

CHAPITRE DE LIVRE :

« La contre-culture et le théâtre francophone »

Jean-Marc Larrue

dans *La contre-culture et le théâtre francophone*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2016, p. 283-314.

Pour citer ce chapitre :

LARRUE, Jean-Marc, « La contre-culture et le théâtre francophone », dans *La contre-culture et le théâtre francophone*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2016, p. 283-314.

CHAPITRE 9

La contre-culture et le théâtre francophone

Jean-Marc Larrue

Lors d'une des dernières conférences de presse qu'il donnait à titre de premier ministre du Québec le 5 septembre 2012, Jean Charest reconnaissait candidement que ni son gouvernement ni lui n'avaient prévu l'ampleur de la mobilisation étudiante qui a perturbé tout le Québec pendant le « Printemps érable » et qui a joué dans sa défaite aux élections générales du 4 septembre. Et aux journalistes qui insistaient sur les causes de cette myopie, Jean Charest rétorqua simplement : « Et vous, l'aviez-vous prévu ? » Peu d'observateurs, en effet, avaient anticipé la vigueur de la réaction étudiante au projet gouvernemental de hausse des droits de scolarité universitaire, à commencer par les leaders étudiants eux-mêmes qui, portés par leur succès, n'ont pas hésité à faire des parallèles entre leur mouvement de contestation et celui de Mai 1968. Ils n'avaient pas tort. D'un point de vue strictement quantitatif, le « Printemps érable » surpasse les effets de 68 – au Québec, du moins – par le nombre d'étudiants en grève (jusqu'à 300 000), le nombre de manifestants (plus de 100 000 lors des deux premiers rassemblements mensuels des 22) et la durée comme l'acuité de la crise (plus de 6 mois).

Les enseignements du « Printemps érable » de 2012

Des analogies avec Mai 68 et, plus globalement, avec le mouvement de la contre-culture dont il a été l'un des points culminants, s'imposent d'emblée – degré de mobilisation, désobéissance civile, visées égalitaristes, démocratie directe, actions spontanées –, mais l'essentiel réside dans cette myopie. Et ce qui l'a provoquée nous ramène justement à 68. Comment s'expliquer, en effet, qu'on n'ait rien vu venir? Comment expliquer que le mouvement des « Indignés » et le mouvement « Occupy¹ », qui avaient pourtant fait la manchette au Québec et dans le reste du monde occidental au printemps et à l'été 2011, n'aient pas été perçus comme des signes avant-coureurs de la fronde étudiante? Ce n'est évidemment pas faute d'études sur la jeunesse québécoise, ses aspirations, ses mœurs et ses valeurs. Si ces études n'ont pas permis de prévoir ce qui est advenu, c'est peut-être parce qu'elles relevaient d'un modèle inadéquat, perpétuant des idées, des perspectives qui se sont développées petit à petit à partir du mouvement contre-culturel des années 1960-1970, on pourrait même dire en réaction à lui.

La rupture provoquée par le Printemps érable a eu ceci de bénéfique qu'elle impose une distance critique inédite qui révèle des enjeux idéologiques qu'on ne percevait plus et qui, surtout, montre à quel point, tant dans la réalité que dans le champ théorique, nous sommes encore marqués par les turbulences de cette génération que François Ricard a justement qualifiée de « lyrique² ». Visiblement, près d'un demi-siècle plus tard, « la révolution indif-

1. Le mouvement « Occupy » est un mouvement international de protestation contre les inégalités sociales et économiques, lié au mouvement des Indignés. Né en 2011, dans la foulée du « Printemps arabe », il s'est propagé dans près de 1500 villes et communautés à travers le monde. L'action des militants consistait en l'occupation physique d'espaces urbains (grandes artères, places). La plus médiatisée de ces occupations citoyennes, fondées sur la démocratie directe, a été celle du parc Zuccotti à proximité de Wall Street à New York, connue sous le nom de « Occupy Wall Street ». Protestant contre les abus du capitalisme et la domination du 1% (1% des Américains possèdent plus de biens que le reste de la population), les militants ont occupé le parc jour et nuit du 17 septembre au 15 novembre 2011, date du démantèlement du campement par la police.

2. « Née pendant la guerre et l'immédiat après-guerre, la génération lyrique correspond donc, dans les faits, non pas au baby-boom dans son ensemble [...] mais bien aux premières cohortes. » C'est cette frange des baby-boomers qui est associée au mouvement de la contre-culture (François Ricard, *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 28).

férente », comme l'appelait Gilles Lipovetsky, ne laisse toujours pas indifférent et on comprend pourquoi : tout le monde peut trouver la justification d'une cause ou la source d'un tort dans ce vaste mouvement contestataire, anarchique et disparate où se mêlent postmodernisme, émancipation des femmes, rejet des discriminations (raciales et autres), libération de soi, etc. Comme si dans l'imaginaire collectif des quarante dernières années, la génération 68 avait été « la dernière génération³ », comme si sa révolution avait été celle de tous les devenirs, un point de référence obligé, ultime et absolu pour la suite des choses.

Ce Mai 68, auquel font référence Kristin Ross et Jean-Philippe Warren, marque en effet l'un des paroxysmes de l'action d'une jeunesse foisonnante et impatiente dont la tendance la plus militante ne visait ni plus ni moins que la transformation globale de la société par celle, préalable, de l'individu. Le terme « contre-culture » – dont on attribue la paternité anglaise à l'historien américain Theodore Roszak⁴ – doit donc être compris en fonction du concept d'« hégémonie culturelle » qui est aussi à la base de la Révolution culturelle chinoise menée par Mao Zedong de 1966 à 1976 et dont, en 1968, on ne sait pas grand-chose. Cela n'empêche pas qu'elle fascine et inspire.

Le concept d'hégémonie culturelle dépasse le cadre des pratiques et institutions culturelles traditionnelles, il repose sur le principe, développé en Italie par le philosophe marxiste Antonio Gramsci, à partir de 1920, selon lequel la culture, qui englobe l'ensemble des rapports sociaux et des institutions qui les régissent, est un système de répression idéologique. Produit par la classe dominante, ce système vise non seulement à maintenir le prolétariat dans sa position de dominé mais à « naturaliser » cette condition subalterne. Le processus amène ainsi le travailleur à intérioriser ce discours imposé, à considérer normale la situation qu'il vit et, par-dessus tout, à ne pas entrevoir d'autres modèles sociétaux⁵.

3. Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005, p. 194.

4. Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Garden City (N.Y.), Doubleday, 1969.

5. Voir, en particulier, *The Modern Prince and Other Writings*, New York, International Publishers, 1968 [1957].

Le mouvement de la contre-culture qu'on sent poindre dans la deuxième moitié des années 1950, ce qui coïncide avec la grande vague de décolonisation de l'Afrique – et la Guerre d'Algérie (1954-1962 –, a culminé à Paris en mai 68 et s'est terminé avec la fin de celle du Vietnam⁶ (début des années 1960 à milieu des années 1970), entend bousculer l'ordre des choses et, justement, proposer un autre modèle, égalitaire celui-là. Les trois balises historiques mentionnées marquent aussi l'étendue géographique du mouvement. L'embrassement a été universel et a touché tous les continents. Si les causes immédiates peuvent varier d'une région à l'autre, le dénominateur commun reste la lutte contre l'oppression de la majorité par une minorité, quelles qu'en soient les formes et les stratégies. Il y a donc amplement matière à analyse dans ce vaste mouvement, amplement matière à critique aussi, à commencer par la terminologie utilisée. Rassembler la vastitude de toutes ces mouvances, actions et pensées sous l'appellation de « contre-culture » est problématique. D'abord pour le singulier qui occulte l'infinie diversité des conjonctures, des tendances existantes et des intérêts défendus ; ensuite pour ce principe d'opposition binaire – « contre » –, lui-même lié à une pensée historiquement marquée, la pensée dialectique, qui ne correspond pas aux dynamiques d'interaction et d'hybridation de la réalité vécue. Même dans un espace délimité, comme l'espace québécois, et sur une période définie – et relativement courte –, la contre-culture ne peut être considérée comme un mouvement social homogène et, encore moins, comme une idéologie unifiée. Le sociologue québécois Jules Duchastel⁷ suggère de recourir à d'autres modèles, ceux de la dynamique de « convergence » ou de la « tendance idéologique », plus aptes à rendre compte de cette réalité complexe et mouvante dont des aspects peuvent paraître contradictoires. Il en présente d'ailleurs un tableau « non exhaustif » qui illustre bien l'ampleur du défi heuristique à relever. Aux États-Unis seulement, le mouve-

6. La guerre commence officiellement en 1964 et se termine en 1975 avec le retrait des forces américaines du pays.

7. Jules Duchastel, *La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme*, Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, UQAC, 1979, p. 14, www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales. L'article a également été publié dans *La transformation du pouvoir au Québec. Actes du colloque de l'ACSALF* (1979), Montréal, Éditions Albert Saint-Martin, 1980, p. 253-264.

ment de la contre-culture engloberait le mouvement pour les droits civiques, le mouvement anti-guerre (du Vietnam), le mouvement pour la libération homosexuelle, le mouvement étudiant, le mouvement féministe, les innombrables mouvements urbains, le mouvement des sectes religieuses, le mouvement d'émancipation des autochtones et le mouvement contre-culturel (au sens étroit de pratiques et institutions culturelles). On pourrait ajouter à cela les questions d'autodétermination qui secouent les colonies et ex-colonies et on aurait un tableau assez complet de la multiplicité des causes défendues. Évidemment, toute résistance n'est pas contre-culturelle, mais dans le bouillonnement de la fin des années 1960, on ne s'embarrasse pas de telles nuances.

Souvent considéré comme la première grande révolution générationnelle de l'histoire – la révolution d'une génération –, le mouvement contre-culturel, comme tous les mouvements révolutionnaires, s'en est évidemment pris à l'ordre établi. Mais ce n'était pas une révolution comme les autres : elle n'avait ni programme, ni hiérarchie, ni organisation centralisée. On a eu beau jeu – et on ne s'en est pas privé à l'époque et après – de souligner ses incohérences évidentes : elle a défendu le pacifisme mais a donné lieu à des émeutes d'une violence extrême, elle a déifié Gandhi mais a glorifié les guérillas armées les plus sanglantes (en Amérique latine), elle a prôné la libération de l'individu mais a préconisé le communautarisme, elle a conjugué mysticisme méditatif et activisme radical, retour à la nature – ce que Gilbert Zicklin appelle le « new naturalism⁸ » – et drogues chimiques, tout cela sur fond d'hédonisme. Le paradis, c'était tout de suite⁹. On n'avait jamais vu révolution plus festive !

Cette révolution ne correspondait vraiment à aucun modèle connu et son personnage central, la jeunesse, n'avait pas d'ancêtres dans les révolutions classiques. C'est pourquoi, prévient Edgar Morin, on n'aurait pas dû appliquer à ce mouvement les grilles d'analyse habituelles ni dire qu'il s'agissait d'« une révolution

8. Gilbert Zicklin, *Countercultural Communes. A Sociological Perspective*, Westport (États-Unis) et Londres, Greenwood Press, 1983, p. 3-10.

9. Tel est le titre – *Paradise Now* – du spectacle culte (en 1968) du Living Theatre, troupe phare de la contre-culture américaine.

prolétarienne socialiste ratée ou avortée¹⁰». On n'aurait évidemment pas pu dire davantage qu'elle a réussi. Morin suggérait ainsi de ne pas succomber à la tentation du bilan classique. Il n'a pas été entendu. Dans leur très grande majorité, les ouvrages consacrés à Mai 68 et à la contre-culture publiés en français ou en anglais ont fait le contraire, adoptant une approche comparative: on y confronte les objectifs très ambitieux proclamés par les acteurs de l'époque aux résultats obtenus – souhaités ou non – ou, plus globalement, à la réalité subséquente. Les jugements, en général, ne sont pas favorables. On sait à quel point l'expression « soixante-huitard » est péjorative mais des termes en apparence aussi neutres que création collective ou démocratie directe inspirent le scepticisme, quand ce n'est pas la méfiance. Est-ce à cause du recul historique qui assurerait une objectivité plus sereine et une perspective plus large? On le souhaiterait, mais les événements récents indiquent plutôt que tout cela est l'expression d'une idéologie de plus en plus conservatrice – et cette tendance s'est affirmée après l'effondrement du Mur de Berlin – qui trouve dans la critique de la contre-culture sa propre légitimation. La situation est d'autant plus paradoxale que le « système », comme nous le démontre l'aventure des avant-gardes dans le monde artistique depuis près d'un siècle, finit par intégrer les oppositions les plus radicales. De sorte que, ou bien on reproche à la contre-culture d'être devenue *mainstream* et d'avoir sombré dans la logique de marché qu'elle voulait liquider, ou bien, quand ce n'est pas le cas, on juge son action futile.

Deux options se dessinent ainsi chez les pourfendeurs de Mai 68 en France et de la *Counterculture* aux États-Unis, étonnamment nombreux et audibles, à gauche comme à droite. Les uns lui reprochent ce qu'elle aurait laissé en héritage, les autres de ne pas en avoir fait assez. Au mieux, ils conçoivent le mouvement contre-culturel comme un phénomène marginal, dont l'importance a été exagérément grossie par ses propres champions – la « génération lyrique » –, et s'empressent donc de recadrer « correctement » les événements. Au pire, ils voient dans ce mouvement la source des principaux maux qui affectent le monde actuel. C'est

10. Edgar Morin, Claude Lefort et Cornelius Castoriadis, *Mai 68: La brèche suivi de Vingt ans après*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988 [1968], p. 128-130.

le double point de vue que synthétisent les critiques Joseph Heath et Andrew Potter dans leur essai percutant *Nation of Rebels. Why Counterculture Became Consumer Culture*, publié trois ans après les événements du 11 septembre 2001, alors que George W. Bush est au pouvoir et que vient d'être lancée la campagne contre « l'axe du mal ».

[I]n the real world, «freeing the imagination» does not seem to galvanize the proletariat, much less cure injustice, eliminate poverty or stop war. Furthermore, the ideological system that sustains capitalism did not seem to be too troubled by acts of cultural rebellion¹¹.

Pour ces deux auteurs, la « rébellion » – et non la « révolution » – contre-culturelle n'aurait, en apparence, pas servi à grand-chose sinon à distraire ceux et celles qui y participaient.

[C]ountercultural rebellion is a pseudo-rebellion: a set of dramatic gestures that are devoid of any progressive political or economic consequences and that deflect from the urgent task of building a more just society. In other words, it is rebellion that provides entertainment for the rebels, and nothing much else¹².

Mais, préviennent les deux auteurs, il ne faut pas se méprendre. Sous ses aspects ludiques, la « rébellion » a eu des effets dévastateurs. La « distraction » des *happy few* de la croisade contre-culturelle a nui à l'ensemble. Leur plaisir égoïste a puisé sa source dans les attaques en règle contre l'ordre établi, dans le « détournement » de ses symboles les plus respectables, ce qui a déstabilisé la masse et provoqué son malaise, voire son malheur.

[C]ountercultural rebellion actively promotes unhappiness, by undermining or discrediting social norms and institutions that actually serve a valuable function¹³.

Pour Heath et Potter, le cynisme ambiant contemporain – que les médias auscultent et alimentent depuis des années – serait donc l'un des principaux résultats palpables de l'action déconstructiviste de la « rébellion ». Il y a pire. Non seulement la guerre, les injustices, l'exploitation persistent, mais la « libération de l'imaginaire », clé

11. Joseph Heath et Andrew Potter, *Nation of Rebels. Why Counterculture Became Consumer Culture*, New York, Harper Business, 2005, p. 33.

12. *Ibid.*, p. 65.

13. *Ibid.*

de celles de l'individu et de la société, s'est paresseusement muée en euphorie consumériste¹⁴. Privée des repères tangibles qui devraient encadrer et légitimer son activité, la masse dépense son énergie dans la consommation boulimique de biens et de services qui lui garantissent un bonheur éphémère et illusoire. Le *Do It* de la génération *peace and love* a préparé le *Buy It* de la « démocratie de marché ». Cette métamorphose expliquerait, selon Heath et Potter, la crise de la gauche aux États-Unis et son incapacité à se mobiliser depuis des décennies, ce qui a ouvert la voie à Ronald Reagan et à Bush père et fils.

Côté français, c'est le discours des « Nouveaux Philosophes » – des années 1980 – qui domine le débat et qui s'est progressivement imposé. S'il a été plus subtil, son diagnostic n'en a pas été moins sévère.

Non seulement, affirme Gilles Lipovetsky, l'esprit de Mai [68] est individualiste mais il a contribué à sa manière [...] à accélérer l'avènement de l'individualisme narcissique contemporain, dépolitisé et réaliste, flottant et apathique, largement indifférent aux grandes finalités sociales et aux combats de masse¹⁵.

Ce narcissisme, qui caractériserait notre société et sa jeunesse, serait donc le produit direct de l'action contre-culturelle. Fruit d'un processus déclenché dans les années 1960, il est « le symbole du passage de l'individualisme *limité* à l'individualisme *total* », il marque la victoire « de la deuxième révolution individualiste¹⁶ ». Voici pourquoi se développerait, depuis plus de vingt ans,

cette forme d'individualité à la sensibilité psychologique, déstabilisée et tolérante, centrée sur la réalisation émotionnelle de soi-même, avide de jeunesse, de sports, de rythme, moins attachée à réussir dans la vie qu'à s'accomplir continûment dans la sphère intime [...]. Les désirs individualistes nous éclairent aujourd'hui davantage que les intérêts de classe, la privatisation est plus révélatrice que les rapports de production, l'hédonisme et le psychologisme sont plus prégnants

14. À vrai dire, l'accusation n'est pas nouvelle. Au Québec, on la trouve déjà, notamment, dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme (en 1973).

15. Gilles Lipovetsky, « Changer la vie ou l'irruption de l'individualisme transpolitique », *Pouvoirs*, n° 39, 1986, p. 98-99. Cité par Kristin Ross, *op. cit.*, p. 194.

16. La première révolution est celle de « l'individualisme limité » de Mai 68.

que les programmes et formes d'actions collectives [...]. Nous vivrions donc, assure Lipovetsky, « la culmination de la sphère privée »¹⁷.

Le mouvement contre-culturel n'est évidemment ni le premier ni le dernier mouvement à prôner la libération de l'individu et l'épanouissement de la personnalité par le rejet des cadres qui l'oppriment. Mais il y a une insistance de toute une frange de la critique historique – à gauche comme à droite – à voir en lui les ferments de certains maux contemporains alors que, en même temps, cette critique en minimise l'importance, la profondeur et la sincérité. On ne saurait nier la portée de ces discours, à l'efficacité tautologique redoutable, qui critiquent le présent en discréditant le passé. Or, cette interprétation des faits vient d'être contredite – ou à tout le moins malmenée – par l'actualité la plus récente, ce qui devrait remettre en cause les fondements idéologiques et argumentatifs de ceux qui la défendent. Le mouvement « incontrôlable » des étudiants québécois au cours du printemps 2012 montre en effet que l'individualisme et l'engagement social ne s'excluent pas mutuellement, que la « la sphère intime » n'est pas imperméable à la sphère publique, qu'on peut pratiquer des sports extrêmes, aimer le rythme, se réaliser émotionnellement tout en militant pour la défense du bien commun – en l'occurrence la scolarité gratuite pour tous – et que tout cela, c'est aussi « réussir dans la vie ». Et, si l'on devait se risquer à déduire un programme des principales quêtes de la contre-culture des années 1960-1970, telles qu'elles s'exprimaient sur les scènes publiques de l'époque, que ce soit lors des grands ralliements politiques, au théâtre ou à l'occasion de gigantesques happenings, tenus en Californie, à Paris, à Mexico ou à Berlin, dans les ghettos, dans les réserves, dans les prisons ou dans les colonies, il pourrait bien ressembler à cette synthèse paradoxale. Ce qu'a révélé 2012, c'est, pour dire les choses simplement, que les anciennes catégories ne fonctionnent plus. Cinquante ans plus tôt, les manifestations qui marquaient le début d'une décennie d'action contre-culturelle n'annonçaient rien de moins.

17. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 2004 [1989], p. 19-21.

Retour aux années 1960 : le rôle du théâtre

Les années 1960 sont des années de grande turbulence généralisée. L'arrivée si massive d'une génération à l'âge adulte serait, selon les démographes, une première dans l'histoire. La force du nombre et les remises en cause fondamentales provoquées par la Deuxième Guerre mondiale étaient évidemment des facteurs conjoncturels favorables au changement. Le théâtre, en tant qu'art vivant et activité sociale centrée sur le partage d'expériences émotives et l'échange de connaissances, mais également, pour ceux et celles qui le pratiquent, en tant qu'espace de recherche et de travail sur soi, devait devenir, en vertu aussi de son potentiel mobilisateur, l'un des foyers les plus dynamiques de la contre-culture, non seulement dans les pays occidentaux, mais dans l'ensemble du monde¹⁸.

Quel est ce théâtre ? Paradoxalement, c'est à un de ses pourfendeurs qu'on en doit la définition la plus satisfaisante. Dans son essai, *Culture et contre-cultures*, publié à Paris en 1994 et primé par l'Académie des sciences morales et politiques, l'historien et professeur de droit Jean-Louis Harouel affirme ce qui passe pour une évidence mais mériterait quand même plus ample examen : le XX^e siècle a été « le siècle des contre-cultures » et la culture, « en plus de deux millénaires, n'avait jamais reçu l'assaut de telles contestations, subi le choc de telles négations. » L'historien en arrive rapidement aux *sixties*. Elles lui inspirent, avec un quart de siècle de décalage, le même mépris. Se rappelant les expériences qu'il avait vécues au Festival de Nancy¹⁹ et sur certaines scènes – et non-scènes (usines, quais de métro, etc.) – parisiennes à partir de 1968, il en arrive à cette conclusion :

La contre-culture du théâtre corporel, des cris, des coups, des grognements, de la nudité; la contre-culture de la provocation, qui croyait faire la révolution en tentant de retrouver Dionysos [...] et dont il ne résulta que destruction et néant. [...] La contre-culture qui crache sur le passé, sur la tradition, car la culture est fondée sur le passé, sur la

18. Pour un panorama d'ensemble, voir Jane Baldwin, Jean-Marc Larrue et Christiane Page (dir.), *Vies et morts de la création collective – Lives and Deaths of Collective Creation Theatre*, Boston, Vox Theatri, 2008.

19. Le Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy est fondé en 1963. En 1968, alors que Jack Lang en est le directeur, le festival s'ouvre aux troupes professionnelles expérimentales; parmi elles, celle de Jerzy Grotowski.

tradition. La contre-culture qui est haine de sa propre civilisation et haine de l'idée même de civilisation.

[...]

D'où au théâtre [de la contre-culture] le rejet du texte, l'invocation d'Artaud, [...] le refus de tout ce qui est connaissance, la volonté d'abolir la frontière entre l'art et la vie, la fusion proclamée de l'art et de la politique. [...] Abolir la mémoire, détruire le passé, afin de libérer une créativité dont sont censées naître les valeurs de l'avenir²⁰.

Le ton caustique illustre bien la violence des réactions qu'à suscitées le théâtre de la contre-culture lors de sa découverte par des non-spécialistes en France, mais Harouel n'en brosse pas moins un inventaire synthétique des principales caractéristiques du mouvement. Il n'y manque guère, pour obtenir un portrait qui couvrirait l'ensemble des pratiques en cours, que l'apologie du plaisir, le culte de la spontanéité, le rejet de toute règle (« Il est interdit d'interdire »), la confusion recherchée des genres et des arts, ainsi que tout ce qui touche aux affirmations identitaires (des femmes, des colonisés, des marginalisés), question brûlante dans de nombreuses régions du monde, dont le Québec de cette époque.

Le Québec vivait en effet une situation bien particulière, qui le rattachait autant aux sources nord-américaines du courant – l'affirmation de soi, la fin des discriminations – qu'à ses manifestations postcoloniales en Afrique et en Amérique latine – la lutte contre les dominations étrangères qui ravalent l'indigène au rang de sous-citoyen. Le mouvement contre-culturel survenait alors que la société vivait déjà une mutation profonde et accélérée qu'on a nommée la Révolution tranquille et dont la période la plus intense s'étend de 1960 à 1966. François Ricard la synthétise ainsi :

Période turbulente s'il en est, [la Révolution tranquille est] marquée d'une part par la critique et le rejet de tout un passé jugé obscur et aliénant, de l'autre par une fièvre de modernisation et d'innovation sans précédent. Sur les plans politique, idéologique et culturel, ces années représentent une rupture majeure. Dans la conscience sociale, sinon dans la réalité, c'est comme si l'histoire du Québec, tout à coup se cassait en deux et que, sur un monde ancien, épuisé d'avoir si longtemps survécu, s'élevait subitement un autre, éclatant de fraîcheur et d'énergie, neuf, moderne, miraculeux²¹.

20. Jean-Louis Harouel, *Culture et contre-cultures*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 1-3.

21. François Ricard, *op. cit.*, p. 95-96.

Le mouvement contre-culturel n'était pas, ici, en terrain hostile, du moins pas aussi hostile qu'ailleurs, il partageait avec l'ordre – nouvellement – établi, ou en train de s'établir, un certain nombre de valeurs fondamentales. Notons, entre autres positionnements conjoints, le rejet global de la période antérieure (la Grande Noirceur associée au régime de Maurice Duplessis, soit de la Deuxième Guerre mondiale à 1960), unanimement décriée et identifiée comme la cause des maux et des retards de la société; l'affirmation d'une identité nouvelle et présentée, voire vécue, comme consensuelle – l'identité québécoise –; la libéralisation (relative) des mœurs et le renforcement des droits individuels; la neutralisation des pouvoirs autres que démocratiques – dont celui de l'Église –, etc. En somme, le mouvement contre-culturel était monté à bord d'un train en marche, celui de la Révolution tranquille, dont la locomotive était l'État, garant de l'ordre établi, soutenu par la majorité. Dans bien des domaines, le mouvement contre-culturel québécois n'a fait qu'accélérer des changements déjà en cours.

Le cas de l'éducation illustre bien la singularité québécoise de l'époque. Alors que, en France, on remettait en cause une longue tradition éducative profondément ancrée dans les mœurs, le Québec vivait l'avènement des cégeps et des polyvalentes qui balaya un modèle élitiste centenaire d'enseignement public. On peut comprendre que, dans ce contexte où la rupture avec le passé était totale, soudaine, et où personne, pas même le ministre, n'avait une idée très nette de ce vers quoi les réformes menaient, les revendications contre-culturelles dans le domaine (éclatement des contenus, apprentissage participatif et individuel, abolition des cours magistraux, etc.), telles qu'elles ont été exprimées lors de la vague d'occupation des cégeps à l'automne 1968, ne soulevaient pas de réactions particulièrement véhémentes. Il ne faudrait surtout pas déduire de cela que l'action contre-culturelle a été marginale et peu efficace. Au contraire, le défi est plutôt de la saisir dans une conjoncture qui a fonctionné comme une caisse de résonance. Si la Révolution tranquille, qui a été lancée par la génération de la Crise – celle née au cours des années 1920-1930 –, est allée si vite et si loin, c'est en partie grâce à cette action dont la jeunesse des années 1960 a été le principal animateur. Alors qu'ailleurs il y a eu une fracture intergénérationnelle, ici, il y a eu connivence. Ceci

explique pourquoi l'action contre-culturelle a été plus perceptible dans les domaines épargnés par la Révolution tranquille, c'est-à-dire ceux où subsistaient une situation, des façons de faire de l'époque antérieure. Mais elle l'a aussi été dans d'autres domaines, plus rares, où cette révolution s'était engagée mais en y imposant ou y perpétuant des modèles venus d'ailleurs. C'est le cas du théâtre.

Le théâtre francophone

Le théâtre du Québec vivait lui une conjoncture étrange. Sous l'effet conjugué du disque, du cinéma, de la radio puis de la télévision, il avait cessé d'être une pratique culturelle majoritaire et s'était progressivement scindé. D'un côté, un théâtre populaire animé par des vedettes qui partageaient la même langue que leurs spectateurs et qui mettaient en scène un univers familier sous forme de drames et comédies populaires, sketches burlesques ou mélodrames; de l'autre, un théâtre plus bourgeois qui revendiquait son appartenance à la tradition de la modernité et qui, s'inspirant du modèle tracé par les Compagnons de Saint-Laurent du Père Émile Legault – eux-mêmes inspirés par les expériences françaises de Jacques Copeau, de Léon Chancerel et du Cartel –, mêlait les grands textes du répertoire classique à celui des auteurs marquants de la première moitié du xx^e siècle. Les auteurs québécois occupaient non seulement une place congrue dans la programmation de ce théâtre moderne, mais la majorité de ceux qui y étaient joués traitaient, dans une langue d'ailleurs (le « français international »), des sujets de partout incarnés par des personnages de nulle part. Ce tableau sommaire exigerait quelques nuances²², mais essentiellement, c'était la situation.

Quand, au moment de la Révolution tranquille, l'État québécois décida d'encourager et d'accompagner le développement des activités culturelles – ce qui s'est traduit par la création du Ministère des Affaires culturelles en 1961 –, il a tout simplement transposé le modèle français²³. Le théâtre populaire a été le grand perdant de

22. La carrière de Gratien Gélinas illustre le passage exceptionnel du théâtre populaire vers un théâtre plus bourgeois.

23. Comme il l'avait fait quelques années plus tôt (en 1954) quand il avait créé le Conservatoire d'art dramatique sur le modèle du conservatoire de Paris.

cette réforme, puisqu'il a été écarté des programmes de financement étatique, avec pour résultat que la scène professionnelle francophone s'est, pour un temps, transformée en un espace abstrait où il aurait été bien difficile au public d'ici de célébrer ses « ombres collectives²⁴ ». Pas étonnant, donc, que l'un des premiers gestes marquants du mouvement théâtral de la contre-culture québécoise a été de dénoncer cet état de fait. Jean-Claude Germain, fondateur du Théâtre du Même Nom et cofondateur du Théâtre d'Aujourd'hui²⁵, lança les hostilités.

Nous, acteurs, n'allons plus mettre ces parures mauves turcoindiennes pour vous séduire dans vos confortables palais parfumés. Nous déclarons l'indépendance de l'acteur. Libération par rapport à la dégradation de la condition du travailleur-acteur. Hors des fantasmiques-maisons-closes-prisons. Dans les rues. Le monde. Nous quittons les aires malfamées²⁶.

Qu'offraient-elles aux Québécois qui les fréquentaient, ces « aires » bien condamnables ? Des spectacles surannés, « frauduleux²⁷ », bourgeois ou décadents. Or il se trouvait que ces « aires » étaient les théâtres institutionnels – financés par l'État –, des théâtres qui, comme le rappelle Jean-Claude Germain, « se sont bien gardés de prendre position ou même d'assumer les conflits politiques, économiques ou sociaux qui ont bouleversé le Québec » et qui, « dégagés de toute responsabilité », se sont fait les « interprètes irresponsables d'une vérité culturelle universelle²⁸ ».

Et le contraire de cette vérité culturelle universelle aurait été, évidemment, un théâtre qui parlerait d'ici avec une sensibilité d'ici et des mots d'ici. Le mouvement contre-culturel appliqua ainsi au

24. L'expression est du sociologue français du théâtre Jean Duvignaud qui voit, dans les grandes figures du théâtre la cristallisation des valeurs, des peurs et des phantasmes du public (voir Jean Duvignaud, *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973).

25. Le TMN (et non TNM) et le Théâtre d'Aujourd'hui sont fondés en 1968, l'année même de la création de la pièce *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay.

26. Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *Jeu: revue de théâtre*, n° 7, hiver 1978, p. 13.

27. L'expression est de Julian Beck, cofondateur et codirecteur avec Judith Malina, du Living Theatre. Troupe phare du mouvement de la contre-culture américaine et de la création collective, le Living Theatre connaît un succès considérable en Europe de l'Ouest et en Amérique en particulier avec son spectacle *Paradise Now* créé en 1968.

28. Jean-Claude Germain, *op. cit.*, p. 13.

champ théâtral la retentissante injonction de la Révolution tranquille : « Maîtres chez nous » ! La première étape consistait donc à se donner une dramaturgie originale – écrite ou improvisée –, ce que résume bien Jacinthe Potvin, praticienne et membre du Théâtre de Carton – groupe fondé en 1972 qui se consacre principalement au théâtre pour jeunes publics :

Il faut dorénavant lancer nos propres mots [québécois] à la face du monde. Il faut permettre à tous de découvrir la théâtralité de notre quotidien. Il faut s'affranchir de toutes les dominations, de toutes les tyrannies qui, sournoisement ou grossièrement, s'immiscitent dans notre culture et notre création. Il faut déloger les idoles [...].

Dans la petite histoire, la nôtre, créer s'impose alors à nous comme une urgence. Parce que, dorénavant, nous souhaitons parler aux gens leur propre langage, celui de leur vécu, d'ici et de maintenant, et que ce théâtre n'existe pas. À nous de le faire²⁹!

Pour parler aux gens, il aurait fallu, en toute logique, aller les trouver là où ils étaient, c'est-à-dire dans la rue, dans les villages, les écoles, les usines, mais surtout hors de ces « aires malfamées ». Or, nous sommes au Québec, où l'institution théâtrale s'appuyait sur une bien courte tradition et, dans la tourmente « tranquille » ambiante, il était difficile de distinguer l'audace et la nouveauté de ce qui relevait de la contre-culture. La distinction ne s'est d'ailleurs pas précisée avec le temps. Ainsi, c'est l'une de ces aires malfamées, le Théâtre de Quat'Sous de Montréal, qui produit le 20 juin 1968 – hors saison il est vrai, mais quand même – *L'Osstidcho* (spectacle combinant chansons rock québécoises, monologues et musique), l'un des événements phares de la contre-culture québécoise, et c'est sur une autre scène institutionnelle montréalaise, le Théâtre du Rideau Vert, réputée comme l'une des plus bourgeoises du Québec, qu'est créée deux mois plus tard (le 28 août), hors saison également, la pièce *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay³⁰. Pour ajouter davantage à la confusion du tableau, rappelons que le Grand Cirque ordinaire, qui est l'une des troupes majeures du mouvement de la

29. Jacinthe Potvin, « Au Théâtre de Carton, de la création collective au texte d'auteur », *Le Devoir*, 11 mai 1985, p. VII.

30. On rappellera pour la petite histoire que la pièce de Tremblay avait d'abord été programmée au Quat'Sous. Parce qu'il était impossible de présenter la pièce à la date prévue, Paul Buissonneau, le directeur du Quat'Sous, a demandé à Yvon Deschamps de préparer en toute hâte un spectacle de substitution.

création collective au Québec et de ce qu'on appelle le Jeune Théâtre – nous sommes donc indéniablement dans la mouvance contre-culturelle la plus militante –, est financé par le Théâtre populaire du Québec (TPQ), une créature du gouvernement du Québec censée assurer, sur le modèle du TNP³¹ français, l'accès à « un répertoire de qualité » pour l'ensemble des Québécois.

Les comparaisons avec la France et les États-Unis montrent bien la différence des conjonctures. Cette même année 1968, le 20 février, Jean-Louis Barrault, directeur de l'Odéon, Théâtre de France, propose des soirées gratuites pour initier aux œuvres de la *beat generation* « les jeunes intellectuels » ouverts « aux nouveaux courants artistiques ». « Hippy de cœur », passionné d'Artaud, thuriféraire du surréalisme, Barrault voyait dans ces soirées avec la jeunesse étudiante « une union sous le signe d'une pensée partagée, d'une indignation commune, d'une contestation solidaire... L'âge civil ne comptant plus³² ». Mais ce n'est pas ainsi que les jeunes spectateurs voyaient la chose. Ils prirent d'assaut la prestigieuse scène en brandissant des banderoles proclamant « la vie dans l'art et l'art dans la vie », distribuant des tracts qui condamnaient « les contrôleurs de la culture » et criant des slogans contre « l'enterrement de la *Beat generation* par les pompes funèbres officielles³³ ».

On imagine mal des spectateurs investir la scène du Théâtre de Quat'Sous au tomber de rideau de *L'Osstidcho* ou sur la scène du Rideau Vert après *Les Belles-sœurs* et lancer pareilles invectives à Paul Buissonneau ou Yvette Brind'Amour, les directeurs respectifs des deux théâtres. Ces deux événements suscitérent bien des remous, mais dans la presse...

La nouvelle génération d'auteurs qui, avec Michel Tremblay, entreprit de révéler « la théâtralité du quotidien » québécois et de « lancer au monde » les mots du Québec, qui a aussi renouvelé les cadres dramaturgiques traditionnels, participait bien du vaste mouvement de la contre-culture québécoise, même si l'institution

31. Le Théâtre National Populaire a été fondé par Firmin Gémier à Paris en 1920. Jean Vilar, fondateur du Festival d'Avignon, en assure la direction de 1951 à 1963. Il considérait le théâtre comme un service public et, comme ses prédécesseurs, il voulait rendre accessibles les œuvres du répertoire au plus grand nombre.

32. Barrault avait alors 57 ans! Cité par Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2008, p. 176-177.

33. *Ibid.*, p. 177.

l'a rapidement récupérée. Cette situation particulière illustre bien l'atypicité québécoise et les liens complexes qui lient la Révolution tranquille à la contre-culture. Dans le cas précis de cette nouvelle dramaturgie, qu'on a appelée le Théâtre québécois³⁴, c'est bien sûr l'affirmation identitaire qui a créé la synergie des forces. Jean Barbeau, Michel Garneau, Robert Gurik, Michel Tremblay et, à certains égards, Françoise Loranger sont restés en effet attachés au texte, à une certaine psychologie des personnages et au dialogue. Dans les faits, leur réforme dramaturgique n'a pas été plus radicale que celle instaurée dix ans plus tôt par les *Angry Young Men*³⁵ en Grande-Bretagne – ou *kitchen sink dramatists* – qui visaient à débarrasser la scène britannique de conventions morales et esthétiques d'un autre temps et qui, pour cela, avaient entrepris de mettre en scène pour la première fois et dans une langue crue le quotidien rugueux de la classe ouvrière, sans fard et sans complaisance. S'il s'agissait bien dans les deux cas de produire un nouvel univers scénique branché sur le réel, il existait au Québec un enjeu supérieur: mettre fin à une domination culturelle étrangère, en l'occurrence française. Si l'action des auteurs du Théâtre québécois s'inscrit indiscutablement dans la logique contre-culturelle, c'est au sein des collectifs, qui apparaissent également au cours de ces années-là et qui vont se regrouper sous l'appellation de Jeune Théâtre, que la contre-culture québécoise vécut ses expériences les plus radicales au théâtre. Les nouveaux dramaturges avaient ouvert le public à un autre monde scénique, le mouvement de la création collective réinventa le théâtre et l'ouvrit à un autre public. Aucune pratique n'a mieux défendu ni incarné les valeurs de la contre-culture que la création collective. Sous cet angle, le Québec n'a pas été différent du reste du monde.

34. S'il n'y a pas encore consensus sur la terminologie, on reconnaît une spécificité au théâtre de cette période qui justifie une appellation distincte – Théâtre québécois. Le Théâtre québécois serait donc un moment du théâtre québécois entendu comme l'ensemble des pratiques théâtrales dans ce qui est et ce qui allait devenir le Québec.

35. Mouvement lancé par John Osborne et sa pièce choc *Look Back in Anger* en 1956, dont l'influence est perceptible à travers tout l'Occident.

De 1969 à 1980, des centaines³⁶ de spectacles créés collectivement dans les conditions les plus diverses ont été offerts au public québécois. Toutes les régions ont été touchées par cette vague qui mobilisa les jeunes professionnels mais aussi une multitude d'amateurs. Au cours des premières années du mouvement, ces distinctions de statut sont d'ailleurs difficiles à appliquer tant le milieu de la création collective était hybride, mouvant et instable. Rares furent les groupes qui survécurent à une deuxième production, plus rares encore ceux qui subsistèrent deux ans et plus.

La création collective a tout bouleversé mais, si on situe son action dans une large perspective historique, on doit bien admettre qu'elle n'a pas inventé grand-chose. Ses pratiques empruntent aux avant-gardes, à l'agit-prop, à Brecht, à Artaud, au cirque et au cabaret, au burlesque, à la Commedia et même, ainsi que nous allons voir plus loin, à l'Éducation nouvelle, mouvement qui préconise une véritable révolution dans la façon d'éduquer les enfants et qui se déploie en Europe à la fin du XIX^e siècle.

Comme l'*Action Painting* et la performance, la création collective considère que l'art réside dans l'action, le processus présent, et non dans le produit, ce qui explique son peu d'intérêt pour le durable et le peu de traces tangibles qu'elle a laissées : tout se jouait dans l'ici et maintenant du spectacle, dont le texte était nécessairement unique – parce qu'improvisé dans une certaine mesure –, dans une vaste communion qui alliait le public et les interprètes-auteurs. Si elle n'a rien inventé, elle a cependant eu le mérite de mobiliser les pratiques les plus audacieuses et les plus risquées de la modernité pour réaliser les deux principaux objectifs de la contre-culture, la libération de l'individu et celle de la société.

36. Fernand Villemure en dénombre 415 entre 1965 et 1974. Voir Fernand Villemure, « Aspects de la création collective au Québec », *Jeu : revue de théâtre*, hiver 1977, n^o 4, p. 57.

Le processus de création : l'auteur et l'acteur dans le collectif

Par création collective, il faut entendre toute production de groupe dans laquelle les comédiens, spécialement par le moyen de l'improvisation, sont plus que de simples interprètes et où l'ensemble des participants [a] contribué à l'élaboration du spectacle³⁷.

Grosso modo, c'est ainsi qu'on présente aujourd'hui encore la création collective dans la plupart des ouvrages historiques et des dictionnaires du théâtre qui traitent de la question. Harouel n'avait pas tort, la création collective a bien consacré l'avènement du travail scénique préconisé par Artaud³⁸ qui affirmait : « Nous ne jouerons pas de pièce écrite, mais autour de thèmes, de faits ou d'œuvres connus, nous tenterons des essais de mise en scène directe³⁹. » Les collectifs consommaient ainsi la rupture, déjà amorcée par diverses avant-gardes, avec l'art classique du dialogue, avec la linéarité du récit et avec le concept traditionnel de personnage (possédant une épaisseur psychologique construite). Sous des formes très diverses, une nouvelle conception de la mise en scène voyait le jour, de nouveaux rapports étaient expérimentés entre scène et salle, dramatiquement et spatialement (par la quête d'espaces non conventionnels), tandis que s'opérait une mutation profonde du travail de l'acteur, un acteur qui aspirait désormais au statut de créateur à part entière, duquel tout devait partir. À vrai dire, c'est moins sur lui que sur son « entraînement » qu'on se penchait à présent. Dans la terminologie de Jerzy Grotowski, dont l'influence ne cessa de s'affirmer à partir de la fin des années 1960, « devenir créateur » – et l'acteur en était dorénavant un – « signifie un renversement dans la démarche de l'acteur, celui-ci devant élaborer son rôle non plus en fonction du personnage, mais de son

37. Lorraine Hébert, *La fonction de l'acteur québécois dans la création collective*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1976, p. 48.

38. Antonin Artaud (1896-1948) publie en 1938 *Le Théâtre et son double*, son essai majeur, dans la quasi-indifférence. La traduction anglaise paraît aux États-Unis en 1958 où elle connaît un grand succès auprès des avant-gardes; suit en 1964 une nouvelle édition en France. Depuis cette date, l'essai a fait l'objet de multiples rééditions dans une quinzaine de langues assurant la gloire posthume de son auteur et le rayonnement de sa conception originale du théâtre.

39. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, NRF, 1974, p. 149.

être même⁴⁰». La quête de cet être était proche parente de celle qui devait mener à la libération de l'individu, et cette transformation majeure eut pour conséquence le développement d'une conception plus collective du processus créateur. Que ce soit chez Grotowski, chez Peter Brook, à l'Open Theatre ou, plus tard, au Living Theatre et au Théâtre du Soleil⁴¹, l'échange entre les différents créateurs du théâtre se faisait plus étroit, plus systématique, faisant disparaître les hiérarchies et les cloisonnements historiques entre les individus et entre les diverses fonctions théâtrales. S'instaurait ainsi un dialogue soutenu entre tous les participants. Tout le monde devait être égal, dans l'art comme dans la vie! Le rôle du metteur en scène, grand maître de la modernité théâtrale, était aboli tout comme l'auteur duquel il tirait sa légitimité. On les remplaça par l'inspiration et la volonté collectives. Foucault avait vu en Mai 68 « le chant du cygne de la littérature », la création collective annonçait celui du théâtre traditionnel. « Nous ne voulons pas d'un monde où la garantie de ne pas mourir de faim s'échange contre le risque de mourir d'ennui⁴² », avaient averti Guy Debord – auteur de *La Société du spectacle* – et les situationnistes français. La référence au théâtre de l'ennui, décrié autant par Brecht et Artaud que Beckett et Ionesco, est ici évidente. Et pour qu'on ne meure pas d'ennui au théâtre, on changea de personnage. Le seul véritable personnage que devait jouer désormais l'acteur de création collective était un personnage on ne peut plus vivant, d'autant plus vivant qu'il était en danger : lui-même. La création collective rejeta l'auteur comme énonciateur propriétaire. « Refuser pour soi la paternité du texte ou le dénier à autrui s'inscrit dans la contestation des systèmes artistique, productif tels que les fondent l'économie, la société

40. Pierre Chabert, « La création collective dans le théâtre contemporain », dans *La Création collective*, ouvrage collectif sous la direction de René Passeron (Groupe de recherche d'esthétique du CNRS), Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1981, p. 92.

41. Il faudrait encore parler, en France, du Théâtre de l' Aquarium et du Théâtre de Campagnol; aux États-Unis, du El Teatro Campesino, du Performance Group, du Mabou Mines ou du Wooster Group. En Grande-Bretagne, en Italie, en Allemagne, des collectifs voient également le jour. Le mouvement a des ramifications dans tous les pays d'Occident et au Japon.

42. Patrick Combes, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, Paris, Seghers, 1984, p. 17.

spectaculaire», explique Patrick Combes, auteur d'une importante étude sur la littérature française de l'époque⁴³.

Harouel croyait la contre-culture théâtrale ignorante – il évoquait le « rejet de la connaissance » –, quelle erreur ! Les collectifs québécois n'eurent de cesse de désacraliser la culture traditionnelle par son détournement sous toutes les formes. Cela se fit d'abord par le détournement des mots : fragmentation, parodie, pastiche, paraphrases, plagiat, citations sans référence ou à contre-sens. Tout ce parasitage n'avait qu'un but : dénoncer le statut dégradé de la langue imposée. Cette langue, qui avait été mobilisée pour assurer l'aliénation des masses, était à présent retournée contre les oppresseurs et, comme si on se méfiait encore un peu d'elle – et du logocentrisme en général –, la création collective y ajouta le corps, parfois nu, imparfait, mutilé, sale, qui hurle, frappe, grogne : un corps vivant et bruyant. La « fête des mots » et du corps pouvait commencer mais il fallait, pour accomplir totalement cette transformation, libérer aussi la créativité.

Ce n'est pas un hasard si l'improvisation s'imposa d'emblée comme *modus operandi* de tous les collectifs en matière de création, comme l'illustre bien Alexandre Cadieux dans son étude de la dynamique interne de trois troupes majeures de l'époque : le Grand Cirque ordinaire, le Théâtre Euh ! et le Théâtre expérimental de Montréal⁴⁴. L'improvisation implique une ouverture à soi et aux autres. Improviser c'est se livrer, en se libérant des tabous, mais c'est aussi, par l'acceptation de l'altérité, appliquer un égalitarisme sans faille fondé sur des décisions consensuelles, ce que Roy Montgomery appelle « l'ultradémocratie » de la création collective⁴⁵. Dans l'ouvrage qu'elle consacre au metteur en scène Léon Chancerel (1886-1965), Christiane Page rappelle les liens étroits qui unissent historiquement le théâtre et l'éducation. Elle s'arrête principalement au mouvement d'Éducation nouvelle qui voit le jour

43. *Ibid.*, p. 131.

44. Alexandre Cadieux, *L'improvisation collective québécoise : trois troupes par elles-mêmes*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009.

45. Roy Montgomery, « The Ideal of the Group in the High Era of Collective Creation: Theoretical Sources », dans Jane Baldwin, Jean-Marc Larrue et Christiane Page (dir.), *op. cit.*, p. 97-121.

à la fin du XIX^e siècle alors qu'émerge le concept de pacifisme et que progresse l'idée de syndicalisation des travailleurs :

[L'Éducation nouvelle doit] mettre en pratique une doctrine de l'éducation dont le but unique ne serait pas de former les futurs fonctionnaires sociaux; où l'acte de création, la joie que l'être humain y trouverait seraient placés, en particulier à certains âges, au-dessus de l'objet créé et de son utilité⁴⁶.

Par la découverte de la joie de créer, l'Éducation nouvelle ne visait rien de moins que « la rénovation de l'humanité⁴⁷ ». Page montre comment les idées « révolutionnaires », pour l'époque, pénétrèrent certains milieux théâtraux. Elle évoque, du côté français, outre Chancereau lui-même, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Jean Vilar, Jean-Louis Barrault et, surtout, plus récemment, Jacques Lecoq et Étienne Decroux qui ont exercé une influence déterminante sur certains artistes québécois et américains du mouvement collectif. L'Éducation nouvelle ouvrit ainsi la voie à une conception de la formation de l'acteur tout à fait différente de celle héritée d'André Antoine et de Constantin Stanislavski⁴⁸, favorisant l'épanouissement de ses capacités artistiques et de sa personnalité. L'Éducation nouvelle favorisait la spontanéité, la libre expression et la stratégie de l'essai-erreur, en somme l'improvisation.

Le développement du potentiel de l'acteur et de la qualité de son jeu est étroitement associé à la formation de l'individu lui-même. L'improvisation était le meilleur moyen de former un comédien parce qu'elle « fait appel à ses dons d'invention, qu'elle suscite en lui l'ingénieuse utilisation de tous ses moyens d'expression et qu'elle développe sa personnalité »⁴⁹.

Mais cette improvisation, sur laquelle Christiane Page insiste avec raison, a d'autres effets. À la fois ludique et immédiate, elle établit un rapport au public qui libère de la double logique de l'identification/

46. Angéla Médicis, *L'Éducation nouvelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [1941], p. 9 (cité par Christiane Page, *Pratiques théâtrales dans l'éducation en France au XX^e siècle: aliénation ou émancipation?*, Arras, Artois Presses Université, 2009, p. 28).

47. Christiane Page, *op. cit.*, p. 29.

48. Vsevolod Meyerhold était encore peu connu à cette époque, son influence ne se fit sentir que vers la fin du mouvement.

49. Christiane Page, *op. cit.*, p. 69. La citation incluse dans ce passage est extraite de Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieuter, 1946, p. 110.

distanciation. L'enjeu n'est pas de faire croire ou croire que ce à quoi on assiste est vrai – la crédibilité –, mais de vivre ensemble, acteurs et spectateurs, une expérience affective et intellectuelle forte et commune. Le théâtre serait ainsi passé du représentationnel à l'expérientiel.

La création collective a été festive, mais cela n'a pas empêché les crises et les déchirements. C'est que l'abolition des frontières entre art et vie et le besoin de se dire ensemble ont souvent mené les troupes à adopter le mode de vie de la commune. «Tous auteurs», avait proclamé Alain Jouffroy dans les pages très respectées des *Lettres françaises* (le 2 mai 1968), mais être «tous auteurs» ensemble, tout le temps, c'est beaucoup ! Cela contribua aussi à l'épuisement du mouvement.

Trois troupes marquantes des débuts de la création collective

L'utopie de l'époque permettait de croire que le «groupe» créateur, loin d'être aliénant, amplifiait au contraire les voix minoritaires et marginalisées, s'en faisait littéralement le porte-voix, les portait au loin⁵⁰. Il a fallu un certain temps pour découvrir que le mode consensuel occultait dans les faits un système de répression idéologique. C'est ce qu'illustre bien l'éclatement d'une troupe plus tardive, le Théâtre expérimental de Montréal, survenu en 1979. Provoqué par le départ d'un groupe d'actrices qui en avaient été cofondatrices, cet événement à la résonance historique et symbolique considérable montre que l'indifférenciation de la parole des femmes dans la parole collective reconduisait à son étouffement. Ce qui est vrai des femmes l'était aussi d'autres groupes : les homosexuels, les immigrants, les chômeurs, etc. Cette prise de conscience accéléra le déclin de la création collective des premiers temps, elle précipitait dans une autre dynamique, une autre époque.

50. Je reprends ici, pour l'essentiel, le contenu d'une étude dont on trouvera un compte rendu plus détaillé sous le titre «La création collective au Québec», article publié dans *Le théâtre québécois 1975-1995* (sous la direction de Dominique Lafon, Montréal, Fides, 2001, p. 151-180).

Dès 1965⁵¹, on perçoit les signes annonciateurs du mouvement contre-culturel, mais le premier moment marquant de la création collective québécoise survient en septembre 1969 lorsqu'un collectif, le Théâtre du Même Nom (TMN), fondé et dirigé par Jean-Claude Germain, présente dans une petite salle montréalaise sa pièce *Les Enfants Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu*. L'acronyme du collectif – TMN – est un « détournement » de celui du Théâtre du Nouveau Monde (TNM) de Montréal, la plus prestigieuse des scènes théâtrales du Québec, bref, « l'aire malfamée par excellence ».

Ce spectacle du TMN, qui se déployait dans un espace vide, mettait en scène le théâtre lui-même et réglait des comptes avec le « Grand » répertoire, évidemment étranger. On était bien ici dans la voie définie par Jacinthe Potvin, c'est-à-dire engagé dans une démarche devant mener à l'élaboration d'une dramaturgie québécoise. *Les Enfants Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* – l'épithète « autre » ne renvoie à rien d'autre puisque c'est le premier spectacle – opposait « dans le coin gauche », les Enfants Chénier – des Québécois francophones « pure laine » – aux champions de la France et de la « Grande Culture : Molière, Musset, Giraudoux, etc. »

Premier round

Marivaux s'avance timidement. Jean-Luc Bastien et Louise Dussault du TMN le regardent, amusés. Assistés de Nicole Leblanc et de Gilles Renault, ils le maîtrisent rapidement. Marivaux s'essouffle. Il tire la langue. Il devient ridicule. Suivent bientôt une clé de bras et un croc-en-jambe. Marivaux s'écroule, terrassé, vieilli [...] ⁵².

Les autres grandes figures du théâtre universel subissent sensiblement le même sort. *Les Enfants Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* consacrait la faillite du théâtre institutionnel – le théâtre dominant, le « théâtre des autres », c'est-à-dire, ici, celui des salles vides.

51. Cela est perceptible dans le milieu scolaire et au sein de troupes amateurs expérimentales. Voir à ce propos Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », dans Dominique Lafon, *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 151-180.

52. Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 70.

LOUISETTE DUSSAULT

J'ai voulu faire rire mon public... J'ai pas réussi. J'ai voulu faire pleurer mon public... J'ai pas réussi. J'ai... Nous, nous avons consacré notre vie au théâtre, à l'art, à la ... culture.

Nous avons beaucoup souffert pour le grand théâtre. Nous avons joué tous les grands auteurs, tous les grands classiques partout au Québec devant des salles vides, remplies d'ignorants, Indifférents ou des contestataires. Nous mourrons tous pour l'art, comédiens et martyrs.

Aaaaaaaaaaaaah! Oaaaaah...

Aaaaaaaaaaaaah!

Ben vas-y, Gilles, c't'à toi!

GILLES RENAUD

C'est mon *cue*⁵³ ?

Ainsi se termine la scène 26 de la Deuxième partie du *Spectacle d'adieu*, annonçant l'arrivée triomphale du « personnage québécois » qui n'est autre que l'acteur lui-même.

Cette création collective proposait une théâtralité étonnamment nouvelle, du moins aux yeux de la majorité des spectateurs présents, fondée sur la configuration de l'espace, le jeu des comédiens, la gestuelle, la musique et les rapports avec le public. Michel Bélair, critique influent de cette époque, rangeait à juste titre cette production parmi les événements marquants de l'histoire culturelle du Québec, au même titre que la création des *Belles-sœurs*⁵⁴.

Le TMN instaura par ce spectacle le principe de « l'esthétique économique » – ainsi que la nomme Germain – qui devait marquer toutes les productions du Jeune Théâtre jusqu'au début des années 80. L'« esthétique économique » n'était, en fait, que la variante locale du théâtre pauvre de Grotowski et de cette scène entièrement vidée que prônait Peter Brook, qu'on trouvait aussi chez Samuel Beckett. Centrée sur l'acteur, la création collective des premiers temps lui a en effet consacré toutes ses – maigres – ressources et toute son attention, d'où l'insistance du travail sur le jeu (en particulier sa dimension physique) et l'importance accordée aux costumes, aux

53. Extrait de la transcription du spectacle réalisée par François Martel. Voir sa thèse de doctorat, *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu: transcription, commentaires et analyse*, Université de Sherbrooke, 2013, p. 266.

54. *Ibid.*, p. 133.

accessoires et à l'environnement sonore. Comme Artaud le préconisait, il n'y avait pas, à strictement parler, de décors.

Ce minimalisme n'était évidemment pas l'apanage exclusif du Jeune Théâtre (québécois). Partout, la contre-culture théâtrale réagissait au triomphe du cinéma et de la télévision, les outils privilégiés des dominants, en s'affirmant comme « *the residue of pure and authentic culture in a world of mass-media and television daftness*⁵⁵ ». Elle proposait, en contrepartie, une incarnation idéalisée de la présence : l'image de l'acteur communiant avec son public dans le plus grand dénuement. C'était le culte du partage de l'émotion vraie, inaltérée, dans un espace et un temps réels communs à l'acteur et au spectateur. La scène vide devenait ainsi la réponse du théâtre au bric-à-brac triomphant et tapageur des studios de télévision, de cinéma, d'enregistrement de disques et de radio où tout était artifice, au Québec comme ailleurs. Le vide contre l'abondance, la vérité profonde contre le mirage du matérialisme. Le Living Theatre donnait de cela l'exemple le plus éclatant.

Il nous faut travailler avec des moyens pauvres, parce que c'est avec la pauvreté des moyens que nous devons confronter les forces établies; nous allons les faire tomber avec ingéniosité et invention, avec notre intelligence supérieure, et notre beauté convaincante⁵⁶.

Après ce retentissant *Spectacle d'adieu des enfants Chénier*, le TMN s'est attaqué au thème de la famille québécoise ordinaire avec *le Grand rallye de canonisation d'Aurore l'enfant martyre (ou Aurore 1)*⁵⁷, intégrant cette fois-ci des éléments de folklore à la représentation qui, à l'occasion, prenait des allures de célébration rituelle. Puis, en plein cœur des événements d'Octobre 70, le groupe créait *Aurore II ou la Mise à mort de la Miss des Miss*, une critique

55. Peter M. Boenisch, « Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance », dans Fredda Chaple et Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 103.

56. Julian Beck, *La vie du théâtre*, Paris, Gallimard, NRF, 1978, p. 105.

57. L'histoire d'Aurore est fondée sur un fait réel. Au début des années 1920, la petite Aurore meurt des suites des sévices cruels que lui inflige sa belle-mère (sa mère étant décédée, son père s'était remarié). L'affaire avait fait la une des journaux pendant des semaines. Elle a donné au théâtre québécois le plus grand succès de son histoire, *Aurore, l'enfant martyre* (joué plus de 6000 fois. La pièce a ensuite été portée à l'écran. Le film a, lui aussi, connu un succès phénoménal).

décapante de la société québécoise où l'élément musical jouait un rôle de premier plan.

Cette troupe majeure de l'histoire de la création collective québécoise a été dominée par la personnalité de Jean-Claude Germain, qui était son directeur fondateur et aussi le principal responsable des textes et de la mise en scène des spectacles. Ce statut au contour imprécis d'«acteur-idéateur-metteur en scène⁵⁸» ou de «centralisateur-coordonnateur-régulateur⁵⁹» n'était pas un cas unique, mais cela posait un défi aux principes égalitaristes prônés par la création collective de cette période. Si le Théâtre du Même Nom n'a pas échappé aux déchirements de la « crise de l'autorité » qu'ont vécue la plupart des collectifs de l'époque, au Québec et ailleurs, il n'y a pas succombé. Au demeurant, l'association du TMN avec Jean-Claude Germain, comme celles de Megan Terry ou Jean-Claude Van Itallie avec l'Open Theatre, par exemple, illustre que la création collective est parvenue à s'accommoder de la présence d'un auteur au statut transformé.

Si le TMN offrait l'exemple d'une troupe de création collective qui accorde à l'un de ses membres un statut particulier, le Grand Cirque ordinaire (GCO), autre troupe phare du Jeune Théâtre, défendait, lui, le principe de l'égalité absolue et rejetait, en théorie du moins, toute forme de leadership.

Le Grand Cirque ordinaire vit également le jour en 1969. Formé d'acteurs⁶⁰ issus d'écoles professionnelles de théâtre – et parfois en rupture avec elles⁶¹ –, regroupés autour de Raymond Cloutier, le GCO se distinguait du TMN à deux égards. D'une part, il s'agissait d'une troupe de tournée – appuyée et financée par un théâtre institutionnel, comme nous l'avons indiqué⁶² –, alors que le TMN était sédentaire et montréalais. D'autre part, le GCO menait, au moins de septembre 1969 à décembre 1971, une véritable vie de

58. Lorraine Hébert, *op. cit.*, p. 82.

59. Christian Dutil, *Vers une transformation du processus de la création collective en théâtre au Québec*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1982, p. 38.

60. Paule Baillargeon, Jocelyn Bérubé, Pierre Curzi, Suzanne Garceau, Claude Laroche, Gilbert Sicotte et Guy Thauvette.

61. Voir à ce propos la chronique du GCO par Raymond Cloutier, « Petite histoire », *Jeu: revue de théâtre*, n° 5, printemps 1977, p. 7-16.

62. Le Théâtre populaire du Québec, lui-même financé par le gouvernement québécois.

commune. Il était, à l'image du Living Theatre, un groupe dans la vie autant que sur scène. Le GCO a créé, dans l'esprit défini par Grotowski, un théâtre populaire où le comédien avait un véritable rôle de créateur et où l'improvisation servait autant lors de la conception des spectacles qu'au moment de la représentation.

La première création du groupe, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, est sans doute la pièce la plus marquante de toute cette époque, équivalent québécois du *Paradise Now* du Living Theatre. Partie d'un canevas proposé par Raymond Cloutier à l'issue de trois semaines d'atelier libre au cours desquelles les membres ont exploré toutes les techniques de jeu qu'ils connaissaient, de Stanislavski à Grotowski en passant par le Living Theatre et l'Open Theatre, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* combine improvisations (qui comptent à l'origine pour 70 à 80 % du spectacle), cirque, chansons, marionnettes et monologues à des extraits tirés du *Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* de Brecht. Créée le 13 novembre 1969 à Pointe-Claire, dans la banlieue ouest – et majoritairement anglophone – de Montréal, la pièce connut plus de 180 représentations à travers le Québec et a fait l'objet d'un film⁶³.

Le spectacle s'ouvre sur une parade de cirque, au son des tambours, des clairons et des trompettes [tous les membres sont musiciens]; la musique, le chant et la danse continueront d'alterner avec le dialogue et les récitatifs dans un ensemble qui recrée une atmosphère de fête populaire. Comme au cirque où le clown fait des culbutes et pitreries pour dérider l'auditoire, entre le numéro du funambule et le saut périlleux, les comédiens font alterner les temps forts et les temps faibles, les épisodes de tension tragique et l'éclatement d'une joie bouffonne⁶⁴.

C'est sur ce mode que la pièce, faisant de Jeanne d'Arc un personnage symbolique plus qu'historique, propose un parallèle entre les circonstances historiques qui ont mené à son procès et sa condamnation et la situation sociopolitique du Québec de 1969. Des personnages allégoriques affublés de masques énormes – l'Église, l'Envahisseur, la Justice – mènent Jeanne à sa mort.

63. Le Grand Cirque ordinaire, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, Montréal, les Herbes rouges, 1991.

64. Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II*, Montréal, Hurtubise HMH, 1988, p. 116.

La pièce mêle au récit historique – largement modifié – des scènes présentant des Québécois ordinaires. Comme dans les pièces du TMN, la langue et l'univers des Québécois francophones sont ici omniprésents. Après *Jeanne d'Arc*, le GCO crée *La Famille transparente* en 1970 à partir d'un épisode de son premier spectacle, puis il y a *Alice au pays du sommeil* – conte pour enfants mais inspiré des événements d'Octobre 70 – et enfin *T'en rappelles-tu Pibrac ?*, sur le chômage qui affligeait des centaines de milliers de Québécois. Toutes ces productions, où l'interaction avec le public jouait un rôle central, poursuivaient la démarche de sensibilisation et de conscientisation amorcée avec *Jeanne d'Arc*. Le GCO ne fit pas que renouveler les formes et aborder des thèmes jusque-là ignorés sur les scènes québécoises, il s'efforça de toucher des publics éloignés, hors des sentiers battus des tournées habituelles.

Épuisé par deux années d'itinérance et de vie commune, mais aussi par des tensions internes dues, là encore, à des conflits interpersonnels liés aux questions d'autorité, le GCO interrompit ses activités entre décembre 1971 et février 1973. Il les reprit en tant que coopérative de comédiens et vécut une autre pause d'avril 1974 à avril 1975. Il donna son dernier spectacle en 1976, précisément au moment où le Parti québécois prenait le pouvoir à Québec.

Le TMN et le GCO ont vraiment agi en pionniers, ouvrant des voies théâtrales jusque-là inexplorées au Québec et faisant la preuve qu'un autre théâtre y était possible. Ils ont exercé une influence considérable sur les jeunes artistes qui n'allaient pas tarder à suivre leur voie.

Le Théâtre Euh! et le militantisme radical

Le Théâtre Euh! a été fondé à Québec en 1970 par Clément Cazalais, frais émoulu du Conservatoire, et Marc Doré, l'un des pionniers de l'enseignement de l'improvisation au Québec. Le groupe incarne une autre pratique, celle du militantisme politique. La fondation du Théâtre Euh! a donc été un moment clé dans la jeune histoire de la création collective au Québec. Et le cheminement suivi par ce groupe radical au cours de ses huit années d'existence est assez représentatif du parcours d'un grand nombre de troupes de création collective militantes, à Montréal ou à Québec comme en

région. Ces collectifs militants axaient leur action sur un groupe ciblé : les femmes, les travailleurs, les immigrants, les habitants d'un quartier, les sans-emploi. Au contact de ce groupe qu'ils côtoyaient et avec lequel l'interaction était systématique, les troupes en venaient généralement à partager ses causes et à s'engager plus à fond dans le combat politique. C'était un théâtre d'intervention, d'agitation et de propagande.

Suivant ce modèle, le Théâtre Euh! passa ainsi d'un anarchisme, teinté de nationalisme, à un nationalisme marqué par le marxisme, puis à la lutte des classes pure et dure. Sa première production – *Quand le matriarcat fait des petits* (1970) – est souvent présentée comme le pendant, dans le théâtre de la création collective, des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay. Du point de vue scénographique cependant, le spectacle évoque davantage *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* Un peu comme les « gens ordinaires » défilaient devant les figures symboliques écrasantes – les masques – du Québec traditionnel dans la pièce du GCO, les membres de la famille de *Quand le matriarcat fait des petits* s'exprimaient devant l'image à la fois démesurée et grotesque de la mère représentée par une marionnette géante. La pièce est structurée en sketches constitués, très souvent, de simples canevas sur lesquels les comédiens improvisaient. Dès sa deuxième production, *Cré Antigone*, le Théâtre Euh! adopta un discours qui reflétait son virage marxiste-léniniste.

Cré Antigone

Acte 122: Éloge de l'organisation

[..]

De qui dépend que l'oppression demeure? DE NOUS!

De qui dépend qu'elle soit brisée? DE NOUS!

Celui qui est abattu, qu'il se dresse.

Celui qui est perdu, qu'il lutte.

Celui qui a compris pourquoi il en est là, comment l'y maintenir?

Car les vaincus d'aujourd'hui sont les vainqueurs de demain.

Et « jamais » devient « aujourd'hui »⁶⁵.

65. Gérald Sigouin, *Théâtre en lutte: Théâtre Euh!*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 51.



À partir de 1970, le Théâtre Euh! se lança dans la rédaction de ce qui reste, encore aujourd'hui, le manifeste le plus élaboré, le mieux articulé et le plus ambitieux qu'ait jamais produit une troupe du Québec. Intitulé *Une foi en l'homme créateur*, le manifeste s'applique, à quelques détails près, à l'ensemble du mouvement contre-culturel théâtral québécois. Il en rappelle les grandes ambitions, en exprime les naïvetés et les maladresses. Appelant à la décolonisation culturelle du Québec et à la libération de son théâtre – ce qui implique à nouveau la question de la langue et de l'identité –, il redéfinit l'artiste, insiste sur sa liberté et sa responsabilité nouvelles. Il précise les moyens dont il dispose désormais, les carcans dont il est libéré: une nouvelle esthétique (volontairement inachevée), un jeu non mimétique, des espaces non traditionnels, sa propre langue et la création collective, « seul mode de création non bourgeois⁶⁶ »!

Rédigé et perçu comme un véritable « refus global » et définitif du théâtre institutionnel et des anciennes façons de faire, le manifeste du Théâtre Euh! a entraîné l'adhésion générale des jeunes troupes et de tous les artistes avides de renouveau, bien décidés à ne pas reproduire les erreurs du passé, à ne pas être récupérés par le « système ».

Nous ne sommes pas les colonisateurs, les missionnaires, les prophètes, les Jésus-Christ de la nouvelle religion: « Le culturalisme » (tout dans la tête, rien dans les bobettes).

Nous n'apportons pas la culture,

Nous n'avons pas le monopole de la vérité,

Nous ne sommes pas les Messies du « Trip-Too-Much »⁶⁷

Vaines préventions qui, pour tout dire, arrivaient un peu tard. Ce dont se défendait ici le Théâtre Euh! et, à travers lui, l'ensemble du mouvement, c'est précisément l'image qu'on en a gardée et qui, essentiellement, découlait des comportements volontairement

66. *Ibid.*, p. 53-60.

67. *Ibid.*, p. 58.

provocateurs et des discours iconoclastes de ses partisans les plus en vue. Il n'y a pas eu là d'ironie de l'histoire.

Quand, en 1976, le Parti québécois prend le pouvoir à Québec, la question du « théâtre national » ne se pose plus et celle de l'affirmation identitaire se transporte dans le champ politique. Cela, combiné à la chute des idéaux marxistes et à une usure indéniable de ses artisans les plus militants (qui prenaient de l'âge), explique le déclin très rapide du mouvement proprement contre-culturel. La création collective ne disparaissait pas pour autant, mais son action, pour l'essentiel, se concentra désormais au domaine artistique où elle se livra aux explorations les plus audacieuses. C'est ainsi qu'Omnibus avec Jean Asselin (1970), l'Eskabel avec Jacques Crête (1971), le Groupe de la Veillée avec Gabriel Arcand (1973), les Enfants du Paradis avec Gilles Maheu (devenu Carbone 14, en 1975), le Théâtre expérimental de Montréal⁶⁸ avec Jean-Pierre Ronfard, Robert Claing, Robert Gravel et Anne-Marie Provencher (1975) et le Théâtre Repère avec Jacques Lessard et Robert Lepage (1980) se lancèrent dans une frénésie créatrice sans précédent qui a donné au théâtre québécois francophone plusieurs de ses œuvres les plus remarquables⁶⁹ et quelques-uns de ses plus grands créateurs.

La plupart de ces troupes, auxquelles il faut ajouter une vingtaine de compagnies de théâtre jeune public⁷⁰, sont encore actives aujourd'hui et, bien qu'elles aient adopté une structure hiérarchisée et soient revenues à un mode plus traditionnel de distribution des tâches, n'en perpétuent pas moins certaines caractéristiques du collectif des premiers temps.

La grande récupération tant décriée et redoutée par les champions de la contre-culture s'était indiscutablement accomplie.

68. Le TEM se scinde en 1979 en deux groupes en raison de l'inconfort qu'y vivent ses actrices : le Nouveau théâtre expérimental et le Théâtre expérimental des Femmes (noyau du futur Espace GO, en 1985).

69. Jean Asselin a acquis une partie de sa formation avec Étienne Decroux, Gabriel Arcand a travaillé avec Grotowski, Gilles Maheu a également participé aux ateliers de Decroux et a séjourné ensuite à l'Odin Teatret d'Eugenio Barba.

70. Dont le Théâtre de Carton, le Théâtre Sans Fil (1971), le Théâtre de la Marmaille, le Théâtre de l'Œil, la Famille Corriveau, le Théâtre du sang neuf (1973), la Grosse Valise, le Théâtre le Carrousel, le Théâtre de Quartier (1975), le Théâtre du Gros Mécano, le Théâtre l'Arrière-Scène (1976) et le Théâtre des Confettis (1977).