

## **Théâtre d'environnement** **1971**

Maurice Demers et André Moreau

Numéro 7, hiver 1978

Manifestes et textes théoriques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28651ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Demers, M. & Moreau, A. (1978). Théâtre d'environnement : 1971. *Jeu*, (7), 42–50.

précéder la révolution politique ? On sait qu'en Chine, la révolution culturelle a suivi la révolution politique avec les effets bienfaisants que nous lui connaissons. En France, Malraux, ministre de la Culture, a développé de véritables sanctuaires culturels pour contenir le potentiel contestataire et révolutionnaire. Ainsi, la révolution circulait en vase clos, était canalisée et permettait aux pouvoirs politiques de neutraliser le mécontentement en parquant les tenants de la révolution culturelle dans des lieux bien définis. Ces camps de la culture servaient d'exutoires à la révolution, tandis que le pouvoir (économique, politique et social) triomphait. Dans le même ordre d'idées, les manifestations populaires étalées sur des cycles périodiques ne serviraient-elles pas d'échappatoire aux énergies révolutionnaires (le manifestant se donnant l'illusion de faire la révolution) ? Donc, un pouvoir mal intentionné pourrait très bien encourager des manifestations dans le seul but de désamorcer les revendications.

Si tel était le cas, la révolution culturelle serait un leurre : l'individu se libérant "culturellement" pour s'aliéner en tous autres points. Il faudrait alors anéantir les colonies culturelles et créer un art populaire de provocation et de combat.

---

# THÉÂTRE D'ENVIRONNEMENT

MAURICE DEMERS  
ANDRÉ MOREAU

## 1971

*Maurice Demers publie en 1971 une série d'articles où il définit le concept de "théâtre d'environnement" qu'il développe et pratique depuis 1968. Il vient alors de créer Femme (en avril) au Studio du Centre national des arts à Ottawa.*

*"Art-plasticien" et sculpteur d'abord, attiré par toutes les possibilités de la technologie contemporaine et par les nouveaux matériaux disponibles au*

*créateur, fasciné par les antennes de communication cosmique dont, selon lui, l'homme dispose, Maurice Demers se fixe principalement deux objectifs qu'il a poursuivis à travers tous ses "spectacles-environnements" : décloisonner les disciplines d'expression et multiplier les occasions où l'homme contemporain peut manifester sa créativité. Le "facteur humain" est pour lui essentiel et il rappelle continuellement dans ses textes que l'art peut et doit être intégré à la vie et que le créateur doit promouvoir la prise de conscience du contexte politique, écono-*

mique et social.

En 1968, il crée l'arrangement d'une partie du Pavillon de l'Insolite à Terre des Hommes; il participe à l'élaboration du Chemin du Roy de Françoise Loranger et de la Fête des patriotes au Centre Paul-Sauvé; il planifie le Monde ouvrier (1970), théâtre d'environnement qu'il réalise avec les gens de son quartier, des ouvriers et des étudiants. En 1970 aussi, il crée l'Amour humain à la salle Saint-Louis-de-France, spectacle où les lieux scéniques multiples s'animent par des projecteurs, des sculptures, des diapositives, un orchestre rock, des comédiens, mais surtout par les spectateurs-participants qui improvisent des dialogues.

Maurice Demers a toujours insisté pour que les spectateurs soient partie intégrante du spectacle, pour que leurs opinions soient émises et entendues. Le théâtre d'environnement est "jeu collectif" et animation, mais surtout théâtre populaire.

Le théâtre d'environnement est un théâtre de notre temps qui utilise la technologie de notre temps. Il se veut informé scientifiquement, conscient culturellement, et actif socialement. (texte VII)

Le texte retenu ici est le deuxième de la série publiée par Maurice Demers en collaboration avec André Moreau<sup>1</sup>. Il explique comment le théâtre peut permettre l'échange le plus direct avec le public, à condition de se renouveler par le comédien-créateur, par le spectateur-participant et par la recherche de multiples ressour-

ces sensorielles et imaginatives.

Le théâtre d'environnement, théâtre global, remettait en cause le théâtre traditionnel, et nombreux ont été les créateurs québécois entraînés par l'action de Maurice Demers. Rappelons que Claude Vivier, Irène Chiasson, André Fournelle, Michel Catudal, entre autres, participèrent à la magistrale création de Femme. Ce n'est pas un hasard si, à la même époque, on a songé à créer une association qui réunirait les scénographes québécois. Il serait dommage que ces projets de scénographie vivante, de rethéâtralisation du spectacle, entrevus et partiellement réalisés par Demers, ne soient plus possibles.

h.b.

1. Tous les textes de Maurice Demers et André Moreau ont été publiés dans Québec *Underground* 1962-1972, tome 3, Médiart 17, Editions Médiart, mars 1973, pp. 70-102. Nous en donnons les titres et, s'il y a lieu, la date de parution dans le *Devoir*: "La Conquête de l'environnement", le *Devoir*, 17 juillet 1971, p. 15. "Théâtre d'environnement I : Un nouveau théâtre", le *Devoir*, 24 juillet 1971, p. 11. "Théâtre d'environnement II : Genèse du nouveau théâtre", le *Devoir*, 31 juillet 1971, p. 11. "Théâtre d'environnement III : La rencontre de l'art et de la science", le *Devoir*, 7 août 1971, p. 11. "Théâtre d'environnement IV : La libération de l'être (femme) dans le nouveau théâtre". "Théâtre d'environnement V : Le théâtre d'environnement et la présence du futur." "Théâtre d'environnement VI : Le rôle du théâtre d'environnement dans la société consciente". "Théâtre d'environnement VII : Forger par la panique un outil de désaliénation", le *Devoir*, 25 septembre 1971.

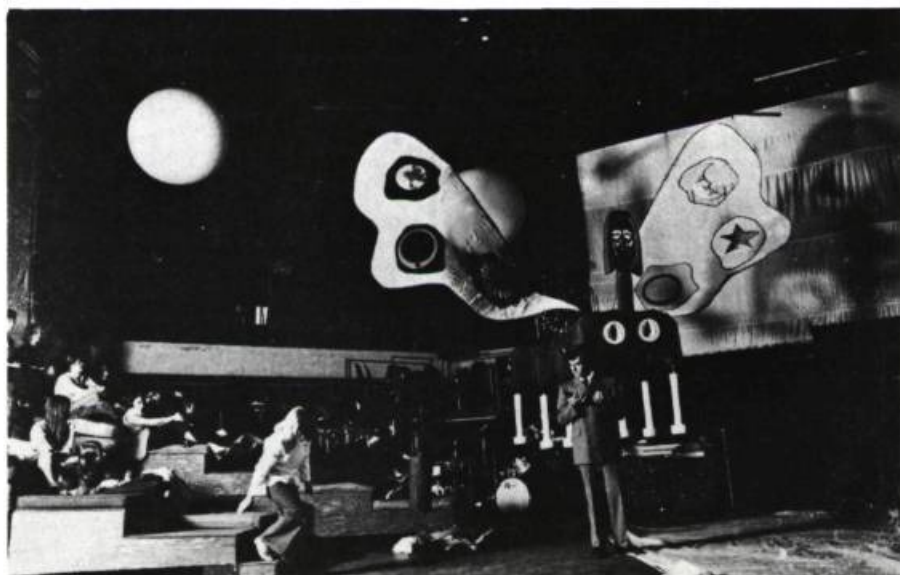
# théâtre d'environnement I : un nouveau théâtre

## le vécu

Le nouveau théâtre est vécu. Il invoque non pas des situations factices, mais la vie de celui qui s'y exprime. Comme le pré-théâtre, il implique un cérémonial, une fête, une liesse. Il incarne une situation dans le vécu et la fait exploser. Les personnages deviennent des créateurs, font surgir un décor, expriment à travers leurs comportements une perception globale de la réalité ambiante. L'art s'en trouve relié à la vie. Le témoin de ce théâtre devient un participant, chaque spectateur devient un acteur; chaque module ou accessoire acquiert une nouvelle signification. Il s'agit, non plus de subir, mais d'agir. Le nouveau théâtre force les gens à accoucher.

Le théâtre traditionnel ne procède pas ainsi. A l'origine, il est ce qui est donné à voir ou ce qui est vu et non ce qui est vécu. C'est un spectacle inauthentique où le comédien hypocrite feint des sentiments qu'il n'a pas, incarne un personnage autre que le sien et vit sur la scène une vie empruntée. Le comédien, malgré lui, devient un comique même dans les pièces tragiques. Il est à ce point personnalité que la psychiatrie serait en droit de se demander si, pour incarner ainsi un personnage qu'il n'est pas, il ne doit pas être un faible d'esprit afin de s'en pénétrer sans retour. Ce serait la raison pour laquelle certains comédiens continuent de jouer un rôle en dehors de la scène.

Le nouveau théâtre ou théâtre d'environnement n'exige pas une telle abnégation du comédien. Il l'élimine en tant que comédien. Le nouveau théâtre veut de vrais



*Femme. Spectacle de Maurice Demers.*

*(photo : Jacques Bourget)*

hommes et de vraies femmes et non des marionnettes. L'avenir appartient aux êtres authentiques et créateurs. Le nouveau théâtre veut la vraie vie et non un tableau artificiel de la vie. Il veut un milieu et non une scène où le comédien se prend pour un autre, un milieu où chaque être humain se prend pour lui-même à chaque instant. Le nouveau théâtre, cependant, est exigeant non seulement pour les comédiens, mais aussi pour les participants. Il y a si peu de gens authentiques, il y a tellement de gens qui, sans être des comédiens de métier, jouent dans leur vie, qu'ils seraient tout aussi mauvais pour exprimer leur expérience vécue qu'un vrai comédien qui n'est pas habitué à être lui-même sur une scène. En d'autres mots, il faut susciter une nouvelle race de personnages se personnifiant eux-mêmes et les prendre où ils se trouvent : chez les quelques comédiens capables de se convertir à l'idée qu'il n'y a plus de scène et plus de public et dans l'ancien public, devenu ouvrier de la création artistique dans la vie de tous les jours transposée au théâtre.

### démystification

Il est important de souligner, toutefois, que le nouveau théâtre demeure du théâtre même s'il en inverse la signification. La liberté entière étant accordée aux personnes, leurs attitudes n'en doivent pas moins être intégrées par une programmation où le concepteur d'environnement, lui-même devenu homme de théâtre, fait de l'ensemble des gestes inattendus produits dans ce théâtre un élément de participation à une expérience totale. Le théâtre d'environnement a ceci d'exceptionnel qu'il prévoit sans les prévoir les réactions les plus authentiques des participants en les situant dans une ouverture inconditionnée de groupe.

Dans le théâtre traditionnel interviennent des éléments de distanciation entre la personne et le personnage et entre la scène et le public. Ici, ces éléments sont supprimés. Le spectateur du théâtre d'antan devient un acteur, un animateur, un metteur en scène. Il s'incarne lui-même dans une programmation qui prévoit sa liberté.

Le nouveau théâtre implique donc une programmation d'éléments sensoriels dans l'espace-temps mobile et polyvalent où chaque participant s'apparaît à lui-même comme une ressource.

Il y a une véritable démystification à faire au niveau du théâtre d'environnement. Il s'agit de rendre l'expression de la vie plus authentique en utilisant la liberté des spectateurs qui autrefois demeuraient passifs devant le comédien auquel ils donnaient les dimensions d'un roi ou d'un dieu. Le peuple a déifié le créateur parce qu'il a perdu le sens de sa propre créativité.

Aujourd'hui, le comédien ne peut plus posséder la vérité à lui seul. Il doit perdre ses airs de grandeur et devenir son propre public. C'est ainsi que le théâtre cessera d'être bourgeois pour devenir le véhicule d'une nouvelle pensée.

Le théâtre d'environnement est un théâtre collectif qui exprime une activité de synthèse et non la pensée d'un seul auteur neurasthénique et bigot. Seuls ceux qui savent travailler en groupe et vivre en communauté subsisteront. Le rôle du nouveau théâtre est de faire surgir le potentiel où il se trouve en invitant chaque personne à créer son dialogue, ses décors, ses environnements. C'est la raison pour laquelle ce théâtre doit mettre à la disposition des participants une multitude d'éléments à caractère fonctionnel gratuit dans une véritable dynamique de l'espace-temps.

Il n'est plus question aujourd'hui d'un théâtre disséqué qui analyse les sentiments humains en empruntant une attitude objectivante. Il faut un théâtre total, englobant, qui refuse les vedettes et engendre la véritable communauté humaine.

Le théâtre d'environnement est un théâtre de participation où le but visé est d'apprendre à chaque personne à être créatrice. Nous ne visons plus le chef-d'oeuvre.



*Femme, Spectacle de Maurice Demers.*

*(photo : Jacques Bourget)*

L'important est le processus, non le produit.

Il ne s'agit plus ici de créer des comédiens-robots, mais de constituer un milieu dans lequel tout le monde apprend son rôle en le jouant.

Ce n'est plus la mémorisation d'un jeu scénique qui importe, mais l'improvisation et l'inventivité des attitudes.

L'objectivité du texte disparaît devant la subjectivité des personnes. Tout projet de dialogue n'est qu'un canevas pour aider le participant à mettre au monde sa pensée. En ce sens, on découvre qu'il existe une planification de l'improvisation dans la mesure où aucun n'est inopportun, même s'il n'était pas prévu.

On le comprend ici, le théâtre d'environnement est, en un certain sens, un désordre organisé, une insécurité mise en système, cette insécurité étant celle du participant qui se retrouve pour la première fois devant lui-même.

### **le nouvel ordre**

Le théâtre traditionnel impliquait presque invariablement une unité de lieu, de temps et d'action correspondant à un arrangement statique de la scène en fonction des exigences d'un texte inchangeable.

Or, à cause des nouvelles techniques de l'environnement, le lieu est devenu un non-lieu : l'action peut avoir lieu partout, dans la rue même. Ce non-lieu est multidimensionnel et il implique une conscientisation de l'espace-temps.

Le temps n'est plus linéaire comme avant. Il implique une mosaïque temporelle. On ne peut plus parler du temps qui passe, mais du temps qui se fait. Le théâtre nouveau travaille à la création d'une diversité de temps forts où se cristallise toute attente. Le spectacle n'a pas de fin, puisqu'il débouche sur la vie.

Quant à l'action, elle est désintégrée. Il n'y a plus une action prévisible sur le plan de son déroulement. L'action devient quelque chose à inventer autour d'un message.

Le lieu, le temps et l'action ne peuvent donc plus être des facteurs d'unité dans le nouveau théâtre. Seule la perception globale est source d'unité. C'est la théorie des champs et des ensembles que le nouveau théâtre explore et non les possibilités matérielles d'un milieu. C'est pourquoi le désordre organisé qu'il engendre obéit à des *designs*, à des *patterns*, pour employer ici une expression étrangère susceptible de nous communiquer le dépaysement que l'on ressent devant un scénario qui n'est fait que de coordonnées et de suggestions.

A travers le théâtre d'environnement, il faut savoir deviner la naissance d'un nouvel ordre intérieur. Dans cette dimension, tout homme travaille à construire sa statue. Ainsi, extérieurement, le participant devient sculpture vivante, sculpture immatérielle accessible à sa propre transparence. Plus que tout autre art, le nouveau théâtre rejoint la sculpture. Mais il rejoint aussi tous les arts plastiques auxquels viennent s'adjoindre le monde de l'audio-visuel, des humanités, de la science, des techniques de l'environnement et de la recherche industrielle.

le théâtre traditionnel n'était pas un théâtre de recherche. Il possédait la vérité et se mettait au-dessus de l'invention. Le nouveau théâtre, en ce sens, est multidisciplinaire, car il devient un véritable laboratoire où toutes les disciplines, toutes les attitudes de recherche se combinent en vue de favoriser l'éclosion d'un être humain à la fois profondément personnel et cosmique.

### **faire naître**

Le programmateur du nouveau théâtre doit être prêt à tout. Il doit chercher à canaliser les forces et à coordonner les efforts. Après avoir touché à la plupart des disci-



*Femme. Spectacle de Mauriçe Demers.*

*(photo : Jacques Bourget)*



plines, il est devenu concepteur ou *designer* et, agissant comme personne-ressource dans un monde qui se complexifie de plus en plus, il en est arrivé à un point où il doit solliciter l'aide de multiples spécialistes et de gens de toutes les couches de la société. C'est seulement ainsi qu'il peut procéder à une activité de synthèse.

Cependant, il demeure fondamentalement un homme de théâtre au sens nouveau du terme. Ses buts sont de précipiter les participants dans une sorte de folie totale en leur faisant percevoir des sensations nouvelles. En s'adressant à tous les sens de l'individu et en créant différents stimuli auditifs, tactiles et visuels, c'est à l'homme intégral qu'il s'adresse et non à certains aspects isolés de sa personne, comme son intellect ou sa raison. Il crée ainsi des "véhicules" qui permettent le voyage vers la conscience globale.

C'est pourquoi les couturiers habillent les plafonds de fines tentures dans lesquelles des électriciens installent des éventails qui les font voler. C'est pourquoi les menuisiers construisent des planchers instables où les peintres exercent leurs talents en invoquant une flore vertigineuse. C'est pourquoi les spécialistes du son construisent des instruments de musique à claviers multiples, pendant que les spécialistes de la lumière multiplient les individus en projetant leur double à l'aide d'immenses ombres chinoises. Et les participants se promenant dans ce décor y exercent leurs talents, pendant que d'autres participants chargés de les provoquer, montés sur des podiums et des tréteaux, structurent le schéma de leur initiative. En faisant arriver les choses, ils provoquent d'autres choses. Les décors deviennent humains. Les participants deviennent les décors. Quand, par hasard, un comédien de l'ancien théâtre accepte de jouer le rôle de l'initiateur monté sur les podiums, il arrive que sa panique devant sa propre incapacité à jouer un rôle autre que le sien propre dans la vie courante devienne un spectacle qui incite chaque participant à devenir le comédien de sa propre réalité.

Le théâtre d'environnement devient alors le scénario de l'initiative et de la créativité. Il rend possible la création, il crée des créateurs. Par le fait même, le spectateur classique bondit hors de son siège, cesse de se livrer à la consommation bourgeoise à laquelle l'ancien théâtre l'avait habitué et devient actif. C'est pourquoi il ne peut y avoir de scène véritable là où s'exerce le nouveau théâtre. Le spectacle est partout dans la salle. L'espace est habité sur tous les plans. Les spectateurs-participants peuvent être debout, en mouvement ou assis à différents niveaux dans l'espace. Des personnes peuvent surgir du plancher ou du plafond. Le lieu tout entier devient toile de projection. Les éclairages de toutes sortes créent des effets de mobilité et d'instabilité, les miroirs métalliques peuvent multiplier les effets cosmiques à l'infini, les tiges métalliques et leurs ombrages peuvent donner l'impression d'emprisonnement massif ou semer l'espoir de nouveaux horizons, les matériaux transparents ou translucides gonflables permettent de créer des sols mouvants qui envahissent les participants, des matrices habitées nous font réaliser notre état foetal actuel et laissent présager les habitations océaniques ou lunaires de demain.

Le nouveau théâtre, on le voit, cherche à faire arriver des accidents dans le milieu où les participants évoluent. Il perturbe la réalité ordonnée de tous les jours. Il engendre un désordre total en vue d'illuminer la réalité intérieure. Il incarne l'épiphanie de l'événement humain dans un temps fort où chaque participant rejoint une dimension supérieure de la vie. C'est pourquoi le théâtre d'environnement est source de libération à tous les niveaux. C'est pourquoi il ne peut prétendre être abstrait comme l'ancien théâtre qui se tenait à distance des spectateurs. Il doit être concret. Concret vient du latin *cumcrescere* qui veut dire croître avec. En d'autres mots, il doit inciter chaque individu, en son individualité propre, à se compromettre par sa

libération totale.

Plus le théâtre d'environnement insistera sur la terrible singularité de l'humain et plus il sera universel.

Un peuple est en quête de son identité.

Nous sommes à l'heure de la prise de conscience.

Plus le théâtre d'environnement sera québécois et plus il sera mondial.

---

# THÉÂTRE QUÉBÉCOIS ET... THÉÂTRE AU QUÉBEC

MARIE-FRANCE DESROCHERS  
MARIE-RENÉE CHAREST / CLÉ-  
MENT CAZELAIS / MARC DORÉ /  
JEAN BAUER (THÉÂTRE EUH!)

## 1971

*Tant par sa très large diffusion que par son impact sur une fraction appréciable du jeune théâtre québécois (d'amateurs et de professionnels), le Manifeste du Théâtre Euh ! amorçait un mouvement radical de politisation de la pratique théâtrale en s'attaquant au théâtre institutionnalisé d'une part, à la formation de l'acteur d'autre part. C'est dans le Soleil du 14 août 1971 que le manifeste paraît d'abord, après plus d'un an d'activités du Euh !, centrées sur le travail d'improvisation en milieu populaire.*

*D'entrée, le texte établit un découpage de la réalité théâtrale qui reprend, pour l'essentiel, la thèse d'un J.-C. Germain : notre théâtre a été colonisé par des agents doubles, un pied au Québec, l'autre dans le Grand Répertoire édulcoré... Mais, à la différence du manifeste de Germain, l'argumentation, bien qu'assez sommaire, n'en reste pas là : le Euh ! interpelle cette fois le théâtre institutionnel en l'accusant d'être au service de la classe dominante et d'être coupé du peuple. Ces premiers rudiments d'une analyse marxiste – en l'absence des concepts qui en fondent la rigueur – de l'appareil de production théâtrale bourgeois ne tarderont pas à se préciser et à s'enrichir tout au*