

Le théâtre d'environnement intégral au Québec Entretien avec Maurice Demers

Pierre-André Larocque

Numéro 20 (3), 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28954ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Larocque, P.-A. (1981). Le théâtre d'environnement intégral au Québec :
entretien avec Maurice Demers. *Jeu*, (20), 65–83.

le théâtre d'environnement intégral au québec

entretien avec maurice demers

À lire les manuels et les anthologies consacrés au théâtre québécois, on pourrait croire qu'il n'y a jamais existé ici d'autres formes dramatiques que le théâtre littéraire, le théâtre «à texte» — la représentation devenant l'illustration de celui-ci — sur une scène traditionnelle, véhiculant un langage et des valeurs proches de la réalité: celui de Tremblay, de Germain et du Grand Cirque Ordinaire, éclipsant tout le reste. Pourtant des groupes et des individus, entre autres l'Arabesque et le Théâtre d'environnement intégral de Maurice Demers (et sans doute plusieurs autres disparus dans l'anonymat faute de moyens et de diffusion), ont oeuvré dans le passé pour changer l'esthétique théâtrale, ou pour créer de toutes pièces une nouvelle approche utilisant conjointement la lumière, l'espace, la musique, les couleurs, la matière sociale et même le mot, où le participant est impliqué tant au niveau de la préparation que du résultat. Il m'apparaissait important de faire redécouvrir l'esthétique comme un élément important de nos racines théâtrales, comme une voie peut-être plus étroite, mais qui a quand même été suivie par plusieurs. Aussi, même si on ne connaît pas cette démarche, il n'aurait pas fallu trop se surprendre de l'apparition, quelques années plus tard, de groupes s'y apparentant par l'utilisation de moyens scéniques autres que le langage parlé: par exemple, le Théâtre Expérimental de Montréal, l'Eskabel et la Veillée.

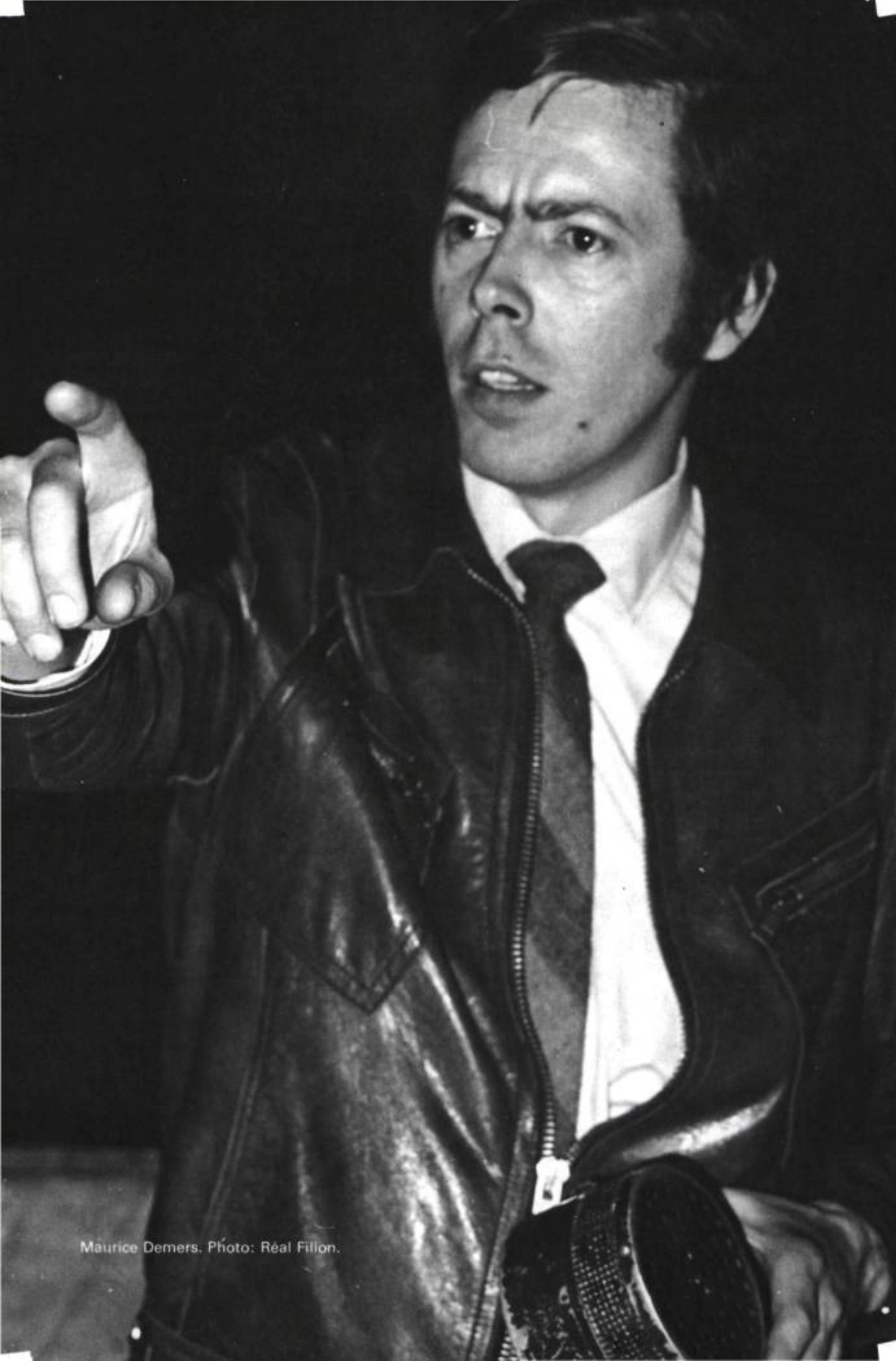
1. de l'environnement au théâtre

Qu'est-ce qui vous a conduit à faire du théâtre d'environnement?

Maurice Demers — J'avais une formation de plasticien. J'ai d'abord fait de la peinture, puis de la sculpture, de la céramique... et j'en suis venu à concevoir un nouveau type d'environnement, un environnement futuriste. J'en ai fait un qui s'appelait: *Futuribilia* et qui avait lieu à mon atelier que j'avais transformé complètement. La critique a été très bonne, c'est ce qui m'a permis de réaliser une bonne partie du Pavillon de l'insolite à Terre des Hommes en 1969: *les Mondes parallèles*.

«La critique a été très bonne» dites-vous. La critique officielle ou celle des gens?

M.D. — Les deux. Les gens s'amusaient beaucoup, participaient, téléguidaient des robots, voyageaient dans l'espace. François Roberge écrit dans la revue *Sept-Jours*: «Rarement semblable expérience a été tentée à travers le monde jusqu'à maintenant.»



Maurice Demers. Photo: Réal Fillon.

Pourquoi cette première expérience environnementale était-elle tournée vers le futur?

M.D. — J'étais intéressé par l'avenir, je ne voulais pas rester dans un monde statique. Ce qui m'intéressait, c'était de bouger, d'évoluer, d'aller de l'avant.

Qu'est-ce qui a suscité votre passage de la sculpture plus traditionnelle à l'environnement? Était-ce l'envie de toucher à des moyens nouveaux, des formes nouvelles? Ou le contact avec les gens?

M.D. — C'était tout ça réuni; il s'agissait de prendre conscience de la nouvelle ère dans laquelle nous vivions. C'était le désir de mettre la technologie contemporaine au service du créateur, d'employer tous les moyens technologiques à notre disposition pour faire évoluer l'art et la vie, d'inclure les gens dans notre création pour qu'ils deviennent créateurs et que la vie devienne oeuvre d'art.

Dans l'environnement, de quelle façon les gens pouvaient-ils intervenir?

M.D. — À l'aide du jeu. Le jeu est une notion essentielle de l'art. Pour moi, tout était jeu à ce moment-là. Il s'agissait d'envisager la créativité, le travail, comme un jeu. Je voulais que les gens arrivent à voir la vie d'une façon humoristique, qu'ils redeviennent des enfants qui s'amuse et qui créent sans s'en rendre compte. Que l'art et la vie, à travers la créativité, ne deviennent qu'une seule et même chose.

Vous n'aviez pas un peu peur que le côté technologique ne devienne un gadget?

M.D. — C'est un danger qui nous menace, mais il faut le dépasser; il faut être au-dessus de cela. Si on ne l'est pas, ça devient un gadget qui déprécie l'art. Si le message sous-jacent signifie plus, les personnes vont dépasser le gadget.

Le fait que vous soyez issu du milieu ouvrier a-t-il eu quelque influence en ce sens dans votre démarche?

M.D. — Si j'ai voulu inclure les gens dans mon art, c'était pour que les ouvriers, les travailleurs, le simple citoyen y accèdent avec moi. Je me sentais un peu moins seul en faisant embarquer les gens dans cette grande galère jusqu'au terme du «voyage», le Musée d'Art contemporain où, pendant une semaine, tout un quartier devait présenter sa création: ce fut une fête de la créativité. Mais ce qui m'a amené au théâtre, c'est quand je me suis rendu compte que dans mes environnements, il manquait d'animation. Les gens participaient mais sans trop savoir quoi faire à certains moments: leur participation manquait de dynamisme. Le rythme n'était pas bon. C'est cette notion de dynamisme qui m'a frappé, m'a conduit au théâtre d'environnement. Je croyais que si j'allais chercher des animateurs, j'arriverais à canaliser les énergies et à donner un sens à ce lieu. J'ai pas voulu faire du théâtre, je suis allé chercher des gens pour animer ces environnements, pour aider les participants et les faire évoluer dans le lieu. Je suis allé chercher des comédiens, ce qui a donné un côté théâtral au tout et créé un nouveau théâtre, sans que je le cherche à ce moment-là.

Quelle a été, à cette époque, la réaction du milieu théâtral?

M.D. — C'était vraiment une forme de théâtre qui remettait tout en question: à la fois la notion de théâtralité, la scénographie, la dramaturgie; le Théâtre d'environnement intégral a créé au Québec le théâtre *vécu* et non *vu* (celui qui est vu ou donné à voir). Situé après Michel Tremblay dans *Encyclopaedia Universalis*, il est aussi en dehors des milieux conventionnels. Les critiques qui ont souvent une approche littéraire du théâtre (comme Martial Dassylva de *la Presse*, Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot de l'Université de Montréal) étaient complètement dépassés par ce nouveau théâtre. Ils n'ont même pas cru bon se déplacer. Ils ne se sont pas rendus compte de cette évolution et l'ont considérée comme négligable. Eux et bien d'autres, tous ceux en fait qui envisagent le théâtre suivant sa définition classique.

Y a-t-il eu d'autres réactions?

M.D. — Certains critiques ont beaucoup apprécié ce type de représentation, comme Michel Bélair du *Devoir* qui en a fait une critique très positive en disant que pour la première fois nous réalisions au théâtre ce qui n'avait jamais été fait: «un théâtre authentiquement populaire».

Quelles étaient les réactions des gens autres que les critiques?

M.D. — Ils aimaient beaucoup ça. Par exemple, Denise Marchand dans *Châtelaine* disait que ce théâtre «touchait la réalité des êtres de façon aussi vraie et instantanée qu'aucun théâtre n'a pu l'atteindre jusqu'ici.» Il atteignait le coeur même des êtres et de la vie. La vie et l'individu de tous les jours, dans sa quotidienneté. Et cela, parce qu'il l'impliquait au départ, le concernait et provoquait sa participation.

Le fait que le public soit atteint tenait-il davantage au contenu humain ou à la forme elle-même qui le mettait dans une nouvelle ambiance tridimensionnelle?

M.D. — C'est un ensemble de facteurs qui faisait que «l'homme de tous les jours» se sentait à l'aise dans ce théâtre-là. D'une part, le côté «humain» de la thématique nous permettait de rejoindre le spectateur au plus profond de lui-même; d'autre part, la nouveauté de l'expérience le fascinait. Il s'agissait d'un théâtre essentiellement québécois et produit, de plus, dans les salles qu'il fréquentait périodiquement ou quotidiennement: le gymnase, l'église... Dans un lieu familier donc. Ça se créait dans chaque maison, au niveau de la participation des spectateurs. C'était un théâtre de l'homme total qui impliquait à la fois le créateur (le poète, le comédien...) et le participant («le spectateur» du théâtre traditionnel) qui, dans sa vie quotidienne, redevenait créateur.

Les salles, étaient-elles transformées?

M.D. — Oui, dans ce sens, chaque environnement a apporté des choses nouvelles. Le spectacle *Femme* a été beaucoup plus poussé au niveau de la technologie, au niveau esthétique. Il avait lieu dans un endroit consacré au théâtre traditionnel: le Centre National des Arts. Dans un gymnase, on parlait d'un lieu vide. Dans le cas d'une église, on ne transformait pas les lieux puisque les sièges étaient rivas au sol. Cependant, les gens n'étaient pas assis de façon conventionnelle. Le gymnase était un lieu polyvalent, multidimensionnel: il y avait des scènes partout, de telle sorte que le spectateur était assis au coeur même de la scène et non devant. Chaque



Travailleur de Maurice Demers, Gymnase Saint-Sacrement, février 1970. Photo: Serge Laurin.

personne était au coeur de l'action, pouvant ainsi transformer le scénario, devenir metteur en scène, auteur...

Comment pouvaient-ils le faire?

M.D. — De plusieurs façons. C'était assez facile d'abord au niveau de l'expression verbale. Il s'agissait d'en arriver à une prise de conscience thématique totale. *Travailleur*, par exemple, voulait suggérer, voire susciter les moyens à prendre pour améliorer la condition de vie du travailleur dans un quartier. Les gens participaient concrètement, et le technicien pouvait projeter de nombreuses diapos, selon ce qui se passait. L'ordre de projection pouvait varier en fonction de l'action. Dans *Femme*, un comédien allait déposer les morceaux de la «femme-objet» en sept temps, en une sorte de rituel: la tête devait être posée en dernier... Les spectateurs criaient, des femmes réclamaient qu'on lui mette la tête. À ce moment, la tension augmentait. Ces gens devenaient metteur en scène, auteur, en réclamant que le scénario change. On accentuait la tension en ne répondant pas tout de suite à la demande, pour aiguïser davantage la prise de conscience de la situation de la «femme-objet» chez les spectateurs.

Pour permettre ou empêcher, selon les cas, les interventions, y avait-il au départ un plan bien défini?

M.D. — Malgré les apparences, le spectacle était très structuré, mais on avait, à la base, une multitude de possibilités. C'était une oeuvre entièrement ouverte, dans la mesure où cela est possible. Tout ce qui pouvait être prévu l'était, afin qu'on puisse s'en servir le moment venu: affiche, mot, monologue, poème, chant, musique, diapositive, image, interview, film... Le spectacle rejoignait alors le happening — ce qui se passe «ici et maintenant». Une très vaste structure prévoyait à peu près toutes



L'Amour humain de Maurice Demers, salle Saint-Louis-de-France, mai 1970: «une action dramatique vécue». Photo: Marc Brosseau.

les éventualités, ce qui nous permettait de canaliser les énergies pour susciter une plus grande prise de conscience. Il y avait tellement de messages, de données dans ce type de spectacle, que chacun tirait sa propre conclusion, trouvait la réponse en lui-même.

Si quelqu'un voulait tirer du spectacle une conclusion réactionnaire, pouvait-il le faire?

M.D. — Il le faisait en agissant dans le lieu. En exhibant sa pancarte, par exemple, en jouant d'un instrument musical, en criant, en chantant, en s'emparant du micro, etc. Et, si son intervention rejoignait l'ensemble des préparatifs, on l'intégrait. Les spectateurs étaient très puissants. C'était à la fois une structure très élaborée et une ouverture vers l'improvisation, l'instantané, l'imprévu. Cela dépassait le happening au niveau de la structure.

2. un théâtre essentiellement populaire: ses productions et sa thématique

M.D. — *Noël et la société de consommation* était un événement paroissial qui devait avoir lieu à l'église l'avant-veille de Noël. Je me suis rendu dans le quartier rencontrer de jeunes théologiens (de l'Université de Montréal), très avant-gardistes, qui y étaient impliqués. Le spectacle a eu lieu dans une église un dimanche soir: l'assistance a réagi fortement, bousculant nos plans. On n'avait pas tout prévu: c'était la première fois. C'était le premier théâtre d'environnement à Montréal (1969) et le spectacle a duré quatre heures et demie. Suite à quoi, les gens ont décidé de se réunir pour créer un spectacle sur la situation du travailleur. Ce qui m'intéressait, c'était de voir par quels moyens on pouvait réaliser un théâtre de participation, un

théâtre essentiellement populaire.

«Travailleur», le spectacle suivant, était beaucoup plus préparé...

M.D. — On a fait peur à bien des gens, la police était là, autour de la salle. Pour la première fois on présentait la chose comme un «événement de conscientisation» (*le Devoir*). C'était un événement révolutionnaire qui devait bousculer beaucoup de choses. Au niveau de la scénographie, par exemple, la salle entière constituait le lieu scénique (1970); il y avait des participants partout, et chacun était considéré comme un créateur. Il y avait un monologuiste, des musiciens, un chanteur, des photographes...

Comment cet événement a-t-il été préparé?

M.D. — Il a d'abord été préparé avec tous les gens du quartier qui voulaient y participer. Beaucoup de gens s'y sont mêlés: des syndiqués, des étudiants, des mères de famille, tous étant considérés comme des travailleurs. On est parti de la vie quotidienne. Des photographes ont exploré le milieu des travailleurs en vivant avec les gens. La pauvreté et la misère, nous avons tout fait remonter à la surface grâce à des enregistrements, des bandes vidéo. Des travailleurs ont composé des chansons, de la musique...

Qu'est-il advenu de tout ce matériel?

M.D. — J'étais «designer», étudiant depuis longtemps la symbolique des nombres, des couleurs, des formes. Je me suis mis à créer un nouveau scénario théâtral en trois temps: une programmation rythmique et sensorielle dans le temps, une structure de base et une programmation des événements dans l'espace. C'est un art de synthèse et d'interaction. Les scénarii étaient écrits par chacun des participants. La préparation du spectacle était plus importante que la représentation finale, la représentation n'était qu'un temps fort. La finalité de ce type de théâtre, c'est le processus et non la représentation finale.

Ça n'a été présenté qu'une fois?

M.D. — Ça ne pouvait pas être présenté plus d'une fois; c'était un événement unique, un événement théâtral de conscientisation. Le théâtre était un instrument de libération, un outil de désaliénation, un tremplin à l'accomplissement total.

Aviez-vous des moyens techniques vous permettant de réaliser vos objectifs?

M.D. — On comptait beaucoup sur la participation des gens qui fut très grande. Ceux-ci collaborèrent en nous fournissant tout ce dont il disposaient: écrans, tissus pour fabriquer des écrans géants, projecteurs de diapos, caméras... On peut donc s'en sortir si l'on tient compte de la participation de tout un quartier. C'était une oeuvre collective. J'ai conçu un nouveau théâtre, mais ma fonction était celle de coordonnateur, de programmeur, d'«agenceur» si on peut dire. Dans ce type de création, il ne peut y avoir d'auteur dramatique unique; il s'agit de susciter des temps forts en réunissant toutes les données.

Le spectacle pouvait-il tout inclure; n'y avait-il pas d'éléments contradictoires?

M.D. — Chaque groupe (photographes, musiciens...) se réunissait chaque jour pour travailler la thématique. Tous les groupes se rencontraient ensuite, ce qui provoquait des prises de conscience de plus en plus grandes jusqu'à ce qu'on en vienne, par une sorte de sélection naturelle, à un consensus populaire que j'adoptais comme scénario.

Nous avons ensuite produit *l'Amour humain* dans un autre quartier. La philosophie du théâtre de l'environnement était de créer un creuset de possibilités afin que les gens découvrent les outils qu'ils ont entre les mains, au niveau artistique, au plan de l'expression et au plan de l'animation sociale... de provoquer une prise de conscience globale: biologique, expressive, sensorielle, rationnelle. *L'Amour humain* traitait de la situation de l'être humain aliéné, bafoué, par la représentation de minorités: la femme, l'homosexuel, le drop-out... Après chaque spectacle, le groupe se dissolvait et je demeurais seul. Il fallait recommencer à bâtir, à former de nouvelles équipes.

Les spectacles découlaient un peu les uns des autres?

M.D. — Oui. Dans *l'Amour humain*, par exemple, chacun des tableaux illustrait la situation d'une femme dominée, exploitée... que j'ai repris dans *Femme*.

Quelle était la durée d'un spectacle?

M.D. — *Travailleur* durait entre six et huit heures. *L'Amour humain*, près de quatre heures et demie.

Formellement, quel aspect prenait «l'Amour humain»? Était-ce toujours aussi éclaté dans l'espace?

M.D. — Oui. Les gens se plaçaient où ils voulaient. Il y avait des noyaux, certains étaient juchés en l'air. Il y avait aussi des podiums et des écrans géants qui donnaient une allure de bateau en naufrage... C'était *le Radeau de la Méduse*... De jeunes détenus ont participé au spectacle dans lequel il y avait des entrevues avec des carmélites... Il y avait aussi un orchestre, un monologiste très captivant. Des gens intervenaient... C'était un lieu de dialogue global. Non pas une soirée d'animation, mais une soirée théâtrale.

Y avait-il des acteurs?

M.D. — Oui. Ils étaient les créateurs de leur propre scénario, de leur propre dramatisation: l'humain représenté au coeur de sa vie même. Il ne s'agissait pas d'entrer dans la peau d'un personnage. On n'essayait pas de remonter à l'origine du mot comédien «hypocritas»: hypocrite. Jouer, selon Aristote, c'est «agir comme si»; pour Nietzsche, c'est «la métamorphose». Je pense que l'art du comédien devrait tendre à ce qu'il se vive pleinement, à ce que l'homme d'ici, à l'aide de ses viscères, de sa peau, de son imaginaire et de son intellect fasse surgir des profondeurs de l'inconnu son être propre, sa terrifiante singularité. Dès que l'on prend conscience

Femme de Maurice Demers. Centre National des Arts, avril 1971. Photo: Jacques Bourget.





que chaque geste, chaque attitude de l'être humain dans sa vie quotidienne peut être objet dramatique, et qu'on l'utilise à cette fin, à ce moment-là ça devient du théâtre même si ça semble un geste banal en apparence.

Comme créateur, sculpteur, peintre et metteur en scène, qu'est-ce qui vous intéressait dans «l'Amour humain»? L'avènement de formes nouvelles?

M.D. — C'était aussi le plan humain... L'animation avait pour but de faire prendre conscience à un groupe de personnes de son état, de sa vie et de ses désirs; il fallait amener les gens à participer à ce spectacle même si ce n'était pas le but premier. Le but primordial, c'était d'amener les gens à participer à *une* activité créatrice. Le théâtre d'environnement intégral, c'est l'art et la science de la mise en scène vécu qualitatif de la quotidienneté d'un peuple. Sur le plan théâtral, le but est principalement d'apporter une nouvelle forme d'expression pour permettre aux jeunes de sortir de leur situation: relier l'art et la vie.

Cela s'est produit?

M.D. — Ça s'est produit parce que les gens redevenaient créateurs, prenaient conscience de leur pouvoir créateur.

Leur action créatrice se situait à quel niveau? En dehors de la parole?

M.D. — Par la photographie, la musique, l'expression gestuelle... Tous les gens du quartier pouvaient le faire. Si quelqu'un se sentait incapable, on l'aidait à le faire.

Quelles étaient les réactions dans la salle?

M.D. — Il y avait parfois de très fortes réactions, ce qui nous a fait voir la très grande efficacité de ce médium, et la possibilité de tout contrôler.

Est-ce que ça ne devenait pas manipulateur dans ce sens-là?

M.D. — Non, si c'était dans le bon sens. Si ça devenait cacophonique, à l'aide de l'orchestre ou de l'éclairage sensoriel (un rouge sensuel, un bleu froid), on pouvait repartir sur une nouvelle voie. Ce médium pourrait manipuler les masses mais ce n'est pas ce qu'on a voulu faire; on l'a rendu accessible à tous et mis au service de tous.

Ensuite, ça a été «Femme»?

M.D. — *Femme* a été spécifiquement la démystification du comédien, parce que le spectacle se déroulait dans un lieu professionnel, dans un milieu culturel. Ce n'était pas un quartier populaire. On a poussé plus loin. Il y a eu une année de préparation avec des groupements de femmes, des gens de l'Université d'Ottawa, des créateurs de tous les milieux. À l'entrée de la salle, il y avait deux femmes qui essayaient de s'enfanter elles-mêmes dans deux immenses matrices gonflables de six pieds. En agissant au plan physique, notre but était d'amener les gens à une sorte de grande

respiration. Le flûtiste qui était dans l'espace avec des objets hétéroclites (un cheval mythique entre autres) produisait des sons du début des temps, primitifs et contemporains. C'était un lieu qui impliquait les gens dès leur entrée; ils passaient entre deux portes métalliques et créaient leurs propres sons. Il y avait l'homme avec la «femme-objet» en morceaux à côté de lui... Les comédiens étaient assis dans l'assistance, à différents paliers... Il y avait aussi un plancher gonflable...

C'était un environnement beaucoup plus élaboré...

M.D. — Oui, parce qu'on avait des moyens pour le faire et parce qu'on travaillait avec des professionnels du milieu: Irène Chiasson dans les modules gonflables, des sculpteurs connus: Fournelle, Catudal pour le décor... J'ai réuni tous les créateurs pendant une semaine et là on a émis des idées avec des spécialistes en dynamique de groupe, un psychologue... Ensuite, pendant trois mois, j'ai écrit le scénario, unifié, coordonné, créé des temps forts, des silences. Ça été très difficile au Centre National des Arts à cause des normes. Ils m'ont appelé quelques jours avant la première pour qu'il n'y ait pas de participation; j'ai refusé... et ç'a très bien été.

Était-ce un spectacle féministe et est-ce possible pour un homme de défendre des valeurs féministes?

M.D. — J'étais très ouvert à tout cela et j'ai programmé ce qu'on m'a présenté. Plus important que le sujet: «la femme», il y avait la féminité. Je sentais qu'en moi la féminité était très forte... Ça dépassait les sexes. L'intelligence et la sensibilité n'ont pas de sexe.

Quelles ont été les réactions?

M.D. — Le spectacle a été présenté seize soirs; la participation n'était pas aussi forte que pour *Travailleur*. Les comédiennes (Pol Pelletier, Véronique Le Flaguais) créaient leur rôle en jouant leur propre vie. *Femme* est allé plus loin sur le plan technologique, artistique, esthétique et scénographique, nous permettant de réaliser des chorégraphies spatiales: un couple rouge identique sur une plateforme pivotante...

Financièrement, comment avez-vous fait?

M.D. — J'avais un très bon budget du Centre National des Arts qui consacrait un mois au thème de la Femme.

Et vos autres productions?

M.D. — Après, il y a eu *Apprentissage et la Grande Nuit sur la place*, trente-six heures dans un environnement éducatif, à la Cité des jeunes de Vaudreuil. Ce fut tout un événement. Des compagnies comme Bell Canada y participaient. L'année scolaire débutait sur le ton de la fête et de la créativité.

L'élément fête était très important dans toutes vos productions?

M.D. — Oui, parce que pour moi la fête, c'est le plus grand moyen pour l'homme de

se régénérer; elle sème le chaos, régénère le temps; l'homme repart à neuf, retrouve la pureté de ses origines, l'être primitif. La fête avec tous ses tabous qu'on transgresse. C'est une notion très importante qu'on a perdue et que je voulais retrouver, en même temps que le jeu. Dans *la Grande Nuit sur la place* tous les types de créateurs étaient là, jusqu'aux avaleurs de feu. Jour et nuit. Après il y a eu *Crée ou Crève* dans le cadre d'un congrès d'hommes d'affaires. Ensuite, j'ai créé la Fondation du Théâtre d'environnement intégral. On s'est intégré dans un quartier et on a fait le premier *avènement* de libération: *Appelez-moi Ahuntsic*, puis *Ahuntsicirque*. Finalement il y a eu le Centre d'expression populaire où une multitude d'ateliers de créativité ont eu lieu; il y a eu un vaste projet qui ne s'est réalisé qu'en partie... Nous voulions créer la grande fête théâtrale annuelle qui durerait une semaine. Cette fête n'a pu avoir lieu puisque les budgets n'ont jamais été alloués. Après des mois d'attente, crevé, j'ai tout lâché, ayant failli y laisser ma peau.

Dans ces projets, il n'y avait pas seulement des créateurs mais aussi beaucoup d'hommes de science?

M.D. — Ce théâtre a réuni le monde des arts, des sciences sociales et des sciences pures. À Ottawa, j'étais en train d'écrire mon nouveau scénario sur ordinateur pour voir le champ de possibilités... Tout était numéroté. Je prévoyais que dans le futur on pourrait avoir un ordinateur sur place et, dépendant de la réaction des gens, aboutir à toutes sortes d'éventualités. Je voulais axer mon théâtre sur un théâtre fait avec la technologie contemporaine.

3. théâtre et technologie

Cette technologie était-elle un tremplin, ne devenait-elle pas une entrave?

M.D. — Ça pouvait être les deux. En réunissant tous les organismes et tous les gens du milieu, c'était possible. Mais maintenant, à cause de la multidisciplinarité, les salaires sont trop dispendieux.

Pourquoi avoir voulu utiliser toute cette technologie contemporaine quand on sait que d'autres, comme Schechner et Grotowski, réalisent du théâtre d'environnement avec des moyens très peu coûteux?

M.D. — Parce que c'était un théâtre conçu différemment; c'était un théâtre qui voulait mettre la technologie au service de l'homme pour qu'il puisse s'en servir comme outil de travail. Permettre à l'homme d'appivoiser la machine et la mettre à son service.

Vous pensez qu'avec toute cette technologie on peut aller plus loin dans l'univers mental de l'homme?

M.D. — Je pense que oui. Il y a des choses qu'on ne peut faire sans l'aide de l'image, de la couleur, du film... Il faut que chaque médium ou chaque technique utilise sa spécificité pour vraiment rendre un message de façon multidimensionnelle le plus efficacement possible.



4. théâtre et multidisciplinarité

Comment était conçue cette multidisciplinarité? Comme une somme, un tout ou une division des tâches?

M.D. — Comme une fusion de l'un et du multiple, un enrichissement réciproque. Un créateur en stimulait un autre. Tout le groupe était au service d'une thématique donnée et y apportait son élément.

Cette collaboration entre le «créateur» et «l'homme de science» était positive?

M.D. — Ce n'était pas facile. Souvent, en tant que programmeur, j'avais à choisir entre des gens de différentes disciplines en conflit. Il fallait essayer d'en tirer le meilleur parti, selon une sélection naturelle ou une thématique donnée. Parfois ce n'était pas facile: c'était le début des équipes multidisciplinaires. Le théâtre est beaucoup plus multidisciplinaire que les arts plastiques, mais on s'aventurait dans un domaine encore inexploité, même aux États-Unis. On touchait à toutes les disciplines: l'histoire, la sociologie, la futurologie.

5. le théâtre comme milieu de vie: happening/environnement

Dans un article, vous disiez que ce n'était pas du happening; quelle différence faites-vous entre happening et théâtre d'environnement?

M.D. — Le happening, comme je le disais tantôt, c'est «ici et maintenant». Il n'est nullement planifié; on part quelque chose avec une multitude de créateurs et on ne sait où ça va déboucher. Nous, on connaissait les multiples possibilités qui nous étaient offertes, et on avait une multitude de solutions à offrir. On tentait de tout prévoir pour, en quelque sorte, libérer l'homme, lui permettre de tout exprimer. Le théâtre d'environnement était à la fois «prévu» et «ouvert», tandis que le happening était surtout ouvert. À tout et à rien. Il est le «kleenex de l'art» (Alvin Toffler). Un événement fugace, spontané, instantané. La planification du théâtre d'environnement était une donnée stable. À partir d'elle, on pouvait étudier les feed-back ou les effets sur la cause.

On sait que le happening rejoint beaucoup la vie, la vie momentanée... Vous disiez dans un article: «C'est du théâtre vécu le plus concrètement possible». Quelle était la distance ou le lien entre le théâtre et la vie?

M.D. — Le théâtre d'environnement cherchait à s'insérer au cœur même de l'homme et de son vécu, de son quotidien, tandis que le happening se faisait dans une salle, dans des lieux spéciaux, entre gens du milieu. Nous, on partait du cœur de la vie des gens du quartier et on aboutissait à un théâtre qui leur permettait de vivre d'une façon théâtrale.

Oui, mais à ce moment-là est-ce que ce n'était pas davantage la préparation qui était vécue par tous plutôt que l'événement?

M.D. — Les deux. Dans le happening, des créateurs se préparent, vivent des expériences sensibles et s'expriment dans des lieux clos, des lieux culturels auxquels se

joignent les spectateurs-participants. Mais le théâtre d'environnement part de la vie et amène tous les gens (un créateur, un sociologue, la voisine...), donc s'insère beaucoup plus au sein de la vie d'un quartier et implique la population au niveau du processus.

Le fait qu'il y ait des gens d'un peu partout, qui ne sont pas nécessairement «des créateurs» (c'est-à-dire travaillant spécifiquement dans ce sens), est-ce que ça rend vraiment possible l'évolution du médium lui-même, l'évolution des formes par exemple?

M.D. — Oui, parce que des fois un ouvrier, un travailleur exprimait en deux mots la phrase qu'on cherchait depuis longtemps; il nous faisait découvrir des choses grâce à son sens du terre-à-terre. A cause des difficultés de sa vie quotidienne, il nous apportait un autre point de vue. Moi, j'étais un artiste et non un travailleur et ils m'ont apporté beaucoup sur le plan de l'art, ne serait-ce que la sobriété de l'expression, la quotidienneté... le sens de la vérité, de la pureté, le sens du vécu et l'expression de ce vécu dans des formes les plus pures possibles.

L'approche de l'environnement, autant chez les participants que chez les concepteurs, c'était une approche intellectuelle ou vraiment sensorielle? Est-ce que l'environnement était conçu pour provoquer des réactions sensorielles?

M.D. — Oui, sur tous les plans, même le rationnel. Le théâtre d'environnement est un théâtre intégral qui s'adresse à l'homme total. C'est «un effort de retotalisation des pouvoirs de l'homme» comme le dit Marcel Rioux. Il répond aux besoins de l'individu atomisé de notre époque. Il lui fait redécouvrir ses horizons spirituels. C'est un théâtre qui s'engage sur les plans socio-culturels et politiques. Les créateurs se servaient de leur intuition, de leur sensibilité pour percevoir une thématique et l'élaborer. Les participants criaient, gesticulaient... Il y avait des odeurs, de la musique, des cris, des silences... Ça, ce n'est rien de rationnel, c'est strictement quelque chose de vécu profondément... C'est plus difficile sur le plan sensoriel.

Vous disiez au début de l'entrevue que le théâtre d'environnement avait bouleversé la théâtralité, la scénographie; qu'est-ce que ça modifiait au point de vue scénographique: est-ce qu'il y avait des coulisses? des zones séparées acteurs/spectateurs?

M.D. — Dans *Femme*, par exemple, le lieu le plus traditionnel où l'on s'est exprimé — même si c'était un lieu polyvalent et expérimental —, l'acteur était assis parmi le public; on faisait tout éclater. Dans le rapport scène/salle, il n'y avait plus de normes, plus de lois, tout devenait possible. Le lieu scénique était partout: il était considéré comme un lieu circulaire et non comme le vase clos de la scène à l'italienne, où il n'y a ni avant ni arrière.

L'acteur avait-il d'autres moyens d'expression que la parole?

M.D. — Chaque spectacle a apporté quelque chose de spécifique. Dans *Travailleur*, les gens entraient à travers une multitude de boîtes de conserve. Chaque spectateur faisait une entrée plutôt remarquée. Dans d'autres spectacles, les gens se costumaient.



Travailleur de Maurice Demers. Gymnase Saint-Sacrement, février 1970. Photo: Daniel Kieffer.

6. l'animation sociale et la création théâtrale

S'agissait-il davantage d'animation sociale ou de création théâtrale?

M.D. — C'était strictement une nouvelle forme théâtrale. Je la concevais comme telle, n'étant pas du tout formé en animation sociale ou culturelle; j'allais chercher des spécialistes pour permettre la participation, pour éveiller le quartier.

Il y avait des prises de conscience rationnelles, mais y avait-il des tentatives pour amener le spectateur/participant vers de nouveaux horizons?

M.D. — C'était conçu dans ce sens. Rationnel, oui, mais aussi intuitif, sensoriel, imaginaire. C'était multidimensionnel comme message, à la fois par les couleurs, les mots, la musique, etc.

Y avait-il une part de fantaisie, d'humour, d'imaginaire?

M.D. — Oui, par exemple, le flûtiste avec ses sons du début des temps, l'homme «en-ceint», des images du monde nouveau dans lequel on voulait vivre...

On en a fait mention en abordant les productions mais, globalement, à la fin, quelles étaient les réactions du public?

M.D. — Nous avons, à travers ces différents spectacles, réalisé la révolution du spectateur, à la fois de ses espaces intérieurs et extérieurs. De plus en plus, on a trouvé les moyens de faire participer les gens, mais il y avait toujours les problèmes financiers qui nous harcelaient. Ça nous a détruits. Les subventions gouvernementales ont pris énormément de temps à venir. J'étais, entre deux productions, le seul qui tenait le coup. J'ai dû arrêter là, épuisé, faute de subvention. Pendant plusieurs



Femme de Maurice Demers. Centre National des Arts, avril 1971. «Les morceaux de la femme-objet». Photo: Réal Filion.

années, travailler jour et nuit, être une bougie d'allumage, ça devient extrêmement lourd. Ça m'a presque tué.

Envisagez-vous de poursuivre? Une nouvelle forme d'art est-elle encore possible pour vous?

M.D. — D'autres ont poursuivi dans cette voie. Ils l'ont développée. C'est la preuve que ça a apporté quelque chose qui était essentiel, viscéral, vital pour la société. Si, aujourd'hui, un centre ou un organisme me disait: «On aimerait que tu mettes sur pied un théâtre dans le quartier», j'y penserais sérieusement. Ça pourrait m'intéresser, mais avec des moyens décentes pour fonctionner et vivre. Il y aura toujours le théâtre traditionnel, théâtre éternel, mais il y aura aussi ce théâtre qui percera et qui deviendra en quelque sorte post-théâtral. À la fois pré-théâtral et post-théâtral, puisqu'il revient aux sources mêmes de la créativité où l'art et la vie sont une seule et même chose, retrouvant l'essence de la primitivité dans l'homme contemporain, à l'aide de la technologie contemporaine.

propos recueillis par pierre-a. larocque

mise en forme: le comité de lecture

conceptions et réalisations de maurice demers

Futuribilia, Centre Saint-André, Montréal, mars-avril 1968.

Les Mondes parallèles, Pavillon de l'insolite, Terre des Hommes, 1969.

Noël et la société de consommation, église Saint-Sacrement, décembre 1969.

Travailleur, gymnase Saint-Sacrement, février 1970.

L'Amour humain, salle Saint-Louis-de-France, mai 1970.

Femme, Centre National des Arts, Ottawa, avril 1971.

Apprentissage et la Grande Nuit sur la place, Vaudreuil, septembre 1971.

Crée ou Crève, Québec, 1973.

Fondation du Théâtre d'environnement intégral, 1973.

Appelez-moi Ahuntsic, février, 1974.

Ahuncirque, juin 1974.

Centre d'expression populaire d'Ahuntsic, décembre 1974-juin 1975.

Démonstration populaire, Rockland, 31 mai 1975.

N.D.L.R.

Pour plus de détails concernant la définition du Théâtre d'environnement, voir la série d'articles, de Maurice Demers et d'André Moreau parue dans *le Devoir*:

«Théâtre d'environnement-I — Un nouveau théâtre», 24 juillet 1971, p. 11 et 10 (sic);

«Théâtre d'environnement-II — Genèse du nouveau théâtre», 31 juillet 1971, p. 11 et 10 (sic);

«Théâtre d'environnement-III — La rencontre de l'art et de la science», 7 août 1971, p. 11.

«Le Théâtre d'environnement — Forger par la panique un outil de désaliénation», 25 septembre 1971, p. 18.