

La contre-culture et son (anti) théâtre

Marie-France Daigneault Bouchard

Numéro 299, printemps 2013

La contre-culture dans le Québec inc.

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68797ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daigneault Bouchard, M.-F. (2013). La contre-culture et son (anti) théâtre. *Liberté*, (299), 19–19.

LA CONTRE-CULTURE ET SON (ANTI) THÉÂTRE

MARIE-FRANCE DAIGNEAULT BOUCHARD

EN 1965, dans un Québec en pleine Révolution tranquille, la création du Centre d'essai des auteurs dramatiques a permis de soutenir le développement d'une dramaturgie francophone et québécoise, de dépeindre des réalités locales et de définir culturellement l'identité québécoise dans une langue qui lui était propre. Cependant, si on s'affranchissait des diktats d'une dramaturgie européenne, on y remettait peu en question la forme conventionnelle et les codes classiques de la représentation. Ce sont plutôt d'autres types de manifestations, des premières discothèques aux créations collectives, qui ont contribué au dynamisme d'un théâtre poussé à ses limites, s'opposant à lui-même, un antithéâtre mobilisateur, quotidien et accessible à tous.

Dès 1947, aux États-Unis, berceau de la contre-culture, la troupe du Living Theatre bousculait la présentation de l'art théâtral avec des interventions dans l'espace public où la frontière entre acteurs et spectateurs s'effaçait. D'autres leur emboîtèrent le pas au début des années soixante, comme la San Francisco Mime Troupe, qui se produisait dans les parcs de la ville ou le Bread and Puppet et ses marionnettes géantes en matériaux récupérés. Le milieu des arts visuels contribue aussi de manière significative à un nouveau genre de théâtralité radicale avec le développement du happening, popularisé par Allan Kaprow à partir de 1959, où le public prend activement part à la réalisation de l'œuvre. Du lot, soulignons *The Exploding Plastic Inevitable* d'Andy Warhol, un environnement psychédélique multimédia dont l'ambiance se rapprochait de celle d'une discothèque, mais qui était de nature éphémère.

En 1966, inspiré par le travail de Warhol, l'artiste Jean-Paul Mousseau, signataire du Refus global en 1948 – manifeste annonciateur des bouleversements culturels de 1968 s'il en est un – imagine la Mousse Spachèque (une contraction de Mousseau, espace et discothèque). Parmi les premières discothèques québécoises, elle était située sur la rue Crescent à Montréal et des concessions à Québec, Ottawa, Alma, Hull et Varennes suivirent. Plus innovateur et provocateur que ce à quoi les discothèques contemporaines nous ont

habitués, l'objectif artistique des Mousse Spachèques s'inscrivait dans le concept d'environnement total ou d'art global, mais s'étiola à cause des pressions marchandes, selon l'historienne de l'art Francine Couture. Ce lieu à l'esthétique psychédélique a tout de même offert aux danseurs une mise en scène mouvante et éclatée grâce, entre autres, à des jeux de projections étudiés. Quelques années auparavant, Mousseau avait entamé cette exploration au théâtre d'avant-garde avec des espaces scéniques abstraits qui intégraient éclairages ambiants et structures modifiables par les acteurs. La Mousse Spachèque allait cependant plus loin en propulsant les spectateurs, devenus performeurs, dans le décor halluciné de ses «salles à émotions».

Alors que Mousseau proposait un endroit, une scène, que les Montréalais pouvaient investir soir après soir, les installations multimédias de l'artiste multidisciplinaire Maurice Demers tendaient plutôt vers un «théâtre d'environnement intégral», sorte de happening collectif dont le déroulement était improvisé au rythme de la participation de chacun. Demers souhaitait rejoindre un public pas forcément sensible à l'art et voyait à l'occasion d'unir art et technologie dans des environnements interactifs qui permettaient aux participants de se conscientiser au sujet de la consommation (*Les mondes parallèles*, 1969), du féminisme (*Femme*, 1970) ou de la syndicalisation (*Travailleurs*, 1970). L'évolution des «environnements participatifs» de Demers, au départ très plastiques, se fit au profit de la parole citoyenne et de la création collective.

Cette forme de théâtre est parfois qualifiée d'animation théâtrale tant la dramaturgie y occupait une place secondaire, le processus de création étant basé sur l'improvisation. Les nombreuses troupes mises sur pied dans ces années effervescentes s'inspiraient à divers degrés des communes hippies américaines – le meilleur exemple étant celui de la Vraie Fanfare Fuckée – et pratiquaient un théâtre radical, porté par un propos politique et contestataire comme il s'en faisait beaucoup déjà aux États-Unis. Ne recourant qu'à une scénographie sommaire, elles pouvaient plus facilement se déplacer sur tout le territoire québécois. Allant à la rencontre d'un public non

initié, ces groupes, comme le Grand cirque ordinaire ou le Théâtre Euh!, investissaient parcs, gymnases et sous-sols d'églises pour présenter un théâtre sans coulisses faisant appel à l'imagination des spectateurs.

Depuis les années soixante, des groupes multidisciplinaires se sont appropriés les nouvelles technologies pour réaliser des expérimentations visuelles, sonores et spatiales constituant une partie intégrante de leurs œuvres. La compagnie Ex Machina de Robert Lepage étant devenue une référence internationale en la matière, plusieurs groupes proposent aussi, à plus petite échelle, des installations interactives, des performances *in situ* et d'autres interventions qui mettent en relation le public et les lieux investis par différentes disciplines. Déconstruire l'espace scénique traditionnel ou déplacer la performance hors des lieux convenus est censé provoquer le spectateur et le sortir de sa passivité. Par exemple, le fait d'avoir à se rendre dans un entrepôt de la rue Frontenac ou une ruelle de Griffintown, dans un appartement ou un stationnement intérieur pour assister à une représentation renforce l'idée d'une expérience théâtrale qui doit être vécue ici et maintenant.

Ce théâtre emploie souvent la dramaturgie comme matière brute, parfois presque abstraite, au service de l'exploration de l'espace par les corps. Les différentes avenues de recherche mènent à des essais qui sont souvent présentés au public avant même que la création ne soit terminée. Des événements comme Fringe, Offta ou Zone Homa ne mettent-ils pas au programme des projets en développement, désignés avec justesse par le terme de «laboratoires»?

Et si, des discothèques de Mousseau jusqu'aux laboratoires théâtraux contemporains, la volonté de faire participer le public directement semble se faire moins présente, une intention demeure : celle de multiplier les lieux d'expression artistique et de faire du théâtre son propre double, son propre miroir, son antithéâtre. **L**

Marie-France Daigneault Bouchard a étudié l'architecture à l'Université de Montréal et termine une maîtrise en histoire de l'art à l'Université Concordia.