

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

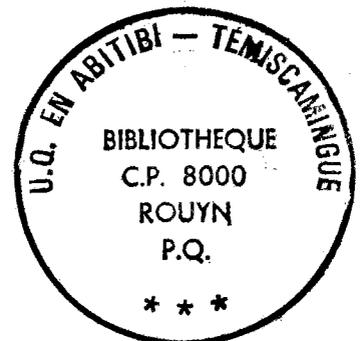
MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

par

JEAN-GUY CÔTÉ

LE THÉÂTRE PARMINOU OU LA RÉSURGENCE DU
THÉÂTRE D'INTERVENTION AU QUÉBEC DANS LES ANNÉES 1970

NOVEMBRE 1986





BIBLIOTHÈQUE

Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue
Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue

Mise en garde

La bibliothèque du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue et de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue a obtenu l'autorisation de l'auteur de ce document afin de diffuser, dans un but non lucratif, une copie de son œuvre dans Depositum, site d'archives numériques, gratuit et accessible à tous.

L'auteur conserve néanmoins ses droits de propriété intellectuelle, dont son droit d'auteur, sur cette œuvre. Il est donc interdit de reproduire ou de publier en totalité ou en partie ce document sans l'autorisation de l'auteur.

REMERCIEMENTS

Je me dois avant tout de remercier un certain nombre de personnes sans lesquelles cette recherche n'aurait pu être menée à terme. Il s'agit d'abord de Monsieur Jacques Pelletier qui a accepté, avec enthousiasme, la direction de ce mémoire. Il l'a fait avec beaucoup d'efficacité, d'intérêt et de disponibilité. Je dois beaucoup à sa compétence et à la pertinence de ses conseils. En toutes circonstances, il fut un soutien indéfectible et je lui exprime ici ma reconnaissance.

Je dois aussi souligner l'accueil chaleureux qui m'a été fait à la Coopérative des travailleuses et des travailleurs de théâtre des Bois-Francs, le Théâtre Parminou. En toute confiance, on m'a donné accès aux archives, aux documents les plus divers (vidéos, bilans, canevas, revues de presse, etc), sans lesquels la recherche que j'entreprenais n'aurait pu être la même. Particulièrement, mes remerciements s'adressent à Hélène Desperrier, qui a accepté de superviser le stage d'observation que j'ai effectué à la Troupe lors de la création du spectacle Toujours trop jeune, à Jean-Léon Rondeau pour sa disponibilité à me fournir tous les renseignements que je lui demandais, à Daniel Jean pour l'hospitalité qu'il me réservait lors de mes voyages à Victoriaville, pour la rapidité avec laquelle il me faisait

parvenir les documents dont j'avais besoin, pour la richesse des informations qu'il me livrait à l'occasion de nos nombreuses discussions, à Maureen Martineau, la "théoricienne", pour l'intérêt manifesté à ma recherche, à André Courchesne pour ses statistiques. Finalement, merci à chacun et chacune pour le climat de confiance, la collaboration précieuse et surtout pour l'amitié.

Merci également au Comité de perfectionnement du Collège de l'Abitibi-Témiscamingue et du Syndicat des professeur/e/s du Collège de l'Abitibi-Témiscamingue pour l'aide financière qu'il m'a apportée, à divers services du Collège, en particulier au personnel de la bibliothèque et des services audio-visuels, pour le soutien technique à ma recherche.

Je n'oublie pas non plus le soutien idéologique que m'a apporté le Groupe de recherche sur l'avant-garde du Département d'Etudes littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

J'ai grandement apprécié le support que m'ont procuré mes collègues Marie-Claude Waymel et Claude Lizé, particulièrement durant les périodes de travail difficiles. Je les remercie pour la qualité de leur travail de lecture de mon manuscrit.

Finalement et surtout, je voudrais ici exprimer ma gratitude à celui et celles qui, quotidiennement, m'ont appuyé dans ma recherche:

mon fils Olivier et ma fille Marie-Eve, pour leur patience, leur compréhension et leurs encouragements, ma compagne Ghislaine Rivard, pour sa générosité à seconder mon projet d'étude. N'eût été de son appui, ces études, qui nécessitaient de ma part de nombreux déplacements et de longues absences, n'auraient pas été possibles.

Merci, enfin, à Suzanne Larouche et Daniel Roch pour le professionnalisme avec lequel il et elle se sont acquitté/e de la dactylographie de ce mémoire et pour la qualité de leur travail.

RÉSUMÉ

Par la critique sociale qu'il traduit, par la création de formes neuves et par la proposition de nouvelles normes pour la conduite sociale, l'art peut être considéré comme une pratique idéologique fortement révolutionnaire. Parce qu'il nécessite au plus haut point la réponse immédiate du public et toute une organisation humaine et matérielle pour exister, le théâtre est peut-être, de tous les arts, celui dont le caractère révolutionnaire est le plus affirmé.

Toute période de transformation sociale profonde voit surgir de nouvelles pratiques culturelles : durant les années 1970 au Québec, des manifestations importantes sur le plan artistique et culturel font leur apparition, dont le théâtre d'intervention. Se situant dans l'évolution historique qu'a connu le genre depuis moins d'un siècle tant au Québec que dans le monde occidental, cette forme théâtrale fut développée, pour une bonne part, et ce, de façon originale, par une troupe fondée en 1973, le Théâtre Parminou, appelé aussi aujourd'hui, la Coopérative des travailleurs et travailleuses de théâtre des Bois-Francs.

Le théâtre qui se pratique au Parminou, basé sur la création collective et l'improvisation, peut être considéré comme un théâtre politique proposant divers changements sociaux et visant, dans cette perspective, un public populaire. Les thèmes que ses spectacles développent, représentent assez bien les préoccupations sociales de l'époque : chômage, crise économique, socialisme, relations hommes-femmes, oppression nationale, racisme, paix mondiale, etc. Avec ces thématiques sociales, qui font l'objet de débats dans la population, le Parminou, en remettant à jour certaines formes populaires de théâtre, réussit à rejoindre une bonne part du public québécois, public recruté surtout dans le milieu syndical, féministe, étudiant et dans les groupes populaires.

Si la pression des forces sociales en mouvement provoque de nouvelles pratiques culturelles, inversement, l'étude de l'impact des spectacles du Parminou sur le public populaire, comme pratique culturelle renouvelée, peut être révélatrice des transformations qu'a subies la société québécoise durant la période concernée. En changeant ses modes de production et de distribution, ses formes et ses contenus, le théâtre serait en même temps sur la voie de transformer ses fonctions, de s'ouvrir davantage sur les masses populaires. Le cas du Théâtre Parminou en est un exemple éloquent.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
RÉSUMÉ.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : LE PHÉNOMÈNE THÉÂTRAL ET LE CHANGEMENT SOCIAL	
I Le théâtre, plus que tout autre, un art révolutionnaire..	4
II Conditions pour une lecture politique d'une pratique théâtrale.....	19
III Problématique et méthodologie de la recherche.....	27
CHAPITRE II : LE CONTEXTE POLITIQUE, SOCIAL ET CULTUREL DU QUÉBEC DES ANNÉES SOIXANTE-DIX	
I Le Québec des années soixante-dix : une société en effervescence.....	34
II Un théâtre aussi effervescent.....	46
III Ce nouveau théâtre québécois, l'exception ou la règle....	62
CHAPITRE III : LE PROJET THÉÂTRAL ET POLITIQUE DU THÉÂTRE PARMINOU	
I Présentation générale.....	88
II La recherche d'un public populaire.....	95
III Les méthodes de création au Théâtre Parminou.....	119
IV Un théâtre politique indépendant des organisations politiques marxistes-léninistes.....	137
V L'autogestion : reflet organisationnel de l'idéologie de la Troupe.....	143

CHAPITRE IV : L'ÉVOLUTION IDÉOLOGIQUE ET ARTISTIQUE DU THÉÂTRE PARMINOU	
I	La résurgence du théâtre d'intervention au Québec..... 159
II	L'évolution idéologique du Parminou ou le parcours d'une décennie..... 165
III	A la recherche des formes populaires..... 205
CHAPITRE V : LE THÉÂTRE PARMINOU ET LA RÉCEPTION DU PUBLIC	
I	La place du Parminou dans le marché québécois du théâtre..... 234
II	De la fascination pour l'objet à l'effet produit..... 249
CONCLUSION..... 266	
BIBLIOGRAPHIE..... 270	
VIDÉOGRAPHIE..... 279	
APPENDICE I	: Entretien téléphonique avec Jean-Léon Rondeau.... 280
APPENDICE II	: Grille des coûts de création..... 286
APPENDICE III	: Questionnaire présenté aux spectateurs et spectatrices après les représentations de <u>On l'aime ferme... mais ça prend du foin!</u> 288
APPENDICE IV	: Théâtrographie complète du Théâtre Parminou..... 290

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU I	- ÉVOLUTION DES FORMULES DE PRODUCTION.....	99
TABLEAU II	- LES ORGANISMES-COMMANDEURS.....	110
TABLEAU III	- RÉPARTITION DES SOURCES DE FINANCEMENT AU THÉÂTRE PARMINOU.....	149
TABLEAU IV	- LES MEMBRES ET LES STAGIAIRES AU PARMINOU.....	154
TABLEAU V	- LES THÈMES ABORDÉS DANS LES PRODUCTIONS DU THÉÂTRE PARMINOU.....	160
TABLEAU VI	- L'ASSISTANCE ANNUELLE AU THÉÂTRE PARMINOU.....	243
TABLEAU VII	- LA PART DU MARCHÉ DU PARMINOU EN POURCENTAGE.....	244
TABLEAU VIII	- ÉVOLUTION DU PUBLIC SELON LE SECTEUR DE PROVENANCE EN POURCENTAGE.....	245

INTRODUCTION

De tout temps, l'humanité eut le besoin de se représenter. Et toute forme d'art réalise ce besoin. Dynamisme inscrit à l'intérieur même de l'homo sapiens comme donnée psychologique, la création artistique reflète l'être individuel et social mais elle participe également de son devenir.

Le développement contemporain des diverses sciences qui ont pour objet l'être humain nous offre la possibilité d'appréhender la création artistique sous divers angles. Abordant la production théâtrale d'une troupe, le Théâtre Parminou, qui situe son action dans une perspective avouée de changement politique, notre recherche se fonde au départ sur deux postulats. Premièrement, tout art est révolutionnaire, et plus particulièrement le théâtre, dans le sens où il concourt "à émanciper l'homme des liens que lui imposaient la nature, la religion et la société"¹. Deuxièmement, les différentes approches du phénomène théâtral développées par les sciences humaines doivent nécessairement être prises en compte si nous voulons faire une lecture politique adéquate d'une production culturelle.

1 Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, p. 80.

Dans une première partie, ce sont ces deux hypothèses que nous tenterons d'abord de définir. Ensuite, comme notre recherche porte sur une question spécifique, celle de la résurgence du théâtre d'intervention au Québec durant les années soixante-dix, et plus particulièrement sur un cas d'espèce, le Théâtre Parminou, nous précisons alors les termes de notre problématique et la méthodologie privilégiée.

Dans la deuxième partie, nous situerons l'action du Parminou dans le contexte plus global de la société québécoise de cette période. Nous établirons comment cette troupe s'insère dans la lignée historique du théâtre, tant ici qu'à l'étranger. De la sorte, nous pourrions "reconnaître toutes les personae dramatis, tous les acteurs dont l'action réciproque est nécessaire pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire, ou invention de nouvelles normes dans la pratique sociale"².

La troisième et la quatrième partie aborderont de façon plus spécifique le projet artistique et politique du Théâtre Parminou et nous tenterons d'en mesurer la matérialisation, soit dans la troisième partie, sous l'angle du mode d'organisation, de production

² Jean Starobinski, "Préface" à Hans Robert Jauss, op. cit., p. 11.

et de diffusion, soit sous celui de la production elle-même dans son évolution formelle et idéologique, dans la quatrième partie. Nous tenterons de démontrer ainsi qu'un projet culturel n'est pas lisible uniquement dans le discours qu'il construit; il l'est également dans les rapports de production qu'il génère.

Enfin, la cinquième partie de notre travail aura pour but de poser la question de la réception du public, fermant la boucle du processus de communication auquel nulle création artistique ne peut échapper.

Au terme de ce travail, nous devrions avoir une idée plus précise des conditions de développement de ce qu'il est convenu d'appeler le théâtre d'intervention ici, au Québec. Nous devrions également pouvoir établir comment le Parminou s'est inscrit dans ce contexte, comment il a pu enrichir ici cette pratique théâtrale. Finalement, nous espérons que notre analyse permettra de jeter les bases d'une étude plus large de cette pratique culturelle, s'étendant à d'autres troupes telles le Quartier, les Gens d'en bas, le Sang-Neuf, le Sans Détour, pour n'en nommer que quelques unes. Puisse-t-elle de plus signaler les pistes qui s'offrent à tous ceux et à toutes celles qui, par leur art, veulent rejoindre le public populaire et, avec lui, préparer les changements dont nos sociétés ont grand besoin.

CHAPITRE I

LE PHÉNOMÈNE THÉÂTRAL ET LE CHANGEMENT SOCIAL

I. Le théâtre, plus que tout autre, un art révolutionnaire

A. L'art est révolutionnaire

D'une certaine manière, par sa seule existence, l'art conteste le monde tel qu'il est, le refait, d'abord dans l'imaginaire et ensuite réellement par l'effet de l'imaginaire sur le réel. En un sens, il remplit un vide dans le cours de l'existence, reflète une situation problématique ou suggère une vie différente, idéale. D'emblée, nous situons la création artistique dans ce qu'il convient d'appeler à la suite d'Althusser "la pratique idéologique (l'idéologie, qu'elle soit religieuse, politique, morale, juridique ou artistique, transforme elle aussi son objet : la conscience des hommes)"¹. Empruntant la formule à Brecht, Richard Demarcy considère l'oeuvre d'art, la représentation théâtrale, "comme un élément culturel révélateur d'une société et opérateur sur elle"². Ainsi se trouvent

1. Louis Althusser, Pour Marx, Paris, Maspéro, 1980, p. 168.

2. Richard Demarcy, Eléments d'une sociologie du spectacle, Paris, Union générale d'éditions, 1973, p. 243.

fusionnées chez ces auteurs les deux tendances de la critique marxiste concernant la création artistique : soit celle du "reflet", développée par Lénine³, et celle du jeune Marx qui assigne à l'art et à l'artiste la fonction de changer le monde. Le discours méta-littéraire marxiste a de plus en plus tendance depuis à reconnaître la complémentarité de ces deux fonctions de l'art.

Mais l'art n'est pas révolutionnaire uniquement quand, parce que et si nous lui prêtons la fonction de transformer le monde. Souvent l'artiste apparaît socialement comme un être marginal, au même titre que le fou, le mystique, préférant l'ombre à la proie, le "faux" au réel. Cette marginalité, Jean Duvignaud l'appellera l'anomie, c'est-à-dire une absence d'organisation reconnue, "ni par le système culturel de la société ancienne, ni, souvent, par le système des valeurs de la société naissante"⁴, prenant la forme de manifestations de déviance, phénomène nécessairement individuel mais qui n'exprime pas moins une brisure entre le "désir infini", selon une expression de Nietzsche, des individus d'une communauté et les objets que cette société peut lui offrir pour son apaisement. Brisure non encore

3. France Vernier fait une mise en garde intéressante contre les utilisations appauvrissantes de la théorie léniniste du reflet. France Vernier, L'écriture et les textes, Paris, Editions sociales, 1977, pp. 46-49.

4. Jean Duvignaud, L'anomie, hérésie et subversion, Paris, Anthropos, 1973, p. 14.

élevée au niveau de la conscience sociale, ressentie d'abord par ces personnalités anomiques que sont souvent les artistes parce qu'ils sont de

ce genre d'hommes qui n'ont pas détruit en eux-mêmes, complètement, cette capacité de parler tous les langages possibles, de concevoir toutes les formes et figures qui donnent à l'enfance cette puissance ambiguë que l'éducation sociale [...] détruit pour installer l'être dans une "culture" et le "normaliser"⁵.

De cette brisure, des comportements surgissent, des oeuvres naissent, suscitant de l'incompréhension, de la dérision, quand ce n'est pas la répression ouverte.

Mais ces comportements, ces oeuvres ne constituent pas moins le froment de nouvelles classifications culturelles sur lequel se basera peut-être la société future. Sans véritablement le savoir lui-même, l'artiste crée par son oeuvre "le miroir d'une maturité réelle et non apparente d'un ordre nouveau, d'une nouvelle conception, révolutionnaire, du monde"⁶, qui non seulement l'habite, mais habite aussi les masses.

La préférence de l'artiste pour le "faux", dont nous parlions précédemment, apparaît d'autant plus évidente lorsqu'il s'agit du

5. Ibid., p. 38.

6. Maria Antonietta Macciocchi, Pour Gramsci, Paris, Seuil, 1974, p. 234.

comédien, de la comédienne, "que le comédien se sacrifie pour qu'une apparence existe et qu'il se fait, par option, le soutien du non-être"⁷. Mais qu'en est-il de ce "faux"? Quelle est cette ombre?

Le produit de la création artistique, l'oeuvre est une réponse à une question qui se trouve socialement sans réponse au moment où elle se pose. Ainsi, "le propre de l'art, c'est de soulever la question quand on n'a pas la solution, c'est d'exprimer l'oppression quand on ignore quelles sont exactement les chaînes"⁸. Parlant du récit cinématographique dans Le troisième sens, Roland Barthes notait que

cette stature du récit est nécessaire pour se faire entendre d'une société qui, ne pouvant résoudre les contradictions de l'Histoire sans un long cheminement politique, s'aide (provisoirement?) des solutions (narratives)⁹.

La réflexion vaut aussi bien pour le récit romanesque, la fable dramatique.

C'est également la thèse qui sous-tend le livre de Pierre Barberis, Le Prince et le Marchand. L'auteur distingue des champs

7. Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la famille, Paris, Gallimard, 1971, T. I, p. 664.

8. Bertolt Brecht, Écrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1972, T. I, p. 544.

9. Roland Barthes, cité par Richard Demarcy, op. cit., p. 388.

et des fonctions différentes pour l'Histoire¹⁰ et le littéraire :

"l'Histoire écrit un déjà existé. Le littéraire écrit un nouvel existant"¹¹. Anticipation donc le travail de l'artiste? Oui, de nous dire Barberis,

parce que l'écrivain n'a, ni ne se propose, d'autres responsabilités que d'expression, c'est-à-dire de libération de ce qui est, autrement, censuré, non reconnu et qu'ainsi il fait ou peut faire reconnaître. Parce que l'écriture se trouve, pour l'essentiel, hors projet contrôlable. [...]. Toute écriture est mise en cause de ce qui, plus ou moins clairement, pèse sur le moi, sur le monde dans lequel il vit¹².

Révolutionnaire donc l'art, dans le sens où il permet à l'artiste de se libérer, au non-reconnu de se faire reconnaître; mais plus largement encore, comme pratique sociale particulière, l'art intervient

pour bousculer l'ordre premier de la conscience et préparer précisément une crise de conscience permettant de comprendre une nouveauté sur laquelle on n'a pas de prise, mais qui est le champ désormais inévitable de la vie¹³.

10. C'est à Barberis que nous empruntons la triple graphie du mot histoire (que nous utiliserons tout au long de la présente étude) : HISTOIRE= processus et réalité historique, Histoire= l'histoire des historiens et histoire= le récit, ce que raconte un roman. Pierre Barberis, Le Prince et le Marchand, Paris, Fayard, 1980, p. 179.

11.- Ibid., p. 93.

12. Ibid., p. 199.

13. Ibid., p. 364.

C'est ce qui a souvent valu à l'artiste d'être présenté/e comme un, une visionnaire. Si nous pouvions enlever à ce terme toute idée de "voyance" pour y substituer plutôt la notion plus matérialiste de "pré-figuration" (travail sur des figures pour trouver les caractères d'une chose à venir), nous pourrions sans problème associer artiste et visionnaire et prendre à notre compte cette réflexion d'André Breton et de Trotsky du Manifeste Pour un art révolutionnaire indépendant :

Mieux vaut se fier au don de préfiguration qui est l'apanage de tout artiste authentique, qui implique un commencement de résolution (virtuel) des contradictions les plus graves de son époque et oriente la pensée de ses contemporains vers l'urgence de l'établissement d'un ordre nouveau¹⁴.

L'art finalement, entre autres fonctions, comme la science, est un moyen de connaître le monde et, partant de là, un moyen de le transformer pour y vivre mieux. "Tous les arts contribuent au plus grand de tous les arts, l'art de vivre"¹⁵. Sur ce point, se rejoignent les deux principaux théoriciens du théâtre contemporain, Brecht et Artaud, représentant les deux tendances les plus diamétralement opposées (du moins en apparence) de la pratique théâtrale actuelle. Si Brecht demande au théâtre de mettre en scène les forces sociales

14. Léon Trotsky, Littérature et révolution, Paris, Union générale d'éditions, 1964, p. 504.

15. Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1979, T. II, p. 47.

en conflit, Artaud, lui, veut faire du théâtre un moyen de révéler le sujet à lui-même, pas le sujet social, mais le sujet profond, originel, lieu d'affrontement des forces cosmiques. D'un côté, un théâtre dialectique; de l'autre, un théâtre métaphysique. Comme moyen de transformer le monde pour y vivre mieux, d'ores et déjà nous optons pour le premier.

Affirmer que l'art et la science sont des outils pour connaître, transformer, révolutionner le monde n'exclut pas la possibilité que ces outils soient réquisitionnés, asservis et utilisés comme instruments de domination d'une classe sur une autre, dans une société de classes. Il suffit de penser à l'art considéré comme pur divertissement, asservi par les industries culturelles, pour s'en convaincre. Cette dimension de l'art constitue l'objet particulier des études de l'Ecole de Francfort. Cette deuxième fonction de l'art n'anéantit pas pour autant la première et passe par la mise en place de la part de la classe dominante (en l'occurrence la bourgeoisie dans la société capitaliste) d'un "véritable appareil de réduction pour tenter de se soumettre [la fonction subversive de l'art], d'en conditionner les données ou du moins d'en limiter les effets"¹⁶.

Trop souvent, le caractère révolutionnaire de l'art a été abordé de façon réductrice, non dialectique. D'une part, l'art n'est vu que

16. France Vernier, op. cit., p. 44.

sous l'angle de sa capacité d'"invention de nouvelles normes dans la pratique sociale"¹⁷ : c'est le cas patent du réalisme soviétique. Brecht, tout en reconnaissant au réalisme socialiste la faculté "d'engendrer des impulsions socialistes"¹⁸, n'en critique pas moins la conception de la "voie juste" : "impossible de suivre la voie juste si l'on est tenu en lisière"¹⁹. De cette vision de l'art, même de l'art prolétarien, s'en suit une limitation "à une entreprise de rénovation des contenus, ne touchant pas [...] aux formes (c'est-à-dire aux conditions traditionnelles de production/diffusion/consommation du produit, donc aux fonctions)"²⁰.

D'autre part, c'est à ses seules facultés de création et de transformation de formes (littéraires, picturales ou autres) que l'art est reconnu révolutionnaire. On parle alors de révolution formelle, d'avant-garde, sans égard aux "contenus" des productions. Là encore, faut-il être prudent! En admettant pour la démonstration la dichotomie forme/contenu, c'est souvent du côté où ils sont le moins attendus que les nouveaux contenus apparaissent, faisant éclater les vieilles formes, en exigeant de nouvelles plus aptes à permettre

17. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 11.

18. Bertolt Brecht, *op. cit.*, T. II, p. 260.

19. Idem, T. I, p. 541.

20. Philippe Ivernel, "Introduction générale" à Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, T. I, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, 1977, p. 25.

l'expression de ces contenus nouveaux, nés de cette chimie sociale que sont la production, les pratiques politiques et idéologiques²¹.

B. Et plus encore le théâtre

A quoi attribuer un caractère si hautement révolutionnaire au théâtre, plus encore qu'à toute autre forme d'art? Première piste à explorer : celle ouverte par Anne Ubersfeld. Dans Lire le théâtre, elle démontre magistralement que "le théâtre est un art paradoxal, [...] voir l'art même du paradoxe"²², dont la première contradiction dialectique se situe dans l'opposition texte/représentation. Cette articulation texte/représentation, le concours actif et créateur de plusieurs (auteur/e, metteur/e en scène, spécialistes de toutes sortes) que réclame le théâtre, la nécessité de la présence directe des spectateurs et spectatrices, l'importance de l'enjeu matériel et financier, font en sorte que le théâtre, plus que tout autre art, "se démontre pratique sociale, dont le rapport à la production, donc à la lutte des classes, n'est jamais aboli"²³. Chez cette auteure,

21. Voir à ce sujet l'analyse de Peter Szondi sur les changements intervenus dans le drame depuis la fin du XIXe siècle. Peter Szondi, Théorie du drame moderne, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983. Les articles de Lucien Goldmann sur l'avant-garde (formaliste?) des Robbe-Grillet, Gombrowicz et Genet abordent également cette question. Lucien Goldmann, Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1970, pp. 179-209 et pp. 265-368.

22. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Editions sociales, 1982, p. 13.

23. Ibid., p. 14.

le caractère contestataire du théâtre, loin d'être occulté par l'approche sémiologique qu'elle développe, est au contraire clairement reconnu.

L'analyse actantielle démontre le polycentrisme du théâtre. Donc, au départ, il n'y a pas dans le texte de théâtre une voix privilégiée qui serait celle de l'idéologie dominante : le théâtre est par nature décentré, conflictuel, à la limite contestataire²⁴.

Ainsi, parce qu'il est essentiellement lié au spectacle, à la représentation (même le texte dramatique à la limite n'est pas écrit pour être lu mais pour être joué), le théâtre est l'art de plusieurs émetteurs et émettrices dont les discours convergents ne peuvent être assimilés les uns aux autres. Il y a le discours de l'auteur/e, qui ne se dit jamais directement mais fait surface dans les dialogues des personnages et dans les didascalies; il y a celui du personnage, créé diachroniquement par ce qu'il dit et fait suivant le déroulement de la fable; il y a celui du comédien, de la comédienne, qui n'est pas celui du personnage, qui se constitue à partir de la personne physique et psychique de celui-ci, de celle-ci; il y a celui du metteur en scène, de la metteuse en scène, qui émerge et du choix du texte même (quand il y a texte), et des orientations de lectures proposées; finalement, il y a le discours synchrone de la scénographie offert par la couleur d'une étoffe, la forme d'un décor, l'intensité d'un

24. Ibid., pp. 96-97.

éclairage, etc. D'où, tout un jeu de discours/contre-discours nécessitant de la part de l'idéologie dominante, pour y trouver son compte

de singulières procédures de restriction et d'aplatissement, de strict codage pour faire taire la polyphonie théâtrale et sauver la prépondérance de la voix idéologique dominante. Ne nous étonnons pas de voir la censure se déchaîner contre le théâtre; les censeurs n'ont pas tort : le théâtre est réellement dangereux²⁵.

Si nous abordons la question par l'autre pôle du processus de communication, soit les récepteurs et réceptrices, la deuxième piste qui nous est offerte part du principe que l'art transgresse la réalité jusques et y compris dans les habitudes perceptives avec lesquelles nous appréhendons la réalité habituelle, et ce, même dans les efforts pour recopier la réalité, pour en produire un reflet exact comme dans le cas du naturalisme, par exemple.

Or le théâtre porte en lui, par "essence", cette modification des habitudes perceptives du récepteur. [...] La boîte théâtrale, le jeu portent en eux immanquablement la situation art-ificielle. C'est cette caractéristique qui rend immanquablement nécessaire la "lecture" par le spectateur ²⁶.

Pour lire, dans le langage écrit, il faut pouvoir déchiffrer les mots, connaître et reconnaître leur code. Ainsi l'écriture se servira du mot "armée" pour faire apparaître l'armée dans l'esprit du

25. *Ibid.*, p. 97.

26. Richard Demarcy, *op. cit.*, p. 267.

lecteur, de la lectrice. Le cinéma la mettra sur l'écran. Au théâtre, on ne mettra pas l'armée sur la scène; on cherchera plutôt à trouver un élément visuel ou sonore pour représenter l'armée. Même déchiffrement des signes donc, dans le langage théâtral. Encore qu'il faut reconnaître l'ambiguïté, le statut complexe du langage théâtral : "il puise tout de même dans le réel perçu pour se construire comme langage"²⁷. Si nous utilisons un enregistrement du bruit des bottes d'une armée qui défile pour représenter l'armée au théâtre, le bruit que nous entendons est bien réel mais il renvoie à une armée fictive, celle de la représentation, qui elle à son tour, fait référence à une armée réelle, telle que connue de chaque spectateur et spectatrice. Révolutionnaire donc le théâtre puisque les systèmes complexes de signes qu'il utilise font de la représentation une oeuvre inachevée dont le sens n'est jamais fixé d'un soir à l'autre, une "parole - derrière laquelle il n'y a aucune personne, aucun sujet - [qui] contraint, par ce vide même, par l'aspiration qu'il crée, le spectateur à y investir sa propre parole"²⁸.

Sans que ce soit le moment d'en traiter, intervient ici la question de la composition du public²⁹. Si l'oeuvre théâtrale est à ce

27. Ibid., p. 368.

28. Anne Ubersfeld, op. cit., p. 138.

29. Voir sur le sujet l'article de Josette Féral, "Pratiques culturelles au Québec : le théâtre et son public", in Etudes littéraires, vol. 18, no 3, Université Laval, hiver 1985, pp. 191-210.

point poreuse qu'elle nécessite pour son achèvement l'investissement créatif des spectateurs et spectatrices, cet apport variera selon les intérêts de ceux-ci et celles-ci. La question peut se poser autrement : plutôt que de s'interroger sur qui va au théâtre (et à quel théâtre?), on peut se demander pour qui sont faits les spectacles qui nous sont donnés à voir? Répondre à cette deuxième question, c'est répondre partiellement à la première. "Si la foule s'est déshabituée d'aller au théâtre, loin d'accuser la foule et le public nous devons accuser l'écran formel que nous interposons entre nous et la foule"³⁰.

A côté de la division public/ "non-public", selon l'expression de Jean Vilar, une autre division, celle-là souhaitée par Brecht, intervient à l'intérieur même du public, selon les intérêts de classe de chaque spectateur et spectatrice. C'est ainsi que nous aurons des spectacles qui divisent le "grand" public et des spectacles qui au départ tablent sur la division sociale du public et sont conçus pour un public spécifique (les abonné/e/s du T.N.M., la jeunesse, le milieu syndical et populaire, etc.), public somme toute assez homogène et fermé. Reste à l'artiste de savoir quelles "reproductions vivantes d'événements qui engagent des hommes, aux fins de divertissement"³¹ il veut représenter et à quel public il veut s'adresser?

30. Antonin Artaud, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964, pp. 117-118.

31. Bertolt Brecht, op. cit., T. II, p. 10.

Et Brecht de répondre :

le pur désir de développer notre art en conformité avec l'époque, pousse d'emblée notre théâtre de l'ère scientifique dans les faubourgs où, comme ouvert à tous les vents, il se tient à la disposition des larges masses de ceux qui produisent beaucoup et vivent difficilement, afin qu'ils puissent s'y divertir utilement de leurs grands problèmes³².

Nous voici ramenés à l'engagement de l'artiste dans la société dans laquelle il vit, que son oeuvre soit qualifiée ou non de "politique", d'"engagée", expression du reste imprécise, sinon obscure. "Peut-être ne recouvre-t-elle qu'une tautologie (je suis tenté de croire que tout grand théâtre est par définition politique; il peut l'être même dans un refus du politique)"³³. Révolutionnaire donc le théâtre, au plus haut point, quand son caractère politique est franchement orienté vers la démonstration des contradictions de classes de la société bourgeoise, en direction de ceux et celles qui ont le plus d'intérêts à sa transformation.

"Mettre la politique au poste de commandement", pour reprendre l'expression de Mao Tsé-Toung, voilà ce qui caractérise le théâtre d'intervention, qu'il prenne les formes du théâtre d'agit-prop des années vingt, ou celles plus anarchiques et provocatrices des

32. Ibid., p. 19.

33. Bernard Dort, Théâtre réel, Paris, Seuil, 1971, p. 267.

happenings, celles plus radicales du théâtre guérillero, celles du théâtre de l'opprimé développées par Augusto Boal, celles du théâtre d'usines, du théâtre à la demande, etc. Et surtout, ce théâtre n'est pas révolutionnaire que dans ses formes et ses contenus; il l'est encore, plus particulièrement, dans ses modes de production et ses rapports avec le public puisqu'il se présente souvent comme

la source de nouvelles pratiques sociales, impliquant une refonte non seulement de l'art et de la culture, mais aussi de la politique. Dans un domaine comme dans l'autre, on tendra à surmonter le divorce entre la production et la consommation, à organiser la capacité d'intervention et de création du "public" et des "masses"³⁴.

Subversif le théâtre, plus spécialement le théâtre d'intervention, comme l'est la science, toujours susceptible de découvrir des connaissances nouvelles qui risquent de bouleverser nos vies, nos habitudes de penser, notre environnement matériel, nos organisations sociales; subversif comme l'est le plaisir, qui se situe souvent plus du côté de la production que de la consommation, "subversif aussi comme tout défi à l'institution garantissant aux artistes le monopole de l'art"³⁵.

34. Philippe Ivernel, op. cit., p. 23.

35. Idem., Le théâtre d'intervention depuis 1968, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, T. I., p. 10.

II. Conditions pour une lecture politique d'une pratique théâtrale

On l'aura déjà remarqué : c'est une lecture politique de la production théâtrale du Théâtre Parminou que nous nous proposons de faire. A la limite, une oeuvre, en tant que résultat d'une pratique idéologique (la création artistique), peut-elle être lue autrement que politiquement, la lecture-critique étant aussi, en elle-même, pratique idéologique?

Précisons. La lecture politique, qui peut se confondre avec la critique idéologique, "s'attache à la lecture du sens à partir d'une interrogation constante sur le texte et l'Histoire"³⁶, fortifie la critique formaliste à qui il manque, parfois, d'avoir "assumé courageusement la nécessité de l'Histoire (y compris littéraire), de la connaissance et de la recherche du référent"³⁷. Faire une lecture politique, c'est pratiquer l'étude analytique d'une oeuvre, bien sûr, ou d'un ensemble d'oeuvres; mais c'est aussi procéder à l'analyse des conditions et des méthodes de production de cette oeuvre, à l'étude de sa réception en lien avec le contexte historique dans lequel elle apparaît. Dans toute pratique, incluant dans celle de la critique littéraire,

36. Pierre Barberis, op. cit., p. 15.

37. Ibid., p. 16.

Le moment (ou l'élément) déterminant du processus n'est ni la matière première, ni le produit, mais la pratique au sens étroit : le moment du travail de transformation lui-même, qui met en oeuvre, dans une structure spécifique, des hommes, des moyens et une méthode technique d'utilisation des moyens³⁸.

Cette mise en lien de l'oeuvre et du contexte historique, qui présuppose connue la société de l'époque concernée, n'est pas neutre : souvent, elle "est indissociable d'une préoccupation d'ordre politique explicite"³⁹, ce qui est le cas de la présente étude. Nous expliciterons la nature de cette préoccupation politique au moment de la définition de notre problématique.

Ce que nous voulons lire, ce n'est pas, encore une fois, une oeuvre spécifique seulement, tel spectacle du Théâtre Parminou, mais une pratique théâtrale spécifique, celle du Théâtre Parminou. Non pas que nous soyons réfractaire à l'analyse interne des oeuvres; au contraire, c'est elle qui nous permettra de considérer les spectacles

comme des réalités, originées, signifiantes, structurées, à la fois dépôt et projet, ancrées dans l'HISTOIRE et contribuant à faire l'HISTOIRE par des moyens spécifiques que sont : l'écriture, la mythologie, l'agencement narratif, la création de nouveaux héros...⁴⁰

38. Louis Althusser, op. cit., p. 167.

39. Jacques Pelletier, "Préface" à Le littéraire et le social, Anthologie, in Les cahiers du département d'études littéraires, no 2, Université du Québec à Montréal, 1984, p. 7.

40. Pierre Barberis, op. cit., p. 118.

Par ailleurs, il nous semble que le littéraire et le théâtral ne peuvent être réduits au texte, au spectacle.

On ne sépare pas une réflexion sur les textes, d'une réflexion sur "le reste", notamment la politique en tant que problématique et expérience, profonde et précise, d'une HISTOIRE en train de se vivre et de se faire⁴¹.

C'est pourquoi nous aborderons la production théâtrale du Parminou comme "phénomène", pour reprendre les termes de France Vernier, à appréhender "dans son fonctionnement"⁴². Nous nous attacherons, au lieu de privilégier un seul facteur (l'écriture collective, la théâtralité, le fonctionnement de la Troupe, etc.), à démontrer "les liens fonctionnels, les rapports dynamiques"⁴³ entre les éléments qui s'offrent à l'analyse de la pratique théâtrale de la Coopérative des travailleurs et des travailleuses de théâtre des Bois-Francis.

La lecture politique, l'analyse idéologique ne refusent pas les méthodes propres aux sciences humaines que sont l'Histoire, la sociologie, la psychanalyse, la linguistique, etc. Au contraire, elles les appellent; elles y recourent constamment. Ce que nous refusons, c'est l'émiettement possible de chacune de ces sciences qui mettrait en danger la vision totalisante, la lecture idéologique.

41. Ibid., p. 24.

42. France Vernier, op. cit., p. 45.

43. Jean Starobinski, "Préface" à Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, p. 11.

Dans la présente étude, nous aurons recours à l'Histoire. Comme objet de connaissance, l'Histoire sociale, tant politique que culturelle, nous permet de saisir et la période donnée, soit la décennie soixante-dix au Québec, et le point d'ancrage de la pratique théâtrale du Parminou dans ce contexte. Comme science, l'Histoire nous enseigne une méthode : fouille des archives, classification des données, mise en perspective, bref, comment faire l'Histoire du Parminou.

L'intérêt que nous portons au travail théâtral du Parminou comme fait social nous oblige à nous tourner vers la sociologie. Nous n'utiliserons toutefois pas, dans cette étude, les méthodes de l'enquête sociologique quantitative tant pour ce qui concerne l'étude du public que pour les questions relatives au statut économique et social des membres de la Coopérative de théâtre des Bois-Francs, ce qui pourrait être l'objet d'une autre étude. Quand ces questions se présenteront, nous les aborderons à partir de certains chiffres par ailleurs établis (les chiffres ne sont en fait que des éléments pour constater un fait social), et de données empiriques que nous avons pu recueillir. Nos interrogations porteront davantage "sur la causalité, sur les lois auxquelles obéit la production des faits sociaux dont les chiffres sont les indices"⁴⁴. Si le point de vue reste

44. Richard Demarcy, op. cit., p. 19.

sociologique, le questionnement se fera sur la nature de ce qui est émis d'une part, le contenu des spectacles, et d'autre part, sur le pourquoi de l'attrait de ces spectacles sur les spectateurs et spectatrices, donc sur les fonctions qu'ils peuvent remplir. Nous aborderons les modalités de "réception", de "goût", concepts développés par Jauss, Demarcy et l'Ecole de Pierre Bourdieu⁴⁵. Nous emprunterons également à la sociologie les notions d'Institution, élaborées par Jacques Dubois⁴⁶ et Bourdieu ("la dialectique de la distinction"⁴⁷ et de la notion de "champ"⁴⁸), quand il sera question de situer le Parminou dans le milieu théâtral.

Pour réaliser l'analyse de contenu des spectacles du Parminou, c'est à la sémiologie de la représentation théâtrale que nous aurons recours, nous inspirant des travaux de Ubersfeld en la matière⁴⁹. Par quoi une thématique est-elle scéniquement exprimée? Quels sont les signifiants visuels et sonores et quels thèmes portent-ils?

45. Pierre Bourdieu et Alain Darbel, L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public, Paris, Minuit, 1969. L'introduction (pp. 11-19) et la conclusion (pp. 159-169) de l'enquête statistique démasque l'idéologie entourant l'accès inégal à la culture.

46. Jacques Dubois, L'institution de la littérature, Bruxelles, Labor-Nathan, 1978.

47. Pierre Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", in L'année sociologique, no 22, 1971, pp. 49-126.

48. Idem, "Champ intellectuel et projet créateur", in Les temps modernes, no 246, 1966, pp. 865-906.

49. Anne Ubersfeld, L'Ecole du spectateur, lire le théâtre 2, Paris, Editions sociales, 1981 et Lire le théâtre, op. cit.

Comment les signes scéniques sont-ils organisés et quels sens produisent-ils?

En définitive, l'analyse idéologique nous conduit à faire intervenir ce triple outillage méthodologique (historique, sociologique et sémiologique), à le combiner pour construire une méthode empirique, elle-même élaborée à partir de l'objet même de notre étude. L'essentiel, pour nous, c'est de ne jamais perdre de vue l'ensemble, c'est-à-dire le phénomène théâtral dans son fonctionnement.

Et ce qui nous permet de ne pas perdre de vue l'ensemble, d'embrasser d'une façon totalisante le phénomène, c'est la théorie et la méthode marxistes. Laissons à un praticien de théâtre (et pas le moindre), Peter Brook, le soin de nous expliquer pourquoi.

C'est le marxiste, et lui seul, qui envisage une situation nouvelle d'un point de vue dialectique et scientifique, en essayant de découvrir les facteurs économiques et sociaux qui déterminent l'action. [...] Il est presque certain que tout écrivain qui commence à replacer un personnage dans son contexte historique le fera d'un point de vue marxiste. Et ceci, parce que le marxisme fournit à l'écrivain une structure, un instrument et un objectif. Privé de ces trois éléments, l'écrivain non-marxiste se tourne vers l'homme, mais en restant vague et imprécis⁵⁰.

50. Peter Brook, L'espace vide, Ecrits sur le théâtre, Paris, Seuil, 1977, p. 116.

L'importance du marxisme vient du fait qu'il a "assimilé et repensé tout ce qu'il y avait de précieux dans la pensée et la culture humaines plus de deux fois millénaires"⁵¹. Fondé sur le matérialisme dialectique et historique, le marxisme reste la philosophie de notre temps si, comme l'affirme Sartre, une "philosophie reste efficace tant que demeure vivante la praxis qui l'a engendrée, qui la porte et qu'elle éclaire"⁵² et tant que "le moment historique dont elle est l'expression n'a pas été dépassé"⁵³. Voilà ce qui fait la force de la pensée marxiste, la pensée bourgeoise étant par ailleurs caractérisée par "son incapacité à saisir la totalité : à représenter une réalité dialectisée"⁵⁴.

C'est donc à l'enseigne du marxisme que nous nous logeons parce que le marxisme nous assigne une méthode, la dialectique, une théorie, le matérialisme et finalement un but, le changement du cours de l'HISTOIRE actuelle, but auquel nous nous associons. Car, comme le montre Lukàcs, existe-t-il connaissance qui soit vraie autrement que transformée en action? Existe-t-il un autre moyen d'éviter l'écueil

51. V. Lénine, Ecrits sur l'art et la littérature, Moscou, Editions du Progrès, 1978, p. 18.

52. Jean-Paul Sartre, Questions de méthode, Paris, Gallimard, 1960, p. 10.

53. Ibid., p. 12.

54. Emile Copfermann, La mise en crise théâtrale, Paris, Maspéro, 1972, p. 10.

de "la dualité utopique du sujet et de l'objet, de la théorie et de la praxis, du mouvement et du but final"⁵⁵?

C'est la perspective que nous voulons donner à cette recherche : contribuer au changement social, dans les limites intrinsèques de notre étude, par une pratique de lecture, portant sur une autre pratique culturelle, elle-même orientée vers le changement social. Cette orientation, nous la devons aux réflexions constantes que nous faisons sur nos propres pratiques idéologiques que sont l'enseignement du théâtre et de la littérature, l'animation théâtrale et la mise en scène auprès d'amateur/e/s de théâtre; nous la devons également à notre implication dans des luttes sociales dont les enjeux remettaient ou remettent en cause, à des degrés divers, la finalité de la société actuelle.

55. George Lukàcs, Histoire et conscience de classe, Paris, Minuit, 1960, p. 43.

III. Problématique et méthodologie de la recherche

A. Problématique

Notre recherche s'articule autour d'une série de questionnements portant sur la production théâtrale d'une Coopérative autogérée, le Théâtre Parminou, et les rapports que ce Collectif de création entretient avec le public. Et comme le Parminou définit lui-même son action comme une intervention politique dans le champ culturel qui vise des changements sociaux, ce sont les objectifs, les conditions de production et de développement du théâtre dit "politique", du théâtre d'intervention qui constituent l'objet même de notre recherche.

Notre champ, d'après la définition d'Umberto Eco⁵⁶, c'est le théâtre d'intervention dans le cadre restreint de la production du Théâtre Parminou, intervention théâtrale datée, localisée, politiquement orientée vers un public populaire.

56 Pour Umberto Eco, les champs sont constitués de "tranches restreintes du système sémantique" lesquelles "mettent en forme les unités d'une culture donnée et constituent des tranches de la vision du monde propre à cette culture".
Umberto Eco, La structure absente, Paris, Mercure de France, 1984, p. 76.

L'hypothèse principale de notre travail pourrait se formuler ainsi : le contexte socio-politique du Québec des années soixante-dix a favorisé, ici, l'éclosion, et jusqu'à un certain point la résurgence, du théâtre d'intervention. "Toute crise sociale accentuée, toute offensive des forces populaires périme toute une culture instituée et tend à faire resurgir, entre autres, des manifestations telles que le théâtre d'intervention"⁵⁷. En conséquence, nous aurons à brosser le tableau du contexte socio-politique de l'époque et à définir les particularités de cette pratique culturelle, particularités souvent révélées par opposition au théâtre dit "institutionnel". Le théâtre d'intervention québécois est-il une création originale? Les praticiens et praticiennes de cette forme théâtrale avaient-ils et avaient-elles des modèles?

Subsidiairement, cette hypothèse nous conduit à une série de propositions. Premièrement, le théâtre d'intervention vise un tout autre public que celui du théâtre institutionnel ou du théâtre-laboratoire. Quels seront alors les moyens de rejoindre le public populaire? Qu'a-t-on à lui dire? Par quels moyens esthétiques peut-on l'atteindre? Y a-t-il effectivement une réponse du public populaire?

⁵⁷ Philippe Ivernel, Le théâtre d'intervention depuis 1968, op. cit., p. 28.

Deuxièmement, au théâtre politique, au théâtre de transformation sociale doit correspondre une organisation du travail qui reflète le discours théâtral. Quelles méthodes de création se donne-t-on? Quelles formes de gestion et d'organisation une troupe doit-elle adopter?

Troisièmement, le théâtre d'intervention, en plus du fait d'être en lui-même pratique politique, tend à propulser ceux et celles qui le pratiquent dans l'action politique proprement dite. Quelle sera la liaison du groupe culturel avec les organisations politiques, en l'occurrence le Parminou avec les organisations ou partis socialistes et marxistes-léninistes?

Finalement, toute pratique culturelle étant, de par sa nature même, une pratique idéologique - ce que nous avons tenté de démontrer précédemment - elle modifie la vision des choses des différents publics et stimule à des changements. Dans le cas du Théâtre Parminou, ces modifications sont-elles mesurables? Quelle est la part des discours alternatifs, en regard de ceux de l'idéologie dominante, dans la constitution de la conscience populaire? Ce dernier aspect de notre problématique nous semble trop vaste pour recevoir le traitement qu'il mérite dans le cadre de la présente analyse. Nous ne pouvons par contre nous empêcher de signaler son importance, nous limitant à formuler certaines hypothèses quand nous aborderons la question de la réception du public. Car c'est bien là l'enjeu capital de

tout travail idéologique. Quand à nous, la question politique nous préoccupe au plus haut point d'autant plus que nos diverses pratiques idéologiques depuis une quinzaine d'années nous situent à la croisée des chemins : enseignement, théâtre amateur, syndicalisme et militantisme politique de gauche.

B. Méthodologie de la recherche

Nous croyons avoir déjà démontré la pertinence théorique de l'approche que nous avons retenue, soit l'analyse idéologique, et des méthodes que nous utiliserons, quant à la problématique que nous venons de décrire. Il nous reste maintenant à dire quels spectacles constituent notre corpus, quelles informations nous possédons sur le sujet et leur provenance, comment se combineront nos outils méthodologiques empruntés à l'Histoire, à la sociologie et à la sémiologie pour constituer notre propre méthode.

De toute la production du Théâtre Parminou depuis sa fondation⁵⁸, nous avons retenu les spectacles suivants : La grand'langue, L'argent ça fait-y vot'bonheur, Partez-pas en peur, O travail, On l'aime ferme...mais ça prend du foin, Ben voyons bébé, y'a rien là, Bonne crise Lucien, Luc, Lucille et les autres, Dernière France

⁵⁸ Pour la théâtrographie complète du Théâtre Parminou, voir l'appendice IV, p. 290.

d'Amérique, Y'a d'la paix sur la planche et Mouvances ou Le cirque de l'impossible Amérique. Ce choix s'est effectué à partir de différents facteurs, le principal étant la volonté de présenter une image assez complète des différents aspects du travail du Parminou. Nous avons retenu des spectacles illustrant la variété des formules de production de la Troupe (spectacle-maison, spectacle-commande, intervention, spectacle-commandite), des spectacles couvrant les principaux thèmes abordés (l'économie capitaliste, les relations homme-femme, l'Histoire de Québec, le Tiers-Monde, etc.), des spectacles s'adressant à des publics bien précis (milieu agricole, étudiant, syndical, féministe, etc.), des spectacles faisant appel à une théâtralité particulière (clown, théâtre-forum, etc.), démontrant une évolution dramaturgique (improvisation pure, écriture collective), enfin deux spectacles que nous jugeons "charnières" dans l'Histoire du Parminou (O travail et Mouvances).

Chaque spectacle sera analysé en lui-même, selon une approche sémiologique, afin d'en dégager le ou les thèmes. Après quoi, une synthèse des procédés les plus utilisés et des discours dominants sera effectuée. En plus des pièces du corpus, nous ferons à l'occasion référence à l'ensemble de la production de la Troupe, production dont nous avons pu prendre connaissance soit en assistant aux spectacles, soit par le truchement de bandes-vidéo, soit par le biais des canevas "d'analyse" et des canevas "fond-forme". D'autres sources d'information peuvent témoigner de l'activité théâtrale du Parminou :

analyses de certains spectacles (presqu'exclusivement dans les Cahiers de théâtre Jeu), entrevues accordées par la Troupe, critiques journalistiques⁵⁹.

Nous avons pu consulter en toute liberté maints documents aux Archives de la Troupe : bilans statistiques, évaluations internes des spectacles, résumés des discussions avec le public après les spectacles, cahiers de documentation, demandes de subventions, etc. A l'aide de tous ces documents, nous pouvons en quelque sorte reconstituer l'Histoire du Théâtre Parminou, son évolution artistique et politique, l'impact de son activité culturelle dans le milieu, l'enchevêtrement de ses relations dans le champ social large, et dans le milieu restreint du théâtre.

Au fil des ans, des rencontres, des discussions avec des membres ou des stagiaires de la Troupe nous ont permis d'avoir une vision plus complète du travail du Parminou. Un stage d'observation, d'une durée de cinq semaines, effectué lors de la création de Toujours trop jeune, aura été pour nous l'occasion de suivre la démarche de création de la Troupe, de l'idée originale du commandeur à la première devant public. Ce stage s'est soldé par le constat de

⁵⁹ Voir la bibliographie du Théâtre Parminou, à la fin de cet ouvrage, pp. 270-278.

l'extraordinaire vitalité de la Troupe : il y a loin entre le monolytisme esthétique et politique au Parminou et la réalité. C'est dans la lutte des idées que se dessine la ligne politique et artistique du groupe, dans le plus grand respect de la démocratie.

Cette documentation et les rencontres avec la Troupe nous seront d'une grande utilité pour tirer le portrait de la Troupe d'une part et pour mesurer, d'autre part, dans une perspective sociale (à défaut d'une perspective sociologique scientifique), l'impact de la production théâtrale du Parminou sur le public québécois.

CHAPITRE II

LE CONTEXTE POLITIQUE, SOCIAL ET CULTUREL DU QUÉBEC DES ANNÉES SOIXANTE-DIX

I. Le Québec des années soixante-dix : une société en effervescence

Pour décrire la conjoncture socio-économique et politique des années soixante-dix, trois événements majeurs nous serviront de point de départ : la Crise d'octobre 1970, la crise économique qui sévit durant cette période et l'élection de Parti Québécois en 1976. La description et l'analyse de ces trois événements nous amèneront à déborder dans les deux sens la tranche historique qui nous intéresse.

Les années soixante furent marquées par ce que Jacques Pelletier appelle "l'éveil du néo-nationalisme"¹. Avec l'élection des libéraux de Jean Lesage en 1960 et 1962, la bourgeoisie québécoise entreprend

1. Jacques Pelletier, "Introduction" à L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec, in Les Cahiers du département d'études littéraires, no 5, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 9.

de se doter, via l'État, de moyens modernes pour son propre développement économique : création du Ministère de l'Éducation, nationalisation de l'électricité, création de diverses Sociétés d'État (S.G.F., S.O.Q.E.M., S.O.Q.I.P., etc.). Le slogan électoral des libéraux en 1962, "Maître chez-nous", est assez éloquent sur la nature du néo-nationalisme de cette formation politique². En même temps, certaines politiques du Gouvernement Lesage, comme l'assurance-hospitalisation par exemple, satisfont des besoins et des attentes populaires. Cette période, qui dure six ans, appelée "la Révolution tranquille", met définitivement fin au nationalisme conservateur tel que vécu sous le régime Duplessis.

Si les libéraux perdent le pouvoir aux mains de l'Union Nationale de Daniel Johnson en 1966, dont le slogan électoral est "Égalité ou Indépendance", signe manifeste que tout parti politique doit composer avec ce nouveau courant nationaliste, la responsabilité en revient pour une bonne part à la participation des indépendantistes du R.I.N et du R.N. à la campagne électorale. En effet, libéraux et unionistes obtiennent sensiblement le même pourcentage des suffrages

2. "La révolution tranquille fut essentiellement une tentative de la bourgeoisie nationale québécoise de prendre le contrôle exclusif de la société québécoise". M. Pelletier et Y. Vaillancourt, cités par Richard Barette et Guy Tessier, "Le parti québécois et la sociale-démocratie; une analyse du revenu minimum garanti" in Pierre Fournier, Capitalisme et politique au Québec, Montréal, Editions coopératives Albert Saint-Martin, 1981, p. 184.

exprimés, soit quarante-cinq pour cent, la carte électorale et le mode de représentation parlementaire par comté favorisant l'Union Nationale. Tous les deux revendiquent plus d'autonomie face à Ottawa, revendications jugées insuffisantes par dix pour cent de l'électorat qui leur préfère des formations politiques carrément indépendantistes.

Les quatre ans de pouvoir de l'Union Nationale seront marquées par trois événements d'importance, toujours à connotation nationaliste. La visite du Général de Gaulle et son "Vive le Québec libre" accueilli dans l'enthousiasme populaire auront pour effet le durcissement des relations de l'État fédéral canadien, dirigé par Trudeau, avec le Gouvernement Johnson. La dissidence en 1967 au sein du Parti Libéral du Québec d'une aile plus réformiste et nationaliste, dont René Lévesque sera la figure dominante, conduira à la création du Mouvement Souveraineté-Association, puis du Parti Québécois en 1968, avec la fusion du M.S.A., du R.N. et du R.I.N. Finalement, l'adoption de la loi 63 à l'automne 1969, définissant la politique québécoise en matière linguistique, soulèvera un tel tollé de protestations, unissant les milieux populaires, syndicaux, intellectuels et étudiants, prenant la forme d'occupations d'institutions scolaires, de manifestations dans les rues, de grèves, que le Gouvernement unioniste de J.J. Bertrand (et même l'U.N.) ne s'en remettra jamais.

Parallèlement à l'action politique institutionnelle, l'éveil du néo-nationalisme donnera naissance à d'autres formes d'actions

politiques, la plus visible étant le terrorisme qui se manifeste avec le F.L.Q., de 1963 à 1970. Les années soixante seront donc marquées par des manifestations populaires à caractère nationaliste, organisées par différentes fractions de la société québécoise : manifestations étudiantes pour franciser McGill; syndicales et populaires contre Murray Hill, etc. Ces actions populaires, liées aux aspirations des milieux intellectuels et progressistes de l'époque, trouveront leur théorisation politique "dans ce que l'on pourrait appeler la théorie du socialisme décolonisateur selon laquelle la décolonisation apparaît comme condition nécessaire à l'établissement d'une société socialiste"³.

Le néo-nationalisme qui prend naissance durant la décennie soixante se trouve une voix plus "conséquente" dès le début des années soixante-dix. En effet, aux élections de 1970 et 1973, malgré des victoires non-équivoques du P.L.Q. dont les politiques fédéralistes se réaffirment, le P.Q. n'obtient pas moins de vingt-quatre pour cent et trente pour cent du vote. Émergeant comme force politique officielle, plus crédible pour représenter le néo-nationalisme en 1970, se présentant comme solution de rechange au Gouvernement Bourassa à partir de 1973, le P.Q. prendra le pouvoir en 1976, ayant

3. Jacques Pelletier, op. cit., p. 11.

bien soin d'avertir l'électorat qu'il se conduira en bon gouvernement provincial, reléguant au second plan son option souverainiste.

Avec l'élection du P.Q., les revendications nationalistes, portées par de larges couches de la population auparavant, s'affaiblissent. Plusieurs militants et militantes laissent l'action directe pour l'action électorale, abandonnant leurs propres revendications dans les mains de "leur" parti⁴. Si l'élection de ce parti était porteuse de maints espoirs sociaux et nationaux, entre autres, que bien des inégalités collectives que la nation québécoise subit seraient corrigées, la désillusion fut brutale. L'échec du référendum en 1980 et la perte du droit de vêto du Québec lors du rapatriement de la Constitution canadienne, le jeu de cache-cache du P.Q. avec son option indépendantiste, voilà autant de facteurs qui ont fait perdre à plusieurs québécois et québécoises la confiance en la volonté et au pouvoir du P.Q. de s'attaquer à l'oppression nationale que nous vivons. Le Québec serait en recul sauf pour le développement des leviers économiques indispensables à l'autonomie économique québécoise. Ces leviers économiques (S.G.F., Caisse de dépôt, etc.), mis sur

4. "Il ne faut jamais confondre les intérêts qu'un parti défend en dernière analyse et la situation de classe de ses cadres politiques moyens, de ses députés et de sa clientèle de prédilection". Gilles Bourque, cité par Pierre Fournier, "Les nouveaux paramètres de la bourgeoisie québécoise", in Le Capitalisme au Québec, Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1978, p. 175.

piéd durant la "Révolution tranquille", ont reçu de la part du Gouvernement Lévesque une attention et une aide particulière, de même que le Mouvement financier Desjardins et certains secteurs de l'économie en voie de s'approprier une place concurrentielle sur le marché mondial. Et qui dit, en société capitaliste, autonomie économique, compétition mondiale pour un marché, dit progrès économique, indépendance nationale pour une infime partie de la population, soit la bourgeoisie québécoise.

D'autres facteurs expliquent la diminution des luttes à caractère nationaliste. La Crise d'octobre 1970 en est un. La crise économique qui s'accroît au milieu des années soixante-dix en est un autre.

Si les actions terroristes de F.L.Q. recevaient un relatif appui populaire, en particulier de la part des milieux progressistes et intellectuels, durant les années soixante, l'enlèvement du diplomate britannique James Cross et l'assassinat du Ministre québécois Pierre Laporte par le F.L.Q. eurent pour effet de refroidir considérablement cet appui. Comme quoi, le "gauchisme", l'"infantile" impatience petite-bourgeoise en matière révolutionnaire, pour reprendre des expressions de Lénine, éloigne de l'objectif visé. Objectivement, le terrorisme, quand il est le fait de groupuscules isolés de l'action

révolutionnaire des masses⁵, renforce les courants politiques de droite et l'adhésion des masses à ces courants. A titre d'exemples, rappelons la loi des mesures de guerre imposée par le Gouvernement Trudeau, la déconfiture du F.R.A.P. contre le maire Drapeau à l'élection municipale de la ville de Montréal en pleine Crise d'octobre.

Sur le plan des revendications nationalistes, la Crise d'octobre aura des répercussions lourdes de conséquences : entre autres,

elle indique au néo-nationalisme les frontières à ne pas franchir : il n'est pas question qu'Ottawa accepte la balkanisation du Canada, position qui, de manière paradoxale, renforce la thèse péquiste de la souveraineté-association, sorte de "troisième voie" entre l'indépendance et le fédéralisme⁶.

Une partie de la gauche des années soixante, dont Pierre Vallières, se rallie au P.Q.; une partie de la jeunesse et du milieu intellectuel délaisse la politique pour verser dans la contre-culture.

Ainsi, la Crise d'octobre et l'élection du P.Q., alliées à la crise économique que traverse le capitalisme, vont faire en sorte qu'un glissement s'effectuera des revendications nationalistes à des revendications à caractère économique et de progrès social.

5. Certains doutes existent à l'effet que le F.L.Q. aurait été infiltré par la G.R.C. durant cette période. Voir la série d'articles de Guy Rochette et Pierre Vallières sur la Crise d'octobre, parue dans Le Jour, du 20 octobre au 4 novembre 1975.

6. Jacques Pelletier, op. cit., p. 12.

La crise amènera la bourgeoisie canadienne et son État à tenter de faire porter à la population canadienne le fardeau de la crise économique (taux d'intérêt élevés, inflation, chômage, gel des salaires, réduction des services publics, etc.). Le P.Q. accrochera son wagon à ce train de mesures de crise, malgré quelques réformes de nature à satisfaire son électorat, notamment concernant l'assurance-automobile et la question linguistique avec la loi 101.

A cette offensive bourgeoise, le monde du Travail, via ses organisations, a répondu par un refus, appuyé de manifestations assez réussies dans les circonstances (grève pan-canadienne contre le gel des salaires, Fronts communs au Québec, manifestations contre les taux d'intérêt élevés et pour de l'emploi, etc.). La lutte syndicale se radicalise sur le terrain (grèves de Firestone, United Aircraft, Commonwealth Plywood, etc.) et sur le plan théorique. Pensons aux manifestes des trois grandes centrales syndicales québécoises : "L'école au service de la classe dominante" de la C.E.Q., "Ne comptons que sur nos propres moyens" de la C.S.N. et "L'État, rouage de notre exploitation" de la F.T.Q.

Cette effervescence du milieu ouvrier, en opposition spontanée au Capital, et la réorganisation de la gauche, suite à la répression d'Octobre soixante-dix, ont favorisé le développement de groupes politiques d'idéologie marxiste-léniniste. En Lutte est fondé en

1972 et la Ligue communiste (marxiste-léniniste) du Canada, mise sur pied en 1975, deviendra le Parti Communiste Ouvrier en 1979.

Profitant du contexte "révolutionnaire" créé par la crise, ces groupes se donnaient comme but d'amener le prolétariat à la conscience de son rôle historique et, ainsi, de réaliser le socialisme par la voie révolutionnaire sous la direction de son parti d'avant-garde. Se situant "dans la filiation des groupes politiques progressistes des années soixante (M.L.P., F.L.P., etc.)", ils prétendent dépasser leur héritage "dans le sens d'un marxisme plus conséquent - qui sera en réalité sa caricature stalinienne"⁷. Sur la question nationale québécoise, les marxistes-léninistes, abandonnant la théorie du socialisme décolonisateur, définissent le Québec comme une partie constitutive de l'État capitaliste canadien; l'oppression nationale du Québec est une contradiction secondaire subordonnée à la contradiction principale opposant le prolétariat canadien à la bourgeoisie canadienne pour le contrôle de la société.

L'influence que ces groupes exercèrent sur les milieux syndicaux, populaires, intellectuels et culturels ne peut être niée. Que l'on ait ou pas partagé leurs orientations politiques, ils ont contribué à créer un mouvement social de luttes économiques et

7. Ibid, p. 15.

politiques qui a caractérisé les années soixante-dix. Les appareils syndicaux seront interpellés pour qu'ils concrétisent dans l'action le syndicalisme de combat qu'ils prônent. La fraction progressiste du monde artistique, littéraire et intellectuel sera questionnée sur le problème du rapport de la pratique artistique à l'engagement politique. Les revues Mobilisation, Stratégie et Chroniques feront largement état du débat qui a cours durant cette période, dans ce milieu précis, sur cette question.

Le début des années quatre-vingt verra décliner à leur tour les revendications sociales. Le mouvement syndical est en repli; l'idée de la concertation, opposée à l'action directe contre le patronat et l'État, gagne de plus en plus de terrain. Idée d'autant plus forte au Québec qu'elle se fonde sur "la naïve certitude que le P.Q. représente un véhicule suffisant pour réaliser une politique pro-ouvrière"⁸, confusion tenace au sujet de la nature de classe du P.Q. dans le mouvement ouvrier et chez les intellectuels progressistes. Le mouvement populaire est dispersé en plusieurs associations à l'action défensive qui ne parviennent pas à faire se rejoindre leurs revendications propres dans un projet plus global. Le syndicalisme étudiant est en veilleuse depuis 1978, dernier grand moment d'action autour de la question des prêts - bourses.

8. François Fournier et Daniel Villeneuve, "Capital, référendum et perspectives post-référendaires" in Pierre Fournier, Capitalisme et politique au Québec, op. cit., p. 284.

Seul le mouvement féministe, qui a connu un essor fulgurant durant la décennie soixante-dix, semble moins affecté par la vague de démobilisation. Mais là aussi, les analyses les plus radicales du mouvement ont de moins en moins de résonance; l'action de masse cède progressivement le pas aux actions plus individuelles; la lutte s'effectue davantage aujourd'hui sur le terrain légal et celui de la promotion des femmes à des postes et des charges occupé/e/s presque exclusivement par des hommes jusqu'à maintenant. La teneur des propos que l'on retrouvait dans les périodiques Québécoises debout et Les têtes de pioche et ceux actuels de La vie en rose attestent ce changement de cap du mouvement féministe. Malgré les changements de formes qu'a pris le militantisme féministe, surtout chez la nouvelle génération de femmes, malgré le fait que certaines revendications des femmes semblent aujourd'hui remises en question (avortement, parité salariale, etc.), la lutte des femmes pour leur émancipation se poursuit. A ce niveau, le mouvement apparaît irréversible : les femmes n'accepteront plus d'être réduites au rôle traditionnel qui leur était assigné et les luttes des femmes pour leur égalité ont amené des changements profonds de mentalité. Le poète Aragon aurait-il eu raison lorsqu'il disait : "la femme est l'avenir de l'homme"?

Dans le courant de cette démobilisation générale, presque tous les groupes politiques de gauche, à l'exception du Mouvement

Socialiste, sont disparus, emportés par leur sectarisme doctrinaire⁹. Avec cette disparition, sonne le glas du rêve de la fusion du mouvement ouvrier et populaire avec l'action politique classique du marxisme-léninisme.

9. Voir à ce sujet une dimension de l'autopsie des groupes marxistes-léninistes : Pierre Milot, "Généalogie du discours et des pratiques marxistes-léninistes au Québec", in Les Cahiers du département d'études littéraires, no 5, Université du Québec à Montréal, 1986, pp. 17-40.

II. Un théâtre aussi effervescent

Ce contexte économique-socio-politique, les auteur/e/s, les collectifs de création, consciemment ou non, n'ont pu faire autrement que le ressentir; leurs productions ne peuvent que le traduire, explicitement ou structurellement. Nous nous limitons ici à suivre l'évolution de l'activité théâtrale durant cette période, étant donné l'ampleur du sujet, bien que les autres domaines de la production culturelle soient aussi révélateur de la situation sociale et politique qui prévaut.

A partir de la fin des années soixante, "le théâtre québécois s'impose comme une des voies essentielles de l'affirmation québécoise"¹⁰, rendant compte des tensions qui traversent la société québécoise. C'est à partir de cette époque que l'idée de nation apparaît dans le théâtre québécois, mises à part quelques exceptions antérieures, dont Les Fridolinades de Gratien Gélinas. Même si l'oeuvre théâtrale d'un Marcel Dubé est l'une des plus importantes de la dramaturgie québécoise, "la problématique qu'elle articule ne s'inspire jamais d'une prise de conscience de ce que l'on pourrait appeler la québécoïté"¹¹.

10. Michel Bélair, Le nouveau théâtre québécois, Montréal, Léméac, 1973, p. 9.

11. Ibid, p. 20.

Pourtant, les premières pièces de Dubé, parce qu'elles se démarquaient du théâtre de répertoire classique et des pièces d'auteur/e/s françaises ou américaines, à l'affiche des grandes compagnies théâtrales, provoquèrent de très virulentes critiques. A titre d'exemple, celle du Père Paul Guay, du journal Le Droit :

A la lecture du Simple soldat, un immense sentiment de tristesse nous envahit. Cette oeuvre qui ne représente qu'un aspect de la vie canadienne, n'aurait jamais dû être écrite. Une littérature jeune doit monter et non descendre, embellir et non désenchanter. Quel dommage qu'on nous livre encore - sous le prétexte de faire vrai - le parler le plus ordinaire, bas, trivial, farci d'anglicismes! Pour sauver la langue française, on a vraiment besoin d'autre chose au Canada français! [...] Je dirai qu'il y a d'autres Canadiens français plus grands, plus beaux, plus habiles en affaires que Joseph Latour; qu'il y en a de plus distingués dans leur langue et leurs manières; qu'il y en a par millier; que ce sont eux, qu'il faut monter en épingle; et qu'une littérature de vaincus et de malheureux comme celle du Simple soldat de Marcel Dubé est indigne d'eux¹².

Lors de la création des Beaux - Dimanches à la Comédie-Canadienne en 1965, les allusions au séparatisme de la pièce suscitent également de vives réactions. Ce n'était pas là ce que les milieux officiels, tant politiques que théâtraux, attendaient du théâtre, celui-ci étant vu comme un moyen d'accéder à la "culture". En situation d'antagonisme au début de sa carrière avec les "héritiers de Molière, les

12. Paul Guay, cité par Marcel Dubé, La tragédie est acte de foi, Montréal, Léméac, 1973, p. 15.

fils du Père Legault"¹³, pour reprendre les expressions de Jean-Claude Germain, Dubé a pu accéder à la légitimité dans l'Institution théâtrale à la suite de sa conversion à une langue correcte. "En même temps qu'aux alentours des années soixante Dubé passait de l'examen des problèmes du prolétariat à ceux d'une classe plus aisée, le langage des personnages connaissait une évidente amélioration"¹⁴. Par la suite, Marcel Dubé sera joué régulièrement par les grandes compagnies et la télévision d'État s'ouvrira à son "monde".

L'oeuvre de Dubé toutefois, comme celle des Gélinas, Loranger, Hébert, Ferron, Languirand, mène tout droit à l'avènement d'un théâtre plus typiquement québécois. Ce dernier, fondé sur des valeurs de contestation, en continuité par rapport aux réflexions actuelles sur les formes et les fonctions du théâtre, se développera en opposition au théâtre officiel, enfermé celui-là dans le système de consommation dans le but explicite d'éduquer et de divertir.

Un des événements choc que la crise d'identification nationale aura provoqué, c'est la création des Belles-soeurs de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau-Vert en 1968. Le théâtre proprement québécois

13. Jean-Claude Germain, "C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine", in Jeu, no 7, Montréal, Quinze, hiver 1978, pp. 10-20.

14. Maximilien Laroche, Marcel Dubé, Montréal, Fides, 1970, p. 101.

venait alors au monde. Cette pièce eut l'effet d'une bombe : pour la première fois, rompant avec une certaine tradition de dramaturgie québécoise,

quelqu'un parlait au théâtre de la même façon que partout ailleurs au Québec; pour la première fois, quelqu'un mettait en scène des personnages que le théâtre officiel s'efforçait de ne pas trop montrer parce qu'ils étaient à l'image d'une société que l'on espérait sauver par l'importation d'une culture étrangère¹⁵.

Pour la première fois sur un plateau institutionnel! Car depuis la fin des années dix, le public populaire se reconnaissait facilement dans les personnages et le langage du théâtre burlesque. "Les comédiens parlaient le même langage que l'auditoire; ils disposaient d'un vocabulaire similaire à "monsieur tout l'monde" : anglicismes, termes impropres, etc.¹⁶. Et Chantal Hébert de poursuivre : "s'ils transgressent parfois les interdits de l'époque, ils permirent par le fait même de soulever le couvercle des pulsions de l'homme québécois. Ils renouèrent, en cela, avec la tradition essentielle d'un rire qui soulage, d'un rire libérateur"¹⁷.

Sans être politique à proprement parler, la pièce Les Belles-Soeurs apparaît être la tentative la plus audacieuse au théâtre dans

15. Michel Bélair, op. cit., p. 56.

16. Chantal Hébert, Le burlesque au Québec, Montréal, Hurtibise HMH, 1981, pp. 203-204.

17. Ibid, p. 205.

le sens de l'affirmation d'une manière d'être québécoise, d'une prise de conscience du conflit culturel qui divise la société québécoise durant les années soixante. Et comme le souligne Bélair : "partout dans le nouveau théâtre québécois, l'affirmation culturelle va de pair avec l'affirmation de l'identité nationale"¹⁸.

Reflet de la crise d'identification nationale, l'oeuvre de Michel Tremblay le sera par l'utilisation du joul. Redevable en cela à l'École de Parti-Pris et à des auteurs tels Renaud, Major, Chamberland, le joul devient le catalyseur permettant de dénoncer les aliénations de la société québécoise.

Les moyens d'expression, la forme, le langage d'une pièce sont inséparables de son engagement, de son message; le joul n'est pas ici un habit de carnaval dont l'auteur revêt arbitrairement et artificiellement ses héroïnes; il est leur vêtement de tous les jours, il leur colle à la peau, il est devenu leur corps même, leur "maladie chronique", une "carence dans le sang", comme le note justement Tremblay¹⁹.

Si l'identité est parole, celle-ci doit être libérée. C'est là toute l'entreprise de Tremblay : donner la parole, dans sa langue, au groupe social le plus démuné et dont la langue est méprisée; de ce fait, donner au groupe l'occasion d'atteindre la conscience de sa condition

18. Michel Bélair, *op. cit.*, p. 56.

19. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, Le théâtre québécois, Montréal, HMH, 1970, p. 198.

problématique et de son existence incomplète par l'acceptation des mots qui les disent. Ainsi le joual passe du statut de véhicule de l'impuissance à celui de l'expression.

Par le thème principal qu'elle développe, l'oeuvre de Tremblay sera également le reflet de la crise d'identification nationale. Ce thème central, sans qu'il soit toujours explicite, c'est l'homosexualité. Celle-ci réduit le personnage à la marginalité, à vivre dans le déguisement. Chez Tremblay,

l'aliénation n'est pas réservée aux homosexuels, c'est le fait de toute l'humanité.[...] l'homosexualité ne définit pas un groupe social mais sert à décrire une situation de marginalité qu'un groupe vit et éprouve comme particularisme mais que l'auteur et une partie importante des spectateurs reconnaissent comme universelle²⁰.

Considérant lui-même son théâtre comme "engagé", Tremblay dira : "On est un peuple qui s'est déguisé pendant des années pour ressembler à un autre peuple. [...] On a été travesti pendant 300 ans"²¹.

A peu près à la même époque, Jean-Claude Germain et Les Enfants de Chénier entreprenaient "de démystifier les bébittes québécoises"

20. Naïm Kattan, "L'influence américaine sur le théâtre du Québec", in Le théâtre canadien-français, "Archives des lettres Canadiennes", T.V., Montréal, Fides, 1976, p. 435.

21. Rachel Cloutier, Rodrigue Gignac et Marie Laberge, "Entrevue avec Michel Tremblay", in Nord, no 1, Québec, Editions de l'Hôte, 1971, p. 64.

et s'inscrivaient dans ce courant nationaliste où "la nécessité de se connaître d'abord pour pouvoir ensuite se découvrir des allants nouveaux"²² semblait être la devise. Sans rompre avec la ligne populaire tracée par Tremblay, en faisant remonter, peut-être pour la première fois, l'origine du théâtre québécois, non plus à Gélinas et Dubé, mais aux improvisateurs et improvisatrices burlesques, Germain situe sa démarche dans une voie différente de celle de Tremblay. Délaissant la situation actuelle, Jean-Claude Germain et son groupe tentent de créer "une saga de l'histoire politique québécoise qui retrace chacune des étapes marquantes de notre aliénation"²³.

L'entreprise des Enfants de Chénier, qui formèrent le Théâtre du Même Nom, constitue à la fois une récupération des mythes populaires et une tentative de liquidation de ces mythes ainsi que de toutes les fumisteries passées. Liquidation du théâtre "importé" avec Les Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu, de l'emprise néfaste de la religion sur la conscience populaire avec Si Aurore m'était contée deux fois et La mise à mort de la Miss des miss, du mythe de la société de consommation et de la famille avec Diguïdi, diguïdi, Ha! Ha!, etc., dans le but de concrétiser une véritable identité québécoise. Comme le dira lui-même Germain,

22. Jacques Larue-Langlois, "Petit panorama du vrai théâtre québécois", in Vie des arts, no 87, 1977, p. 36.

23. Michel Bélair, op. cit., p. 58.

le théâtre que je veux faire, c'est celui du passage à l'Histoire. [...] l'accession de l'individu, [de] la famille ou [de] la collectivité à l'Histoire devient le moteur dramatique le plus puissant²⁴.

Il fallait pour cela délaissier le psychologisme traditionnel comme modèle dramaturgique. Il fallait "trouver une façon d'être sur scène qui corresponde à ce qu'on est au Québec"²⁵. Il fallait aussi redéfinir la façon même de travailler de l'Institution théâtrale. Ces impératifs ont favorisé l'utilisation de la création collective au T.M.N., technique employée jusque là, et depuis quelques années seulement, par les troupes étudiantes et amateurs surtout²⁶.

Au moment où j'ai abordé cette façon de travailler avec les comédiens, ça correspondait à une période où la société québécoise comme telle cherchait à redéfinir toutes ses structures politiques, elle avait des comités de citoyens qui voulaient se faire entendre et participer aux décisions collectives. [...] Ce qui se passait au niveau du théâtre, au niveau de la redéfinition et de la redistribution du pouvoir créateur, était en concordance parfaite avec l'évolution de la société québécoise²⁷.

24. Bernard Andrès et Yves Lacroix, "Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui, Entretien", in Voix et images, vol. VI, no 2, Université du Québec à Montréal, hiver 1981, p. 171.

25. Ibid, p. 178.

26. On accorde généralement à L'homme approximatif, créé en 1966 par le Point-Virgule de Trois-Rivières, le titre de première création collective québécoise. Voir à ce sujet la recherche de Fernand Villemure, Inventaire des créations collectives au Québec depuis 1965, Ministère des Affaires culturelles, mai 1974, 140 pages, dactylographié.

27. Bernard Andrès et Yves Lacroix, op. cit., p. 183.

C'est cette concordance qui fait que le théâtre de Germain peut être considéré comme un théâtre plus directement politique, une production culturelle à des fins politiques nationalistes.

En 1969, le Grand Cirque Ordinaire est créé. Son entrée sur la scène théâtrale québécoise avec T'es pas tannée Jeanne d'Arc sera un autre événement important pour la décennie soixante-dix qui s'amorce. Important parce que le Grand Cirque Ordinaire, greffé au réseau de tournée du Théâtre Populaire du Québec, s'adresse à un public qui n'a pas été formé par la tradition théâtrale. Important parce qu'il fait connaître à ce public vierge le théâtre vivifiant de la création collective, plus ancré sur l'ici et maintenant, et résultant d'une autre technique théâtrale de longue date populaire : l'improvisation. C'est tout de suite le succès, en province aussi bien qu'à Montréal, déniait les édits du Pouvoir et des professionnel/le/s du théâtre. Important parce que, tout en poursuivant le travail d'affirmation culturelle québécoise entrepris par Tremblay et Germain, le Grand Cirque Ordinaire va porter sur scène la problématique sociale, que la crise va accentuer.

L'utilisation du cirque, comme espace scénique, correspond d'abord aux exigences de la tournée, à plus forte raison quand celle-ci vise le milieu populaire. "A l'intérieur d'une tournée, dira Raymond Cloutier, il faut prévoir à l'avance toutes les difficultés, être

prêt à jouer dans un gymnase ou dans une salle paroissiale"²⁸. Mais aussi, le cirque marque la distance que veut prendre le G.C.O. face au théâtre institutionnel.

Le cirque avait toujours été un divertissement populaire, et ses thèmes, sa dramatique, son jeu, ses méthodes de travail ne tenaient en rien du théâtre bourgeois. Choisir le cirque, c'était s'opposer au théâtre bourgeois²⁹.

C'est également "le lieu théâtral rêvé puisqu'il permet toutes les libertés d'expressions possibles"³⁰. Et la pratique théâtrale du G.C.O. se situe dès le départ sous le signe de la liberté. Liberté face au T.P.Q. lui-même, son "employeur" : "j'ai usé de toute ma démagogie envers Albert [Millaire] pour qu'il accepte le projet sans droit de regard"³¹. Liberté dans le style de travail : c'est un collectif de création où l'improvisation prime. Liberté au niveau du jeu : La famille transparente, plus que tout autre spectacle, est essentiellement le spectacle d'une mise en spectacle. Liberté finalement face à l'engagement politique.

28. Michel Bélair, "Jeanne D'Arc au cirque", in Le Devoir, Montréal, 17 janvier 1970, p. 13.

29. Collectif (Comité de rédaction de Stratégie), "Dossier théâtre populaire, théâtre militant : Le Grand Cirque Ordinaire et Le théâtre d'la shop", in Stratégie, no 9, Montréal, été 1974, p. 30.

30. Michel Bélair, Le nouveau théâtre québécois, op. cit., p. 76.

31. Gilbert David, Lorraine Hébert et Yolande Villemare, "Entretien (s)", in Jeu, no 5, Montréal, Quinze, Printemps 1977, p. 27.

T'en rappelles-tu, Pibrac? est sans conteste le plus engagé des spectacles du G.C.O., engagé dans le sens d'une mise en accusation du système capitaliste et d'un appui à l'action politique des masses. Au G.C.O., comme d'ailleurs dans une bonne partie de la société, la question du socialisme se pose avec de plus en plus d'acuité et l'engagement nationaliste, qui était la préoccupation principale de T'es pas tannée Jeanne D'Arc, passe au second plan. T'en rappelles-tu, Pibrac? est le spectacle d'une situation réelle, le chômage chronique tel que vue dans un petit village du Lac Saint-Jean, qui dénonce la collusion de la compagnie de pulpe et papier Price et du pouvoir politique et qui soutient, en les racontant, les actions de lutte entreprises par la population de Pibrac. Le pouvoir politique interviendra d'ailleurs pour interdire la poursuite de la tournée du groupe et pour congédier Millaire du T.P.Q., sous prétexte de mauvaise gestion administrative.

Ce spectacle conduira à la dissolution du groupe, après deux ans et demi d'existence, malgré diverses tentatives de renaissance par la suite. Laissons à Raymond Cloutier le soin d'en expliquer les raisons.

Abordant pour la première fois un mode réaliste et une histoire véridique, le groupe prend en même temps conscience de ses contradictions. Ça va mal, très mal dans nos grosses têtes. On ne se parle presque plus, on ne veut plus se voir. [...] Nous avons découvert notre théâtre mais ne pouvions le supporter! [...] Nous n'avons ni l'énergie ni la science de l'administration. Notre anarchie souffrait mal les chiffres. [...] On a tous pris le bord de notre campa-

gne respective, [...] la tête basse, avec l'impression de se faire acheter un silence et n'osant se l'avouer les uns aux autres³².

Le courant nationaliste va se poursuivre au théâtre durant les années soixante-dix, notamment avec un auteur comme Jean Barbeau. Chez lui par contre, la situation culturelle des québécois et québécoises n'est pas tant une situation de marginalité qu'"un particularisme qui s'accepte"³³. Mais les préoccupations sociales, dans le tournant des années soixante-dix, vont prendre le pas sur les revendications nationalistes, chez un auteur comme Robert Gurik par exemple, mais surtout parmi les troupes du Jeune Théâtre.

Ce tournant, le Théâtre Euh! le prendra radicalement lors de sa création en 1970. Les huit ans d'Histoire du Théâtre Euh! illustrent de façon concrète les diverses facettes que peuvent prendre les interrogations sur la démocratisation de l'art. On rejette au départ "l'utopie de Jean Vilar d'un théâtre universel pour toutes les classes sociales dans les grandes maisons de la Culture"³⁴. Le Manifeste du Théâtre Euh!, publié dans Le Soleil, le 14 août 1971, divulgue le programme politique et esthétique du groupe. Il peut se résumer en

32. Raymond Cloutier, "Petite histoire", in Jeu, no 5, op. cit., p. 10.

33. Naïm Kattan, op. cit., p. 435.

34. Gérald Sigouin, Théâtre en lutte : le Théâtre Euh!, Montréal, VLB Editeur, 1982, p. 15.

ces quelques mots : "foi en l'homme créateur", décolonisation culturelle, théâtre pauvre, clowns critiques et politiques, la rue.

La croyance au potentiel créateur de tous et de toutes, le Théâtre Euh! l'articulera dans la création collective utilisée à des fins politiques. Les comédiens et les comédiennes, en plus de "montrer les différentes structures et démontrer les différents mécanismes qui sont les bases de la société dans laquelle nous vivons"³⁵, doivent prendre position. Les spectateurs et spectatrices, pour leur part, sont appelé/e/s à juger, à partir du spectacle, leurs propres conditions d'existence, leurs relations avec la société. Au départ donc, démocratiser le théâtre, pour le Théâtre Euh!, c'est refuser la soumission des comédiens et comédiennes au texte et à la "scénocratie"; c'est parler des problèmes du peuple, dans la langue de celui-ci, là où il se trouve. C'est la période la plus anarchiste de la troupe, dans la filiation du Living Theatre.

Sur cette voie, Jean-Pierre Compain et Charlotte Boisjoli, exactement à la même époque, avaient été plus loin avec l'expérience de L'Engrenage. "Le théâtre, tout comme l'art en général, est sorti du peuple, il doit y retourner.[...]. Il faut donc redonner au peuple

35. Collectif (le Théâtre Euh!), "Manifeste du Théâtre Euh!", cité par Gérard Sigouin, op. cit., p. 58.

tous les instruments d'expression qui lui ont été volés"³⁶. S'opposant à la division capitaliste du travail et misant sur cette "foi en l'homme créateur", cet homme et cette femme de théâtre préconisaient un théâtre fait par les travailleurs et travailleuses. Le rôle de l'artiste se confond alors à de l'animation, sur le plan artistique évidemment, mais également sur le plan politique, en collaboration avec les syndicats et les groupes populaires.

A l'occasion de la création de Cré Antigone en 1971, "le Théâtre Euh! effectuera une étude et une mise en application assez complète des techniques brechtiennes"³⁷. Cette approche de Brecht aura pour effet de marquer une première radicalisation des intentions idéologiques et théâtrales du groupe, jusque là plutôt nationalistes et contre-culturelles. Avec les sketches des Dossiers Limoilou, l'orientation politique du groupe va se préciser encore davantage. Pour le Théâtre Euh!, démocratiser le théâtre deviendra alors apprendre des gens du peuple comment faire le théâtre, choisir à quel public on s'adresse et pour quel public on refuse de jouer. Par la suite, le Théâtre Euh! va s'impliquer davantage dans des luttes populaires spécifiques (expropriation de Sainte-Scolastique, grève de l'amiante à Thetford-Mines, etc.).

36. Jean-Pierre Compain, L'Engrenage. Tremplin pour une socialisation des arts et de la culture, Montréal, L'étincelle, 1972, p. 13.

37. Gérald Sigouin, op. cit., p. 37.

La vie heureuse de Méo Tremblay, véritable dénonciation de l'exploitation capitaliste du monde ouvrier, est la pièce qui traduit le mieux la conversion idéologique de la Troupe au marxisme. Démocratiser le théâtre deviendra une entreprise plus vaste pour le groupe, à partir de 1974. Cela revient à faire du théâtre, un instrument pour la conquête du pouvoir politique par la classe ouvrière, un instrument pour instaurer le socialisme, seul système politique permettant de réaliser une démocratie populaire véritable.

Le Théâtre Euh! tentera de faire partager son credo à l'ensemble des forces progressistes du Jeune Théâtre québécois et entreprendra donc d'investir idéologiquement dans l'Association québécoise du Jeune Théâtre. Le radicalisme du Théâtre Euh! effraie ou essoufle certaines troupes. Les hésitations de ces dernières conduiront le Théâtre Euh!, ainsi que trois troupes influentes à l'A.Q.J.T. et la plupart des membres du comité de direction de l'Association, à se désolidariser brusquement de cette association "bourgeoise". Coup de théâtre : ces troupes quittent le congrès de l'A.Q.J.T. de 1975 et déposent leur Manifeste pour un théâtre au service du peuple³⁸.

38. Collectif (La Gaboche, Les Gens d'En bas, Le Théâtre Euh!, Le Tic Tac Boom, le Comité de direction de l'A.Q.J.T.), "Manifeste pour un théâtre au service du peuple", in Chroniques, no 14, Montréal, février 1976, pp. 6-19, in Jeu, no 7, Montréal, Quinze, hiver 1978, pp. 79-88.

A partir de cet événement, le Théâtre Euh! concentre ses efforts sur une meilleure étude théorique de la lutte de classes. Ses productions seront de plus en plus rares. Les contacts avec le Groupe En Lutte se multiplient. Finalement, plusieurs membres de la Troupe rallient En Lutte. En 1978, le Théâtre Euh! se saborde, mettant fin à ses activités théâtrales au profit de l'action politique même.

C'est dans ce contexte politique, social et culturel, comme héritier des initiateurs du renouveau théâtral québécois que furent les Enfants de Chénier, le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre Euh! que le Théâtre Parminou se présente en 1974.

III. Ce nouveau théâtre québécois, l'exception ou la règle

Ce qui apparaît nouveau à un moment donné de l'Histoire d'une société n'est souvent en fait qu'une manifestation particulière d'une crise profonde que traverse l'ensemble des sociétés qui ont en commun certaines caractéristiques. Cette crise peut s'échelonner sur une période historique relativement longue. Au risque de verser dans le lieu commun, nous pouvons affirmer que le système économique, politique et social dominant à l'heure actuelle à l'échelle mondiale en est un de type capitaliste. A ce système correspondent divers types d'appareils idéologiques, dont, entre autres, le théâtre. Ce ne serait donc pas étonnant de constater que l'ensemble de la production théâtrale, d'une manière ou d'une autre, se définit en fonction du système qui la constitue.

Si un système économique, politique et social, en s'instituant, tend à résoudre les contradictions de l'ancien régime sur les bases duquel il s'est constitué, il n'en demeure pas moins que de nouvelles contradictions apparaissent au sein de ce système. A leur tour, ces dernières appellent, pour leur résolution, un nouvel ordre du monde qui s'établit, historiquement, par une longue marche des forces sociales de progrès. Le théâtre, comme les autres productions culturelles, prend en compte ces contradictions et offre parfois à l'imaginaire social des modèles pour le nouvel ordre du monde qui demande à naître.

Sans remonter jusqu'à l'aube de l'humanité, nous pouvons sans conteste rappeler que le système capitaliste dans lequel nous vivons s'est établi sur plusieurs siècles de lutte contre le féodalisme. Une fois vainqueur, l'ordre bourgeois, selon les analyses de Marx, ne pouvant plus contenir le développement économique et social qu'il a lui-même engendré, ne peut que décliner.

Le développement de la grande industrie s'opère, sous les pieds de la bourgeoisie, le terrain même sur lequel elle a établi son système de production et d'appropriation. Avant tout, la bourgeoisie produit ses propres fossoyeurs. Sa chute et la victoire du prolétariat sont également inévitables³⁹.

A son tour, le capitalisme sera vaincu par l'ordre socialiste. Divers affrontements ont lieu entre les deux ordres; la première victoire significative du socialisme remonte à la révolution bolchévique de 1917.

L'Histoire du théâtre est liée à l'HISTOIRE. Et puisque l'HISTOIRE est essentiellement lutte de classes, il n'est pas surprenant "que les classes dominantes essaient de façon permanente de confisquer le théâtre et de l'utiliser comme instrument de domination"⁴⁰. Mais, d'ajouter Boal, "le théâtre peut aussi être une arme de libé-

39. F. Engels et K. Marx, Manifeste du parti communiste, Pékin, Editions en langues étrangères, 1975, p. 48.

40. Augusto Boal, Théâtre de l'opprimé, Paris, Maspéro, 1980, p. 7.

ration. Pour qu'il le soit, il faut créer les formes théâtrales adéquates. Il faut le changer"⁴¹. Rappelant les différents changements fondamentaux qu'a subi le théâtre au cours de l'HISTOIRE, Boal découpe en cinq grandes étapes l'Histoire du théâtre.

Le chant dithyrambique

A l'origine, "le peuple était le créateur et le destinataire du spectacle théâtral, qui pouvait donc s'appeler chant dithyrambique"⁴².

La poétique d'Aristote

Vint l'aristocratie qui établit une division entre elle et le peuple. Cette division correspond au théâtre à celle entre acteur, actrice et spectateur, spectatrice, entre protagonistes et chœur. C'est Aristote qui "théorisa" cette division en assignant à la tragédie et à ses protagonistes aristocrates la fonction coercitive de purger la société féodale qui se développe de tous les éléments anti-sociaux. Il appellera la catharsis, "cette correction des actions des hommes"⁴³.

41. Ibid.

42. Ibid.

43. Ibid., p. 103.

La poétique de Machiavel

La bourgeoisie arriva ensuite et transforma à son tour le théâtre. Les protagonistes "cessèrent d'être l'objet de valeurs morales, superstructurelles, pour devenir des sujets multidimensionnels, des individus exceptionnels, également séparés du peuple"⁴⁴, des "hommes de virtu" au sens où Machiavel emploie le mot. Dans ce sens, Shakespeare est le premier dramaturge bourgeois. Machiavel, en prônant la libération de l'individu de toutes les valeurs morales, en créant la poétique de la virtu, avait rendu un fier service à la bourgeoisie dans sa lutte contre l'aristocratie.

La poétique de Hegel

Mais la bourgeoisie se rendit vite compte du danger, une fois le pouvoir politique conquis. Alors, il lui fallait que quelqu'un mette certaines limites à la liberté conquise par le personnage théâtral : ce fut Hegel. Pour lui, le personnage incarne un principe éthique, concrétisé par contre dans la vie réelle. Tout se centre désormais sur l'individu : "on tente ainsi de régler au niveau spirituel des problèmes qui se posent en réalité au niveau social"⁴⁵.

44. Ibid., p. 8.

45. Ibid., p. 147.

Mais le drame bourgeois est en crise, particulièrement depuis la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Certaines pièces indiquent que des éléments du drame, tel que "théorisé" par Hegel, se désagrègent. C'est ce qu'a démontré Peter Szondi dans sa Théorie du drame moderne. La désagrégation du drame, "forme poétique de l'évènement interhumain dans sa présence, a pour origine la transformation thématique qui remplace les éléments de cette triade de concepts par leurs contre-concepts"⁴⁶. Pour résumer les analyses de Szondi, signalons, à titre d'exemples, que "chez Ibsen, c'est le passé qui domine à la place du présent"⁴⁷. Dans les drames de Tchekhov, l'évènement devient accessoire et "le dialogue, forme de l'expression entre les hommes, se charge de réflexions monologiques"⁴⁸. Dans les oeuvres de Strindberg, les relations inter-humaines sont annulées ou perçues par la subjectivité d'un moi central. Le drame de Maeterlinck abandonne l'action et les relations entre les humains disparaissent. Finalement Hauptmann illustre les déterminations politico-économiques qui agissent sur les rapports humains.

Ces exemples montrent d'une part que quelque chose est en train de changer dans la structure sociale et dans la conscience qu'a

46. Peter Szondi, Théorie du drame moderne, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 63. C'est nous qui soulignons.

47. Ibid.

48. Ibid.

l'individu de ses rapports sociaux; d'autre part, ils témoignent que le drame bourgeois ne parvient plus à exprimer ces changements.

La poétique de Brecht

Le processus historique va précipiter et la transformation des structures sociales érigées par le capitalisme, et les modifications de la pratique théâtrale. En 1917, la révolution russe renverse pour la première fois une économie capitaliste, instaure la première société socialiste et permet un renouvellement théâtral sans précédent : l'explosion du théâtre d'agitation-propagande.

A partir de cet événement, dans les économies capitalistes, co-existent trois types dramaturgiques : le drame bourgeois proprement dit (théâtre de boulevard, vaudeville, etc.); les tentatives de préservation de la forme dramatique bourgeoise devenue problématique (le théâtre naturaliste, existentialiste, le théâtre de l'absurde, etc.) et finalement le théâtre qui prend en compte et le changement social et le renouvellement des formes dramatiques (le théâtre expressionniste, surréaliste, la revue politique de Piscator, le théâtre épique de Brecht, les happenings du Living Theatre, le théâtre d'agit-prop socialiste, etc.).

C'est à Bertolt Brecht que revient le mérite d'avoir répliqué aux poétiques d'Aristote et de Hegel par celle "des avant-gardes éclairées"⁴⁹. De sujet absolu "théorisé" par Hegel, le personnage devient à nouveau objet pour Brecht, non plus des valeurs morales, mais objet des forces sociales.

On y montre un monde transformable et la transformation commence au théâtre même. Le spectateur ne délègue pas ses pouvoirs pour qu'on pense à sa place, même s'il continue à les déléguer pour qu'on joue à sa place. L'expérience est révélatrice au niveau de la conscience mais pas globalement au niveau de l'action. L'action dramatique éclaire l'action réelle. Le spectacle prépare à agir⁵⁰.

La poétique de Brecht n'est pas uniquement épique et dialectique, elle est avant tout marxiste. Brecht était communiste et son influence fut et est encore très grande auprès des artistes de la scène préoccupé/e/s d'incarner leur pratique dans une société en voie de transformation. C'est de lui que s'inspirent, pour une bonne part, les troupes de théâtre d'intervention, tant dans leur intention didactique, leurs approches vis-à-vis les spectateurs et spectatrices que dans les formes populaires qu'elles utilisent et les thématiques abordées.

49. Augusto Boal, op. cit., p. 48.

50. Ibid.

La poétique de l'opprimé de Boal

La dernière étape de l'Histoire du théâtre, telle que vue par Boal, est caractérisée par la destruction des barrières érigées par les classes dominantes.

On détruit d'abord la barrière entre acteurs et spectateurs: tous doivent jouer, tous doivent être les protagonistes des transformations nécessaires de la société. [...]. Est détruite, ensuite, la barrière entre protagonistes et chœur [...]. Telle doit être la poétique de l'opprimé: la conquête des moyens de production théâtrale⁵¹.

C'est ce qui a cours actuellement, parfois dans la clandestinité, fluctuant au gré des contextes politiques particuliers, à travers diverses expériences théâtrales dans le monde. La volonté de changer les politiques relatives à l'armement nucléaire, aux relations de travail, aux droits des femmes et des minorités, par exemple, passe par la prise en mains des moyens de communication et d'expression par les populations. Aidées en cela par des professionnel/le/s en rupture de ban avec le théâtre institutionnel, ces populations se réapproprient des outils jusque là contrôlés par la bourgeoisie. Théâtre guérillero de l'Amérique latine, théâtre de la décolonisation africaine, théâtre "radical"⁵² américain, autant d'expériences qui avaient comme objectif la destruction des barrières dont parle Boal.

51. Ibid., p. 8.

52. Le terme fut utilisé pour désigner un festival de théâtre tenu à San Francisco en 1968 auquel participaient le Bread and Puppet Theatre, El Teatro Campesino, la San Francisco Mime Troupe. R.G. Davies, Peter Schumann et Luis Valdez, "Sur le théâtre Guérillero" in Partisans, no 47, Paris, Maspéro, avril-mai 1969, pp. 87-107.

L'agit-prop

L'ancêtre du théâtre de l'opprimé, la plus radicale de ces expériences de déconstruction, est sans contredit celle du théâtre d'agitation-propagande qui apparaît en Russie en 1917. Isolée dans le temps, issue d'un contexte révolutionnaire particulier, cette expérience durera vingt-cinq ans, s'étendra à quelques pays et prendra fin avec la stalinisation progressive du régime soviétique. Malgré le fait que certains partis communistes, principaux animateurs du théâtre d'agit-prop au début des années vingt, aient tenté de restreindre cette forme théâtrale à un simple instrument du Parti (et y soient parvenus dans bien des cas), ce théâtre semble l'amorce d'une révolution tant de la culture par la politique que de la politique par la culture. Avec le recul, nous pouvons constater que la fin de cette "révolution culturelle" coïncide pour une bonne part avec l'abandon de la construction du socialisme en U.R.S.S. et le retour de la première société socialiste à une forme de néo-capitalisme, "étatiste" et "bureaucratique", pour reprendre des expressions de Charles Bettelheim⁵³.

Le théâtre d'agit-prop se caractérise par la mise en accusation du drame, par l'éclatement de la forme-théâtre et la multiplication

53. Claude Rémillard, "Entrevue avec Charles Bettelheim", in Les cahiers du socialisme, no 14, Montréal, Printemps 1984, pp. 71-100.

des formes courtes. Alliant la tradition populaire du cirque, de la pantomime, de la variété aux innovations du futurisme, du constructivisme ou de l'expressionnisme, il se présente sous la forme de la réappropriation et du collage des formes archaïques aussi bien que modernes. "Procès d'agitation", "journal vivant", "cabaret rouge", chaque forme s'ajuste aux situations particulières. Le théâtre d'agit-prop, c'est la destruction du drame, cette "structure pseudo-organique où la réalité secondaire du théâtre transmue - esthétiquement - la réalité primaire, non-théâtrale, de la matière sociale"⁵⁴. Au contraire, le théâtre d'agit-prop fait apparaître les réalités primaires habituellement camouflées. Même la technique théâtrale n'est pas dissimulée; on y cultive plutôt franchement l'effet scénique, sans masquer non plus la volonté d'agir sur les spectateurs et spectatrices. Cette dénaturation du théâtre dramatique trouve son explication fondamentale dans la politisation méthodique des produits culturels à laquelle se voue l'agit-prop.

A cause de ce primat de la politique sur l'esthétique, le théâtre d'agit-prop doit s'adapter aux circonstances, tenir compte des rapports de force, des tactiques, des stratégies. Par la force des choses, c'est un théâtre d'improvisation. Le primat de la politique

54. Philippe Ivernel, "Introduction générale" à Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, T. I, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, 1977, pp. 20-21.

peut s'entendre de deux façons : soit utiliser l'art et la culture comme les instruments d'une politique (ce qui se produira en Russie au début des années trente à la suite de l'entrée en scène du réalisme jdanovien), soit "concevoir le travail d'agit-propisation comme la source de nouvelles pratiques sociales, impliquant une refonte non seulement de l'art et de la culture, mais aussi de la politique"⁵⁵. Cette conception du théâtre d'agit-prop, appelé théâtre "auto-actif", permet de transformer le rapport de consommation qui unit les masses aux produits culturels en rapport de production. Sous ce dernier point, même partiellement réalisé, le théâtre d'agit-prop des années vingt en U.R.S.S. permit l'apparition de la classe des exploité/e/s sur la scène de l'art, parallèlement à son affirmation comme classe dirigeante sur la scène politique.

Les conditions sociales de la Russie des années vingt (population majoritairement paysanne, illettrée à soixante-dix pour cent; rareté des moyens de communication; etc.) obligèrent les cercles dramatiques à des méthodes particulières de travail et à des formes spécifiques de représentations. La création collective se développe; les animateurs et animatrices improvisent sur un canevas; les décors sont adaptables à tous les lieux. Les thèmes s'articulent autour de la construction du socialisme, de la dénonciation des anciennes classes exploiteuses et de la glorification des victoires du prolétariat.

55. Ibid, p. 23.

En Allemagne, l'échec de la révolution spartakiste en 1919 constitue un cadre social et politique fort différent de celui de la Russie socialiste pour le développement du théâtre d'agit-prop. C'est à Erwin Piscator surtout que l'Allemagne doit l'apparition d'un véritable théâtre d'agit-prop sur son territoire, après 1920. Issu du milieu professionnel, politiquement lié aux organisations ouvrières révolutionnaires, Piscator se donne comme but de saper les bases idéologiques de la domination bourgeoise sur la classe ouvrière, de détruire "la manière bourgeoise de "jouir de l'art"⁵⁶. Pour lui, le théâtre prolétarien doit

rompre, en tant qu'entreprise, avec les traditions capitalistes, [et] créer un intérêt commun, une volonté collective de travail, des rapports d'égalité entre direction, comédiens, décorateurs, employés et techniciens, de même qu'entre eux tous et les consommateurs (c'est-à-dire les spectateurs)⁵⁷.

En Pologne, le contexte dans lequel se développe le théâtre d'agit-prop est celui de la clandestinité et de la répression. Il n'était pas rare de voir la police faire irruption dans les salles où se donnaient des soirées dramatiques et embarquer "acteurs et

56. Erwin Piscator, "Le théâtre prolétarien", in Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, T. IV, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, 1978, p. 23.

57. Ibid., p. 22.

spectateurs qui finissaient de réciter dans les cars les dernières strophes des poèmes communistes"⁵⁸. Ces conditions n'ont pas empêché la liaison de l'agit-prop à l'avant-garde et c'est même en Pologne qu'elle s'effectua le mieux. Le cas de la Scène ouvrière de Lodz de Witold Wandurski en est le plus bel exemple. Metteur en scène professionnel, Wandurski incitait les classes laborieuses à créer leur propre théâtre. A la Scène ouvrière de Lodz, collectif composé uniquement d'ouvriers et d'ouvrières du textile, mis à part Wanduski, les répétitions se faisaient de nuit, après une journée de travail de quatorze heures, devant des camarades de travail. Répétant le jeu naturaliste de Stanislawski, Wandurski tentait d'appliquer au théâtre amateur les enseignements de Meyerhold (exercices de biomécanique, masques, carnaval, etc.).

Bien que plus tardivement qu'en Europe, le théâtre d'agit-prop a trouvé au Canada une terre fertile où germer à l'époque de la dépression économique, vers 1930. Au même moment, aux Etats-Unis, la classe ouvrière se reconnaît dans les spectacles du Group Theatre, la pièce politique de Clifford Odets Waiting for Lefty (En attendant Lefty), les représentations du Living News-papers. Ces activités, soutenues au départ par l'administration rooseveltienne et le New

58. Julia Simalty-Temerson "Le théâtre d'agitation en Pologne durant les années 20 et 30", in Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, T. III, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, 1978, p. 170.

Deal, apparaissent bientôt comme une menace à la démocratie capitaliste. "Le Comité des activités non-américaines - d'où naîtra le maccarthysme après la guerre - les interdit en les qualifiant de communistes"⁵⁹. Le théâtre d'agit-prop, comme activité culturelle remettant en cause les fondements même du système politique, pénétrera difficilement la conscience américaine et sera de courte durée. Les minorités ethniques lui feront meilleure fortune, comme en témoigne la création de plusieurs groupes de théâtre amateur, les plus importants étant la Prolétbühne, de langue allemande et l'Artef, de langue yiddish.

La situation sera relativement différente au Canada. C'est également à l'occasion de la Grande Dépression que le théâtre d'agit-prop y fera son apparition. Liée dès le départ au Parti communiste canadien, cette forme théâtrale connaîtra rapidement la répression policière et politique. Le cas de Eight men speak (Huit hommes témoignent) en est un exemple probant. Ecrite dans le cadre de la campagne pour forcer les autorités canadiennes à ouvrir une enquête sur la tentative de meurtre à l'endroit de Tim Buck, secrétaire général du P.C.C., alors qu'il était incarcéré à la prison de Kingston, avec d'autres leaders communistes, cette pièce raconte, à partir de

59. Franck Jotterand, Le nouveau théâtre américain, Paris, Seuil, 1970, p. 24.

témoignages des compagnons de cellule de Buck, la tentative d'assassinat et dénonce l'inaction des gouvernements concernés. Jouée pour la première fois le quatre décembre 1933 au Standard Theatre de Toronto par le Toronto Progressive Arts Club, la pièce connut un immense succès.

It was played to a house seating 1,500 which was sold out long before the curtain was scheduled to rise. It received an ovation from the working class audience which was reflected by scare lines in the bourgeois press.⁶⁰

La réaction des autorités gouvernementales est immédiate : le Parlement de l'Ontario retire le permis du Standard Theatre; la police de Winnipeg effectue une descente au Walker Theatre et le Gouvernement du Manitoba enlève le permis de ce Théâtre deux jours avant la date prévue pour la représentation de Eight men speak. Toutefois, en dépit de la censure, la pièce contribua à la libération de Tim Buck et de ses camarades et à la radiation de l'article 98 du Code criminel canadien, article promulgué par le Parlement canadien en 1919 pour permettre l'arrestation des organisateurs de la grève générale de Winnipeg.

60. "Elle fut représentée dans un théâtre de 1,500 places qui furent vendues bien avant le soir de la première. Elle reçut de la part du public ouvrier une ovation qui fut à peine reflétée par la presse bourgeoise". Notre traduction.
Robin Endres et Richard Wright, Eight men speak and other plays from the Canadian Worker's Theatre, Toronto, New Hogtown Press, 1976, pp. 21-22.

Par contre, l'influence politique du théâtre d'agit-prop canadien semble négligeable. L'image qu'il donne de la classe ouvrière est déformée; celle-ci est présentée faible face à ses adversaires et seule l'organisation communiste peut faire contre-poids à la force capitaliste. A toute fin pratique inconnues de la population québécoise à cause du peu d'influence du P.C.C. au Québec en vertu d'une ligne politique chauvine vis-à-vis la question nationale québécoise entre autres raisons, les formes dramatiques canadiennes de l'agit-prop n'eurent guère par ailleurs, une longévité importante au Canada anglais. Le Canadian Worker's Theatre Movement, issu du milieu intellectuel communiste mit fin à ses activités à la suite de l'adhésion du P.C.C. au Front Populaire en 1935, laissant embryonnaire "a consciously political and deliberately popular Canadian theatre"⁶¹ (un théâtre canadien consciemment politique et vraiment populaire).

Toute cette période du théâtre d'agit-prop, tant européen que nord-américain, sera méconnue, à quelques exceptions près, des jeunes comédiens et comédiennes qui développeront le théâtre d'intervention au Québec à partir de 1970. Dans les Ecoles de théâtre, on étudiera bien sûr Piscator, Brecht à l'occasion des cours d'Histoire du théâtre, sans plus. Pour ce qui est plus particulièrement du Théâtre Parminou, quelques comédiens et comédiennes qui fondèrent la Troupe

61. Ibid, p. X.

avaient reçu au Conservatoire de Québec l'enseignement de Marc Doré, un des fondateurs du Théâtre Euh! La pensée de cet homme de théâtre sera déterminante dans l'élaboration du projet théâtral au Parminou. De plus, aux dires de Jean-Léon Rondeau⁶², en 1975, la Troupe compte dans ses rangs Louis-Dominique Lavigne, "véritable encyclopédie théâtrale vivante", qui lui connaît l'agit-prop. Ses connaissances du théâtre politique seront généreusement dispensées aux autres membres de la Troupe, dans des palabres commencés tôt le matin, poursuivis à l'heure des repas, terminés tard en soirée devant la dernière bière ... Les tournées sont des occasions rêvées : dans l'autobus, en montant et démontant les décors, Lavigne est intarissable. Malgré ces facteurs, le théâtre que développera le Parminou ne s'inspire pas directement de l'agit-prop, bien que certaines formes utilisées par la Troupe puissent s'en rapprocher.

Le nouveau théâtre américain

Après le milieu des années trente, il faudra attendre presque trente ans avant que ne réapparaissent d'autres types d'expériences de déconstruction du drame bourgeois. En France, autour des

62. Les informations concernant l'influence du théâtre d'agit-prop et du théâtre américain sur le Parminou nous furent fournies par Jean-Léon Rondeau, membre fondateur de la Troupe, lors d'une conversation téléphonique. Un résumé de cette conversation se retrouve à l'appendice I, p. 280.

événements de Mai 68, des groupes de théâtre militant renouent avec la tradition de l'agit-prop : théâtre de barricades, théâtre d'usines, théâtre à la demande d'organisations ouvrières, etc. Mais c'est du côté américain surtout que se manifeste le plus fortement, d'une autre manière qu'en Europe au début, le désir d'abattre les frontières entre acteurs, actrices et spectateurs, spectatrices, le désir d'unir plus fermement l'art et la vie.

John Cage et Allan Kaprow, les initiateurs des premiers happenings, proclament que tous et toutes doivent participer au cérémonial théâtral. Si des préoccupations d'ordre politique demeurent, les dimensions spirituelles ou métaphysiques réintroduites au théâtre par Artaud et Grotowski apparaissent dans ce nouveau théâtre américain. Selon Jean-Jacques Lebel, "le happening semble être le seul moyen d'expression capable de figurer à la fois la crise de la réalité et la crise de l'humain"⁶³. Crises vécues très fortement aux Etats-Unis : les mouvements en faveur des droits civils, la guerre du Vietnam, les révoltes étudiantes, celles des communautés noires, des chicanos, le mouvement hippie sapent la confiance en l'Amérique.

La contestation de la société américaine et la liberté d'action des happenings trouveront un canal d'expression adéquat quand Julian

63. Jean-Jacques Lebel, Le happening, Paris, Denoël, 1966, pp. 28-29.

Beck et Judith Malina créent le Living Theatre. Ce groupe, bien qu'il utilise le texte littéraire à l'occasion, remettra à l'honneur l'improvisation collective, forme de jeu mise au point par la suite par Joe Chaikin à l'Open Theatre. Pour Beck et Malina, le théâtre doit passer de l'introspection à l'action; il est une rencontre entre acteur, actrice et spectateur, spectatrice, une confrontation avec la société. Ainsi, la participation du public est provoquée par le silence, des litanies reprises par le public et, d'une manière plus agressive, par la confrontation dans Paradise now, par exemple. Cette façon de traiter le public, loin de créer la communion entre la salle et la scène, opère une séparation. L'attitude hautaine du Living lui a valu d'être traité, par une bonne part du public américain, comme un visionnaire habitant un monde supérieur, inaccessible au commun des mortel/le/s. Franck Jotterand dira des Beck et Malina

qu'ils appartiennent à leur temps par leur souci constant de la politique. [...] Leur condition "d'anarchistes" est exemplaire d'une époque où contrairement aux années 30, il était impossible de soutenir les luttes d'une classe ouvrière intégrée dans le bien-être des Etats-Unis. Leur révolte, celle d'intellectuels de la classe moyenne, se porte vers une libération physiologique et marcusienne de l'homme : sexe et révolution ...⁶⁴.

L'entreprise pour atténuer la séparation entre le théâtre et la vie, pour changer le monde, emprunte donc les voies de l'anarchie.

64. Franck Jotterand, op. cit., p. 109.

Elle s'inspire même, dans certains cas, d'une vision sacrificielle propre à la religion et à la philosophie orientale. Une autre voie se révélera : l'intervention plus spécifiquement politique.

La rencontre de Peter Schumann, sculpteur d'origine allemande, de marionnettistes sicilien/ne/s et du théâtre américain des années soixante est à l'origine du Bread and Puppet Theatre. Utilisant des marionnettes géantes, le groupe de Schumann essaie de persuader le public que le théâtre est aussi indispensable que le pain, comme son nom l'indique. Un spectacle comme Fire, dédié aux américains et américaines qui se donnèrent la mort par le jeu pour s'opposer à la guerre au Vietnam, malgré la lenteur du rituel, rejoint l'efficacité d'un spectacle d'agit-prop tant son effet est rapide, choquant et adapté à la situation politique du moment. Autres exemples : un spectacle en plein air en appui à un groupe de grévistes des loyers dans un quartier populaire et les marches de la paix, véritable procession de mannequins de deux à trois mètres de haut et d'hommes et de femmes masqué/e/s.

D'ailleurs, le Bread and Puppet se spécialise au départ dans le spectacle de rue. Parce que les gens ne sont pas sensibles à un spectacle réaliste dans la rue, il faut créer des métaphores, des spectacles violents, sans psychologie. Les acteurs et actrices du Bread and Puppet? Des bénévoles, recruté/e/s pour un spectacle en particulier, à part le noyau de la commune du Vermont qui gravite

autour de la famille Schumann. Le matériel? Ce sont les poubelles de New-York qui le fournissent. Théâtre pauvre, mais total, où tous les arts se répondent. Les spectacles conservent des relents religieux ou mythiques en ce sens qu'ils représentent presque toujours le combat entre les principes du Bien et du Mal, sous des apparences variées.

Plus radical que le Bread and Puppet Theatre, la San Francisco Mime Troupe, fondée par Ronny Davis, qui deviendra rapidement le principal théoricien du théâtre de guérilla, utilise le mime et les mixed média (utilisation simultanée de la musique électronique ou rock, du cinéma, de diapositives, etc.). "Au dessus de l'art, il y a la politique"⁶⁵, disait le mime Etienne Decroux; et son élève Ronny Davis a fait sien cet enseignement. Pour lui, faire sérieusement son travail artistique équivaut à prendre les armes.

Les spectacles de la San Francisco Mime Troupe se font pour la plupart sous la tente multicolore de la Troupe. Le public est regroupé par une parade de l'orchestre du groupe, le Gorilla Band, et le contact est établi avec le public par une série de gags sur l'actualité locale. Les principaux sketches ont pour sujet l'urbanisme, le racisme ou l'armée, dans un style gestuel inspiré de

65. Ibid, p. 162.

l'Opéra chinois ou de la commedia dell'arte. Les représentations sont souvent suivies d'un discours d'un membre d'une organisation politique ou populaire (le Black Panther Party par exemple) avec laquelle la Troupe a des contacts soutenus. Une collecte est effectuée dans l'assistance, seule source de revenu du groupe. Ce qui permet aux membres de la Troupe de subsister, pauvrement il est vrai, c'est qu'ils travaillent de nombreuses heures et mettent en commun logement et nourriture.

En plus d'être importante pour épargner argent et énergie, l'organisation du groupe repose sur une morale de coopération. En tant que groupe, la San Francisco Mime Troupe doit donner l'exemple du changement. Pour Davis, le théâtre peut changer les gens, la société "en devenant ce que nous prêchons et en prêchant ce que nous voulons devenir. L'art de vivre, l'art tout court et la politique ne doivent pas être séparé/e/s"⁶⁶.

L'exemple de la San Francisco Mime Troupe permet à Luis Miguel Valdez de créer El Teatro Campesino en Californie, dans le milieu agricole d'origine mexicaine. Confronté à une population qui n'a jamais vu une pièce de théâtre et qui souvent ne parle pas anglais,

66. Ibid, p. 169.

Valdez met au point des techniques qui conviennent à cette population : parades bruyantes, bannières colorées, musique, pièces jouées sur la plate-forme d'un camion, etc. Le répertoire est fait surtout de pièces servant à l'animation des réunions des syndicats agricoles de l'U.F.W.O.C. (United Farm Workers Organizing Committee). On y explique les tactiques syndicales; les ouvriers et ouvrières entrent facilement dans le déroulement des actors et jouent le personnage que désigne un écriteau qu'on suspend à leur cou. Après les sketches, viennent des chansons à la guitare sur la fraternité des races, l'espoir, la révolution, que le public reprend en chœur. Théâtre didactique essentiellement, son efficacité provient de sa liaison avec son milieu naturel.

L'évolution d'El Teatro Campesino, sur la question des mouvements mexicains de libération, passe de la non-violence à la rupture avec la race dominante. Le théâtre noir a suivi sensiblement le même parcours au Guerilla Theatre de Le Roi Jones, au Gut Theatre fondé par Enrique Vargas avec des Noir/e/s, des Portoricains et des Portoricaines de New-York.

L'influence de ce jeune théâtre américain sera relativement grande auprès du théâtre d'intervention québécois, à tout le moins auprès du Théâtre Parminou. En 1974, des membres de la Troupe participent à des stages de formation en France et assistent au Festival d'Avignon. On y voit jouer le Living Theatre et la San

Francisco Mime Troupe. L'aspect politique de la représentation du Living rejoint les stagiaires québécois et québécoises, fortement anti-impérialistes. Par contre, le style de jeu du Living Theatre reflète la culture américaine; les comédiens et comédiennes du Parminou, de ce point de vue, se sentent moins concerné/e/s, étant à la recherche d'une forme de théâtre politique typiquement québécois. Les techniques utilisées par la San Francisco Mime Troupe semblent plus appropriées au projet théâtral du Parminou. Cirque, clowns, commedia dell'arte sont autant de moyens formels que le Parminou pourra adapter à son théâtre didactique. Mais c'est surtout le mode d'organisation de la Mime Troupe qui recevra un accueil favorable auprès du groupe québécois.

Un an plus tard, le Bread and Puppet Theatre se produit à Québec. On est frappé par ce théâtre total. Deux membres de la Troupe se rendent au Vermont, en stage chez Schumam. L'influence du groupe américain se fera sentir particulièrement dans Partez pas en peur : l'aspect cérémonial de certaines scènes, l'utilisation des bruits, des outils et des draps rappellent le style du Bread and Puppet. Le renouveau théâtral américain aura donc une certaine résonance ici, au Québec.

Selon Jean-Léon Rondeau⁶⁷, sans renier les apports de certaines troupes américaines, c'est surtout l'influence du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre Euh! qui fut déterminante dans l'élaboration du théâtre politique au Parminou. Du premier, on retient l'improvisation, la création collective et le style de jeu. Le G.C.O. dote la création collective d'un professionnalisme jusque là inégalé par les troupes des cegeps et universités, avec une connotation politique en plus. Du second, on admire la rigueur politique et on s'inspire de ses méthodes de création, concernant la construction des canevas particulièrement. Un point de divergence important toutefois entre le Euh! et le Parminou : pour le Théâtre Euh!, bien jouer, c'est bourgeois alors qu'au Parminou la rigueur politique doit passer par la rigueur formelle.

Malgré finalement l'influence certaine qu'Augusto Boal exerça sur la Troupe, à partir surtout des années quatre-vingts, notamment concernant la construction du personnage (des membres du collectif théâtral participent en France à des stages de formation avec la Troupe de Boal), la création théâtrale au Parminou s'inspire davantage de la poétique brechtienne que de la poétique de l'opprimé. Au Parminou, ce sont des professionnel/le/s qui jouent d'une façon

67. Conversation téléphonique déjà citée, appendice I, p. 280.

"distanciée" pour un public, bien qu'il y ait une volonté marquée d'abolir le plus possible les distances entre la salle et la scène.

Signalons simplement, pour conclure ce chapitre, qu'un fait indéniable demeure : les transformations théâtrales qui virent le jour au Québec au début des années soixante-dix s'inscrivent dans tout un courant mondial de changement politique vers un nouveau type de société et de renouvellement des formes et des fonctions du théâtre.

CHAPITRE III

LE PROJET THÉÂTRAL ET POLITIQUE DU THÉÂTRE PARMINO¹

I. Présentation générale

Plusieurs aspects du travail culturel du Théâtre Parminou présentent un intérêt certain : son organisation sous le mode du coopératisme et de l'autogestion, sa dramaturgie, sa théâtralité, l'ampleur de sa production (soixante-dix spectacles et interventions depuis mai 1973), les thèmes développés dans ses productions, les liens qu'il a su créer avec un nouveau public. Tous ces facteurs, alliés à ses "deux mille représentations dans près de trois cent cinquante localités, devant plus de cinq cent mille spectateurs et spectatrices"², ont contribué à sa "célébrité discrète"³.

1. Ce chapitre est une version reformulée et augmentée d'un article intitulé "Le Théâtre Parminou : onze ans d'intervention théâtrale et politique en milieu populaire", publié dans Les Cahiers du département d'études littéraires, no 5, Université du Québec à Montréal, 1986, pp. 119-139.

2. Le Théâtre Parminou, Le Théâtre Parminou, un théâtre sur commande, Cahier de documentation, photocopie, non daté, p. 2.

3. Expression utilisée par Paul Lefebvre, "Le Théâtre Parminou : dix ans de célébrité discrète", in Le Devoir, Montréal, 30 octobre 1984, p. 24.

Au printemps 1973, dix-sept étudiants et étudiantes de différentes Écoles de théâtre de Québec et de Montréal se regroupent dans le cadre d'un projet Perspective-Jeunesse pour créer et présenter cinq spectacles pour enfants et quatre pour adultes. Neuf productions différentes, créées collectivement par le groupe; cinquante-cinq représentations en tournée dans la région de Québec devant sept mille trois cent vingt-six spectateurs et spectatrices⁴. C'est le bilan de travail du noyau de comédiens et comédiennes qui se donnent rendez-vous pour l'été suivant, avec comme projet de former une troupe itinérante et permanente de théâtre de création, une fois le Conservatoire ou l'École Nationale terminé/e/s.

A l'été 1974, des dix-sept du printemps de l'année précédente, huit sont au rendez-vous à Québec. Ils et elles provenaient de la vague contestataire des universités et des cégeps. "On est arrivé au Conservatoire dans un milieu qui était quand même tranquille et on s'est dit : Bon, on vient prendre de la technique et on va faire notre théâtre après"⁵. Leur théâtre, ce fut la fondation du Parminou.

4. Ces chiffres sont compilés à partir de la théâtregraphie du Théâtre Parminou que l'on retrouve à la suite d'un entretien d'Adrien Gruslin avec deux membres du Parminou. Adrien Gruslin, "Dix ans de création collective : c'est singulier" in Jeu, no 28, Montréal, 1983, pp. 125-129.

5. Cité par Lise Gauvin, "Sept ans de théâtre autogéré : Le Parminou", in Possibles, vol 5, no 3-4, Montréal, 1981, p. 147.

Comme son nom l'indique, ce théâtre veut être parmi "nous". Cette première personne du pluriel renvoie au collectif social le plus large, recouvrant l'expression populaire d'alors, "le monde ordinaire", à l'intérieur duquel le collectif théâtral s'inclut. Par le choix de son nom, la Troupe veut affirmer sa volonté de faire un théâtre où les classes populaires pourront enfin être représentées adéquatement; un théâtre de foire, de rue, de tournée, théâtre partout où l'on peut rejoindre le monde, théâtre au milieu du monde, parmi les gens... parminou. Cette volonté, les treize ans de pratique du Parminou, loin de l'avoir amenuisée, en ont fait la marque de commerce de la Troupe.

Au départ, le Parminou s'inscrit dans le courant du théâtre de création collective déjà fortement implanté au Québec. Ce phénomène, particulier au "Jeune Théâtre"⁶, est né de la rencontre de nombreux déterminants politiques, économiques et sociaux. Pourtant, le genre n'est pas nouveau, comme le déclarait Jean Doat lors d'une entrevue en 1972.

6. Le terme "Jeune Théâtre" évoque la dichotomie Théâtre institutionnel-Jeune Théâtre, ancien-nouveau. Il fait son apparition dans le milieu à l'occasion du Congrès de l'A.Q.T.A. en 1972 pour remplacer le vocable "amateur". Pour avoir une idée plus complète de ce que recouvre le terme, voir Adrien Gruslin, Le Théâtre et l'État au Québec, Montréal, VLB Editeur, 1981, pp. 50-67.

Il y a actuellement une vague qui du reste date de 1 000 ans : la création collective. On ne jure que par ça, on ne veut faire que cela. Chez les grecs comme dans la Commedia dell'Arte, chez les adeptes de Copeau comme dans le premier théâtre soviétique, l'improvisation a permis, par exemple, en Russie de recréer en 1913, le théâtre en niant le metteur en scène, en niant l'acteur, en niant l'auteur, en se servant de sujets d'actualité, de textes d'articles de journaux, etc. C'est ce qu'on appelait le lithomontage⁷.

Au Québec, la création collective a pris une valeur de contestation globale du milieu. "Pour les troupes, la création collective n'est plus uniquement du théâtre, c'est une façon de proposer le collectif comme type de société à promouvoir"⁸. A l'organisation traditionnelle et commerciale du théâtre institutionnel, s'oppose l'organisation collective comme préfiguration exemplaire de la société à bâtir.

Des groupes se forment, annonçant par la structure collective leur volonté de rompre avec l'isolement des individus et la compétitivité croissante. Le groupe est la première réponse au besoin de totalité; le fonctionnement de la collectivité est la seconde : la règle est la coopération; chacun est impliqué dans tout le processus et se sent concerné par l'ensemble⁹.

7. Jacques Delvigne, "Entrevue avec Jean Doat", in Le théâtre au Québec, 1950-1972, Nord no 4-5, Sillery, L'Hôte, 1973, p. 72.

8. Anne Dansereau et Yves Masson, Cinq collectifs de création théâtrale au Québec, Mémoire de Maîtrise, Université de Sherbrooke, 1980, dactylographié, p. 41.

9. Maryvonne Saison, "Introduction" à L'envers du théâtre, in Revue d'esthétique, no 1-2, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 10.

Pour ces groupes, la démocratisation de cet instrument d'expression et de communication qu'est le théâtre ne s'arrête pas là.

Leur préoccupation principale est effectivement de mettre le théâtre en disponibilité, de le sortir du ghetto culturel où il est encore trop isolé et de le proposer, ouvertement, à ceux qui veulent s'en servir comme moyen de dialogue, de rencontre, de discussion, d'animation, voire de revendication¹⁰.

Ainsi, le Théâtre Parminou se fonde, lors de sa création, sur un triple refus : refus du texte qui incarne la domination de l'auteur/e, du metteur en scène ou de la metteure en scène sur le comédien et la comédienne au profit de la création collective comme moyen de développer le potentiel créateur du comédien et de la comédienne et de garantir leur liberté; refus de la structure hiérarchique du théâtre institutionnel au profit de l'implication de chacun et de chacune dans la gestion et l'orientation de la Troupe; refus du marché traditionnel au profit de la recherche d'un nouveau public populaire, situé à l'extérieur des deux principaux centres culturels que sont Montréal et Québec. C'est donc comme troupe de création collective et de tournée, permanente et professionnelle, que le Parminou se constitue. Un objectif plus terre à terre anime également les jeunes comédiens et comédiennes du Parminou : faire la preuve "qu'il était

10. Hélène Beauchamp, "Essai sur l'importance stratégique du Jeune Théâtre", in Chroniques, no 29-30-31-32, Montréal, automne 1977-hiver 1978, p. 247.

possible de vivre de ce métier en constituant une troupe permanente qui créerait collectivement ses spectacles"¹¹. Pour réussir à assurer un salaire régulier à tous ses membres, la Troupe a consacré beaucoup d'énergie à organiser son fonctionnement, tant artistique qu'administratif.

Deux ans après sa fondation, pour répondre plus concrètement à son objectif de décentralisation du théâtre, pour géographiquement mieux se situer par rapport au centre de son réseau de tournées, la Troupe déménage de Québec à Victoriaville et devient la Coopérative des travailleuses et des travailleurs de théâtre des Bois-Francs, le Théâtre Parminou. Le choix de Victoriaville était aussi lié au fait que cette ville représentait un centre particulièrement dynamique quant au développement des organismes coopératifs et populaires, oeuvrant de plusieurs façons dans le même sens que le Parminou.

Quelle était donc l'orientation de travail que se donnait ce collectif de théâtre? Si le noyau fondateur savait bien ce qu'il refusait, les choses étaient moins claires concernant le projet théâtral. On voulait bien chercher de nouvelles voies dans le domaine populaire, retrouver l'esprit artisanal disparu des grosses boîtes.

11. Adrien Gruslin, "Dix ans de création collective : c'est singulier", op. cit., p. 111.

Un consensus toutefois était établi sur le plan politique : l'action du Théâtre Parminou devait s'inscrire dans un mouvement de contestation du système capitaliste et les spectacles, témoigner d'un engagement politique à cet égard. Si on rejette facilement toutes formes d'exploitation, d'oppression, de domination, en faveur de la liberté, de l'égalité des peuples et des individus, les tendances socialistes du groupe ne seront affirmées sur scène qu'à l'occasion du spectacle 0 Travail en 1979. Ce vague programme ne nous est d'aucun secours pour distinguer le Parminou des autres groupes de théâtre d'intervention. D'autres pistes doivent être explorées.

Comme représentant et artisan du théâtre d'intervention au Québec, le Théâtre Parminou est un cas particulier, important. Il a su saisir le mouvement social des années soixante-dix et s'y est inséré efficacement. Il a développé un type de liens assez particulier avec le public populaire. Tout en se réclamant du socialisme, il a toujours gardé ses distances face aux groupes politiques de gauche, particulièrement face aux groupes marxistes-léninistes. Finalement, son efficacité et sa permanence passent par une organisation solide, un mode de production avant-gardiste quant aux conditions de travail de ses membres.

II. La recherche d'un public populaire

Le Théâtre Parminou a connu le développement qui fait de lui la principale troupe de tournée au Québec grâce à la façon qu'il a eue de réaliser sa liaison aux masses populaires, liaison que d'autres troupes n'ont pas toujours su faire avec autant d'"opportunisme", diront certains, certaines, d'"écoute attentive des masses", diront les autres.

Le choix du public avait déjà été arrêté lors de la création de la Troupe : on est à la recherche du public populaire; on veut travailler avec les organismes populaires en vue d'un changement. C'est donc la même clientèle que visent et les organisations populaires et le Théâtre Parminou. Le problème qui demeure : comment la rejoindre?

La décentralisation

La première tentative dans ce sens fut "géographique", comme nous l'avons déjà souligné. Faire du théâtre de tournée et s'installer en région manifestaient la volonté de démocratisation de la culture qui animait le Parminou. Mais le produit distribué au plus petit et au plus éloigné des villages se devait d'être populaire. "Cette façon de vouloir rejoindre le public et tous les publics partait à priori d'une volonté unilatérale de notre part. Nous travaillions à faire connaître un autre théâtre, à proposer une nouvelle

vision culturelle"¹², tout comme le Théâtre Euh! à ses débuts. Au moment où le Parminou quitte Québec pour Victoriaville, la pratique du théâtre-commande n'est pas encore développée à la Troupe, pratique qui deviendra le moyen privilégié de rejoindre le public populaire par la suite. Au niveau de la production, la liaison avec le public visé ne fait pas encore l'objet d'une recherche particulière. Cela se traduisait par la création, presque en vase clos, de spectacles-maison, c'est-à-dire de créations collectives dont la thématique était choisie par la Troupe. Les thèmes ramenaient souvent à des questionnements théoriques théâtralisés dans des situations quotidiennes.

Le théâtre commande

Un mode de liaison entre un collectif théâtral et le public qu'il veut rejoindre se développe durant les années soixante-dix, particulièrement en Europe. Il s'agit du théâtre-commande. L'utilisation de cette formule résulte au Parminou de l'influence du Théâtre-Action de Grenoble que la Troupe rencontre à l'été 1977. Le travail théâtral de ce groupe, impliqué dans des luttes populaires

12. Le Théâtre Parminou, Le Théâtre d'intervention, une alternative culturelle, dactylographié, octobre 1984, p. 2.

concrètes à Grenoble¹³, ne pourra pas être suivi à la lettre par le Parminou, étant donné que celui-ci se définit comme troupe de tournée. On retient par contre l'idée du théâtre à la demande.

C'est justement cette obligation de concrétiser continuellement notre pensée à cause de notre fonction théâtrale et de la confronter régulièrement à un public qui a beaucoup orienté notre démarche ultérieure et nous a conduits au théâtre-commande. Nous pouvions désormais collaborer avec le milieu dans lequel s'inscrivait ce public, bien au-delà du moment de la représentation théâtrale¹⁴.

A la différence du spectacle-maison, la thématique provient du milieu qui commande le spectacle, thématique déjà inscrite au cœur même des préoccupations du milieu commandeur qui choisit le médium théâtral comme outil d'animation. De ce fait, le spectacle-commande traite souvent de préoccupations ponctuelles et vise davantage un effet immédiat. Avant la saison 1979-80, le Parminou fait très peu de théâtre-commande. Même s'il vise le public populaire, les efforts pour le rejoindre ne font pas l'objet d'une stratégie systématique. Jusqu'en 1976, huit spectacles s'adressent à un public d'enfants; après cette date, la Troupe abandonne cette vocation et se consacre

13. Sur le Théâtre-Action, voir Jonny Ebstein, "La ville : du côté de Grenoble" in Le Théâtre d'intervention depuis 1968, T. I, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, pp. 76-88.

14. Le Théâtre Parminou, Le théâtre d'intervention, une alternative culturelle, op. cit., p. 2.

exclusivement à la création de spectacles pour adultes. On joue surtout alors dans les cégeps et les universités, les salles paroissiales, les fêtes populaires, les centres culturels à l'occasion. Le public rejoint n'appartient pas nécessairement à des groupes organisés et il est difficile pour le collectif théâtral de déterminer quels sont les objectifs communs dans l'assistance qui lui permettraient de produire des spectacles plus efficaces, sur le plan social et politique. Le théâtre-commande peut permettre une telle identification.

L'évolution de la formule de création (spectacle-maison, théâtre-commande) au Parminou est intéressante à analyser; elle manifeste les efforts de la Troupe dans ses recherches d'un public populaire et d'une plus grande efficacité politique. Le tableau I que nous retrouvons à la page suivante nous permet de visualiser cette évolution.

Durant ses trois premières années d'existence, le Théâtre Parminou ne produit que des spectacles-maison, dix-sept au total, si on inclut les huit spectacles à l'adresse des enfants. En 1977, la Troupe répond à une première commande d'un organisme de la région des Bois-Francs, le Rallye Tiers-Monde, avec Faut qu'ça marche, en plus de produire son spectacle-maison Partez pas en peur. Ces deux modes de production vont se poursuivre en parallèle pendant quatre ans, jusqu'à la saison 1980-81, année où la Coopérative des travailleuses

TABLEAU I - ÉVOLUTION DES FORMULES DE PRODUCTION

A N N É E	Spectacles			Interventions		Bilan		T O T A L
	Maison S M	Commande S C	Commandite S C M	Maison I M	Commande I C	M	C	
1 9 7 3 - 7 4	E	1. 3+2 = 5						
		2. Trou-Trou						
		3. Cornet, Lunette et Voyage						
		4. Un bébé Parmi d'autres...						
		5. Les 5B						
	A	6. Demain beau et chaud						
		7. A soir on zoo						
		8. Ça va bien, ça vampire						
		9. Mais où cé qu'à lé ...					9	
1 9 7 4 - 7 5	E	10. Ça va chauffer						
		11. Des man- teaux c'est c'qui faut						
		12. Porte dans face, face dans ...						

TABLEAU I - ÉVOLUTION DES FORMULES DE PRODUCTION (suite)

	A	13. La grand' langue 14. Le monde c't'un cirque					5		5
1 9 7 5	E	15. Le théâtre c't'à tout l'monde							
- 7 6	A	16. L'argent ça fait-y vot, bonheur					2		2
7 6 - 7 7	A	17. Toujours plus gros				18. La pauvreté n'existe plus	1	1	2
7 7 - 7 8	A	19. Partez pas en peur!	20. Faut que ça marche!		21. Ken et Barbie		2	1	3
7 8 - 7 9	A	22. O travail	23. La faim justifie les moyens		24. L'affaire est dans l'sac 25. J'en ai ma claque ...		3	1	4
7 9 - 8 0	A	26. L'information c'est bête à dire!	27. L'économie passe au cash! 28. Y'a queq' chose qui cloche			29. L'hôpital ça me garde-malade 30. Un môman de congé			

TABLEAU I - ÉVOLUTION DES FORMULES DE PRODUCTION (suite)

					31. On s'lais- se tu remplir?	1	5	6
1 9 8 0 - 8 1	A		32. Ton histo- re est une des pas pires 33. Viens voir ça te fera pas mal! 34. On l'aime ferme... 35. Ben voyons bebê... 36. Mettez-vous dans ma peau				5	5
8 1 - 8 2	A		37. Champlain 38. Bonne crise Lucien ... 39. C'mon baby ...		40. Moi c'est pas pareil ...		4	4
8 2 - 8 3			41. La dernière France d'Amérique		42. Le milithon 43. La monocia- tion ... 44. On est en beau fusil! 45. J'en pneu plus, ...		5	5

TABLEAU I - ÉVOLUTION DES FORMULES DE PRODUCTION (suite)

8 3 - 8 4	A		46. Gibier de potence	47. Portrait- robot 48. Y'a d'la paix sur la planche		49. Je ne suis pas un musée! 50. Pensions-y bien 51. La filière E.P. 52. La loi 40 ... faut pas 40 53. F.E.P.			8	8
8 4 - 8 5	A	54. Mouvances ou le cirque ...	55. Le roi de la Place 56. Attention ça va germer		57. Ça crève les yeux ...	58. L'incroya- ble petit Robert 59. A nos amours	2	4	6	
8 5 - 8 6	A	60. L'égalité brille pour ... 61. Ça crève les yeux ... 62. L'or rose	63. Il était une fois vers l'ouest 64. Le salaire brille pour ...	65. Peacing it together 66. Toujours trop jeune		67. L'or rose 68. L'égale en affaire 69. Les cent ans du 1 ^{er} mai 70. Les Dolois et les Doloises	3	8	11	
TOTAL		24	18	4	4	20	28	42	70	
46 spectacles					24 interventions					

et des travailleurs en théâtre des Bois-Francs ne produit que des spectacles-commande, cinq en tout, pour des organismes cette fois dont l'action dépasse le niveau régional (le Ministère des Affaires culturelles du Québec, l'Union des producteurs agricoles de Sherbrooke, le Carrefour Tiers-Monde de Québec, le Mouvement québécois pour combattre le racisme et une coalition syndicale formée de la C.S.N., de la C.E.Q., du S.P.G.Q. et de la F.Q.I.I.). Complètement absorbé par ce type de création, malgré le fait qu'une deuxième équipe de création est mise sur pied en 1980 pour justement répondre aux demandes, il faudra attendre l'automne 1984 avant que le Parminou ne produise un nouveau spectacle-maison. Depuis, cinq spectacles et interventions-maison furent créé/e/s, ce qui peut manifester un certain retour à l'expression de contenus propres au Collectif.

Au bilan des spectacles-commande, nous ajoutons quatre autres productions, que la Troupe qualifie de théâtre-commandite. Cette formule se situe quelque part entre le théâtre-commande et le spectacle-maison. Si les thèmes et les objectifs du spectacle sont choisis par la Troupe, celle-ci cherchera un organisme susceptible de partager les préoccupations socio-politiques développées dans la pièce, qui accepterait de financer la production et d'en faire la promotion avec le Parminou.

Donc, du printemps 1977, date à laquelle le Théâtre Parminou répond à une première commande, à l'été 1986, la Troupe va créer

quarante-deux spectacles et interventions de durée variable, sur des sujets divers, à la demande d'organismes très diversifiés, sur un total de soixante-dix productions. C'est donc dire que la formule du théâtre-commande est de loin celle privilégiée au Parminou.

Le théâtre-commande a permis au Parminou de diffuser le théâtre dans un réseau non-traditionnel. Il lui a fourni l'occasion d'aborder des thèmes directement reliés à des stratégies de conscientisation sociale concertées par des organismes régionaux ou nationaux. Il a de plus été parfois l'occasion d'une collaboration entre différents groupes aux objectifs semblables. Finalement, le théâtre-commande contribue, ce qui est non négligeable, pour une part importante au financement de la Troupe.

Le théâtre-commande fait l'objet périodiquement d'une remise en question sous prétexte que l'autonomie de la troupe créatrice puisse être abandonnée au profit des stratégies d'action des organismes et de l'intérêt commercial. La question vaut la peine qu'on s'y arrête quand elle vient d'intervenants et d'intervenantes du milieu théâtral préoccupé/e/s de maintenir une certaine distance critique face à l'organisme commandeur tout en visant la meilleure liaison possible entre l'art et la vie sociale. Par contre, elle est souvent posée comme prétexte au refus de lier l'art, la création culturelle aux forces de changement social.

Le Parminou a résolu le problème de deux façons : en gardant son autonomie entière via-à-vis l'organisme, vivant la création du spectacle comme une collaboration ponctuelle à la stratégie de l'organisme à laquelle la Troupe adhère; en développant une méthode de création où la négociation entre la Troupe et l'organisme intervient à différentes étapes (identification des objectifs, choix du thème, élaboration des canevas). La Coopérative théâtrale a refusé plusieurs demandes dans le passé parce qu'elle n'était pas en accord avec les objectifs poursuivis par les groupes ou que des conditions exigées au contrat entraient en contradiction avec ses propres objectifs. A titre d'exemples, le Théâtre Parminou n'a pas accepté de remplir une commande du Comité de condition féminine du Parti libéral du Québec, une autre de la Fédération des Caisses populaires Desjardins. Il a annulé une tournée canadienne avec C'mon Baby... What's the Matter with you parce que le circuit comportait une représentation à Hull et que le Parminou a comme principe de ne jouer qu'en français au Québec.

Loin de freiner notre recherche théâtrale et de censurer notre pensée politique, le théâtre-commande nous permet d'innover sur le plan formel, de prendre conscience de problématiques sociales passées ou présentes que nous n'aurions peut-être jamais soupçonnées et d'appartenir à ce grand mouvement populaire de solidarité. C'est un théâtre de la complicité¹⁵.

15. Ibid., p. 4.

Le spectacle-intervention

D'une durée assez courte, cette formule théâtrale intègre un spectacle, le jeu dramatique, à un événement spécifique tel un colloque, un stage de formation, un congrès, etc. Le spectacle devient moins important en lui-même que l'événement qu'il crée. Le théâtre se présente comme élément moteur de l'événement; il se place volontiers à son service. Voici comment un organisme commandeur évalue ce type d'intervention théâtrale.

Une contribution originale à ces journées de réflexion avait été sollicitée auprès de la Coopérative des travailleuses et des travailleurs de théâtre des Bois-Francs connue davantage sous le nom de "Théâtre Parminou". En effet, à la demande du comité organisateur, les professionnels et les professionnelles de cette Troupe ont assumé des interventions du type "catalyseur" au moment des ateliers et des interventions du type "cristalisateur" au moment de la dernière plénière avec la présentation du spectacle La filière E. p.16.

Théâtre pauvre sur le plan scénographique, le spectacle-intervention repose essentiellement sur le jeu de l'acteur et de l'actrice. Il vise principalement à impliquer le public à l'enjeu proposé afin qu'il s'en sente le principal protagoniste. A la limite, ce type d'intervention théâtrale peut abolir presque totalement la

16. Rapport du colloque sur l'éducation populaire, Québec, Manoir Montmorency, 24-25 novembre 1983, Archives de la Troupe, dactylographié, p. 40.

notion de spectacle. C'est à peu près ce qui arrive lors de journées-interventions, formule comparable en plusieurs points au "théâtre invisible" d'Augusto Boal. La différence entre le théâtre invisible et la journée-intervention, c'est que, chez Boal, "les acteurs ne doivent pas s'avouer tels : voilà le caractère invisible de cette forme de théâtre. C'est précisément ce qui permet au spectateur d'agir librement et totalement, comme s'il vivait une situation réelle, ce dont en fait il s'agit bien"¹⁷. Au Parminou, le rituel théâtral n'est pas totalement disparu : les participants et participantes sont conscients, conscientes que ce sont des personnages fictifs qui entrent en inter-relation avec eux, avec elles. Mais l'action de la pièce est réelle : c'est l'événement, le colloque, les débats, que tous et toutes, ensemble, sont en train de vivre.

L'animation dans la rue

Autre moyen pour rejoindre la population là où elle se trouve : jouer dans la rue. Vieux comme le monde, le théâtre de rue fait l'objet d'un nouveau dynamisme durant les années soixante-dix, en Europe, en Amérique latine et aux Etats-Unis plus particulièrement. Que ce soit à l'occasion de manifestations politiques ou tout simple-

17. Augusto Boal, Le théâtre de l'opprimé, Paris, Maspéro, 1980, p. 40.

ment pour offrir un divertissement populaire, le théâtre de rue se doit de répondre à un ensemble de conventions implicites, fixées dans l'imaginaire populaire, où l'inflation sonore et visuelle est de mise.

Le Théâtre Parminou alliera divertissement et didactisme en utilisant le théâtre de rue. Il animera la Place Royale à Québec à l'été 1980 en présentant Ton histoire est une des pas pires, spectacle en trois volets de trente minutes chacun traitant d'un thème historique, à la demande de la Direction générale du patrimoine du Ministère des Affaires culturelles du Québec. Le divertissement est obtenu par la bonne humeur et le jeu très rythmé des quatre comédiens et comédiennes, tenant chacun et chacune une bonne dizaine de rôles, et par le "recours à une saine gaillardise frisant la grivoiserie rabelaisienne dans la plus pure tradition venue en droite ligne de la Commedia dell'Arte"¹⁸. Le didactisme politique propre à la Troupe provient de la coloration particulière donnée aux événements du passé, pour mieux saisir le présent et orienter le futur. Il s'agit en fait d'une ré-interprétation de l'Histoire, telle que vécue par les gens du peuple. Ce dernier aspect atteindra sa pleine réalisation avec La dernière France d'Amérique, présentée à l'été 1982, pièce qui

18. Jacques Larue-Langlois, "Le Parminou met le théâtre au service de l'histoire", in Le Devoir, Montréal, jeudi 28 août 1980, p. 12.

s'inspire du récit populaire, bâtie sur le principe du conte. Le peuple est à la fois objet conté et sujet conteur. Le spectacle finit par signifier, au public d'aujourd'hui, que le peuple, en racontant son Histoire, manifeste qu'il la connaît, qu'il a pris ses distances vis-à-vis d'elle, ce faisant qu'il l'assume et donc, qu'il peut agir sur son devenir.

L'expérience de l'animation de la Place Royale se poursuivra pendant cinq ans, toujours avec des pièces historiques, permettant au Parminou de rejoindre un public très large et varié. A travers le rire et l'Histoire, utilisant le décor naturel de la Vieille Capitale et les techniques du théâtre de rue, le Parminou poursuit son oeuvre de conscientisation populaire.

D'autres expériences de théâtre de plein air seront tentées : à l'occasion, la Troupe offrira des interventions devant des piquets de grève, lors des négociations du Front commun en 1979-80, par exemple.

Les organismes commandeurs

Si nous regardions maintenant, à l'aide du tableau II à la page suivante, quels furent les organismes avec lesquels le Théâtre Parminou a collaboré, nous pourrions peut-être avoir une idée plus juste de la nature du public rejoint.

TABLEAU II - LES ORGANISMES - COMMANDEURS

ORGANISMES - COMMANDEURS	NOMBRE DE SPECTACLES OU INTERVENTIONS
1. Organismes gouvernementaux ou para-gouvernementaux	
a) Ministère des Affaires culturelles du Québec, Direction générale du Patrimoine	5
b) Ministère de l'Éducation du Québec	
- Commissions scolaires	2
- Université du Québec à Montréal	2
- Direction générale de l'Éducation aux adultes	1
- Cégep de Victoriaville, services socio- culturels	1
c) Ministère de l'Agriculture, des Pêcheries et de l'Alimentation du Québec	1
d) Ministère de la Justice du Québec	1
e) Ministère des Communications du Québec	1
f) Hydro-Québec	1
	15
2. Associations féminines	
a) Association des familles monoparentales	1
b) Fédération des femmes canadiennes-françaises	1
c) Cercles des fermières	1

TABLEAU II - LES ORGANISMES - COMMANDEURS (SUITE)

d) Association des femmes collaboratrices	1
e) Conseil du Statut de la Femme	1
f) A.F.E.A.S.	1
g) Comité de condition féminine de la C.S.N.	1
h) Comités de condition féminine de l'Inter-syndicale (C.S.N. - C.E.Q. - S.P.G.Q. - F.Q.I.I.)	1
	8
3. Organisations syndicales	
a) C.E.Q.	2
b) C.S.N.	1
c) U.P.A., Fédération de Sherbrooke	1
d) S.P.I.I.Q.	1
e) S.P.G.Q.	1
f) L'Inter-syndicale (C.E.Q. - C.S.N. - F.T.Q.) de Montréal	1
	7
4. Organisations pacifistes et tiers-mondistes	
a) Rallye Tiers-Monde des Bois-Francs	2
b) Carrefour Tiers-Monde du Québec	1
c) Mouvement québécois pour combattre le racisme	1
d) Projet Ploughshares	2
	6

TABLEAU II - LES ORGANISMES COMMANDEURS (SUITE)

5. Organismes sociaux et populaires	
a) Centre de relèvement et d'information sociale de Victoriaville	1
b) Pastorales ouvrières des diocèses de Montréal	1
c) Association paritaire pour la santé et la sécurité au travail du secteur des services automobiles	1
d) Comité organisateur du Festival des Trois-Rivières	1
e) Regroupement des intervenant/e/s-jeunesse et des groupes de jeunes de la région des Bois-Francs	1
f) Association santé et sécurité au travail, secteur des Affaires sociales	1
	6
Nombre d'organismes- commandeurs : 34	42

Trente-quatre organismes différents ont commandé un ou plusieurs spectacles au Parminou. Certains de ces spectacles n'ont été présentés qu'une seule fois, à l'occasion d'un congrès ou d'un colloque, tandis que d'autres le furent plus de cent fois devant des auditoires composés majoritairement de membres reliés à l'organisme commandeur. Nous aborderons la question quantitative du public dans un chapitre subséquent, lors de l'étude de la réception des spectacles du Parminou.

De loin, ce sont les organismes gouvernementaux et para-gouvernementaux qui remportent la palme quand au nombre de spectacles commandés. Question de moyens financiers sans doute, puisque les coûts d'une création théâtrale ne sont pas à la portée de tout organisme.

La composition de l'assistance aux spectacles historiques commandés par le Ministère des Affaires culturelles du Québec est difficile à évaluer; ces spectacles, qui servent à l'animation de la Place Royale à Québec durant la saison estivale, rejoignent en fait Monsieur et Madame Tout-le-monde (touristes, flâneurs et flâneuses, gens de la Vieille Capitale à la recherche d'un divertissement culturel particulier, etc.).

Deux catégories de public sont visées par les spectacles commandés par les organismes liés au Ministère de l'Éducation du Québec. Il s'agit surtout d'intervenants et d'intervenantes du milieu scolaire, particulièrement du secteur de l'éducation aux adultes, en formation professionnelle, populaire et en alphabétisation. L'autre catégorie se compose de la clientèle même des services de l'éducation aux adultes, donc un public populaire, avec le spectacle L'économie passe au cash!, traitant de la vulgarisation de l'économie.

Attention, ça va germer, créé à la demande du Ministère de l'Agriculture, des Pêcheries et de l'Alimentation du Québec, a

essentiellement rejoint le milieu agricole alors que Portrait-Robot, spectacle commandité par le Ministère des Communications du Québec, s'adressait à un public plus large de travailleurs et travailleuses, préoccupé/e/s par les effets des changements technologiques sur leurs conditions de travail et de vie. Hydro-Québec, en commandant Le Salaire brille pour tour le monde, amorçait une campagne de sensibilisation auprès de ses employé/e/s dans le cadre d'un programme de promotion des femmes aux métiers non-traditionnels et aux postes de cadres à l'intérieur de la Compagnie d'Etat.

Finalement, en répondant à la demande du Ministère de la Justice du Québec, le Parminou utilisait, pour la première fois, le vidéo comme outil d'animation. Il créait à l'adresse d'un public encore une fois très large A nos amours, oui; à nos affaires aussi, sur le caractère économique de la vie à deux. Mises à part quelques interventions pour un public plus spécialisé, c'est donc à l'intention du public populaire que le Théâtre Parminou répond à ces demandes, malgré le fait qu'elles proviennent d'organismes directement rattachés à l'Etat québécois.

Comme organismes commandeurs, les associations féminines se classent au second rang. Rien d'étonnant puisque les prises de positions de la Troupe sur la question des femmes en ont fait une alliée naturelle des organisations féminines et féministes. D'ailleurs, avant même de répondre à leurs demandes, le Parminou avait produit

des spectacles où les problèmes spécifiques des femmes étaient abordés (Ken et Barbie, J'en ai ma claque... moi aussi!). Quand le spectacle n'avait pas pour thème central la situation sociale des femmes, les personnages féminins étaient présentés de façon positive et non-sexiste, ce qui a valu à la Troupe d'être en demande annuellement durant la période des célébrations du 8 mars.

Ce sont majoritairement des syndiqué/e/s, des femmes surtout, mais des hommes également, que rejoignent Un môman de congé et Ben voyons donc bébé... y'a rien là! Ce dernier spectacle, traitant du harcèlement sexuel fait aux femmes en milieu de travail, est sûrement la production sur une question féminine qui connût le plus de succès (plus de cent dix représentations, au-delà de trente-deux mille spectateurs et spectatrices au Québec et une version anglaise pour le reste du Canada). Des femmes de différentes couches sociales (femmes au foyer, travailleuses autonomes, collaboratrices, non-syndiquées, retraitées, chômeuses, etc.) composent aussi l'auditoire de Moi c'est pas pareil, j'travaille, Pensons-y bien, L'or rose, commandés respectivement par l'A.F.E.A.S., les cercles de fermières du Québec et le Conseil du statut de la femme.

Viennent ensuite les commandes émanant du milieu syndical, à l'adresse de ses membres en priorité. C'est avec le spectacle-maison O travail que le Parminou inaugure une collaboration de plus en plus étroite avec les syndicats. Abordant la question du travail en

société capitaliste, O travail présentait une vision du changement dans l'organisation et la finalité du travail qui rencontrait celle des groupes de syndiqué/e/s. La liaison du milieu syndical et de la Troupe prit alors la forme d'une collaboration dans la publicité du spectacle.

Si la plupart des spectacles commandés par des organismes syndicaux ne connurent pas d'audience très large, s'adressant principalement à des militants et militantes en congrès et traitant de questions bien précises, il existe deux cas d'exception. Le premier, On l'aime ferme... mais ça prend du foin. Avec cette pièce, le Théâtre Parminou fait une percée dans un monde jusque là négligé par le milieu théâtral : le monde des producteurs et productrices agricoles. Commandée par la Fédération de Sherbrooke de l'U.P.A., la pièce traite de la relève agricole et sera demandée par l'ensemble des fédérations du syndicat agricole du territoire québécois. Succès retentissant : soixante représentations et un public de plus de quatorze mille spectateurs et spectatrices, essentiellement du milieu agricole, ce qui est fort appréciable compte-tenu du faible pourcentage de la population totale du Québec oeuvrant dans ce secteur.

Le deuxième cas d'exception, c'est Bonne crise Lucien, Luc, Lucille et les autres, commandé par le Comité de coordination et de négociation du secteur public de la C.S.N., à l'occasion des négociations du Front commun prévues pour l'automne 1982, sur la solidarité

à développer en période de crise économique entre travailleurs et travailleuses des différents secteurs d'activité. Succès d'assistance également (quelque vingt mille spectateurs et spectatrices en près de cent représentations), la pièce, l'une des plus drôles et des plus stimulantes de la Troupe, ne peut être tenue responsable de l'échec du troisième Front commun! Vu au départ par des syndiqué/e/s du secteur public, le spectacle continuera de tourner en milieu populaire, particulièrement auprès des regroupements de chômeurs et chômeuses, à l'occasion de la Grande Marche des sans-emploi, deuxième version, mise de l'avant par la C.S.N. au printemps 1983.

Les productions commandées par des organismes oeuvrant pour la paix mondiale, au soutien des peuples du Tiers-Monde, à combattre le racisme ou la torture, ont permis au Parminou d'élargir la composition de son public. Même si bon nombre de militants et militantes de ces mouvements proviennent du milieu syndical, d'autres originent de groupes populaires ou religieux, certains et certaines sont des individus isolé/e/s. C'est l'activité de l'organisme, dans le cadre de laquelle souvent le spectacle est présenté, qui les amène au Parminou. Mais ce n'est pas tant la recherche du public que l'orientation idéologique de la Troupe qui donne l'occasion d'une collaboration entre ces organismes et le Parminou.

Ces dernières considérations s'appliquent également aux spectacles créés à la demande d'organismes très divers, que nous avons

regroupés sous l'appellation "organismes sociaux et populaires". Une exception toutefois : avec Toujours trop jeune, le Théâtre Parminou tente de rejoindre le public des jeunes qui n'avait pas reçu jusque là une attention particulière de la part de la Troupe.

Ce rapide coup d'oeil sur les organismes commandeurs nous aura permis de constater une chose : la collaboration entre le Parminou et ces organismes n'a pas eu comme effet de restreindre les bases populaires du public de la Troupe. Au contraire, elle aura contribué à les élargir, toujours dans le sens d'une plus grande popularisation. Elle aura facilité la pénétration de la Troupe dans les milieux agricoles, syndicaux, féminins et étudiants. Finalement, grâce à cette collaboration, le Parminou, en ciblant plus exactement son public pour telle représentation, a pu développer une plus grande efficacité artistique et politique. Cette efficacité passe également par des méthodes de création particulières à la Troupe, méthodes que nous allons décrire à partir de maintenant.

III. Les méthodes de création au Théâtre Parminou

Quelle que soit la formule de production qui se présente (spectacle-maison, théâtre-commande, intervention), les méthodes de création au Parminou se rejoignent sous le dénominateur commun suivant : le rapport de l'artiste collectif avec son auditoire. Voilà la base de la dramaturgie au Parminou.

A. La création collective et l'improvisation

Les fondements politiques de la création collective

Comme nous l'avons signalé précédemment, la création collective naît d'une contestation de l'auteur/e unique qui, au théâtre, possède le monopole de ce qui est à dire dans un spectacle. Elle questionne le théâtre tel que conçu dans les milieux traditionnels, soit :

- un auteur (qui écrit, met en mots sa vision de tel ou tel thème), - un metteur en scène (qui lui, a la charge de donner "forme" au texte de l'auteur), - des comédiens et comédiennes (qui sont là pour "interpréter" la conception du metteur en scène), et, finalement, au bas de l'échelle, un grand nombre de gens qui conçoivent les décors, placent les lumières, cousent les costumes, etc¹⁹.

19. Lise Roy, La création collective vécue par des troupes de théâtre et des groupes populaires, Sherbrooke, Presses étudiantes du Cégep de Sherbrooke, 1980, p. 14.

Bon nombre de jeunes comédiens et comédiennes, à la fin des années soixante, refusent donc de plus en plus d'être réduits et réduites à interpréter une parole qui n'est pas la leur et à pratiquer un métier où la principale exigence qui leur est faite consiste à donner corps à une vision qui émane de quelqu'un d'autre. On réclame en contre-partie le droit à une création pleine et plus gratifiante, le droit à des spectacles qui reproduisent ce en quoi l'on croit, le droit à la liberté.

La contestation dont le théâtre fait l'objet ne s'arrête pas au travail artistique; on veut également abolir les rapports hiérarchiques qui subsistent au théâtre, comme partout ailleurs. La création collective prend ainsi une valeur de contestation générale de la société, qui se reflétera dans le contenu même des spectacles. Elle devient un moyen de promotion du collectif, une façon d'expérimenter une véritable démocratie et, en définitive, une prise de parole collective.

Ceux et celles qui pratiquent la création collective tablent sur le fait que "la création de groupe peut-être infiniment plus riche - si le groupe l'est - que le produit d'un individualisme mal affirmé"²⁰. Conséquemment, on refusera le vedettariat. Les spectacles

20. Peter Brook, L'espace vide : écrits sur le théâtre, Paris, Seuil, 1977, p. 55.

sont le résultat du travail de toute la Troupe et affichés comme tels, reconnaissant ainsi la contribution de tous et toutes à la production, que la personne soit acteur, actrice, observateur, observatrice²¹, scénographe, secrétaire, publiciste, comptable, etc. De ce fait, on affirme l'égalité de la valeur sociale du travail, quelque soit le corps de métier auquel on appartient. D'ailleurs, au Parminou, les salaires de base sont les mêmes pour tous et toutes ce qui est loin d'être le cas dans l'ensemble de la société. En effet, l'artiste, dans l'industrie culturelle, le plus souvent mal payé/é, reçoit sa gratification de la place qui lui est faite dans notre société, place culminante dans la notion de vedette ou d'idole.

En rejetant justement ce culte de la vedette, on s'oppose en plus au "mode de réception bourgeois du théâtre [qui] consiste, bien souvent, [...] à aller voir l'acteur, sa prouesse, sa performance"²². L'anonymat des créateurs et créatrices au Parminou procède finalement de la thèse brechtienne refusant l'identification au théâtre "du fait qu'elle est source de fascination, qu'elle conduit aussi le spectateur à oublier sa condition réelle"²³. Voulant bénéficier d'une plus

21. Termes utilisés dans le milieu du Jeune Théâtre pour désigner la personne qui fait office de metteur/e en scène, sans en recouvrir la connotation de pouvoir.

22. Richard Demarcy, Éléments d'une sociologie du spectacle, Paris, Union générale d'éditions, 1973, p. 351.

23. Ibid., p. 352.

grande liberté de création et de parole, les artistes qui pratiquent la création collective reconnaissent en général qu'il y a nécessité de faire jouer un nouveau mode de réception du public si celui-ci veut également jouir de plus de liberté.

Cherchant principalement à créer un théâtre de l'immédiat, adapté à la situation politique et sociale du moment, les praticiens et praticiennes de la création collective ont très peu le souci de produire des textes que les manuels scolaires pourraient ultérieurement qualifier de chefs-d'oeuvre. Voire même, on ne sera pas réfractaire à l'idée d'Antonin Artaud d'"en finir avec les chefs-d'oeuvre". D'ailleurs, la plupart du temps, on n'écrit pas les textes. Ce qui ne signifie pas que l'on néglige le travail artistique sur les dialogues, sur la scénarisation ou la construction dramatique. L'on postule plutôt que "la théâtralité dans un texte de théâtre est toujours virtuelle et relative, la seule théâtralité concrète est celle de la représentation"²⁴. Ce qui prime chez la plupart des troupes qui pratiquent la création collective, c'est l'expression d'un contenu qui soit conforme à l'idéologie du groupe et qui parle à la majorité de la population.

24. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Editions sociales, 1982, p. 58.

En ce sens, la recherche artistique est soumise aux intentions politiques. Délaissant les hautes sphères de l'esthétisme pur, au risque même d'échapper à la reconnaissance du milieu théâtral, ces collectifs théâtraux se mettront à la recherche de formes populaires maintes fois éprouvées. Ils se réapproprièrent ces formes et les adapteront au discours qu'ils veulent tenir au public populaire, public qui se tient habituellement loin du circuit culturel traditionnel. Aussi, ceux et celles qui pratiquent la création collective ne travaillent pas a priori pour le public de théâtre traditionnel, jugé trop conservateur et dont les conceptions esthétiques et politiques sont souvent arrêtées. Sans nier que la question du public soit liée à des impératifs économiques dans la pratique théâtrale, ce n'est pas dans un esprit commercial que s'effectuera la recherche d'un marché; elle se fera, elle aussi, d'abord en fonction du public à qui l'on veut tenir tel discours.

L'improvisation

La liberté réclamée et la démocratie qu'on cherche à appliquer dans le domaine du travail théâtral trouvent une voie toute indiquée dans l'utilisation de l'improvisation. Celle-ci est devenue une technique fondamentale de la création de groupe.

Improviser, par définition et conformément ici à l'éthymologie, c'est composer, exécuter ou faire dans l'instant, dans l'immédiat, quelque chose d'imprévu, de non-préparé, étant bien entendu que cette absence même

de préparation peut être elle-même préparée, préméditée et que la marge de variation possible peut et [...] doit elle-même être programmée relativement à un canevas plus ou moins précis, comme on le voit dans la *Commedia dell'Arte*²⁵.

L'improvisation, fondamentalement, ferait appel à la spontanéité et s'offrirait comme refus des conventions de l'artifice théâtral, retour au naturel du comportement quotidien. Vouloir improviser, c'est toujours, d'une certaine façon, vouloir nous exprimer.

La technique d'improvisation théâtrale se présente également comme "insoumission à l'égard d'un texte directeur, liberté d'exécution par rapport aux injonctions d'une conception, fantaisie d'un corps parlant ou non transgressant la loi de l'écriture, [...] rupture pulsionnelle sauvage avec tout code imposé"²⁶. Mais croire que la construction d'un spectacle par improvisations, ou encore que la représentation qui fait largement place à l'improvisation, repose essentiellement sur la spontanéité relève plus du mythe que de la réalité.

Plus souvent qu'autrement, l'improvisation est utilisée comme technique de création dans le travail qui précède les

25. Michel Bernard, "Le mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée", in L'envers du théâtre, *op. cit.*, p. 25.

26. Ibid., p. 31.

représentations. Quand elle devient technique de jeu durant la représentation, sa part est souvent minime, servant principalement à établir le contact avec le public présent et à actualiser le spectacle à la situation du milieu. Dans le théâtre politique, on met régulièrement en scène des situations de la vie courante. "Les acteurs représentent des personnages réels qu'on leur a décrits, et posent un problème d'actualité immédiate que l'ensemble du public est appelé à résoudre"²⁷. La formule du théâtre-forum de Boal est typique de l'utilisation de l'improvisation durant le spectacle : sont jouées successivement les diverses solutions proposées par les spectateurs et spectatrices.

Le Grand Cirque Ordinaire est sans doute la troupe québécoise qui a le plus utilisé l'improvisation durant ses spectacles, avant la création de la Ligue Nationale d'Improvisation en 1977²⁸. Cas unique, nous semble-t-il, et limite dans l'utilisation de l'improvisation, la formule des joutes, telle que pratiquée à la L.N.I. ne permet pas, à notre avis, aux comédiens et comédiennes d'atteindre une certaine densité, ni dans le jeu (à quelques rares exceptions près), ni dans l'expression de contenus. "Tout ceux qui ont essayé

27. Odette Aslan, "L'improvisation, approche d'un jeu créateur", in L'envers du théâtre, op. cit., p. 151.

28. Pour une analyse de ce jeu théâtral, voir l'article de Pierre Lavoie, "La L.N.I. de l'intérieur ou le miroir aux alouettes", in Jeu, no 20, Montréal, 1981, pp. 85-90.

de ne pas se reposer sur un texte préalable ont connu cette déception fondamentale : dès que l'on s'affranchit de cette parole, les mots et les corps accélèrent leur production de stéréotypes"²⁹.

Par contre, l'improvisation peut être une technique de travail fort intéressante pour l'élaboration d'un spectacle. En création collective, elle sert habituellement à construire les personnages, à explorer les nombreuses situations qui peuvent se présenter à partir d'un canevas; (lequel est souvent plus explicite sur le contenu que sur l'action), à élaborer le matériau scénique, voire même le texte, quand il y a texte. Elle permet de préparer certaines phases du spectacle. "Même si le contenu des improvisations disparaît presque complètement du spectacle achevé, un acquis demeure et s'intègre à la mémoire des comédiens"³⁰. La création collective s'élabore en définitive par improvisations; c'est suite à celles-ci que sont enfin fixés les signes définitivement choisis. En répétitions, un peu à la manière dont Copeau, Meyerhold et surtout Stanislawski l'utilisaient, l'improvisation devient un excellent moyen pour les interprètes de revitaliser leur jeu.

29. Maryvonne Saison, op. cit., p. 13.

30. Odette Aslan, op. cit., p. 146.

B. La méthode de création propre au Parminou

Plus justement, nous devrions parler de méthodes de création collective au Théâtre Parminou. Même si elles se ressemblent dans les grandes lignes, elles n'ont pas moins évolué dans le temps, passant du spectacle construit par improvisations seulement à l'écriture collective des textes récemment; ensuite, chaque équipe de création adapte ces méthodes à la dynamique de l'équipe et au spectacle à produire. Pour les fins de la description, nous n'établirons pas de distinction entre les méthodes utilisées selon la formule de création, que la production soit une création-maison ou résulte d'une commande. Nous décrivons le processus de création et de représentation d'un spectacle au Parminou comme s'il s'agissait toujours d'un spectacle à la demande³¹. Dans le cas des créations-maison, nous considérerons la Coopérative des travailleurs et des travailleuses en théâtre des Bois-Francs comme organisme demandeur. Change seulement l'étape concernant l'entente sur les champs de responsabilités entre l'organisme qui commandite et la Troupe.

31. D'un part, cette description provient d'un stage d'observation que nous avons pu effectuer lors de la création du spectacle Toujours trop jeune, stage couvrant toutes les étapes de cette création qui s'est échelonnée du 11 au 19 décembre 1985 et du 13 janvier au 8 février 1986. D'autre part, elle s'inspire du texte suivant : Le théâtre Parminou, Un théâtre sur commande, op. cit., pp. 7-13.

D'une façon générale, peut être appliquée au Parminou la déclaration des théâtres "hors les murs" à Villeurbanne en mai 1968 qui

fournit l'embryon d'une méthode : élaboration collective des contenus à travers un processus d'enquête poursuivi de proche en proche en direction de tous, afin de faire jouer un certain effet de reconnaissance³².

La création d'un spectacle sur commande requiert de la part de l'organisme demandeur la participation d'une personne en charge de la coordination générale de l'opération, d'un ou d'une documentaliste et d'un réseau de personnes qui s'occupent de la diffusion et de l'organisation locale des représentations. De la part du Théâtre Parminou, une telle création mobilise une équipe de spectacle (composée habituellement de trois ou quatre comédiens et comédiennes et d'une personne à l'observation), une équipe complémentaire (comprenant documentaliste et scénographe) et une équipe d'organisation des activités (promotion, publicité, graphisme, représentations, etc.).

L'entente

Des rencontres, généralement deux, sont organisées entre des représentants et représentantes du Théâtre Parminou et l'organisme

32. Philippe Ivernel, "Ouverture historique 1936 et 1968", in Le théâtre d'intervention depuis 1968, T. I, op. cit., p. 24.

commandeur afin de déterminer les thèmes et les objectifs de la création, de même que la durée du spectacle et le réseau de diffusion. On établit le nombre de représentations initiales, le calendrier de création et des représentations, le partage des responsabilités au niveau de la promotion, de l'organisation et de la publicité. Suite à ce partage, on s'entend finalement sur le coût de la production, en se basant sur la politique des prix en vigueur à la Coopérative des travailleurs et des travailleuses de théâtre des Bois-Francis³³.

Tous les éléments de cette entente font l'objet d'un contrat qui garantit entre autres la présentation du spectacle à la date convenue.

La recherche

Préalable à la création du spectacle comme tel, une période de recherche, dont la durée peut varier selon la nature de la recherche et la documentation disponible, permet aux documentalistes de rassembler l'information sur le thème traité et d'en faire la synthèse, de trouver des personnes-ressources et de préparer le travail d'analyse.

33. Voir la Grille des coûts de création en appendice II, p. 286.

L'analyse

L'équipe de spectacle, incluant la personne responsable de la scénographie, fait la lecture de la documentation retenue, rencontre les personnes-ressources et élabore une analyse collective du thème, en collaboration avec les documentalistes. Cette étape peut comporter des entrevues, des séances de travail théâtral avec des membres de l'organisme ou des personnes oeuvrant dans le secteur couvert par le thème, des visionnements, des échanges, l'assistance à des activités de l'organisme ... le tout dans le but d'alimenter la création.

La rédaction du canevas de fond

L'analyse terminée, l'équipe de création rédige le canevas de fond. Ce texte fixe de façon précise le contenu du spectacle, en déterminant les lignes principales. Il est soumis à l'organisme qui commande pour consultation. Les étapes d'analyse et de rédaction du canevas de fond nécessitent environ une semaine de travail.

La création du canevas fond/forme

L'équipe de jeu invente la trame dramatique, les images et les personnages qui serviront à illustrer le thème. Pour nourrir ce travail de création, on s'adonne à divers exercices; plusieurs techniques peuvent être explorées, l'improvisation y trouvant une place de

choix. Lors de la création de Toujours trop jeune, deux approches en matière de création collective furent principalement mises à l'épreuve.

La première, inspirée de la méthode du Théâtre Repère de Québec³⁴, consiste en une série d'exercices d'improvisation ou d'écriture, appelé "partitions". Chacune d'elles poursuit un but bien déterminé : réchauffer les comédiens et comédiennes, faire rire, émouvoir, trouver des personnages, une histoire, des situations, ... Ces exercices sont toujours rattachés au thème à exploiter, en l'occurrence, pour cette production, la responsabilisation des jeunes. En cela, le théâtre Parminou adapte à ses besoins l'outil de travail développé par le Théâtre Repère, qui, lui, crée à partir de ressources sensibles et non à partir de thèmes.

La seconde, assortie de quatre sessions de formation données par Louis-Dominique Lavigne, aborde les techniques d'écriture collective suite aux improvisation des comédiens et comédiennes. C'est l'occasion de travailler sur les dialogues, d'identifier les volontés conflictuelles des personnages et de choisir les situations appropriées. Chaque séquence étant travaillée pour elle-même, on les ajoute

34. Pour une brève présentation du Théâtre Repère, voir Jacques Lessard, "Une troupe de découverte", in Jeu, no 36, Montréal, 1985, pp. 229-231.

ensuite les unes aux autres, afin de voir les failles et les forces logiques de ce qui est raconté. Cette opération revient en fait à constituer l'histoire.

Si la méthode reste sensiblement la même d'une équipe de jeu à l'autre, d'une production à l'autre, les outils de travail varieront en fonction du thème, du public visé et du style de jeu qui s'impose. Ainsi, pour la pièce Y'a d'la paix sur la planche, la recherche sur le théâtre en rond et le jeu clownesque approvisionnera la création. Dans le cas du spectacle Le salaire brille pour tout le monde, la création se basera sur les techniques du théâtre-forum.

C'est par contre durant cette étape que le canevas prend forme, appuyé sur l'analyse de contenu déjà produite. Le canevas fond/ forme, alors rédigé, reprend le canevas de fond en lui donnant sa dimension théâtrale et spectaculaire.

La mise en scène du canevas fond/forme

L'équipe procède ensuite à la mise en scène de chacune des parties du canevas, au montage du spectacle et aux répétitions. C'est aussi durant cette période que l'on conçoit et réalise l'aspect visuel du spectacle ainsi que les communiqués de presse, les programmes, les affiches, etc. C'est probablement au niveau du temps alloué aux répétitions qu'il y aurait place à de l'amélioration dans la

méthode de travail au Parminou. En effet, une fois les enchaînements de scènes faits et une ou deux générales techniques réalisées, il ne reste habituellement plus de temps pour le travail de répétition proprement dit, les échéanciers de création étant très serrés. Ce qui a pour effet que les comédiens et comédiennes, ainsi que la personne responsable de la régie, peuvent difficilement être au meilleur de leur performance avant que ne soit franchi le cap des cinq ou six premières représentations.

Lorsque la création du spectacle est terminée, une répétition générale a lieu devant la Troupe. C'est l'occasion pour l'équipe de création de recevoir les critiques, tant sur les dimensions artistiques que politiques du spectacle. Cette générale précède l'avant-première, donnée devant les représentants et représentantes de l'organisme commandeur. Cette avant-première est en fait une consultation afin de préciser, au besoin, certains éléments du spectacle avant qu'il ne soit présenté au public.

L'ensemble de l'étape de la création du canevas fond/forme et de sa mise en scène demande une semaine de travail par quinze minutes de spectacle. Parallèlement à ce travail, l'organisation des représentations se fera par l'équipe de promotion, en collaboration avec l'organisme demandeur.

L'évaluation

Cette dernière étape dans le processus de production au Parminou recouvre plusieurs phases. D'abord, le public est invité à y participer après chaque représentation à l'occasion d'une discussion. La création elle-même est évaluée dans ses différentes phases et sous ses divers aspects : précision et respect du thème et des objectifs, identification du public, recherche, documentation, efficacité artistique, ... On procède finalement à l'évaluation de l'ensemble de l'opération, de la conclusion de l'entente à la fin des représentations : qualité de la production, atteinte des objectifs, organisation, diffusion, collaboration, impact, satisfaction ... Ces deux dernières phases sont faites conjointement par l'équipe de création, le ou la documentaliste du Théâtre Parminou et les personnes de l'organisme qui ont contribué à établir l'entente et à réaliser le projet.

Pour conclure sur cet aspect du travail au Parminou, nous pouvons affirmer que ce sont la création collective et, par la suite, le théâtre-commande qui ont amené la Coopérative de théâtre de Victoria-ville à formuler une méthode impliquant des personnes extérieures à la Troupe et indirectement à intégrer le public à la genèse du spectacle. C'est au moment de la création de O travail que le Théâtre Parminou invite pour la première fois des gens extérieurs à la Troupe à collaborer à la construction d'un spectacle. "Evaluant cette

expérience qui constituait une première dans notre fonctionnement, nous avons conclu de part et d'autre, que c'est un principe de travail très intéressant et finalement très positif"³⁵.

Depuis, lors des créations, des ateliers (interviews, échanges, jeux dramatiques, théâtre-forum) sont organisés avec des personnes-ressources susceptibles d'alimenter le spectacle de leurs expériences vécues. En leur présence, l'équipe de création peut effectuer certaines périodes d'improvisations, celles-ci étant déterminées par les consignes de ces personnes-ressources et réajustées par leurs commentaires. Ainsi, cette collaboration permet de fournir à l'équipe de création une banque de situations intéressantes pour le spectacle et de cerner les aspects prioritaires de la question à traiter.

Ce mode de production inspire aussi les choix formels au Parminou. Grâce au travail en atelier avec les gens extérieurs à la Troupe, le Parminou a appris à déceler, en observant la façon dont les gens abstraient leur réalité lorsqu'ils la jouent ou la racontent, les sources mêmes d'un imaginaire populaire. C'est un théâtre "auto-actif" dans le sens où il crée les spectacles à partir du public auquel il s'adresse et lui retourne une réflexion dans un rapport de va-et-vient. Les discussions après le spectacle viennent produire le même effet et orientent les réajustements post-crétation.

35. Lise Roy, op. cit., p. 97.

Au début des années soixante-dix où proliférait ce qu'aujourd'hui on appelle le "théâtre à pancartes", le théâtre d'intervention visait surtout la "rééducation" des masses en substituant au théâtre une information rehaussée de quelques effets scéniques. En se développant, le théâtre politique a travaillé à trouver ses propres formes à même son contenu. De par sa fonction, le théâtre d'intervention est donc nécessairement distancié. Il veut rendre "étrangère" la réalité aliénante qu'autrement on accepte. Il ne reproduit pas la réalité telle quelle sur scène mais la grossit par des formes hyperboliques (grotesque, caricature, clown, etc...) afin de rendre visibles les mécanismes qui la sous-tendent, afin de "montrer le monde de telle manière que l'homme puisse le maîtriser"³⁶. Le public a la possibilité de conserver sa lucidité face au jeu théâtral et de choisir ou non d'embarquer dans la démarche dramatisée que le spectacle lui propose. On s'adresse davantage à sa conscience qu'à ses convictions et c'est l'ébranlement qui est recherché comme effet politique. La solution utopique n'est plus donnée à voir mais donnée à faire. Voilà le nouveau rôle que le théâtre d'intervention se donne : non pas servir la (ou une) politique mais plutôt enrichir la réflexion politique.

36. Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, T. I, Paris, L'Arche, 1972, p. 255.

IV. Un théâtre politique indépendant des organisations politiques marxistes-léninistes

Tout militant qu'il fut, comment le Théâtre Parminou a-t-il pu formuler son action en termes d'enrichissement de la réflexion politique plutôt qu'en termes de mise au service d'"une" politique? Comment a-t-il pu éviter le piège de la "ligne juste" si souvent évoquée par d'autres collectifs de théâtre d'intervention de l'époque? Pour le Théâtre d'la shop, par exemple, "le but du théâtre est de montrer une ligne juste aux travailleurs"³⁷.

Comment a-t-il pu conserver son indépendance organisationnelle et politique face aux groupes marxistes-léninistes, si présents, si influents justement durant ces années parmi les militants et les militantes des organisations populaires, des groupes culturels, particulièrement les groupes de Jeune théâtre? Qu'on se rappelle uniquement le schisme provoqué à l'A.Q.J.T. en décembre 1975 par la lecture du Manifeste pour un théâtre au service du peuple d'inspiration "enluttienne"! Qu'on se rappelle également le Théâtre Euh, le Théâtre à l'Ouvrage, le Théâtre d'la shop, le Théâtre du 1^{er} mai, les trois premiers sous l'influence idéologique d'En Lutte, le dernier

37. Collectif (Comité de rédaction de Stratégie), "Le théâtre d'la shop, entretien", in Stratégie, no 9, Montréal, été 1974, p. 47.

sous l'égide du Parti Communiste Ouvrier, avant que tous, collectifs théâtraux comme groupes politiques, ne se sabordent!

La réponse à ces questions semble résider dans la liaison que la Troupe avait réussi à tisser avec les masses populaires comme moyen de résister au dogmatisme qui caractérisait la propagande m-1 du temps. Dans une entrevue qu'il accordait à Anne Dandurand et Yves Masson, le Parminou marque la distance entre les groupes politiques de gauche et lui, sans le dire expressément, tant sur le plan de "la ligne de masse" que sur celui de l'objectif ultime, le socialisme.

Nous ne voulons pas faire un théâtre dogmatique : nous croyons que le didactisme peut aller de pair avec le divertissement. [...] Nous avons toujours joué pour des publics populaires, pour des gens pas habitués au Théâtre. Ça demeure l'essence de la Troupe de faire réfléchir par le rire. Nous nous sentons solidaires des luttes qui se mènent à travers le monde pour l'avancement de la justice sociale. En ne proposant jamais dans nos spectacles des changements que nous-mêmes ne serions pas capables d'appliquer dans notre quotidien, nous nous préservons de l'utopie. Nous n'avons pas la prétention de détenir la vérité; par contre nous la recherchons et si nous nous entendons unanimement sur le mot socialisme par exemple, nous sommes en recherche collectivement sur les moyens à prendre pour y arriver³⁸.

Tout en se réclamant du socialisme donc, la Troupe ne s'est pas placée sous la direction ni d'En Lutte, ni du PCO comme d'autres

38. Anne Dandurand et Yves Masson, op. cit., p. 78.

groupes de théâtre d'intervention l'ont fait. Le sectarisme des marxistes-léninistes orthodoxes a pu agir comme repoussoir pour les membres du Parminou. Tandis que la Gaboche, le Théâtre Euh, le Tic Tac Boom, les Gens d'en bas et le Comité de direction de l'A.Q.J.T. quittaient l'Association, sous prétexte qu'elle était reconnue et soutenue financièrement par la bourgeoisie et que son action ne pouvait qu'être réformiste, le Parminou travaillait à sa reconstruction, jugeant le débat plus productif que la démission pour faire avancer les idées progressistes, même dans un regroupement composé d'une "majorité d'éléments petits-bourgeois libéraux"³⁹.

Nous avons tenu à relever l'A.Q.J.T., menacée de mourir en raison de l'intervention de troupes qui se disaient plus à gauche que nous à ce moment-là, parce que nous croyions essentiel d'encourager une prise de conscience quant à la nécessité d'un théâtre social et politique⁴⁰.

Ce fait semble nous indiquer que la distance du Parminou vis-à-vis les groupes m-l tient plus du refus de leurs lignes politiques que d'une volonté de rester libre, indépendant à tout prix de toute organisation politique. Des membres du Collectif de théâtre ne se cachent pas pour dire que la liaison entre un groupe politique et le

39. Collectif, "Manifeste pour un théâtre au service du peuple", in Jeu, no 7, Montréal, Quinze, 1978, p. 87.

40. Adrien Gruslin, "Dix ans de création collective : c'est singulier!", op. cit., p. 117.

Parminou est toujours possible si un projet politique se présente et qu'il rejoint l'orientation de la Troupe. Dans l'entrevue précédemment citée, Jean-Léon Rondeau du Théâtre Parminou aborde le sujet de la façon suivante :

par notre travail, nous voulions toucher la masse des gens, non une élite de gauche avancée. Nous ne nous sommes pas entendus avec les organisations marxistes-léninistes dans le passé. Nous faisons un théâtre populaire et politique. Nous cherchons à avoir des idées de société, à faire un travail d'éducation et de sensibilisation par des moyens démocratiques⁴¹.

Avec le recul, cette attitude de prudence, cette autonomie du Parminou face aux groupes politiques m-1 a contribué au maintien et au développement de ses liens avec un public populaire diversifié et grandissant, ce que les journaux En Lutte et La Forge, ce que les troupes d'agit-prop qui leur étaient reliées n'ont pu réaliser en raison d'un certain "style stéréotypé", en raison surtout d'erreurs d'analyses et de lignes politiques. Le Parminou a pu ainsi poursuivre son travail politique sur le terrain du culturel jusqu'à maintenant, fêtant ses treize ans de théâtre populaire.

Pour sa part, le Théâtre Euh!, "la première troupe québécoise vraiment populaire, c'est-à-dire engagée dans les combats des milieux

41. Ibid., p. 119.

populaires, spécialement ceux des ouvriers et des assistés sociaux"⁴², après cinq ans de travail où il fera figure de modèle pour maints collectifs de théâtre, "s'engage à corps perdu dans une retraite idéologique et dans un militantisme plus ou moins clandestin"⁴³ qui le mèneront dans un premier temps à se rallier totalement à la cause du groupe En Lutte et à se présenter comme le porte-parole culturel du groupe marxiste-léniniste, et dans un deuxième temps, à trois ans d'intervalle, "à rompre avec son nom et son histoire"⁴⁴ et à secondariser le travail théâtral pour augmenter la disponibilité et la mobilité de ses membres pour leur travail politique au sein d'En Lutte. Le Théâtre du 1^{er} Mai connaîtra un sort identique : rallié au Parti Communiste Ouvrier, il sera rattaché à la structure d'agitation-propagande de ce dernier, comme organe d'agit-prop du Parti. En définitive, ces ralliements signifient dans la pratique, la dissolution des troupes, les comédiens et comédiennes étant totalement absorbé/e/s dans des tâches plus "révolutionnaires" de diffusion de journaux et d'encadrement des travailleurs et travailleuses dans l'organisation d'"avant-garde", le travail culturel étant par ailleurs jugé plus que secondaire dans la conjoncture, pour ne pas dire inutile et non avvenu. Finalement, que ces troupes se soient

42. Gérald Sigouin, Théâtre en lutte : le Théâtre Euh!, Montréal, VLB, 1982, p. 155.

43. Ibid., p. 147.

44. Ibid., p. 155.

associées à une organisation politique, le problème ne réside pas là; ce qui faisait problème, à notre sens, c'est la ligne politique même de ces organisations sur la question de la fonction de l'art dans le processus de transformation de la société.

Le Théâtre Parminou n'a pas endossé cette ligne politique à l'époque. Etait-il pour autant moins révolutionnaire? Nous n'entrerons pas ici dans une évaluation, ni quantitative, ni qualitative, en vue de déterminer à qui épingle la médaille "rouge"! Soulignons simplement, sans que notre intention soit d'établir de comparaisons, que le "révolutionnarisme", artistique ou autre, ne se mesure pas uniquement sur les déclarations de principes mais aussi sur la production et le mode de fonctionnement d'un groupe. Sur ce dernier point, celui du Parminou nous semble la concrétisation des idées politique de la Troupe concernant l'organisation du travail, préfigurant now le paradise futur...

V. L'autogestion : reflet organisationnel de l'idéologie de la
Troupe

Le refus de la structure hiérarchique du théâtre institutionnel a conduit le Théâtre Parminou à inventer une formule de direction et de gestion qui soit efficace et démocratique. L'objectif, "c'était de prendre en main notre métier. On ne parlait pas encore d'autogestion à ce moment-là, mais on ne voulait pas que notre métier nous soit imposé par d'autres"⁴⁵. C'est la volonté de fonctionner collectivement, comme pour la création, qui a fait en sorte que l'autogestion s'est d'elle-même imposée comme mode de fonctionnement au Parminou, selon une structure égalitaire. Mais les règles de fonctionnement n'ont pas été fixées une fois pour toutes. "On a changé d'organigramme presque chaque année et on a toujours mis beaucoup d'énergie à analyser les dynamiques puis à se demander ce qu'il faut comme structure"⁴⁶.

Le Théâtre Parminou est une coopérative ouvrière de production, comme son nom l'indique, légalement constituée et qui appartient à ses membres⁴⁷. Dans la pratique, cela signifie que les orientations

45. Lise Gauvin, op. cit., p. 148.

46. Ibid., p. 149.

47. La description du fonctionnement coopératif au Parminou fait partie d'un dossier sur le sujet élaboré par Marie-Christine Larocque, "Les coopératives de théâtre", in Jeune théâtre, no 14, Montréal, A.Q.J.T., juin 1977, pp. 6-15.

de la Troupe et les tâches à réaliser sont établies en assemblées générales de tous les membres de la Troupe; les stagiaires ont droit de parole mais ne peuvent voter. Ensuite, le travail est effectué par quatre équipes : deux qui créent et jouent les spectacles, une qui voit à la promotion et à l'organisation technique des spectacles créés par les deux autres et une dernière qui s'occupe du roulement (secrétariat, comptabilité, demandes de subvention, entretien du matériel, etc.).

On essaie d'avoir dans chaque équipe une dynamique la plus autogérée possible. Chaque équipe délègue des membres dans quatre comités: artistique, matériel, des activités et de la continuité. [...] Ainsi, une équipe recommande, puis un comité propose et finalement l'assemblée vote et dispose (elle se réunit une fois par mois)⁴⁸.

Les salaires et les avantages sociaux attachés au travail reflètent également les changements sociaux que propose le Parminou. Les salaires sont égaux pour tous et toutes, que la personne soit comédien, comédienne, secrétaire, décorateur, décoratrice, préposé/e à la promotion ...ce qui est bien différent du star-system, à la base de la rémunération en vigueur dans le milieu théâtral⁴⁹. Autre point de démarcation entre les membres et les stagiaires de la Coopérative des

48. Lise Gauvin, op. cit., p. 150.

49. Voir à ce sujet l'article de Denis Lagueux et Laurent Lapière, "Le jeu et les hasards ...la fortune et les nécessités", in Jeu, no 33, Montréal, 1984, pp. 107-130.

travailleurs et des travailleuses de théâtre des Bois-Francs et le milieu : ils et elles sont assuré/e/s d'un salaire cinquante-deux semaines par an, les plaçant ainsi parmi le deuxième quart des acteurs et actrices les mieux payé/e/s au Québec si l'on ne tient compte que des revenus provenant de la scène, à l'exclusion de ceux obtenus en faisant du cinéma, de la télévision, des commerciaux ou de la post-synchronisation⁵⁰.

Ces salaires sont majorés selon le nombre de personnes à la charge du travailleur ou de la travailleuse, jusqu'à 70% du salaire de base, façon de reconnaître concrètement que le soin des enfants (ou d'une personne inapte au travail) est une responsabilité sociale. Par contre, le conjoint ou la conjointe n'est pas considéré/e comme personne à charge, la responsabilité sociale consistant à fournir à tous et à toutes la possibilité de travailler. Les frais de santé non couverts par l'assurance-santé gouvernementale, ceux encourus pour la pratique de sports, ceux relatifs au développement culturel, les frais de vêtements de travail et de représentation sont assumés collectivement par la Troupe. "Le congé de maladie est illimité. Si quelqu'un est malade 6 ans, il sera payé 6 ans. La sécurité d'emploi est totale"⁵¹. Pour vivre les convictions exprimées sur

50. Ibid., p. 110. Le salaire au Parminou se situe autour de \$15 000 par an.

51. Lise Gauvin, op. cit., p. 153.

scène concernant les problèmes attachés à la condition féminine, "les mères ont de 6 à 9 mois de congé de maternité, les pères de 4 à 6 mois; [...] les postes officiellement de direction sont tenus par des femmes, afin de rétablir l'équilibre inexistant dans la société".⁵²

Tous et toutes bénéficient de six semaines de vacances annuellement et de trois semaines de perfectionnement. Aux sept ans, chacun, chacune à droit à un congé sabbatique. Quarante semaines de quarante-cinq à cinquante heures en moyenne sont consacrées par année au travail spécifique des équipes. A première vue, la semaine de travail peut sembler extrêmement lourde! Il ne faut toutefois pas oublier que les travailleurs et les travailleuses de la Coopérative de théâtre sont et producteurs, productrices, et gestionnaires. En second lieu, le temps passé à oeuvrer dans une organisation populaire de laquelle le Parminou est membre ou avec laquelle il collabore, la participation à un colloque, etc... sont reconnus comme temps travaillé. Ce qui est de nature à ramener la semaine de travail au Parminou à des proportions comparables à celle de la moyenne des travailleuses et des travailleurs, compte tenu du fait que plusieurs d'entre elles et d'entre eux militent soit dans une organisation populaire (coopérative alimentaire, garderie, comité d'école, comité

52. Odile Tremblay, "Le Parminou : plus qu'un théâtre, un mode de vie", in La gazette des femmes, vol. 6, no 1, Québec, Conseil du statut de la femme, mai-juin 1984, p. 11.

de quartier, etc.), soit dans un syndicat et que ce temps n'est pas socialement considéré comme du temps travaillé. Finalement, les trois semaines qui restent vont à l'administration communautaire de la Troupe (évaluation, planification, etc.).

On peut donc voir, même au niveau de l'organisation, du fonctionnement, de la gestion et de l'administration, l'importance de la dimension collective dans le travail au Parminou.

La création collective, c'est un groupe qui doit arriver ensemble à un produit collectif. On est parti de là. [...] On s'est aperçu ensuite qu'on voulait fonctionner à tous les niveaux comme on fonctionnait en création collective. On appelle ça de l'autogestion. On ne pouvait pas vouloir changer la société par le théâtre et avoir un mode de fonctionnement straight⁵³.

Le mode de fonctionnement au Parminou est aussi important à connaître que le contenu de ses spectacles pour bien saisir la nature des changements sociaux que le Collectif de théâtre propose.

Pour parvenir à offrir à ses membres des conditions de travail viables, et par certains aspects enviables, la Coopérative compte sur un financement assuré de trois façons : les subventions du Conseil des Arts du Canada et du Ministère des Affaires culturelles du

53. Lise Gauvin, op. cit., p. 155.

Québec, les revenus des commandes et les recettes de la vente des spectacles. Le tableau III qui se trouve à la page suivante fait état de l'évolution de la répartition des sources de financement au Théâtre Parminou, ainsi que du taux de croissance de ces divers revenus, du temps en minutes que la Troupe passe en représentations, et du public.

Lorsque nous identifions les revenus de subventions, il s'agit du total de l'aide gouvernementale obtenue : subventions de fonctionnement du Conseil des Arts du Canada et du Ministère des Affaires culturelles du Québec; subventions pour projets spéciaux (tournées européennes et canadiennes, stages de formation, achats d'équipements particuliers, etc.) de ces mêmes organismes gouvernementaux ou dans le cadre des programmes d'autres ministères. Au départ, le Parminou ne recevant pas de subventions de fonctionnement, son financement était assuré d'une part, par les ventes de spectacles et d'autre part, par l'octroi de subsides gouvernementaux tels les programmes Perspectives-Jeunesse, les subventions au projet du M.A.C.

Les revenus autonomes proviennent pour une très large part des représentations (vente des spectacles ou recettes au guichet, selon les ententes intervenues avec les salles de diffusion); par "autres" revenus autonomes, nous entendons ceux générés par les contrats du théâtre-commande, les prestations de stages de formation, etc.

TABLEAU III - RÉPARTITION DES SOURCES DE FINANCEMENT AU THÉÂTRE PARMINOUS⁵⁴

	1977-78 AN 4	1978-79 AN 5	1979-80 AN 6	1980-81 AN 7	1981-82 AN 8	1982-83 AN 9	1983-84 AN 10	1984-85 AN 11	1985-86 AN 12	MOY.
SUBVENTION	58,7%	45%	39,1%	48,9%	43,1%	49,4%	45,5%	35,7%	48,4%	45,9%
REVENUS AUTONOMES										
- Représentations	33,6%	49%	48,3%	40,7%	49,2%	44%	46,4%	53,3%	44,5%	45,5%
- Autres	7,7%	6,9%	12,6%	10,4%	7,7%	6,6%	8,1%	11%	7,1%	8,6%
- Total	41,3%	55%	60,9%	51,1%	56,9%	50,6%	54,5%	64,3%	51,6%	54,1%
TAUX DE CROISSANCE										
- Subventions		-16,5%	16,2%	64,1%	-12,6%	42,3%	-4,3%	-17,3%	43,2%	14,4%
- Revenus autonomes		59,2%	31,8%	10,5%	20,1%	11,1%	9,3%	21,3%	-12%	18,9%
- Total		45,3%	47,9%	10%	10,7%	10,5%	11,7%	24,5%	-15,4%	18,1%
- Minutes		21,7%	10,6%	4%	-12,2%	8,3%	-0,3%	17,8%	-19,1%	15,8%
- Public		10%	18,1%	84,1%	37,9%	53,4%	-5,3%	-5,6%	-2%	23,8%

54. Ces données, disponibles uniquement à partir de 1977-78 et jusqu'en 1985-86, nous furent fournies par André Courchesne, membre honoraire de la Troupe et contractuel responsable de la comptabilité.

Les différents taux de croissance sont calculés selon la situation de l'année précédente, dans le secteur concerné. Pour ce qui est du temps des représentations, le Parminou établit ses chiffres à partir du nombre de minutes passées annuellement sur scène, de façon à tenir compte des différentes formes de spectacles offerts au public, leur durée pouvant varier de deux heures à quinze minutes, dans le cas de certaines interventions.

Comme le tableau III permet de le constater, la part des revenus autonomes de la Troupe est supérieure à celle des subventions, la première s'établissant à 54% en moyenne et la seconde à 46%. En 1977-78, la situation est inverse. Le Parminou n'a pas alors la notoriété qu'il s'est établie par la suite et de ce fait, il dépend davantage de l'aide gouvernementale. A deux reprises, les revenus autonomes de la Coopérative dépasseront les 60%. Une première fois, en 1979-80, une telle performance est atteinte grâce à la création d'une deuxième équipe de spectacle, ce qui aura pour effet de doubler le temps passé en représentations, comme en témoigne la hausse du taux de croissance des minutes de représentations pour la même année. La seconde, en 1984-85, est attribuable plutôt à une baisse importante de la subvention du M.A.C., compensée par une bonne année de diffusion, ce qui a comme conséquence directe d'augmenter la part des revenus autonomes à 64,3%.

D'ailleurs, la politique de régionalisation du M.A.C., en vigueur à partir de 1979-80, a fait décroître la participation de celui-ci au financement des activités du Parminou. Les règles budgétaires de cette politique ne tenaient compte que du travail théâtral effectué par la Troupe dans la région des Bois-Francs, pour lui octroyer une subvention, refusant de reconnaître son statut de Troupe nationale de tournée. Incitation finalement, pour les troupes régionales, à déménager à Montréal ou à Québec, si elles voulaient diffuser leurs productions en dehors de leur région d'origine et être subventionnées pour le faire. Ce n'est qu'en 1985-86, après maintes représentations, que le M.A.C. reconnaîtra au Parminou le statut de troupe nationale de tournée, avec les budgets appropriés⁵⁵.

Les taux de croissance les plus élevés, quant aux subventions sont, enregistrés en 1980-81, 1982-83 et 1985-86. A l'exception du dernier qui tire son explication de la reconnaissance de la vocation de tournée du Parminou par le M.A.C., ces taux n'indiquent pas les effets de la politique de régionalisation. En 1980-81, c'est l'augmentation substantielle de la subvention du C.D.A. qui donne entre autres une explication à cette hausse du taux de croissance, ainsi que l'obtention d'une subvention dans le cadre du programme Ose-Art

55. Johanne Roy, "Le Parminou à la fine pointe du théâtre en région", in La Presse, Montréal, vendredi 6 décembre 1985, p. D-4.

du M.A.C. En 1982-83, ce taux de croissance de 42,3% est attribuable à une série de subventions d'origines diverses : Centre de main d'oeuvre du Québec, Ministère des Affaires intergouvernementales, Office des tournées⁵⁶.

Le tableau III nous permet aussi de constater que les différents taux de croissance pour l'année 1985-86 sont à la baisse, celui concernant le public ayant commencé à chuter en 1983-84. Au moment où les statistiques nous furent fournies, l'année financière 1985-86 n'était pas terminée, ce qui peut en partie expliquer ces résultats. Par contre, à titre d'hypothèse (que nous pourrions éventuellement vérifier dans un chapitre suivant lorsque nous étudierons les déplacements de publics), il se pourrait que la diminution du taux de croissance du public trouve sa réponse dans la désaffectation du public syndical à partir de 1983-84.

La diversité des sources de revenus et la part appréciable de venus autonomes garantissent en quelque sorte la stabilité de la Coopérative des travailleurs et des travailleuses de théâtre des Bois-Francs. A ces facteurs, il faut ajouter qu'avec le temps, le Parminou est arrivé à prévoir exactement le temps nécessaire pour la

56. Ces informations proviennent des différents dossiers préparés par la Troupe pour les demandes de subventions.

recherche, les improvisations, l'écriture du canevas, le montage et les répétitions. De ce fait, les coûts de création peuvent être évalués avec assez de précision. Fort de ces acquis financiers, le Parminou travaille depuis deux ans à un projet de construction d'un centre de production théâtrale, espérant ainsi trouver une solution définitive à ses problèmes de locaux.

En est-il de même quant à la stabilité de la Troupe sur le plan de sa composition, de ses membres? Malgré la garantie de revenu, la sécurité d'emploi, les avantages sociaux, malgré la garantie pour le comédien ou la comédienne de jouer deux ou trois spectacles, au moins une centaine de fois durant l'année (ce qui est loin d'être le cas pour le ou la pigiste), il y a un roulement relatif des effectifs au sein du groupe. Le tableau IV nous fournit des informations sur la stabilité des équipes de comédiens et comédiennes au Parminou. Ces données ne concernent que les membres et stagiaires de la Troupe, à l'exclusion de quelques contractuel/le/s, qui ont travaillé aux créations et joué dans des spectacles. Nous n'avons pas d'informations au sujet des deux autres équipes.

La partie A du tableau IV que l'on retrouve à la page suivante, nous permet de déduire que des huit personnes qui fondèrent le Théâtre Parminou en 1974, cinq étaient à la création et au jeu. Si nous faisons la différence entre le nombre total de membres ou stagiaires qui ont fait partie de la Troupe et celui de ceux et celles qui l'ont

TABLEAU IV - LES MEMBRES ET LES STAGIAIRES AU PARMINOU

A. Le roulement des effectifs

Année	Arrivée	Départ	Secteur de travail J.T.-T.I.-H.T.-C.I.*
1974	5	0	
1975	7	2	1 J.T. - 1 T.I.
1976	1	2	2 J.T.
1977	2	3	3 J.T.
1978	3	2	1 J.T - 1 T.I.
1979	6	3	2 J.T. - 1 H.T.
1980	2	3	1 J.T.-1 H.T.-1 C.I.
1981	2	2	1 J.T. - 1 H.T.
1982	2	0	
1983	1	1	1 C.I.
1984	0	2	1 J.T. - 1 T.I.
Total	31	20	12 J.T. - 3 T.I. 3 H.T. - 2 C.I.

* J.T. : Jeune Théâtre T.I. : Théâtre institutionnel
H.T. : Hors théâtre C.I. : Carrière inconnue

B. Les années de service

Nombre d'années	Membres actuels	Membres anciens	Total
1	0	11	11
2	1	3	4
3	1	2	3

TABLEAU IV - LES MEMBRES ET LES STAGIAIRES AU PARMINO (suite)

4	2	2	4
5	1	1	2
6	3	0	3
7	0	0	0
8	0	0	0
9	0	1	1
10	1	0	1
11	2	0	2
Total	11	20	31
Moyenne	6,2 ans	2,7 ans	3,6 ans

quittée, nous pouvons conclure que onze personnes composaient les deux équipes de spectacles en 1984 sur les dix-huit que comptait le Parminou.

La partie B nous indique que ces onze comédiens et comédiennes qui composaient la Troupe en 1984 avaient en moyenne un peu plus de six ans de service, que ceux et celles qui sont parti/e/s y sont resté/e/s autour de deux ans et demi dans l'ensemble, pour un moyenne générale de participation à la Troupe de trois ans et demi. Relative stabilité tout de même et le va-et-vient des membres ne semble

pas plus significatif au Parminou que dans d'autres troupes. Même, le noyau de permanents et de permanentes tend à se stabiliser depuis cinq ou six ans, ce que le tableau ne permet malheureusement pas de constater. En effet, des dix-huit personnes qui sont entrées au Parminou avant 1979, trois seulement y travaillent toujours. Par contre, huit des treize qui sont arrivées à partir de 1979 y sont encore. Des vingt qui ont quitté le Parminou, la majorité (douze) continue de travailler dans le secteur du Jeune Théâtre.

Des départs peuvent être expliqués d'une part par la fatigue occasionnée par les nombreuses tournées, le rythme effréné du travail et le degré d'implication exigé à la gestion de la Troupe. D'autre part, les remises en question du théâtre politique et du fonctionnement coopératif dont le Parminou est l'objet dans le milieu théâtral à l'heure actuelle ont pu contribuer au départ de certains et certaines autres. La légendaire liberté du comédien et de la comédienne est plus valorisée de nos jours que le collectif qui est vu comme une prison, tuant l'individualité... Le théâtre politique pour sa part, après avoir été une mode pour plusieurs, connaît une certaine régression. Le milieu théâtral le boude, de plus en plus contre "le théâtre pour"⁵⁷. Repoussant l'opinion que

57. Expression utilisée par des intervenants et intervenantes lors du débat du 4 mars 1985 organisé dans le cadre d'Entrée-libre, théâtre, au Café La Chacone, par Josette Féral et Michel Vaïs, intitulé : "le théâtre engagé n'a pas lieu".

L'art doit contribuer à développer la connaissance humaine et à améliorer la structure de la société, on affirme que l'art est à lui-même sa propre fin; en faire un moyen d'atteindre d'autres fins qui lui demeurent étrangères, fussent-elles plus nobles, c'est amoindrir la valeur de l'oeuvre⁵⁸.

Mais comme ce sont les fondements de la Troupe, et que les orientations, bien qu'elles fassent régulièrement l'objet de discussions, sont quand même maintenues, "les nouveaux membres qui viennent en général se joindre à la Troupe le font à cause de ces orientations. C'est d'ailleurs, ce qu'on leur demande"⁵⁹.

En dernière analyse, si le Parminou réussit à tenir le coup, la création collective étant également en perte de vitesse, la conviction de la nécessité d'un théâtre politique populaire y est pour une grande part. Mais cette conviction est fortement appuyée par une méthode démocratique et efficace de gestion. Sans cette méthode, ce sont les problèmes administratifs et financiers qui risquent de faire éclater les troupes de théâtre d'intervention, et particulièrement celles-ci, toujours suspectées des pouvoirs subventionneurs. Les comédiens et les comédiennes seraient ainsi privé/e/s de travail d'une part; de l'autre, les spectateurs et spectatrices des classes populaires de leur théâtre.

58.- Georges Plékhanov, L'art et la vie sociale, Paris, Editions sociales et Moscou, Editions du progrès, 1975, p. 7.

59. Adrien Gruslin, "Dix ans de création collective : c'est singulier", op. cit., p. 118.

CHAPITRE IV

L'ÉVOLUTION IDÉOLOGIQUE ET ARTISTIQUE DU THÉÂTRE PARMINOU

I. La résurgence du théâtre d'intervention au Québec

Le Théâtre Parminou a fait partie du groupe des toutes premières troupes à qui nous devons, ici au Québec, la résurgence du théâtre d'intervention au début des années soixante-dix. Il est encore du nombre de celles, de plus en plus rares, qui pratiquent toujours ce type de théâtre. Si "à l'origine de toute écriture, il y a projet et que ce projet résulte de conditionnements, de refoulements, de ruses, qui révèlent de l'HISTOIRE"¹, la production théâtrale du Parminou est en lien direct avec l'HISTOIRE, du moins celle en train de se vivre et de se faire ici, celle des idées, des questions sociales et politiques qui se débattaient en 1973 et se débattent encore aujourd'hui, au Québec.

Puisque le Théâtre Parminou définit son projet comme étant une intervention dans l'HISTOIRE, dans le but de proposer des changements

1. Pierre Barberis, Le Prince et le Marchand, Paris, Fayard, 1980, p. 110.

sociaux et politiques, voyons de quelle nature sont les changements qu'il propose. Un rapide coup d'oeil sur l'ensemble de la production de la Troupe nous révèle que le contexte social et politique québécois est sa source principale d'inspiration; les thèmes les plus souvent traités en font foi, ce dont témoigne le tableau V. Ce dernier regroupe les thèmes abordés dans les spectacles et interventions du Théâtre Parminou en huit catégories, avec tout ce qu'un tel regroupement suppose d'arbitraire. Il permet néanmoins de cerner les terrains d'intervention sur lesquels le Collectif théâtral a mis le plus d'emphase.

TABLEAU V - LES THÈMES ABORDÉS DANS LES PRODUCTIONS DU THÉÂTRE PARMINOU

Catégories	Thèmes	Nombre de spectacles
L'organisation sociale	- Situation des femmes	8
	- Violence, domination	6
	- Changement	4
	- Pauvreté et injustice	2
	- Corruption et contrôle social	2
	- Santé	2
	- Classes sociales	1
	- Histoire	1
	- Situation des jeunes	1

TABLEAU V - LES THÈMES ABORDÉS DANS LES PRODUCTIONS DU THÉÂTRE
PARMINOU (suite)

Les femmes	- Travail et économie	6	16
	- Violence	4	
	- Rôle traditionnel et changement	4	
	- Solidarité	2	
Le monde ouvrier	- Lutttes et revendications spécifiques	7	13
	- Situation sociale	3	
	- Solidarité	2	
	- Militantisme	1	
L'économie	- Situation des femmes	4	10
	- Système capitaliste	3	
	- Corruption	1	
	- Pauvreté	1	
	- Recyclage	1	
L'éducation	- Education populaire	3	8
	- Sexisme et racisme	2	
	- Formation agricole	1	
	- Pouvoir étudiant	1	
	- Restructuration scolaire	1	

TABLEAU V - LES THÈMES ABORDÉS DANS LES PRODUCTIONS DU THÉÂTRE
PARMINOU (suite)

La situa- tion inter- nationale	- Racisme et répression	3	7
	- Démilitarisation	2	
	- Faim	1	
	- Solidarité	1	
L'Histoire nationale	- Vie féodale	3	6
	- Colonisation de l'Amérique	1	
	- Conquête britannique	1	
	- Exploration	1	
La culture	- Assimilation linguistique	1	2
	- Démocratisation du théâtre	1	

Si une partie du crédo idéologique du Parminou se situe à l'en-
seigne de l'indépendance politique du Québec, un seul spectacle porte
principalement sur l'illustration et la dénonciation de l'oppression
nationale des québécois et québécoises : La Grand'Langue. On parle
bien sûr d'oppression nationale dans d'autres spectacles mais ce thème
n'en constitue pas leur trame principale.

Le discours principal du Parminou porte sur le capitalisme comme système économique et social d'oppression et sur les possibilités de lutte pour le changer. Près d'une quarantaine de pièces et d'interventions traitent de ce sujet. On y explique le fonctionnement de l'économie capitaliste (L'économie passe au cash), les effets du système sur le comportement des gens (L'argent ça fait-y vot'bonheur, Le monde c't'un cirque, Toujours plus gros, La pauvreté n'existe plus), la structure sociale et politique qui y correspond (O travail, Faut qu'ça marche, Viens voir ... ça te fera pas mal, L'information c'est bête à dire). On aborde aussi les possibilités de changer ce système-là et les moyens d'y parvenir (Partez pas en peur, O travail, Bonne crise Lucien, Luc, Lucille et les autres, Mouvances).

La production du Parminou est plus explicite dans son illustration du capitalisme et dans sa dénonciation que dans ses propositions de changement clairement exprimées. Bien sûr, chaque spectacle de dénonciation indique plus ou moins une orientation à ce changement. C'est le socialisme qu'on propose, un socialisme peu orthodoxe et plus humanitaire que structurellement défini, un socialisme coopératif, "autogestif", où l'égalité de tous et toutes, hommes et femmes, peuples et nations, relève plus du bon vouloir de chacun et chacune que d'un système coercitif (la dictature du prolétariat).

Deux autres thèmes connaissent un traitement de faveur au Parminou : la lutte pour l'égalité des femmes et le soutien aux luttes

populaires et syndicales. Si J'en ai ma claque ... moi aussi, Un mômman de congé, Ben voyons donc bébé, y'a rien là, Moi c'est pas pareil, j'travaille, Pensions-y ben, Ca crève les yeux, ça crève le cœur, abordent directement les problèmes reliés à la condition féminine, "la lutte contre le sexisme est présente dans toutes nos productions"². Quant au soutien aux luttes syndicales et populaires, il constitue le sujet essentiel des spectacles d'intervention : L'hôpital ça me garde-malade!, On s'laisse-tu remplir?, Bonne crise Lucien, Luc, Lucille et les autres, Le milithon, On est en beau fusil, J'en pneu plus, j'suis crevé, La loi 40 faut pas 40.

Plutôt que de rêver du "grand soir", le Parminou semble donc vouloir agir sur le terrain même du capitalisme, là où des réformes ou des gains politiques apparaissent possibles : arracher des droits, établir des mesures en elles-mêmes socialistes par le regroupement et la lutte des classes opprimées. L'analyse plus détaillée de quelques spectacles nous permettra de saisir l'évolution de cette pensée politique.

2. Cité par Odile Tremblay, "Le Parminou : plus qu'un théâtre, un mode de vie", in La gazette des femmes, vol. 6, no 1, Québec, Conseil du Statut de la femme, mai-juin 1984, pp. 10-11.

II. L'évolution idéologique du Parminou ou le parcours d'une décennie

A. Du nationalisme au socialisme

Un des premiers spectacles du Parminou, créé à l'été 1974, traitait des problèmes de la langue au Québec. Spectacle "garroché, d'école"³, selon les dires même de la Troupe, un peu à la manière des premières créations collectives où la tentation était forte de tout dire en un seul spectacle, La Grand'Langue offrait l'aspect d'un collage de flashes :

une fresque de la vie française de chez-nous; des tableaux qui s'emboîtent et s'escamotent, des chansons, des images percutantes où le corps participe autant que le texte, un masque en fond de scène d'où sort la langue, notre langue rouge parce que nous avons honte ... et qui fait la grimace⁴.

Ce spectacle, fort apprécié, fut présenté à plusieurs reprises dans le cadre de la Super Francofête, qui eût lieu à Québec cet été-là. Il eût même l'honneur d'être sélectionné pour représenter le Québec au Festival du Jeune Théâtre de Liège sans pouvoir pour autant

3. Adrien Gruslin, "Dix ans de création collective : c'est singulier", in Jeu, no 28, Montréal, 1983, pp. 112-114.

4. Marc Doré, Rapport sur le Théâtre Parminou, Archives de l'A.Q.J.T., datylographié, 1975, p. 47.

y être présenté suite aux "tergiversations" du ministre Denis Hardy⁵. Censure? A tout le moins, lenteur administrative à confirmer officiellement à la Troupe qu'elle serait subventionnée pour participer à ce Festival, avec comme conséquence que les délais d'inscription ne purent être respectés.

La Grand'Langue traite de la question linguistique qui fait alors encore des remous avec la loi 22 entre autres. Si le choix du thème s'est fait "intuitivement"⁶, en cours de création les comédiens et les comédiennes se sont vite rendu compte de la nécessité de sensibiliser le public au problème de la langue au Québec, particulièrement le public des campagnes. Le spectacle n'est pas un manifeste pour le bon parler français; on n'y parle pas de la langue pour la langue. Celle-ci est davantage vue comme baromètre de l'emprise des québécois et des québécoises sur l'économie, le pouvoir politique, la culture. Ce sont les dangers d'une assimilation de la nation québécoise qui y sont surtout démontrés. Sans corroborer entièrement l'analyse de Marc Doré citée précédemment, analyse se situant dans la meilleure veine de l'orthoxie m-1 et qui se termine d'ailleurs par une invitation aux artistes du Parminou à se mettre à l'étude du

5. Voir à ce sujet l'article de Martine Corriveau, "La triste histoire des tergiversations d'un ministre, in Le Soleil, 12 octobre 1974, p. D-3.

6. Marc Doré, op. cit., p. 48.

marxisme⁷, nous partageons toutefois le point de vue à l'effet que l'analyse des classes y est évacuée au profit du nationalisme. Les conflits sociaux sont représentés sous l'angle de l'opposition entre libéraux et péquistes, fédéralistes et indépendantistes, québécois, québécoises et anglophones, immigrants, immigrantes, américains, américaines. Cela revient à insinuer que les forces sont divisées au Québec parce que la classe ouvrière a deux tendances et que le pouvoir et l'opposition représentent deux fractions divisées de cette classe. De plus, un certain courant populiste teinte la représentation qui est faite du cultivateur et de l'amérindien, en faisant parler ce dernier par onomatopées par exemple. Mais nous sommes en 1974; ne rêvait-on pas, y inclus le Parminou, de "casser le système" avec le P.Q.?

Avec L'argent ça fait-y vot'bonheur?, le nationalisme cède progressivement le pas à la critique de l'impérialisme, abordé d'un point de vue de classe. Le spectacle "pose le problème de l'argent du point de vue de l'homme ordinaire et en dénonce le pouvoir dans une société capitaliste"⁸.

7. "L'artiste a regardé le réel, l'a examiné; maintenant à cause du progrès des sciences, il possède des moyens pour l'analyser, le comprendre et choisir de le changer, comme certains philosophes ont commencé de le faire au siècle dernier". Ibid., p. 57.

8. Gilbert David et Lorraine Hébert, "Le Théâtre Parminou : L'argent ça fait-y vot'bonheur?", in Jeu, no 1, Montréal, Quinze, 1976, p. 30.

Comme pour La Grand'Langue, nous retrouvons des tableaux, entrecoupés de questions ou de commentaires au caractère plus didactique, qui permettent aux comédiens et comédiennes d'établir la démonstration. Parce que la représentation au Théâtre Parminou se doit d'être un jeu de complicité entre l'équipe de spectacle et le public, on en explique d'abord les règles. "Ainsi donc, quand je mets ce chapeau de police, eh bien, je deviens une méchante police ..." Différents personnages seront ainsi représentés à l'aide de chapeaux, sans autre forme de déguisements. Ce choix théâtral relève "sans doute d'une décision d'affirmer et d'assumer nos réalités"⁹.

Le spectacle suit le déroulement suivant : 1) l'argent fut inventé (comme par magie) pour faciliter l'échange; 2) la vie moderne est une course après l'argent, rythmée par un pendule oscillant entre le bonheur et le malheur; 3) l'honnêteté, l'amitié, la justice sont de vraies valeurs, contaminées par l'argent; 4) tous les moyens sont bons pour se procurer de l'argent : le prêt usuraire, la répression des travailleurs et travailleuses, l'exploitation légalisée du travail ou le crime. C'est à ce stade de la représentation qu'apparaît la critique du système capitaliste. Ceux et celles qui

9. Martine Corrivault, "Le théâtre sans déguisements de la Troupe Parminou", in Le Soleil, Québec, lundi 20 octobre 1975, p. B-13.

disposent du Capital contrôlent l'information, achètent le pouvoir politique et manipulent même "la majorité silencieuse" en entretenant rêves et illusions. 5) l'accumulation du Capital est le résultat de l'organisation du Travail et du système social de classes qui y correspond. C'est de loin la scène la mieux réussie où trois enfants jouent au "happy money" dont les règlements sont ceux qui régissent le fonctionnement de la société capitaliste. 6) conclusion : si on remettait l'argent à sa place? Mais comment? Premièrement, il faut collectivement dire non au "grand pion"; ensuite penser en termes d'organisation communautaire : télévision communautaire, garderies, coopératives de services et de production, autogestion,... "Finis le temps où nous courrions après l'argent; jouons à notre nouveau jeu".

On nous propose un changement prudent, une action lente, simple, mais peut-être efficace, qu'on préfère à toutes solutions trop radicales ou révolutionnaires. On fait ressortir l'idée qu'une société basée sur la notion de responsabilités collectives est encore possible à imaginer¹⁰.

Même les solutions peu radicales exigent que cesse la peur du changement : c'est de ce thème dont il est question dans Partez-pas en peur! La première partie de ce spectacle "montre qu'à partir de la conquête anglaise l'histoire des Québécois a été celle de la peur : le clergé, le pouvoir fédéral avec la conscription, les forces

10. Gilbert David et Lorraine Hébert, op. cit., p. 57.

de l'armée et de la police en octobre 70, ont créé un climat de peur"¹¹. L'explication de cette peur? Le conditionnement. Puis des tableaux décrivent les comportements d'hommes et de femmes, de l'enfance à l'âge adulte, d'après les modèles des célèbres poupées Ken et Barbie. Si l'illustration de la peur fait appel à des scènes de peur collective, celles montrant le conditionnement à la peur présentent des cas individuels. Cette première partie se termine en mettant en scène ceux qui font obstacles aux changements : le capitaliste, le chef de l'Etat, le général et le juge. On observe à ce moment-là l'éclatement du rapport scène-salle : "répartis au milieu du public, les comédiens évoquent chacun pour un auditoire restreint, leur expérience personnelle de la peur, en prenant à partie le spectateur"¹².

La deuxième partie s'emploie à démontrer que la peur peut être vaincue par le courage collectif : des paysans et paysannes se regroupent pour combattre un incendie, des ouvriers et ouvrières font la grève, des femmes luttent pour obtenir le droit de vote. Ici encore, on fait appel à l'Histoire pour convaincre : Louis Riel, la crise des années vingt, Tricofil, Robin Hood, ... "Cela culmine avec

11. Pierre Mailhot, "Partez-pas en peur!", in Jeu, no 8, Montréal, Quinze, printemps 1978, p. 127.

12. Bernard Andrès, "Jouer et déjouer la peur, au théâtre", in Le Jour, Montréal, vendredi 28 octobre 1977, p. 28.

la scène du conflit social jouée par ... des outils. Dans un cha-
pelet de jeux de mots, pinces, marteaux, scies, tenailles, s'inves-
tissent marionnettes pour évoquer les plus récentes grèves¹³. Un
personnage dira : "On va s'en sortir en s'entraidant". Est-ce d'en-
traide ou d'organisation dont on a besoin pour parvenir à vaincre le
système qui conditionne et opprime? A l'image de sa structure quel-
que peu échevelée, ce spectacle débouche finalement sur une vague
profession de foi, clamée par les comédiens et comédiennes, en "la
terre promise, ici, possible, la terre entière dans les mains du
monde ordinaire". Comment y parvenir?

Les comédiens et les comédiennes, lors d'une discussion avec le
public à la suite d'une représentation, avertissent qu'ils et elles
en sont au stade de l'indignation et non à celui de proposer des
orientations concrètes de changement. "Ils reconnaissent être cons-
cients de leurs limites et des difficultés qu'ils rencontrent à trou-
ver les moyens spécifiquement théâtraux pour véhiculer les expli-
cations justes, pour rendre compréhensibles les causes réelles des
faits sociaux qu'ils dénoncent"¹⁴.

Avec Partez-pas en peur!, le Théâtre Parminou a su intégrer fort
justement des objets au jeu théâtral, à des fins significatives et

13. Ibid.

14 Pierre Mailhot, op. cit., p. 129.

appropriées au message politique qu'il veut transmettre, créant ainsi des images à un tel point percutantes que l'explication verbale devient inutile. La tempête des draps blancs, la revendication des outils, la scène du funambule en sont les plus beaux exemples.

A partir de ce moment, le Parminou prendra une orientation plus socialiste dont les premières manifestations consistent à dénoncer le système capitaliste et à susciter une réflexion sur les changements de société qui s'imposent.

B. Socialisme utopique au socialisme scientifique?

Le discours "socialisant" qu'on pouvait entendre en sourdine dans les spectacles précédents se précise et s'affirme dans O travail au point que la solution globale proposée, c'est la société socialiste. Et comme cela va de soi, ou de pair avec le message, la démonstration de la nécessité du socialisme est menée avec beaucoup de rigueur et de clarté : univers clownesque où s'opposent de façon irréconciliable les clowns blancs et les clowns rouges, division du lieu scénique en deux pôles, etc. Ce spectacle, parmi les productions du Parminou, à bien des égards, marque une pointe, un aboutissement, la fin d'une période.

De l'indignation, on passe à la "voie royale", à la "ligne juste". Le Parminou se rapproche des autres troupes de théâtre

d'intervention (Théâtre Euh!, Théâtre de Quartier, Les Gens d'en bas, Théâtre à l'ouvrage) en ce sens qu'il s'ajuste à l'heure du Québec (agitation-propagande des groupes m-l dans les syndicats et les groupes populaires) et prône carrément le socialisme avec O travail. Autre élément important de ce spectacle : l'esthétique. Sans abandonner la création collective, sans délaisser totalement la constitution par collages de l'action dramatique, les comédiens et comédiennes présenteront pendant les cent cinq minutes que dure le spectacle six personnages qui reviennent périodiquement dans l'action et adopteront un style de jeu permanent tout le long de la représentation, le jeu clownesque. Si le thème quant à lui reste celui que la Troupe traite habituellement dans ses spectacles précédents, soit le monde du travail, au printemps et à l'été 1979, deux nouveaux thèmes font leur apparition : le racisme et la question des femmes avec Faut qu'ça marche et J'en ai ma claque moi aussi. Ce qui est nouveau dans ces deux spectacles, ce n'est pas tant la problématique raciale et féministe; c'est plutôt que chacun de ces spectacles développe principalement un des deux thèmes.

Signes avant-coureurs d'un changement qui s'amorce à la Troupe? Depuis ses débuts, le Parminou travaille presque'exclusivement selon la formule du spectacle-maison. O travail, suivi de L'information, c'est bête à dire en 1980, figurent parmi les derniers spectacles produits selon cette formule. Le théâtre-commande absorbera la presque totalité de l'énergie créatrice de la Troupe dorénavant.

Spectacle-charnière donc : aboutissement d'une formule de création, d'une esthétique et d'un discours d'une part, début du travail à la demande, de choix esthétiques plus adaptés aux publics les plus divers et d'un discours politique se voulant moins une démonstration théorique qu'un pratique "révolutionnaire".

O travail nous plonge dans

un univers clownesque où trois comédiens incarnent parallèlement le monde des travailleurs sous le masque de l'auguste (Jean Commun, Rose-Aimée Latendresse, Omer Veilleux) et le monde des bourgeois travestis en clowns blancs (Charles BlancBec, Blanche Lafortune, Jérôme Larrivée)¹⁵.

La première partie du spectacle nous montre, à partir de trois lieux de travail différents (voirie, textile, hôpital), les rouges qui servent les intérêts des blancs. Chaque scène est structurée de la même manière : consultation des journaux d'emploi, expérimentation d'une forme de travail ou d'exploitation, calcul des salaires et profits. Cette partie se termine par la victoire des blancs.

Pour la deuxième partie, le décor représente un mât de navire, puis une sorte de drapeau étoilé, emblème de la société future.

15. Lise Armstrong et Johanne Mongeon, "O travail/Théâtre Parminou", in Jeu, no 11, Montréal, printemps 1979, p. 90.

Durant la première scène, les rouges font l'expérimentation de l'autogestion. Ils sont replacés dans le contexte de l'usine de textile (la Bobine devient Tricobine). Solution transitoire qui mène à un changement plus en profondeur de toute l'organisation du travail dans la société socialiste, symbolisée par le bateau. Une fois le grand coup de barre donné, maintenant que "tout le monde peut travailler selon ses capacités, être payé selon ses besoins, pour le bien-être de la majorité", la comédienne et les comédiennes refont les actions de la première partie en insistant sur la sécurité, la collaboration, l'égalité, le partage, dans le nouveau modèle de travail. Victoire des rouges, de la multitude des "petits", de l'amour et de la conscience, dans le monde du travail, autrefois régi par le profit.

Tout le spectacle s'articule autour du choix de la forme clownesque, choix fort judicieux, qui sert bien les visées didactiques du Parminou et le modèle d'interprétation en termes de lutte de classes qu'il veut promouvoir. Les clowns blancs, qui synthétisent les caractères des capitalistes, sont montrés "maniganceurs", arrivistes, avides de profit, flegmatiques, artificiels, "visages à deux faces". Ce sont moins des personnages au sens traditionnel que des masques sociaux. Ils ont chacun une canne, symbole du pouvoir, dont l'utilisation est scéniquement très heureuse (ruban pour inauguration, bâton de golf, spéculum, calèche, hélicoptère, etc.).

En représentant le bourgeois, les comédiens bouffonnent inévitablement, ils chargent ses traits, s'appliquant à s'en désolidariser et à en rire. Les

procédés sont mis au point en vue de la démystification de l'ennemi de classe. Cet art du grotesque, fondé sur l'outrance et sur la dérision, concourt à imposer une image négative du bourgeois¹⁶.

Le jeu révèle la prise de position politique : la caricature devient dénonciation de la bourgeoisie.

La représentation de la classe ouvrière est par contre moins bien réussie. Le clown rouge, habituellement, remporte la faveur populaire : on rit de ses maladresses, on se surprend quand il exécute une acrobatie, on l'admire quand il transgresse des interdits, on se laisse prendre à ses rêveries. Or, les clowns rouges de 0 travail sont présentés comme des êtres dominés, courageux sans être amusants, plus bavards qu'acrobates, uniformisés. Leur accessoire privilégié : un balai, tour à tour outil de travail, arme défensive, instrument de grand nettoyage... En eux, le clown est écrasé sous son message, sans que puisse s'échapper sa folie. "Nous adhérons à lui par la force du raisonnement au lieu de nous sentir irrésistiblement entraînés par lui"¹⁷. Le traitement réservé aux clowns rouges devient symptomatique du manque de connaissance de la classe représentée. Les nuances, l'expression de vécus spécifiques sont aplanies sous le rabot de la vision du dominé-type.

16. Ibid., p. 95.

17. Ibid., p. 97.

Et c'est probablement à cause de ce traitement de l'auguste que se dégage du spectacle l'impression d'utopie, "une utopie canalisée, ligotée à des charmes bien nommés"¹⁸, l'impression de carcan didactique, d'emprisonnement dans "une analyse binaire, simpliste, manichéenne et réductrice"¹⁹. Serait-ce que les formes et le contenu révolutionnaire ne seraient pas adapté/e/s au moment, au milieu? Pourtant, si le milieu théâtral critique très sévèrement O travail, le milieu syndical, lui, se reconnaît dans ce spectacle. C'est d'ailleurs cette production du Parminou qui servira d'amorce à une collaboration plus étroite entre les syndicats et la Coopérative de théâtre, concrétisant ainsi cette remarque de Mailhot :

Le Parminou a le mérite d'être l'un des rares groupes de théâtre au Québec à avoir pris conscience de la nécessité d'allier la théorie à la pratique, de porter une réflexion sur leur pratique théâtrale. Cette réflexion, il serait pertinent qu'ils la fassent de plus en plus en relation avec des organisations progressistes de masse²⁰.

Déjà, à l'occasion de la création de L'argent ça fait-y vot'bonheur?, Martine Corriveau faisait remarquer que

la Troupe devrait peut-être partir, maintenant, d'une vision globale des problèmes pour en arriver à

18. Ibid., p. 91

19. Michèle Barette, "Le théâtre-facteur ou le théâtre réducteur de fêtes", in Jeune Théâtre, no 16, Montréal, A.Q.J.T., novembre 1979, p. 1.

20. Pierre Mailhot, op. cit., p. 129.

une optique particulière et individuelle, à des "histoires de cas" illustrant ce qui se passe. Quitte à faire un pas en arrière pour éviter de répéter toujours la même pièce dans des formes différentes²¹.

Même mise en garde de la part de Armstrong et Mongeau :

Pour mieux défendre sa ligne politique, il aurait été important que le Parminou développe un ensemble paradigmatique regroupant de expressions de vécus spécifiques, le champ des nuances et des possibles. Au lieu de simplifier, d'uniformiser, de figer le réel, entretenir sa dynamique²².

Aux questions soulevées par O travail, le Parminou s'est peu embarrassé d'essayer de répondre théoriquement. La Coopérative des travailleuses et des travailleurs de théâtre des Bois-Francs prend bonne note et les meilleures réponses se trouvent dans ses productions suivantes qui, malgré le haut niveau de qualité atteint avec O travail, tiendront compte davantage et du moment, et du milieu, dans des formes et contenus plus adapté/e/s aux circonstances.

Ainsi, du discours "abstrait, complexe, détaché de la réalité"²³, caractéristique des groupes m-1 et du théâtre politique à la fin des

21. Martine Corriveau, Loc. cit., p. B-13.

22. Lise Armstrong et Johanne Mongeon, op. cit., p. 99.

23. Idem, "Le théâtre de l'illusion militante", in Jeu, no 12, Montréal, été 1979, p.161. Ce dernier épithète serait toutefois à nuancer. Comme le signalait si bien Jacques Larue-Langlois, pour le spectacle O travail, "le Parminou ne se contente pas d'assaisonner de grimaces les clichés habituels, il assoit ses réflexions sur des données authentiques, fruits d'une recherche para-journalistique. Des chiffres précis, vérifiables, quant aux salaires des différentes catégories de travailleurs et aux profits des entreprises, s'allongent sur un tableau noir éloquent". Jacques Larue-Langlois, "Parminou, un théâtre parti pris", in Le Devoir, Montréal, vendredi 19 octobre 1979, p. 17.

années soixante-dix, on passe à un discours alternatif, toujours animé de l'idéologie socialiste. Ce faisant, le Parminou cherchera davantage, à travers ses spectacles et par son fonctionnement, à appliquer des principes socialistes, de façon concrète et immédiate, plutôt qu'à rallier à la "cause".

C. Du socialisme utopique (ou scientifique?) au socialisme ... incarné

C'est avec On l'aime ferme ... mais ça prend du foin, créé à la demande de la Fédération de Sherbrooke de l'Union des producteurs agricoles, que la Troupe prendra le tournant le plus radical concernant l'adaptation de son discours et de sa théâtralité à un milieu particulier, sans pour autant renier son "programme" idéologique.

L'industrie agricole au Québec traverse une phase de restructuration importante et le problème majeur identifié par l'U.P.A. en est un de relève. C'est donc ce thème qui sera développé dans On l'aime ferme Premier défi pour la Troupe : illustrer la problématique telle qu'elle se présente dans le contexte de l'économie de marché et suggérer des pistes de solutions qui ne soient pas utopiques tout en se voulant progressistes. Deuxième défi à relever : écrire et jouer pour un public peu habitué au théâtre, celui des producteurs et productrices agricoles.

L'action dramatique de la pièce est fort simple : en trente ans d'exploitation, la ferme familiale d'Enselme Beaumonton a bien changé. Celui-ci se retrouve devant deux problèmes de taille : la ferme, qui fut transmise à Enselme par son père, perd de son qualificatif "familial" car, des six enfants du couple Beaumonton, seule la cadette, Josette, reste sur la ferme pour "aider" ses parents; des problèmes nouveaux de gestion surviennent, conséquemment à l'expansion de la ferme. Trois séries de solutions seront débattues par les protagonistes tout au long de la pièce mais c'est au public à la fin que revient la possibilité de "finir l'histoire" comme il l'entend²⁴.

Enselme doit-il vendre sa ferme le gros prix à un étranger? La ferme doit-elle rester dans la famille, Enselme formant une compagnie avec sa femme et sa fille pour obtenir du Crédit Agricole le capital qui lui manque? Doit-il transmettre sa ferme à sa fille qui, elle, songe à s'associer avec deux copains pour transformer la ferme familiale en exploitation agricole sur une base industrielle?

Les discussions qui interviennent pendant le déroulement linéaire de l'action permettent d'identifier les problèmes propres à l'agriculture (les coûts de production trop élevés à cause des prix de la machinerie et des engrais, prix fixés par des monopoles et sur

24. Voir le questionnaire distribué aux spectateurs et spectatrices à la fin de la pièce, à l'appendice III, p. 288.

lesquels on n'a pas de prise; le manque de contrôle des marchés; les multiples compétences et habiletés qu'exige le métier d'agriculteur et d'agricultrice). Ces discussions révèlent aussi la ténacité de certains préjugés, de certaines valeurs traditionnelles, particulièrement en ce qui concerne la place de la femme dans l'organisation sociale du travail, l'importance de la famille, la collectivisation de la propriété. C'est à ce niveau que le discours propre au Parminou filtre le plus. Et pour atteindre le maximum d'efficacité, tant dans la distanciation face aux travers du monde agricole que dans l'identification aux personnages aux prises avec leurs problèmes, indépendamment qu'ils soient hommes ou femmes, plusieurs rôles masculins sont joués par la comédienne et les rôles féminins les plus stéréotypés sont interprétés par le comédien.

Pour capter l'attention de ce public populaire, tous les procédés sont bons : adresses directes à des individus dans la salle; animation de la vache, de la poule, du tracteur, des épis, du silo, etc.; quiproquo, comique de situation frôlant parfois la comédie de mœurs; chansons, rythme de dessin animé, décors très colorés, etc. Le spectacle, qui se veut un outil d'animation et de réflexion pour permettre aux producteurs et productrices agricoles d'avancer par leurs propres moyens dans la solution des difficultés auxquelles ils et elles font face, se termine par le vote sur la fin à donner à l'histoire, la compilation de ce vote, un goûter et une discussion où

acteurs et actrices de théâtre perdent leurs rôles et où prennent la parole les véritables acteurs et actrices du quotidien.

D'une tout autre texture que le précédent, pour un public plus large mais très différent, le spectacle Ben voyons bébé ... y'a rien là traite du harcèlement sexuel; il fut créé suite à une demande des comités de condition féminine CSN/CEQ. Le Parminou n'en est pas à sa première création abordant les problèmes des femmes en société. On avait déjà parlé de violence faite aux femmes, de travail ménager, des conditions économiques des femmes, des droits parentaux. Mais c'est de loin le spectacle de la troupe où la dénonciation de l'exploitation de la femme est la plus frappante, la plus nette. Seul Ça crève les yeux, ça crève le coeur, sur la pornographie, créé à l'hiver 1985, provoquera un choc encore plus grand.

Et pour cause. Les questions sexuelles sont encore largement considérées comme relevant des rapports entre individus, en dehors des rapports sociaux. Ce sont les analyses et les luttes féministes des années soixante-dix au Québec qui ont provoqué un mouvement plus large de prise de conscience de la liaison du privé et du social sur le terrain de la sexualité, mouvement auquel le Parminou s'est vite associé.

Parce que les études et les publications sur le harcèlement sexuel se font très rares, parce qu'aussi l'équipe de création tenait

à ce que le sujet soit défini à partir du vécu des femmes de différents milieux, des discussions et des ateliers d'improvisation furent organisés/e/s avec une dizaine de femmes, lesquelles, "parfois avec gêne et culpabilité comme cela se passe pour bien des femmes"²⁵, ont révélé les pénibles expériences de harcèlement sexuel dont elles furent l'objet. La pièce poursuit principalement deux objectifs : sensibiliser et conscientiser au problème, faire voir des possibilités de lutte contre cette forme de discrimination des femmes.

Le spectacle prend la forme suivante : deux comédiennes entrent dans la salle et jouent les rôles de syndiquées qui arrivent à une réunion. Elles subissent les regards insistants de leurs collègues masculins (spectateurs). L'une accuse l'autre d'être "provoquante", de "faire exprès pour se faire remarquer". La discussion entre les deux syndiquées va se transformer en chicane entre deux petites filles dès que les comédiennes montent sur la scène. Ce sont les jeux de ces deux fillettes qui vont servir d'illustrations et permettre le développement du thème. Le jeu du pirate et de la prisonnière illustre qu'il y a harcèlement parce qu'il y a détention d'un pouvoir, une dynamique dominant/dominée. Celui du patron et des employées permet de énumérer les différentes formes de discrimination (critères

25. Le Théâtre Parminou, Histoire de la création de "Ben voyons bébé ... y'a rien là", Archives de la Troupe, dactylographié, non-daté, p. 1.

d'embauche, salaires, double emploi, avancement) et d'identifier le harcèlement sexuel comme manifestation du pouvoir mâle et du mépris camouflé des femmes. Le jeu du père et de la mère qui habillent une poupée reflète la construction du modèle féminin stéréotypé selon les critères des hommes. La scène du sauna offre l'occasion d'étaler les préjugés et les justifications des harceleurs. Toutes ces séquences de jeux "enfantins" sont entrecoupées par les réflexions des deux petites filles où s'expriment la peur, la culpabilité, le refus des rôles de dominées, l'effet libérateur d'avouer "un secret", la solidarité, le goût de se respecter et de se faire respecter. Enfin, les comédiennes abandonnent les personnages de fillettes et redeviennent les deux syndiquées du début. Elles explorent les différents moyens individuels et collectifs de lutter contre le harcèlement sexuel. C'est alors que s'engage la discussion avec le public.

Selon le bilan de la Troupe, la réception de la pièce peut varier d'un milieu à l'autre mais jamais le sujet ne laisse indifférent. Preuve en est donnée par le taux d'assistance du public à la discussion suivant le spectacle, évalué entre 50 et 75% de l'assistance. "Durant le spectacle, le public se voit comme dans un miroir, les unes et les uns acceptant la réflexion, les autres la refusant. Le rire sert d'exutoire à la gêne, à la peur du ridicule, à la reconnaissance de ses réactions"²⁶. Certaines personnes, des hommes pour

26. Idem, Impact du sujet de "Ben voyons bébé ... y'a rien là" sur le public, Archives de la Troupe, dactylographié, non-daté, p. 1.

la plupart, reçoivent le spectacle comme une caricature, une exagération; d'autres, comme le reflet d'une réalité bien présente. D'autres encore, y voient un outil de sensibilisation et de réflexion en vue d'apporter des changements dans les attitudes et les habitudes apprises bien souvent en bas âge.

Lors des discussions après la pièce, l'équipe du Parminou remarque que les femmes entourées de leur patron, mari ou compagnons de travail éprouvent de la gêne, de la crainte à s'exprimer. Généralement, c'est un homme qui ouvre le débat et au fur et à mesure que la discussion avance, les femmes prennent la parole, s'affirment, dénoncent, se solidarisent. Le spectacle semble donc atteindre ses buts puisque, selon Marthe Lemery, critique au Droit, "on ne sort pas de cette pièce indemne"²⁷.

Les années soixante-dix furent marquées par une grave crise économique, manifestation périodique des cycles de l'économie capitaliste. Pour l'ensemble de la population, le cri d'alarme a été lancé par la flambée des taux d'intérêts, entraînant une réduction de la consommation, des mises à pied massives, des coupures de postes et de services. Conséquences sociales : chômage, perte de droits acquis,

27. Marthe Lemery, "Une réalité aussi vieille que l'humanité", in Le Droit, Ottawa, 28 octobre 1981, p. 13.

insécurité d'emploi, inflation. Pour tenter de sauvegarder la "paix sociale", pour faire passer ses mesures en vue de faire payer la crise par l'ensemble de la population, à l'exception bien sûr de sa propre classe, la bourgeoisie (et son État) joue sur la division des travailleurs et travailleuses, rendant responsables du chômage ceux et celles qui ont du travail, de l'inflation ceux et celles dont les revenus se situent au-dessus du seuil de la pauvreté, de l'insécurité d'emploi ceux et celles qui par la syndicalisation ont obtenu certaines garanties de garder leur emploi.

C'est pour contrer cette propagande bourgeoise, donner certaines explications de la crise capitaliste, développer la solidarité entre différents groupes de travailleurs et travailleuses et mobiliser ceux et celles du secteur public qui se préparent à affronter le P.Q. pour le renouvellement de leurs conventions collectives de travail, que le Théâtre Parminou, à la demande du Comité de négociation du secteur public de la CSN, a produit le spectacle Bonne crise Lucien, Luc, Lucille et les autres, en 1982.

Pour mieux arriver à la crise économique actuelle, la pièce nous ramène d'abord à celle des années trente, "via l'intervention soutenue de trois salutistes, imperturbables sous les railleries d'un public vivant, enjoué et participant"²⁸. Cette fresque du passé se

28. Jacque Larue-Langlois, "Bonne crise Lucien, Luc, Lucille et les autres", in Le Devoir, Montréal, 24 mars 1982, p. 15.

termine par la naissance de quatre enfants : un tricéphale de bonne famille, abandonné sur le trottoir à cause de sa malformation, recueilli par une riche dame patronnesse et les triplets Luc, Lucille et Lucien, eux aussi laissé/e/s sur le trottoir mais par une mère incapable de les faire vivre, secouru/e/s par l'armée du salut et séparé/e/s dès leur jeune âge.

Nos trois jumeaux, nez postiches et oreilles en portes de grange identiques, se retrouvent en 1982, l'un ouvrier dans une usine (secteur privé), l'autre infirmier (secteur public) et la dernière, animatrice à l'A.C.E.F. (groupes populaires). A travers mille et une péripéties, dans des situations hilarantes, le hasard ou la nécessité dramatique (les fils de la fable sont gros comme des câbles) font en sorte que Luc, Lucien et Lucille se rencontrent, se reconnaissent et finissent par lancer cette remarque savoureuse : "On a l'même nez, les mêmes oreilles; pourquoi pas un front commun?" Puisque "tous ensemble, nous sommes un géant", ce front commun, c'est l'opposition nécessaire à cet autre géant (celui-là matérialisé sur scène par un énorme smoking tour à tour endossé par le patron, le premier-ministre et le banquier) qui, depuis le début de la pièce, manipulent les victimes de la crise et tirent profit de cette dernière. Et comme il fallait s'y attendre, ce géant, dont on ne voit qu'une seule face à la fois, c'est notre tricéphale du début, symbolisant l'union du capital industriel, du capital bancaire et de l'État.

Spectacle drôle, mobilisant, dont la théâtralité est clairement affichée, qui ne cherche surtout pas à donner le change sur son aspect revendicateur, Bonne crise Lucien... soulève les rires approbateurs des spectateurs et spectatrices syndiqué/e/s, du public populaire. Réception tout à fait différente de la pièce du Parminou dans le milieu théâtral. Lors du quinzième Festival de l'A.Q.J.T., Bonne crise Lucien...,

a été qualifié de simpliste, de réducteur, et de corporatiste à l'image du syndicalisme québécois. On a dit du Parminou qu'il n'évoluait plus, qu'il assommait les gens au lieu de les faire réfléchir, qu'il était enfermé dans le confort idéologique et la productivité. Curieusement, le Parminou a tout encaissé, presque en silence²⁹.

Il ne faut pas avoir vu la réaction enthousiaste du public populaire pour tenir de tels propos. Que le syndicalisme québécois soit marqué par le corporatisme, soit. Mais la remarque perd de sa pertinence venant de membres de l'Union des artistes, syndicat qu'il serait abusif, à ce que nous sachions, de qualifier de syndicat de "lutte de classes"...

La politique socialiste est, dans ses fondements, pacifiste et internationaliste. Conséquemment, plusieurs spectacles du Parminou

29. Carole Fréchette, "Le dernier acte du théâtre politique", in Le temps fou, Montréal, juin-juillet 1983, p. 27.

aborderont les questions de la paix, de la solidarité entre les peuples et du développement international. Traitant de la démilitarisation, Y'a d'la paix sur la planche a été créé en collaboration avec divers organismes oeuvrant en faveur de la paix dans le monde. Le spectacle veut informer, secouer le sentiment d'innocence et de neutralité qui nous habite et suggérer des actions concrètes à poser tant individuellement que collectivement.

Pour ce spectacle, le Parminou utilise pour la première fois le théâtre en rond. Ce dispositif permet d'intégrer spectateurs et spectatrices à l'action de la pièce. La complicité qui s'installe entre l'assistance et la comédienne et le comédien s'ajoute au jeu théâtral. En effet, nous sommes invités à l'entrée à piger un nom de pays dans un chapeau, ce qui déterminera la place que nous occuperons pendant le spectacle, soit le Nord, le Sud, l'Est ou l'Ouest. Les gens du Sud par exemple devront à un moment donné exécuter les gestes des ouvriers et des ouvrières d'une plantation de bananes, à la pointe du fusil d'un militaire. Le spectacle devient ainsi oeuvre commune, la paix, un objectif collectif.

Un peu à la manière des "journaux vivants" propres au théâtre d'agit-prop russe des années vingt, le spectacle nous livre quantité d'informations sur les dépenses militaires dans le monde, ceux à qui profite l'industrie militaire, la contribution du Québec à cet "effort de guerre". Autres informations intéressantes et qui du

même coup ouvrent des perspectives de lutte pour la paix, on établit, chiffres à l'appui, le nombre de repas, d'écoles, d'hôpitaux, de logements que représentent un Cruise, un Preshing, une fusée SS 20, un navire militaire...

Avec des moyens plus que simples, quelques accessoires (en particulier une corde dont les possibilités théâtrales seront exploitées au maximum), grâce au jeu clownesque que le Parminou maîtrise très bien, on aura réussi encore une fois à lier l'activité culturelle aux préoccupations populaires de l'heure.

A travers la production de spectacles illustrant des problèmes et de questionnements sociaux très actuels, le Théâtre Parminou a aussi réalisé des spectacles sur des thèmes historiques. L'intégration de l'Histoire à l'action de conscientisation politique par le théâtre est révélatrice du fait que la problématique nationale au Québec n'est pas résolue. Moins présente dans l'ensemble de la production théâtrale québécoise qu'elle ne l'était durant les années soixante, elle refait néanmoins surface à l'occasion, par le biais surtout de spectacles historiques. Le Parti québécois, comme Gouvernement, a porté une attention spéciale à la mise en valeur de notre patrimoine, attention qui n'était pas étrangère à ses visées politiques. C'est dans ce contexte de revalorisation de notre passé que le Parminou s'est vu confier, pour la première fois à l'été 1980, l'animation de la Place Royale à Québec par un spectacle historique.

Le Théâtre Parminou, tout en restant fondamentalement indépendant, propose dans ses pièces historiques une vision de l'Histoire fort différente de celle qui sous-tendait La Grand'Langue. Les événements historiques sont présentés à partir d'une analyse de classes, en prenant bien soin, à l'occasion, d'établir le parallèle avec ce qui se vit aujourd'hui, ou encore de démontrer les conséquences du passé sur l'Histoire sociale actuelle. On est loin de l'idéalisation patriotique du passé; on se garde de cultiver la haine séculaire de la nation vaincue pour la nation vainqueur toute entière. Peut-être le Parminou n'a-t-il pas rempli la commande selon les attentes du Ministère des Affaires culturelles du Québec puisque, depuis 1984, la place Royale est dans l'attente du retour des saltimbanques politiques de Victoriaville.

La dernière France d'Amérique propose un réexamen des causes de la défaite française en Amérique et de la capitulation de la Nouvelle-France devant l'Angleterre. La pièce commence par la présentation de la structure sociale qui prévalait en Nouvelle-France vers 1759 : les officiers de la Colonie, les marchands et les habitants et habitantes. Cette présentation s'effectue au moyen d'une parade dans les rues avoisinantes — une paysanne tire un chariot sur lequel est monté un officier de la Colonie — ce qui constitue en même temps un moyen de rassembler passants, passantes et gens du quartier. La disposition des tréteaux sur la place publique, la voix des comédiens et comédiennes s'adressant à la foule qui s'attroupe rappellent

l'atmosphère de foire de la place du marché qu'était alors la Place Royale. Le dispositif scénique laisse entrer le public dans le spectacle, dans l'Histoire.

Coups de tambour et le récit commence. La Colonie est en crise à cause de la guerre et "quand il y a crise, il y a désordre dans les trois ordres". Les officiers, Bigot en tête, et les marchands en profitent : contrebande, corruption, etc.; le peuple en souffre : disette, famine, maladie, enrôlement obligatoire, abandon de la France. La mort, immense marionnette drapée de blanc, hante la Colonie. Puis, c'est la victoire de l'Angleterre. Les officiers retournent en France; les marchands vont essayer de tirer avantage du régime anglais. Pour le peuple, la défaite est amère. On a tout perdu : bien des hommes sont morts à la guerre, les fermes ont été brûlées par l'armée anglaise. Mais on se refuse à abandonner cette terre pour laquelle on a tant travaillé. La résistance va s'organiser. Construit à partir des récits des paysannes qui commentent les événements tragiques des derniers moments de la Nouvelle-France, construction qui n'est pas sans rappeler le 1789 du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, ce spectacle a le mérite de nous remettre en mémoire l'ordre social auquel nous devons notre existence actuelle comme nation.

Finalement, depuis 0 travail, l'orientation socialiste de la Troupe ne s'est pas démentie. L'affirmation pure et simple de la conviction en la société socialiste a cédé le pas aux propositions de

changements appliquées à des situations concrètes. Ces changements par contre renvoient à des principes politiques socialistes : contrôle de l'économie par ceux et celles qui produisent, solidarité des travailleurs et travailleuses face à l'ennemi de classe, égalité sociale des hommes et des femmes, établissement de relations pacifiques entre les peuples, reconnaissance des droits des nations opprimées, réécriture de l'Histoire. Reste à savoir comment ces changements interviendront : par la transformation de l'organisation sociale ou par celle de l'individu? La position idéologique du Parminou a toujours été que, pour que des changements sociaux véritables se produisent, les deux facteurs doivent jouer; mais les productions plus récentes de la Troupe, comparées aux précédentes, semblent indiquer qu'un déplacement d'accent est en train de s'effectuer des facteurs sociaux aux facteurs individuels.

D. Du socialisme incarné aux mouvements alternatifs

Plus de quatre ans se sont écoulés depuis la création du dernier spectacle-maison de la Troupe. Le théâtre de commande avait pris toute la place. Les discussions se font vives au sein de la Troupe : certains et certaines voient le danger, dans les spectacles-maison, "de planer au-dessus de la réalité; d'autres y voient une manière de

relance culturelle du Parminou"³⁰. C'est dans ce contexte que fut créé Mouvances ou le Cirque de l'impossible Amérique en 1984.

Pour ce spectacle, la Troupe a procédé à divers ateliers d'improvisation et à des échanges avec plus d'une dizaine de personnes ou de groupes impliqué/e/s dans ce qu'il est convenu d'appeler "les pratiques alternatives" de changement social, personnes et groupes oeuvrant dans des secteurs d'activités aussi diversifiés que le féminisme, l'écologie, le syndicalisme, le coopératisme, le pacifisme, l'éducation et la psychologie.

Mouvances raconte la vie des gens du Cirque de l'impossible Amérique. Au début, Jovial, le propriétaire, doit mettre fin aux activités du cirque à cause de difficultés financières. L'entreprise est sauvée quand tous les membres de la troupe décident d'y investir leurs économies; ils deviennent alors collectivement propriétaires du cirque et tout repart de plus belle. Le métier, la vie réunissent sous le même chapiteau cinq personnes d'origines diverses et nous les suivons à travers leurs voyages au Québec, aux Etats-Unis, au Mexique et au Guatemala. Nous les voyons aux prises avec les difficultés d'organisation de leur vie professionnelle; les rapports entre les

30. Adrien Gruslin, op. cit., p. 124.

personnes, leur vie amoureuse font surgir d'autres types de difficultés. Des enfants naissent, Jovial meurt mais le cirque et la vie continuent.

Les thèmes qui se dégagent du spectacle peuvent se ramener à cinq principalement : ils sont illustrés à travers des situations que nous allons maintenant décrire.

La propriété

On veut promouvoir la propriété collective des moyens de production. Au collectivisme économique doit correspondre une forme d'organisation non hiérarchique du travail. A partir du moment où le cirque devient la possession de tous les membres du groupe, cinq chapeaux identiques leur serviront de coiffure alors qu'auparavant, Jovial portait le haut-de-forme et les quatre autres de tout petits chapeaux. Les tâches doivent également être réparties, sur une base égalitaire, sans distinction de sexe : Youliette gère le budget, Roméo s'occupe du secrétariat.

Cette nouvelle organisation du travail ne se fait pas sans difficulté. L'approche du changement social est présentée de façon beaucoup plus dialectique dans ce spectacle que dans O travail, par exemple. Ce dernier poursuivait le but

de nommer les ennemis de classe et d'identifier les mécanismes d'exploitation de la classe ouvrière. Cela est posé en principe et toute la démonstration (clowns blancs = méchants patrons, clowns rouges = ouvriers exploités) devrait arriver à imposer ce type d'analyse³¹.

La logique binaire n'est pas toujours la plus convaincante et, dans Mouvances, le Parminou fait preuve de beaucoup plus de nuances, de réalisme. Ainsi, Rosaire Jovial, même s'il n'est plus l'unique propriétaire du cirque, a tendance à se prendre pour le boss. Il n'aime pas laver la vaisselle; il veut organiser la tournée alors que cette responsabilité a été confiée à Elizabeth et Alfredo.

Le numéro de magie est révélateur du discours du Théâtre Parminou sur la propriété. Le magicien fait travailler des "ombres chinoises" à un rythme et à une cadence qu'il contrôle selon son bon vouloir. Ces ombres se révoltent, percent l'écran et viennent scanner qu'elles veulent être "les magiciens de leur vie". Celui des ours vient illustrer les limites de la propriété privée. Trois ours ont chacun un objet (roue, ruban, bâton) avec lequel ils exécutent chacun quelques numéros d'adresse. Mais les possibilités de jeu sont vite épuisées et, pour offrir des performances plus spectaculaires, ils s'uniront pour jouer ensemble avec les trois objets. Comme quoi la propriété collective ouvre la voie à plus de possibilités.

31. Lise Armstrong et Johanne Mongeon, op. cit., p. 99.

Les relations homme/femme

L'égalité à tous les niveaux est proposée. "La lutte contre le sexisme est présente dans toutes nos productions"³². L'égalité des femmes commence avec l'indépendance économique de celles-ci, avec leur intégration au monde du travail. Elle se poursuit dans le partage des tâches domestiques avec les hommes. On s'attaque aux stéréotypes sexistes au travail : les femmes conduisent l'autobus, s'occupent de comptabilité; les hommes lavent la vaisselle, dactylographient des textes, etc.

Dans la vie du cirque, le soin des enfants est partagé également entre les hommes et les femmes. Ils sont pris en charge par la collectivité, un peu comme cela se vit au Parminou, à partir des politiques salariales.

Mouvances fait aussi la promotion de la liberté et du respect dans les rapports amoureux. Elisabeth Brown Jovial et Rosaire Jovial d'un commun accord, divorcent sans drame, et sans raison. Ce qui ne les empêchera pas, plus tard, de se faire un enfant. Deux cas de harcèlement sexuel trouvent leur solution de façon différente. Roméo cessera ses manifestations affectueuses publiques envers Youliette

32. Cité par Odile Tremblay, Loc. cit., p. 10.

quand celle-ci lui signifiera que ça l'indispose. Rosaire, lui, est plus coriace : il mettra fin à ses tentatives de séduction auprès de Youliette lorsque ses agissements seront portés à la connaissance des trois autres.

La paix et l'amitié entre les peuples

Tous les membres du cirque sont d'origine ethnique différente; ils utilisent un langage des plus élémentaires : sons articulés, sans référence à aucune langue. S'il y a allusion à des langues (l'espagnol, le russe, le français-québécois, l'anglais-canadien et l'anglais-américain), c'est au moyen de la modulation, de la rythmique, des associations sonores propres à ces langues. Ce choix théâtral du langage non-verbal constitue un parti-pris qui est maintenu tout au long de la pièce, sauf quand les personnages sont au cirque. Ils présentent et jouent leurs numéros de cirque dans la langue de leur public : le français au Québec, l'anglais aux Etats-Unis et l'espagnol au Mexique et au Guatemala. En coulisses, dans leur quotidien, les cinq personnages parlent chacun leur "dialecte" et ils se comprennent sans problème, comme d'ailleurs nous les comprenons. La communication s'établit par le ton, la musicalité de chaque élocution, le geste, le regard. Le procédé laisse à penser que les frontières linguistiques pourraient ne pas être infranchissables...

"Notre langage est devenu l'expression des racines collectives d'un

monde sans frontière"³³. Les différences ethniques et culturelles ne sont jamais cause de conflits.

La source des conflits entre les peuples, c'est la recherche de profits des capitalistes. Ainsi, un capitaliste américain transformera la place du marché à Mexico pour y faire construire un "Hilton". Les membres du Cirque se démarqueront de cet américain et établiront des liens amicaux avec la population mexicaine, malgré les égarements d'Elisabeth, trop "marchandeuse" au goût d'Alfredo.

Finalement, une très belle scène où s'affrontent l'aigle américain et l'ours soviétique dans un combat dont l'enjeu est un ballon (la planète) vient illustrer les dangers de guerre qui menacent l'humanité. Une comédienne, montée sur les épaules d'un comédien, vêtue d'une immense robe bleue imprimée aux motifs des cinq continents, assiste, troublée, à la scène du combat, vacille, puis s'évanouit. "La soirée s'achève sur un tableau pacifiste où l'amour et surtout l'humour viendront littéralement "regonfler" la planète épuisée par les guerres"³⁴.

33. Extrait du programme de Mouvances ou le cirque de l'impossible Amérique, Théâtre Parminou, octobre 1984.

34. Martine Corriveau, "Le Théâtre Parminou a pris un énorme risque artistique", in Le Soleil, Québec, 28 octobre 1984, p. B-6.

La démocratie

Au Guatemala, le Cirque assiste à la révolution. L'utilisation du grotesque, cette "outrance préméditée", selon une expression de Bakhtine, trouve ici sa justification dans la satire politique évidente. Un vieux singe, costumé en général, fait marcher au fouet la population guatémaltèque. L'ordre, la dignité du militaire disparaissent au profit de la difformité, de l'horreur.

La population se révolte : on s'empare du fouet du vieux singe et on le ligote. La démocratie est établie : c'est le règne de l'abondance économique. On construit des logements, des écoles; on instaure l'éducation pour tous et toutes. Ces dernières scènes nous offrent des jeux d'adresse et d'habileté fort intéressants. Des bâtons, maniés par trois comédiens et comédiennes, deviennent faux, fourches, charrettes, granges, fusils, maisons, écoles, tableau noir, baguette du professeur, et finalement livre, avec le concours de deux comédiens, que l'on peut ouvrir et lire.

Mais voici que l'armée établit une dictature. De public de théâtre, nous sommes transformés en peuple guatémaltèque à travers lequel l'armée circule. L'impression d'être surveillé crée parmi les spectateurs et spectatrices un malaise. Nous vivons la peur à deux niveaux : celle de la population sud-américaine, d'être importunée par un militaire et celle du spectateur et de la spectatrice, d'être

interpellé/e par un comédien ou une comédienne. Le Cirque quitte les lieux de façon précipitée. Alfredo reste pour travailler au rétablissement de la démocratie.

La vie et la mort

Mouvances est un spectacle optimiste. On s'en fait même un devoir, alors que l'heure n'est pas particulièrement à l'optimisme parmi les forces sociales populaires. Y'a des problèmes, oui; mais y'a d'la vie, les enfants, l'espoir. Rosaire Jovial meurt; non seulement ne pleure-t-on pas sa mort, mais encore on lui fait une fête. La mort n'est-elle pas intrinsèquement liée à la vie? On est stoïquement matérialiste ... Espéranza, la fille de Youliette, n'est-elle pas aussi bonne écuyère que sa mère ne l'était? Même Alfredo revient du Guatemala (la démocratie pourrait bien y voir triomphé de nouveau?) et ses deux enfants viennent augmenter le nombre de ceux-ci, groupés autour des cendres de Rosaire Jovial. La vie continue...

Et ça va comme ça, dans toutes les directions pour créer du sens autant dans les numéros de cirque que dans les scènes de coulisses. Le spectacle devient en quelque sorte un portrait de troupe où le Cirque, c'est le Parminou, les numéros de cirque, les spectacles de la Troupe, le public du Cirque, celui du Parminou.

Quand il ne rêve pas de descendre dans la rue ou de se convertir en action révolutionnaire directe, le théâtre réfléchit sur lui-même, sur ses moyens et ses limites, sur la nature de ses rapports avec la société³⁵.

Mouvances ou le Cirque de l'impossible Amérique présente une vision optimiste du monde, disions-nous. Martine Corrivault dira même que "le message est drapé dans une incroyable enveloppe de naïveté et livré avec des gros sabots qui neutralisent pratiquement les intentions"³⁶. Pour arriver à susciter cette vision, on évite les excès. Les transformations de la réalité actuelle proposées ne sont pas radicales. A La Solution, au changement social, on préfère avancer des changements de mentalité, le changement par le biais des "alternatives". Ces changements prennent du temps : comment expliquer autrement que le spectacle nous ait donné à voir une période de trente ans de l'Histoire du Cirque de l'impossible Amérique?

Mais les propositions de changement sont-elles suffisamment développées pour permettre un tel débat? Nous pouvons en douter. Les commentaires entendus durant l'intermission et à la fin du spectacle, des fans même du Parminou, vont également dans ce sens. On reproche au spectacle d'être trop éclaté, de manquer de clarté sur le contenu politique, d'être bâti sur un choix esthétique (élimination de tout dialogue compréhensible) qui nuit à son efficacité.

35. Bernard Dort, Théâtre réel, Paris, Seuil, 1971, p. 240.

36. Martine Corrivault, Loc. cit.

Mouvances est un spectacle moins didactique que ceux produits antérieurement par le Théâtre Parminou. La volonté d'enseigner est moins présente que celle de montrer une (et non la) façon de faire et de vivre les transformations sociales dont tout le monde parle. Le discours politique a rangé ses pancartes.

Avec ce spectacle, le Parminou semble s'être payé l'escapade d'une recherche où la dimension esthétique "en soi" a pris le pas sur les préoccupations populaires. D'ailleurs, c'est le marché du circuit culturel qui est visé pour la tournée, tournée qui n'aura pas lieu. Après cinq représentations à Montréal et Québec, on met fin à la tournée pour effectuer des retouches importantes à la pièce. Après débats, les retouches ne seront pas faites et la pièce sera définitivement remisee.

L'expérience de Mouvances pose une série de questions au théâtre d'intervention. Pourquoi, lorsqu'on devient moins didactique, abandonner son public-cible habituel? En privilégiant le circuit culturel, le Théâtre Parminou souhaite-t-il amener son public dans les lieux plus traditionnels de la culture? Les liens que le Parminou a réussi à créer à travers ses pratiques en milieu populaire devraient au contraire l'encourager à vérifier ses recherches esthétiques auprès de ce même public. Doit-on y voir une réponse à des exigences

du milieu subventionneur?³⁷ Le Parminou aurait-il été tenté de vouloir à tout prix se voir reconnaître du milieu théâtral? La coupure du théâtre Parminou avec le milieu, qui s'est accentuée à la fin de 1982 par la diminution de l'implication de la Troupe à l'A.Q.J.T., correspondait à la croyance que "notre théâtre se développe avec le concours des gens ordinaires bien plus qu'avec celui du milieu théâtral"³⁸. La vertu principale de ce spectacle se situe davantage du côté de la réflexion d'où il procède, du débat sur les liens entre le théâtre et le social dont il est l'occasion que du côté de la performance dramaturgique.

Et pourtant, le Parminou n'en était pas à ses premières armes dans le domaine de la recherche d'une esthétique populaire! L'étude de la théâtralité en usage au Parminou, à laquelle nous allons maintenant procéder, nous permettra de le démontrer.

37. Le Conseil des Arts du Canada a souvent regretté que le Parminou ait abandonné les créations-maison.

38. Adrien Gruslin, op. cit., p. 124.

III. A la recherche des formes populaires

Le Théâtre Parminou a vu le jour il y a treize ans, en marge du théâtre traditionnel. Ses fondateurs et fondatrices faisaient alors le pari de vivre de leur métier en dehors du circuit officiel, de faire un théâtre politique dans lequel leurs propres convictions pourraient s'exprimer et finalement de rejoindre le public populaire par la décentralisation, le théâtre-commande et surtout un théâtre d'images, d'humour, un théâtre comique. Pour relever le défi, il leur fallait développer une théâtralité spécifique, établir des choix formels qui, s'ils se définissaient au départ "en réaction à la prétention du théâtre traditionnel"³⁹, permettent de répondre à leurs objectifs. Le Parminou a gagné le pari en s'appuyant sur des principes théâtraux constants qui se sont tout de même développés au fil des ans.

A. Le "style" Parminou

Avant de faire l'inventaire des différents procédés utilisés par la Troupe au niveau du jeu, de la dramaturgie et de la scénographie,

39. Martine Beaulne, Historique sur la théâtralité, Archives de la Troupe, manuscrit, non-daté, p. 1.

bref des procédés théâtraux, certains principes guident constamment la construction et la représentation des spectacles, contribuant ainsi à créer le "style" Parminou.

Nous avons démontré jusqu'à maintenant que le théâtre, tel qu'il se pratique au Parminou, est un théâtre politique et actuel qui se propose de sensibiliser et de conscientiser les gens à des changements sociaux; un théâtre qui se veut positif et mobilisant. Quant au mode de production, tant pour la gestion que pour le travail artistique, c'est un théâtre collectif : une coopérative autogérée qui crée collectivement ses spectacles et dont la technique principale de travail est l'improvisation de groupe.

Une des caractéristiques du "style" Parminou réside dans l'utilisation du rire comme moyen de sensibiliser le public, de communiquer avec lui. Tous les spectacles du Parminou jouent dans les registres du comique, que l'on se rapporte aux plus classiques des définitions de la comédie⁴⁰ jusqu'aux principes du comique établis par Bergson. Aucun autre genre ne correspond mieux au projet du Parminou. En effet, phénomène anthropologique, le comique

40. "Pour le classicisme français, la comédie, [...], montre des personnages d'un milieu non aristocratique dans des situations quotidiennes qui finissent toujours par se tirer d'affaire". Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Editions Sociales, 1980, p. 70.

répond à l'instinct du jeu, au goût de l'homme pour la plaisanterie et le rire, à sa faculté de percevoir des aspects insolites et ridicules de la réalité physique et sociale. Arme sociale, il donne à l'ironiste les moyens de critiquer son milieu, de masquer son opposition par un trait d'esprit ou une farce grotesque. Genre dramatique, il centre l'action autour de conflits et de péripéties qui témoignent de l'inventivité et de l'optimisme humains devant l'adversité⁴¹.

Au Parminou, on joue littéralement sur scène; il y a presque identité entre le ludique et le théâtral : dépense d'énergie qui absorbe comédiens et comédiennes, fiction avouée, règles du jeu affichées, recours au déguisement, au masque, étrangeté vis-à-vis du monde habituel, etc⁴². Cette identité commence d'ailleurs bien avant que comédiens et comédiennes ne se retrouvent sur scène; durant toutes les étapes d'une création, particulièrement lors des improvisations, la consigne générale peut se résumer à ceci : efficacité et plaisir.

On joue également avec les spectateurs et spectatrices. Sans qu'il soit question d'une communauté de jeu salle-scène comme dans le

41. Ibid, p. 75.

42. Huizinga donne du jeu la définition globale suivante : "sous l'angle de la forme, on peut [...] définir le jeu comme une action libre, sentie comme "fictive" et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel". Johan Huizinga, Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu, Paris, Gallimard, 1977, pp. 34-35.

cas du happening, on va plus loin que la simple complicité du public. On nomme des gens dans la salle, on plaisante sur eux; on leur demande de tenir un objet, de porter un vêtement (Bonne crise Lucien...); souvent, on leur donne des rôles où ensemble, ils auront à exécuter un mouvement (Y'a d'la paix...), à exprimer une opinion. Dans Le salaire brille pour tout le monde, le public est invité à remplacer l'actrice et à poursuivre l'action de la pièce dans une perspective qui le satisfait davantage, d'après la technique du théâtre-forum de Boal.

Le comique sert très bien le projet politique du Parminou. La critique sociale y trouve un excellent moyen de s'exercer. Théâtre qui se veut une prise de parole des dominé/e/s, des exploité/e/s, des victimes du système capitaliste, les conflits de ces derniers et dernières avec la classe dominante trouvent sur scène leur résolution à la satisfaction des victimes et bien souvent ... du public.

Selon Bergson, on attribue la source du comique à la perception d'un mécanisme reproduit dans l'action humaine. "Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont visibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique"⁴³. Le jeu au

43. Henri Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique, Paris, Presses universitaires de France, 1964, pp. 22-23.

Parminou est particulièrement généreux dans l'utilisation de ce principe du mécanique : gestualité raide, répétitions verbales, jeux de mots, suite de gags, manipulateur manipulé, quiproquo, etc.

Sur le plan psychologique, le comique permet aux spectateurs et spectatrices de se percevoir supérieur/e/s aux personnages de la situation donnée sur scène; en conséquence, "la perception sympathique de l'infériorité de l'autre [...] nous situe en face du comique à mi-distance entre l'identification parfaite et la distance infranchissable"⁴⁴, procurant ainsi plaisir et satisfaction. De plus, le comique provoque une libération psychique, abolit interdits et barages, d'où l'"anesthésie momentanée du coeur"⁴⁵, attribuée par Bergson aux rieurs et rieuses. Le rire s'adresse donc à l'intelligence, "en contact avec d'autres intelligences"⁴⁶. Voilà une autre caractéristique du comique; sa dimension sociale. En riant de l'autre, on rit toujours un peu de soi. Et ce rire a besoin de complicité; il exige d'être partagé par le plus grand nombre de semblables à soi. "En riant de l'homme comique, nous déterminons d'autre part notre relation à lui : accueil ou exclusion. Le rire présuppose la détermination de groupes socio-culturels et de rapports subtils entre eux"⁴⁷. Le comique est donc aussi un phénomène social, "une espèce

44. Patrice Pavis, op. cit., pp. 75-76.

45. Henri Bergson, op. cit., p. 4.

46. Idem.

47. Patrice Pavis. op. cit., p. 76.

de geste social [...] poursuivant un but utile de perfectionnement général"⁴⁸.

Ces différents aspects du théâtre comique apparaissent comme la réponse naturelle à la volonté du Théâtre Parminou de faire un théâtre populaire (à la limite un théâtre de classe), optimiste, faisant appel à la raison et proposant des changements sociaux. Du "perfectionnement général" de Bergson au changement social, il n'y a qu'un pas que franchit sans vergogne le Parminou.

Un deuxième aspect du travail théâtral du Parminou consiste à démystifier le théâtre et à chercher la participation des spectateurs et spectatrices. Le premier pas à faire franchir pour amener les gens peu habitués au théâtre est sans doute de les débarrasser des idées reçues sur le théâtre, particulièrement les notions de "grand" art, de "grands" textes, abondamment véhiculées par l'école, entre autres. Ces idées entourent l'activité théâtrale de mystère, de mythes, faisant de la représentation une énigme dont il faut connaître les clefs de décodage (et posséder un haut niveau de "culture") pour pouvoir en jouir comme il se doit. Il ne faut pas négliger de dire qu'elles sont également entretenues par certaines troupes et compagnies théâtrales, plus intéressées à conserver les spectateurs et

48. Henri Bergson, op. cit., pp. 15-16.

spectatrices qui n'ont tout au plus "qu'une douce répugnance à renoncer aux vieilles places héritées du grand-père"⁴⁹, plus préoccupées à jouer pour un public restreint de pair/e/s qu'à attirer les spectateurs et spectatrices des classes populaires dans leur salle. La désaffectation du public populaire des théâtres conduit à interroger justement ces mythes entourant le théâtre.

Au Paminou, avant même de s'interroger sur la théâtralité, le choix du public avait été opéré. Fort des enseignements de Brecht selon lesquels "un grand art sert de grands intérêts"⁵⁰, le Collectif théâtral devait nécessairement choisir les formes théâtrales les plus aptes à conduire ce public à la reconnaissance de ses propres intérêts de classe et à la conscience de la nécessité de changements sociaux. Théâtre que l'on pourrait qualifier d'épique donc, s'adressant plus à la raison qu'aux sentiments des spectateurs et spectatrices, qui permet de prendre une distance critique face à un monde présenté transformable; théâtre qui s'avoue pour ce qu'il est, c'est-à-dire théâtre, jeu, travail, technique et non magie et illusion. Avouer la technique, c'est contribuer à démystifier et à désacraliser le théâtre.

49. Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, T. I, Paris, L'Arche, 1972, p. 85.

50. Ibid., p. 94.

Le terme de "théâtre brut", utilisé par Peter Brook, serait approprié pour décrire le "style" Parminou.

Le sol, la sueur, le bruit, l'odeur : c'est le théâtre qui n'est pas dans un théâtre, mais sur des charrettes, des roulottes ou des tréteaux, avec un public qui reste debout ou assis autour d'une table, un public qui participe et qui renvoie la balle; le théâtre d'arrière-salle, de sous-sols, de granges, avec des représentations uniques, un drap déchiré tendu d'un mur à l'autre, un paravent délabré pour dissimuler les changements rapides de costumes⁵¹.

En ce sens, le "style" Parminou, c'est l'absence de style.

L'arsenal est sans limite : l'aparté, la pancarte, l'allusion aux événements, les plaisanteries locales, l'exploitation des incidents, les chants, les danses, le rythme, le bruit, le raccourci de l'exagération, les faux nez et les fausses oreilles, les ventres rembourrés, etc. "Le public populaire n'a , en général, aucune difficulté à accepter les incohérences d'accent ou de costume, où à passer ex abrupto du mime au dialogue, ou du réalisme à la suggestion"⁵². Peu lui importe ces écarts stylistiques, à plus forte raison, le respect des conventions théâtrales.

Une fois gagné, rendu sur les lieux de la représentation, ce public n'est pas laissé confortablement dans son fauteuil, quand

51. Peter Brook, L'espace vide : écrits sur le théâtre, Paris, Seuil, 1977, p. 93.

52. Ibid., p. 95.

confort et fauteuil il y a. Presque toutes les représentations du Théâtre Parminou sont précédées d'un "avant-spectacle" dont la fonction est d'abolir le "quatrième mur", d'établir un rapport de va-et-vient constant entre la scène et la salle, rapport qui se poursuivra durant le spectacle. La communication ainsi établie, la participation du public ira de soi, allant de la réflexion, de la complicité à une participation physique à l'occasion.

Troisième aspect de la théâtralité des spectacles du Parminou : elle repose sur le jeu du comédien et de la comédienne et offre un dépouillement sur le plan des décors, favorisant l'utilisation maximale des costumes et des objets. Ce choix théâtral procède d'une part d'une position de principe à l'effet que "l'instrument du théâtre, c'est la chair et le sang du comédien"⁵³ et répond d'autre part à l'exigence des tournées. Les conditions matérielles influencent toujours les choix esthétiques. Les limites budgétaires obligent la Troupe à bâtir ses spectacles en comptant sur deux ou trois comédiens et comédiennes, cinq tout au plus. Cette contrainte nécessite de la part des comédiens et comédiennes de véritables performances de jeu, chacun et chacune devant parfois interpréter plusieurs personnages. De plus, au plan dramaturgique, cet impératif impose des limites dans la construction des scènes, dans la mise en relation de certains

53. Ibid., p. 34.

personnages. Par exemple, la mère et sa fille Pascale, celle-ci et son amie Sonia, dans Toujours trop jeune, ne pourront se rencontrer ailleurs qu'en coulisses puisque les trois rôles sont joués par la même comédienne.

Il n'en demeure pas moins qu'au Théâtre Parminou, le centre nerveux de la production théâtrale, c'est l'acteur et l'actrice, auteur, auteure et interprète. Les comédiens et comédiennes de la Coopérative de théâtre offrent habituellement une qualité de jeu exceptionnelle et pleine de surprises. Les techniques vocales sont efficaces : élocution claire, diction nette, phrasé bien exécuté, voix bien posées s'adaptant à toutes les circonstances (mauvaise acoustique de certaines salles, spectacles extérieurs). L'interprétation des personnages peut recourir aussi bien au jeu réaliste, mélodramatique que burlesque. Plusieurs excellent dans le jeu clownesque, la pantomime, les acrobaties, jongleries et tours d'adresse de toutes sortes. Certains numéros révèlent que la Troupe recèle des talents de musiciens et musiciennes, de chanteurs et chanteuses.

La construction des spectacles, inspirée de la structure épique et du traitement de la fable développé/e/s par Brecht, constitue le dernier point que nous allons aborder relativement au travail spécifiquement théâtral du Parminou. Les premiers spectacles étaient surtout élaborés selon la technique du collage, par succession de scènes ou d'images, nécessitant, il va sans dire, une grande capacité de

lecture transversale de la part des spectateurs et spectatrices. C'est justement pour tenir compte davantage du public populaire, qui exige une histoire qui se déroule linéairement, une fable qu'il peut suivre, que le Parminou en est venu progressivement à introduire des fables dans ses pièces. Mais celles-ci agissent tout au plus comme fil conducteur, étant interrompues par des digressions brisant l'anecdote, des chansons, des commentaires sur l'histoire contée, le jeu, le public; elles s'articulent selon la technique du cabaret telle que décrite par Brecht. Une telle construction de l'histoire, toute linéaire soit-elle, est bien différente de celle

d'une histoire bien ficelée, toute-puissante, à forte tension dramatique interne aboutissant à ce que le spectateur se jette en elle "comme dans un fleuve", prisonnier d'un dynamisme auquel il ne peut échapper (effet culminant avec l'effet de suspense)⁵⁴.

Elle répond aux intentions didactiques et politiques de la Troupe et offre l'avantage de s'adresser à l'intellect des spectateurs et spectatrices plutôt que de rechercher l'identification, jugée trop dangereusement paralysante.

54.. Richard Demarcy, Éléments d'une sociologie du spectacle, Paris, Union générale d'éditions, 1973, p. 252.

B. Les procédés du théâtre populaire

Quand on cherche l'adhésion du public, tous les procédés sont bons pour y parvenir. Pour en déterminer le choix, il faut savoir où l'on veut conduire ce public. Richard Demarcy, en étudiant l'attrait des spectacles les plus populaires sur le public ouvrier, croit pouvoir établir les fonctions sociales que ces spectacles peuvent remplir. Son étude permet de découvrir que, autant les thèmes (richesse, réussite, exotisme, merveilleux, passé) que les procédés (déploiement des décors, architecture des théâtres, techniques de scènes, vedettariat, suspense de l'intrigue), tout concourt à satisfaire les "besoins de fuite d'une situation sociale contraignante, sinon d'une fuite de sa classe sociale : et en définitive les besoins de compensation"⁵⁵.

Le théâtre que nous offre le Parminou n'en est pas un de fuite, au contraire; c'est un théâtre qui veut provoquer chez les spectateurs et spectatrices une volonté de transformer la situation sociale contraignante. Les procédés formels au Parminou seront donc choisis à partir du principe brechtien de la distanciation, pour appeler spectateurs et spectatrices au plaisir critique, rompant ainsi avec "les modes de réception traditionnels basés sur l'illusion, l'iden-

55. Ibid., p. 101.

tification, la fascination, l'évasion, l'attente anxieuse de la fin⁵⁶.

L'"avant" et l'"après-spectacle"

Presque tous les spectacles du Parminou sont précédés d'un avant-spectacle et suivis d'une discussion avec le public. Ce procédé, qui consiste à encadrer la représentation, est typique du théâtre d'agit-prop. Le caractère politique de l'activité théâtrale est ainsi affirmée.

La plupart du temps, l'avant-spectacle au Théâtre Parminou, même s'il est l'occasion d'un premier contact chaleureux entre spectateurs, spectatrices et comédiens, comédiennes, déjà habités/e/s par les personnages qu'ils et elles joueront bientôt, établit la distance qui existe entre le théâtre et la vie. Le théâtre est jeu et nous sommes au théâtre. Dans Mouvances, Roberto (Jacques Drolet) et Youliette (Marylin Trahan) jouent respectivement le concierge et la préposée aux programmes de la salle de spectacle où la représentation va avoir lieu. Une fois que les spectateurs et spectatrices auront pris place dans la salle, il et elle deviendront sur scène, Roberto - le technicien et Youliette - l'écuyère du Cirque de l'Impossible

56. Ibid., p. 249.

Amérique. Les trois salutistes de Bonne crise Lucien, ..., qui accueillent les spectateurs et spectatrices, sollicitent leur aumône, leur offrent des vêtements, etc. Par cette mise en situation, le thème de la crise est amorcé, placé dans sa perspective historique; de plus, le public est intégré au spectacle qui va commencer comme victime de la crise. Cette intégration se poursuivra d'ailleurs tout au long de la pièce puisque le public sera transformé, pour les besoins du spectacle, en patients et patientes d'une salle d'urgence d'un Centre hospitalier, en citoyens et citoyennes réuni/e/s pour une soirée d'information convoquée par l'Association coopérative d'économie familiale.

Le public n'est pas dupe de la manigance mais il marche volontiers. L'atmosphère dans la salle est à la fête. La complicité ainsi établie dispose favorablement le public à recevoir le spectacle, tant sur le plan des procédés théâtraux que sur celui du contenu.

La discussion avec le public, qui suit le spectacle, joue un rôle inverse et complémentaire. Le jeu est terminé; nous avons bien ri de ce qui quotidiennement est source de tracas. Nous nous retrouvons alors, spectateurs et spectatrices, comédiens et comédiennes, débarassé/e/s de nos rôles respectifs et réuni/e/s dans une recherche collective de réponses au questionnement abordé dans le spectacle. Le théâtre, s'il prend ses distances par rapport à la vie, retourne ainsi à la vie, à la vie sociale, éclairée, transformable.

La participation du public

Le théâtre d'intervention cherche la participation du public : participation intellectuelle, adhésion au point de vue développé dans le spectacle, cela va de soi; participation active également, rapprochement de l'acte théâtral qui peut prendre différentes formes et modifier les rapports au public. Evoquons quelques moyens utilisés au Théâtre Parminou.

Comédiens et comédiennes circulent allègrement dans le public durant les spectacles (Mouvances, Portrait-robot, Bonne crise Lucien, ..., Ça crève les yeux, ça crève le coeur, etc.). Au Parminou, ce procédé vise moins l'établissement d'une forme de contact, de toucher que l'assimilation de l'assistance à un personnage. Ce dernier intègre le public en s'adressant de la salle à un autre personnage; à travers lui, c'est tout le public qui interpelle la scène. Autre cas : par leur seule présence à proximité des spectateurs et spectatrices, des personnages symbolisant les forces répressives (soldats dans Mouvances, membres du Ku Klux Klan dans Mettez-vous dans ma peau, policier dans Portrait-robot) provoquent des réactions physiques de malaise, de peur, de rejet.

Certains spectacles, utilisant la formule du théâtre en rond, établissent un rapprochement intime des spectateurs et spectatrices du jeu théâtral (c'est le cas de L'or rose, par exemple) ou encore,

entourent le public par le jeu (certaines scènes de Y'a d'la paix sur la planche). On favorisera à l'occasion la prise de parole de certains individus ou de certains groupes (syndicalistes ou personnes sans emploi dans Bonne crise Lucien, ...).

On proposera également de participer directement au jeu. Dans Y'a d'la paix sur la planche, un groupe de spectateurs et spectatrices exécuteront en cadence les gestes des ouvriers et ouvrières agricoles cueillant des bananes. Des spectateurs et spectatrices seront appelé/e/s à refaire des scènes dans Le salaire pour tout le monde afin de résoudre autrement le conflit engendré par la situation dramatique, jusqu'à la satisfaction du public.

Dans ce dernier spectacle, inspiré du théâtre-forum d'Augusto Boal, un comédien agit comme meneur de jeu, commentant les scènes, questionnant le public, appelant les votes, etc. Ce personnage - commentateur, nous le retrouvons aussi dans la scène du magicien de Mouvances, dans L'or rose, sous les traits du Créateur.

Pour finir, au Parminou, on questionne souvent le public, on lui lance différentes formes d'adresses. Ce dernier procédé, l'adresse au public, " peut être révélateur, en définitive, d'un désir chez les spectateurs de n'être pas trop systématiquement soumis à un univers

fictionnel"⁵⁷. Pour Brecht, l'adresse au public peut constituer un élément positif du mode de réception distancié.

La musique et les chansons

Fréquemment, des chansons sont intégrées aux spectacles du Parminou. Elles ont pour fonction soit de présenter le spectacle, soit de commenter, de souligner l'action. Comparant le rôle des chants dans la comédie musicale et chez Brecht, Demarcy y établit ces différences :

Dans la comédie musicale, ils (les chants) sont intégrés à l'action, chargés de la perpétuer et même de la rendre plus intense du point de vue dramatique, de charger la situation exposée d'un certain pathos : chez Brecht, non intégrés à l'action, fonctionnant pour soi, brisant l'unité de l'oeuvre, chargés de constater comme de distancier, et jamais liés directement, dans leur forme même, au texte précédent ou à venir⁵⁸.

C'est donc un traitement brechtien, et ce, surtout dans les premiers spectacles de la Troupe, que le Théâtre Parminou donnera à la musique et aux chants. Les chœurs parlés ou la lecture d'un poème (un extrait de Je suis une maudite sauvagesse de Ann Kapesh dans Mettez-vous dans ma peau) rempliront les mêmes fonctions.

57. Ibid., p. 248.

58. Ibid., p. 279.

Les effets de rupture, dans l'utilisation de la musique et des chansons, seront atténués, et par le fait même plus liés à l'action dramatique, dans des spectacles plus récents. Dans Portrait-robot, acteurs et actrices, en devenant chanteurs et chanteuses, ne changent pas d'attitude, comme le recommande Brecht; la scène de l'orchestre rock trouve sa justification dans l'action même de la pièce. Le fait de chanter, pour ces jeunes pirates des ondes, devient un élément de leur programmation improvisée. C'est au contenu de la chanson qu'il faut se référer pour y trouver une forme de commentaire extérieur à l'action sur les dangers d'un monde où tout est mis sur "puces".

Même phénomène dans Attention, ça va germer : les chants se présentent davantage comme des bouffonneries révélatrices de l'enthousiasme et du dynamisme des agriculteurs et agricultrices, même s'ils soulignent, à leur façon, les thématiques déjà développées par l'action.

Les pancartes et les banderoles

Le Théâtre Parminou s'affiche lui-même, au moyen d'une banderole ou d'une pancarte, dans presque tous ses spectacles. Il n'est pas rare également que cette identification de la Troupe et de la pièce soit constamment présente sur scène. Nous pourrions y voir une façon de se présenter comme un collectif au travail, sans jouer sur

l'illusion et qui n'est pas sans rappeler une certaine forme de parenté avec l'agit-prop des années vingt.

Si l'utilisation d'écriteaux peut se révéler efficace pour signaler les changements de lieux ou de temps, réduisant à sa plus simple expression la dimension technique d'un spectacle, sa justification première se trouve dans le didactisme recherché. Dans ce sens, la pancarte est au théâtre ce que le tableau noir est à l'enseignement.

Ce procédé théâtral comporte néanmoins les vices de ses vertus. Pauvre iconiquement, il permet d'autre part de rendre les choses claires, d'éviter de perdre le public populaire dans un questionnement sur le non-essentiel. Il fait ressortir un élément de la démonstration comme on souligne au crayon gras un passage d'un texte.

Les formes dramaturgiques

Du montage au déroulement plus linéaire, voilà comment pourrait se résumer l'évolution de la façon de composer les spectacles au Parminou. Héritier du théâtre d'avant-garde russe, et plus particulièrement du constructivisme, le spectacle élaboré par montage comporte un certain niveau d'abstraction que Christine Hamon nomme "l'abstrac-

tion fonctionnelle"⁵⁹. Chaque scène propose une action courte et particulière, avec des personnages esquissés à grands traits et que l'on ne retrouve pas nécessairement dans les scènes suivantes. Le cadre de l'action n'est pas suggéré de manière réaliste; tout au plus, un avertissement d'un personnage, un slogan, un écriteau permettent de donner des points de repère. Les premiers spectacles de la Troupe (La grand'langue, Partez-pas en peur, L'argent ça fait-y vot'bonheur) sont de parfaits exemples de ce type de composition dramatique.

Mais comme le public populaire se plaît aux intrigues logiquement et chronologiquement orientées vers une happy end et se "retrouve" mieux dans les situations et les personnages simplement dessinés que dans les figures et les actions ambiguës et symboliques⁶⁰,

progressivement le Théâtre Parminou en est venu à bâtir ses spectacles autour d'une intrigue unique, avec des personnages constants. C'est une première commande du milieu agricole (On l'aime ferme mais ça prend du foin) qui avait forcé la Troupe à se poser la question. Toutefois, dans les pièces du Parminou où l'action se déroule de façon linéaire, des ruptures, des commentaires y sont ménagés/e/s.

59. Christine Hamon, "Formes dramaturgiques et scéniques du théâtre d'agit-prop", in Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, T. I, Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1977, p. 69.

60. Pierre Bourdieu, La distinction, critique sociale du jugement, Paris, Minuit, 1979, p. 34.

Et le public peut être tenu à distance du fait que souvent, la pièce a une trame extrêmement simple, expliquant le phénomène en cause à travers une transposition symbolique et grossissante, à la manière du guignol ou de la bande dessinée. Une pièce donc n'est pas automatiquement associable à la fonction aristotélicienne du théâtre parce que son déroulement se fait suivant un ordre logique et chronologique.

Cette évolution entraînera une autre modification dans la façon de produire un spectacle au Parminou, modification qui interviendra plus tardivement : la place de l'improvisation diminuera au profit de l'écriture collective.

Le cirque

Divertissement populaire par excellence, le cirque, selon Foregger, est frère siamois du théâtre. "Royaume de l'adresse et de l'éloquence du corps, le cirque aspire à imprégner de ses sortilèges le domaine du théâtre"⁶¹. Pour les artistes du théâtre, le fait de recourir au cirque, dont les spectacles sont souvent jugés comme des formes mineures ou vieillies, révèle une volonté de "combattre

61. N. Foregger, cité par Vsevolod Meyerhold, Ecrits sur le théâtre, T. II., Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, 1975, p. 33.

esthétique dominante parvenue à l'essoufflement"⁶²; cette volonté est particulièrement manifeste à des époques de transformations sociales profondes. Le cas du théâtre d'intervention québécois ne fait pas exception à la règle, y inclus le Parminou.

Le cirque a permis la redécouverte, au théâtre, de la noblesse du corps humain.

L'homme physique mis en vedette s'opposait à l'homme psychologique et au domaine verbal. Le mouvement, l'attitude, la manipulation des objets, la beauté plastique du corps en soi, [...] permettaient de multiplier les significations, sans qu'il soit nécessaire de parler⁶³.

A propos du Théâtre Parminou, nous avons déjà fait mention de certains exemples assez significatifs, très apparentés à des numéros de cirque, faisant appel à la pantomime dans Mouvances, ou à diverses manipulations d'objets dans Mouvances également mais aussi dans O travail et Y'a d'la paix sur la planche. Ces exemples sont à rapprocher de l'idée du spectacle total tel que défini par Artaud, "où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu"⁶⁴, où "les objets

62. Claudine Armiard - Chevrel, "Introduction" à Du cirque au théâtre, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 8.

63. Ibid., pp. 11-12.

64. Antonin Artaud, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964, p. 134.

ordinaires, ou même le corps humain, (seront) élevés à la dignité de signes"⁶⁵.

En plus de ce retour à l'appareil physique de l'acteur et de l'actrice, le cirque enseigne d'une part au théâtre une technique de construction du spectacle basée sur la succession de numéros de nature différente sans liens narratifs entre eux. Ici se rejoignent le cirque, le montage et la technique du cabaret de Brecht. D'autre part, la piste circulaire du cirque offre la possibilité d'un rapport plus libre avec l'auditoire, et ce dans plusieurs sens du mot, y compris celui de la mobilité que la tournée implique.

Finalement, la contribution la plus spectaculaire du cirque au renouvellement du théâtre est probablement la réapparition du clown (si l'on peut nommer ainsi les personnages de la Commedia dell'Arte) sur la scène théâtrale. Ayant déjà parlé de l'utilisation du clown au Théâtre Parminou, dans le spectacle O travail plus spécifiquement, rappelons que,

ce que le théâtre voit dans le clown, c'est le personnage ridicule — dans son habillement, son maquillage/masque, son comportement — qui grossit et simplifie les situations, les renverse même, qui symbolise dans un dialogue fait de calembours, d'absence de logique et d'une logique poussée jusqu'à l'absurde, à travers des trucs

65. Ibid., p. 145.

purement spectaculaires, des coups portés et reçus, à travers un combat perdu avec les objets, c'est le non-dit de la vie, le non-avouable de l'homme et de sa condition sociale"⁶⁶.

On ne s'étonnera pas alors de voir le Théâtre Parminou explorer les possibilités comiques du clown pour servir ses objectifs de transformation sociale.

Le langage et la gestuelle

Au Parminou, le langage est inséparable de la gestuelle. Encore une fois, c'est à Brecht qu'il convient de nous référer. Celui-ci qualifiait de "technique gestuelle du parler"⁶⁷ la façon qu'il concevait d'aborder les textes. A plus forte raison, ce qualificatif convient parfaitement au travail du Parminou sur le langage puisqu'il n'y a pas de production de texte et que l'élément parlé du spectacle trouve son origine dans l'improvisation, technique alliant aussi bien l'expression corporelle que l'expression orale.

Aux dires de Feuchtwanger, "Brecht commençait par se représenter les gestes de ses créatures dans chaque situation particulière, et

66. Claudine Armiard-Chevrel, op. cit., p. 12.

67. Bertolt Brecht, Ecrits sur la littérature et sur l'art, T. III, Paris, L'Arche, 1970, p. 23.

cherchait ensuite le mot qui leur convenait"⁶⁸. De la même manière, la création verbale au Parminou s'accomplit de préférence à partir du geste. Le langage qu'on entend sur les planches où se produit le Parminou, c'est le langage populaire, langage à formulation gestuelle par excellence, langage éminemment théâtral. En effet, "dans le parler populaire (...) le geste est toujours sous-jacent; et l'expressivité de ce parler vient de là"⁶⁹. Cette seule vertu justifierait à elle seule l'utilisation du langage populaire à la scène. Mais de plus, la production d'un théâtre au langage populaire, en soi, peut être considérée comme une entreprise de subversion culturelle. "La récupération critique de la dite sous-culture, considérée au regard de normes culturelles, comme négligeable, "vulgaire", "pauvre", (...) sape les bases de la culture traditionnelle toujours affichée et présentée comme représentative d'une société"⁷⁰. C'est donc autant par la création d'une nouvelle esthétique (et Michel Tremblay, au niveau du langage, avait largement défriché le terrain) que par la création de contenus nouveaux que le Parminou agit sur le plan politique.

Même concordance entre le projet esthétique et le projet politique en ce qui a trait à la gestualité. En effet, si l'utilisation du

68. L. Feuchtwanger, "Ecrits à l'occasion de la mort de Brecht" in Europe, no 133-134, janvier, février 1957, p. 20.

69. Richard Demarcy, op. cit., p. 287.

70. Ibid., p. 312.

geste, comme moyen de communication, est typique des couches populaires, et que c'est justement ce public que l'on veut rejoindre, il n'y a pas lieu de s'étonner que le geste prenne une telle importance dans la création théâtrale au Parminou.

La gestuelle spécifique au style de jeu Parminou prend son départ dans l'observation des gens du milieu populaire. Les techniques gestuelles, celles du corps comme la marche, les gestes les plus divers sont autant d'éléments révélateurs de l'appartenance à une classe en tant que résultats d'acculturations différentes⁷¹. Un très bel exemple de ce travail des gestes propres au personnage se trouve dans Attention ça va germer : deux agriculteurs discutent, chacun de son côté d'une clôture, en remuant la terre du bout de leurs chaussures. Le traitement de la gestuelle au Théâtre Parminou contribue en définitive, entre autres moyens, à produire chez le public populaire un effet de reconnaissance.

Pour conclure cette partie sur les procédés du théâtre populaire, soulignons que l'évolution des différents moyens qui contribuent à créer l'esthétique propre aux spectacles du Parminou procède de la conception qu'a le Collectif des conditions de réception du

71. Voir à ce sujet l'étude de Marcel Mauss, Sociologie et anthropologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, pp. 363-386.

public. Si les spectacles sont d'abord élaborés suivant la technique du montage, la composition dramatique plus conventionnelle, selon une certaine linéarité de déroulement, s'imposera progressivement pour mieux répondre aux attentes du public populaire auquel la Troupe s'adresse prioritairement. Même constat pour ce qui est du traitement du langage et de la gestuelle, de l'utilisation des objets, des pancartes, des chansons, ainsi que des techniques empruntées au cirque. A l'inverse, la permanence de certaines formes, comme l'avant-spectacle, la constance d'un certain type de relation au public s'inscrivent dans ce crédo à l'effet que le théâtre est communication et que la partie émettrice, dans ce processus, doit tenir compte du côté récepteur, si elle veut que son message (forme et contenu) soit reçu. Le respect de son public, au Parminou, passe avant "la recherche théâtrale hautement sophistiquée et élitiste"⁷², avec les risques que cela comporte, pour la Troupe, de ne pas trouver sa place dans le champ théâtral de la production restreinte. Le dernier chapitre qui va suivre sera consacré, en partie, à étudier cette question : où se situe le collectif dans le champ de la production théâtrale? Plus spécialement, il y sera abordé une autre question, en relation avec la première : quelle réception connaît la production du Théâtre Parminou?

72. Renate Usmiani, citée par Bernard Andrès, "Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec", in Études Littéraires, vol. 18, no 3, hiver 1985, Université Laval, p. 23.

CHAPITRE V

LE THÉÂTRE PARMINOU ET LA RÉCEPTION DU PUBLIC

Quand on aborde le phénomène de la réception du public aux produits culturels, différentes approches s'offrent à nous. La sociologie traditionnelle nous a habitués aux enquêtes statistiques sur la réponse du public (nombre de spectateurs et de spectatrices, pourcentage du public fréquentant tel théâtre, telle troupe, etc.). Elle aborde généralement la question des caractéristiques sociales de ce public (composition de classe, scolarité, habitude de fréquentation, etc.). Aucune critique littéraire digne de ce nom ne peut faire abstraction de ces données. Elles servent de base, à notre point de vue, pour aller plus loin, ce que "l'esthétique du spectateur", initiée par Brecht et développée surtout par Jauss sous l'appellation "esthétique de la réception" se propose de faire.

Il nous semble donc nécessaire de tenter d'établir quelle part du marché théâtral se taille le Théâtre Parminou, quels groupes sociaux constituent surtout le public de cette Troupe, avant d'entreprendre l'étude de "la dimension de l'effet produit (Wirkung) par une oeuvre et du sens que lui attribue le public, de sa réception"¹.

1. Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, p. 44.

Ayant déjà abordé la question de la provenance sociale du public du Parminou dans un chapitre antécédent, nous examinerons surtout ici la place occupée par le Collectif théâtral dans le marché québécois du théâtre. Pour ce faire, nous nous appuierons principalement sur les compilations statistiques établies par André Courchesne pour le Théâtre Parminou², sur un article du même auteur relativement au développement du jeune théâtre au Québec depuis quinze ans³ et sur l'étude de François Colbert concernant le marché québécois du théâtre⁴.

Par la suite, puisque les enjeux dans la lutte pour le marché du théâtre se situent aussi, et peut-être surtout, du côté des gains en capital symbolique, nous aborderons l'étude de la place qu'occupe le Parminou dans le champ de la production théâtrale. Nous tenterons alors de vérifier quelle influence ces productions, comme pratiques idéologiques, ont pu exercer sur le corps social, quelles nouvelles normes sociales elles ont contribué à créer. Question délicate, s'il en est une, à laquelle nous ne pourrions apporter une réponse exhaustive. Faute de vérifications, nous nous limiterons pour ce dernier point, à poser le problème et à émettre quelques hypothèses.

2. André Courchesne, Statistiques sur les revenus, les représentations et le public du Théâtre Parminou de l'an IV à l'an XII, comparées avec les autres troupes, Archives de la Troupe, fiches informatisées, décembre 1985.

3. André Courchesne et Jean-Luc Denis, "Le développement du jeune théâtre compromis? Aperçu économique", in Jeu, no 36, Montréal 1985, pp. 70-79.

4. François Colbert, Le marché québécois du théâtre, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982.

I. La place du Parminou dans le marché québécois du théâtre

A. La population québécoise et la consommation de produits culturels

Un sondage CROP⁵, effectué en 1984, a établi que les québécois et québécoises de dix-huit ans et plus préfèrent, en terme de loisirs, le sport et les activités de plein air dans une proportion de 50%; les activités culturelles reçoivent la préférence de 31% de cette population. L'article de Girard souligne que, malgré cette propension plus marquée pour le sport, la population québécoise est bonne consommatrice de produits culturels. En effet, toujours selon ce sondage, 75% de la population échantillonnée lit des journaux ou des périodiques, 60% va au cinéma, 50% achète des livres, 45% visite des expositions d'art et achète des disques. Dans une même proportion, soit 35%, la population du Québec assiste à des spectacles de théâtre et de musique populaire. Les concerts, les spectacles de danse, les visites de musées reçoivent moins la faveur populaire, avec des taux, respectivement, de 14%, 7% et 20%.

5. Les résultats de ce sondage sont rapportés par Michel Girard, "La culture au Québec : une affaire de 1 milliard de \$", in La Presse, Montréal, samedi 2 juin 1984, p. E-2.

Cette donnée, à l'effet que 35% de la population est allé au moins une fois au théâtre en 1983, est corroborée par d'autres enquêtes dont les résultats furent rapportés par François Colbert : le Haut Commissariat à la Jeunesse, aux Loisirs et aux Sports a évalué à 37% la participation de l'ensemble des québécois et québécoises de dix-huit ans et plus aux spectacles de théâtre pour 1977⁶; une autre enquête CROP, réalisée en 1979, situe le taux de fréquentation de l'activité théâtrale au Québec aux environs de 30%⁷. C'est donc approximativement 35% de la population du Québec, âgée de dix-huit ans et plus (autour de 1 500 000 personnes), qui constitue le bassin potentiel de spectateurs et spectatrices que doivent se partager troupes et compagnies sur le marché québécois du théâtre.

B. La part du marché québécois du théâtre par secteur(s) et segment(s) de l'activité théâtrale

Si 35% de la population québécoise va au théâtre, comment se répartit ce public entre les différents groupes producteurs de spectacles de théâtre? Courchesne et Denis, reprenant à leur compte la

6. François Colbert, op. cit., p. 101.

7. Ibid., p. 43.

classification opérée par Adrien Gruslin⁸, tentent d'établir quelle position dans ce marché occupent le secteur "jeune théâtre". Dans cet article, pour des raisons de disponibilité de statistiques et afin de ne pas fausser les comparaisons, le secteur "jeune théâtre" est constitué uniquement "de toutes les troupes subventionnées par le Conseil des Arts du Canada dont le revenu total est inférieur à 250 000\$"⁹. C'est donc dire que ne sont pas retenues pour fin d'analyses, les troupes de jeune théâtre professionnel non-subventionnées par le Conseil des Arts du Canada (et elles sont nombreuses), les troupes de jeune théâtre amateur, le théâtre d'été, le théâtre étudiant, etc. Malgré ces limites, l'étude est par ailleurs fort intéressante pour expliquer le taux de croissance de l'activité théâtrale au Québec entre 1977 et 1982.

Il y est démontré, entre autre, à partir de tableaux concernant les revenus et le public rejoint, que l'essor prodigieux qu'a connu le théâtre au Québec dans le tournant des années quatre-vingt est imputable surtout à la vitalité du jeune théâtre, jumelée à l'évolution socio-politique du Québec. C'est durant cette période que le nombre de troupes ou compagnies de théâtre subventionnées par le

8. Adrien Gruslin, Le théâtre et l'Etat au Québec, Montréal, VLB, 1981, pp. 29-72.

9. André Courchesne et Jean-Luc Denis, op. cit., p. 71.

Ministère des Affaires culturelles du Québec passe de dix à quinze entre 1961 et 1974, à vingt en 1975, trente-trois en 1976, quarante-quatre en 1977, soixante-cinq en 1978, pour atteindre quatre-vingt-quatre en 1979, saison marquant l'apogée du phénomène amorcé en 1974¹⁰. Le nombre de compagnies du secteur institutionnel étant resté stable (dix) pour cette période, nous pouvons dire, avec Laurent Lapierre, que

le dynamisme de l'offre des produits de théâtre au cours des dernières années dans le secteur non-institutionnel a certainement contribué à créer au Québec une demande nouvelle pour le théâtre et pour un théâtre nouveau¹¹.

Si nous revenons à l'article de Courchesne et Denis, nous pouvons constater que pour la période de 1977 à 1982, le nombre de compagnies ou de troupes subventionnées par le Conseil des Arts du Canada restait stable à dix pour le secteur institutionnel et passait de neuf à trente-huit pour le secteur "jeune théâtre".

L'assistance totale du secteur "théâtre" est passée de 1 154 000 personnes à 1 290 000 (taux de croissance annuel : 1,9%); le public du sous-secteur "jeune théâtre" a grimpé de 223 000 à 781 000 spectateurs (taux de croissance annuel : 22,3%). Le revenu total suit la même tendance¹².

10. Statistiques établies par le Ministère des Affaires culturelles du Québec et présentées par François Colbert, op. cit., p. 33.

11. Laurent Lapierre, "L'anti-industrie culturelle", in La culture : une industrie?, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984, p. 110.

12. André Courchesne et Jean-Luc Denis, op. cit., p. 71.

En effet, le taux de croissance annuel du revenu total de l'ensemble des troupes et compagnies subventionnées par le Conseil des Arts du Canada pour la même période se situe à 0,7%, alors qu'il est de 23,8% pour les troupes de jeune théâtre. Comme

le produit national brut du Canada a progressé, en moyenne, de moins de 1% par année, [...] la demande dans le secteur "théâtre" a suivi dans l'ensemble la progression de l'économie; celle du jeune théâtre, cependant, a fait un bond spectaculaire en cette période de difficultés économiques¹³.

Cette progression fulgurante des revenus du jeune théâtre est-elle imputable à l'injection accrue de subventions gouvernementales ou à l'appui du public? Le taux de croissance des revenus du jeune théâtre étant établi à 23,8%, celui de l'aide publique se situe à 21,6%; nous obtenons un écart négatif de 2,2%. Les revenus autonomes du jeune théâtre (la vente de spectacles et les recettes au guichet) ont progressé plus vite donc que les subventions, bien que celles-ci aient augmenté substantiellement. Ce n'est pas peu dire quand on se rappelle que, chez les troupes de jeune théâtre, parce qu'elles se situent dans un marché en pleine expansion, le prix des billets y est souvent plus bas que chez les compagnies institutionnelles. Et pour souligner l'importance de la position du jeune théâtre sur le marché global du théâtre, l'article mentionne qu'en 1982, le secteur "jeune

13. Idem.

théâtre" a donné "74% de toutes les représentations, a rejoint 61% du public total, mais n'a bénéficié que de 42% des subventions"¹⁴.

Si nous tentons de pousser un peu plus loin l'analyse des chiffres sur l'assistance aux spectacles de théâtre, et c'est là la question principale qui nous intéresse ici, nous constatons qu'elle est passée de 1 154 000 personnes à 1 290 000 pour l'ensemble du secteur théâtre. Et il s'agit bien là, rappelons-le, du public des troupes et des compagnies qui reçoivent de l'aide financière du Conseil des Arts du Canada et non pas de l'ensemble du public de théâtre. Colbert a évalué que, "à la lumière des résultats des divers sondages, la demande actuelle pour le théâtre professionnel et amateur¹⁵ se situerait donc quelque part entre 3,1 millions et 4,9 millions d'entrées"¹⁶. Les paramètres qu'il utilise sont les suivants : population totale du Québec (6 297 000 personnes en 1978 selon Statistiques-Canada) X pourcentage de la population francophone (80%) X pourcentage de la population âgée de plus de quatorze ans (75%) X pourcentage de la population qui assiste aux spectacles de théâtre

14. Ibid., p. 72.

15. Il aurait existé 450 troupes de théâtre amateur en 1980 selon l'organisation des Etats généraux du théâtre amateur.

16. François Colbert, op. cit., p. 46.

(35%¹⁷) X la fréquence annuelle d'assistance (3 fois¹⁸). Le calcul donne 3 967 000 entrées potentielles au théâtre.

Le public du théâtre institutionnel étant connu avec assez de justesse (509 000 en 1982¹⁹), nous pouvons conclure que ce sont les troupes de jeune théâtre, indépendamment de leur statut professionnel ou amateur, et le théâtre d'été qui se partagent les quelques trois millions de spectateurs et spectatrices potentiel/le/s qui restent.

L'étude du taux de croissance du public rejoint, effectuée par Courchesne et Denis, à partir cette fois de statistiques fournies par le Ministère des Affaires culturelles du Québec, nous donne une idée plus juste de l'évolution du marché puisque ce Ministère a subventionné de trente-quatre à soixante-quatorze troupes de jeune théâtre entre 1977 et 1982, comparativement à neuf et trente-huit pour le Conseil des Arts du Canada, les deux organismes ayant subventionné le même nombre de compagnies institutionnelles. D'abord, le taux de croissance des revenus est le même pour les deux organismes, soit 0,7%. Le taux de croissance du public rejoint, quant à lui, établi

17. A condition que les "14-18" se comportent comme les gens de 18 ans et plus.

18. Les deux sondages (Haut Commissariat et CROP) estiment une fréquence moyenne pour l'ensemble de l'échantillon correspondant à 3. Ibid., p. 48.

19. Assistance totale du secteur théâtre (1 290 000) - assistance du secteur "jeune théâtre" (781 000) = 509 000.

à 1,9% en regard des chiffres du Conseil des Arts, grimpe à 3.1% pour l'ensemble du secteur théâtre, à partir des compilations du Ministère des Affaires culturelles. Bond significatif et explicable justement en raison du plus grand nombre de troupes de jeune théâtre soutenues par le M.A.C. Les conclusions sont assez simples à tirer : s'il y a eu accroissement du public, c'est le jeune théâtre qui en a largement bénéficié.

Divisant le secteur "jeune théâtre" en trois segments (expérimental, "création" et socio-politique), Courchesne et Denis démontrent que le taux de croissance du public rejoint pour chacun de ces segments se situe respectivement à 22,4%, 7,1% et 21,2%, comparativement à 3,1% pour l'ensemble du théâtre²⁰. Même constatation avec les statistiques de l'organisme fédéral : taux de croissance annuel de 22,3% pour le jeune théâtre et de 1.9% pour l'ensemble du théâtre. La comparaison permet d'affirmer que, non seulement la croissance du public de théâtre a bénéficié au jeune théâtre mais qu'il y a eu déplacement du public, du théâtre institutionnel vers le jeune théâtre. A la lumière de ces derniers chiffres, nous pouvons constater également que ce sont le segment expérimental et le segment politique qui, entre 1979 et 1983, ont le plus augmenté leur part du marché.

20. André Courchesne et Jean-Luc Denis, op. cit., p. 74.

Il aurait été intéressant de déterminer quelle position occupe le théâtre politique (ou d'intervention) dans l'ensemble du marché québécois du théâtre. Cette opération s'avère impossible à effectuer compte tenu du fait, d'une part, que les statistiques ne sont connues que pour les troupes de ce segment qui sont subventionnées et, d'autre part, qu'il est aussi impossible de déterminer lesquelles, parmi les quelques quatre cents troupes de théâtre amateur, peuvent être regroupées dans le segment politique. Toutefois, nous connaissons quel pourcentage du public rejoint par les troupes subventionnées par le M.A.C. est distribué au segment socio-politique. Il s'agit d'un pourcentage record de 7.6% enregistré en 1983²¹. Il serait trop hasardeux de pousser une quelconque extrapolation pour la fraction du marché que se disputent les troupes non-subventionnées.

C. La place du Théâtre Parminou

Si nous ne pouvons pas montrer avec exactitude quelle portion du marché se taille le théâtre d'intervention au Québec, nous pouvons par contre l'établir pour le Théâtre Parminou puisque nous connaissons le nombre total d'assistances annuelles à ses spectacles.

21. Idem.

TABLEAU VI - L'ASSISTANCE ANNUELLE AU THÉÂTRE PARMINO²²

ANNÉE	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984
PUBLIC REJOINT	18 040	19 842	23 437	43 159	59 510	91 288	86 470	81 650

Ainsi le Parminou rejoignait, en 1978, 0,5% de tout le marché potentiel selon les calculs de Colbert. Quatre ans plus tard, ce pourcentage grimperait à 2,3% de ce même marché, avec une assistance de 91 288 spectateurs et spectatrices.

Si l'on s'en tient uniquement au public effectivement compilé pour les troupes subventionnées, le tableau VII nous indique quel pourcentage du marché des troupes subventionnées par le Conseil des Arts du Canada obtient le Théâtre Parminou et quel pourcentage du marché des troupes du Ministère des Affaires culturelles du Québec il se gagne, comparativement à ce qu'obtient l'ensemble du segment socio-politique.

22. Statistiques établies par André Courchesne, Loc. cit.

TABLEAU VII - LA PART DU MARCHÉ DU PARMINOU EN %²³

% du marché obtenu par — parmi	Segment socio-politique					
	1978	1979	1980	1981	1982	1983
Troupes du CDA	données non-disponibles					
Troupes du MAC	3,1		4,4	6,2		7,6
% du marché obtenu par — parmi	Théâtre Parminou					
	1978	1979	1980	1981	1982	1983
Troupes du CDA	2.2	2.3	3.4	3.7	7.1	
Troupes du MAC	1.3	1.4	2.1	2.9	4.4	4.3

La différence du pourcentage obtenu par le Parminou parmi le public des troupes du CDA et du MAC est attribuable au plus grand nombre de troupes de jeune théâtre qui reçoivent des subsides du gouvernement provincial. Il est intéressant de constater par ailleurs que le Théâtre Parminou se gagne à lui seul la moitié du public rejoint par le segment du théâtre socio-politique. Sur le

23. Idem.

strict plan de la conquête du marché, le Collectif aurait donc fait les bons choix en se constituant Troupe de tournée et en développant le théâtre-commande.

Le Parminou, comme nous venons de le montrer, rejoint une part importante du public de théâtre québécois. Rappelons ici dans quels groupes sociaux il le recrute et tentons de tracer l'évolution de ce public selon le secteur de provenance.

TABLEAU VIII - ÉVOLUTION DU PUBLIC SELON LE SECTEUR DE PROVENANCE
EN %²⁴

Secteur de provenance	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985
Gouvernemental	0	0	0	3.6	1.9	3.7	2.8	10.3	5.5
Syndical	0	35.6	40.2	17.9	48.1	51.1	42.9	36.2	9.8
Social	5.1	27.9	40.9	26	18.4	16.4	37.9	10.7	79.7
Culturel	76.2	25.6	9	49.5	24.9	26	13.6	36.8	3.3
Autres	18.7	10.9	10	3	6.7	2.8	2.7	6	1.7
Total	100	100	100	100	100	100	100	100	100

24. Idem.

Le public gouvernemental est constitué principalement des employé/e/s de l'État et des groupes organisés travaillant à l'intérieur des appareils para-gouvernementaux. Celui du milieu syndical comprend les syndiqué/e/s des grandes Centrales, y inclus l'Union des producteurs agricoles. Le secteur social est composé des différents organismes ou groupes dont les actions regroupent des gens sur une question spécifique : la paix, le racisme, la pornographie, etc. C'est dans ce secteur que l'on retrouve le public constitué à partir des groupements de femmes. Le public culturel, c'est celui des centres culturels ou des lieux plus traditionnels de diffusion culturelle, sans que sa provenance sociale puisse être clairement identifiée. Enfin, dans les autres publics, nous retrouvons principalement les milieux de jeunes, reliés le plus souvent au cadre scolaire.

D'une manière générale, le public du Théâtre Parminou, qui, au départ, se concentrait surtout dans le secteur culturel, va se développer dès 1979 dans les milieux syndicaux et sociaux. La portion du secteur syndical va rester relativement stable, autour de 40%, sauf en 1980 où elle baisse à 17,9% et en 1985 où elle descend à moins de 10%. Ces deux dates correspondent à des périodes où le militantisme syndical est à la baisse (périodes suivant les négociations dans le secteur public), ce qui expliquerait en partie une diminution de la demande.

Le mouvement du public reflète aussi l'offre des produits culturels. En 1980, si le secteur culturel occupe le premier rang, la raison peut en être attribuée au fait que les productions de la Troupe traitent de sujets d'intérêt général : l'Histoire du Québec, l'économie, l'information véhiculée dans les média. La chute du public syndical en dessous de 10% en 1985 va profiter au secteur populaire qui enregistre un taux record en fournissant près de 80% de tout le public du Parminou cette année-là. L'explication provient encore des sujets abordés dans les productions de la Troupe qui sont de nature à intéresser davantage les milieux de femmes.

Finalement, le secteur qui a le plus délaissé le Théâtre Parminou depuis 1980, c'est celui des jeunes. Bien ancré dans le milieu des cégeps et des universités à ses débuts, le Parminou a pratiquement perdu ce public en abordant des questions plus spécifiquement ouvrières. La dynamique propre de l'évolution de ce milieu en fait également aujourd'hui un public plus difficile à rejoindre que durant les années soixante-dix.

Le Théâtre Parminou a donc un public, assez important somme toute, et qui peut avantageusement être comparé à celui de n'importe laquelle des compagnies théâtrales québécoises. Un public gagné patiemment, en alliant une stratégie de promotion efficace, une théâtralité accessible à de larges couches de population et un contenu où les masses populaires peuvent retrouver leurs préoccupations. Pour

le Parminou, d'être un organisme alternatif, une "pratique émancipatoire", pour reprendre une expression de Marcel Rioux, n'exclut pas des rapports marchands. Puisque public il y a, nous pouvons maintenant aborder la question de l'effet produit, de la réception, qu'elle soit critique ou populaire.

II. De la fascination pour l'objet à l'effet produit

A. L'accueil réservé aux spectacles du Parminou

Le premier signe de l'intérêt que le public accorde à la production théâtrale de telle troupe, en l'occurrence ici, celle du Théâtre Parminou, demeure le nombre de spectateurs et spectatrices, la stabilité, voire même la progression de ce public. Sur quoi se porte cet intérêt? Intérêt pour le sujet des spectacles? Nous savons, plusieurs recherches l'ont démontré, que le public populaire aime d'une part s'évader du quotidien et d'autre part se reconnaître dans un spectacle, reconnaître ses aspirations et voir sur scène ses valeurs confirmées, ses craintes justifiées ou calmées. "Tout se passe comme si l'esthétique populaire était fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction"²⁵. En abordant dans ses productions des questions liées à des problèmes auxquels la population est quotidiennement confrontée, des questions politiques largement débattues dans le public, le Parminou remplit au moins une des deux attentes du public populaire.

25. Pierre Bourdieu, La distinction, Paris, Minuit, 1979, p. 33.

Intérêt pour le jeu, le spectaculaire? La théâtralité en vigueur au Parminou repose grandement, nous l'avons, croyons-nous, démontré, sur le goût du public pour le rire, le ludique, le théâtre à fort dosage gestuel, le spectacle qui appelle sa participation. Mais encore là, la fascination pour l'objet n'indique pas nécessairement l'effet que produit cet objet sur la conscience des spectateurs et spectatrices. Et puisque les spectacles du Théâtre Parminou ne suscitent pas le même intérêt chez toutes les catégories de spectateurs et spectatrices, il en va de même pour l'effet. Il serait donc pertinent ici de distinguer les diverses réceptions des productions de la Coopérative de théâtre de Victoriaville selon qu'on interroge le milieu théâtral, la critique et le public populaire.

Le milieu théâtral

Le travail du Théâtre Parminou se situe en marge du théâtre institutionnel. Il ne poursuit pas les mêmes buts (faire accéder le peuple à la Culture en présentant les "grands" textes, les "grands" et "grandes" artistes — auteur/e/s, comédiens, comédiennes). Il est donc perçu par ce milieu comme étant un agent qui remet en question le rôle "culturel" que se donnent les "grandes" troupes, généreusement subventionnées par l'État. Il est un concurrent, moins sur le plan du marché, la clientèle n'étant pas exactement la même, que sur celui de l'idéologie de la culture. Le théâtre institutionnel, à toute fin pratique, l'ignore.

Parmi les troupes de jeune théâtre, le Théâtre Parminou, avec le Théâtre de Quartier, se présentaient au milieu des années soixante-dix comme leaders du mouvement et de la pratique du théâtre politique et populaire. Ils prenaient le relais du Théâtre Euh! qui avait quitté avec fracas le milieu pour développer une pratique théâtrale plus résolument "marxiste". C'est dire qu'à cette époque, "le théâtre politique demeurerait donc bel et bien la veine maîtresse du jeune théâtre : si elle ne ralliait pas le plus grand nombre de troupes, elle était du moins la mieux articulée et la plus forte"²⁶. Pourtant, malgré la place de choix qu'elle occupe toujours, "à l'orée des années 1980, la faction politique du jeune théâtre devient de plus en plus l'objet de critiques sévères"²⁷. Que lui reproche-t-on? Lise Armstrong et Johanne Mongeon, dans deux articles parus dans Jeu du printemps et de l'été 1979, déplorent que le théâtre politique ne tienne pas davantage compte "des conditions réelles de lutte"²⁸. Sans cet élément, les spectacles apparaissent utopiques, tenant le public captif "du matériau didactique, du modèle-type d'un théâtre engagé"²⁹, d'un discours théorique, favorisant la création d'un fossé "entre le fait-spectacle et la salle"³⁰. Ce n'est pas le théâtre

26. Adrien Gruslin, "Le théâtre politique au Québec : une espèce en voie de disparition", in Jeu, no 36, 1985, p. 34.

27. Ibid., p. 35.

28. Lise Armstrong et Johanne Mongeon, "O travail - Théâtre Parminou", in Jeu, no 11, Montréal, 1979, p. 99.

29. Ibid., p. 91.

30. Idem, "Le théâtre de l'illusion militante", in Jeu, no 12, Montréal, 1979, p. 160.

politique que ces auteures récuse; c'est la manière dont il est pratiqué.

A la suite du quinzième Festival du jeune théâtre de l'A.Q.J.T. en mai 1983, Carole Fréchette rapporte dans Le temps fou la façon dont les troupes politiques furent accueillies. Parlant du Parminou, elle écrit : "on a dit qu'il n'évoluait plus, qu'il assommait les gens au lieu de les faire réfléchir, qu'il était enfermé dans le confort idéologique et la productivité"³¹. Généralement, on reproche au théâtre politique d'être didactique, théâtralement pauvre, sans nuances, réducteur, "généreux et schématique"³², de manquer de nouveauté. A ce dernier argument, Odette Lavoie du Théâtre Parminou, lors d'un colloque sur le théâtre d'intervention³³, rétorquait : "Mais pour qui?"

Le théâtre politique a effectivement connu, dans la première phase de son existence, comme le fait très justement remarqué Hélène

31. Carole Fréchette, "Le dernier acte du théâtre politique", in Le temps fou, Montréal, juin-juillet 1983, p. 27.

32. Gilbert David, "Le dur désir de durer", in Le Devoir, Cahier spécial : "Le jeune théâtre existe-t-il encore?", Montréal, samedi 11 mai 1985, p. 1.

33. Colloque organisé par le Théâtre Parminou, en collaboration avec le Regroupement Théâtre et Danse de l'U.Q.A.M., tenu les 18 et 19 décembre 1984 à l'U.Q.A.M.

Beauchamp³⁴, les maladresses qu'on lui reproche. Elle distingue deux moments dans l'évolution du théâtre d'intervention au Québec. Une première manière où "les créateurs s'interposaient [...] à partir de leur propre désir, de leur analyse du réel, de leurs propositions d'avenir"³⁵. Une seconde où "ils se rendent compte que, seuls, ils ne peuvent pas inspirer et nourrir ce théâtre"³⁶. Cette deuxième façon recouvre surtout la pratique du théâtre-commande. Si le théâtre politique a évolué donc, le milieu du jeune théâtre ne semble pas le remarquer.

En 1986, peu de troupes se retrouvent dans le secteur du théâtre politique, malgré la progression de la part du marché dans ce secteur. Pour le milieu théâtral, le politique serait devenu inintéressant? se demande Gruslin. L'intérêt du milieu s'est tourné vers le théâtre-laboratoire, les performances, le jeu de l'acteur et de l'actrice pour lui-même. "Le Parminou est complètement à l'écart du mi-

34. Hélène Beauchamp, "L'usage du coeur dans le domaine du réel", in Théâtre-Public, Gennevilliers, janvier-février 1985, pp. 43-47. Fait à souligner : c'est dans un périodique français que paraît cet article en 1985. Si de 1976 à 1979, Jeu publie plusieurs articles sur le théâtre politique, dont au moins quatre traitant du Parminou, depuis, deux seulement sur le Théâtre Parminou, tous deux signés par Adrien Gruslin. C'est dire l'intérêt du milieu pour le théâtre politique et cette Troupe.

35. Ibid., p. 43.

36. Ibid., p. 45.

lieu théâtral, sans influence sur celui-ci — lequel, d'ailleurs, ne l'inspire pas davantage"³⁷.

La critique journalistique

Parce que les média électroniques sont presque totalement absents dans le champ de la critique théâtrale (phénomène pour le moins anachronique), le Théâtre Parminou ne jouit pas d'un traitement de faveur dans ce domaine, tout comme les autres compagnies théâtrales.

De la part des grands quotidiens, on ne peut pas dire que les productions de la Coopérative de théâtre des Bois-Francs reçoivent la même couverture que celle qui est faite aux compagnies institutionnelles et à certaines troupes de jeune théâtre. D'abord, le Parminou est établi en région et il se produit moins souvent à Montréal qu'ailleurs au Québec. Il en découle que les productions de cette Troupe ne font l'objet d'articles dans les quotidiens montréalais qu'occasionnellement. D'ailleurs, constatait Martial Dassylva, malgré le fait que "La Presse s'affiche quotidien national, elle n'assume pas dans les faits un politique d'information correspondante"³⁸.

37. Adrien Gruslin, "Le théâtre politique au Québec : une espèce en voie de disparition", op. cit., p. 37.

38. Cité par Marie-Christine Larocque, "Le critique de théâtre, maître ou compagnon", in Jeune-Théâtre, vol 7, no 8, Montréal, A.Q.J.T., novembre 1980, pp. 1-2.

Ensuite, le ou la journaliste doit choisir, devant la multitude des événements théâtraux, les spectacles à couvrir.

Si à La Presse, la critique du théâtre institutionnel semble aller de soi, il en va tout autrement du théâtre de "création". Au Devoir, avant l'arrivée de Robert Lévesque, on faisait appel à des pigistes. A l'époque où Jacques Larue-Langlois y était critique de théâtre, le Parminou a pu bénéficier de critiques nombreuses et élogieuses. Même situation au Jour, avec Bernard Andrès. Parce que ces critiques étaient attirés par les créations québécoises, plus spécialement celles du théâtre socialement engagé, ils se tournaient résolument vers le jeune théâtre, le théâtre d'intervention. La place faite à telle troupe dans les pages culturelles d'un quotidien reste donc soumise au pouvoir et au goût du ou de la critique de théâtre. Cette personne, selon la conception qu'elle se fait de son travail, peut s'apparenter au milieu théâtral (et en suivre les mouvements) ou se définir comme publiciste ou intermédiaire entre l'équipe de production et le public.

Toutefois, les activités du Parminou sont suivies à l'occasion par les média écrits montréalais. Si les critiques proprement dites se font rares, les communiqués de la Troupe y trouvent parfois un espace où paraître. Par contre, l'outillage critique est souvent le même que celui qu'on utilise pour les spectacles produits en salles fixes, sans égard et à la clientèle de la Troupe, et aux objectifs

de Québec fait exception. Martine Corriveau, depuis quinze ans, suit les activités du Parminou. L'étude de ses "papiers" permet de voir l'évolution de la réception critique des spectacles de la Coopérative de Victoriaville. "Se laissant guider par l'émotion qu'elle ressent lors d'une représentation, jugeant le travail de création trop important pour être démolit"³⁹, elle nuance constamment ses commentaires. Généralement, elle apprécie du Parminou la pertinence des sujets abordés dans ses spectacles et celle des moyens théâtraux utilisés. Elle commente aussi la réaction du public, nous informant de la réception populaire.

Ce sont les hebdomadaires régionaux, les bulletins syndicaux ou les périodiques féministes qui, le plus régulièrement, rendent compte des spectacles du Théâtre Parminou. Cependant, parce que les responsables des pages culturelles dans ces média n'ont pas nécessairement la formation pour évaluer le produit dans toutes ses dimensions, on s'attarde à la fonction du spectacle, dans les organes d'information syndicaux et féministes, ou à la présentation de l'événement dans les hebdomadaires régionaux. La réception est souvent enthousiaste : on souligne le ton humoristique des spectacles, la qualité du jeu; on s'étonne des effets théâtraux produits avec si peu de moyens et

39. Ibid., p. 3. culturels et politiques des spectacles et interventions. Le Soleil

surtout, on trouve que les sujets qui sont traités répondent à des questionnements populaires de l'heure et font avancer la conscience des gens sur la question. C'est un théâtre qu'on qualifie, pour résumer, d'agréablement dérangeant.

Le milieu populaire

Les gens qui assistent aux spectacles du Théâtre Parminou, majoritairement issus des couches populaires, apprécient habituellement de façon positive le travail de la Troupe.

Les discussions qui suivent les représentations connaissent très souvent, presque naturellement, un déroulement analogue. On s'exprime d'abord sur le jeu, les moyens théâtraux utilisés; ensuite, on aborde le contenu du spectacle, manifestant son accord ou ses doutes concernant les prises de position que la pièce sous-tend; assez vite, on passe de l'appréciation du spectacle à l'expression de ce qui devrait être entrepris pour tenter de solutionner les problèmes décrits dans la pièce. La teneur de ces discussions semble un signe manifeste de ce que le public populaire attend des produits culturels, soit un éclairage dont il peut se servir dans sa vie sociale quotidienne. En ce sens, les spectacles du Parminou rejoignent la fonction que Brecht souhaitait voir remplir par le théâtre.

Nous avons besoin d'un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions

qu'autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines sur lequel les diverses actions se déroulent, mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champ lui-même⁴⁰.

Du jeu, on aime la dépense d'énergie des comédiens et comédiennes, l'habileté avec laquelle ils ou elle passent d'un personnage à l'autre, la sympathie qui se dégage des personnages. En même temps qu'on dit se reconnaître dans les personnages et les situations, on affirme apprendre quelque chose des spectacles. Et les discussions vont bon train : commentaires sur la vie de tous les jours, retour sur le spectacle, rêves, souhaits, propositions. Parfois, la salle ressemble plus à une assemblée délibérante qu'à un public de théâtre. Souvent, en guise d'appréciation générale, nous avons entendu à peu près ceci : "votre théâtre est vivant, utile et ce qu'il communique, tellement important".

La majorité, sinon la totalité des organismes-commandeurs sont très satisfaits des spectacles ou interventions que crée pour eux le Théâtre Parminou. Ils évaluent que le théâtre est un excellent moyen pour répondre à leurs objectifs de sensibilisation ou d'information et que la collaboration avec la Troupe a répondu efficacement à leurs besoins.

40. Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, T. II, Paris, L'Arche, 1979, p. 24.

La position du Parminou dans le champ de la production théâtrale

Nous pouvons constater que l'accueil aux productions du Parminou est bien différent selon que l'on se tourne vers le milieu théâtral ou le public populaire. La consécration du public serait inversement proportionnelle à celle du milieu théâtral. C'est donc dire qu'à mesure qu'un public plus vaste, et surtout un public de non-spécialistes, s'approprie un produit culturel, cette "intervention du grand public est de nature à menacer la prétention du champ au monopole de la consécration culturelle"⁴¹.

La position du Théâtre Parminou dans le champ de la production théâtrale est toutefois difficile à cerner, ambiguë. Nous pourrions la qualifier d'intermédiaire. En effet, le Parminou ne vise pas une production commerciale. C'est la dimension politique qui stimule son activité culturelle. Il se situe de ce fait en dehors du champ de grande production. Par contre, le Parminou ne produit pas (ou plus) pour un public de pair/e/s; il s'adresse à un public large, ou du moins à des fractions de ce public large, "homogénéisé en fonction des lieux de travail"⁴² ou des lieux d'intervention sociale, considéré par Bourdieu comme "moyen". Il n'est cependant pas écarté de la

41. Pierre Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", in L'année sociologique, no 22, 1971, p. 57.

42. Bertolt Brecht, op. cit., T. II. p. 79.

lutte pour la légitimité culturelle dans le champ restreint de la production théâtrale. A tout le moins, les circonstances, tant à l'intérieur de ce champ que dans l'ensemble du contexte social et politique du Québec, ne le placent pas actuellement dans une position dominante parmi les producteurs et productrices de théâtre.

B. L'effet produit

Pour terminer l'analyse du phénomène de la réception, nous allons maintenant chercher à quel "horizon d'attente"⁴³ des spectateurs et spectatrices répondent les spectacles du Parminou. Tout art, disions-nous au départ, contribue à transformer le réel, à modifier la conscience des individus et à proposer de nouveaux modes de vie. Et le théâtre encore plus car, "ceci est plus qu'un truisme : au théâtre, c'est le public qui est le terme des étapes de la création"⁴⁴. La mesure de cette transformation, de cette modification de la conscience du public, bien que difficile à établir, surtout à si courte distance de la période de production étudiée, reste possible.

Nous voudrions ici souligner l'originalité des travaux de Ravar et Anrieu dans cette direction. Ils s'appuient sur le postulat suivant :

43. Concept développé par Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, op. cit., pp. 72-74.

44. Peter Brook, L'espace vide, Paris, Seuil, 1977, p. 167.

Lorsque la conscience collective, née de la représentation, est chargée dans le public des mêmes idées et valeurs que le spectacle souhaitait lui transmettre, il est permis de dire que l'état de communion a été atteint⁴⁵.

Ayant pour objectif de mesurer la place prise par le théâtre dans la vie collective, l'efficacité du théâtre, ils tentent, à partir d'une méthode d'investigation fort complexe, d'enregistrer le degré de participation du public, l'intensité des échanges salle-scène. Cette méthode se base sur l'observation des réactions du public. Nous n'avons pas procédé à de telles observations. Pour cette première raison, cette méthode sera donc écartée. De plus, nous pouvons douter de son efficacité quand il s'agit de mesurer à plus long terme les effets de transformation de la conscience des spectateurs et spectatrices par une production théâtrale.

Plus récemment, Jauss a développé une théorie et une méthode pour l'approche de fait littéraire qui tiennent compte à la fois de l'oeuvre et de ceux et celles qui la concrétisent, soit le public. Ainsi, "la littérature et l'art ne deviennent processus historique concret que moyennant l'expérience de ceux qui accueillant les

45. Raymond Ravar et Paul Anrieu, Le spectateur au théâtre : recherche d'une méthode sociologique d'après M. Biedermann et les incendiaires, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, 1964, p. 11.

oeuvres, en jouissent, les jugent"⁴⁶. Il redonne au public (qui dans les faits ne l'a peut-être jamais perdue) sa fonction créatrice, dans le sens où Anne Ubersfeld l'entendait pour le théâtre⁴⁷, récusant la conception traditionnelle selon laquelle une oeuvre présentait en tout temps la même apparence, pour toute personne.

Mais l'esthétique de la réception ne réduit pas l'historicité de l'art au seul dialogue entre le spectacle et le public.

Le lecteur, par l'expérience que lui transmet sa lecture, participe à un processus de communication dans lequel les fictions de l'art interviennent effectivement dans la genèse, la transmission et les motivations du comportement social⁴⁸.

Elle se situe davantage du côté de la triade relationnelle auteur/e - oeuvre - public : effet produit, influence exercée, valeur reconnue par la postérité, création de normes nouvelles dans la pratique sociale, etc. Quelle est la fonction réelle du théâtre? Quel est le rapport d'une oeuvre avec les oeuvres antérieures qui ont été retenues à titre d'exemples et de normes? A quel "horizon d'attente" du spectateur et de la spectatrice l'oeuvre correspond-elle?

46. Jean Starobinski, "Introduction" à Hans Robert Jauss, op. cit., p. 11.

47. "Le sens au théâtre (...) ne se fait pas sans le spectateur". Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Editions sociales, 1982, p. 275.

48. Hans Robert Jauss, op. cit., p. 257.

A quelle question est-elle une réponse? Autant de questions qui servent à constituer les bases méthodologiques d'une étude de la réception.

Nous avons, tout au long de cette recherche, apporté quelques éléments de réponse à certaines de ces questions. D'autres devront rester sans réponse, faute d'espace et de toute une série d'informations que l'entreprise nécessiterait. Cependant, nous pouvons proposer certaines hypothèses aux questions que pose l'"horizon d'attente" et ce, malgré que nous n'ayons pas le recul historique nécessaire pour pouvoir procéder à une véritable démonstration.

Au Québec, si un contexte social et politique précis a favorisé durant les années soixante-dix l'émergence d'une production culturelle particulière, dont le théâtre d'intervention, en retour, cette production aura soutenu et alimenté les changements de mentalité qui sont survenus dans la société québécoise sur certaines questions. Elle aura, jusqu'à un certain point, constitué "un ferment - parmi d'autres facteurs - des transformations opérées"⁴⁹. En ce sens, les spectacles du Parminou doivent sûrement avoir contribué à faire

49. Jacques Pelletier, "Introduction" à L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec, Les Cahiers du département d'études littéraires, no 5, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 15.

avancer certaines idées concernant l'économie capitaliste, la nécessité du socialisme, l'émancipation des femmes, l'égalité et la paix entre les peuples.

Dans cette décennie, en même temps qu'on assiste à un approfondissement de la question nationale, se manifeste une plus grande ouverture à l'universel. La critique du système capitaliste se fait plus mordante et, malgré les modèles utopiques propagés par les groupes marxistes-léninistes, l'idée du socialisme semble avoir progressé. Les luttes féministes ont permis une prise de conscience plus large de la nécessité de l'égalité sociale des femmes et elles ont enregistré certains gains dans ce sens. Les préoccupations écologiques deviennent le fait d'un plus grand nombre de gens, de même que celles relatives à l'amélioration de la qualité de vie, à l'implantation de nouvelles technologies. On assiste également à une revalorisation de l'individu, du corps, de la sexualité.

Les productions culturelles de la période rendent compte de ces changements. Nous pensons, pour n'en nommer que quelques-unes, aux revues Stratégie, Mobilisation, Chroniques, Main Mise, La Barre du jour, Les herbes rouges, Québécoises deboutte, les Têtes de pioche; aux oeuvres de Jacques Godbout, Denise Boucher, Michel Trambly, Anne Hébert, Robert Gurik; aux spectacles du Théâtre Euh!, du Théâtre de Quartier, des Gens d'en bas, du Théâtre des cuisines, du Théâtre de Coppe, de l'Eskabel, du Groupe de la Veillée et, évidemment du

Théâtre Parminou. La liste pourrait s'allonger. Révélatrices d'une société en mutation, ces productions, comme pratiques idéologiques, ont modifié aussi la conscience sociale. Bien avisée par contre la personne qui pourrait attribuer à chacun de ces groupes ou individus la part de responsabilité qui lui revient dans ces changements.

Les productions culturelles, qu'on pourrait qualifier d'avant-gardistes, de progressistes sur le plan politique, ont-elles réussi à faire contrepoids à l'ensemble des appareils attachés au maintien de l'idéologie dominante? On peut en douter : si des changements de mentalité peuvent être observés, la nature-même de la société reste fondamentalement inchangée. D'autres progrès "quantitatifs" devront être enregistrés avant que ne se produise ce bond "qualitatif". Et si l'apparente stagnation des luttes pour le progrès social qu'on remarque actuellement n'était en définitive qu'une période de mûrissement!

CONCLUSION

Nous voici au point des rappels. Au départ, à partir d'une série de questions sur la pratique du Théâtre Parminou, nous posions l'hypothèse que le contexte socio-politique du Québec des années soixante-dix avait favorisé, ici, l'éclosion, et jusqu'à un certain point la résurgence, du théâtre d'intervention. Notre analyse, croyons-nous, confirme cette hypothèse. En effet, après avoir décrit le climat social et politique de l'époque, situé le projet théâtral du Parminou dans l'évolution récente du théâtre, tant ici que dans le monde occidental, nous avons constaté que ce Collectif théâtral s'est constitué en réaction à la façon dont se pratiquait traditionnellement le théâtre et sur la base d'une volonté d'intervenir directement dans le contexte socio-politique en vue de provoquer des changements. Sans avoir au départ de modèles étrangers, c'est en développant sa pratique que le Parminou est entré en contact avec d'autres expériences de théâtre politique.

Inscrite dans une durée appréciable (douze ans), l'expérience du Parminou se révèle exemplaire comme objet d'étude du théâtre d'intervention. Et puisque cette pratique artistique se fonde sur l'action politique en direction des classes populaires, subsidiairement, notre hypothèse nous conduisait à une série de propositions. La vérification de ces propositions démontrera ipso facto si effectivement la

pratique du Parminou en fut une d'intervention dans le contexte socio-politique du Québec des années soixante-dix.

La première concernait le public-cible du théâtre d'intervention, soit le public populaire. Notre étude a permis de démontrer que, par des approches spécifiques (la tournée et le théâtre-commande), par des choix esthétiques appropriés et des contenus qui rencontrent ses préoccupations, le Théâtre Parminou a réussi à rejoindre une bonne part du public populaire.

La deuxième portait sur l'organisation du travail. Le discours politique trouve sa concrétisation dans les méthodes de création (la création collective) et dans les modes de gestion et d'organisation (la coopérative de production autogérée).

En troisième lieu, nous voulions vérifier si le collectif culturel, en intervenant sur le plan politique, pouvait garder son autonomie politique et sa spécificité, soit le travail théâtral. Nous pouvons conclure que le Parminou, contrairement à d'autres collectifs de théâtre, est toujours resté organisationnellement et idéologiquement, indépendant des groupes marxistes-léninistes alors très influents dans le milieu, ainsi que des organisations sociales et politiques avec lesquelles il collabore.

Finalement, nous nous proposons de mesurer comment les spectacles du Parminou, comme pratique idéologique, avaient contribué à modifier la vision des choses des spectateurs et spectatrices. Sur ce dernier point, si notre démarche était ambitieuse, notre démonstration est moins éloquente et commande l'humilité. Ne possédant pas une méthode bien précise pour le faire, manquant d'informations et surtout de la distance historique nécessaire, nous sommes arrivés, tout au plus, à des considérations générales sur la question.

Nous croyons avoir démontré essentiellement deux choses au sujet du Théâtre Parminou : le contexte de la résurgence d'une part et d'autre part, que les conditions de production du Groupe parlent autant que leurs produits.

Les limites de l'analyse, mises à part celles évoquées à propos de la réception, sont inhérentes aux limites de l'accessibilité du matériel, en l'occurrence les textes des spectacles. On n'écrit pas de textes au Parminou et nous avons dû procéder à partir des canevas et de certains vidéos pour l'analyse des spectacles; quelques fois, nous avons travaillé de mémoire.

Notre champ d'analyse était par ailleurs trop vaste, ce qui explique la longueur de ce travail. Chaque aspect aurait pu constituer un objet d'étude spécifique : la recherche du public populaire, les

formes populaires, la réception du public, l'analyse idéologique des contenus. Par contre, nous tenions à faire la présentation globale d'une pratique théâtrale qui ne méritait pas moins. Parce que, comme le disait Goldmann, toute oeuvre littéraire et poétique importante

est un produit social et ne peut être comprise dans son unité qu'à partir de la réalité historique, mais aussi [...] inversement, l'analyse structurelle de la vie culturelle et particulièrement de l'oeuvre littéraire constitue un moyen d'accès particulièrement efficace à la compréhension des structures de la conscience et de la pratique des groupes sociaux existants¹.

1. Lucien Goldmann, Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1970, p. 329.

BIBLIOGRAPHIE

A. Ouvrages généraux

ALTHUSSER, Louis, Pour Marx, Paris, Maspéro, 1980, 258 p.

BARBERIS, Pierre, Le prince et le Marchand. Idéologiques : la littérature, l'Histoire, Paris, Fayard, 1980, 434 p.

BERGSON, Henri, Le rire: essai sur la signification du comique, Paris, P.U.F., 1964, 157 p.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public, Paris, Minuit, 1963, 245 p.

BOURDIEU, Pierre, La distinction : critique sociale du jugement, Paris, Minuit, 1979, 670 p.

BRECHT, Bertolt, Écrits sur la littérature et l'art, T. III, "Les arts et la révolution", Paris, L'Arche, 1970, 191 p.

COLLECTIF, La culture : une industrie?, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984, 214 p.

DUBOIS, Jacques, L'institution de la littérature : introduction à une sociologie, Bruxelles, Labor-Nathan, 1978, 188 p.

DUVIGNAUD, Jean, L'anomie : hérésie et subversion, Paris, Anthropos, 1973, 184 p.

ECO, Umberto, La structure absente : introduction à la recherche sémiotique, Paris, Mercure de France, 1984, 447 p.

ENGELS, Friedrich et MARX, Karl, Manifeste du parti communiste, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1975, 82 p.

FOURNIER, Pierre, Le capitalisme au Québec, Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1981, 292 p.

IDEM, Capitalisme et politique au Québec, Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1981, 292 p.

GOLDMANN, Lucien, Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1970, 490 p.

HUIZINGA, Johan, Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

JAUSS, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

LÉNINE, V., Écrits sur l'art et la littérature, Moscou, Éditions du Progrès, 1978, 319 p.

LUKACS, Georg, Histoire et conscience de classe : essai de dialectique marxiste, Paris, Minuit, 1960, 381 p.

MACCIOCCHI, Maria Antonietta, Pour Gramsci, Paris, Seuil, 1974, 318 p.

MAUSS, Marcel, Sociologie et anthropologie, Paris, P.U.F., 1966, 482 p.

PLEKHANOV, Georges, L'art et la vie sociale, Paris, Éditions sociales et Moscou, Éditions du Progrès, 1975, 83 p.

SARTRE, Jean-Paul, L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857, vol. I, Paris, Gallimard, 1971, 1104 p.

IDEM, Questions de méthode, Paris, Gallimard, 1960, 251 p.

TROTSKY, Léon, Littérature et révolution, Paris, Union générale d'éditions, 1964, 512 p.

VERNIER, France, L'écriture et les textes, Paris, Éditions sociales, 1977, 254 p.

B. Ouvrages spécifiques au théâtre

ANRIEU, Paul et RAVAR, Raymond, Le spectateur au théâtre : recherche d'une méthode sociologique d'après M. Biedermann et les incendiaires, Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie, 1964, 97 p.

ARTAUD, Antonin, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964, 251 p.

BOAL, Augusto, Théâtre de l'opprimé, Paris, Maspéro, 1980, 209 p.

BRECHT, Bertolt, Écrits sur le théâtre, T. I, Paris, L'Arche, 1972, 659 p.

- IDEM, Écrits sur le théâtre, T. II, Paris, L'Arche, 1979, 622 p.
- BROOK, Peter, L'espace vide : écrits sur le théâtre, Paris, Seuil, 1977, 184 p.
- COLLECTIF, Du cirque au théâtre, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, 239 p.
- COLLECTIF, L'envers du théâtre, in Revue d'esthétique, no 1-2, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 443 p.
- COLLECTIF, Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, T. I, "L'URSS-Recherches", Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1977, 163 p.
- COLLECTIF, Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, T. III, "Allemagne, France, U.S.A., Pologne, Roumanie - Recherches", Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1978, 219 p.
- COLLECTIF, Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, T. IV, "Allemagne, France, Pologne, U.S.A. - Écrits théoriques et pièces", Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1978, 239 p.
- COLLECTIF, Le théâtre d'intervention depuis 1968, T. I, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, 186 p.
- COPFERMANN, Émile, La mise en crise théâtrale, Paris, Maspéro, 1972, 245 p.
- DEMARCY, Richard, Éléments pour une sociologie du spectacle, Paris, Union générale d'éditions, 1973, 447 p.
- DORT, Bernard, Théâtre réel, Paris, Seuil, 1971, 299 p.
- ENDRES, Robin et WRIGHT, Richard, Eight men speak and other plays from the Canadian Worker's Theatre, Toronto, New Hogtown Press, 1976, 147 p.
- JOTTERAND, Franck, Le nouveau théâtre américain, Paris, Seuil, 1970, 252 p.
- LEBEL, Jean-Jacques, Le happening, Paris, Denoël, 1966, 89 p.
- MEYERHOLD, Vsevolod, Écrits sur le théâtre, T. II, Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1975, 329 p.
- PAVIS, Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Éditions sociales, 1980, 482 p.
- SZONDI, Peter, Théorie du drame moderne : 1880-1950, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, 144 p.

UBERSFELD, Anne, L'école du spectateur : lire le théâtre II, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p.

IDEM, Lire le théâtre, Paris, Éditions sociales, 1982, 302 p.

C. Ouvrages sur le théâtre québécois

BÉLAIR, Michel, Le nouveau théâtre québécois, Montréal, Léméac, 1973, 205 p.

COLBERT, François, Le marché québécois du théâtre, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, 109 p.

COLLECTIF, Le théâtre canadien-français, "Archives des lettres canadiennes", T. V, Montréal, Fides, 1976, 1005 p.

COMPAIN, Jean-Pierre, L'engrenage : tremplin pour une socialisation des arts et de la culture, Montréal, L'étincelle, 1972, 69 p.

DANSEREAU, Anne et MASSON, Yves, Cinq collectifs de création théâtrale au Québec, Mémoire de Maîtrise, Université de Sherbrooke, 1980, dactylographié, 276 p.

DUBÉ, Marcel, La tragédie est un acte de foi, Montréal, Léméac, 1973, 120 p.

GODIN, Jean-Cléo, et MAILHOT, Laurent, Le théâtre québécois, introduction à dix dramaturges contemporains, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, 254 p.

GRUSLIN, Adrien, Le théâtre et l'État du Québec, Montréal, VLB, 1981, 413 p.

HÉBERT, Chantal, Le burlesque au Québec : un divertissement populaire, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, 302 p.

LAROCHE, Maximilien, Marcel Dubé, Montréal, Fides, 1970, 191 p.

ROY, Lise, La création collective vécue par les troupes de théâtre et des groupes populaires, Sherbrooke, Presses étudiantes du Cegep de Sherbrooke, 1980, 167 p.

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

VILLEMURE, Fernand, Inventaire des créations collectives au Québec depuis 1965, dactylographié, Ministère des Affaires culturelles du Québec, mai 1974, 140 p.

D. Articles de revues

ANDRÈS, Bernard et LACROIX, Yves, "Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui. Entretien", in Voix et images, vol. VI, no 2, Université du Québec à Montréal, hiver 1981, pp. 169-187.

ANDRÈS, Bernard, "Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec", in Théâtre québécois : tendances actuelles, Études littéraires, vol. 18, no 3, Université Laval, hiver 1985, pp. 15-51.

ARMSTRONG, Lise et MONGEON, Johanne, "O travail, Théâtre Parmi-nou", in Jeu, no 11, Montréal, printemps 1979, pp. 89-99.

IDEM, "Le théâtre de l'illusion militante", in Jeu, no 12, Montréal 1979, pp. 157-165.

BARETTE, Michèle, "Le théâtre-facteur ou le théâtre réducteur de fêtes", in Jeune Théâtre, no 16, Montréal, A.Q.J.T., novembre 1979, pp. 1-2.

BEAUCHAMP, Hélène, "Essai sur l'importance stratégique du Jeune Théâtre", in Chroniques, no 29-30-31-32, Montréal, automne 1977 - hiver 1978, pp. 246-261.

IDEM, "L'usage du coeur dans le domaine du réel", in Théâtre-Public, Gennevilliers, janvier - février 1985, pp. 43-47.

BOURDIEU, Pierre, "Champ intellectuel et projet créateur", in Les temps modernes, no 246, 1966, pp. 865-906.

IDEM, "Le marché des biens symboliques", in L'année sociologique, no 22, 1971, pp. 49-126.

CLOUTIER, Rachel, GIGNAC, Rodrigue et LABERGE, Marie, "Entrevue avec Michel Tremblay", in Nord, no 1, Québec, Éditions de l'Hôte, 1971, pp. 49-81.

CLOUTIER, Raymond, "Petite histoire", in Jeu, no 5, Montréal, Quinze, printemps 1977, pp. 7-16.

COLLECTIF, "Dossier théâtre populaire, théâtre militant : Le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre d'la shop", in Stratégie, no 9, Montréal, été 1974, pp. 27-50.

COLLECTIF, "Manifeste pour un théâtre au service du peuple", in Chroniques, no 14, Montréal, février 1976, pp. 6-19, in Jeu, no 7, Montréal, Quinze, hiver 1978, pp. 79-88.

CÔTÉ, Jean-Guy, "Le Théâtre Parminou : onze ans d'intervention théâtrale et politique en milieu populaire", in Les Cahiers du département d'études littéraires, no 5, Université du Québec à Montréal, 1986, pp. 119-139.

COURCHESNE, André et DENIS, Jean-Luc, "Le développement du jeune théâtre compromis? aperçu économique", in Jeu, no 36, Montréal, 1985, pp. 70-79.

DAVID, Gilbert, HÉBERT, Lorraine et VILLEMAIRE, Yolande, "Entretien(s)", in Jeu, no 5, Montréal, Quinze, printemps 1977, pp. 17-32.

DAVID, Gilbert et HÉBERT, Lorraine, "Le Théâtre Parminou : L'argent ça fait-y vot'bonheur?", in Jeu, no 1, Montréal, Quinze, 1976, pp. 25-74.

DAVIES, R.G., SCHUMANN, Peter et VALDEZ, Louis, "Sur le théâtre guérillero", in Partisans, no 47, Paris, Maspéro, avril-mai 1969, pp. 87-107.

DELVIGNE, Jacques, "Entrevue avec Jean Doat", in Le théâtre au Québec, 1950-1972, Nord, no 4-5, Sillery, L'Hôte, 1973, pp. 59-91.

FÉRAL, Josette, "Pratiques culturelles au Québec : le théâtre et son public", in Études littéraires, vol. 18, no 3, Université Laval, hiver 1985, pp. 191-210.

FEUCHTWANGER, L., "Écrits à l'occasion de la mort de Brecht", in Europe, no 133-134, janvier-février 1957, pp. 16-21.

FRÉCHETTE, Carole, "Le dernier acte du théâtre politique", in Le temps fou, Montréal, juin-juillet 1983, pp. 26-28.

GAUVIN, Lise, "Sept ans de théâtre autogéré : Le Parminou", in Possibles, vol. 5, no 3-4, Montréal, 1981, pp. 147-160.

GERMAIN, Jean-Claude, "C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine", in Jeu, no 7, Montréal, Quinze, hiver 1978, pp. 10-20.

GRUSLIN, Adrien, "Dix ans de création collective : c'est singulier", in Jeu, no 28, Montréal, 1983, pp. 111-129.

IDEM, "Le théâtre politique au Québec, une espèce en voie de disparition", in Jeu, no 36, Montréal, 1985, pp. 32-39.

LAGUEUX, Denis et LAPIERRE, Laurent, "Le jeu et les hasards... la fortune et les nécessités", in Jeu, no 33, Montréal, 1984, pp. 107-130.

LAROCQUE, Marie-Christine, "Les coopératives de théâtre", in Jeune-Théâtre, no 14, Montréal, A.Q.J.T., juin 1977, pp. 6-15.

IDEM, "Le critique de théâtre, maître ou compagnon", in Jeune-Théâtre, vol. 7, no 8. Montréal, A.Q.J.T., novembre 1980, pp. 1-3.

LARUE-LANGLAIS, Jacques, "Petit panorama du vrai théâtre québécois", in Vie des arts, no 87, 1977, pp. 34-37.

LAVOIE, Pierre, "La L.N.I. de l'intérieur ou le miroir aux alouettes", in Jeu, no 20, Montréal, 1981, pp. 85-90.

LESSARD, Jacques, "Une troupe de découverte", in Jeu, no 36, Montréal 1985, pp. 229-231.

MAILHOT, Pierre, "Partez-pas en peur!", in Jeu, no 8, Montréal, Quinze, printemps 1978, pp. 127-129.

MILLOT, Pierre, "Généalogie du discours et des pratiques marxistes-léninistes au Québec", in Les Cahiers du département d'études littéraires, no 5, Université du Québec à Montréal, 1986, pp. 17-40.

PELLETIER, Jacques, "Introduction" à L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec, Les Cahiers du département d'études littéraires, no 5, Université du Québec à Montréal, 1986, pp. 5-16.

IDEM, "Préface" à Le littéraire et le social : anthologie, Les Cahiers du département d'études littéraires, no 2, Université du Québec à Montréal, 1984, pp. 5-9.

RÉMILLARD, Claude, "Entrevue avec Charles Bettelheim" in Les cahiers du socialisme, no 14, Montréal, printemps 1984, pp. 71-100.

TREMBLAY, Odile, "Le Parminou : plus qu'un théâtre, un mode de vie", in La Gazette des femmes, vol. 6, no 1, Québec, Conseil du Statut de la femme, mai-juin 1984, pp. 10-11.

E. Articles de journaux

ANDRÈS, Bernard, "Jouer et déjouer la peur, au théâtre", in Le Jour, Montréal, vendredi 28 octobre 1977, p. 28.

BÉLAIR, Michel, "Jeanne D'Arc au cirque", in Le Devoir, Montréal, 17 janvier 1970, p. 13.

CORRIVEAULT, Martine, "Le Théâtre Parminou a pris un énorme risque artistique", in Le Soleil, Québec, 28 octobre 1984, p. B-6.

IDEM, "Le théâtre sans déguisements de la Troupe Parminou", in Le Soleil, Québec, lundi 20 octobre 1975, p. B-13.

IDEM, "La triste histoire des tergiversations d'un ministre", in Le Soleil, Québec, 12 octobre 1974, p. D-3.

DAVID, Gilbert, "Le dur désir de durer", in Le Devoir, cahier spécial : "Le jeune théâtre existe-t-il encore?", Montréal, samedi 11 mai 1985, p. 1.

GIRARD, Michel, "La culture au Québec : une affaire de 1 milliard de \$", in La Presse, Montréal, samedi 2 juin 1984, p. E-2.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, "Bonne crise Lucien, Luc, Lucille et les autres", in Le Devoir, Montréal, 28 mars 1982, p. 15.

IDEM, "Le Parminou met le théâtre au service de l'histoire", in Le Devoir, Montréal, jeudi 28 août 1980, p. 12.

IDEM, "Parminou, un théâtre parti pris", in Le Devoir, Montréal, vendredi 19 octobre 1979, p. 17.

LEFEBVRE, Paul, "Le Théâtre Parminou : dix ans de célébrité discrète", in Le Devoir, Montréal, 30 octobre 1984, p. 24.

LEMERY, Marthe, "Une réalité aussi vieille que l'humanité", in Le Droit, Ottawa, 28 octobre 1981, p. 13.

ROCHETTE, Guy et VALLIÈRES, Pierre, "La crise d'octobre", série d'articles, in Le Jour, du 20 octobre au 4 novembre 1975.

ROY, Johanne, "Le Parminou à la fine pointe du théâtre en région", in La Presse, Montréal, vendredi 6 décembre 1985, p. D-4.

F. Documents d'archives

BEAULNE, Martine, Historique sur la théâtralité, Archives de la Troupe, manuscrit, non-daté, 11 p.

COLLECTIF, Rapport du Colloque sur l'éducation populaire, Québec, Manoir Montmorency, 24 et 25 novembre 1983, Archives de la Troupe, dactylographié, 40 p.

COURCHESNE, André, Statistiques sur les revenus de l'an IV à l'an XII (subventions, créations, représentations) et statistiques comparées aux autres troupes, Archives de la Troupe, document informatisés, 13 janvier 1986, 12 p.

DORÉ, Marc, Rapport sur le Festival de l'A.Q.J.T. : Sherbrooke 1975, Archives de l'A.Q.J.T., dactylographié, 1975, 57 p.

THÉÂTRE PARMINOU, Histoire de la création de "Ben voyon bébé ... y'a rien là", Archives de la Troupe, manuscrit, non-daté, 3 p.

IDEM, Impact du sujet de "Ben voyons bébé ... y'a rien là" sur le public, Archives de la Troupe, manuscrit, non-daté, 4 p.

IDEM, Programme de "Mouvances ou le Cirque de l'impossible Amérique", Archives de la Troupe, octobre 1984, 4 p.

IDEM, Le théâtre d'intervention, une alternative culturelle, Archives de la Troupe, dactylographié, octobre 1984, 15 p.

IDEM, Le Théâtre Parminou, un théâtre sur commande, Archives de la Troupe, Cahier de documentation, photocopié, non-daté, 27 p.

VIDÉOGRAPHIE

L'argent ça fait-y vot'bonheur, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

Ben voyons bébé...y'a rien là, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

Ben voyons bébé...y'a rien là, extraits du spectacle et entrevue avec Maureen Martineau et Nicole-Eva Morin, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

Bonne crise Lucien, Luc, Lucille et les autres, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

La dernière France d'Amérique, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

La grand'langue, ruban magnétoscopique, collection Fernand Villemure, Cegep Sainte-Foy, Québec.

J'en pneu plus , j'suis crevé, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

Le milithon, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

On l'aime ferme...mais ça prend du foin, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

O travail, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

Partez-pas en peur, ruban magnétoscopique, collection Théâtre Parminou, Victoriaville.

APPENDICE I

Entretien téléphonique avec Jean-Léon Rondeau
(8 avril 1986)

- Est-ce qu'on peut dire que le théâtre d'agit-prop, tel qu'il se pratiquait en U.R.S.S., en Allemagne, aux États-Unis, et même ici au Canada, a pu avoir quelque influence sur le Parminou à ses débuts?

Jean-Léon Rondeau : Non. D'abord, on ne le connaissait pas, ou à peine. On avait entendu parler de l'agit-prop, de Piscator, de Brecht dans les cours d'Histoire du théâtre au Conservatoire, mais si peu. L'agit-prop canadien, on ne pouvait pas le connaître de visu : en 1935, on n'était pas né.

On parlait bien sûr de faire un théâtre populaire. Si le sujet du théâtre ouvrier, de l'agit-prop était amené dans les discussions, c'est Louis-Dominique Lavigne, alors dans la Troupe de 1975 à 1977, qui le nourrissait. Louis-Dominique, c'est une encyclopédie vivante du théâtre, un érudit qui a tout lu sur le théâtre. Il pouvait nous citer de mémoire des passages entiers de Brecht, de Piscator, de Meyerhold ou de Maïakovski. Il lisait sans arrêt. Ses palabres sur le théâtre commençaient avant les périodes de travail, se poursuivaient durant les pauses, au dîner, tard en soirée. En tournée, il était pas possible; il nous récitait des passages de Brecht en montant les décors, en chargeant le camion. On apprenait beaucoup de lui.

En 1979, Yves Dagenais était dans l'équipe de jeu et lui, c'était un maniaque de l'agit-prop. Sa vision du théâtre n'a pas été

sans influencer nos interventions sur des lignes de piquetage, par exemple.

- Le nouveau théâtre américain (Living Theatre, Bread and Puppet, San Francisco Mime Troupe) vous aurait-il inspirés davantage?

J.L.R. : C'est indéniable que les spectacles de ces groupes nous ont marqués. On a été en contact avec ces groupes de diverses façons. En 1974, des membres du Parminou étaient en stage au Festival d'Avignon. La San Francisco Mime Troupe donnait des ateliers et des représentations. D'elle, nous avons retenu la forme plus que l'idée : utilisation du cirque, du théâtre en rond. En 1983, Michel Cormier, qui, lui, avait été formé par Marc Doré, un pionnier de l'improvisation et du théâtre politique au Québec, conduira une recherche sur le théâtre en rond, recherche qui servira de base au spectacle Y a d'la paix.

Nous avons vu aussi le Living. L'aspect politique de son travail nous a intéressé. C'était un théâtre clair. Même si, comme le Living, nous étions contre l'impérialisme américain, nous ne nous reconnaissons pas dans leurs spectacles. C'était trop américain, ça ne nous ressemblait pas.

Le Bread and Puppet nous a influencé, c'est certain; même si on ne voulait pas trop l'admettre au début. Le Bread and Puppet était venu à Québec un été et plusieurs d'entre nous avaient vu son

spectacle. De plus, Hélène Desperrier et François Roux étaient allé/e/s en stage au Vermont. Plusieurs personnes qui ont vu Partez pas en peur nous ont signalé la ressemblance avec le Bread and Puppet. Nous on s'en défendait. Nos spectacles étaient joués par des comédiens et des comédiennes; eux avec des marionnettes. Mais c'est vrai que l'aspect cérémonial de leurs shows, nous l'avons un peu intégré pour Partez pas en peur. L'utilisation des draps, du bruitage nous venait aussi d'eux.

Le Performance Group, c'est celui qui nous a le moins influencé; de lui, on n'a retenu que l'aspect contestation.

- Vous avez été en contact aussi avec des troupes de théâtre d'intervention en France. Ces échanges vous ont-elles apporté quelque chose?

J.L.R.: Sur le plan des idées, oui mais pas tellement du côté théâtre. On trouvait qu'il y avait trop de bla bla dans le théâtre d'intervention français. C'est peut-être nous autres qui l'avons influencé parce que ces troupes étaient intéressées par le travail que nous faisons. Une troupe par contre a attiré notre attention : le Théâtre Action de Grenoble, qui pratique le théâtre politique et qui est très impliqué dans Grenoble. On n'a pas pu appliquer leur méthode parce qu'on était une troupe de tournée mais le théâtre-commande résulte en partie de cette influence.

Non, ceux qui nous ont le plus influencé, ce sont des groupes québécois. Le Grand Cirque Ordinaire, par exemple. On a été marqué par leur jeu, leur créativité, leur professionnalisme aussi parce que la création collective, avant le G.C.O., ça se pratiquait presque uniquement dans les cegeps, pas par des professionnel/le/s!

- Les Enfants de Chénier faisaient aussi de la création collective!

J.L.R. : Oui, mais ils sont vite revenus au texte alors que nous, on tenait mordicus à la création collective et on y tient toujours. Et puis, les spectacles du G.C.O. avaient en plus une connotation politique qui nous rejoignait. La Troupe qui nous a le plus influencés, c'est le Théâtre Euh! avec Marc Doré, qui enseignait aussi au Conservatoire de Québec. On admirait du Euh! sa rigueur politique, ses méthodes de création, par exemple, la construction des canevas. On avait par ailleurs un point de divergence fondamental avec le Théâtre Euh! : pour lui, bien jouer, c'était "bourgeois" alors que pour nous, c'était aussi important que le contenu. On voulait faire un théâtre didactique, oui, mais formel aussi.

- Dans vos questionnements sur la relation au public populaire, avez-vous investigué le théâtre burlesque?

J.L.R. : On est allé quelquefois au Théâtre des Variétés. C'est vraiment trop réactionnaire.

- Le burlesque des années vingt au Québec?

J.L.R. : On peut pas connaître; on n'a jamais vu ces spectacles et aujourd'hui, c'est vraiment plus ce que c'était. Y'a un spectacle que j'ai vu à Paris, au Café de la Gare, qui utilisait le burlesque mais tout à fait à l'opposé de ce que fait le Théâtre des Variétés. Ça, c'était percutant et très progressiste sur le plan politique. Mais on peut pas dire que c'est une voie qu'on explore actuellement.

Propos recueillis en avril 1986 et mis en forme, de mémoire, respectant l'esprit, espérons-le, plutôt que la lettre, de la conversation téléphonique que nous avons eue avec Jean-Léon Rondeau.

APPENDICE II

Grille des coûts de création
(01-05-84 AU 01-05-85)

Spectacle sur commande

<u>Durée</u>	<u>Semaines de travail</u>	<u>Coût</u>
60	5	21 100
75	6	24 400
90	7	28 800

Intervention sur commande

15	1	4 500
30	1,5	6 800
45	2,5	11 250

Ces montants représentent les coûts totaux de création. Rappelons que ces coûts sont partagés par la Coopérative et l'organisme demandeur selon les critères mentionnés précédemment. A titre d'exemple, voici le tableau des coûts à défrayer par l'organisme, selon les divers pourcentages.

Tableau des coûts selon le pourcentage

<u>Durée</u>	<u>Coût total</u>	<u>55%</u>	<u>60%</u>	<u>65%</u>	<u>70%</u>	<u>75%</u>
15	4 500	2 475	2 700	2 925	3 150	3 375
30	6 800	3 740	4 080	4 420	4 760	5 100
45	11 250	6 190	6 750	7 315	7 875	8 440
60	21 100	11 605	12 660	13 715	14 770	15 825
75	24 400	13 420	14 640	15 860	17 080	18 300
90	28 800	15 840	17 280	18 720	20 160	21 600

Mode de paiement

La partie des coûts assumés par l'organisme est payable comme suit :

- Le tiers à la signature de l'entente,
- Le tiers au milieu de la période de création,
- Le tiers lors de la première représentation.

APPENDICE III

Questionnaire présenté aux spectateurs et spectatrices après les
représentations de On l'aime ferme... mais ça prend du foin!

ON L'AIME FERME... MAIS ÇA PREND DU FOIN!

Comment doit se terminer cette histoire? Par le choix d'une seule réponse, conseillez la famille Beaumonton.

- * Vendre la ferme au suisse _____
 - * Vendre la ferme à un très gros producteur _____
 - * Vendre la ferme à un spéculateur _____
 - * Vendre la ferme à Josette _____
 - * Vendre la ferme au "futur" mari de Josette _____
 - * Former une compagnie familiale _____
 - * Former une société familiale _____
 - * Transformer la ferme familiale en ferme collective en formant une compagnie avec Ti-Paul et Ti-Pierre _____
 - * Transformer la ferme familiale en ferme collective en formant un coopérative de production avec Ti-Paul et Ti-Pierre _____
 - * Autre (précisez) _____
-

Si vous désirez donner votre opinion sur le spectacle, faites-le au verso de cette feuille.

Merci... et bonne fin de soirée.

Les gens du THÉÂTRE PARMINOU

APPENDICE IV

Théâtrographie complète du Théâtre Parminou
(mai 1986)

De mai 1973 à mai 1986, le Théâtre Parminou a produit quelques 70 spectacles et interventions ainsi que quelques documents audiovisuels. Il a donné plus de 2 300 représentations dans près de 350 localités, devant plus de 500 000 spectateurs et spectatrices. Voici la liste des différentes créations collectives, les saisons durant lesquelles elles ont été conçues, le nombre de représentations qui en ont été données et le public rejoint¹.

SAISON 1973

3 + 2 = 5, spectacle pour enfants. Été 1973. 8 représentations, 1 430 spectateurs et spectatrices.

Trou-trou, spectacle pour enfants. Été 1973. 7 r. 687 s.

Cornet, Lunette et Voyage, spectacle pour enfants. Été 1973. 6 r. 612 s.

Un bébé parmi d'autres bébés, spectacle pour enfants. Été 1973. 7 r. 860 s.

Les 5 B, spectacle pour enfants. Été 1973, 1 r. 350 s.

Demain, beau et chaud, spectacle pour adultes. Été 1973. 6 r. 700 s.

A soir on zoo, spectacle pour adultes. Été 1973. 6 r. 530 s.

Ça va bien, ça vampire, spectacle pour adultes. Été 1973. 6 r. 622 s.

Mais où cé qu'à lé Christine?, spectacle pour adulte. Été 1973. 8 r. 1 535 s.

1. Cette théâtrographie a été établie à partir de données qui nous furent fournies par André Jean, relationiste et documentaliste au Théâtre Parminou. Nous avons également utilisé celles d'Adrien Gruslin, "Dix ans de création collective : c'est singulier!" in Jeu, no 28, Montréal, 1983, pp. 125-129.

SAISON 1974-75

Ça va chauffer, spectacle pour enfants. Été 1974. 9 r. 1 488 s.

Des manteaux, c'est c'qu'y faut, spectacle pour enfants. Été 1974.
4 r. 492 s.

Porte dans face, face dans porte, spectacle-maison de 60 minutes
traitant de la violence dans notre quotidien. Été 1974. 12 r.
651 s.

La grand'langue, spectacle-maison de 90 minutes traitant des problè-
mes de la langue au Québec. Été 1974. 43 r. 11 645 s.

Le monde c't'un cirque, spectacle-maison de 60 minutes traitant des
rapports de domination dans notre société. Automne 1974. 18 r.
4 425 s.

SAISON 1975-76

Le théâtre c't'à tout l'monde, spectacle pour enfants. Été 1975.
18 r. 6 011 s.

L'argent ça fait-y vot'bonheur?, spectacle-maison de 75 minutes trait-
tant de l'omniprésence de l'argent dans notre civilisation. Été 1975.
74 r. 20 293 s.

SAISON 1976-77

Toujours plus gros, spectacle-maison de 120 minutes traitant de la
corruption du pouvoir au sein des municipalités. Hiver 1976. 50 r.
11 805 s.

La pauvreté n'existe plus, intervention de 15 minutes traitant de la
pauvreté à Victoriaville, créée à la demande du Centre de relèvement
et d'information sociale (C.R.I.S.) de Victoriaville. Printemps
1977. 1 r. 50 s.

SAISON 1977-78

Partez-pas en peur, spectacle-maison de 105 minutes traitant de la
peur du changement. Automne 1977. 78 r. 20 869 s.

Faut que ça marche, spectacle de 60 minutes traitant du système raciste de l'apartheid vécu en Afrique du Sud, créé à la demande de Rallye Tiers-Monde des Bois-Francis. Printemps 1978. 31 r. 4 105 s.

Ken et Barbie, intervention-maison à partir d'un extrait de Partez-pas en peur!. Printemps 1978. 2 r.

SAISON 1978-79

L'affaire est dans le sac, intervention-maison de 30 minutes traitant de la récupération et du recyclage sur le plan écologique. Été 1978. 13 r. 2 205 s.

J'en ai ma claque...mois aussi, intervention-maison de 15 minutes traitant de la violence faite aux femmes. Été 1978. 4 r. 595 s.

O travail, spectacle-maison de 105 minutes traitant du monde du travail. Automne 1978. 80 r. 15 647 s.

La faim justifie les moyens, spectacles de 60 minutes traitant de la faim dans le monde, créé à la demande de Rallye Tiers-Monde des Bois-Francis. Printemps 1979. 22 r. 2 450 s.

SAISON 1979-80

L'hôpital ça me garde-malade, intervention-commande de 15 minutes traitant des problèmes reliés au travail dans le secteur hospitalier, créée à la demande du Syndicat professionnel des infirmières et infirmiers du Québec (S.P.I.I.Q.). Été 1979. 12 r. 687 s.

L'économie passe au cash, spectacle de 75 minutes traitant de la vulgarisation de l'économie, créé à la demande des Services de l'Éducation des adultes (S.E.A.) des Commissions scolaires régionales (C.S.R.) de la région administrative Centre du Québec, Mauricie, Bois-Francis. Automne 1979. 62 r. 6 728 s.

Un mômman de congé, intervention de 45 minutes traitant des droits parentaux, créée à la demande du Comité de la condition féminine de la Confédération des syndicats nationaux (C.S.N.). Automne 1979. 25 r. 5 240 s.

Y a queq'chose qui cloche, spectacle de 45 minutes traitant des attitudes des gens envers les injustices sociales, créé à la demande des Pastorales ouvrières des diocèses de la région de Montréal. Hiver 1980. 33 r. 2 623 s.

On s'laisse-tu remplir?, intervention de 30 minutes traitant du pouvoir étudiant, créée à la demande du Service socio-culturel du Collège d'enseignement général et professionnel (CEGEP) de Victoriaville. Hiver 1980. 7 r. 1 745 s.

L'information, c'est bête à dire, spectacle-maison de 120 minutes traitant de l'information véhiculée par les média et de ses effets sur la population. Hiver 1980. 53 r. 6 662 s.

SAISON 1980-81

Ton histoire est une des pas pires, spectacle en trois volets de 30 minutes chacun traitant d'un thème historique : Madeleine de Verchères, Québec en 1850 et La sorcellerie en Nouvelle-France. Ces spectacles furent créés à la demande de la Direction générale du patrimoine (D.G.P.) du ministère des Affaires culturelles du Québec (M.A.C.Q.). Été 1980. 151 r. 39 695 s.

Viens voir...ça te fera pas mal, spectacle de 60 minutes traitant de la répression et de la torture ici et ailleurs dans le monde, créé à la demande du Service d'animation culturelle de l'Université du Québec à Montréal (U.Q.A.M.) et Carrefour Tiers-Monde de Québec Inc. Automne 1980. 24 r. 3 711 s.

On l'aime ferme...mais ça prend du foin, spectacle de 60 minutes traitant de la relève agricole sur la ferme familiale, créé à la demande de la Fédération de Sherbrooke de l'Union des producteurs agricoles (U.P.A.). Hiver 1981. 60 r. 14 063 s.

Ben voyons bébé...y'a rien là, spectacle de 60 minutes traitant du harcèlement sexuel fait aux femmes en milieu de travail, créé à la demande des Comités de la condition féminine de la C.S.N., de la Centrale de l'enseignement du Québec (C.E.Q.), du Syndicat de professionnels du gouvernement du Québec (S.P.G.Q.) et de la Fédération québécoise des infirmières et infirmiers (F.Q.I.I.). Hiver 1981. 111 r. 31 988 s.

Mettez-vous dans ma peau, spectacle de 60 minutes traitant du racisme dans l'éducation au Québec, créé à la demande du Mouvement québécois pour combattre le racisme (M.Q.C.R.). Printemps 1981. 52 r. 8 572 s.

SAISON 1981-82

Ton histoire est une des pas pires, Samuel de Champlain, spectacle de 30 minutes, quatrième volet de cette série historique, traitant du choc des cultures française et amériidienne, créé à la demande de la Direction générale du patrimoine du M.A.C.Q. Été 1981. 31 r. 7 613 s.

Bonne crise Lucien, Luc, Lucille et les autres, spectacle de 75 minutes, traitant de la solidarité à développer en période de crise économique, créé à la demande du Comité de coordination et de négociation du secteur public (C.C.N.S.P.) de la C.S.N. Hiver 1982. 97 r. 20 297 s.

Moi c'est pas pareil...j'travaille, intervention de 45 minutes traitant de la solidarité à développer entre les femmes au travail et les femmes au foyer, créée à la demande de l'Association féminine d'éducation et d'action sociale (A.F.E.A.S). Printemps 1982. 100 r. 20 136 s.

C'mon Baby...What's the Matter with you, version anglaise de Ben voyons bébé...y a rien là. Printemps 1982. 5 r. 665 s.

SAISON 1982-83

La dernière France d'Amérique, spectacle en deux volets de 45 minutes traitant de la prise de Québec par les armées anglaises en 1759 et des effets de cette guerre sur la population de la Nouvelle-France, créé à la demande de la Direction générale du patrimoine du M.A.C.Q. Été 1982. Adaptation : ce spectacle, conçu à l'origine pour être joué sur tréteaux, a été adapté à l'automne 1982 pour la scène à l'italienne; cette version dure 75 minutes. 128 r. 28 076 s.

Le milithon...ou Attends-moi pas, couche-toi, intervention de 15 minutes traitant du militantisme et de ses effets sur la vie personnelle, familiale et sociale, créée à la demande du Comité d'éducation de la C.E.Q. Été 1982. 9 r. 1 856 s.

La monociation c'est pas une maladie, c'est une solution, intervention de 15 minutes traitant du vécu et de la diversité des associations monoparentales, créée à la demande du Carrefour des Associations de familles monoparentales du Québec (C.A.F.M.Q.). Automne 1982. 2 r. 135 s.

On est en beau fusil, intervention de 15 minutes traitant des revendications du S.P.G.Q. avec le gouvernement québécois, créée à la demande du Syndicat (S.P.G.Q.). Automne 1982. 67 r. 20 499 s.

J'en pneu plus, j'suis crevé, intervention de 30 minutes traitant de la santé et de la sécurité au travail, créée à la demande de l'Association sectorielle paritaire pour la santé et la sécurité du travail du secteur des services automobiles. Hiver 1983. 1 r. 200 s.

SAISON 1983-84

Je ne suis pas un musée, intervention de 15 minutes, créée dans le cadre d'un colloque organisé par la Fédération des femmes canadiennes françaises et ayant pour thème l'implication des membres dans la Fédération. Été 1983. 1 r. 350 s.

Gibier de potence, spectacle extérieur de 30 minutes traitant du mode de vie des habitants et habitantes de la Place Royale de Québec sous le régime français, créé à la demande de la Direction générale du patrimoine du M.A.C.Q. Été 1983. 44 r. 10 855 s.

Pensions-y bien, intervention de 45 minutes traitant des régimes de pension pour les femmes, créée à la demande des Cercles de Fermières du Québec. Été 1983. 53 r. 10 675 s.

Portrait-robot, spectacle-commandite de 75 minutes traitant de l'impact social des nouvelles technologies, créé dans le cadre de l'Année mondiale des communications, grâce à une subvention du ministère des Communications du Québec. Été 1983. 62 r. 12 223 s.

La filière E.P., intervention de 15 minutes traitant de l'éducation populaire en milieu scolaire, créée à la demande de la Direction générale de l'éducation des adultes (D.G.E.A.), en collaboration avec des Commission scolaires de la région de Québec. Automne 1983. 1 r. 120 s.

Y'a d'la paix sur la planche, intervention-commandite de 45 minutes traitant de la démilitarisation, créée en collaboration avec divers groupes et organismes préoccupés par la paix et le développement international, grâce à une participation financière du Projet Ploughshares. Hiver 1983. 84 r. 13 411 s.

La loi 40, faut pas 40, intervention de 15 minutes traitant du projet de loi du gouvernement du Québec sur la restructuration scolaire, créée à la demande de la C.E.Q. Hiver 1984. 1 r. 120 s.

Intervention FPE, intervention de 15 minutes sur la formation professionnelle en emploi (F.P.E.), en collaboration avec la Direction générale de l'éducation des adultes (D.G.E.A.). Hiver 1984. 1 r. 48 s.

SAISON 1984-85

Le roi de la place, spectacle extérieur de 30 minutes traitant de l'inauguration du buste de Louis XIV sur la Place de Royale de Québec, créé à la demande de la Direction générale du patrimoine du M.A.C.Q. Été 1984. 69 r. 23 815 s.

MOUVANCES - le cirque de l'impossible Amérique, spectacle-maison de 105 minutes traitant du changement dans nos vies et dans notre organisation sociale. Été 1984. 7 r. 1 196 s.

L'incroyable petit Robert, intervention de 45 minutes traitant de l'approche communautaire en alphabétisation, créée dans le cadre du Colloque sur l'alphabétisation communautaire (UQAM, 1-2-3 nov. 84). Automne 1984. 17 r. 3 145 s.

Attention, ça va germer, spectacle de 90 minutes traitant de l'importance de la formation technique et professionnelle en agriculture, créé en collaboration avec le service Organismes et relève agricole du ministère de l'Agriculture, des Pêcheries et de l'Alimentation du Québec (M.A.P.A.Q.). Automne 1984. 75 r. 25 084 s.

A nos amours...oui, à nos affaires aussi, intervention-vidéo de 20 minutes, créée à la demande du ministère de la Justice du Québec et portant sur le caractère économique de la vie à deux. Hiver 1985.

Ça crève les yeux, ça crève le coeur, intervention-maison de 45 minutes ayant pour thème les effets de la pornographie dans nos vies et plus particulièrement sur notre sexualité. Hiver 1985. 15 r. 2 814 s.

SAISON 1985-86

Les Dolois et les Doloises, intervention de 15 minutes créée à la demande de l'Association santé et sécurité au travail, secteur des Affaires sociales dans le cadre d'un colloque portant sur la prévention des maux de dos. Printemps 1985. 1 r. 650 s.

Peacing it together, version anglaise de "Y'a d'la paix sur la planche". Été 1985. 35 r. 4 908 s.

Il était une fois vers l'Ouest, spectacle extérieur de 30 minutes illustrant la recherche de la mer de l'Ouest par le Sieur de la Vérendrye, créé dans le cadre du Festival des trois rivières. Été 1985. 16 r. 3 275 s.

Le salaire brille pour tout le monde, intervention d'une heure, inspirée du théâtre-forum, créée dans le cadre du programme "Égalité des chances en emploi" d'Hydro-Québec. Été 1985. 145 r. 11 197 s.

L'égale en affaires, intervention de 30 minutes portant sur le partenariat, créée dans le cadre du Colloque "A nos amour, à nos affaire" organisé par l'Association des femmes collaboratrices. Automne 1985. 1 r. 300 s.

L'Or Rose, intervention sur le travail non reconnu des femmes, initialement créée pour le Conseil du statut de la femme dans une version de 15 minutes. Automne 85. 7 r. 876 s. Adaption-maison dans une version de 45 minutes. Hiver 1986. 14 r. 2 408 s.

Toujours trop jeune, spectacle de 60 minutes portant sur les jeunes et la responsabilisation, créé en collaboration avec le Comité de coordination des intervenant/e/s et des jeunes de la région 04. Hiver 1986. 10 r. 2 684 s.

Ça crève les yeux, ça crève le coeur, adaptation-maison en version spectacle de 75 minutes de l'intervention sur la pornographie. Hiver 1986. 20 r. 4 280 s.

L'égalité brille pour tout le monde, adaptation-maison de Le salaire brille pour tout le monde, en version 60 minutes, portant spécifiquement sur l'égalité des chances en emploi pour les femmes. Hiver 1986. 18 r. 2 260 s.