

## **A.C.T.A./A.Q.J.T. : un théâtre « intervenant » (1958-1980)** **Éclats**

Gilbert David

---

Numéro 15 (2), 1980

Un théâtre « intervenant » : A.C.T.A./A.Q.J.T. (1958-1980)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16558ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

David, G. (1980). A.C.T.A./A.Q.J.T. : un théâtre « intervenant » (1958-1980) : éclats. *Jeu*, (15), 7–18.

# situations/sociétés/signes

## a.c.t.a./a.q.j.t.: un théâtre « intervenant » (1958-1980)

### éclats

« Car l'utopie ne s'écrit jamais au futur, elle est ce qui est toujours déjà là. »  
Jean Baudrillard, *le Miroir de la production*.

Revenir sur plus de vingt années d'activité de l'Association québécoise du jeune théâtre — fondée en 1958 sous le nom d'Association canadienne du théâtre d'amateurs (A.C.T.A.) —, c'est, ni plus ni moins, tenter de retracer un mouvement déterminant pour qui voudrait penser la totalité de la pratique théâtrale du Québec contemporain. Aucune des questions que suscite l'histoire de notre théâtre ne peut en effet échapper à une mise en perspective qui placerait le théâtre d'amateurs, puis le « jeune théâtre », en position de précurseur, sinon de catalyseur de l'expression culturelle la plus signifiante et novatrice de notre collectivité. Et, pour ne s'en tenir qu'à l'histoire la plus récente, qu'il suffise de mentionner quelques aspects de l'importante contribution de l'A.C.T.A./A.Q.J.T. à l'élargissement de la problématique socio-théâtrale: A. l'incitation à développer la dramaturgie nationale et l'affirmation de sa nécessaire souveraineté au niveau de la diffusion socio-culturelle; B. la multiplication des occasions d'échange et d'expérimentation par des ateliers, des festivals, des comités de travail; C. la mise en contradiction de la société et de la production théâtrale, en y associant progressivement des groupes sociaux différenciés; D. la réactivation du collectif de création autogestionnaire face à la hiérarchisation du travail théâtral ou, plus largement, spectaculaire; E. la critique productive de la formation théâtrale institutionnelle par la mise de l'avant d'un programme parallèle, orienté par des objectifs pluridisciplinaires et axé principalement sur l'animation; F. l'insistance à réclamer de l'État et à promouvoir, dans la mesure de ses moyens, la démocratisation de la culture et du théâtre; G. l'élaboration de conditions propices à l'émergence d'un théâtre populaire<sup>1</sup>, porteur de changement; H. l'inscription et le maintien d'une dialectique entre les approches du théâtre d'amateurs et celles des théâtres « de métier ».

Sans doute, un tel ensemble de propositions, de démarches et d'efforts n'a pas toujours porté fruits, ni donné lieu à tout coup à des effets d'entraînement, à des productions ou à des actions irréprochables. Parfois, pour avoir voulu forcer le rythme de ses membres ou celui du milieu théâtral, l'Association qui est de-

1. L'expression « théâtre populaire » est porteuse de plusieurs ambiguïtés... Aussi, même si des documents et plusieurs membres de l'A.Q.J.T. y réfèrent constamment, je crois qu'il faudrait lui substituer l'expression « théâtre intervenant » que j'utiliserai, pour ma part, dans l'analyse que je propose plus loin des tendances théâtrales au Québec.

venue celle du « jeune théâtre » n'a pas toujours su trouver un équilibre entre un nécessaire travail d'analyse socio-politique et une structure de services... et d'accueil. Pourtant, prise globalement, l'histoire de l'A.C.T.A./A.Q.J.T. n'a jamais cessé d'être celle d'un regroupement exceptionnellement productif, au sein duquel ont pu se cristalliser et se côtoyer de nombreuses tendances théâtrales, révélatrices des tensions à l'oeuvre dans l'ensemble social, ce que le présent dossier ne manquera pas de signaler.

L'occasion se présente donc, maintenant, de rendre compte d'un organisme culturel démocratique, le seul au Québec à s'être occupé véritablement du théâtre, de son développement et des enjeux socio-culturels conséquents, et dont l'évolution se prête, à tout le moins, à une analyse idéologique, ce que je privilégierai ici.

### perspective théorique

L'histoire de l'A.C.T.A./A.Q.J.T. ne saurait être dissociée, pas plus du reste que l'analyse de ses composantes idéologiques, de l'histoire du théâtre québécois et du Québec lui-même; cependant, en dépit d'une telle évidence, il me faut annoncer que je m'en tiendrai pour l'essentiel aux positions qui se sont manifestées à l'intérieur de l'Association sans chercher à en valider la pertinence en regard des pratiques socio-culturelles ambiantes; aussi, sans m'interdire de recourir aux analyses qui ont directement porté sur les pratiques socio-politiques<sup>2</sup>, je me pencherai principalement sur les conflits qui trouvent leur source dans la bataille pour la conquête de la légitimité culturelle<sup>3</sup>, plus précisément celle de la légitimité théâtrale.

La légitimité culturelle est indiscutablement l'objet de luttes et d'une concurrence entre les producteurs de « biens symboliques », parmi lesquels se retrouvent forcément les gens de théâtre; une loi dont l'idéologie dominante assure la reconduction, et assumée plus ou moins consciemment par les artistes et les intellectuels qui voient à son respect, la régit et veut que « les principes de différenciation qui sont les mieux faits pour être reconnus comme culturellement pertinents, c'est-à-dire comme légitimes, par un champ qui tend à refuser toute définition externe de sa fonction, sont ceux qui expriment le plus complètement la spécificité de la pratique considérée (...): c'est là ce qui fait que, dans le domaine de l'art, les principes stylistiques et techniques sont prédisposés à devenir l'objet privilégié des prises de position et des oppositions entre les producteurs (ou leurs interprètes)<sup>4</sup>. » Ce primat de la *forme* sur la *fonction* détermine toute l'activité artistique et théâtrale contemporaine et contribue à imposer des critères arbitraires d'évaluation de la compétence artistique ou culturelle qui se trouve à être « consacrée » par des instances fortement hiérarchisées, bien que solidaires: le milieu théâtral, la critique, les mass média, le système d'enseignement, l'État. Chacune de ces instances exerce son influence propre et se trouve à médiatiser des rapports de force. Or, la légitimité théâtrale qui peut se donner l'illusion d'être parfaitement autonome et libre, puisqu'elle s'est appuyée

2. Voir, en particulier, *le Développement des idéologies au Québec*, de Denis Monière, Montréal, éd. Québec/Amérique, 1977.

3. Voir « le Marché des biens symboliques » de Pierre Bourdieu, dans *l'Année sociologique*, n° 22, Paris, 1971, p. 49-126.

4. *Ibid.*, p. 60.

en ses fondements mêmes sur les normes et valeurs des producteurs, cette légitimité est cependant *redoublée* par les rapports de force entre classes. Même si, aujourd'hui, dans les sociétés capitalistes « avancées », l'analyse des rapports de classes et du rôle souvent ambigu et contradictoire qu'y jouent les artistes et les intellectuels, est devenue plus complexe, il est crucial de réaffirmer la nécessité d'une démythification de la « liberté » de l'artiste et de reconnaître toutes les déterminations et les sollicitations qui en font un marchand ou un « intervenant ».

### **raccourci historique**

D'un point de vue idéologique, on peut distinguer trois grandes idées-forces dans l'histoire de l'A.C.T.A./A.Q.J.T. qui attesteront, chacune, une perception de la fonction du théâtre dans la société: 1. la vocation récréative; 2. la revendication de l'expression; 3. l'animation « sauvage ». Bien qu'on puisse relativement dater l'apparition de chaque phase, et la période pendant laquelle l'une ou l'autre *sensibilité* a prédominé, il faut bien comprendre que chaque nouvelle vague de fond n'a jamais éliminé les précédentes, soit que ces dernières se soient « adaptées » à la nouvelle situation, soit qu'elles se soient plus ou moins brutalement exclues en constituant des champs *externes*.

#### **1. la vocation récréative**

De la fondation, en 1958, à la création d'un festival national, en 1967, l'A.C.T.A. est dominée par une approche récréative, teintée d'un vague humanisme: être amateur est alors une « vocation » ou une mystique pour laquelle on brandit fièrement le désintéressement économique, la « gratuité » du geste culturel, l'humilité artistique et le divertissement inoffensif. Familiale, l'Association commence par honorer pères et mères, ses fondateurs et les valeurs morales dérivées de l'Action catholique et du scoutisme . . . Mais la création de cette Association préfigurait, à sa façon, les bouleversements « tranquilles » qui allaient modifier le paysage culturel du Québec: le regroupement de ceux et celles qui déjà se singularisaient en « faisant du théâtre » dans une société puritaine et peu encline à laisser trop longtemps ensemble, pour le « plaisir », des (jeunes) hommes et des (jeunes) femmes, un tel regroupement annonçait des lendemains différents; d'ignorés qu'ils étaient, les amateurs se dotaient alors d'un instrument qui *officialisait* leur présence nationale et la légitimait à leurs yeux, tout en les confrontant soudainement à la multiplicité de leurs attentes et aux particularités de leur activité. « Faire du théâtre » a donc pu constituer, à cette époque,

une activité collective suspecte, porteuse de valeurs discordantes par rapport aux valeurs sociales dominantes. Et à très court terme, le seul fait d'être regroupés allait donner aux amateurs une capacité d'intervention culturelle efficace.

Par ailleurs, l'apparition de l'A.C.T.A. correspondait à la consolidation du théâtre professionnel qui, après avoir lentement imposé sa crédibilité artistique auprès de l'élite, avait réussi à obtenir une reconnaissance officielle de l'État qui commençait à le subventionner. Nées elles-mêmes de groupes d'amateurs antérieurs, les compagnies professionnelles ont alors certainement encouragé les amateurs à se doter d'un code d'éthique qui définissait clairement leur niveau d'accomplissement artistique en leur interdisant implicitement de vouloir concurrencer leur territoire culturel nouvellement conquis. Dès lors, un partage de la compétence théâtrale s'est instauré, lequel aura au moins deux conséquences sur le théâtre amateur : celle de le rendre, au départ, absolument indépendant des théâtres professionnels constitués et de ses critères, et celle d'empêcher la reconnaissance de théâtres concurrents<sup>5</sup>, c'est-à-dire de candidats à la légitimité culturelle<sup>6</sup>; tout au plus, des individus dont le talent d'amateur se voyait reconnu avaient-ils la « chance » de s'intégrer à l'activité théâtrale officielle ou de s'inscrire à une école professionnelle... Entièrement inféodée à l'esthétique des théâtres qui avaient pignon sur rue, la pratique des amateurs a commencé par singer plus ou moins maladroitement les acteurs en vue, le répertoire, le style et le fonctionnement des compagnies qui définissaient la légitimité théâtrale.

Mais contrairement aux professionnels qui ne disposaient d'aucun instrument de rencontre et de concertation, les amateurs ont peu à peu pris conscience de leur importance culturelle et du potentiel critique de leur regroupement. Étrangers aux pressions de l'offre et de la demande, qui sanctionnent l'activité artistique au plan de la rentabilité, les amateurs disposaient d'une grande liberté de manoeuvre qui leur permettait de prendre plus de risques et d'entreprendre des aventures originales et de plus en plus discordantes par rapport au code culturel dominant.

Deux autres facteurs, proprement sociologiques, vont contribuer à faire de l'A.C.T.A. un organisme empreint d'une forte participation et où s'exercera une critique croissante de la légitimité théâtrale : d'une part, l'explosion démographique de l'après-guerre a renforcé la contestation des vieilles valeurs par la nouvelle génération; d'autre part, un vaste mouvement de scolarisation de la population va soudainement multiplier les foyers de savoir et façonner de nou-

5. Durant les années soixante, plusieurs théâtres d'amateurs — les Apprentis-Sorciers, les Saltimbanques, l'Estoc, le Mouvement contemporain, entre autres — proposent dans le contexte culturel et théâtral de l'époque des productions aussi signifiantes, sinon plus, que celles des théâtres alors subventionnés; pourtant, ils ne seront jamais vraiment aidés par l'État (canadien et québécois) dont les politiques d'aide sont alors entièrement commandées par les critères de reconnaissance établis implicitement par les théâtres déjà en place...

6. « Si les relations constitutives du champ des positions culturelles ne révèlent complètement leur sens et leur fonction que lorsqu'on les rapporte au champ des relations entre les positions occupées par ceux qui les produisent, les reproduisent ou les utilisent, c'est que les prises de position intellectuelles, artistiques ou scientifiques sont toujours aussi des stratégies inconscientes ou semi-conscientes dans un jeu dont l'enjeu est la conquête de la légitimité culturelle ou, si l'on veut, du monopole de la production, de la reproduction et de la manipulation légitimes des biens symboliques et du pouvoir corrélatif d'imposition légitime. » P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 118.



velles élites, agressives et impatientes de réaménager l'espace du pouvoir socio-politique et culturel. Les années soixante au Québec auront aussi mis en place tous les éléments d'une formulation, par la jeunesse, d'un nouveau projet de société à l'intersection des contestations contre-culturelles d'influence américaine et des revendications nationalistes que l'on sait. Plus que toute autre pratique culturelle, le théâtre d'amateurs et son association allaient être au cœur de tous ces bouleversements.

## 2. la revendication de l'expression

Une fois assurées la délimitation de son champ et la pérennité de sa structure de fonctionnement et de services<sup>7</sup>, l'A.C.T.A. s'est engagée dans un long débat par lequel ses membres ont quitté le terrain exclusivement théâtral, assujéti comme on l'a vu à la loi de la légitimité, pour commencer à définir de nouveaux modes de production, de diffusion et d'animation. Plus ou moins consciemment, les amateurs adoptent un fonctionnement et se fixent des objectifs qui vont tendre à définir une contre-légitimité théâtrale; à mesure que, dans ses rangs, des troupes acquièrent une permanence et se « professionnalisent » sans pour autant quitter l'Association où ils trouvent une sorte d'école de pensée et une approche globale plus stimulante que chez ceux qui se rangeaient d'emblée sous l'empire de la légitimité, le « jeune théâtre » apparaît et s'écarte du modèle qui avait servi d'étalon aux amateurs précédents: à la récréation, il opposera dorénavant l'expression. Dans la foulée de la Révolution tranquille et à la faveur du bouillonnement contre-culturel naissant, une nouvelle sensibilité, une expressivité créatrice s'affirment et se propagent. Les premiers Carrefours, après l'expérience concluante du Festival de l'Expo 67, deviennent de véritables festivals, avec une programmation généreuse et diversifiée. Au fil des festivals, la création québécoise (celle d'auteurs puis la création collective) s'impose et devient le seul critère culturellement pertinent; volontiers spontanéiste, exaltée, lyrique, la production du « jeune théâtre » témoigne d'une invention et d'un dynamisme impressionnants. Toute une génération, parmi laquelle il faut souligner le rôle des couches les plus scolarisées, s'engage dans l'exploration anarchique du corps, du langage et de l'espace intérieur et social, dans la contestation des institutions

7. L'A.C.T.A., en 1966-67, voit en effet sa situation économique relativement assurée quand l'État québécois quadruple brusquement sa subvention. Avec près de 20 000 \$, l'Association dispose d'un budget qui l'affranchit du bénévolat absolu de ses premières années, sans lui donner, toutefois, des moyens très importants.

et des « autorités » en place. Paradoxe apparent<sup>8</sup>, c'est l'État (canadien) qui assurera des moyens appréciables à ce mouvement revendicateur par la création de deux programmes de lutte contre le chômage chez les jeunes (Perspectives-Jeunesse et Projets d'Initiatives locales).

Entre 1968 et 1973, l'A.C.T.A. devient l'A.Q.J.T.; ses membres les plus actifs contribuent à québécoiser l'approche théâtrale, aidés en cela par le renouveau parallèle de l'écriture dramatique, et prennent une distance irréversible face au théâtre d'amateurs récréatif, bienséant et « pompier ». Dans le même temps, l'Association commence plus ou moins souterrainement à se politiser, d'une part, en prenant davantage conscience de sa position dominée dans la hiérarchie de la légitimité culturelle et théâtrale, d'autre part, en absorbant les premiers rudiments d'une analyse marxiste, qui auront notamment pour effet de déplacer considérablement ses polarisations idéologiques. Aussi, par sa dépendance face à l'État et sa vulnérabilité aux attaques conjuguées, internes et externes, des partisans et des agents de la légitimité théâtrale (critiques de presse, fonctionnaires de la culture, à l'extérieur; groupes réfractaires à la perspective de perdre leurs possibilités d'ascension dans l'échelle de la reconnaissance, à l'intérieur), l'A.Q.J.T. a été, à partir de ce moment, plusieurs fois menacée d'éclatement...

Dès lors que l'A.Q.J.T. s'est mise à suspecter et à dénoncer la légitimité culturelle dominante, à définir et à mettre en branle un processus qui visait la réappropriation, par la majorité, de moyens culturels et d'une expression propre, elle se plaçait objectivement en situation d'écartèlement.

Car, tant et aussi longtemps que la revendication de l'expression se contentait de relayer des idéaux liés à l'affirmation de soi et du nationalisme francophone, tant que la recherche d'autres formulations de la pratique théâtrale se plaçait dans la perspective d'une réforme ou d'un réaménagement de la légitimité théâtrale, l'A.Q.J.T. ne pouvait rester que dans le « champ de la production restreinte »<sup>9</sup>, qui regroupe les praticiens et théoriciens intéressés à produire et à discuter entre eux les critères d'évaluation du jeu théâtral. Mais, aussitôt qu'intervient la question: « faire le jeu de qui? », l'ensemble de l'édifice est secoué et sa construction verticale, à des fins de renforcement du pouvoir d'une élite et d'une classe « bourgeoise », ne peut échapper à une critique plus radicale qui excède les limites propres au seul accomplissement artistique.

### 3. l'animation « sauvage »

Entre 1973 et aujourd'hui, l'A.Q.J.T. est passée par plusieurs crises qui ont contribué à clarifier sa fonction et ses objectifs dans la conjoncture socio-

8. Le même État qui n'accordait ses subventions « artistiques » qu'au compte-goutte — quand il en accordait —, se met soudainement à multiplier les subsides aux jeunes théâtres qui proposent des projets issus des besoins immédiats de la collectivité. La création collective et toute une approche différente du théâtre se feront les dents dans ces années « fastes », espèce de *New Deal* canadien qui aura à court terme de multiples répercussions sur la production théâtrale courante.

9. Toute cette question du « champ de production restreinte » mériterait des développements substantiels. Véritable enclave où les producteurs et leurs critiques élaborent des discours de renforcement réciproque, le « champ de production restreinte » témoigne toujours du degré d'autonomie d'un domaine de production et, par conséquent, d'une distance affichée à l'égard des non-producteurs et d'une inclination à l'autosatisfaction.



culturelle du Québec. Essentiellement, l'A.Q.J.T. a été déchirée par deux terrorismes, l'un voulant à toute fin pratique en faire une instance — pour ne pas dire un tremplin — dans la hiérarchie de la légitimité théâtrale, l'autre souhaitant lui assigner une mission idéologique étroite au service d'une Cause politique.

L'une comme l'autre attitude poussait l'A.Q.J.T. à se reconnaître un principe unique d'intervention culturelle. Or, l'une et l'autre extrémité ont, en fait, échoué à rallier la majorité des membres et elles se sont en quelque sorte annulées. De sorte que plusieurs groupes de « jeune théâtre », pressés d'obtenir un statut à l'intérieur de la légitimité culturelle, en plus de s'opposer farouchement à toute analyse un tant soit peu politique, ont discrètement quitté l'Association en l'accusant de faire peu de cas du théâtre et de ses « formes ». Parallèlement, mais d'une manière brutale, des groupes militants d'allégeance marxiste-léniniste, ont quitté l'Association en 1975, désespérant d'y trouver jamais un instrument utile à leur luttes et à leur « discours de vérité ».

Devant ces deux tendances qui s'excluaient mutuellement au sein de l'organisme et qui ont préféré constituer, chacune, un domaine propre, des groupes et des individus élaboraient une troisième voie, plus réaliste, et qui préservait une approche critique et progressiste sans la placer sous l'autorité de la légitimité culturelle. Une telle position, fragile et difficile, privilégie la fonction socio-culturelle du théâtre qu'elle veut activer par de multiples programmes d'animation.

Cette animation a ceci de particulier qu'elle ne préjuge pas des formes significatives qu'elle souhaite dégager, car elle n'entend surtout pas substituer une vérité toute faite et opaque à une autre<sup>10</sup>. L'animation « sauvage » fait plutôt confiance à la créativité des divers groupes sociaux qu'elle approche et elle se propose finalement comme un terrain où pourront s'élaborer de nouvelles pratiques et des réseaux inattendus de valeurs; elle entend surtout préserver des zones franches de liberté.

10. Ce qui est plutôt le fait des théâtres militants; le militant a une foi qui le dynamise, certes, mais qui en même temps lui interdit le doute. L'animation théâtrale est toute autre, elle qui ne propose pas des « contenus », mais qui entend faire place à la *disponibilité*, c'est-à-dire à toutes les possibilités d'expression, en se préoccupant d'assurer à tous les participants la *charge* émotive et productive qu'ils peuvent manifester.



Contre la rigidité d'un Parti et, du même élan, contre l'assurance méprisante de ceux qui prétendent détenir le secret de l'Art, l'animation théâtrale se tourne d'abord vers ceux et celles qui ont été privés de toute *responsabilité* culturelle; ici, l'animation essaie utopiquement d'horizontaliser la production (théâtrale), de renverser l'immense passivité collective et de créer un espace culturel qui échappe radicalement aux déterminations de la légitimité de la culture dominante actuelle.

On ne peut manquer d'y lire, en filigrane, la recherche d'une autre légitimité culturelle par laquelle la culture savante ou d'élite et la culture « populaire » ne seraient plus sur des plans séparés et antagonistes, mais capables de s'informer mutuellement, voire de se fondre en un mouvement littéralement renversant. La distance qui sépare la collectivité d'une telle réalisation n'est déjà plus si terrible dans la mesure où de nombreuses forces se déploient aujourd'hui pour l'y conduire. Toutefois, il serait naïf de croire que la réarticulation des responsabilités culturelles puisse se réaliser sans une structuration plus rigoureuse et convaincante de la gauche politique au Québec, ce qui, jusqu'à présent, a fait cruellement défaut aux tenants d'une approche socialiste et démocratique de la culture...

Cette absence d'un interlocuteur politique, d'un véritable relais entre les besoins culturels de la collectivité et leur satisfaction, a souvent jeté certains membres de l'A.Q.J.T. dans le gauchisme de bonne conscience ou dans une approche empirique, au coup par coup, qui les mettait dans une position précaire devant les critiques de l'extrême-gauche comme devant les « représentations » des théâtres qui, parallèlement, installaient une séduisante théâtralité du reflet et une indéniable aisance artistique...

Même si on a pu accuser de faiblesses organiques<sup>11</sup> le théâtre dont le processus de production et la diffusion étaient élaborés en fonction des « publics » ignorés par le circuit théâtral dominant, on ne saurait oublier l'immensité de la tâche et les obstacles internes et externes<sup>12</sup> auxquels se sont heurtées les troupes qui entendaient intervenir dans le champ culturel par et pour la majorité. Les représentations proposées à ce jour par les groupes de ce théâtre « intervenant » ont donc pu décevoir; pourtant, elles ont suffisamment témoigné de l'émergence d'un nouveau champ de possibilités culturelles dans lequel seraient enfin agissants les groupes et les classes dominés: travailleurs, chômeurs, femmes, gens du troisième âge, enfants... La conséquence immédiate de cette présence

11. L'accomplissement « esthétique » inégal du théâtre « intervenant » actuel n'est pas un mal chronique; il est le signe de son « inconfort » dans la structure de production artistique habituelle, perçue comme seul critère de reconnaissance... Cela dit, le théâtre « intervenant » ne se dérobe pas à la critique, à condition de ne pas lui imposer des analyses exclusivement formelles.

12. Sur le plan interne, le travail théâtral a souffert, à mon avis, d'une méfiance face aux manifestations « antérieures » du théâtre populaire à travers un refus buté de certains discours, de certaines expériences qui ont eu le tort d'être « étrangères », dans un contexte nationaliste porté à l'étroitesse...

Sur le plan externe, les résistances étaient multiples: le non-public a pris un certain temps à bouger: ses motivations socio-culturelles étaient encore assujetties aux déterminations de la culture dominante et de sa créature hypertrophiée, la culture de masse. D'autre part, les troupes ont subi les pressions des différents groupes M.-L. qui travaillaient déjà sur le terrain et qui les jugeaient selon une grille plus ou moins rigide et doctrinaire. Enfin, pour survivre, les troupes devaient également diffuser dans les couches petites-bourgeoises (cegeps, universités, salles marginales, etc...), où les critères d'évaluation de leur démarche brouillaient jusqu'à un certain point leurs objectifs socio-culturels.



théâtrale, issue des premiers contacts avec les « sans parole », aura été de restituer une confiance et un espoir, encore crevassés et maladroits, dans l'avènement d'autres imaginaires.

Depuis cinq ans, l'A.Q.J.T. a mis en branle un vaste processus d'animation culturelle dont les représentations ne constituent souvent qu'un épiphénomène, renvoyant constamment au travail de réactivation des forces latentes de la collectivité, invitée à se ressaisir ainsi de son rôle d'émetteur. Cette démarche s'accompagne, bien sûr, de l'affirmation d'une contre-légitimité culturelle qui s'appuie sur la majorité des « consommateurs », des « déclassés », des marginaux, des opprimé(e)s. Cependant, à l'A.Q.J.T., l'analyse socio-politique et culturelle, contrairement au préjugé courant, ne s'est pas coulée dans un modèle qui est essentiellement, et pour simplifier, celui des groupes M.-L.; tenant en respect à la fois la culture officielle et le militantisme dogmatique, l'A.Q.J.T. se ressent de l'inconfort d'une position en devenir, c'est-à-dire jamais définitivement arrêtée: elle « intervient » dans le sens du changement, pour exiger le respect inconditionnel des besoins culturels différenciés de la majorité encore absente des enjeux culturels; elle appelle un autre horizon culturel, une société autre.

### aujourd'hui, quel « jeune théâtre » ?

L'expression « jeune théâtre », accréditée par l'explosion théâtrale de la première moitié des années soixante-dix, recouvre aujourd'hui une réalité très vivante, diverse et contradictoire. Nés de la redéfinition de l'identité québécoise conjugée à l'exploration de nouvelles valeurs, les « jeunes théâtres » ont ouvert un large domaine de production qui s'est trouvé à exprimer les désirs et les angoisses d'une nouvelle génération, largement scolarisée et plongée dans le maelstrom des communications et des productions de masse<sup>13</sup>. La pratique théâtrale officielle a d'abord été l'objet de multiples attaques de l'ensemble du « jeune théâtre ». En fait, elle a, depuis, absorbé et, comme on dit, récupéré une bonne partie des énergies qui ont commencé par la contester. Passé une première période de

13. Le pouvoir spectaculaire des mass média (cinéma hollywoodien, télévision, revues à grand tirage, etc...), dans les représentations qu'il impose, crée des tensions dans l'ensemble social dont le théâtre avec son approche « archaïque » se fait malgré tout le porte-parole. En dépit de son « inefficacité » face à d'autres média, il demeure une source inépuisable de rencontres, de petits chocs, étonnamment multiplicateurs au plan culturel, parce qu'il est *présence*, échange, intervention dans l'instant. L'acte « théâtral » dispose toujours d'un large potentiel d'imprévisibilité, ce qui est l'antithèse de la production (spectaculaire) des mass média...

quasi-unanimité, le « jeune théâtre » n'a pas tardé à se lézarder et à prendre des visages différents. On peut maintenant y déceler trois principales tendances.

La première, la plus foisonnante, et sans doute la plus ambiguë, pourrait être qualifiée de para-institutionnelle en ce qu'elle ambitionne plus ou moins secrètement de succéder à la direction des théâtres en place, en acceptant de « jouer le jeu » du formalisme artistique, sans lequel ses productions seraient ignorées. Cette catégorie n'affirme pas d'objectifs socio-culturels très différents de l'institution théâtrale, ou plus largement « spectaculaire », qu'elle visite ponctuellement en y acceptant volontiers des « rôles ». Sa facilité à adopter une attitude tantôt conciliante, tantôt « délinquante », la place structurellement dans une position réformiste : le répertoire est moins relu, ce qui s'appelle re-lire, que reformulé, et la « création » qu'elle défend sait jusqu'où il ne faut pas aller trop loin. Il faut donc s'attendre à ce que ce « jeune théâtre » prenne à très courte échéance la relève des directions artistiques institutionnelles, parce qu'il y a déjà ses « entrées » et qu'il y a préparé consciencieusement son installation.

La deuxième tendance concerne les théâtres de la marginalité : théâtres du rituel, de l'insolite ou de l'improvisation ludique, théâtres-laboratoires, ces lieux revendiquent la différence et ont ceci de particulier par rapport à la première tendance : ils refusent tout acte théâtral de *diversion*, c'est-à-dire celui qui vise le divertissement conditionné de la foule et le confort artistique des « formules éprouvées ». Mais, si leurs objectifs socio-culturels et théâtraux les poussent à radicaliser leur travail scénique, celui-ci a surtout pour effet de les singulariser à outrance et de leur assurer une place « exemplaire » et « pure » dans la hiérarchie de la légitimité, qu'ils tirent à la fois de la considération dans laquelle est tenue aujourd'hui la « recherche d'avant-garde », et de la valorisation que leur consentent les protagonistes du « champ de production restreinte ». En quelque sorte, cette tendance s'autosuffit et ne menace en rien l'appareil de production théâtrale dominant. En s'interdisant implicitement de « rejoindre » des publics plus vastes — ce qui signifierait leur mort en tant que marginalité —, ces théâtres contestent certes la théâtralité dominante et particulièrement son régime commercial et complaisant face aux publics, mais se satisfont de leur immunité dans la mesure même où leur activité est « respectée » comme domaine autonome par l'État, ultime complice de ce jeu réservé à une minorité d'initiés et qui assure au système, en marge justement, une soupape au trop-plein de subversion. Quoi qu'il en soit, cette seconde tendance ne participe que d'une manière accidentelle au débat qui oppose deux approches culturelles dans la conquête de la légitimité : celle qui devient peu à peu une raison d'État et celle qui se fraie un chemin parmi les hommes et les femmes, dans leur quotidien.

La troisième et dernière tendance du « jeune théâtre » regroupe les théâtres « intervenants », c'est-à-dire ceux qui, solidaires des luttes dont le réel est chargé, veulent bouleverser les conventions, non seulement du théâtre en tant qu'art, mais aussi celles de la culture et de la société elles-mêmes. Ces théâtres existent à la croisée de deux critiques : « celle du monde par le théâtre et celle du théâtre par le monde<sup>14</sup>. » Même s'ils sortent parfois tentés de servir une idéologie

14. Bernard Dort, « Un théâtre 'intervenant' », dans *Théâtre en jeu*, Essais de critique 1970-78, Paris, Seuil, 1979, p. 132. Voir aussi *Écrits sur la politique et la société* de Bertolt Brecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 124-138.



plutôt que de proposer un questionnement, ces théâtres sont amenés à multiplier les échanges entre les producteurs et les publics qu'ils souhaitent atteindre.

Cette volonté de faire de leurs *destinataires* des interlocuteurs ou, mieux, des agents directement impliqués dans le processus de production, radicalise leur position face à la culture et renverse le schème classique dans lequel l'artiste est avant tout porteur d'une « révélation ».

En repoussant le mythe de l'artiste prométhéen, les théâtres « intervenants » cherchent, dans un premier temps, à servir de relais, de modulateur et d'interprète au vécu collectif opprimé, sur lequel ils sont directement « branchés » ; mais cette intervention initiale, pour remettre définitivement en cause la légitimité culturelle dominante, les conduira dans la logique des choses à préparer leur effacement graduel au profit des stratégies culturelles que s'inventeront la grande majorité des hommes et des femmes, une fois pleinement convaincus de leur importance culturelle et investis des moyens rendant possible leur manifestation. Peut-être même qu'alors, le théâtre, du moins tel qu'on le connaît maintenant, n'aura plus de sens !

D'ici à ce qu'advienne une société et une civilisation de l'échange et du juste partage, les théâtres « intervenants » travaillent pour l'heure à contrer les effets nivelants de l'hyperconsommation et les compensations chloroformantes de la société des spectacles. Leur tâche présente consiste à dégager des voies d'accès à l'immense potentiel expressif et critique que recèle la « foule solitaire », égarée dans les fantasmes du bonheur publicitaire et les rêves à crédit. La vacuité culturelle de l'abondance, propre aux sociétés post-industrielles, et qui est l'envers monstrueux de la misère réelle des peuples exploités par les divers impérialismes, est traquée par les théâtres « intervenants » jusque dans la vie dite privée, mais pour aussitôt retentir dans les structures et les pouvoirs par lesquels la domination s'est imposée comme normalité.

Les leviers d'un nouveau monde appartiendront à ceux qui les inventeront, à condition toutefois qu'ils aient en vue, jusque dans l'invention de leurs outils, le déploiement le plus large possible des désirs et des affects de la collectivité enfin rendue à elle-même.

### « ce qui est toujours déjà là »

Aujourd'hui, on voit ce que représente l'A.Q.J.T. dans la pratique théâtrale québécoise actuelle: un lieu dé-rangeant. En s'appuyant sur son histoire, qui témoigne abondamment de la situation culturelle de l'ensemble social, l'A.Q.J.T. ne cesse de réclamer la démocratisation de la culture et du théâtre<sup>15</sup>; elle représente « ce qui est toujours déjà là » et ce qui hante tout discours culturel qui ne voudrait pas se passer du désir de changement et de la vie.

En refusant le schéma aplatissant qui fait de la population d'abord une clientèle, et des créateurs, de simples courroies de transmission des « besoins » de l'industrie culturelle (prestige, marketing, image de marque et rentabilisation), en refusant de céder au chantage commercial qui évacue la portée critique des gestes culturels et qui évalue l'imaginaire en termes comptables, l'A.Q.J.T. s'est placée dans une position courageuse qui est partout battue en brèche par les sollicitations à une consommation culturelle plus ou moins ostentatoire. Mais dès lors que « faire du théâtre » n'est pas une pratique innocente, on ne peut éviter de l'enraciner dans les terreaux propices à l'éclosion de nouvelles possibilités.

Face à une société du spectacle, qui est le lieu par excellence du jeu des modes et du faire-valoir, l'A.Q.J.T. mobilise les énergies créatrices des gens dont on veut faire croire qu'ils n'ont rien à dire. Du point de vue de la culture d'élite, le théâtre d'expression populaire restera toujours inaccompli, incertain, « informe » ; parce qu'il s'inscrit dans l'actualité et dans l'urgence, un tel théâtre ressemble à une grève sur le tas, c'est-à-dire à un événement qui surgit quand le sentiment de justice bouscule toutes les légitimités, tous les intermédiaires, toutes les instances de « représentation », pour venir éclater à la face du Pouvoir.

Or, si le théâtre a encore quelque chance de nous conduire ailleurs, ce sera, bien au-delà de la codification esthétique et de la normalisation qui en découle, à travers le risque de l'animation « sauvage » et la mise en crise de l'imaginaire collectif, dans le décentrement, voire l'abolition, des publics et dans la passion imprévisible et détonnante d'une collectivité qui recouvre tous ses moyens.

**gilbert david**

15. C'était le propos central d'un article d'Hélène Beauchamp paru dans le dernier numéro de *Chroniques*: « Essai sur l'importance stratégique du 'Jeune Théâtre'... dans le processus de démocratisation du théâtre au Québec », N<sup>o</sup> 29-30-31-32, Montréal, automne 1977 - hiver 1978, p. 246-261.