

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIE-JOSÉE COUTURE

«ÉTUDE DE LA VIABILITÉ DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE
EN MILIEU RÉGIONAL»

AOÛT 1995

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

À mes parents,

*Harcelés de malheurs,
Harcelés de labeurs,
Harcelés de chagrins ou,
brûlés d'un feu intérieur,
pour tous,
le théâtre offrira un refuge
dans cette vie.*

(Bharata, Natya - Castra)

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers les personnes qui ont apporté leur aide, sous toutes les formes, à la réalisation de ce travail. Je remercie mon directeur de mémoire, Monsieur Rémi Tourangeau, pour ses bons conseils et sa patience, ainsi que la confiance qu'il m'a prodiguée en mettant à ma disposition le fonds du Théâtre de l'Équilibre jamais encore exploité. Je lui en suis très reconnaissante. Merci également aux personnes qui se sont prêtées, de bonne grâce, à des entrevues et qui m'ont confié leurs expériences et leurs souvenirs pour réaliser mon travail de recherche. En dédiant ce mémoire à mes parents, je tiens à leur exprimer ma reconnaissance pour leur inestimable support moral. Par ailleurs, ma gratitude va à Jean pour sa compréhension face aux multiples contraintes imposées par la présente étude. Enfin, merci à Ruth Groleau qui a réalisé la mise en page de cette recherche.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES TABLEAUX	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE SITUATION CONTEXTUELLE ET ORGANISATIONNELLE DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE	13
CHAPITRE I LA CONJONCTURE HISTORIQUE DES ANNÉES SOIXANTE-DIX	
1. Contexte politique	15
2. Contexte socioéconomique	18
3. Contexte culturel	20
4. Le théâtre institutionnel (en milieu urbain)	24
5. L'effervescence du théâtre régional	26
6. Diverses tendances et formes théâtrales des années 1965 à 1985	28
CHAPITRE II LE PROJET THÉÂTRAL ET CULTUREL DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE	
1. Historique de la troupe	33
2. Structure d'organisation du groupe	40
3. Structure de fonctionnement de l'Équilibre	46

**DEUXIÈME PARTIE NATURE DE LA PRODUCTION ET DE LA
RÉCEPTION DE LA TROUPE 58****CHAPITRE III LA RÉALISATION D'UN PROJET IDÉOLOGIQUE
ET ARTISTIQUE**

1. Projet social et idéologique à travers les œuvres 62
 - a) Caractéristiques matérielles et didactiques des œuvres sélectionnées par la troupe 62
 - b) Le discours idéologique 68
2. Projet artistique en regard du choix des formes, des genres et des procédés théâtraux 79
 - a) Prédilection du genre comique 81
 - b) L'esthétique de la scénographie et de la mise en scène 84

**CHAPITRE IV LA RÉCEPTION DU PROJET DU THÉÂTRE DE
L'ÉQUILIBRE**

1. La population drummondvilloise et la consommation de produits culturels 92
2. La troupe vue par la presse et l'accueil réservé aux spectacles du Théâtre de l'Équilibre 102
3. La position du Théâtre de l'Équilibre dans le champ de la production théâtrale 109
4. Du projet à l'effet produit 111

CONCLUSION 114**BIBLIOGRAPHIE 121****ANNEXES**

- I Identification des membres 132
- II Cartographie de la région de Drummondville, Bois-Francs 142
- III Proposition des règlements du Théâtre de l'Équilibre inc 147

LISTE DES TABLEAUX

I	Identification des membres	Annexe I
II	Correspondance générale au niveau provincial	54
III	Correspondance d'ambassades au niveau international	55
IV	Production théâtrale du Théâtre de l'Équilibre 1968-1977	63
V	Le système des valeurs dans la production du Théâtre de l'Équilibre	76
VI	Moyenne de la fréquence de la récurrence des valeurs contestées et des valeurs acceptées (en pourcentage)	78
VII	Rôle de l'âge dans le choix des activités socioculturelles du public drummondvillois	95
VIII	Rôle de la profession en rapport avec le choix des activités socioculturelles du public drummondvillois	96
IX	Rôle du revenu en rapport avec le choix des activités socioculturelles du public drummondvillois	96
X	Fréquence des différents services communautaires pour le secteur de Drummond	97
XI	Fréquence des activités socioculturelles privilégiées pour le secteur de Drummond	98
XII	Évaluation des spectacles socioculturels au Centre culturel de Drummondville	99
XIII	Participation aux activités socioculturelles hors du secteur de Drummond	100

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ACTA	Association canadienne du théâtre amateur
AQJT	Association québécoise du Jeune Théâtre
AUQTR	Archives de l'Université du Québec à Trois-Rivières
CEAD	Centre d'essais des auteurs dramatiques
CEDEQ	Centre des études québécoises
CROP	Centre de recherche sur l'opinion publique
CSRSF	Commission scolaire régionale Saint-François
FLQ	Front de libération du Québec
PCC	Parti conservateur du Canada
PIL	Projet d'initiatives locales
ONF	Office national du film
RIN	Rassemblement des indépendantistes nationalistes
TEC	Théâtre des étudiants du collège

RÉSUMÉ

L'activité théâtrale est partout présente au Québec à l'état de théâtre amateur ou professionnel. Qu'elle se développe dans les institutions scolaires, les salles paroissiales ou les centres culturels de villes, elle soulève constamment le problème de viabilité d'une troupe qui n'est pas le même selon que le groupe est situé en province ou dans la métropole (les grandes villes). En région, le théâtre, comme seul employeur de l'artiste, ne peut pas facilement faire vivre ses acteurs, lesquels doivent exercer leur métier souvent à l'extérieur pour parvenir à vivre décemment. Il en résulte pour le groupe ou pour la troupe une difficulté majeure au niveau du recrutement et de la formation: celle de se maintenir et se développer dans son propre milieu d'abord par une centralisation des forces, ensuite par une décentralisation des activités théâtrales et culturelles.

Le Théâtre de l'Équilibre de Drummondville est l'une des rares troupes au Québec qui adopte cette attitude. Sa foi en une décentralisation théâtrale inculquée par son directeur Michel Chapdelaine, devient le point de ralliement de cette formation et occupe tout l'espace de son champ d'action. Pour nous, il s'avère important de connaître le travail de cette troupe sous l'éclairage de sa viabilité. Pour mener à bien notre étude, il importe de situer le Théâtre de l'Équilibre d'abord au niveau de la conjoncture de son époque et de son organisation et d'analyser ensuite les œuvres tant au point de vue de la production que de la réception.

Plus précisément, nous étudions les différents contextes des années soixante-dix de manière à mieux cerner l'organisation et le fonctionnement de la troupe. Nous tentons aussi de définir le projet idéologique et artistique à travers les œuvres sélectionnées par le groupe et la perception que s'en font les publics. En bref, notre recherche permet de montrer que la troupe est viable grâce à l'atteinte de ses objectifs par le biais de ses stratégies de décentralisation.

INTRODUCTION

Les années soixante-dix constituent une période d'effervescence dans l'histoire culturelle et littéraire du Québec. Secouée par les remous de la Révolution tranquille et, plus précisément, par une crise d'identification nationale, cette période troublée par des luttes économiques et politiques a des effets bénéfiques dans la fraction progressiste du monde artistique, au point de stimuler et d'accroître la production dans les divers domaines des Arts et des Lettres. Le théâtre, en particulier, connaît un renouveau sans précédent qui s'inscrit dans un courant mondial de changements politiques et dans le contexte d'un nouveau type de société, allant de pair avec le renouvellement des formes et des fonctions du théâtre. En effet, sa situation s'est profondément modifiée depuis l'avènement des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay et son action s'est exercée dans plusieurs directions à la fois, soit contestataire, révolutionnaire ou d'intervention. Ce mouvement polyvalent d'un théâtre de plus en plus autonome et populaire prend son dynamisme dans les multiples secteurs de la production et de la réception théâtrale. Ce phénomène incite des groupes et des organismes tels que l'Association des directeurs de théâtre, la Société des auteurs et compositeurs et l'Association québécoise du Jeune Théâtre à se développer à la faveur de transformations majeures du théâtre, et ainsi à répondre aux besoins idéologiques et culturels de l'époque.

L'élément qui contribue particulièrement à ce renouveau est bien la venue de nombreuses compagnies théâtrales telles que La Fenièvre, le Petit Théâtre de la Basoche et la Poudrière ou des troupes professionnelles aussi dynamiques que Le Grand Cirque Ordinaire (1969-1977) et le Théâtre Euh! (1970-1978). La première troupe est montréalaise et la seconde est de Québec; l'une est «libertaire, indépendantiste et vaguement socialisant; l'autre est d'abord nationaliste, puis elle adopte un point de vue prolétarien¹». À côté de ces troupes et compagnies de toutes formations et de toutes allégeances politiques, d'autres groupes d'amateurs ou de semi-professionnels se forment, tels Les Gens d'en Bas (1973) à Rimouski, Le Théâtre du Sang Neuf (1973) à Sherbrooke, Le Théâtre communautaire du Sud-Ouest (1975) à Valleyfield et à Montréal, le Théâtre d'la Shop (1974), Le Théâtre de Quartier (1975) et le Théâtre à l'Ouvrage (1978). Ces groupes cherchent surtout à s'approprier de nouvelles formes théâtrales pour agir sur des publics plus larges et plus hétérogènes. C'est le cas notamment du Théâtre sans fil, qui fonctionne avec des marionnettes géantes. Le Théâtre des cuisines, lui, est un théâtre populaire féministe. Le Théâtre de l'organisation Ô, quant à lui, est axé sur la recherche et la création². Il résulte de cet apport une sorte de virage qui remet en cause la relation entre les agents du théâtre et la société. De là naît le mouvement de décentralisation du théâtre montréalais qui gagne les régions les plus éloignées.

1 Gilbert David, «Un nouveau territoire théâtral», in *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB, 1988, p. 155.

2 À noter que ces informations ont été prises dans le *Répertoire théâtral du Québec 1984*, Montréal, in *Les Cahiers de théâtre Jeu inc.*, 1984, 503 p.

Bien que surgissent de nombreuses troupes de théâtre d'avant-garde et de recherches théâtrales, l'histoire du théâtre de l'époque semble, à première vue, celle du théâtre montréalais. Mais voilà que l'on assiste en ce domaine, comme dans bien d'autres, à la formation de troupes en région qui font découvrir l'importance de ce théâtre régional. Selon François Colbert, «ce sont vraiment les années 1974 à 1979 qui ont amené la généralisation de ce phénomène³». À la même époque, la Société d'histoire du théâtre du Québec est sensibilisée au problème du théâtre en milieu régional. Elle place le sujet à l'ordre du jour de ses réunions annuelles et organise un colloque⁴. Ce genre d'activités a pour effet de stimuler la recherche sur le théâtre régional. Ainsi, des chercheurs de la Mauricie, de Rimouski et de l'Abitibi-Témiscamingue élaborent des projets sur ce théâtre. En particulier, le groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue soulève une problématique quelque peu paradoxalement en soutenant qu'entre Montréal et les régions se tissent des liens plus complexes qu'on ne pouvait le croire *a priori*. Si l'on s'en donnait la peine, affirme Claude Lizé, «on se rendrait peut-être compte que, sans le théâtre régional, le théâtre montréalais ne serait pas ce qu'il est⁵». Cependant il ajoute: «sans le théâtre présenté dans la métropole, bien des régions s'asphyxieraient, et ce, très rapidement⁶». Ces deux événements

3 François Colbert, *Le marché québécois du théâtre*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, 109 p.

4 Notamment, le colloque tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières en mai 1980.

5 Claude Lizé, «Introduction», in *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?*, Rouyn-Noranda, édition Les Cahiers du Département d'histoire et de géographie, CÉGEP de l'Abitibi-Témiscamingue, 1990, p. 9.

6 *Idem*.

s'accompagnent de nombreuses autres initiatives. Par exemple, l'Association canadienne du théâtre amateur (ACTA), fondée en 1958, change de nom et d'orientation en 1972 en devenant l'Association québécoise du Jeune Théâtre (AQJT). Par ses congrès, ses rencontres-carrefours, ses publications et ses festivals, cet organisme contribue à la popularisation du théâtre dans toutes les régions du Québec, favorisant ainsi un mouvement de décentralisation du théâtre.

Cette décentralisation sous-tend un problème de viabilité et laisse entrevoir un paradoxe que la Société d'histoire théâtrale du Québec et les chercheurs ont mis en évidence à la fin des années soixante-dix. Il est important, justement, de noter que la présence du théâtre montréalais en région peut avoir des effets désastreux sur le théâtre régional. Lorsque la métropole envahit le milieu régional, la viabilité des organismes oeuvrant au niveau culturel est menacée. C'est ici qu'il faut sans doute faire intervenir la production des écrits et les initiatives organisationnelles qui ont marqué cette époque, telles que le Centre d'essais des auteurs dramatiques (CEAD) en 1969-1970, les Cahiers de théâtre *Jeu* en 1976 et l'Eskabel en 1976-1978. Que disent ces publications pour résumer la réalité théâtrale au Québec? Elles démontrent que le théâtre régional se développe alors à la faveur de transformations majeures et selon les besoins idéologiques et culturels régionaux. Richard Demarcy, auteur de l'ouvrage *Éléments d'une sociologie des spectacles*, affirme que la pratique théâtrale devient alors un élément de revendication ou d'affirmation. Cette pratique agit

alors, selon lui, «comme un élément culturel révélateur d'une société et opérateur sur elle-même⁷».

Cette nouvelle problématique qu'en entraîne le développement ainsi que la viabilité du théâtre régional incite une troupe comme le Théâtre Parminou, de Victoriaville, à se servir du théâtre pour revendiquer une autonomie ou affirmer une identité. Cette troupe exerce son action dans le sens de certains changements sociaux et politiques, considérant «le théâtre comme un art révolutionnaire, un instrument de contestation sociale et politique⁸». D'autres troupes de régions, telles que le Théâtre de Face (Trois-Rivières) et le Théâtre de Bon'Humeur (Portneuf)⁹, oeuvrent au surplus dans un milieu où il n'existe pas nécessairement un public de théâtre comparable à celui de la métropole. Elles doivent fournir une production de qualité, car leur survie est directement reliée à la concurrence. D'une certaine manière, ce facteur vient modifier le paysage théâtral et créer une nouvelle dynamique entre le théâtre de la métropole et le théâtre de région. Par contre, des troupes comme l'Illusion (1979) et Carrousel (1975) cherchent résolument à agir sur le milieu en fonction de la décentralisation.

Ce concept de décentralisation offre des définitions relativement peu nombreuses. Nous adoptons donc celle de Jean Tinbergen qui a l'avantage

7 Richard Demarcy, *Élément d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union générale édition, 1973, p. 243.

8 Jacques Cotnam, *Le théâtre québécois instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976, p. 30.

9 Collectif, *Répertoire théâtral du Québec 1981*, Montréal, Les cahiers du théâtre jeu, 1981, 272 p.

d'être très claire. Cependant il peut varier considérablement, mais se résume, au niveau politique, à «une délégation de pouvoir d'exécution à plusieurs organismes locaux¹⁰». La sociologie, quant à elle, s'intéresse aux groupes naturels et à leur vie propre. Par contre, lorsque le groupe s'agrandit, les communications deviennent plus difficiles, les éléments composants plus hétérogènes, les contrôles moins bien supportés. François Gauthier explique dans cette perspective pourquoi «même les états unitaires, [...] éprouvent souvent le besoin de décentraliser au moins l'exécution des décisions, afin de sauvegarder la vie des sous-groupes régionaux¹¹». Géographiquement parlant, ce concept peut être défini par un mouvement centrifuge et centripète qui se fait au niveau territorial. Ainsi, un groupe peut aussi bien sortir de son milieu pour s'exprimer à l'extérieur que repatrier cet extérieur jusqu'à lui.

Une analyse de type fonctionnel et social de la troupe permet de déceler une viabilité régionale grâce à des stratégies de décentralisation. Au plan culturel, avec l'aide matérielle de l'État et des collectivités locales, décentraliser revient donc à redonner progressivement vie au théâtre en région, afin d'atteindre peu à peu l'ensemble de la population d'une province, sans aucune distinction de classe ou de degré culturel. C'est en même temps susciter les talents et les créations afin que le milieu régional retrouve son rayonnement et reprenne d'égal à égal son commerce avec

10 Jean Tinbergen, *Technique moderne de la politique économique*, Paris, Dunod, 1961, p. 155.

11 François Gauthier, *Centraliser ou Décentraliser*, Montréal, Bellarmin, 1967, p. 14.

la métropole. En définitive, dirait Denis Gontard, c'est «rendre aux régions par le théâtre, la plénitude de ses moyens et de ses valeurs¹²».

Cette idée de décentralisation est au centre des préoccupations d'une troupe de Drummondville appelée le Théâtre de l'Équilibre. En effet, durant sa courte période d'existence, soit de 1968 à 1977, la troupe devenue professionnelle réussit à se développer progressivement selon ses propres objectifs. Elle acquiert une popularité auprès d'un public sans cesse accru et crée un certain impact aussi bien dans son milieu qu'à l'extérieur. Son but précis est d'offrir au public drummondvillois un théâtre de qualité. Le groupe exemplaire saura démontrer par là qu'il peut être viable en région.

Les objectifs de l'étude visent à rendre compte de la viabilité de la troupe dans le champ d'un «théâtre d'affirmation» des années 1970, grâce à ses stratégies de développement (décentralisation) et, plus généralement, à faire voir la portée de son action dans le milieu et à l'extérieur du milieu. Par viabilité, il faut entendre l'aptitude d'un organisme à vivre pour jouir pleinement d'une certaine autonomie qui mène vers l'indépendance et la possibilité pour ce même organisme d'administrer et de gérer librement ses propres ressources.

12 Il est important de noter que, concernant la problématique du théâtre régional et le concept de décentralisation établi pour les fins de cette étude, nous nous sommes inspirée des recherches de Denis Gontard publiées dans *La décentralisation théâtrale en France*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, p. 354.

A priori, il est nécessaire de se demander à quelle enseigne loge la troupe ou encore, à quel type d'action théâtrale elle participe tout au long de son développement. Un rapide survol de ses réalisations montre que le groupe se range dans un champ plus socioculturel que politique. On constate aussi que ses activités sont davantage orientées vers une pratique idéo-culturelle à caractère populaire. Il importe donc d'analyser la structure d'organisation et le fonctionnement de la troupe, pour ainsi établir des liens entre l'organisation interne et externe de ce groupe en rapport avec l'application de ses stratégies de décentralisation utilisées. Puisque la pratique culturelle adoptée par la troupe cherche à regrouper les forces autour de questions à la fois esthétiques et idéologiques, il est nécessaire d'évaluer le poids formel et le poids social des œuvres jusque dans les principes directeurs des agents émetteurs¹³. Il faut encore se questionner sur le discours théâtral que la troupe cherche à transmettre en se demandant ensuite quels sont les formes d'organisation et les moyens qu'elle se donne pour rejoindre un vaste public. Finalement, comme le Théâtre de l'Équilibre se définit d'abord par une action sociale datée, localisée et politiquement dirigée vers un public populaire, il importe de se demander quelles sont précisément les tactiques de décentralisation mises en œuvre afin de sensibiliser la population et comment cette dernière répond effectivement. Ce dernier questionnement permet de mesurer les effets réels de l'action de la troupe concernant la réception. Il nous conduit au centre du problème des stratégies de décentralisation de la troupe, voire de sa viabilité.

13 Pour ce, nous utiliserons certains principes de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

De ce point de vue, l'étude de cette troupe est intéressante, précisément à cause d'un impact créé en milieu régional. Pour la mener à bien, il y a lieu de s'interroger sur les moyens utilisés, qui visent à décloisonner le théâtre tout en rendant la culture accessible à un plus grand nombre de gens. À quoi précisément faut-il attribuer la viabilité de ce collectif de création, à une période de revendications sociales et politiques et à un moment où l'on assiste à l'éphémérité de nombreuses troupes en milieu régional? Le questionnement portant sur la production ainsi que sur la réception théâtrale doit être soulevé de façon à répondre aux multiples interrogations qui gravitent autour du concept de viabilité. Le contexte socioéconomique et politique du Québec des années soixante-dix a favorisé la viabilité du Théâtre de l'Équilibre et, jusqu'à un certain point, l'élosion du théâtre à Drummondville. Donc, cette troupe réussit à être viable grâce à ses stratégies de décentralisation définies dans ses statuts et règlements. Pour vérifier cette hypothèse, c'est une «lecture idéologique» de la production théâtrale de l'Équilibre que nous nous proposons de faire, et ce, en procédant d'abord à l'étude idéologique d'un ensemble d'oeuvres, par l'analyse des conditions et des méthodes de production de ces œuvres, en faisant ensuite l'étude de sa réception en rapport avec le contexte historique et social dans lequel la troupe se situe.

Ce lien entre le contexte sociohistorique, l'organisation interne et externe, la production et la réception, devient comme le signale Jacques Pelletier, «indissociable d'une préoccupation d'ordre politique explicite¹⁴».

14 Jacques Pelletier, *Préface à la lecture politique du roman québécois contemporain*, in *Les cahiers d'études littéraires*, n° 1, UQAM, 1984, p. 2.

Or, le littéraire et le théâtre ne peuvent être réduits au texte ou au spectacle. Jean Starobinski, dans la préface de l'ouvrage Hans Robert Jauss, l'exprime clairement: «On ne sépare pas une réflexion sur les textes d'une réflexion sur «le reste», notamment la politique en tant que problématique et expérience profonde et précise d'une histoire en train de se vivre et de se faire¹⁵». Dans la présente étude, nous aurons donc recours à l'histoire comme objet de connaissances tant politiques que culturelles; ce qui permettra de comprendre les différents événements reliés aux années soixante-dix au Québec, ainsi que le point d'ancrage de la pratique théâtrale de l'Équilibre dans ce contexte.

L'intérêt porté au travail de la troupe comme fait social, nous oblige à nous tourner vers la sociologie. Le questionnement se fera au niveau du contexte, dans lequel la troupe apparaît, également au niveau du fonctionnement, message idéologique véhiculé dans la production ainsi que la réception de ce message. Nous aborderons les modalités de «réception», et de «goût», concepts développés par Jauss, Demarcy et Bourdieu¹⁶. Nous emprunterons également à la sociologie, les notions d'institution élaborées par Jacques Dubois¹⁷ et de champ chez Bourdieu¹⁸ quand il sera question de situer l'Équilibre dans le milieu théâtral.

15 Jean Starobinski, «Préface à Hans Robert Jauss», *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11.

16 En particulier, Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969, 247 p.

17 Jacques Dubois, *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Bruxelles/Paris, Éditions Labor/Fernand Nathan, 1978, 188 p.

18 Pierre Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», in *L'année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.

Pour l'analyse du contenu des spectacles de l'Équilibre, nous aurons recours aux valeurs véhiculées dans la représentation théâtrale en nous inspirant des travaux de Denis Monière¹⁹ et Jean-Paul Bernard²⁰. Une étude scénographique à partir de documents d'archives (photographies) nous permettra de vérifier l'esthétique des productions théâtrales de la troupe. Les travaux de Patrice Pavis²¹ et Georg Hegel²² fourniront des instruments d'analyse opérationnels. Cette analyse idéologique des œuvres, combinée à une approche esthétique de la scénographie, permettra de construire une méthode empirique, elle-même élaborée à partir de l'objet même de notre étude.

En ce qui a trait à l'organisation de la présente étude, nous donnerons un aperçu de la conjoncture historique aux niveaux politique, économique, culturel et social, en rapport avec le Théâtre de l'Équilibre dans les années soixante-dix, en nous souciant des principaux courants théâtraux. Nous étudierons la troupe dans son contexte de création, ainsi que dans le courant ou style de théâtre qu'elle entend adopter. Par la suite, nous présenterons un court historique du Théâtre de l'Équilibre. Nous traiterons également de la structuration de la troupe en analysant son organisation interne et externe, afin de démontrer le mécanisme de décentralisation.

19 Denis Monière, *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, éd. Québec Amérique, 1977, 236 p.

20 Jean-Paul Bernard, *Les Idéologies québécoises au XIX^e siècle*, Montréal, Boréal Express, 1973, 324 p.

21 Patrice Pavis, *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 340 p.

22 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introduction à l'esthétique, le beau*, Paris, Flammarion, 1979, 379 p.

lisation qui permet à la troupe de réaliser pleinement son projet artistique. La description du processus de décentralisation sera plus développée, au troisième chapitre, de façon à démontrer comment l'Équilibre réussit l'essentiel de son projet. Nous étudierons les éléments constituant les objectifs du groupe afin de montrer que la troupe utilise des stratégies adéquates pour rejoindre les vastes publics ainsi que pour en arriver à une décentralisation culturelle. Finalement, nous chercherons à démontrer la diversité des publics de la troupe ainsi que leur provenance et leur proportion par rapport au marché général. Enfin, nous analyserons l'accueil de ces publics soit la perception de la critique, les témoins importants, et les milieux populaires. Par l'ensemble de cette recherche, nous espérons mettre en valeur l'expérience du Théâtre de l'Équilibre en milieu régional et faire ressortir ainsi la spécificité d'une troupe pour le moins unique.

PREMIÈRE PARTIE

SITUATION CONTEXTUELLE ET ORGANISATIONNELLE DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE

CHAPITRE I

LA CONJONCTURE HISTORIQUE DES ANNÉES SOIXANTE-DIX

Au Québec, les années qui suivent la Révolution tranquille sont peut-être les plus dynamiques dans l'histoire du pays, non seulement par les bouleversements sociopolitiques, mais aussi par la production culturelle. De nombreux historiens et critiques d'art ont justement souligné le rapport étroit entre cette conjoncture nouvelle et l'effervescence de la production artistique. Par exemple, Martial Dassylva n'hésite pas à affirmer que «le théâtre des années 1960-1970 aura été l'un des plus sûrs ferment de la vie culturelle du Québec et aura été, dans une très large mesure, le miroir de notre vie profonde¹». Selon lui, le théâtre de cette décennie, pratiqué dans des conditions économiques assez particulières et dans une conjoncture sociopolitique mouvementée, «a des caractéristiques propres qu'il faut tenter de cerner²». Les sursauts nationalistes ainsi que les mouvements sociaux et culturels de l'époque en témoignent. En effet, dans ce théâtre tout y passe: l'économie capitaliste, la nécessité du socialisme, la question nationaliste, l'émancipation des femmes, l'égalité et la paix entre les peuples, etc. Dès lors, il n'est pas étonnant de constater que l'ensemble de la production théâtrale se définit en fonction du contexte dans lequel elle évolue.

1 Martial Dassylva, *Un théâtre en effervescence*, Montréal, La Presse, 1975, p. 25.

2 *Idem*.

Cette conjoncture sociopolitique et culturelle des années soixante permettra de constater comment les auteurs, les metteurs en scène, les comédiens et les troupes ont su théâtraliser les préoccupations sociales et politiques de l'époque. Dans le cas qui nous intéresse, nous analyserons comment une troupe comme celle du Théâtre de l'Équilibre a pu se situer et réaliser son projet de décentralisation théâtrale et culturelle. Ce retour à la conjoncture permettra de mieux comprendre la situation générale du théâtre durant cette décennie.

1. Contexte politique

En réalité, il s'agit pour nous de vérifier si la décentralisation au point de vue politique, en présentant certains avantages, a favorisé le groupe de Théâtre de l'Équilibre qui, rappelons-le, réussit à être viable en milieu régional. D'une façon générale, la période de 1970 est caractérisée par une prolifération des questions nationales qui font apparaître une tension politique. Celle-ci s'exprime par la montée d'événements majeurs tels que la Crise d'octobre, la crise économique et la percée électorale décisive du Parti québécois. Afin de nous replacer plus largement dans le contexte de l'époque, un bref retour concernant les années soixante apparaît essentiel. Tout d'abord, cette période est considérée comme une phase de changements profonds. La mort de Maurice Duplessis en 1959 n'est que le début de cet immense bouleversement³. Elle est considérée, pour certains historiens du théâtre tels que Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, comme étant la fin d'une époque⁴. Cette décennie porte le nom

3 Gérard Boismenu, *Le Duplessisme*, Montréal, PUM, 1981, p. 119-127.

4 Jean-Cléo Godin, *Le théâtre québécois*, Montréal, HMH, 1970, p. 19-27.

de Révolution tranquille. Politiquement parlant, l'éveil du néonationalisme s'impose comme un trait marquant de la période, souligne Jacques Pelletier⁵. Ce nouveau mouvement point d'abord sous la forme de très petites organisations parapolitiques ayant comme objectif premier l'indépendance du Québec. Par exemple, le Rassemblement des Indépendantistes Nationalistes (RIN) participera aux élections de 1966 après seulement trois ans d'existence. Le néonationalisme a trouvé une voie «autorisée» et «crédible» au prix de la dilution de son programme indépendantiste en faveur de la souveraineté-association⁶. La visite du Général de Gaulle, en 1967, et son «Vive le Québec libre!» constituent un point culminant dans l'histoire politique du Québec; ce qui renforce la création du mouvement souveraineté-association en 1968⁷.

Parallèlement à l'action politique institutionnelle, de nouvelles formes politiques naissent. Entre autres, le terrorisme se manifeste avec le Front de libération du Québec (FLQ). En 1970, les événements à signaler sont la percée électorale décisive du courant nationaliste et la Crise d'octobre, dont la signification politique sera déterminante dans les années à venir: elles indiquent clairement au néonationalisme les frontières à ne pas franchir. Jacques Pelletier note: «il n'est pas question qu'Ottawa accepte la balkanisation du Canada, position qui, de toute manière renforce la thèse

5 Jacques Pelletier, «Introduction à l'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec», in *Les Cahiers du département d'études littéraires*, n° 5, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 9.

6 Collectif, *Le Québec en textes*, Anthologie, 1940-1984, Montréal, Boréal, 1986, p. 374-392.

7 Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, 1970-1975, t. V, Montréal, Fides, 1987, p. XI à LXIX.

péquiste de la souveraineté-association, sorte de «troisième voie» entre l'indépendance et le fédéralisme⁸.

Durant cette période, des groupes avant-gardistes rêvent d'un jumelage au niveau politique et artistique pour arriver, comme le dit Jacques Cotnam, à une transformation de la société⁹. Le début de la décennie 1970-1980 est donc marqué par des manifestations à caractère nationaliste. Par ailleurs, la montée électorale du Parti québécois émerge en 1976 comme force politique officielle. L'élection de ce parti semble prometteuse. Mais l'échec du Référendum en 1980 et la perte du droit de veto lors du rapatriement de la constitution canadienne constituent les facteurs qui affectent la confiance du peuple face à ce mouvement politique. François Gauthier affirme en ce sens: «tout régime politique est le résultat d'un compromis et d'un dosage des forces qui s'exercent dans une nation¹⁰». Ces aspects, reliés au problème de décentralisation, influencent grandement la forme de gouvernement adoptée par un pays. Une nation formée de groupes hétérogènes choisira la formule qui lui permettra de s'épanouir en dépit des différences culturelles marquées. Selon Maurice Hauriou, «un pays n'a pas besoin seulement d'une bonne administration, il a besoin aussi de liberté politique. [...] Or la liberté politique est liée à la décentralisation administrative et, par conséquent, à la décentralisa-

8 Jacques Pelletier, *op. cit.*, p. 12.

9 Jacques Cotnam, *Le théâtre québécois; instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976, p. 29.

10 François Gauthier, *Centraliser ou décentraliser*, Montréal, Bellarmin, 1967, p. 19.

tion culturelle¹¹. Dans le cas du Québec, la préférence est accordée à la liberté politique. Voilà donc un facteur positif face au mouvement décentralisateur que la troupe du Théâtre de l'Équilibre s'est fixé comme objectif principal.

2. Contexte socioéconomique

Au plan socioéconomique, un vent d'émancipation souffle de partout. Toute la décennie soixante-dix connaît un ensemble de mouvements en constant dépassement. Toutefois, la faiblesse de l'action économique doit être soulignée. Le taux de chômage augmente considérablement pendant la période 1971-1975 et s'accompagne d'une forte inflation. Des historiens comme Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert s'entendent pour affirmer que l'indice des prix à la consommation, à Montréal, fixé à 100 en 1971, atteint 138,1 en 1975¹². Cette inflation a pour conséquence d'augmenter le revenu des salariés, d'améliorer le niveau de vie et enfin, de hausser la consommation. François Colbert établit un rapport entre ces facteurs mentionnés plus haut. Il remarque:

il y a augmentation des assistances des compagnies de théâtre et en même temps, une augmentation considérable du nombre de celles-ci. Cette augmentation du nombre de spectateurs implique qu'un nombre de plus en plus élevé de consommateurs fréquentent les théâtres ou qu'il y a augmentation du nombre de fois que ces mêmes spectateurs assistent à des représentations dans une année¹³.

11 Maurice Hauriou, «Précis élémentaire de droit administratif», in *Sirex*, Paris, Librairie du recueil, 1930, p. 23.

12 Collectif, *Le Québec depuis 1930*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1986, p. 398.

13 François Colbert, *Le marché québécois du théâtre*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, p. 41.

Ces facteurs auront un impact direct sur le développement du théâtre en région et, par le fait même, favoriseront un déplacement vers les régions. Au plan sociologique, des études géographiques et anthropologiques montrent le développement effervescent des régions à tous les points de vue¹⁴. Le gouvernement éprouve le besoin de décentraliser au moins l'exécution des décisions, afin de sauvegarder la vie des sous-groupes régionaux¹⁵. Selon François Gauthier:

la sociologie s'intéresse au «groupe naturel» et à sa survie. La notion d'économie est nettement décentralisatrice, car elle se place du point de vue du bien-être de «l'individu» laissant ainsi à cet individu, groupe ou organisme, le maximum de liberté pour réaliser ses ambitions et admettant le moins possible l'intervention de l'État¹⁶.

En outre, conclut l'auteur, «la revalorisation de la région semble procéder de l'idée qu'une nouvelle forme d'organisation, plus adaptée aux particularismes régionaux, peut être plus rentable et plus appropriée dans certaines situations¹⁷». Pour le groupe, c'est une chance et un but à atteindre que de pouvoir travailler dans leur région sans pour autant être obligé de s'exiler pour faire carrière. Par ses stratégies de décentralisation théâtrale et culturelle, la troupe du Théâtre de l'Équilibre atteint ses objectifs par une aide substantielle de l'État et jouit ainsi d'une liberté au niveau de son fonctionnement. Le début de cette viabilité

14 Voir Guy Gauthier, *Dynamique d'un espace urbain*, Thèse de doctorat, Université de Nice, juin 1980, 548 p.

15 François Gauthier, *op. cit.*, p. 15.

16 *Idem.*

17 *Idem.*

financière pour le groupe provient, selon nous, du contexte culturel qui a subit des changements significatifs dans les années précédent l'arrivée de la troupe.

3. Contexte culturel

L'exposition internationale de 1967 à Montréal joue un rôle important, quoique son impact soit difficilement quantifiable. Dès l'annonce de la tenue de cette exposition, les médias s'emparent de la nouvelle et n'ont de cesse d'en parler, de poser des questions. Les nombreuses émissions de télévision, les articles de journaux ouvrent les frontières et offrent aux Québécois une vision pluraliste du monde. Des rêves longtemps refoulés percent. Les craintes et les complexes sont lentement relégués à l'ombre. Le Québec est comme une marmite où bouillonnent des concepts nouveaux, un nationalisme rajeuni, une vie politique fébrile, des chambardements philosophiques profonds. Les vieilles structures sociales sont secouées. Le clergé qui occupait jadis les champs d'action les plus importants se voit maintenant cerné et peu à peu bâillonné. La Révolution tranquille apporte des changements parfois radicaux dans les concepts établis de notre vie politique. Le pouvoir centralisateur parle de plus en plus de «décentralisation». Ce mot sous-entend souvent «régionalisation». Toutes les régions économiques du Québec sont concernées. La longue préparation à l'Expo 67 et sa réalisation mettent le Québec au rythme des autres pays. La porte s'ouvre aux audacieux.

L'ouverture sur le monde créée par la venue de l'Expo 67 canalise les énergies créatrices au Québec. Soutenues par des réformes importantes, notamment dans le système éducatif, toutes les formes d'art en

général bénéficiant d'une attention nouvelle. Le Ministère des affaires culturelles prend de l'importance. Il crée des bureaux d'aménagement culturel pour aider les artistes à se regrouper et à trouver des solutions ponctuelles à leurs problèmes. La population découvre les richesses artistiques qui brillent en son sein et s'intéresse prudemment aux activités. Le Théâtre de l'Équilibre profite de cet élargissement des opinions, tentant sa première expérience théâtrale l'année suivante.

La culture des années soixante-dix se caractérise par une prise de conscience des Québécois et se traduit par une expression littéraire plus intense et plus variée. L'intérêt pour la littérature québécoise s'épanouit d'une façon spectaculaire par la parution de revues annuelles telles que: *Livres et auteurs québécois* (1963), *Québécoise* (1973), *Spirale* (1979) et *Nuit blanche* (1982). *Le Devoir*, *La Presse* et *Le Soleil* présentent au moins un supplément littéraire et artistique par semaine. L'augmentation du niveau de scolarité de la population et l'arrivée des nouveaux écrivains, débouchant sur une «nouvelle élite culturelle», s'avère un constat positif. Pour la première fois au Québec, il peut être rentable d'exercer le métier d'artiste ou une profession d'intellectuel, mais aussi de le faire en français. La lutte pour l'identité québécoise se double ainsi d'un combat social et culturel contre l'homogénéisation globale opérée par la culture de masse, ainsi que la réduction du rôle des individus dans la société. Cette lutte contre l'homogénéité va dans le même sens que l'objectif de décentralisation que s'est fixé la troupe puisque celle-ci vise des éléments plus hétérogènes qu'homogènes. En revanche, les organismes étatiques de subvention interviennent de multiples façons dans le champ de la culture, dans le monde des arts graphiques, dans celui du cinéma, de la chanson

et du spectacle, mais aussi dans le domaine du théâtre. Le Ministère de la culture et des communications du Québec, ainsi que le Conseil des arts du Canada seront généreux quant aux subventions qu'ils accordent au théâtre professionnel, semi-professionnel ou amateur¹⁸. Ces diverses formes d'assistance culturelle ont pour but de stimuler et d'exprimer un dynamisme créateur pour assurer non seulement la survie, mais aussi le développement du théâtre québécois.

Au début des années soixante-dix, le marché du livre, quant à lui, reste un marché libre, ouvert à toutes les importations et attentifs aux lois générales de l'offre et de la demande. Des romans comme ceux d'Antonine Maillet, de Marie Laberge et d'Anne Hébert remportent des succès de librairie. Les écrivains ont amélioré leur statut depuis la Révolution tranquille. L'aide de l'État est nécessaire afin d'assurer une diffusion des œuvres ainsi que pour favoriser l'évolution du champ culturel québécois vers une autonomie plus grande, ou encore pour affirmer l'identité nationale. Gaston Miron affirme que la véritable identité d'un peuple est celle qu'il se donne lui-même et non celle que les autres lui attribuent¹⁹. De son côté, Jacques Godbout soutient que l'écrivain d'ici s'adresse d'abord à la collectivité québécoise et que si, à la faveur

18 Voir Ministère des affaires culturelles, *Rapport annuel, 1974-1977*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1974-1975, sous la rubrique Direction générale des arts d'interprétation subventions en 1974-75, théâtre et danse, p. 183, 1975-76, sous la rubrique Aide financière au théâtre professionnel, p. 117, 1976-1977, sous la même rubrique que la précédente, p. 137.

19 Gaston Miron, *Les grands textes indépendantistes: écrits, discours et manifestes québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 145.

d'éditions françaises, d'autres pays veulent s'y intéresser, il s'agit d'un rayonnement supplémentaire qui n'est pas le premier objectif recherché²⁰.

Un des points d'ancrage important de la décennie soixante-dix est constitué par la langue française qui devient de plus en plus significatives pour la nation québécoise. La Révolution tranquille a permis de mettre en lumière la colonisation séculaire du Québec par la langue dominante, l'anglais. Les revendications linguistiques québécoises vont passer du bilinguisme à l'unilinguisme français. La manifestation la plus évidente de cette mentalité s'exprime par le transfert des objectifs visant le combat linguistique: le discours sur la qualité de la langue passe à un discours sur la langue elle-même. L'image qui se dégage de ces affirmations est celle d'un Québec fort qui apparaît, vers 1970, non plus comme une utopie, mais comme un fait en voie de réalisation. L'oeuvre de Michel Tremblay, les chansons de Gilles Vigneault et celles de Georges Dor occupent les esprits et amènent les Québécois à désirer d'autres possibilités, par exemple la perspective de faire du Québec une société moderne et plus ouverte.

De multiples bouleversements traversent la société québécoise durant les années soixante-dix. Ce dynamisme se fait sentir particulièrement au niveau théâtral. Ce qui fait dire à Hélène Beauchamp: «des groupes ont comme préoccupation principale, de mettre le théâtre en disponibilité, de le sortir du ghetto culturel où il est encore trop isolé et de le proposer ouvertement à ceux qui veulent alors s'en servir comme moyen de dialo-

20 Jacques Godbout, *La participation politique: leçons des dernières décennies*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1991, p. 11 à 33.

gue, de rencontre, de discussion, d'animation, voire de revendication²¹». Pareillement, Jacques Cotnam affirme: «d'autant plus dangereux était le théâtre que même les illettrés pouvaient le goûter et y prendre plaisir²²». La production théâtrale de cette période est ponctuée et enrichie par de nombreux essais donnant une image assez exacte du mouvement théâtral de cette époque. Michel Bélair, quant à lui, affirme que «Le théâtre québécois s'impose comme une des voies essentielles de l'affirmation québécoise²³». Cette nouvelle dynamique d'identité québécoise amène de nombreux changements dans le milieu théâtral, et ce, surtout durant la période de 1965 à 1980.

4. Le théâtre institutionnel (en milieu urbain)

En termes statistiques, en quinze ans à peine le théâtre passe du statut de phénomène quasi marginal à celui d'une pratique artistique intégrée et solidement implantée dans la société francophone²⁴. Ainsi, à Montréal seulement, entre 1967 et 1980, plus de quinze nouveaux théâtres sont construits ou aménagés pour tenter d'absorber le flot d'une production qui a quadruplé durant le même intervalle²⁵. Devant une telle

21 Hélène Beauchamp, «Essai sur l'importance stratégique du jeune théâtre», in *Chroniques*, Montréal, automne 1977 – hiver 1978, n° 29–30-31-32, p. 247.

22 Jacques Cotnam, *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976, p. 30.

23 Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1975, p. 56.

24 François Colbert, *Le marché québécois du théâtre*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, p. 48.

25 Jean Hamelin, *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Édition du Jour, 1961, dénombrait quelque 30 spectacles professionnels à avoir pris l'affiche à Montréal en une saison au

effervescence marquée par des bouleversements socioculturels, il est vrai que les gouvernements, qui avaient entrepris depuis peu de temps de subventionner l'activité théâtrale, sont rapidement débordés²⁶.

En 1967, Gilles Latulippe fonde le Théâtre des Variétés sur la rue Papineau à Montréal. Plus au sud, toujours sur la rue Papineau, on note la réunion éphémère des Apprentis-Sorciers, des Saltimbanques et du Mouvement contemporain permettant, l'année suivante, l'ouverture du Théâtre d'Aujourd'hui, lequel existe toujours. Le Vieux Montréal est, pour sa part, un endroit de prédilection pour plusieurs jeunes compagnies qui y installent des théâtres de poche: L'Eskabel de 1971 à 1978; Les Voyagements de 1975 à 1978 et le Théâtre expérimental de Montréal à la Maison Beaujeu de 1975 à 1979. En 1975, s'ouvre le Théâtre de la Main. Du côté de Québec, le Théâtre le Petit Champlain et le Théâtre de la Bordée s'ajouteront au Théâtre du Vieux Québec pendant les années soixante-dix²⁷.

Des cafés-théâtres font également leur apparition et viennent soutenir les essais de plusieurs jeunes créateurs. Par exemple, Les Fleurs du

début des années 60; vingt ans plus tard que 1960, il faut parler de plus de 120 productions théâtrales par saison. À la grandeur du Québec, à la fin des années 70, on a pu estimer à plus de 300 les spectacles théâtraux présentés annuellement incluant les productions estivales.

- 26 Notons ici que les programmes fédéraux de création d'emploi comme Perspectives-Jeunesses et PIL (Projet d'Initiatives Locales) vont permettre, dans les années 70, de lancer de nombreuses aventures théâtrales. [Le Théâtre de l'Équilibre a bénéficié de ce programme.] Voir Emploi et Immigration Canada, *Une nouvelle solution: la création d'emplois au Canada*, Main-d'oeuvre et immigration, 1975, 52 p.
- 27 Renée Legris, «Introduction», in *Le Théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1988, p. 141 à 165.

mal, L'Ex-tasse, le Café Nelligan, le Funambule, le Café de la Place, etc., favorisent la création théâtrale. À Québec, on retrouvera Le Hobbit, Le Zinc et le Café Rimbaud²⁸. Enfin, l'observateur ne peut manquer d'être frappé par cette soudaine multiplication des scènes.

La première image qui s'impose pour tenter de décrire l'activité théâtrale de la décennie de 1970 est celle d'une course à obstacles. Le théâtre vit à cette époque dans le tourbillon incessant des fondations de compagnies et d'organismes, dans les chocs des créations et des expérimentations; et ce qui provoque une confrontation de styles et d'orientations esthétiques. D'autre part, ces nouvelles compagnies théâtrales privilégient la création plutôt que le théâtre de répertoire, entraînant ainsi le balayage de l'espace symbolique que le théâtre véhiculait jusque-là. À travers cette effervescence théâtrale, un autre aspect tend à se développer: celui du théâtre de région qui est influencé par ce bouillonnement culturel.

5. L'effervescence du théâtre régional

Vers la fin des années soixante, de nombreuses troupes de théâtre apparaissent en milieu régional et profitent de cet essor culturel. L'existence de ces troupes est d'abord aléatoire; leur répertoire se compose principalement de reprises de succès de la scène montréalaise. Mais voilà que peu à peu ces troupes s'affirment, évoluent et présentent des créations qui seront plus tard reprises à Montréal. Après quelques années d'expérimentation, chacune de ces troupes s'installe dans sa région

et établit ses propres buts et objectifs. Ces groupes forment ainsi, dans certaines régions éloignées de la métropole des éléments nécessaires à une décentralisation artistique. Fernand Dumont, quant à lui, affirme qu'«une région est un lieu de création, de production et de diffusion en autant qu'on lui accorde les pouvoirs et les moyens de s'épanouir²⁹». Ce dernier soutient et élabore également la problématique du développement culturel en région.

À quoi, ajoute-t-il, peut conduire un réaménagement des structures si les régions se vident de ressources créatrices et si elles sont dépourvues des moyens par lesquels s'affirment les genres de vies, s'alimentent des enractements, se forment des prises de conscience³⁰.

Pour sa part, Martial Dassylva soutient: «la dramaturgie québécoise, comme toutes les dramaturgies le moindrement vigoureuses, prouve que le théâtre n'accède à l'universel qu'en passant par le particulier et que dans la mesure où il s'adresse à une communauté précise, tout art est «régional» avant d'être international³¹».

À cette époque, le contexte théâtral dans la région de Drummondville est en effervescence. Plusieurs troupes apparaissent telles The Thespians (1965), Les Jeunes Travailleurs (1970), Les Incorrigibles (1971), Les Zingaris (1977), Réfrigératorius (1972), La Cannerie (1972), Les Corigis, La

29 Fernand Dumont, *Décentralisation, régionalisation et actions culturelles municipales*, Montréal, HEC, 1993, p. 34.

30 *Idem*.

31 Martial Dassylva, *Un théâtre en effervescence*, Montréal, La Presse, 1975, p. 27.

Troupe Mouvement Expressif (1975) et Virus en 1976. La région assure également une programmation saisonnière avec le Théâtre de l'Équilibre en 1970 et le Théâtre le Dauphin fait de même par la suite. Avec la construction du Centre culturel en 1969, le théâtre régional s'impose au centre du Québec. Des troupes comme le Chiendent et l'Équilibre sont considérées des théâtres permanents, Les Ancêtres un théâtre de création, et Le Dauphin est de type plus commercial et plus traditionnel³². Tous ces groupes offrent plusieurs représentations laissant ainsi un large choix au public. Ce dernier favorise le professionnalisme au détriment de ce qu'on qualifie assez gauchement d'amateurisme. Par cette pratique, ce groupe assure la continuité d'une troupe drummondvilloise formée d'étudiants et de travailleurs qui semble connaître un engagement intéressant et être en constant devenir. Tout comme La Cannerie et le Chiendent, l'effort théâtral de l'Équilibre vient de la région. La mise en commun des ressources matérielles, professionnelles et techniques est essentiellement drummondvilloise. Ce souci de limitation territoriale demeure un effort pour assurer l'autonomie et l'émancipation de la région. Le projet de décentralisation culturelle du milieu drummondvillois a ainsi toutes les chances de se concrétiser.

6. Diverses tendances et formes théâtrales des années 1965 à 1985

À partir de 1965, s'amorce un net renversement où s'entremêlent deux tendances fondamentales: premièrement, celle de fonder une dramaturgie et une théâtralité québécoise et deuxièmement, celle aussi de

32 Voir Denis Brault, *La participation culturelle à Drummondville: rapport de recherche sur les arts et la culture*, Ottawa, Secrétariat d'État, 1979, 38 p.

développer une inclinaison marquée pour le théâtre américain, né à la fin des années soixante. La création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert, en août 1968, vient cristalliser une prise de conscience et a un indéniable effet d'entraînement quant à l'utilisation de la langue populaire sur scène. D'autres groupes, tels que le Théâtre du Vieux-Québec (1967), le Théâtre Quotidien de Québec (1970), La Rallonge (1973) et La Manufacture (1975) à Montréal vont s'inscrire dans la mouvance d'une redéfinition de la dramaturgie nationale. Mais il existe aussi un autre versant dramaturgique qu'emprunte un grand nombre de nouvelles troupes: celui de la création collective est majeur et est sans précédent dans l'histoire du Québec, à partir de 1965³³. La majorité des créations collectives est le fait de groupes amateurs et cette particularité a un impact sur l'ensemble de la population en répercutant dans tous les milieux les thèmes et les préoccupations de l'époque.

Cette forme de création collective s'est montrée radicale par rapport à la société québécoise des années soixante-dix, avec des groupements comme Les Gens d'en Bas (1973) à Rimouski, le Théâtre du Sang Neuf (1973) à Sherbrooke, le Théâtre Parminou à Victoriaville, le Théâtre Communautaire du Sud-Ouest (1975) à Valleyfield, et le Théâtre À l'Ouvrage (1978) à Montréal³⁴. De tels groupes ont voulu ainsi faire coïncider le plus possible leur fonctionnement artistique et leurs idéaux sociopolitiques. Cette intense aventure de la création collective a permis de donner une

33 Voir Fernand Villemure, «Aspects de la création collective au Québec», in *Jeu*, Montréal, hiver 1977, n° 4, p. 57-71.

34 Renée Legris, «Introduction», in *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, Société d'histoire du théâtre du Québec, p. 141-165.

image instantanée de la société en train de muer. À travers tous ces changements des couches de la société se sont manifestés plus que d'autres.

La présence des femmes dans l'activité théâtrale est un aspect fondamental de la période soixante-dix. Là encore, la création collective aura été un véhicule important de l'autoconscientisation des femmes. Ce courant est renforcé par une dramaturgie où les femmes sont des personnages de premier plan dans les pièces signées par des hommes. Mentionnons en particulier *Un prince mon jour viendra* (1974) produit par le Grand Cirque Ordinaire. Plusieurs groupes féminins comme le Théâtre de Cuisines (Montréal, 1973-1981), le Théâtre Les Filles du Roy (Hull, 1970), La Commune de Marie (Québec, 1978) et le Théâtre Expérimental des Femmes (1979)³⁵, vont être formés aux seules fins de théâtraliser des points de vue féministes.

Le théâtre pour jeune public connaît de son côté un regain de créativité. Après le Théâtre pour enfants de Québec (1967-1970), le Théâtre de l'Arabesque (1968-1973) et le Théâtre des Pissenlits (1968-1984) constituent un premier bloc de cette production³⁶. À partir de 1973, profitant sans doute du climat ambiant de recherche et d'expérimentation, plusieurs troupes vont explorer d'autres dimensions de l'imaginaire enfantin. En 1974, un premier festival de théâtre pour enfants a lieu à

35 Gilbert David, *Un nouveau territoire théâtral, 1965-1980*, Montréal VLB, 1982, p. 145.

36 Hélène Beauchamp, «Essai sur l'importance stratégique du jeune théâtre dans le processus de démocratisation du théâtre», in *Chronique*, Montréal, Hiver 1978, n°³⁵ 29-32, p. 246-261.

Longueuil; il sera organisé par l'Association québécoise du Jeune Théâtre (AQJT) où se retrouve déjà la majorité des compagnies «jeune public». Ce regroupement facilite la reconnaissance par l'État de ce secteur d'activités en pleine expansion³⁷.

Pour les représentants du théâtre de recherche de cette époque, des théoriciens comme Appia, Craig, Artaud et Brecht apportent une attention toute particulière, ce qui provoque des choix inédits. Des créateurs européens contemporains tels que Descroux, Grotowski, Eugénio Barba inspirent de nouvelles expériences québécoises. Ce courant avant-gardiste est signalé par différentes troupes³⁸. D'une manière plus visible, une part importante de l'activité théâtrale s'est américanisée en empruntant plusieurs formules à succès au théâtre commercial new-yorkais (Living Theatre, Bread and Puppet, San Francisco Mime Troupe, Performing Garage, Hair, etc.³⁹). Sous l'angle de l'*américanité*, les années soixante-dix apparaissent à la fois comme consolidation de la diffusion de produits spectaculaires de consommation et comme avènement d'une contre-légitimité théâtrale.

Aux prises entre les événements d'octobre 1970, qui ne cessent d'obséder les artistes, et l'élection du Parti québécois en 1976, le théâtre

37 Voir Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec, 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH, *Cahiers du Québec*, 1985, p. 7.

38 Notons en particulier, *Omnibus* (1970), *L'Eskabel* (1971), *le Groupe de la Veillée* (1973), *Carbone 14* (1975), *Opéra-Fête* (1979), etc.

39 Gilbert David, «Un nouveau territoire théâtral», in *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1988, p. 154.

CHAPITRE II

LE PROJET THÉÂTRAL ET CULTUREL DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE

Dans le chapitre précédent, nous avons exposé les événements majeurs des contextes politico-économiques et socioculturels reliés aux conditions d'existence et du maintien de la troupe. Il ne s'agit pas seulement pour nous de vérifier et de situer l'apparition du Théâtre de l'Équilibre dans cette conjoncture historique. Il est aussi nécessaire d'analyser, dans une perspective diachronique, l'évolution de la troupe sur le plan de son organisation interne et externe ainsi que sa structure de fonctionnement en terme de décentralisation. Il nous sera ainsi possible de faire ressortir ses stratégies mises en place pour atteindre ses objectifs. Il importe d'abord de faire un bref historique de la troupe et de son parcours dynamique tout au long de son existence qui s'échelonne de 1968 à 1977.

1. Historique de la troupe

Fondée précisément en décembre 1968, sous le nom du Théâtre des Étudiants du Collège, le groupe se forme dans le cadre d'activités parascolaires et se rassemble autour d'expériences communes en théâtre. Les fondateurs du groupe, Michel Chapdelaine, Jacques Lemieux ainsi qu'une douzaine de jeunes étudiants du cégep de Drummondville, élaborent un projet aux contours encore mal définis, lequel ne dépassera guère le stade d'une activité parascolaire qui se poursuit de 1968 à 1970.

Cette première étape coïncide avec la création du Centre culturel de Drummondville grâce auquel ses fondateurs peuvent risquer leur première tentative dans le théâtre amateur. C'est donc en décembre 1968 que le Théâtre des Étudiants du Collège apparaît officiellement sur la grande scène et présente *Le Bal des voleurs* de Jean Anouilh dans une mise en scène de Michel Chapdelaine, le directeur de production étant Michel Fréchette. Il faut souligner que cette comédie est une production du Centre culturel, mais mise en scène et distribuée uniquement par les étudiants. La naissance de cette idée remonte au mois de septembre 1968 quand des étudiants du Collège Marie-de-la-Présentation de Drummondville ont décidé de joindre aux diverses activités de ce même collège un apport culturel. Parmi les différentes suggestions offertes, *Le Bal des voleurs* est choisi. On effectue une recherche ayant pour but de sensibiliser les adeptes qui sont disponibles, tant au point de vue technique qu'au point de vue de la distribution. Après une séance d'auditions et de choix de comédiens, les répétitions débutent aussitôt, ce qui constitue le point de départ et la raison d'être de la troupe au collège. La population ayant bien répondu à la première tentative, les années suivantes, soit jusqu'en 1971, le Théâtre des Étudiants du Collège joue six nouvelles productions. Pendant l'été de 1970, les étudiants rénovent le vieux Manoir Trent situé au Parc des Voltigeurs. Cinq pièces sont restaurées selon l'époque de 1700 à 1863 et on y aménage un théâtre d'été à l'extérieur. Sept comédiens dirigés par Michel Chapdelaine travaillent ferme pour mettre en branle une équipe de théâtre qui désire jouer tout l'été au Parc des Voltigeurs. L'assistance ayant fait défaut, le théâtre d'été ferme ses portes à la mi-août 1970. Notons que les pièces présentées durant cette

période estivale étaient toutes deux de Michel Tremblay, soit *En Pièces détachées* et *La Duchesse de Langeais*.

De plus en plus, le Théâtre des Étudiants du Collège, devenu La Grande Loge, s'oriente vers un travail plus professionnel. En avril 1971, avec *Ornis* de Pierre Bellemare, jeune auteur drummondvillois, la troupe s'inscrit dans une perspective de production plus technique. Les liens entre les membres se resserrent davantage. La technique de scène s'est perfectionnée et, après trois années d'existence dues surtout au courage et à la volonté de chacun des participants, le groupe sent le besoin de s'identifier auprès du public. La troupe est donc maintenant enregistrée sous le nom de «La Grande Loge». Le but premier qu'elle se fixe à cette période est de sensibiliser le public drummondvillois aux différents genres de créations théâtrales. À ce stade, il ne s'agit pas pour cette troupe de renier le théâtre traditionnel, mais simplement de montrer au public qu'il peut se faire des choses différentes et cependant valables¹. C'est alors qu'elle présente, au mois de septembre 1971, *Le Chat botté* de Ludwig Tieck. Le souci majeur est celui de la qualité et de la vérité du jeu des comédiens. Parallèlement à cette façon de faire, une idéologie les distingue des autres troupes, puisque le groupe veut s'exprimer en tant que créateur, sans passer par le biais d'un auteur. Déjà en 1972, avec *La Chouette se porte mieux* de Pierre Bellemare, la recherche s'intensifie et s'étend aux costumes, au maquillage et aux décors.

1 [Anonyme], «La Grande Loge présentera *Le Chat botté*», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 25, 25 août 1971, p. 20, col. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8.

À l'été 1972, La Grande Loge présente *La Chouette se porte mieux* à l'Association canadienne du théâtre amateur (ACTA). Cette création de l'auteur Pierre Bellemare devient le sujet de controverse pendant toute la semaine du festival. Cette production provoque un tollé de protestations ainsi que de nombreuses critiques négatives provenant des gens du milieu comme Mario Cyr qui, à l'époque, est membre du comité de théâtre (ACTA). Au mois d'octobre 1972, le directeur et metteur en scène, Michel Chapdelaine, fait une tournée d'études et de recherches de cinq mois en France et donne plusieurs représentations de *La Duchesse de Langeais* de Michel Tremblay. Le public français accueille l'oeuvre avec beaucoup d'intérêt. À son retour, La Grande Loge change son nom pour celui du Théâtre de l'Équilibre.

En effet, le choix de ce nom l'Équilibre est, pour la troupe et pour nous, significatif et en rapport direct avec son objectif de décentralisation. Le terme implique d'abord une connotation géographique et indique l'atteinte d'un équilibre théâtral sur le territoire de la province de Québec, entre la capitale et Montréal, soit au cœur même du Québec (voir annexe II). L'un de ces objectifs est de vivre de théâtre en milieu régional sans être obligé de s'exiler pour faire carrière. Le groupe se donne donc un objectif spécifique, celui de créer une troupe régionale et d'en assurer la viabilité de façon permanente tout en cherchant une décentralisation culturelle. Cette idée se concrétise lorsque le Théâtre de l'Équilibre annonce, en 1975, son intention de décentraliser le théâtre professionnel au Québec à partir de ses propres moyens². Cette stratégie

2 [Anonyme], «Décentraliser le théâtre», in *Le Voltigeur*, vol. III, n° 7, 15 octobre 1975, p. 57, col. 2.

suppose cependant des exigences dont celle de recourir à des subventions. Après une démarche officielle du Ministère des affaires culturelles, la troupe obtient sa première subvention³. Ceci lui permettra d'envisager des tournées théâtrales jusqu'à Toronto et en France. Elle établira un contact avec Radio-Canada et l'Office National du Film. Tout semble s'orienter nettement vers une ouverture de plus en plus grande à l'échelle provinciale, nationale et internationale.

Durant cette étape, la troupe présente en privé sa première création collective après six mois de recherches littéraires et théâtrales. Si le Living Theater a inspiré le travail d'atelier pour *La Chouette se porte mieux*, c'est Grotowski, cette fois, que l'on étudie pour la création collective *De Populo*, où l'idée de la pauvreté dans le théâtre rejoue la principale préoccupation du Théâtre de l'Équilibre.

Au mois de mai 1973, Andreï Zaharia, metteur en scène roumain, présent à l'Association québécoise du Jeune Théâtre (AQJT), reconnaît la force de vérité du jeu des comédiens du Théâtre de l'Équilibre qui prévaut sur l'ensemble des troupes présentes au festival. C'est sous sa direction et avec le recrutement de quatre nouveaux comédiens d'option théâtre de St-Hyacinthe que la troupe présente *Macbett* d'Eugène Ionesco, à Toronto, aux mois de novembre et de décembre 1974. C'est aussi à cette même époque que le ministère des Affaires culturelles, sous la direction générale des Arts d'interprétation, accorde une subvention de l'ordre de 12,000 dollars au Théâtre de l'Équilibre pour l'année 1974-1975. Pour la

3 Ministère des Affaires culturelles, *Rapport des années 1974-1975*, Québec, ministère des Affaires culturelles 1975, p. 183.

période 1975-1976, l'aide financière au théâtre professionnel accorde une fois de plus 7,000 dollars. En janvier 1975, Andreï Zaharia revient travailler à Drummondville avec le Théâtre de l'Équilibre. Il monte *La Commedia dell'Arte* d'après une idée originale de Marc Favreau. Cette pièce est fort appréciée du public drummondvillois. Elle est jouée quatre fois au Centre culturel de Drummondville en avril 1975 et une fois, en plein air, lors des fêtes de la St-Jean, dans l'esprit même du théâtre italien du XVI^e siècle. En octobre de la même année, le Théâtre de l'Équilibre présente *Ubu roi* d'Alfred Jarry dans le cadre des «Jeudis du Théâtre» institués par lui. Cette activité débute en juin et consiste à présenter une activité culturelle à tous les jeudis de la semaine. En août, Andreï Zaharia est congédié à la suite d'une mésentente relative à la programmation et à l'idéologie qu'il entend prendre et qui ne respecte pas celle prônée par le Théâtre de l'Équilibre⁴. Par la suite, le groupe fait face à des difficultés financières. En octobre de la même année, il est menacé de disparaître si les subventions attendues, qui sont d'environ 50,000 dollars, ne sont pas accordées. En décembre 1975, la troupe forme un nouveau conseil d'administration et annonce en même temps que le «ministère des Affaires culturelles a porté son attention sur la rentabilité de l'implantation du Théâtre de l'Équilibre en région et semble satisfait [sic]

4 «C'est suite à une mésentente sérieuse relative à la programmation du théâtre et à l'idéologie qu'Andreï Zaharia fut congédié selon Michel Chapdelaine ça ne peut être que bénéfique au Théâtre de l'Équilibre.» L'article explique la différence d'idéologie dans le choix du répertoire entre Zaharia et le reste du groupe. Celui-ci visait plus des pièces de répertoire, tandis que le groupe s'affirme d'avantage avec des œuvres québécoises. «Andreï Zaharia congédié», *L'express*, [s.v.], [s.n.], 26 août 1975, p. 15, col. 1, 2 et 3.

à débourser les fonds nécessaires⁵. C'est donc d'une subvention de 54,000 dollars que bénéficiera l'Équilibre dans le cadre des Projet d'Initiatives Locales (PIL).

En février 1976, Michel Fréchette, un Drummondvillois qui s'est taillé une place de choix dans le milieu artistique du Québec avec son théâtre de marionnettes, revient à Drummondville pour monter la pièce de Léandre Bergeron *L'Histoire du Québec en trois régimes*, un show politiquement engagé. Cette représentation utilise la marionnette et le comédien pour illustrer notre histoire. La pièce est jouée quatre fois à Drummondville, en février 1976 et dans quelque vingt villes du Québec. Au mois de mars 1976, différents journaux font part, encore une fois, des problèmes financiers du Théâtre de l'Équilibre. Pourtant le journal *La Tribune* du 8 novembre 1976 annonce que l'Équilibre est assuré d'un financement permanent certifié par Jean-Paul L'Allier, ministre des Affaires culturelles du Québec, et Jacques Lemieux administrateur du Théâtre de l'Équilibre. Le 15 février 1977, une orageuse soirée éclate à l'assemblée annuelle du Théâtre de l'Équilibre concernant les détournements de fonds. C'est alors que Jacques Lemieux (administrateur) ainsi que sa secrétaire remettent leur démission. En mars 1977, le Théâtre de l'Équilibre, après quelques réajustements dans son administration, repart du bon pied avec *Love* une pièce du jeune auteur américain Murray Schisgal. C'est au cours de la même année que la troupe se dissocie sous l'effet d'un scandale financier⁶.

5 [Anonyme], «L'Équilibre aura sa subvention», in *L'Express*, [s.v.], [s.n.], 2 décembre 1975, p. 27, col. 1, 2, 3 et 4.

6 À la fin de la saison 1976 et au début de celle de 1977, une rumeur court à l'effet que Jacques Lemieux (président directeur) se servait de la subvention accordée par le ministère des Affaires culturelles,

N'eut été ce démantèlement, le projet de décentralisation d'un organisme culturel régional tel que le Théâtre de l'Équilibre serait devenu une réalité ainsi qu'un exemple de viabilité en région.

Malgré la désintégration de la troupe, celle-ci, pendant son existence, se développe et se construit de solides assises pour jouer son rôle d'agent culturel dans son milieu. Dès l'origine de son projet, elle mise sur les objectifs que se sont fixés les membres. Les règlements, les procès-verbaux, la correspondance, etc., nous permettent de tracer le portrait de son cheminement vers sa viabilité en milieu régional. Nous aborderons ici la structuration du groupe, au niveau de son organisation interne et externe, tout en analysant les démarches et répercussions de la troupe dans son environnement immédiat (Drummondville) aussi bien que celles qui débordent ce cadre géographique. Nous exposerons maintenant la nature des relations que la troupe entretient dans le milieu; il sera question ici de vérifier quels sont les appuis socioéconomiques, culturels et politiques recherchés par la troupe pour en arriver ainsi à s'établir en milieu régional.

2. Structure d'organisation du groupe

Nous analyserons la direction de la troupe tout en abordant son aspect organisationnel à l'intérieur de ses statuts et règlements ainsi que

à des fins personnelles, plutôt que de faire progresser la cause du théâtre régional. Celui-ci remet sa démission le 15 février 1977 lors d'une réunion orageuse. Le Théâtre de l'Équilibre se dote d'un nouveau directeur. Par contre, la crédibilité de la troupe est affectée auprès du ministère des Affaires culturelles, des médias ainsi qu'auprès du public. Bloc trimestriel n° 1, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, annexe 10, 104/1/1/1/9/1/1.

ses objectifs généraux. Parmi les différents éléments qui sont à l'étude, il en est un qui concerne l'établissement des règlements. La rédaction de ces règles confirme par écrit certaines procédures, comportements et devoirs des membres. Notons qu'il s'agit bel et bien des règlements du Théâtre de l'Équilibre et non pas de sa charte. Cette réglementation a été constituée par le conseil d'administration, le 3 septembre 1970 (donc par les membres de La Grande Loge à l'époque) et approuvée par les membres du Théâtre de l'Équilibre le 4 septembre 1974⁷. La troupe s'est donc donné des consignes lui permettant de définir les exigences posées aux membres.

Le Théâtre de l'Équilibre est une compagnie incorporée qui a un but non lucratif et dont le siège social est établi à Drummondville⁸. Se référant à des principes de développement culturel régional mis de l'avant dans le livre vert du ministre L'Allier; *Pour l'évolution de la politique culturelle*⁹, le groupe décide de poursuivre l'objectif principal qu'il qualifie de mesurable, quantifiable et, en surcroît évaluable: soit celui d'une décentralisation culturelle. Jean-Paul L'Allier, ministre des Affaires culturelles dans le gouvernement libéral de Robert Bourassa, propose en effet un livre vert en 1976 où il veut amorcer un mouvement de décentralisation véritable et donner aux régions la responsabilité de trouver leur

7 *Historique de la troupe*, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 7 p., 104/1/1/1/1/4, (voir annexe III).

8 *Règlements généraux n° 1 article 1*, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 9 p., 104/1/1/1/1/4, (voir annexe III).

9 Conseil Régional de Développement de la Région Administrative 04, Mauricie/Bois-Francs, *Rapport de consultation*, Trois-Rivières, Conseil Régional de Développement de la Région Administrative, 1977, 195 p.

développement culturel. Le rôle consultatif du ministre L'Allier doit aider les fonctionnaires des ministères en région à mieux cerner la problématique en développement culturel et suggérer au ministère l'aide technique et l'intervention de l'État pour répondre aux besoins régionaux. À son tour, le Conseil de la culture se subdivise en autant de tables sectorielles qui regroupent les intervenants régionaux des différents secteurs de la vie culturelle. Ces derniers établissent leurs besoins en commun, proposent des solutions de rechange, raffinent leurs demandes. Ces propositions sont remises au directeur général, qui les soumet pour étude au conseil d'administration. En tenant compte des critères du ministère et des budgets disponibles, il distribue les fonds obtenus avec l'aide du Conseil de la culture. Il s'agit d'un procédé décentralisé, en ce sens que les grandes politiques qui ont trait au développement culturel régional ne sont plus dictées par des fonctionnaires à Québec, mais bien tracées à partir du désir des intervenants régionaux. C'est aussi un processus de régionalisation, car les différentes disparités à l'intérieur d'une même région sont bien représentées au sein même du conseil. Il est donc possible de former, par ce processus hautement démocratique, un véritable développement culturel régional.

La troupe entend atteindre ce but en offrant une permanence de services artistiques et culturels, via la compagnie de l'Équilibre¹⁰. Son objectif premier vise une décentralisation dramatique qui se fait en deux modes. Dans un premier temps, la troupe cherche à faire de l'animation théâtrale pour ainsi arriver à la création d'un théâtre québécois pouvant

10 *Administration, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 3 p., 104/1/1/1/9/1/1.*

être représenté dans la région même. Dans un second temps, le groupe vise une permanence de services culturels et artistiques par la coordination des activités théâtrales (ou artistiques connexes) régionales¹¹. L'atteinte de ce dernier objectif s'effectuera selon des visées bien spécifiques telles que l'autonomie et l'autofinancement¹². C'est donc dire que l'autogestion s'impose d'elle-même comme mode d'organisation de l'Équilibre. Dans la pratique, cela signifie que les orientations de la troupe et les tâches à réaliser sont établies en assemblée générale. Par exemple, l'admission ou la suspension d'un membre se réfère à trois articles¹³ qui spécifient les règles à suivre. C'est une mise à l'épreuve qui constitue une barrière de protection. Un conseil d'administration composé de sept membres et l'éligibilité à ces postes est exposée dans les règlements généraux¹⁴. L'organisation de ce conseil d'administration se traduit par la présence d'un président, vice-président, secrétaire, trésorier, directeur technique, directeur artistique et d'un directeur des relations publiques qui achemine l'information à tous les membres honoraires. Par contre, selon Michel Chapdelaine, cette organisation apparemment très hiérarchique ne semble pas affecter le comportement du groupe. Tous les membres sont traités sur un pied d'égalité, qu'ils soient comédiens ou techniciens. La venue de ces règlements écrits dénote le besoin d'un

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Règlements généraux 6a, 6b et 7, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 9 p., 104/1/1/1/1/4, (voir annexe III).*

14 *Règlements généraux 14, 15 et 16, op. cit., (voir annexe III).*

contrôle plus serré sur les membres de la troupe dans le but d'orienter les visées de chacun vers les mêmes objectifs.

Il faut se rendre à l'évidence que l'entrée en vigueur de cette réglementation en 1974 n'a pas changé la tendance qui avait marqué jusqu'ici l'organisation de la troupe. La différence réside dans la perception que nous laisse les règlements, en assignant à presque tous les membres de la troupe une tâche à accomplir, laquelle donne une importance égale à toutes les fonctions au sein du groupe. Si l'on se réfère au tableau I (voir annexe I, p. 132), nous remarquons qu'un noyau de membres fondateurs se trouve à occuper la plupart des postes de direction. La section «fonction au sein de la troupe», nous fournit à ce sujet des renseignements pertinents. L'interprétation et l'analyse que nous en faisons répond aux interrogations que nous avons concernant l'origine et la profession des membres. Le milieu scolaire en fournit une grande partie, soit 95% des membres pendant toute la période de son existence. Certains étudiants sont au secondaire, d'autres au collégial et certains à l'université. Mais la majorité fréquentent le Collège de Drummondville. Parmi les autres personnes dont les fonctions sociales ont pu être précisées, on compte deux professeurs, une infirmière, une animatrice de radio, un technicien en laboratoire et un metteur en scène. L'implication de ces membres de la troupe attire notre attention puisque d'autres membres vont s'affirmer par leurs compétences techniques et scéniques. L'étude de ces composantes est entreprise dans le but de mesurer les effets de l'expansion de la troupe sur sa cohésion et son fonctionnement. La lecture horizontale du tableau nous permet de suivre la progression d'un membre au cours de la période analysée.

Il nous est alors possible d'identifier les membres qui se distinguent par la constance de leur participation. Nous avons relevé ceux qui semblent les plus tenaces: Michel Chapdelaine, fondateur de la troupe, détient le poste de directeur artistique au cours des neuf années d'existence du Théâtre de l'Équilibre; il est à la fois comédien, metteur en scène, porte-parole et directeur artistique de la troupe. Michel Fréchette est directeur adjoint du conseil d'administration et conserve ce poste quatre ans. Jacques Lemieux, bras droit de Michel Chapdelaine, est présent au sein de la troupe de sa formation à son démantèlement (1968 à 1977). Il sera le dernier membre actif de l'Équilibre pour la saison 1977 et sera, par le fait même, victime des rumeurs concernant une histoire de détournements de fonds. Il occupe le poste de directeur du conseil d'administration et veille très efficacement à la publicité de la troupe et aux nombreuses demandes de subvention. Claudette Chapdelaine et Michel Cambell s'illustrent en tant que comédiens et metteurs en scène.

En se joignant à différentes associations et groupes d'art, les membres investissent de nombreux efforts pour ainsi réaliser leur objectif soit celui de s'intégrer au milieu culturel de la région, et ce, en présentant un théâtre de qualité. Par exemple, Pierre Bellemare¹⁵, artiste peintre de la région, qui expose ses œuvres dans le hall d'entrée du Centre culturel de Drummondville au moment où est présentée la pièce *Ornis*. De plus, le Théâtre de l'Équilibre, en collaboration avec le journal *La Parole* ainsi que le Projet d'Initiatives Locales (PIL), participera à l'écriture de

15 [Anonyme], «Exposition de peinture et création théâtrale signée Pierre Bellemare», in *La Parole*, vol. XLV, n° 52, 10 mars 1971, p. 20, col. 5, 6, 7 et 8.

*En remontant l'histoire*¹⁶ qui permettra aux Drummondvillois de se rappeler une page d'histoire, pendant chaque semaine. Le but de ces recherches est de souligner, dans un premier temps, qu'il existe beaucoup d'histoires même dans une petite ville et, dans un second temps, de sensibiliser la population au travail culturel qui se fait en région.

Nous constatons donc la formation d'un noyau régulier de membres ayant vécu la période de formation de la troupe. Ceux-ci démontrent, par leur implication, qu'ils sont désireux de poursuivre et de mener à terme l'expérience théâtrale qu'ils ont entreprise. Le groupe multiplie les efforts pour améliorer la qualité des spectacles et ainsi attirer un nombre croissant de spectateurs provenant de partout en province. Le Théâtre de l'Équilibre doit donc s'approprier un public provenant de l'extérieur et des grands centres urbains pour ainsi atteindre son but et, par le fait même, demeurer viable en milieu régional.

3. Structure de fonctionnement de l'Équilibre

Par cet idéal de collaboration artistique et cette primauté accordée à la qualité des œuvres, nous découvrons mieux l'axe autour duquel se structure l'organisation de la troupe. Dans la pratique, comment les membres réussissent-ils à coordonner leurs efforts pour assurer une bonne structure de fonctionnement? Il importe donc d'analyser le mode de fonctionnement de la troupe et de voir les différents types de relations et d'implications des membres ainsi que les rapports de la troupe avec les

16 [Anonyme], «En remontant l'histoire», in *La Parole*, vol. L, n° 1, 1976, p. 19, col. 1, [chronique historique culturelle sur la région de Drummondville].

organismes locaux et ceux de l'extérieur. Nous tâcherons ici de vérifier si les stratégies de décentralisation utilisées par la troupe ont été suffisantes et现实的.

Sur un plan concret et pratique, la troupe utilisera différentes tactiques pour réaliser son projet décentralisateur. En premier lieu, elle assure une collaboration permanente de la compagnie avec les ateliers socioculturels, offrant ainsi une expérience participative unique d'amateurs aux destinées d'un théâtre professionnel¹⁷. Par la suite, elle assure des relations avec les autres institutions publiques et privées de la région 4.1 (et région 04)¹⁸. Troisièmement, elle souhaite un agencement d'inter-relations entre les organismes privés et culturels¹⁹. Finalement, un désir d'informatiser l'ensemble de ses activités, grâce au système de la cité, permettrait ainsi aux membres du groupe de distribuer des données et des informations aux personnes concernées, et aux mass-média²⁰. De plus, pour le Théâtre de l'Équilibre, affirme Jacques Lemieux, il est normal «de s'impliquer franchement par des moyens d'actions concrets dans une ligne de services généraux sur les arts²¹».

17 *Historique de la troupe*, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 7 p., 1978, 104/1/1/1/3.

18 La région 04 est celle de la Mauricie/Bois-Francs. Elle comprend: l'Érable, Arthabaska, Drummond, Nicolet-Yamaska, Bécancour, de Francheville, le Centre-de-la-Mauricie, Maskinongé, Mékinac, Le Haut St-Maurice, (La région 4 comprend les Bois-Francs, (voir annexe II)).

19 *Historique de la troupe*, op. cit., 7 p.

20 *Ibid.*

21 *Historique de la troupe*, op. cit., p. 7.

Comme fondateur de la troupe, Michel Chapdelaine a un rôle d'initiateur et de coordonnateur, tandis qu'au niveau de l'administration, Jacques Lemieux et Michel Fréchette exercent un travail partagé qui consiste à jouer un rôle d'administrateur pour le premier et un rôle de directeur technique pour le second. À la tête d'une troupe, ces derniers ont de bonnes raisons de se réjouir d'avoir assumé pleinement leur mandat. En effet, le Théâtre de l'Équilibre s'est avéré une école de formation hors pair pour des débutants. En plus de donner goût à la scène à des jeunes, la troupe permet à certains d'entre eux de se découvrir un potentiel artistique comparable à celui des comédiens de calibre professionnel. Le rôle de leaders ne couvre pas exclusivement la tâche d'enseigner et de guider; il consiste aussi à canaliser les exigences multiples. Le respect des règlements est relativement simple. De plus, les types de relations entre les membres sont constantes, et ce, pendant les trois périodes d'existence de la troupe.

Pendant sa longévité, soit neuf ans, la troupe a fait de multiples efforts pour s'intégrer à la vie culturelle de sa région. Il sera ici question de mettre en lumière comment l'organisation prend forme à l'extérieur du milieu, de manière à vérifier si le Théâtre de l'Équilibre réussit à s'approprier les appuis sociaux recherchés pour ainsi consolider son objectif de décentralisation théâtrale. C'est pour cette raison que nous avons cru bon de distinguer les échanges entre la troupe et les organismes locaux d'une part, entre la troupe et les organismes extérieurs d'autre part.

Michel Chapdelaine et Jacques Lemieux sont les principaux artisans de l'instauration de la troupe dans un milieu régional. Les initiateurs du

projet ont pu établir leur troupe sur des bases solides. C'est grâce à leur esprit d'organisation ainsi qu'au support qu'ils obtiennent du milieu dans lequel ils sont déjà bien intégrés la reconnaissance souhaitée. Leur appartenance à la région a joué un rôle déterminant et comporte des avantages importants tels que ceux d'étendre le rayonnement de l'Équilibre aux associations de la région et d'établir un réseau de connaissances à différents paliers de l'administration locale. En ayant des contacts dans le milieu, il devient plus facile de savoir à quelle porte frapper pour obtenir les résultats escomptés. Plusieurs de ces contacts fournissent aux membres de la troupe des moyens de coordonner efficacement le travail des membres. Nous constatons que l'implication de ces derniers lors de réunions de divers organismes, ainsi que leur présence à différents événements régionaux créent par conséquent une bonne visibilité pour la troupe. Un article de *La Parole* traite justement de cette sensibilisation de la troupe.

MM. Michel Chapdelaine et Jacques Lemieux, respectivement directeur artistique et administrateur du Théâtre de l'Équilibre, troupe professionnelle drummondvilloise, ont entrepris une tournée de sensibilisation à travers divers clubs sociaux afin de mieux faire connaître les objectifs de la nature de leur théâtre. Cette tournée de sensibilisation a débutée [sic] devant la direction et les membres du Club AMCESSE qui ont bien accueilli les porte-paroles [sic] du Théâtre de l'Équilibre. Ces derniers ont également parlé des problèmes financiers que doit affronter la jeune troupe de théâtre qui essaye [sic] de s'implanter en région²².

Jacques Lemieux assiste, la soirée précédente, au souper du Club Optimiste où il fait une rétrospective de l'organisation du groupe,

22 [Anonyme], «Sensibilisation du Théâtre de l'Équilibre», in *La Parole*, 15 octobre 1975, p. 20, col. 3 et 4.

évoquant le côté financier du Théâtre de l'Équilibre. Il espère ainsi bénéficier d'une aide gouvernementale tout comme de la participation de la population par l'assistance aux représentations de la troupe²³.

Les membres, qui se sont déjà signalés par leur participation aux activités d'autres associations locales, poursuivront la consolidation des liens entre la troupe et le milieu. Par exemple, le sondage réalisé par la troupe en 1976 (par contacts téléphoniques) avait pour but de renseigner la population sur ce qu'est le Théâtre de l'Équilibre²⁴. L'expression des talents de communication et de coordonnateur de Lemieux et de Chapdelaine ne semble pas connaître de limites. Leur contribution ne se résume pas à faire progresser la cause de la troupe, mais également tout l'aspect culturel de la région. Le Théâtre de l'Équilibre obtient en 1975, une subvention de 54,000 dollars par le biais du Projet d'Initiatives Locales qui est un programme d'aide à la création d'emplois. Cette nouvelle situation financière de la troupe laisse à Jacques Lemieux et à Michel Chapdelaine un espoir de viabilité en milieu régional. Dans un article du journal *L'Express*, ils expliquent l'utilisation que la troupe compte faire de cette subvention.

Drummondville bénéficiera d'un nouveau service par le biais des Projets Initiatives Locales et ceci par l'entremise du Théâtre de l'Équilibre. Le gouvernement fédéral, en effet, a consenti à ce que cette collaboration entre la population et les gens de l'Équilibre se produisent [sic] en octroyant une somme de 54,000\$. L'animation sociale rejoindra les étudiants,

23 Voir «L'Équilibre en tournée», in *L'Express*, [s.n.], 7 octobre 1975, p. 23, col. 1, 2, 3 et 4.

24 Voir «Sondage à l'Équilibre», in *La Parole*, vol. XLIX, n° 40, 14 janvier 1976, p. 26, col. 4 et 5.

les travailleurs, les milieux défavorisés et les personnes du troisième âge. L'implication de ce projet permettra un contact chaud et étroit entre les individus d'une assez large partie de la population drummondvilloise²⁵.

La décentralisation culturelle devient un moyen pour la troupe en vue d'atteindre son objectif de viabilité en milieu régional. Grâce à l'établissement de certains contacts, reliant la troupe à divers organismes du milieu, il devient possible de promouvoir la tenue d'activités artistiques. L'accent qui est mis sur cette coopération permet des échanges fructueuses entre l'Équilibre et son milieu. D'un côté, la troupe puise ses ressources humaines et matérielles au sein même de la population locale; d'un autre côté, elle offre son savoir-faire théâtral afin de développer une animation locale. C'est ainsi qu'elle «s'implique de façon active dans le centre Drummond voulant participer à l'élosion de nouveaux talents et voir à la participation du Centre artistique Drummond à la grande exposition annuelle des Métiers d'art du Québec [...]»²⁶. De plus, la troupe, pour assurer sa viabilité en milieu régional, a besoin d'appuis locaux ou extérieurs. Afin de sensibiliser d'abord la population locale aux réalisations de la troupe, cette dernière met sur pied des ateliers de théâtre ouverts à tous ainsi qu'un concours d'auteurs où le gagnant verra son oeuvre jouée. Ce concours est ouvert à tous les genres théâtraux. Un jury sélectionne les meilleurs textes reçus et c'est Andreï Zaharia qui choisit celui qui sera inscrit à la programmation de la prochaine saison.

25 Voir «Pleins-feux sur l'avenir», in *L'Express*, [s.v.], [s.n.], 4 novembre 1975, p. 12, col. 1, 2 et 3.

26 «Le Théâtre de l'Équilibre s'implique dans le Centre artistique Drummond», in *La Parole*, vol. XLIX, n° 17, 26 août 1975, p. 14, col. 1, 2, 3 et 4.

L'auteur gagnant de ce concours accompagnera l'Équilibre en Europe pour son prochain voyage et verra son texte édité dans la collection du théâtre québécois²⁷. Dans un tout autre ordre d'idée, la troupe vient en aide de façon spéciale aux sinistrés de la rue Bonaventure en leur remettant l'entièvre recette de la représentation d'*Ubu roi*. «Ce geste est posé dans le but de sensibiliser la population de la région à offrir davantage aux personnes ayant connu la tragédie du 14 juillet²⁸».

Afin de faciliter et d'augmenter l'accessibilité du théâtre à l'ensemble de la population pour la saison 1974-1975, l'Équilibre a décidé d'offrir un billet de saison sous la forme d'un passeport: le passeport théâtre. Les personnes qui ont l'occasion de se procurer ce passeport, entre le 1^{er} avril et le 3 juin 1974, obtiennent une réduction de 30% sur le prix régulier. Il existe trois catégories de passeport théâtre: le passeport étudiant au coût de 5\$, le passeport régulier de 10\$ et le passeport première de 25\$. Les difficultés engendrées par ce nouveau système sont multiples. Il n'y a pas de date précise sur le passeport. Le samedi, il y a trop de monde et l'on doit refuser des spectateurs détenteurs d'un passeport. Si la personne manque la semaine prévue à son passeport, il n'y a pas de date de remplacement et, finalement, le contrôle à la porte ralentit l'efficacité de la préposée au guichet. En 1975, ces passeports sont fondus en un seul au coût de 15\$ l'unité. Il y a plus de latitude quant au jour de représentation. La troupe offre même de

27 *Ibid.*

28 Jean Richard, «Une aide spéciale aux sinistrés», in *La Tribune*, Sherbrooke, 29 juillet 1975, [s.p.], [Le sinistre en question est un feu qui a ravagé une partie du village de Saint-Boniface.]

garantir une place à la personne qui ne peut assister au spectacle à la date qu'elle a prévue. De plus, les réductions offertes sont plus fortes, mais ne s'appliquent qu'aux jours de la semaine.

Pour la saison 1975-1976, Jacques Lemieux remplace le passeport théâtre par une carte de membre. Moins coûteuse à fabriquer, plus facile à contrôler, elle permet à la compagnie d'épargner tant au niveau de l'envoi postal (moins volumineux, donc moins cher) qu'à celui du temps du personnel au guichet. Cette carte achetée à 5\$ est moins coûteuse aussi pour le client. Sur présentation de sa carte de membre, le client peut recevoir des réductions allant jusqu'à 50% du prix d'entrée.

Le Théâtre de l'Équilibre tente une décentralisation au-delà des limites géographiques régionales. Nous croyons percevoir dans les démarches que la troupe a entreprises avec certains organismes extérieurs, une quête de légitimation de sa viabilité. À partir de 1972, le gouvernement fédéral et le gouvernement provincial accordent déjà des subventions au Théâtre de l'Équilibre²⁹. Dans le but d'explorer les possibilités et d'évaluer son potentiel, la troupe entretient des relations avec d'autres correspondants. Un de ceux-ci est la Société Radio-Canada. En maintenant des contacts avec cet organisme, la direction du Théâtre de l'Équilibre souhaite mousser sa publicité par le truchement de la télévision et de la

29 Conseil des Arts du Canada, *Rapport annuel du Conseil des Arts du Canada*, Ottawa, 1973, (p. 87). Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel 1974-1975*, Québec, 1975, (p. 183). Une subvention de l'ordre de 12,000 dollars est accordée au Théâtre de l'Équilibre. Dans le rapport de 1975-1976, c'est une subvention de l'ordre de 7,000 dollars qui leur est accordée, (p. 117) et en 1976-1977, c'est de 25,000 dollars dont bénéficie la troupe, la dernière saison, (p. 137).

radio³⁰. Gardant toujours une juste mesure en toutes choses, la troupe a tout de même franchi des frontières plus modestes, mais non moins importantes. Elle ira par exemple jusqu'à exporter ses représentations à Toronto avec *MacBett* d'Ionesco en 1974-1975 et, en 1976, avec *L'Histoire du Québec en trois régimes* de Léandre Bergeron qui fera l'objet d'une tournée à travers vingt villes de la province.

La troupe postule également dans une quinzaine de cégeps à travers la province dans le but d'exporter son produit à l'échelle provinciale. Le tableau II identifie la correspondance provinciale et donne les lieux exacts où la troupe cherche à se produire ainsi que les noms des principaux répondants et, finalement, la réponse à ces demandes.

TABLEAU II
CORRESPONDANCE GÉNÉRALE AU NIVEAU PROVINCIAL

RÉPONDANT	LIEUX	DESTINATAIRE	DATE	RÉPONSE
Lillian LaRocque	Coll. St-Jean sur Richelieu	Michel Chapdelaine	5 mars 1975	Négative
Marc-André Charland	Cégep de Limoilou	Jacques Lemieux	23 mai 1975	Négative
Colette Bétit	Coll. Édouard-Montpetit	Jacques Lemieux	3 juillet 1975	Négative
Gaétan St-Pierre	Cégep de Rivière-du-Loup	Jacques Lemieux	18 août 1975	Négative
Lillian LaRocque	Coll. St-Jean sur Richelieu	Michel Chapdelaine	6 janvier 1976	Négative
Daniel Asselin	Cégep de l'Outaouais	Jacques Lemieux	7 janvier 1976	Négative
Colette Bétit	Coll. Édouard-Montpetit	Jacques Lemieux	8 janvier 1976	Négative
Jean-Luc Houde	Centre culturel de Shawinigan	Jacques Lemieux	15 janvier 1976	Négative
Jacqueline Boily	Université Laval	Michel Chapdelaine	20 janvier 1976	Négative
Ginette Frénette	École Thérèse Martin	Jacques Lemieux	21 janvier 1976	Négative
Jacques Boucher	Coll. régional de la Côte-Nord	Jacques Lemieux	22 janvier 1976	Négative
Martine Claude Garant	Loisirs de Louiseville	Théâtre de l'Équilibre	27 janvier 1976	Négative

30 *Communiqué*, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 104/1/1/8/2.

TABLEAU II (SUITE)				
CORRESPONDANCE GÉNÉRALE AU NIVEAU PROVINCIAL				
Jacques Raymond	Loisirs de St-Félicien	Jacques Lemieux	27 janvier 1976	Négative
Lorraine Berthiaume	Coll. André-Grasset	Jacques Lemieux	24 février 1976	Négative
Marcel Fréchette	Cégep de Victoriaville	Jacques Lemieux	8 mars 1976	Négative
Benoit Brassard	Commission scol. rég. Saguenay	Jacques Montplaisir	7 mars 1977	Négative

Jacques Lemieux et Michel Chapdelaine doivent abandonner leur projet après avoir reçu une réponse négative de la totalité des différents répondants. C'est alors que les deux principaux intéressés décident d'élargir leur visée en postulant dans différents pays au niveau international. Le tableau III, sous la rubrique (correspondance d'ambassades), nous fournit les informations concernant les différents pays où l'Équilibre aurait voulu se produire.

TABLEAU III				
CORRESPONDANCE D'AMBASSADES AU NIVEAU INTERNATIONAL				
RÉPONDANT	LIEUX	DESTINATAIRE	DATE	RÉPONSE
J.-Louis Delisle	Nouvelle-Angleterre	Jacques Lamoureux	28 janvier 1976	Négative
D. Cassidy	Afrique du Sud	Jacques Lemieux	28 janvier 1976	Négative
E.E. Giossan	Brésil	Jacques Lemieux	30 janvier 1976	Négative
Connie Watkin	Australie	Michel Chapdelaine	3 février 1976	Négative
Marie Meunier	Autriche	Jacques Lemieux	4 février 1976	Négative
Jean-Charles Cantin	Louisiane	Jacques Lemieux	4 février 1976	Négative
J. E. Graham	Afrique du Sud	Jacques Lemieux	5 février 1976	Négative
H. R. Morgan	Australie	Jacques Lemieux	5 février 1976	Négative
J. Haworth	Danemark	Jacques Lemieux	12 février 1976	Négative
Derek Arnould	Rép. populaire de Chine	Jacques Lemieux	19 février 1976	Négative
Robert k. Riley	Zaire	Jacques Lemieux	28 février 1976	Négative
R.W.H. Jones	Japon	Jacques Lemieux	20 avril 1976	Négative

Encore une fois les réponses sont négatives. La plupart des répondants donnent comme raison principale la demande tardive de la part du Théâtre de l'Équilibre prétextant ou affirmant que leur saison est complète. La structuration de la décentralisation par rapport à l'organisation et au fonctionnement de la troupe se termine par un double constat. D'une part, les échanges que celle-ci tente d'entretenir avec le milieu s'orientent vers des résultats intéressants. D'autre part, les observations concernant l'affermissement du mode de direction ainsi que les perspectives d'expansion régionale, provinciale et internationale de la troupe comportent des aspects positifs. En fait, ces deux composantes de l'analyse de la viabilité du Théâtre de l'Équilibre représentent une évolution vers une décentralisation théâtrale. La qualité croissante des représentations de la troupe lui permet d'acquérir une renommée provinciale. Par contre, le Théâtre de l'Équilibre va pourtant, dès les premiers jours de son existence, connaître les aléas de la grandeur et de la misère liées à son entreprise théâtrale. La création de la troupe de l'Équilibre s'articule autour d'un idéal: amorcer une décentralisation culturelle au centre du Québec. Les paramètres étant établis, l'action est lancée. Le Théâtre de l'Équilibre doit trouver son créneau et son public. Les directeurs cherchent un répertoire qui épouse leur idéologie originelle. Le problème du financement des activités s'ajoute aux préoccupations existentielles de la jeune troupe. Il faut trouver un moyen de faire connaître le travail de ce groupe. Il importe donc à la troupe de se faire reconnaître par le truchement de différents organismes. L'importance de cette identification pour l'implantation d'une jeune troupe en région est primordiale.

Ce chapitre a mis en lumière la mise en place et l'évolution du Théâtre de l'Équilibre à Drummondville. Sur le plan de son implication dans son milieu, la troupe multiplie ses efforts. La troupe contribue directement à la vie culturelle de sa ville et de sa région. D'un désir de rompre avec les carcans institutionnels, Michel Chapdelaine et Jacques Lemieux réussissent à prouver qu'une troupe d'amateurs peut faire du bon théâtre. Le projet théâtral et culturel de l'Équilibre se réalisera au niveau de sa production qu'elle veut idéologique et artistique. La prochaine partie de ce travail portera précisément sur la réalisation du projet idéologique et artistique du Théâtre de l'Équilibre. Ce qui nous permettra de vérifier si la troupe a poursuivi ses objectifs soit de s'intégrer à la vie culturelle de sa région par le choix de son répertoire ainsi que par la qualité artistique de ses représentations.

DEUXIÈME PARTIE

NATURE DE LA PRODUCTION ET DE LA RÉCEPTION DE LA TROUPE

CHAPITRE III

LA RÉALISATION D'UN PROJET IDÉOLOGIQUE ET ARTISTIQUE

Par la nature de la production et de la réception de la troupe, celle-ci vise l'intégration à la vie culturelle de sa région. Le Théâtre de l'Équilibre réalise une partie de son projet visant une décentralisation culturelle. À l'intérieur de ce chapitre, c'est la production de la troupe qui nous servira pour découvrir le message du groupe à partir d'une analyse d'un certain discours social renfermé dans des œuvres choisies. Cette étude rendra compte du projet idéologique et artistique du Théâtre de l'Équilibre: projet se trouvant au centre de l'objectif essentiel relié à la décentralisation. Pendant ses premières années d'existence, la troupe cherche à s'exprimer avec son propre langage et à présenter au public régional des pièces de qualité artistique. En cela, le but visé par l'Équilibre rejoint fort bien l'idée de Hubert Gignoux: «décentraliser en ce qui concerne le théâtre, c'est alors, au premier chef, présenter un répertoire de qualité dans des régions qui en étaient privées¹». C'est là une des stratégies d'ouverture à l'avantage d'une troupe qui cherche à «produire des spectacles le plus fidèlement, le plus proprement et le plus professionnellement possible²». Tout ceci, annonce *La Parole*, «pour servir le public drummondvillois envers qui il [le Théâtre de l'Équilibre] a le plus

1 Hubert Gignoux, «La décentralisation théâtrale et les centres dramatiques nationaux», in *TEP*, n° 7, avril 1964, p. 19.

2 [Anonyme], «L'Équilibre passe à l'action», in *La Parole*, vol. 50, n° 46, 23 février 1977, p. 15, col. 6, 7 et 8.

grand respect, parce que c'est grâce à sa présence et à son intérêt qu'il a toujours sa raison d'être³». De cette façon, le groupe pourra chercher avant tout à réaliser son projet idéologique et artistique qu'il importe, pour nous, de déceler à travers ses œuvres choisies et représentées par lesquelles passent ses différents messages.

À cet égard, la troupe est explicite dans le choix des œuvres ainsi que dans ses propositions de changement clairement exprimées. Ces messages, on le sait, constituent une partie du credo idéologique du Théâtre de l'Équilibre qui se situe à l'enseigne de son discours tourné vers les préoccupations sociales. L'ère industrielle dans laquelle elle s'inscrit provoque toutefois une rupture et entraîne une influence sur le théâtre vu comme production marchande et celui perçu comme bien symbolique. Ce phénomène amène Pierre Bourdieu à parler de deux sphères de production: celle de production restreinte et celle de la grande production⁴. La première est axée sur la recherche de la valeur et de la légitimité, tandis que la seconde, sur la vente et le succès commercial. Le champ de grande production est régi avant tout par les lois du marché et par la rentabilité des investissements. Elle tend, comme l'affirme Jacques Dubois,

vers l'élaboration d'une littérature moyenne, apte à satisfaire l'intérêt du public le plus large, toujours pour des motifs de rentabilité. Ce qui définit cet *art moyen* est le souci de correspondre au *plus grand dénominateur social* par une neutra-

3 *Ibid.*

4 Pierre Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», in *L'année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.

lisation de tous les thèmes idéologiques propres à la controverse⁵.

Le Théâtre de l'Équilibre adhère à cette sphère de grande production puisque sa viabilité en milieu régional est directement liée à ces facteurs. Ce ne sont pas les critères de rentabilité ou de valeurs matérielles qui caractérisent le champ de la sphère restreinte contrairement à la grande production, mais des critères de *valeurs esthétiques*. Jacques Dubois fait d'ailleurs remarquer que plus le champ littéraire est structuré et soumis à des règles de fonctionnement strictes, plus ses fondements sont constamment remis en question; il en est ainsi pour le fonctionnement idéologique au niveau théâtral. Sur le plan artistique, la troupe s'inscrit aussi dans le champ de la production restreinte parce que ses préoccupations de qualité du jeu rejoignent les qualités esthétiques de celle-ci.

Ces deux types de production doivent être considérés, pour définir le projet, à la fois idéologique et artistique de la troupe. Il est nécessaire de délimiter précisément la nature et la portée d'un tel projet dans le processus de décentralisation recherché par la troupe. Il faut se demander comment cette dernière, jouant sur ces deux tableaux à la fois, peut arriver à définir son projet spécifique et à créer ainsi un impact dans son milieu. Pour répondre à cette question, il importe d'abord d'étudier les œuvres choisies par la troupe du point de vue de la manière dont le message est véhiculé. Autrement dit, il est nécessaire de dégager le discours idéologique porté par les textes écrits et de faire ressortir les

5 Jacques Dubois, *L'institution de la littérature: Introduction à une sociologie*, Paris, Éditions Labor/Fernand Nathan, 1978, p. 41.

stratégies d'ouverture aussi bien à travers les conditions de production qu'au niveau de la production elle-même. Dans une première partie, nous tenterons de démontrer comment les systèmes de valeurs renfermées dans les œuvres peuvent contribuer à un objectif d'ouverture et de changement social chez le public. Dans une seconde partie, nous étudierons les stratégies productives à travers les formes théâtrales exploitées par la troupe et le «style» des œuvres mises en scène.

1. Projet social et idéologique à travers les œuvres

Pour étudier la nature de ce projet ainsi délimité, nous établirons en premier lieu les caractéristiques matérielles et pédagogiques des pièces choisies par la troupe et, par la suite, nous analyserons la portée idéologique des œuvres dans un corpus réduit. Si l'on s'appuie sur la théorie de Jacques Dubois sur les idéologies, le corpus des œuvres devient ici important. Des travaux comme ceux de ce théoricien se proposent de dépasser les concepts de *condition de production*, de *représentation* ou de *reflet* pour étudier l'action sociale exercée par le texte lui-même. Pour nous, il faudra donc non seulement se préoccuper du texte porteur de valeurs, mais aussi tenir compte du hors-texte, afin d'étudier le phénomène d'émergence d'une pratique culturelle particulière et différente d'autres pratiques plus ou moins similaires.

a) Caractéristiques matérielles et didactiques des œuvres sélectionnées par la troupe

Ces remarques s'imposent pour aborder le genre particulier de production de la troupe qui totalise vingt-deux pièces. Pendant les trois périodes, la plupart des pièces sont produites au Centre culturel, à

l'exception de quelques-unes dont *En Pièces détachées* et *La Duchesse de Langeais* qui furent présentées au Manoir Trent à Drummondville (théâtre d'été), en 1970, ainsi qu'à Trois-Rivières et à Sherbrooke. *La Duchesse de Langeais* fut également présentée en France à plusieurs reprises. *Macbett* et *L'Histoire du Québec en trois régimes* tiennent toutes deux l'affiche une semaine au Théâtre le P'tit Bonheur à Toronto. Le répertoire du Théâtre de l'Équilibre privilégie deux genres, soit la comédie et le drame. Les auteurs sont de nationalités différentes, comme par exemple Anouilh, Arrabal, Tieck, Tremblay, Favreau, Bergeron et Bellemare. Nous remarquons que les créateurs québécois ainsi que le genre comique occupent une place prépondérante, et que les œuvres sont inégales quant à leur renommée. Leur contenu est varié et la qualité formelle artistique est importante. La production de la troupe se situe au centre de courants esthétiques différents et hétéroclites allant du surréalisme au modernisme et au néoréalisme. Ainsi se dégage à l'intérieur des œuvres choisies par le Théâtre de l'Équilibre, et ce, tout au long des trois périodes, un corpus plutôt hétérogène. Afin de mieux illustrer cette production, le tableau ci-dessous présenté fournit des informations supplémentaires concernant le genre d'œuvres et leurs auteurs, ainsi que les dates des représentations et les lieux exacts des différentes productions.

TABLEAU IV
PRODUCTION THÉÂTRALE DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE 1968-1977

GENRE	TITRE	AUTEUR	DATE DES REPRÉSENTATIONS	LOCALES ET EXTÉRIEURES
Comédie	<i>Le Bal des voleurs</i>	Jean Anouilh	5, 6 avril 1968	Centre culturel
Drame	<i>Le Tricycle</i>	Fernando Arrabal	6 décembre 1969	Centre culturel

TABLEAU IV PRODUCTION THÉÂTRALE DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE 1968-1977				
Comédie	<i>L'Enterrement d'Onicéphore</i>	Pascal Desgranges	6, 7 décembre 1969	Centre culturel
Comédie vaudeville	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i>	Eugène Labiche	9, 10 mai 1970	Centre culturel
Comédie satirique	<i>En Pièces détachées</i>	Michel Tremblay	11 juillet & 15, 17 août 1970	Centre culturel, Manoir Trent
Comédie	<i>La Duchesse de Langeais</i>	Michel Tremblay	16-17 août 1970 4 décembre 1975, 22 mai 1977	Manoir Trent Centre culturel, Taverne, Tournée en France 1972-73, Parc des Voltigeurs, Jeux du Québec à Trois-Rivières, Université de Sherbrooke.
Comédie musicale	<i>Demain matin Montréal m'attend</i>	Michel Tremblay	16, 17, 23 janvier 1971	Centre culturel
Drame	<i>Ornis</i>	Pierre Bellemare	28 mars, 3 avril 1971	Centre culturel
Création comédie	<i>De Populo</i>	Création collective	1972	Centre culturel
Comédie	<i>La Chouette se porte mieux</i>	Pierre Bellemare	10, 20, 21 mai 1972	Centre culturel
Comédie	<i>Le Chat botté</i>	Ludwig Tieck	4, 5, 6 septembre 1971, 22 mai 1972, 14, 15 mai 1976	Aztèque Centre culturel
Comédie	<i>La Commedia dell'Arte</i>	Marc Favreau	3, 4, 14, 22 avril, 23 juin 1975	Centre culturel, dans la rue lors des fêtes de la St-Jean Baptiste
Comédie classique burlesque	<i>Ubu roi</i>	Alfred Jarry	16, 23 octobre 1975, 6, 20, 27 novembre 1975 (jeudis théâtre), 11 décembre 1975	Centre culturel
Comédie	<i>Macbett</i>	Eugène Ionesco	24 mars 1975 octobre et novembre	Centre culturel, Toronto au Théâtre le P'tit Bonheur
Comédie	<i>Déshabille-toé on part</i>	Yves Boisvert	-----	-----
Drame réaliste	<i>Avant le petit déjeuner</i>	Eugène O'Neil	Jeudis théâtre, 4 décembre 1975	Centre culturel

TABLEAU IV PRODUCTION THÉÂTRALE DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE 1968-1977				
Comédie dramatique	<i>Bien à moi marquise</i>	Marie Savard	Jeudis théâtre, 4 décembre 1975	Centre culturel
Tragi-comique	<i>Ah! Brûle pour point</i>	Richard Niquette	Jeudis théâtre, 13 décembre 1975	Centre culturel
Comédie dramatique	<i>Le Grand Complot des morts à petits feux</i>	Pierre Vallières	Jeudis théâtre, deuxième semestre, janvier 1976	Centre culturel
Drame	<i>Et ils passèrent les menottes aux fleurs</i>	Fernando Arrabal	Jeudis théâtre, deuxième semestre, janvier 1976	Centre culturel
Comédie satirique	<i>L'Histoire du Québec en trois régimes</i>	Léandre Bergeron	19, 26, 28, 29 février 1976	Centre culturel, Tournée provinciale, Toronto, Théâtre le P'tit Bonheur
Comédie	<i>Love</i>	Murray Schisgal	27 mars, 1 ^{er} avril 1977	Centre culturel

Ce tableau nous renseigne assez bien sur les caractéristiques matérielles du corpus. Mais au-delà de la diversité des auteurs et des genres d'oeuvres, au-delà des lieux centralisateurs et décentralisateurs de représentation, il laisse aussi découvrir à la surface toute l'étendue de l'hétérogénéité des œuvres choisies par la troupe. Par exemple, nous constatons facilement la prédominance des comédies aux tendances diverses (vaudeville, satirique, burlesque, etc.). Nous remarquons aussi la triple provenance des auteurs québécois, américains et européens. Nous observons enfin, derrière les titres, le caractère à la fois populaire et élitiste des pièces sélectionnées par la troupe.

Il nous faut cependant discerner plus en profondeur cette hétérogénéité signalée à travers la disparité des sujets, des thèmes et des

valeurs articulés autour de l'amour, de l'homosexualité, de l'argent, du pouvoir, de la politique, etc. Il importe également de questionner, du point de vue formel, le traditionalisme ou la modernité des œuvres pour découvrir les messages multiformes. En dernier lieu, il est nécessaire de considérer la fonction même d'un répertoire aussi disparate dans le but de découvrir les stratégies utilisées par les responsables du Théâtre de l'Équilibre qui cherchent à atteindre un taux de réceptivité maximum. Comme il s'agit pour nous de voir comment la troupe aspire à la réalisation de son projet idéologique par le biais d'une conscientisation d'un large public, nous tenterons d'abord de découvrir les valeurs véhiculées par les œuvres écrites et porteuses d'idéologies.

Pour arriver à dégager le système de valeurs contenu dans ces œuvres et de mieux cerner la portée du projet idéologique, nous avons sélectionné un corpus des huit pièces suivantes à partir de trois critères rigoureusement appliqués⁶: *La Duchesse de Langeais, Demain matin Montréal*

-
- 6 Des critères de *nationalité* des auteurs, de *genres* d'œuvres et d'*accessibilité* des pièces président à la sélection des œuvres retenues pour fins d'analyse. Leur modalité d'application suit cette démarche. L'ensemble de la programmation du Théâtre de l'Équilibre au cours de ses trois périodes d'activités présente un nombre total de 22 œuvres distinctes. L'application des critères donne ce résultat: *NATIONALITÉ*: deux catégories d'œuvres sont distinguées: les œuvres québécoises et les œuvres étrangères. Du nombre total, soit 22, 9 œuvres sont considérées comme étrangères et 13 comme québécoises. *ACCESSIBILITÉ*: 17 des 22 œuvres nous sont accessibles après avoir consulté le Fonds du Théâtre de l'Équilibre ainsi que différentes bibliothèques du Québec. De cette proportion, 17 œuvres nous ont été accessibles dont sept étrangères et 10 québécoises. *GENRE*: suivant l'appellation classique «*drame et comédie*», nous classons 4 drames et 18 comédies.

Les mêmes critères jouent pour obtenir un échantillonnage représentatif d'œuvres à analyser. *NATIONALITÉ* et *ACCESSIBILITÉ*: d'une part, nous réduisons de plus de la moitié le nombre d'œuvres accessibles et nous obtenons un corpus de huit œuvres; d'autre

m'attend, En Pièces détachées, Ornis, La Chouette se porte mieux, Ubu roi, La Commedia dell'Arte et finalement L'Histoire du Québec en trois régimes.

Résumons brièvement le contenu de chaque oeuvre de manière à démontrer que celui-ci est orienté vers les préoccupations sociales et politiques. Pendant la première étape d'existence de la troupe, Michel Tremblay est privilégié. Les trois pièces, *La Duchesse de Langeais*, *Demain matin Montréal m'attend* et *En Pièces détachées* sont des œuvres où sont passées au crible les moeurs canadiennes-françaises. Ces pièces apparaissent comme une dénonciation de la mentalité de l'époque. Lors de la deuxième étape, la troupe produit *Ornis* ainsi que *La Chouette se porte mieux*, toutes deux créées par un auteur local. Ce créateur Drummondvillois se distingue par la cruauté, la révolte et la dureté dans ces textes. Ces deux œuvres apparaissent comme une conscientisation idéologique pour transformer les croyances du milieu et ainsi provoquer un changement au niveau social. Au cours de la dernière étape, la troupe présente *La Commedia dell'Arte* de Marc Favreau renouant ainsi avec la longue tradition italienne. -Cette pièce de répertoire évoque l'un des grands moments de l'histoire théâtrale.- Par la suite, *Ubu roi* d'Alfred Jarry dénonce l'abus de pouvoir. Finalement, *L'Histoire du Québec en trois régimes*, dernière pièce écrite par Léandre Bergeron, est une fresque de

part, nous réduisons aussi de moitié le nombre total d'œuvres québécoises et étrangères (13 et 9). *GENRE:* pour respecter le plus justement la proportion de 85% de comédies et 15% de drames que le corpus initial comprend, il faut retenir 6 œuvres québécoises et 2 œuvres étrangères. De celui-ci, nous gardons alors 7 comédies et 1 drame ainsi que 2 pièces étrangères dont deux comédies. Le choix final d'œuvres se répartit ainsi: 8 dont 6 québécoises et 2 étrangères. Enfin, pour déterminer le choix des pièces, nous avons aussi tenu compte du critère de fréquence de représentation.

notre passé. Cette pièce de visée plus nationaliste dénonce le système actuel et cherche ainsi à susciter une réflexion sur les changements d'une société qui s'imposent.

b) Le discours idéologique des œuvres

Le discours idéologique de ces œuvres agit sur le terrain même où s'effectuent les changements idéologiques, là où des réformes et des gains politiques apparaissent possibles. Un relevé plus détaillé des valeurs de la production de la troupe nous permettra de saisir l'évolution de ce projet. Rappelons que le but du groupe est de trouver et de présenter des auteurs contemporains qui véhiculent dans leurs pièces des idéologies, tout en s'assurant que les valeurs soient transmises avec persuasion. Celles qui se dégagent à travers leurs pièces répondent aux exigences de la troupe. Par contre, les valeurs subjectives sont difficiles à cerner. Jean-Paul Bernard, dans son ouvrage *Les Idéologies québécoises au XIX^e siècle*, en donne cette définition: «un ensemble de représentations ou d'attitudes sur la société et sur des objectifs sociaux dont la cohérence vient de son rapport à un groupe et aux intérêts particuliers de ce groupe⁷». Selon Narciso Pizarro, l'idéologie correspond à «l'expression conceptuelle des valeurs d'un groupe, la défense des positions du groupe dans les échanges et leur justification⁸». En effet, comme le dit Denis Monière, les valeurs idéologiques véhiculées par le groupe répondent ainsi à

7 Jean-Paul Bernard, *Les Idéologies québécoises au XIX^e siècle*, Montréal, Boréal Express, 1973, p. 11.

8 Narciso Pizarro, *Contribution à l'analyse structurelle du roman*, M.A. (sociologie), Montréal, Université de Montréal, 1969, p. 131.

un système global plus ou moins rigoureux de concepts, d'images, de mythes, de représentations qui dans une société donnée affirme une hiérarchie de valeurs et vise à modeler les comportements individuels et collectifs. Ce système d'idées est lié sociologiquement à un groupe économique, politique, ethnique ou autre, exprimant et justifiant les intérêts plus ou moins conscients de ce groupe. L'idéologie est enfin une incitation à agir dans telle ou telle direction en fonction d'un jugement de valeur⁹.

Les valeurs sont donc toujours spécifiques à une société; elles le sont aussi à un temps historique, car elles sont variables dans le temps comme elles le sont d'une société à l'autre. Par ailleurs au Québec, comme suite à la Révolution tranquille, les penseurs, philosophes, sociologues et politologues ont constaté qu'un changement de valeurs s'effectuait. De plus, ils ont observé que cette évolution était surtout visible au niveau culturel. Cette transformation fut nommée *mutation* par Fernand Dumont, *crise de valeurs* par Gérald Fortin et *révolution* par Noël Lazure. Du point de vue sociologique, Yves Rocher a, quant à lui, défini le concept de valeur comme étant «une manière d'être ou d'agir qu'une personne ou une collectivité reconnaissent comme idéale et qui rend désirables ou estimables les êtres ou les conduites auxquels elle est attribuée¹⁰». Notre étude vise donc à explorer les points de vue de ces auteurs en vérifiant dans la production de la troupe les valeurs qui y sont présentées. En poursuivant cet objectif, nous avons voulu faire l'inventaire le plus complet possible des valeurs prédominantes contenues dans les huit œuvres sélectionnées du Théâtre de l'Équilibre.

9 Denis Monière, *Le Développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Édition Québec Amérique, 1977, p. 13.

10 Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale*, Montréal, HMH, 1969, p. 56.

Narciso Pizarro, dans son étude intitulée *Contribution à l'analyse structurale du roman¹¹*, nous fournit des instruments d'analyse opérationnels. Tout en respectant la démarche de Pizarro que nous avons dû adapter, nous tenterons de dégager le discours idéologique de la troupe contenu dans les œuvres par le biais des textes écrits. Avant de commencer cette analyse, nous jugeons nécessaire d'apporter des précisions sur le protocole qui a guidé notre démarche.

Après une première lecture des pièces sélectionnées, nous avons observé différentes idées ou opinions véhiculées dans les textes du corpus de la troupe. Par la suite, nous sommes parvenu à les identifier en tant que valeurs aux sens précédemment définis. Notre démarche s'arrête à la récurrence de ces valeurs, d'une part, par la répétition des termes qui leur sont reliés; d'autre part, par la fréquence des scènes et, incidemment, des œuvres qui leur font référence¹². Afin de bâtir notre grille d'analyse, nous nous sommes inspiré de certaines des pistes de Pizarro qui comportent trois étapes. La première consiste en la cueillette des données, où après plusieurs lectures des œuvres choisies, nous avons retenu toutes les valeurs présentes dans les textes. En deuxième lieu, nous avons organisé ces données en sélectionnant les valeurs selon la fréquence de leur récurrence. Nous avons ainsi retenu celles qui avaient le plus haut taux de récurrence. Pour qu'une valeur soit significative et utile à la présente étude, elle devait figurer dans notre grille à plus de 50%

11 Narciso Pizarro, *op. cit.*, p. 138.

12 Par exemple, dans les textes des trois pièces de Michel Tremblay, nous observons notamment des termes et des scènes concernant la religion. Il faut aussi noter que les trois œuvres véhiculent, tout en les contestant, des valeurs reliées à la religion catholique.

(voir tableau V, p. 76-77). Nous devons donc retrouver la présence de cette valeur dans plus de quatre des huit œuvres sélectionnées. Voilà pourquoi, par exemple, l'amour, la solitude et la justice n'ont pas été retenus puisque la proportion de leur récurrence n'était que de 7%, 11% et 18%. À ce stade, notre étude dégage deux orientations contraires: celle des valeurs traditionnelles et celle des valeurs nouvelles¹³. Ces pôles sont par la suite subdivisés en plusieurs catégories. C'est à l'aide de cette catégorisation qu'il nous est possible de vérifier dans les textes écrits, les valeurs contestées (VC) par le groupe ainsi que les valeurs qui y sont acceptées (VA) par lui. Les différentes catégories que nous avons relevées dans le groupe des valeurs traditionnelles sont la religion, le respect absolu de la vie, les devoirs moraux, la fidélité, la famille, le travail et la sécurité. Par ailleurs, dans le groupe des valeurs nouvelles, les catégories retenues convergent vers la liberté, l'égalité, la contestation, les critiques sociales, les engagements politiques, les droits de l'homme (nature humaine) et la propagande.

C'est l'auteur Michel Tremblay que la troupe privilégie durant la première étape, au cours de laquelle elle manifeste un besoin de changement. Le théâtre de Michel Tremblay en est un dit engagé. «Ce que je décris, affirme le dramaturge, c'est un milieu que je connais bien. Tous ceux qui parlent de «révolution» se racontent des histoires entre gens bien élevés. Pour ma part, ce que je vois c'est une population prise

13 Henri Bergson classe les valeurs selon deux types de catégories. Dans un premier temps, nous retrouvons celle des valeurs traditionnelles et dans un deuxième temps, celle des valeurs nouvelles. *Les deux sources de la moralité et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 1 à 29.

dans la *morale* jusqu'au bout et qui est incapable de s'en sortir. Mon théâtre suit l'actualité et c'est en cela qu'il est engagé¹⁴. De plus, Tremblay considère que «le joual [...] est une arme politique, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il l'utilise tous les jours [...]. En s'insurgeant contre le joual, on veut empêcher le peuple de parler et de communiquer¹⁵. *La Duchesse de Langeais*, *Demain matin Montréal m'attend* et *En Pièces détachées* sont des œuvres qui contestent les valeurs traditionnelles. Dans ces œuvres, la valeur cible privilégiée de Tremblay est la religion, qui apparaît comme la principale responsable des préjugés, des interdits et de l'intolérance à l'égard du peuple. En définitive, ces trois pièces véhiculent une certaine forme de nationalisme qui s'appuie principalement sur la sauvegarde de la langue québécoise française et, par conséquent, sur l'affirmation de la culture québécoise.

Les grandes valeurs qui se dégagent d'*Ornis* pourraient se résumer, selon l'auteur, «à la beauté de la femme mise au service de la jalousie et de la perfidie, ou bien la résurrection des nouvelles valeurs qui veulent écraser la tradition, le destin¹⁶. *Ornis* traduit justement «la crise religieuse de l'époque, la recherche du mystique de la jeunesse, l'émancipation de la femme et la recherche de la liberté¹⁷. Pour sa part, *La*

14 René Rowan, «Le monde troublant des *Belles-Sœurs*», in *Le Devoir*, 22 août 1969, p. 11, col. 1.

15 Jean-Claude Trait, «Tremblay: le joual se défend tout seul», in *La Presse*, 16 juin 1973, p. D2, col. 1, 2, 3, 4 et 5.

16 Yves Guay, «*Ornis*», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 4, 7 avril 1971, p. 21, col. 1.

17 [Anonyme], «La beauté au service de la cruauté», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 2, 24 mars 1971, p. 22, col. 1, 2, 3 et 4.

Chouette se porte mieux traite des problèmes inhérents à la société américaine actuelle et va à l'encontre des valeurs traditionnelles. Cette pièce est classée comme théâtre d'avant-garde et expérimental, aux dires de critiques comme Yves Guay et Mario Cyr. L'auteur propose donc un changement prudent, et ce, par une action lente et simple, mais peut-être efficace, comparativement à toutes solutions trop radicales ou révolutionnaires. Selon Mario Cyr, Pierre Bellemare fait ressortir ici «l'idée qu'une société basée sur la notion de responsabilités collectives est encore possible à imaginer¹⁸». Même les solutions peu radicales exigent que cesse la peur des changements. La troupe, par le choix de son répertoire, démontre sa volonté et son ouverture aux multiples changements. La pièce de Léandre Bergeron que produit le groupe affiche clairement leur tendance nationaliste.

L'idéologie dominante dans *L'Histoire du Québec en trois régimes* se représente sous l'aspect d'un changement politique pour provoquer un engagement et faire évoluer une conscience populaire. «Votez pour un Québec fort, votez pour moué¹⁹». Voilà ce qu'entend Léandre Bergeron par engagement, lorsque par la voie du personnage du *Petit Bourgeois québécois*, il indique clairement sa vision nationaliste. Voilà donc un autre extrait que nous jugeons significatif: «au lit ce soir, au lit demain, l'curé l'a dit...²⁰», chante l'habitant à sa femme dans l'une des scènes les plus

18 Mario Cyr, «Coup de théâtre», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 14, 12 juillet 1972, p. 20, col. 4, 5, 6, 7 et 8.

19 Léandre Bergeron, *L'Histoire du Québec en trois régimes*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 96.

20 [Anonyme], «L'Histoire du Québec: En Première (19 février)», in *L'Express*, 3 février 1976, p. 22, col. 3.

belles, les plus émouvantes et les plus tendres de la pièce. On remonte dans l'histoire jusque dans les années soixante-dix avec une des scènes révélatrices du climat politique avec la quête du Petit Bourgeois «Mesdames et messieurs, je vous annonce le projet du siècle, le plus grand complexe de barrages hydro-électrique du monde, le projet de la Baie James...²¹». L'Indien ajoute: «Excusez-moi mais le Québec n'a pas signé de traité avec nous concernant le territoire [...]²²». Pour des fins significatives et appropriées, *L'Histoire du Québec en trois régimes* transmet un message politique et cherche à créer de la sorte des images percutantes. C'est ainsi que dans *La Parole* du 25 février 1976, nous pouvons lire: «c'est la première d'une pièce de théâtre qui se veut un show politique²³». En réalité, cette pièce véhicule une forte dose de nationalisme qui s'appuie principalement sur l'identité du peuple québécois.

Toutes les valeurs idéologiques de ces pièces sont intéressantes. Nous nous sommes donc permis d'aller plus loin dans l'analyse de celles-ci en formant des catégories. Dans notre processus d'analyse, nous allons d'abord présenter les conclusions globales qui découlent du tableau V, pour ensuite interpréter les résultats de façon plus détaillée pour chaque catégorie. L'analyse des résultats fait ressortir clairement certains aspects significatifs. En effet, nous remarquons que les œuvres choisis par le groupe véhiculent à 87,4% des valeurs nouvelles et contestent à 99,3% les valeurs traditionnelles. Ce groupe de jeunes que forme le Théâtre de

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 [Anonyme], «Un show politique au Théâtre de l'Équilibre», in *La Parole*, vol. XLIX, n° 46, 25 février 1976, p. 17, col. 1, 2 et 3.

l'Équilibre est issu d'une société dans laquelle les valeurs traditionnelles sont prônées. Les membres de la troupe choisissent de faire du théâtre et expriment ainsi, par la sélection de leur production, un changement de mentalité par rapport à la société dans laquelle ils évoluent. Le tableau V présente les résultats obtenus à la suite d'une catégorisation de valeurs. Tout d'abord, nous avons formé deux pôles, soit celui des valeurs traditionnelles et celui des valeurs nouvelles pour ensuite les subdiviser en sept catégories de valeurs distinctes. Par la suite, nous avons identifié les valeurs qui y sont contestées ou acceptées dans les textes des œuvres pour en arriver à un pourcentage de la fréquence de la récurrence de ces valeurs dans le tableau VI.

TABLEAU V								
LE SYSTÈME DES VALEURS DANS LA PRODUCTION DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE								
OEUVRES	NATIONALITÉ	VALEURS TRADITIONNELLES						
		CATÉGORIES DES VALEURS						
		Religion	Respect absolu de la vie	Devoirs moraux	Fidélité	Famille	Travail	Sécurité
<i>La Duchesse de Langeais</i>	québécoise	VC	VC	VC	VC	--	--	VC
<i>Demain matin Montréal m'attend</i>	québécoise	VC	VC	VC	VC	VC	VA	VC
<i>En Pièces détachées</i>	québécoise	VC	VC	VC	VC	VC	VC	VC
<i>Ornis</i>	québécoise	VC	VC	VC	VC	VC	--	VC
<i>La Chouette se porte mieux</i>	québécoise	VC	VC	VC	VC	VC	--	VC
<i>Ubu roi</i>	étrangère	VC	VC	VC	VC	VC	VC	VC
<i>La Commedia dell'Arte</i>	étrangère	VC	VA	VA	VA	--	--	--
<i>L'Histoire du Québec en trois régimes</i>	québécoise	VC	VC	VC	VA	VA	VA	VA
Total par catégorie	VC	8	7	7	7	5	2	6
	VA	0	1	1	1	1	2	1
% de la fréquence de la récurrence des VC/catégories		100%	87,5%	87,5%	87,5%	62,5%	25%	75%
% de la fréquence de la récurrence des VA/catégories		0%	12,5%	12,5%	12,5%	32,5%	75%	25%

Légende: VA = valeurs acceptées
 VC = valeurs contestées

TABLEAU V (SUITE)								
OEUVRES		NATIONALITÉ		VALEURS NOUVELLES				
		CATÉGORIES DES VALEURS						
		Liber-té	Éga-lité	Contes-tation	Critiques sociales	Engagements politiques	Droits de l'homme (nature humaine)	Pro-pa-gande
<i>La Duchesse de Langeais</i>	québécoise	VA	--	VA	VA	--	VA	--
<i>Demain matin Montréal m'attend</i>	québécoise	VA	VC	VA	VA	VA	VC	--
<i>En Pièces détachées</i>	québécoise	VA	VA	VA	VA	VA	VA	--
<i>Ornis</i>	québécoise	VA	VA	VA	VA	VA	VA	VA
<i>La Chouette se porte mieux</i>	québécoise	VA	VA	VA	VA	VA	VA	VA
<i>Ubu roi</i>	étrangère	VA	VC	VA	VA	VA	VA	VA
<i>La Commedia dell'Arte</i>	étrangère	VA	VA	--	VA	--	VA	--
<i>L'Histoire du Québec en trois régimes</i>	québécoise	VA	VC	VA	VA	VA	VA	VA
Total par catégorie	VC	0	3	0	0	0	1	0
	VA	8	4	7	8	6	7	4
% de la fréquence de la récurrence des VC/catégories		0%	37,5%	0%	0%	0%	12,5%	0%
% de la fréquence de la récurrence des VA/catégories		100%	62,5%	87,5%	100%	75%	87,5%	50%

Légende: VA = valeurs acceptées

VC = valeurs contestées

TABLEAU VI		
MOYENNE DE LA FRÉQUENCE DE LA RÉCURRENCE DES VALEURS CONTESTÉES ET DES VALEURS ACCEPTÉES (EN POURCENTAGE)		
	VALEURS TRADITIONNELLES	VALEURS NOUVELLES
VALEURS CONTESTÉES	75%	7,1%
VALEURS ACCEPTÉES	24,3%	80,3%

Nous constatons, dans ce relevé des valeurs, que les œuvres choisies par la troupe comportent en elles-mêmes un pouvoir d'action et de changement sur la conscience de destinataires éventuels. Ces valeurs d'inspiration réformistes sont assez nombreuses pour que l'on puisse parler d'un véritable consensus idéologique. La première constatation est le rejet des anciennes valeurs conservatrices et la dénonciation des retards que le Québec a accumulés dans plusieurs domaines. Une des principales caractéristiques de la période 1970 est la place qu'occupent les idéologies de changement. Le traditionalisme qui a marqué les années 1930 à 1945 et qui, même soumis à la critique, joue encore un rôle déterminant entre 1945 et 1960, se voit relégué rapidement à une position défensive et minoritaire par la profusion des courants valorisant l'innovation. En poursuivant ses activités, la troupe subit directement les effets d'une crise d'identité ressentie dans le monde théâtral au début des années soixante-dix. Du point de vue idéologique, ce nouveau courant théâtral privilégie la contestation, la critique sociale et politique, l'engagement, parfois même la propagande pure et simple, cherchant ainsi à se rapprocher des réalités plus immédiates. Cette effervescence aura été bénéfique et aura permis au théâtre de région comme celui de l'Équilibre de se diversifier, de se singulariser et de s'affirmer. Cette étude, limitée aux textes écrits, a sans doute plus de force au niveau de la représentation

des spectacles. Sur ce plan, le discours idéologique acquiert un nouveau pouvoir plus percutant et rejoint davantage les publics. En cela, il peut avoir un impact et agir sur des publics nombreux. Mais cerné dans le texte ou la proposition textuelle, il conserve un pouvoir latent mis à la disposition du metteur en scène. Le seul fait de choisir ce type de répertoire est déjà une stratégie touchant précisément le style des œuvres. En effet, les responsables du groupe ont prévu d'autres stratégies qui touchent plus précisément la qualité d'œuvres qui apparaît davantage à travers les formes théâtrales privilégiées dans les spectacles. C'est ce que nous tenterons de vérifier dans la deuxième partie.

2. Projet artistique en regard du choix des formes, des genres et des procédés théâtraux

Le discours idéologique examiné du point de vue esthétique apparaît encore plus fort et plus décentralisateur. Tout en montrant la pleine efficacité des stratégies utilisées par les membres du Théâtre de l'Équilibre, il fait mieux comprendre le projet artistique de la troupe en regard de ses objectifs et s'exprime à travers un ensemble de choix retenus par les artisans des représentations. La sensibilité de la troupe aux courants esthétiques et aux formes théâtrales des années soixante-dix constitue un premier choix pour renforcer la décentralisation culturelle au centre du Québec. Rappelons qu'à cette époque le principal souci du Théâtre de l'Équilibre est de s'ajuster au courant mondial de changement politique qui tend vers un nouveau type de société. En particulier, le groupe considère le théâtre, à la manière d'Augusto Boal, comme une arme possible de libération correspondant à un type d'appareil idéologique. Selon l'auteur du *théâtre de l'opprimé*, il faut changer ce théâtre et «créer les formes

théâtrales adéquates²⁴» de manière à découper l'histoire du théâtre en cinq grands courants dont celui du nouveau théâtre américain.

La troupe sera attentive à ces nouvelles expériences théâtrales utilisées par le jeune théâtre américain. Par exemple, en 1974, Andreï Zaharia (metteur en scène et directeur artistique du Théâtre de l'Équilibre) participe à des stages de formation en France et assiste au festival de théâtre à Nancy. Y sont présents le Living Theatre et la San Francisco Mime Troupe. L'aspect politique de la représentation du Living rejoint les objectifs de Zaharia, fortement anti-impérialistes. Ce dernier privilégie le style de jeu du Living Theatre, mais préfère les techniques utilisées par la San Francisco Mime Troupe, plus appropriées au projet théâtral de l'Équilibre. Le cirque, le clown et la Commedia dell'Arte sont les moyens par excellence que le groupe pourra adapter à son théâtre didactique.

Par la suite, le Bread and Puppet Theatre se produit à Québec. L'influence du groupe américain se fera sentir chez le Théâtre de l'Équilibre particulièrement dans la production *La Commedia dell'Arte*. Celle-ci est une expérience difficile d'un théâtre d'improvisation qui rejoint ce courant majeur de l'avant-garde (représenté, entre autres, par le Grand Cirque Ordinaire). Le groupe, dit Pierre Francoeur, «met en pratique et découvre ainsi de nouvelles méthodes théâtrales en s'appuyant sur celles déjà préconisées dans le nouveau théâtre américain, européen et d'après les expériences faites au Québec. Des théories comme celles du Living Theatre ou d'un penseur comme Grotowsky préoccupent les membres au

24 Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspéro, 1980, p. 7.

plus haut point²⁵». L'application de ces théories se retrouve dans la production du Théâtre de l'Équilibre et se situe entre le socialisme et la spécialisation, entre le dire et le montrer. On dénote alors chez le groupe une transposition fantaisiste dans le costume et dans l'objet. L'image prend autant d'importance que la parole et est considérée au même plan que les autres éléments théâtraux. La troupe défend ainsi l'idée que leur théâtre est «une aventure artistique stimulante à la fois pour la sensibilité, l'intelligence et l'imaginaire du spectateur²⁶». Par contre, il y a lieu de s'interroger sur le genre auquel la troupe adhère pour justement réaliser cet effet aventure artistique.

a) Prédilection du genre comique

La troupe privilégie le style de la comédie afin de communiquer efficacement avec son public. Presque toutes les productions du Théâtre de l'Équilibre se situent dans le registre du comique. Aucun autre genre ne correspond mieux à leur projet. La troupe cherche à faire un théâtre dans lequel ses propres convictions pourraient s'exprimer et finalement rejoindre un large public. Ses fondateurs font alors le pari de vivre de leur métier en milieu régional et «le but premier que s'est fixé la troupe est de sensibiliser le public drummondvillois à différents genres de créations théâtrales²⁷». Leur théâtre en est un d'images et d'humour.

25 Pierre Francoeur, «Le Théâtre de l'Équilibre du théâtre à partir des tripes», in *La Tribune*, 26 avril 1975, p. c8, col. 1 et 2.

26 [Anonyme], «Circuit provincial au Théâtre de l'Équilibre», in *L'Express*, 10 février 1976, p. 53, col. 2, 3 et 4.

27 [Anonyme], «La Grande Loge présentera *Le Chat botté* à l'Aztèque, les 4, 5 et 6 septembre», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 25, 25 août 1971, p. 20, col. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8.

Pour relever le défi, il leur faut développer une théâtralité spécifique, établir des choix formels afin de répondre à leurs objectifs. Le groupe y parvient en s'appuyant sur des principes constants qui se sont tout de même développés au fil des ans. En effet, le comique, élément central de tout spectacle du Théâtre de l'Équilibre, doit être l'objet d'une attention particulière pour produire le rire comme effet désiré. Philippe Gardy définit le genre comme «un catalyseur soutenant que c'est à travers lui que le discours idéologique devient perceptible pour le récepteur²⁸». Il affirme également qu'au niveau sociologique, le genre a pour fonction très précisément de «rendre possible la communication idéologique qui est caractéristique de toutes démarches artistiques morales ou religieuses²⁹»; d'où l'importance de la notion de genre pour le projet idéologique de la troupe. En effet, le comique

répond à l'instinct du jeu, au goût de l'homme pour la plaisanterie et le rire, à sa faculté de percevoir des aspects insolites et ridicules de la réalité physique et sociale. Arme sociale, il donne à l'ironiste les moyens de critiquer son milieu, de masquer son opposition par un trait d'esprit ou une farce grotesque. Genre dramatique, il centre l'action autour de conflits et de péripéties qui témoignent de l'inventivité et de l'optimisme humain devant l'adversité³⁰.

Ce genre, utilisé comme moyen stratégique par la troupe, permet d'attirer une assistance appréciable et d'accroître les bases populaires des

28 Philippe Gardy, *Le genre comme structuration idéologique du texte formalisé: la confusion des genres dans le discours carnavalesque*, Talence, Maison des sciences de l'Homme D'Aquitaine, 1977, 21 p.

29 *Ibid.*

30 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1987, p. 83.

différents publics. Il contribue ainsi à élargir la portée du message idéologique du groupe, toujours dans le but d'une plus grande popularité. Ainsi, grâce à cette stratégie spécifique, le groupe concrétise davantage son projet de décentralisation tout en poursuivant son projet idéologique et artistique par l'utilisation de méthodes de création et de procédés théâtraux.

Ces procédés, utilisés par la troupe au niveau du jeu et de la scénographie, guident constamment la construction et la représentation des spectacles et contribuent ainsi à créer le style de l'Équilibre. La comédie, soutient Michel Campbell, (comédien au Théâtre de l'Équilibre), «provient d'un drame qu'on a caricaturé. Pour trouver une situation comique, il faut donc d'abord la vivre. Un coup que t'as en main le vrai drame, alors tu peux faire de la comédie³¹». Sur le plan psychologique, le comique permet aux spectateurs et spectatrices de se percevoir comme supérieurs aux personnages de la situation donnée sur scène. En conséquence, «la perception sympathique de l'infériorité de l'autre [...] nous situe en face du comique à mi-distance entre l'identification parfaite et la distance infranchissable³²»; ce qui procure ainsi plaisir et satisfaction. De plus, le comique provoque la fonction décentralisatrice attribuée par Bergson aux rieurs et rieuses. Il renferme une dimension sociale en ce sens qu'il «présuppose la détermination de groupes socioculturels et de rapports subtils entre eux³³». Il relève donc du phénomène social «poursuivant

31 Pierre Francoeur, «Le Théâtre de l'Équilibre, du théâtre à partir des tripes», in *La Tribune*, 26 avril 1975, [s.p.].

32 Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 85.

33 Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 85.

un but utile de perfectionnement général³⁴. Ces différents aspects du théâtre comique apparaissent comme la réponse naturelle à la volonté du Théâtre de l'Équilibre de faire un théâtre populaire et optimiste, faisant appel aussi bien à la raison qu'au sentiment et proposant des changements sociaux.

b) L'esthétique de la scénographie et de la mise en scène

La volonté de mettre en oeuvre ces changements repose sur un autre choix de la troupe, celui de l'esthétique de la scénographie et de la mise en scène. Influencés par la mode et par la façon de penser des années soixante-dix, les dirigeants cherchent en effet à se démarquer des autres troupes par l'objectif de «la qualité artistique [qui] prime avant toute chose³⁵». Pour atteindre cet idéal, Jacques Lemieux et Michel Chapdelaine, entre autres, sont convaincus qu'il faut insister à la fois sur l'*esthétique économique* dont parle Michel Bélair³⁶ et sur l'*esthétique scénographique*³⁷ pouvant rendre plus efficace la diffusion d'un message.

Pour mieux cerner les stratégies productives au niveau des représentations, il apparaît pertinent d'insister sur la mise en forme de la production et d'examiner plus précisément la dimension esthétique des

34 Henri Bergson, *op. cit.*, p. 15-16.

35 Jacques Lemieux et Michel Chapdelaine, «Théâtre de l'Équilibre», in *Le Voltigeur*, vol. III, n° 12, 19 novembre 1975, p. 5, col. 1.

36 Par l'expression *esthétique économique*, Michel Bélair entend, des lieux épurés réduits au strict minimum. Michel Bélair, *Le Nouveau théâtre québécois*, Montréal, Léméac, 1973, p. 98.

37 C'est-à-dire une démarche scénique axée sur des éléments simples de façon à imposer une sémantique forte.

spectacles, par le biais de la scénographie. Pour y arriver, nous nous servons des huit œuvres³⁸ déjà sélectionnées dans la première partie. Nous entendons d'abord par esthétique la «science du beau»³⁹ telle que Patrice Pavis la définit dans sa théorie, ou ce vaste «empire du beau» dont parle Hegel⁴⁰. Précisons aussi notre sens donné à la scénographie, soit celui «d'une illustration idéale et univoque du texte dramatique [...] propre à figurer une situation d'énonciation, et à situer le sens de la mise en scène dans l'échange entre un espace et un texte»⁴¹. Suivant ces acceptations, notre analyse nous amène à retenir les aspects suivants:

-
- 38 Les huit œuvres étudiées sont les suivantes: *La Duchesse de Langeais*, pièce en 2 actes mise en scène par Michel Chapdelaine et Sylvie Préjent. *Demain matin Montréal m'attend*, pièce en 2 actes, mise en scène par Michel Chapdelaine. Comme dernière pièce de la première période, nous avons sélectionné *En Pièces détachées* comptant cinq tableaux et mise en scène par Claudette Chapdelaine. Par la suite, *Ornis* et *La Chouette se porte mieux* sont mises en scène par Michel Chapdelaine. *Ornis* est une pièce en 2 actes, *La Chouette se porte mieux* également. Finalement, pour la dernière étape, nous retrouvons *La Commedia dell'Arte*, pièce en 3 actes et *Ubu roi*, pièce en 2 actes, qui sont toutes deux mises en scène par Andreï Zaharia. Finalement, *L'Histoire du Québec en trois régimes*, pièce en 3 tableaux fut mise en scène par Michel Fréchette.
- 39 Théorie générale qui transcende les œuvres particulières et s'attache à définir les critères de jugement en matière artistique et, par contrecoup, le lien de l'œuvre à la réalité et à la vérité. Nous sommes contraints de définir plus spécifiquement l'esthétique de la production selon Patrice Pavis. Celle-ci énumère les facteurs qui expliquent la formation du texte (déterminations historiques, idéologiques, génériques) et le fonctionnement de la scène (conditions matérielles du travail, de la représentation, de la technique des acteurs). La production est assimilée à un ensemble de circonstances qui ont influé sur la formation du texte représenté. Nous nous attarderons également à l'esthétique et à la dramaturgie qui se recoupent, en grande partie, car toutes deux sont attentives à l'articulation d'une idéologie (une vision du monde) et d'une technique littéraire et scénique. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1987, p. 152.
- 40 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 7.
- 41 Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 152.

l'utilisation de l'espace et les aires de jeux, les objets, les costumes, le maquillage et l'éclairage. Ne possédant que quelques photos en couleurs, l'analyse scénographique au niveau de l'éclairage ne sera pas exhaustive.

De prime abord, nous remarquons que la troupe demande à ses comédiens de ressentir au plus haut point ce qu'ils ont à interpréter faisant appel à un certain nombre d'éléments tels:

la gymnastique, l'acrobatie au sol, la danse, le ballet jazz, les vocalises, en plus d'un travail d'improvisation et de création collective. Le Théâtre de l'Équilibre a aussi recours à des techniques multidisciplinaires comme la musique, les marionnettes et l'audiovisuel. Les comédiens travaillent beaucoup à partir de leur corps. Ils apprennent à sentir les objets usuels, à comprendre les mécanismes de leurs mouvements quotidiens. Ils mettent en pratique et découvrent ainsi de nouvelles méthodes théâtrales⁴².

Entre autres, le Théâtre de l'Équilibre s'appuie sur celles déjà préconisées dans le nouveau théâtre américain et d'après les expériences faites au Québec. Par ces nouvelles méthodes, la troupe prend progressivement conscience de la force évocatrice des images créées par les décors, les costumes et les éclairages. Voilà donc en quoi les éléments scénographiques acquièrent de l'importance.

La représentation de *Demain matin Montréal m'attend*⁴³ en 1971 est intéressante et remplit tout l'espace de la scène. La mise en scène est de

42 Pierre Francoeur, «Le Théâtre de l'Équilibre, du théâtre à partir des tripes», in *La Tribune*, 26 avril 1975, p. 8.

43 *Pièces jouées*, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 104/1/1/3.

Michel Chapdelaine, «la musique est de François Dompierre, les costumes originaux sont de François Barbeau, la direction technique et les dispositifs scéniques sont de Michel Fréchette, et la chorégraphie est de Michel Morin⁴⁴». La conjugaison de ces facteurs détermine en quelque sorte l'importance de l'aspect esthétique dans la production du Théâtre de l'Équilibre. Nous en avons un exemple avec *Ornis*⁴⁵ où

la performance, la conception et la mise en scène de la pièce se sont toutefois révélées intéressantes, les décors et l'éclairage réussis. Dans cette production, et c'est à signaler, on est parvenu, rapporte Yves Guay, à créer l'atmosphère qui convenait. Ce n'était pas facile. En plus de la musique qui cadrait parfaitement, le jeu des comédiens était formidable⁴⁶.

La scénographie de cette production mise sur des éléments conscientieusement disposés ainsi que sur une maximalisation des effets possibles et des décodages libres. Ce procédé fut le même utilisé pour *La Duchesse de Langeais*⁴⁷ qui, par contre, affiche une scénographie moins architecturale, plus réfléchie, plus *esthétisante* et plus ordonnée. La mise en scène comporte de moins en moins d'éléments gratuits et porte la marque de la vision de l'artiste scénographe plus qu'elle ne renvoie au monde extérieur. «Il faut remarquer qu'il s'agit d'un spectacle «one man show» ...⁴⁸».

44 [Anonyme], «*Demain matin Montréal m'attend*, comédie à l'affiche du Centre culturel», in *La Parole*, vol. XLV, n° 43, 6 janvier 1971, p. 19, col. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8.

45 *Pièces jouées*, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, *op. cit.*, 104/1/1/7.

46 Yves Guay, «*Ornis* vue par un critique», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 4, 7 avril 1971, p. 21, col. 1.

47 *Pièces jouées*, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, *op. cit.*, 104/1/1/1.

48 [Anonyme], «*Michel Chapdelaine*», in *L'Express*, [s.v.], [s.n.], 28 septembre 1975, p. 24, col. 2 et 3.

L'image scénographique n'est plus, pour la troupe, un moyen, mais une fin et le texte dramatique se met à son service. Par exemple, dans *La Commedia dell'Arte*, qui fut présentée dans la rue, lors de la fête nationale de la Saint-Jean-Baptiste, un peu sous la forme du théâtre populaire, cette reprise par la troupe montre que ce texte offre d'infinites possibilités aux concepteurs de scénographie. Ceux-ci peuvent donc risquer plusieurs tentatives originales, comme par exemple présenter la pièce en plein air, à la manière des comédiens du XVI^e siècle alors que des groupes jouaient sur la place publique les jours de foire en improvisant à partir d'un canevas de base.

En ce qui concerne *L'Histoire du Québec en trois régimes*, cette pièce, à l'origine, devait mettre en scène le plus de comédiens et de figurants possible. Michel Fréchette opte alors pour la technique de la marionnette ainsi que pour des diapositives accompagnées d'explications parlantes. Les différences de langage sont aussi des éléments que le scénographe exploite à partir du texte même, de manière à favoriser une plus grande interaction avec le public et à provoquer sa participation. Ici la scénographie supplante le texte écrit et, paradoxalement, le jeu qui se développe à partir d'elle. La qualité artistique de cette production est reconnue par différents organismes dont «l'Office National du Film qui est en pourparlers avec l'Équilibre afin de tirer de cette pièce de théâtre mi-comédie musicale, un film qui par la suite sera distribué dans nos salles de cinéma⁴⁹». De plus Jean Lauzon, critique de théâtre, ne cache pas son enthousiasme face à cette production, «superbement mise en scène par

49 [Anonyme], «L'Équilibre à Toronto», in *La Parole*, vol. 49, n° 32, 19 novembre 1975, p. 18, col. 3, 4, 5, 6 et 7.

Michel Fréchette. *L'Histoire du Québec en trois régimes*, [affirme Jean Lauzon], nous fait parcourir près de cinq cents ans d'histoire en quelques heures aussi simples que géniaux. Un simple drapeau illuminé sur un écran suffit à faire frémir⁵⁰».

Les stratégies de décentralisation ainsi que les objectifs du Théâtre de l'Équilibre au niveau de la qualité artistique des spectacles présentés démontrent ainsi la réalisation du projet artistique du groupe, puisque «Le théâtre drummondvillois espère de plus qu'aboutissent certains contacts aux États-Unis afin qu'y soit présentée cette *Histoire du Québec*⁵¹». «Inutile d'ajouter, [se plaît à dire un journaliste], que l'impact de tels contacts ne peut qu'apporter des bénéfices au plan local [...] l'esprit de décentralisation artistique au Québec prend forme à Drummondville⁵²». C'est donc autant par la création d'une nouvelle esthétique que par son répertoire que le Théâtre de l'Équilibre agit sur le plan idéologique.

Pour conclure cette partie sur le projet artistique de la troupe, soulignons que les différents moyens mis en oeuvre au niveau de la scénographie contribuent à créer l'esthétique propre aux spectacles de l'Équilibre. La production de la troupe est d'abord élaborée pour mieux répondre aux attentes du public populaire auquel elle s'adresse prioritairement. Présenter des spectacles de qualité artistique reconnue, c'est là

50 Jean Lauzon, «L'Équilibre repart en grande», in *L'Express*, 24 février 1976, p. 28, col. 1.

51 [Anonyme], «L'Équilibre et une pièce inspirée de Léandre Bergeron», *L'Express*, [s.v.], [s.n.], 20 janvier 1976, [s.p.], col. 1.

52 [Anonyme], «Circuit provincial au Théâtre de l'Équilibre» in *L'Express*, 10 février 1976, p. 53, col. 2, 3 et 4.

un des objectifs essentiels de la troupe. Par différentes stratégies telles que le choix de diverses formes théâtrales, l'adoption du genre comique et des différents procédés théâtraux utilisés dans la scénographie, la troupe peut arriver à s'imposer en milieu régional. Dans le dernier chapitre, nous tenterons de montrer comment les spectateurs réagissent à ce projet artistique et aux stratégies de production utilisées par la troupe.

CHAPITRE IV

LA RÉCEPTION DU PROJET DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE

Le Théâtre de l'Équilibre réalise son projet idéologique et artistique, franchissant ainsi une autre étape de son objectif vers une décentralisation culturelle au Québec. Il faut maintenant vérifier le degré de réception de ce projet chez le public et établir la part du marché théâtral que se taille la troupe. Celle-ci cherche, rappelons-le, à provoquer un changement au niveau culturel en se «proposant de devenir le groupe de théâtre numéro un, et ce, au centre même du Québec¹». Par le biais de ses différentes stratégies, le groupe désire conquérir en premier lieu un auditoire drummondvillois par la présentation d'un répertoire varié qui s'adresse à un public de masse. En s'intégrant ainsi dans le milieu culturel de la région, il sera de plus en plus présent dans le domaine culturel et bénéficiera aussi d'une couverture de presse locale qui lui conférera une grande visibilité. Ces diverses tactiques vont-elles lui suffire pour se procurer un public qui lui permettra d'être viable en milieu régional?

Pour répondre à cette question, nous nous appuierons principalement sur des compilations statistiques laissées dans les archives du groupe ou publiées dans les articles de journaux. En nous basant aussi sur

1 [Anonyme], «C'est parti à l'Équilibre», in *L'Express*, [s.v.], [s.n.], 21 octobre 1975, p. 24, col. 1, 2, 3, 4, 5 et 6.

l'étude de François Colbert sur le marché québécois du théâtre², ainsi que sur l'enquête menée par Monique Boily-Morin sur le développement culturel de Drummondville³, nous tenterons de voir quels groupes sociaux peuvent constituer le public de la troupe avant d'entreprendre notre analyse de la réception des œuvres présentées par la troupe. Ceci aura comme conséquence de faire ressortir la dimension de «l'effet produit» par les œuvres dont parle Jauss et même le sens que le public lui attribue lors de sa réception⁴.

1. La population drummondvilloise et la consommation de produits culturels

Au départ, il peut être pertinent de reprendre l'un des résultats de l'étude de Colbert et de rappeler le pourcentage des répondants à des questions d'ordre culturel. C'est approximativement 35% de la population du Québec, âgée de dix-huit ans et plus, qui constitue le bassin potentiel de spectateurs et spectatrices que doivent se partager troupes et compagnies sur le marché québécois du théâtre en 1976. Cette donnée statistique est corroborée par d'autres enquêtes dont les résultats sont rapportés par François Colbert. En effet, le Haut Commissariat à la jeunesse, aux loisirs et aux sports a évalué à 37% la participation de l'ensemble des Québécois et Québécoises de dix-huit ans et plus en tant que spectateurs

2 François Colbert, *Le marché québécois du théâtre*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, 108 p.

3 Monique Boily-Morin, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, CÉGEP Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], 205 p.

4 Par «effet produit» Jauss entend une interaction constante entre effet et réception. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 44.

de théâtre pour 1977⁵. Une enquête CROP, réalisée en 1979, situe le taux de fréquentation de l'activité théâtrale au Québec aux environs de 30%⁶. Un autre sondage CROP⁷, effectué en 1984, établit que les Québécois et Québécoises de dix-huit ans et plus préfèrent, en terme de loisirs, le sport et les activités de plein air dans une proportion de 50%. Les activités culturelles reçoivent, quant à elles, une préférence de 31% de cette population. L'article de Michel Girard souligne que, malgré un intérêt plus marqué pour les activités sportives, la population québécoise est bonne consommatrice de produits culturels. Celle qui assiste à des spectacles de théâtre et de musique populaire est de l'ordre de 35%. Les concerts, les spectacles de danse, les visites de musées reçoivent moins la faveur populaire, avec des taux de 14%, 7% et 2%.

Voilà donc ce que révèlent différentes enquêtes concernant la consommation des Québécois face aux produits culturels et, particulièrement, au théâtre. À cet égard, nous nous devons d'examiner un public spécifique, soit celui du Théâtre de l'Équilibre, car il influe directement sur la viabilité de la troupe. Au préalable, notre principale préoccupation est de savoir si la région des Bois-Francs possède un bassin de population suffisant pour soutenir une troupe professionnelle. Oui, si l'on considère qu'environ 104,000 (1970) personnes habitent cette région dont quelque 45,000 (1970) la ville de Drummondville à l'époque où la troupe évolue. L'étude menée par Monique Boily-Morin fournit un profil

5 François Colbert, *op. cit.*, p. 101.

6 Michel Girard, «La culture au Québec: une affaire d'un milliard de dollars», in *La Presse*, Montréal, samedi 2 juin 1984, p. E-2.

7 *Ibid.*, p. 43.

intéressant du public qui participe aux activités socioculturelles de l'époque. Cette enquête, menée en 1974, pour le compte du Carrefour socioculturel⁸ de Drummondville, vise à connaître les quatre types d'activités de loisirs auxquels se consacrent les Drummondvillois⁹.

Pour les besoins de notre étude, nous pouvons considérer cette enquête comme valable tant au niveau du taux de réponses obtenues (55,6%) que de la représentativité de l'échantillon du public virtuel du Théâtre de l'Équilibre à l'époque. Au niveau des quatre catégories, deux sont susceptibles de nous intéresser, d'une part la *pratique d'activités socioculturelles* et d'autre part, *l'assistance à des spectacles*. Le regroupement de ces deux types d'activités concernant le pourcentage de Drummondvillois s'adonnant régulièrement aux activités socioculturelles de la région donne, dans le premier cas, 28,9% et dans le second, 25,9%. Nous pouvons déduire à partir de ces résultats qu'environ un tiers des

8 En 1974, le service des loisirs de la ville de Drummondville et le service de l'éducation des adultes de la commission scolaire régionale Saint-François (CSRSF) décident de mettre en commun leur programme de cours et ateliers. Carrefour est créé dans le but de soutenir une structure de coordination qui s'occupe plus en profondeur de la planification, de la programmation, de la promotion et du financement des affaires socioculturelles non seulement en fonction d'une idéologie de l'évolution du milieu, mais surtout en fonction des aspirations des citoyens. Voir Monique Boily-Morin, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, CÉGEP Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], 205 p.

9 L'échantillon de 166 répondants présente les caractères suivants: un léger excédent de femmes par rapport aux données de Statistiques Canada; la répartition¹⁰ par groupe d'âge suit de près celle de Statistiques Canada pour la population de quinze ans et plus; seul le groupe du troisième âge est sous-représenté. Le statut social correspond aux résultats de Statistiques Canada. Cet échantillon respecte le taux de répartition de la population de quinze ans et plus, entre actifs et inactifs et entre les diverses catégories d'emploi. Les classes de revenu, après pondération de la valeur du dollar, sont comparables à celles de 1971.

Drummondvillois participent aux différentes activités socioculturelles, y compris le théâtre. C'est donc à l'intérieur de ce 33% que nous devrons établir le public possible du Théâtre de l'Équilibre. Les autres types d'activités sont à caractère sportif et ne nous sont d'aucune utilité sinon pour constater que l'aspect sportif enlève une partie du public virtuel au niveau des activités culturelles. Une comparaison est faite en fonction du sexe: les hommes préfèrent les activités sportives et les femmes privilégiennent les activités socioculturelles. L'âge des gens est un autre facteur fondamental. Le tableau comparatif suivant fait ressortir le rôle déterminant de l'âge dans le choix des différentes activités.

CATÉGORIES/ÂGES	15-25	25-44	45-64	65 ET PLUS
Assistance aux spectacles	39,1%	28,6%	15,9%	7,7%
Pratiques d'activités socioculturelles	37,0%	23,8%	11,3%	1,0%

Monique Boily-Morin, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, Cégep Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], p. 120.

La profession constitue un autre facteur qui influe sur le choix des activités de loisir. L'assistance aux spectacles, par exemple, apparaît au deuxième rang d'importance pour les gens qui occupent des professions libérales, alors que cette même activité est au dernier rang pour les autres groupes de travailleurs. Voici un tableau détaillé qui permet de comparer les activités de loisir de quatre groupes de travailleurs:

TABLEAU VIII				
RÔLE DE LA PROFESSION EN RAPPORT AVEC LE CHOIX DES ACTIVITÉS SOCIOCULTURELLES DU PUBLIC DRUMMONDVILLOIS				
CATÉGORIES/GROUPES DE TRAVAILLEURS	PROFESSIONS LIBÉRALES	TRAVAIL DE BUREAU	COMMERCE	INDUSTRIE
Assistance aux spectacles	58,3%	31,3%	12,5%	6,9%
Activités socioculturelles	33,4%	33,4%	25,0%	10,3%

Monique Boily-Morin, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, Cégep Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], p. 121.

Si environ un tiers des travailleurs participent aux activités socio-culturelles, nous remarquons qu'il n'y a que 10,3% des employés d'usine qui ont de telles activités. Le choix des loisirs n'est donc pas lié à la profession. Ceux qui ont des revenus plus élevés n'assistent pas davantage aux spectacles. Par contre, ceux qui travaillent en industrie s'adonnent moins aux activités socioculturelles. Le tableau suivant compare le comportement des gens vis-à-vis des loisirs selon quatre échelles de revenus.

TABLEAU IX				
RÔLE DU REVENU EN RAPPORT AVEC LE CHOIX DES ACTIVITÉS SOCIOCULTURELLES DU PUBLIC DRUMMONDVILLOIS				
CATÉGORIES/REVENUS	AUCUN	MOINS DE 5000\$	DE 5000\$ À 15000\$	15000\$ ET PLUS
Assistance aux spectacles	20,0%	34,6%	19,6%	41,1%
Pratique d'activités socioculturelles	28,0%	34,6%	24,2%	17,6%

Monique Boily-Morin, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, Cégep Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], p. 121.

Il est donc possible de se faire une description de celui ou celle qui s'adonne aux activités culturelles de la région de Drummondville par le biais de cette enquête. Celle-ci permet, du moins, de constituer en quelque sorte le public virtuel du Théâtre de l'Équilibre. Alors, l'auditoire virtuel de la troupe serait majoritairement âgé entre 15 et 40 ans. Les spectateurs du groupe occuperaient une profession libérale à 58%. Nous remarquons que plus l'échelle salariale est élevée, plus les gens assistent aux différents spectacles. Nous devons connaître les endroits spécifiques où les gens s'offrent ces sorties. Comparé à quatre autres centres de services communautaires de loisir de la région, le Centre culturel vient au second rang en termes de fréquentation. Pour chacun de ces centres, nous donnons le pourcentage des gens qui déclarent y aller souvent et le pourcentage de ceux qui disent ne jamais y aller. Pour nous, ces résultats sont capitaux, puisque le Théâtre de l'Équilibre produit 95%¹⁰ de ses spectacles au Centre culturel de Drummondville.

TABLEAU X		
FRÉQUENCES DES DIFFÉRENTS SERVICES COMMUNAUTAIRES POUR LE SECTEUR DE DRUMMOND		
SERVICES COMMUNAUTAIRES DE LOISIR	SOUVENT	JAMAIS
Parc des Voltigeurs	39,2%	22,3%
Centre culturel	25,3%	28,3%
Cité des Loisirs	18,7%	53,0%
Centre récréatif St-Jean-Baptiste	12,0%	74,7%
Centre Garceau	10,8%	86,7%

Monique Boily-Morin, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, Cégep Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], p. 120.

10 Voir tableau IV, chapitre III, p 63, 64 et 65.

L'analyse des résultats de cette enquête permet de répondre à quatre questions. Qui fréquente le Centre culturel? Quels genres de spectacles les gens préfèrent-ils? Quelle évaluation font-ils des spectacles? Finalement, les adeptes sont-ils informés des activités du Centre culturel? Trois ensembles de résultats contribuent à décrire les spectateurs qui fréquentent le Centre culturel: ceux concernant l'âge, la profession et le revenu. Ces facteurs constituent des facteurs qui influent sur la fréquentation du Centre culturel. Au niveau des activités socio-culturelles, ce sont les chansonniers qui attirent le plus les gens au Centre culturel, plaçant ainsi le théâtre au second plan¹¹. Le tableau XI démontre clairement cette tendance.

SPECTACLE	SOUVENT	JAMAIS
Chanson	18,1%	39,2%
Théâtre	9,6%	48,8%
Danse	7,8%	63,9%
Concerts	5,4%	68,7%

Monique Boily-Morin, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, Cégep Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], p. 122.

11 Dans une étude sur les loisirs au Canada en 1972, il ressort que les taux de participation sont faibles pour les activités culturelles (ballet: 1%, concerts: 6%, théâtre: 10%) et sont plus élevés pour les spectacles de type commercial (cinéma: 35%, événements sportifs: 23%). Voir Carol Kirsh, *Les loisirs au Canada*, Toronto, Design and Culturcan Publications, 1973, 240 p.

Les spectacles sont évalués sous trois aspects: leur variété, leur nombre et leur intérêt. Par contre, nous remarquons que le Centre culturel doit développer sa programmation en fonction des goûts de sa clientèle d'une part, ainsi que procéder à des études d'évaluation des goûts de sa clientèle éventuelle, d'autre part.

TABLEAU XII

**ÉVALUATION DES SPECTACLES SOCIOCULTURELS
AU CENTRE CULTUREL DE DRUMMONDVILLE**

LES SPECTACLES DU CENTRE CULTUREL	OUI	NON	NE SAIT PAS
sont-ils assez variés?	68,7%	7,8%	23,5%
sont-ils assez nombreux?	57,2%	13,9%	28,9%
sont-ils intéressants?	73,5%	6,0%	20,5%

Monique Boily-Morin, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, Cégep Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], p. 122.

Si la très forte majorité des gens estime que les spectacles du Centre culturel sont à la fois variés et intéressants, il reste qu'environ le quart des gens voudrait que le Centre culturel présente un plus grand nombre de spectacles de théâtre. Cette réclamation varie cependant selon les types de spectacles auxquels s'intéressent les répondants. Par contre, 25% des amateurs de théâtre sont insatisfaits du nombre de spectacles. La conséquence possible de cette insatisfaction résulte du fait que certaines personnes peuvent aller à l'extérieur de Drummondville chercher la réponse à leurs besoins additionnels de spectacles.

Le Théâtre de l'Équilibre veut contrer cette tendance avec ses deux principaux objectifs, soit la qualité des représentations et celui de la décentralisation théâtrale et culturelle. L'enquête révèle tout de même que 10,2% des Drummondvillois vont souvent à l'extérieur assister à des spectacles. Par contre, d'autres gens, dans une proportion d'environ 75%, se disent satisfaits de la variété et de la qualité des spectacles de théâtre présentés au Centre culturel. Ils sont 76,4% à déclarer que les spectacles sont assez nombreux. Concernant les gens qui vont à l'extérieur, il importe de dire un mot des possibilités qui s'offrent à eux. Ceux-ci vont-ils davantage vers les centres qui font partie des grandes villes et qui offrent des spectacles professionnels? À ce propos, l'enquête comporte des questions précises concernant les lieux. Les résultats sont les suivants:

RÉSEAU D'ACCÈS	SOUVENT	RAREMENT	JAMAIS
Allez-vous au Centre culturel de Sherbrooke?	1,8%	9,0%	89,0%
Allez-vous au Centre culturel de Trois-Rivières?	0,0%	6,6%	93,4%
Allez-vous au Grand Théâtre de Québec?	0,6%	7,8%	91,6%
Allez-vous à la Place des Arts de Montréal?	9,6%	22,3%	68,1%

Monique Boily-Morin, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, Cégep Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], p. 123.

Le phénomène de polarisation, si l'on excepte le cas de Montréal, est à peu près nul. Cependant, la région métropolitaine attire le public po-

tentiel du Théâtre de l'Équilibre, et ce, malgré les nombreux efforts du groupe. Les Drummondvillois sont informés des activités du Centre culturel. Les principales sources d'information sont dans l'ordre: les journaux locaux (85,5%), la radio (66,3%), le bouche à oreille (parents, amis) (59,6%) et enfin, les dépliants produits par le Carrefour (34,6%). Deux constatations ressortent avec évidence: d'une part, l'information rejoint un très fort pourcentage de la population et d'autre part, les journaux locaux sont le médium principal pour la troupe afin d'atteindre les gens. Le Théâtre de l'Équilibre bénéficie d'une couverture de presse efficace favorisant ainsi sa visibilité, plus principalement dans le secteur des Bois-Francs.

Cette enquête nous amène à formuler les conclusions suivantes et ainsi à mieux cerner le public virtuel du Théâtre de l'Équilibre. Les spectacles du Centre culturel sont fréquentés surtout par une certaine couche sociale comme par exemple des professionnels, des étudiants et des employés de bureau. Pour ce qui est de la popularité, les représentations théâtrales se classent au deuxième rang derrière les chansonniers. Les spectacles du Centre culturel sont évalués positivement dans une proportion de 75% quant à leur nombre, leur variété et leur qualité. Par contre, 25% des amateurs de théâtre se disent insatisfaits. Les centres qui font partie du réseau d'accès tels Sherbrooke, Trois-Rivières et Québec ne créent pas de phénomènes de polarisation marquée, à l'exception de Montréal qui s'approprie ainsi 10% des adeptes de théâtre provenant du 25% mentionné plus tôt. Les Drummondvillois sont informés de la production du Théâtre de l'Équilibre présentée au Centre culturel et ils le sont principalement par la presse écrite locale. Cette dernière s'intéresse considérablement aux activités culturelles à Drummondville et, tout

particulièrement, aux productions du Théâtre de l'Équilibre. Il est nécessaire de rappeler que ce média est bien implanté dans la région et qu'il adhère aux initiatives propres à ouvrir des horizons culturels nouveaux à ses lecteurs.

2. La troupe vue par la presse et l'accueil réservé aux spectacles du Théâtre de l'Équilibre

Il revient à la presse écrite de soutenir et d'encourager le développement culturel dans la région de Drummondville. Les journalistes soutiennent l'expérience de la troupe de façon positive en accordant régulièrement de nombreux reportages permettant à la population de suivre l'expérience théâtrale de la troupe. D'après le journal *La Parole*, c'est «le 25 septembre 1968 qu'est conçue la première production¹²» étudiante à Drummondville. La critique positive que fait le même quotidien de cette représentation incite sûrement certains membres du groupe à poursuivre l'expérience. Entre 1968 et 1970, le public drummondvillois peut assister aux représentations de cinq pièces dont quatre comédies et un drame. *La Parole*, *L'Express* et *Le Voltigeur*¹³ publient alors des critiques positives de chacune des pièces. Toujours par rapport aux journaux, chaque représentation reçoit l'appui du public. À preuve, cette appréciation: «Les

12 [Anonyme], «Une troupe étudiante présentera une revue musicale au Centre culturel», in *La Parole*, vol. XLIII, n° 30, 25 septembre 1968, p. 31, col. 1, 2, 3, 4, 5 et 6.

13 En ce qui concerne les médias d'information, notons qu'à l'époque Drummondville possède trois stations radiophoniques: CHRD, CFDM-FM et CKRV. Trois journaux locaux sont publiés hebdomadairement: *L'Express*, *Le Voltigeur* et *La Parole*. De plus, un quotidien de Sherbrooke, *La Tribune*, est distribué à Drummondville et dans ses environs. Denis Brault, *Rapport de recherche sur les arts et la culture, La participation culturelle à Drummondville*, Ottawa, Secrétariat d'état, 1979, p. 3.

Étudiants du Collège de Drummondville [...] ont eu la main heureuse en choisissant *Un Chapeau de paille d'Italie*, car ce vaudeville obtient la faveur du public¹⁴. Le Théâtre des Étudiants du Collège réussit à prouver devant la presse qu'une troupe d'amateurs peut faire du bon théâtre. Aussi, la troupe parvient en peu de temps à intéresser un public peut-être étonné d'abord, mais devenu vite enthousiaste, puisqu'«on a enregistré une assistance record à chacune des quatre représentations de *Demain matin Montréal m'attend*¹⁵». Rien d'étonnant, dès lors, que la troupe bénéficie de la faveur de la presse écrite et, ce faisant, soit en mesure de contribuer directement à la vie culturelle de sa ville et de sa région.

Entre 1970 et 1973 inclusivement, les Drummondvillois sont témoins de trois nouvelles pièces dont deux comédies et un drame. Encore une fois, le public accorde massivement son appui, assistant en grand nombre aux représentations. *La Parole* intervient pour dire: «Plus de trois cents personnes ont assisté à la création de l'oeuvre de Pierre Bellemare *Ornis*, dimanche soir au Centre culturel¹⁶». Yves Guay, critique de théâtre à l'époque, soutient, quant à lui, «que c'est une pièce à voir¹⁷». Toutes les pièces présentées reçoivent ainsi des critiques positives de la part des

14 [Anonyme], «*Un chapeau de paille d'Italie*», in *La Parole*, vol. XLV, n° 9, 13 mai 1970, p. 24, col. 1, 2 et 3.

15 [Anonyme], «Assistance record dans les représentations de *Demain matin Montréal m'attend*», in *La Parole*, 20 janvier 1971, p. 22, col. 1, 2 et 3.

16 [Anonyme], «*Ornis* de Pierre Bellemare», in *La Parole*, 31 mars 1971, p. 20, col. 3 et 4.

17 Yves Guay, «*Ornis* vu par un critique», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 4, 7 avril 1971, p. 21, col. 1.

journalistes de *La Parole*, de *L'Express* et du *Voltigeur*. Par contre, la pièce jouée en mai 1972, du jeune auteur de la région Pierre Bellemare, *La Chouette se porte mieux*, crée une controverse, car cette création propose de nouvelles techniques théâtrales et est considérée comme du théâtre d'avant-garde. Il n'en reste pas moins que ce choc pour les publics non avertis peut s'expliquer selon ces termes d'Anne Ubersfeld:

Nous sommes submergés d'images culturelles et l'un des réflexes du spectateur est de reconnaître dans une représentation les images culturelles préconstruites qu'il connaît. [...] des images sans références culturelles pour le spectateur le laisseront dans le désarroi. C'est le cas parfois des représentations neuves et fracassantes dont le rôle est de préparer le spectateur à l'avenir du théâtre. Elles seront plus tard la référence nécessaire à l'intelligibilité de performances culturelles¹⁸.

Il ne s'agit justement pas pour la troupe «de renier le théâtre traditionnel, mais simplement de montrer au public qu'il peut se faire des choses différentes et cependant valables¹⁹». Cette pièce, *La Chouette se porte mieux*, provoque une série d'articles dans *La Parole* de la part de critiques de théâtre n'ayant, semble-t-il, pas apprécié cette oeuvre²⁰.

18 Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 87.

19 [Anonyme], «La Grande Loge à l'Aztèque», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 25, 25 août 1971, p. 20, col. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8.

20 Voir Mario Cyr, «Coup de théâtre», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 14, 12 juillet 1972, p. 20, col. 4, 5, 6, 7 et 8; [Anonyme], «Coup de théâtre», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 6, 1972, p. 20, col. 6, 7 et 8; Pierre Bellemare, «Une réplique à une critique sur la pièce Machin Chouette», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 15, 12 juillet 1972, p. 20, col. 4 et 5; Mario Cyr, «Coup de théâtre», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 17, 26 juillet 1972, p. 20, col. 3, 4, 5 et 6; Yves Guay, «Contrecoup de théâtre bien tranquille», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 18, 2 août 1972, p. 17, col. 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7.

Elle trouve un public qui aime son répertoire. Ce but «est atteint par l'assistance de 1,750 personnes qui ont pris part aux représentations théâtrales pour ensuite discuter avec les comédiens après les spectacles²¹». La route à suivre est claire en ce sens qu'il faut que La Grande Loge fasse sa place en tant que troupe professionnelle en s'installant en région et y jouant plusieurs pièces par année. C'est de cette manière que l'Équilibre se comporte durant la dernière étape. En effet, de 1974 à 1977 inclusivement, les amateurs de théâtre sont témoins de onze représentations dramatiques. Comme pour les étapes antérieures, plus de comédies que de drames sont jouées. Toutes ces pièces font de nouveau l'objet de critiques positives de la part des journaux locaux. Voici quelques appréciations de la critique: un journaliste affirme que «c'est devant une assistance considérable que les comédiens du Théâtre de l'Équilibre ont présenté le premier spectacle de l'année, *Ubu roi*. C'est un franc succès, voilà en quelques mots les commentaires de l'assistance²²». Constatant qu'une cinquantaine de personnes sont venues des autres théâtres du Québec, il ajoute que ces spectateurs «ont trouvé ce spectacle vraiment très bien réalisé²³». *L'Histoire du Québec en trois régimes*, reçoit de Jean Lauzon un accueil extrêmement favorable et observe que «plusieurs centaines de personnes ont assisté jeudi soir dernier à la première de *L'Histoire du Québec en trois régimes* qui est appelée à connaître une

21 [Anonyme], «1,750 personnes prennent part à trois soirées de théâtre au Centre culturel», in *La Parole*, 26 août 1970, p. 20, col. 1, 2, 3 et 4.

22 [Anonyme], «C'est parti à l'Équilibre», in *L'Express*, [s.v.], [s.n.], 21 octobre 1975, p. 24, col 1, 2, 3, 4, 5 et 6.

23 *Idem*.

carrière fulgurante durant les semaines qui vont suivre²⁴. En effet, la présentation de la pièce de Léandre Bergeron, en janvier 1976, remporte un succès sans précédent dans les annales du théâtre de Drummondville et s'étend à l'échelle provinciale. Qu'il suffise de citer une partie de la critique de ce même Jean Lauzon parue dans *L'Express* pour saisir l'ampleur du triomphe remporté par cette représentation. «Cette pièce de Léandre Bergeron présentée par le Théâtre de l'Équilibre aura su par sa qualité soulever l'admiration inconditionnelle de la foule présente au Centre culturel²⁵. Cette pièce sera d'ailleurs reprise à la fin de février à Drummondville et en mars 1976 à Hull, Lachine et St-Eustache toujours avec le même succès²⁶. Pour la première fois, le théâtre n'est plus perçu par les journaux comme un simple divertissement, mais comme un puissant véhicule d'idéologies. La teneur des propos à saveur nationaliste de cette oeuvre n'a pas laissé indifférents les hommes politiques de l'époque. Robert Malouin, député provincial durant cette période, soutient, et pour cause, que «le choix de cette pièce n'est pas le meilleur²⁷. Rien n'empêche le Théâtre de l'Équilibre de présenter la pièce en 1976, devant la population ontarienne, laquelle tiendra l'affiche une semaine au Théâtre du P'tit Bonheur à Toronto²⁸.

24 Jean Lauzon, «L'Équilibre repart en grande», in *L'Express*, 24 février 1976, p. 28, col. 1.

25 *Idem*.

26 [Anonyme], «L'Histoire du Québec en trois régimes», in *Le Voltigeur*, vol. 3, [s.n.], 21 janvier 1976, p. 55, col. 3.

27 J.J.B., «Le choix de la pièce n'est pas le meilleur», in *Le Voltigeur*, vol. III, n° [s.n.] 28, 10 mars 1976, p. 2, col. 3.

28 [Anonyme], «L'Équilibre à Toronto», in *La Parole*, vol. 49, n° 32, 19 novembre 1976, p. 18, col. 3, 4, 5, 6 et 7.

La presse écrite, nous le constatons, couvre abondamment les activités de la troupe durant cette étape. Il importe de relever ici quelques réflexions concernant le projet de décentralisation théâtrale et culturelle de la troupe. «Le Théâtre de l'Équilibre annonce par la présente son intention de décentraliser à partir de ses propres moyens le théâtre professionnel au Québec²⁹». L'annonce d'un tel projet à l'époque suscite la curiosité des lecteurs ainsi que celle des amateurs de théâtre. Grâce à une telle affirmation, le groupe crée plus d'un impact au niveau culturel dans la région de Drummondville, puisque des démarches sont entreprises par la suite. Ce qui amène, «Jacques Lemieux à rencontrer le ministre, Jean-Paul L'Allier pour discuter d'une question dont l'Équilibre se fait le promoteur depuis déjà plusieurs années: la décentralisation artistique au Québec³⁰». Cet objectif de décentralisation culturelle au niveau régional amène le groupe à faire des demandes de subventions pour assurer sa viabilité dans la région. Par contre, les réponses de la part des différents organismes subventionnaires se font attendre. Selon le journal *Le Jour*, «Le Théâtre de l'Équilibre est menacé de disparaître faute de subventions gouvernementales³¹». Les montants attendus par la troupe sont pourtant d'une importance capitale pour son bon fonctionnement. Les sommes demandées sont considérables pour l'époque, si l'on en juge par *L'Express*: «On rappelle qu'une subvention de l'ordre de 50,000 dollars est

29 «Décentraliser le théâtre», in *Le Voltigeur*, vol. III, n° 7, 15 octobre 1975, p. 57, col. 2.

30 «L'Équilibre à l'agonie», in *Le Voltigeur*, vol. 3, [s.n.] 28, 10 mars 1976, p. 22, col. 1, 2 et 3.

31 «Vie et Culture: Le Théâtre de l'Équilibre est menacé de disparaître», in *Le Jour*, vendredi, 3 octobre 1975, p. 13.

actuellement attendue par les responsables du théâtre drummondvillois afin d'apporter les derniers éléments nécessaires à cette implantation^{32».}

Rappelons que cette stratégie de décentralisation est conduite en fonction de l'implantation d'un théâtre professionnel reconnu au centre du Québec. Le groupe y consacre du temps et de l'énergie. Chapdelaine et Lemieux savent que «nul n'est prophète dans son pays mais, en revanche, ils sont convaincus que les gens de Drummondville peuvent tout aussi bien réussir dans cette voie en restant dans leur région qui, jusqu'à date [sic], a supporté contre vents et marées la venue au monde d'un nouveau théâtre au Québec^{33».} Tous ces efforts sont récompensés, car une subvention est accordée au Théâtre de l'Équilibre. Jacques Lemieux précise alors «qu'on pouvait parler d'une nouvelle compagnie de Théâtre de l'Équilibre et que ce dernier en recevant une subvention du Ministère des Affaires culturelles fait office maintenant de la nouvelle politique de décentralisation mise sur pied par le ministre L'Allier^{34».} Cette tactique du groupe au niveau de la décentralisation culturelle est donc positive puisque, le 8 novembre 1976, le ministre M. Jean-Paul L'Allier, attaché aux affaires culturelles du Québec, «fait parvenir une lettre au Théâtre de l'Équilibre en le remerciant de l'intérêt qu'il porte à la vie culturelle

32 «L'Équilibre aura sa subvention», in *L'Express*, [s.v.], [s.n.], 2 décembre 1975, p. 27, col. 1, 2, 3 et 4.

33 [Anonyme], «Circuit provincial au Théâtre de l'Équilibre», in *L'Express*, 10 février 1976, p. 33, col 2, 3 et 4.

34 Voir «Le Théâtre de l'Équilibre se fonde en une nouvelle compagnie», in *Le Voltigeur*, vol. 3, n° 29, 17 mars 1976, p. 510, col. 1.

québécoise régionale et l'assure désormais d'un financement permanent³⁵».

À la lumière de ces données sur la réception de la presse et sur l'annonce du ministre, soit la déclaration de celui-ci, à l'effet que la troupe est reconnue comme étant professionnelle, nous sommes en mesure de mieux comprendre les stratégies de décentralisation de la troupe et de mieux situer le groupe dans le champ de la production théâtrale québécoise de l'époque.

3. La position du Théâtre de l'Équilibre dans le champ de la production théâtrale

Plusieurs recherches démontrent que le public populaire désire s'évader du quotidien en s'identifiant à différents personnages et situations. Ce public aime reconnaître certains attraits et retrouver sur scène ses valeurs confirmées et ses craintes justifiées ou clamées. Selon Pierre Bourdieu, «tout se passe comme si *l'esthétique populaire* était fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique, la subordination de la forme et la fonction³⁶». En rejoignant dans sa production les questions liées à des problèmes auxquels la population est exposée, le Théâtre de l'Équilibre répond ainsi aux attentes du public populaire. Les idéologies que véhicule la troupe semblent un signe manifeste de ce que le public populaire attend des produits culturels, soit un éclairage dont il peut se servir dans sa vie sociale quotidienne. En ce sens, les spectacles du Théâtre de l'Équilibre rejoignent la fonction que Brecht souhaitait voir remplir par le théâtre.

35 Jean Lauzon, «L'Équilibre assuré d'un financement permanent», in *La Tribune*, Drummondville, n° 222, 8 novembre 1976, p. 3.

36 Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Minuit, 1979, p. 33.

Nous avons besoin d'un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions qu'autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines sur lequel les diverses actions se déroulent, mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champ lui-même³⁷.

La réception des productions du Théâtre de l'Équilibre présente deux caractéristiques différentes face au milieu théâtral ou au public populaire. Selon Pierre Bourdieu, «l'intervention du grand public est de nature à menacer la prétention du champ au monopole de la consécration culturelle³⁸». C'est donc dire que la consécration du public serait inversement proportionnelle à celle du milieu théâtral. Dans le champ de la production théâtrale, le Théâtre de l'Équilibre se situe au niveau de la grande production. Cependant, il ne faut pas pour autant l'écartier de la lutte pour la légitimité culturelle dans le champ de la production restreinte. Les conditions tant à l'intérieur de ce champ que dans l'ensemble du contexte social et politique du Québec d'alors ne le placent pas dans une position dominante dans le champ des productions théâtrales. Le phénomène de la réception se base comme toujours sur «l'horizon d'attente³⁹» du public, tel que défini par Jauss. L'art contribue ainsi à transformer le réel et à proposer de nouveaux modes de vie. En ce sens, les spectacles du Théâtre de l'Équilibre ont sûrement contribué à l'évolution des pratiques idéologiques.

37 Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. II, Paris, L'Arche, 1979, p. 24.

38 Pierre Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», in *L'année sociologique*, n° 22, 1971, p. 57.

39 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 72-74.

4. Du projet à l'effet produit

En conclusion, disons qu'il est intéressant de connaître le travail d'une troupe comme le Théâtre de l'Équilibre pendant son existence par le biais de la critique de presse. Même si ce mode de consultation est fastidieux et parfois risqué, il n'en reste pas moins que ce sont les seules données que nous possédions sur le passage d'une troupe dans la vie culturelle d'une ville et sur la réception de ses œuvres produites. Par ailleurs, nous sommes consciente que les responsables des pages culturelles dans les médias n'ont pas nécessairement la formation pour évaluer les productions dans toutes leurs dimensions. Dans les hebdomadaires régionaux, la réception est souvent enthousiaste. Toutefois, dans le cas de la troupe qui nous intéresse, les critiques soulignent judicieusement le ton humoristique des spectacles, la qualité de jeu; ils s'étonnent des effets théâtraux produits avec si peu de moyens, et surtout, ils font remarquer que les sujets traités répondent à des questionnements populaires de l'heure qui font avancer la conscience des gens sur la question.

En ce sens, le concept «d'*horizon d'attente*⁴⁰» nous permet de mieux comprendre la réception particulière réservée au projet de la troupe. Aussi, Ravard et Andrieu soutiennent que «lorsque la conscience collective, née de la représentation, est chargée dans le public des mêmes idées et valeurs que le spectacle souhaitait lui transmettre, il est permis de dire

40 «*Horizon d'attente*» sera ici compris comme une attente *trans-subjective* commune à l'auteur et au récepteur de l'œuvre (à la troupe et au public, dans le cas qui nous occupe). Hans Robert Jauss; *idem*.

que l'état de communion a été atteint⁴¹. Les répercussions du projet s'observent notamment par la poursuite du même objectif par d'autres troupes, par le même souci d'ouverture sur le plan culturel et par la reconnaissance officielle d'un statut propre. Les modifications de la conscience populaire qu'a créées le Théâtre de l'Équilibre, restent présentes avec, par exemple, une troupe comme La Cannerie (Drummondville) qui poursuit le même objectif, celui de la décentralisation. L'influence et les mouvements qu'engendre le passage de la troupe dans la région de Drummondville sont révélateurs d'une société en mutation.

Nous pouvons constater en effet que les activités de la troupe comme pratiques idéologiques ont modifié la conscience populaire. Michel Chapdelaine, impliqué tout au long de l'expérience théâtrale du groupe, tente de maintenir une politique d'ouverture internationale tout en conservant le cachet de «Québécois» que nous sommes, soutient-il, selon le journal *La Parole*⁴². Si les changements de mentalité peuvent être observés, la nature même de la société demeure inchangée. Et si l'expérience théâtrale du Théâtre de l'Équilibre, contre l'apparente stagnation des luttes pour le progrès social et culturel de cette époque, n'eut été en définitive qu'une période de mûrissement! Effectivement, aujourd'hui, presque vingt ans plus tard, Drummondville affirme une politique de décentralisation culturelle au niveau international avec son Festival de

41 Raymond Ravard et Paul Andrieu, *Le spectateur au théâtre: recherche d'une méthode sociologique d'après M. Biedermann et les incendiaires*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie, 1964, p. 11.

42 [Anonyme], «Au Théâtre de l'Équilibre», in *La Parole*, vol. XLIX, n° 20, 27 août 1975, p. 19, col. 7 et 8.

Folklore réunissant plus d'une vingtaine de pays, et ce, de tous les continents! Les responsables, Jacques Lemieux et Michel Chapdelaine, étaient-ils avant-gardistes en affirmant à *l'Express*, en février 1976: «il en coûtera encore beaucoup d'efforts et d'argent pour installer définitivement les structures d'une telle organisation dans la région; mais qu'à cela ne tienne, il s'agit d'un théâtre qui fera le bonheur des futures générations⁴³. Les efforts ne furent pas vains puisqu'un peu plus tard, soit en novembre 1976, la troupe est assurée d'un financement permanent⁴⁴, obtenant ainsi son statut de troupe professionnelle.

43 [Anonyme], «Circuit provincial au Théâtre de l'Équilibre», in *L'Express*, 10 février 1976, p. 33, col. 2, 3 et 4.

44 Jean Lauzon, «L'Équilibre assuré d'un financement permanent», in *La Tribune*, Drummondville, 67^e année, n° 222, 8 novembre 1976, [s.p.].

CONCLUSION

Au terme de notre étude, il faut se demander s'il est possible de croire en la viabilité du Théâtre de l'Équilibre en milieu régional? Afin de répondre à cette question initiale, nous avons tenté de cerner les dix ans d'existence du groupe en situant d'abord la troupe au niveau du contexte de son époque et de son organisation et en l'analysant ensuite du point de vue de la production et de la réception. Plus précisément, nous avons relevé différentes composantes telles: la conjoncture historique des années soixante-dix, le projet théâtral et culturel de la troupe, la réalisation du projet idéologique et artistique ainsi que la réception; cela, toujours en rapport avec une volonté politique de décentralisation. À travers cette étude, nous avons bel et bien examiné la possibilité pour une troupe professionnelle d'être viable dans la région de Drummondville de 1968 à 1977. Nous avons observé ce groupe sous différents aspects tels que sa situation contextuelle et organisationnelle ainsi qu'au niveau de la nature de sa production et de sa réception.

Au départ, à partir d'un questionnement sur la pratique de la troupe, nous posons l'hypothèse que le Théâtre de l'Équilibre était viable en milieu régional, grâce à ses stratégies de décentralisation. Notre analyse, croyons-nous, confirme cette hypothèse. En effet, après avoir décrit le climat politique, socioéconomique et culturel de l'époque et situé le projet théâtral de l'Équilibre dans l'évolution récente du théâtre, tant au Québec

qu'à l'extérieur, nous avons constaté que ce collectif théâtral s'est constitué dans le but d'intervenir directement dans la société de l'époque en vue de provoquer des changements.

Inscrite dans une durée appréciable de neuf ans, l'expérience de la troupe se révèle un cas exemplaire comme objet d'étude du théâtre régional. Parce que cette pratique artistique se fonde sur l'action d'une décentralisation culturelle, notre hypothèse de départ nous a conduit à une série de propositions. La vérification de ces propositions a démontré qu'effectivement la pratique du Théâtre de l'Équilibre en fut une de décentralisation dans le contexte sociopolitique du Québec des années soixante-dix. Au centre de cette étude, nous avons tenté de résoudre le problème de viabilité par le biais de la stratégie de décentralisation mise de l'avant par la troupe. Mais jusqu'où, précisément, la troupe a-t-elle réussi à être viable dans son milieu? Répondre à cette question, c'est revenir brièvement sur chacun des chapitres en prenant une certaine distance critique et évaluer le travail accompli par la troupe dans une perspective plus large de la décentralisation. Sur le plan de la conjoncture historique des années soixante-dix, la troupe fut probablement influencée par les nombreux bouleversements culturels.

Dans la première partie du mémoire, nous avons observé que les transformations théâtrales des années soixante-dix s'inscrivaient dans un ensemble de mutations plus ou moins fortes sur les plans politiques, socio-économiques et culturels. En effet, une prolifération d'événements marquants au niveau des questions nationales fait apparaître une importante tension politique. En outre, la période accuse une faiblesse économique

qui favorise un déplacement généralisé (de la population, des industries, etc.) et, conséquemment, des troupes de théâtre. Enfin, au niveau culturel, une ouverture sur le monde est amenée, entre autres, par l'Expo 67 et les Jeux olympiques de 1976 lesquels apportent une prise de conscience de la société québécoise face à ses propres ressources artistiques. Durant la même période, nous assistons à l'effervescence du théâtre régional qui s'opère en même temps que se dessinent deux tendances fondamentales: d'abord la création d'une dramaturgie et d'une théâtralité québécoise, ensuite l'affirmation marquée d'un intérêt pour le théâtre américain. Dans un registre d'études plus précises de l'historique du Théâtre de l'Équilibre, nous avons vu comment la troupe s'est organisée et comment s'est élaboré peu à peu son mode particulier de fonctionnement. Ainsi, une expérience comme celle de sa permanence implique, en plus des ressources humaines essentielles, des ressources financières considérables. Il faut donc que le groupe élabore des stratégies diverses (politique de mise en marché, trouver une manière de rendre populaire les productions, etc.) afin d'assurer une viabilité. La pertinence de ce projet de viabilité de la constitution d'une troupe professionnelle et la nécessité pour la région de Drummondville de posséder une institution culturelle présente et opérante s'avèrent non pas une utopie pour Michel Chapdelaine et Jacques Lemieux, mais une nécessité, voire une urgence. Ces responsables doivent faire la preuve de la faisabilité du projet au niveau de l'organisation du travail. Le discours politique de la troupe trouve sa concrétisation dans ces modes de gestion et d'organisation, mais aussi dans ses méthodes de production.

Ce discours s'exprime aussi dans le choix même du répertoire: un choix qui révèle, en filigrane, des projets idéologiques et artistiques spécifiques. Les valeurs idéologiques inscrites dans la production textuelle et scénique sont étroitement rattachées au contexte social et politique des années soixante-dix. Ainsi, notre analyse nous a permis d'observer la présence marquée de valeurs d'inspiration néolibérales et réformistes dans le répertoire de la troupe. Pour ce qui est des valeurs artistiques, nous avons vu également l'importance d'une représentation de facture originale et artistique en fonction d'une décentralisation théâtrale et culturelle. L'utilisation de la comédie comme moyen d'atteindre le plus large public possible est une autre stratégie majeure utilisée par le groupe afin d'acquérir une certaine reconnaissance.

La réception du projet du Théâtre de l'Équilibre, dernière partie de notre recherche, nous amène à identifier les différents profils d'un public virtuel ainsi que les besoins de la troupe en milieu régional. Nous avons aussi relevé l'importance d'un soutien et d'un encouragement constant par la presse écrite pour favoriser le développement culturel et permettre ainsi la viabilité de la troupe. Notre analyse a permis de démontrer que, par des approches spécifiques et par des choix esthétiques appropriés et des contenus qui rencontrent ses préoccupations, le groupe a réussi à rejoindre une grande partie du public populaire. De plus, cette réception favorable dont bénéficie la troupe conduit notamment à la reconnaissance par les organismes gouvernementaux d'un statut professionnel.

Cette synthèse ne résout pas forcément tout le problème initial posé au début de l'étude, à savoir dans quelle mesure la troupe réussit à

atteindre son objectif premier. D'autres questions méritent d'être soulevées. En premier lieu, nous abordons la question de longévité. De prime abord, il peut paraître paradoxal que la troupe ait atteint un degré de viabilité puisque sa longévité ne s'étend que sur une période de neuf ans. Mais il ne faut pas oublier que le public est un facteur essentiel et constamment présent pour la troupe. En effet, sans public, il n'y aurait pas eu toute cette dépense d'énergie. N'eut été du scandale financier où Jacques Lemieux et Michel Chapdelaine sont victimes des rumeurs concernant un détournement de fonds, la troupe aurait probablement eu une carrière plus longue et un impact considérable à Drummondville et dans tout le Québec¹. Par l'indignation que provoque ce scandale au niveau du destinataire, (large public ou des organismes gouvernementaux), la crédibilité du groupe s'en trouve atteinte et les répercussions sont irréversibles.

Il importe aussi d'évaluer jusqu'où les différentes stratégies utilisées par la troupe étaient efficaces. Le projet du Théâtre de l'Équilibre était-il trop ambitieux et les objectifs trop élevés pour le groupe? Non, car la réussite de ce projet ainsi que l'atteinte des objectifs sont vérifiables. La troupe opte pour une politique de décentralisation culturelle et oriente sans cesse ses objectifs vers cette ouverture. En outre, les débuts du statut de théâtre permanent, bien que difficiles, sont très encourageants. La troupe possède son lieu permanent depuis 1969, ainsi qu'une équipe de comédiens et de techniciens compétents et disponibles.

1 Ce scandale a été largement camouflé par la presse. Des documents des archives attestent pourtant qu'il a bien eu lieu. Nous ne croyons pas utile de développer ce point dans le cadre de cette étude. Voir *échéancier trimestriel*, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 104/1/1/9/1/1.

La presse soutient et encourage ses activités et, finalement, le public adopte lentement la troupe. Les pouvoirs décisionnels en matière de subvention sont prudents et lents à réagir à la demande de subvention de la jeune compagnie. Le savoir-faire du groupe, acquis durant les années 1968-1974 dans les domaines de la publicité, de l'administration, de la tournée, des demandes de subventions et du répertoire, permet de penser que la troupe se dirige sûrement vers le statut professionnel. Elle pourra enfin jouer le rôle communautaire à partir de la reconnaissance des institutions, qui lui permettront un financement permanent durant ses dernières années d'existence. L'atteinte de ces différentes réalisations rejoint notre hypothèse sur la viabilité de la troupe en milieu régional, grâce à ses stratégies de décentralisation. Il n'est pas dit, par contre, que la troupe n'ait pas failli à sa tâche à un moment ou l'autre. Par ailleurs, l'expérience théâtrale qui en découle est unique dans les annales du théâtre régional.

Malgré les limites imposées à cette étude, nous avons tenté de faire la présentation globale d'une pratique théâtrale en milieu régional. Par contre, chaque chapitre aurait pu constituer un objet d'étude spécifique. Ces contraintes ne nous ont pas permis d'expliciter davantage certains développements comme par exemple, la deuxième partie de notre étude. D'une part, au niveau du projet artistique, si notre démarche était ambitieuse, notre démonstration est moins éloquente et commande l'humilité. D'autre part, en ce qui a trait à la partie du projet de la réception du Théâtre de l'Équilibre, les résultats démontrent clairement qu'il y a un manque d'informations dû à la distance historique; ce qui nous a amené à des considérations générales sur la question. Cependant, nous avons

réussi à réaliser une étude honnête pouvant mieux faire comprendre l'évolution des mécanismes culturels sous l'éclairage de la viabilité d'une troupe de théâtre, tentant d'évoluer dans un milieu régional. Par l'entremise des différentes composantes de notre analyse, nous avons démontré que le Théâtre de l'Équilibre est viable grâce à l'atteinte de ses objectifs par le biais de ses stratégies de décentralisation.

BIBLIOGRAPHIE

1- SOURCES D'ARCHIVES

DOCUMENTS

FONDS: Théâtre de l'Équilibre, AUQTR, Centre des études québécoises, Trois-Rivières, 1978, n° 104.

GUIDE DU FONDS: ROUSSEAU, Guildo, (dir.), *Inventaire descriptif établi et présenté par Mario Audet*, Centre de documentation en lettres québécoises, AUQTR, Trois-Rivières, 30 p.

ENTREVUES

Entrevue avec Michel Chapdelaine, par Marie-Josée Couture, Montréal, avril 1993, 2 heures (2 cassettes), AUQTR.

Entrevue avec Marcel Janel, par Marie-Josée Couture, Drummondville, avril 1993, 1 heure.

2- DOCUMENTS DE BASE: OEUVRES THÉÂTRALES CONSULTÉES

ARRABAL, Fernando, *Guernica: le labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné*, Paris, C. Bourgois, 1968, 237 p.

ARRABAL, Fernando, *Et ils passèrent les menottes aux fleurs*, Paris, C. Bourgois, 1972, 1969, 96 p.

BEHAR, Henri, *Ubu roi*, Paris, Larousse, 1985, 175 p.

BELLEMARE, Pierre, *Pièces jouées, Ornis*, Centre culturel Drummondville, [s.é.], [s.d.], Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 34 p., 104/1/2/16.

BERGERON, Léandre, *L'Histoire du Québec en trois régimes*, Montréal, L'Aurore, 1974, 110 p.

BERGERON, Léandre, *Pièces jouées, L'Histoire du Québec en trois régimes*, [s.l.], [s.é.], [s.d.], Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 111 p., 2 ex., 104/1/2/17.

BOISVERT, Yves, *Pièces jouées, Déshabille-toé, on part*, Centre culturel, 22 mai, 1975, Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 44 p., 5 ex., plus une copie incomplète, 104/1/2/18.

CORNUD-PEYRON, Mireille et Jean ANOUILH, *Mireille Cornud-Peyron présente Le voyageur sans bagage et Le Bal des voleurs de Jean Anouilh*, Paris, Gallimard, 1993, 204 p.

FAVREAU, Marc, *Spectacle Commedia dell'Arte: création, À la salle du gesu, du 11 janvier au 27 février 1971*, Montréal, Nouvelle compagnie théâtrale, 1971, 28 p.

FAVREAU, Marc, *Pièces jouées, La Commedia dell'Arte*, [Centre culturel Drummondville], [s.é.], [s.d.], Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 101 p., 3 ex., 104/1/2/20.

IONESCO, Eugène, *Macbett*, Paris, Gallimard, 1972, 104 p.

JARRY, Alfred, *Ubu roi*, Paris, Mercure de France, 1896, 171 p.

LABICHE, Eugène, *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Levy, 1878-1898, 10 vol., 487 p.

SAVARD, Marie, *Bien à moi*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, 1979, 63 p.

SCHISGAL, Murray, *Love, les dactylos, Le tigre*, Théâtre, Paris, R. Laffont, 1966, 302 p.

SCHISGAL, Murray, *Pièces jouées, Love*, [s.l.], [s.é.], [s.d.] Fonds, Théâtre de l'Équilibre, CEDEQ, AUQTR, Trois-Rivières, 1978, 72 p., 2 ex., 104/1/2/33.

TIECK, Ludwig, *Le Chat botté*, Paris, Actes sud-Papiers, 1988, 77 p.

TREMBLAY, Michel, *En Pièces détachées: et La Duchesse de Langeais*, Montréal, Léméac, 1970, 94 p.

TREMBLAY, Michel, *Demain matin Montréal m'attend*, Montréal, Léméac, 1972, 90 p.

TREMBLAY, Michel, *En Pièces détachées*, Montréal, Léméac, 1994, 72 p.

3- OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

CENTRE D'ESSAI DES AUTEURS DRAMATIQUES, *Répertoire théâtral du Québec*, Montréal, Cahiers de Théâtre Jeu, 1984, 503 p.

LEMIRE, Maurice, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II à t. V, Montréal, Fides, 1978 à 1987.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1987, 477 p.

4- ÉTUDES GOUVERNEMENTALES

BUREAU DE RECHERCHES ÉCONOMIQUES, *Description des régions et sous-régions administratives*, Québec, Ministère de l'industrie et du Commerce, 1966, 95 p.

CONSEIL DES ARTS DU CANADA, *Rapport annuel - Conseil des arts du Canada*, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 1958.

CONSEIL RÉGIONAL DE DÉVELOPPEMENT DE LA RÉGION ADMINISTRATIVE 04, MAURICIE, BOIS-FRANCS, *Rapport de consultation*, Trois-Rivières, Conseil Régional de Développement de la Région Administrative, 1977, 195 p.

DÉPARTEMENT DES AFFAIRES SOCIALES, *Éléments pour une politique de décentralisation administrative*, Québec, Éditeur Officiel du Québec, 1980, 58 p.

EMPLOI ET IMMIGRATION CANADA, *Une nouvelle solution: la création d'emplois au Canada*, Ottawa: Main-d'oeuvre et immigration, 1975, 52 p.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Rapport final sur la situation du théâtre au Québec*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, [s.d.], 180 p.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Rapport du Ministère des Affaires culturelles du Québec*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1971 à 1975.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Rapport des activités avril 1975, mars 1976*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1976, 121 p.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Rapport des activités, avril 1976, mars 1977*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1978, 139 p.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Rapport de la consultation du ministère des Affaires culturelles du Québec*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1982, 439 p.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *La politique du théâtre au Québec*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1984, 79 p.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Mesures et programmes d'aide du Ministère des Affaires culturelles*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1990, 61 p.

MINISTÈRE DES AFFAIRES MUNICIPALES, *Vers un nouvel équilibre*, Québec, Ministère des Affaires municipales, 1990, 206 p.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Théâtre, danse, musique, arts multidisciplinaires et multimédias*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1992, 38 p.

QUÉBEC (PROVINCE), MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Rapport annuel de 1973-1977*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1973 à 1977.

5- OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BEAULAC, Mario, François COLBERT et Fernand DUMOND, *Décentralisation, régionalisation et action culturelle municipale: actes du colloque, Montréal, les 12, 13 et 14 novembre 1992*, Montréal, École des Hautes études commerciales, Chaire de gestion des arts, 1993, 367 p.
- BERGSON, Henri, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, 157 p.
- BERNARD, Jean-Paul, *Les idéologies québécoises au 19^e siècle*, Montréal, Boréal Express, 1973, 149 p.
- BOILY-MORIN, Monique, *Collaboration inter-institutionnelle en développement culturel*, Drummondville, Cégep Bourgchemin Campus Drummondville, [s.d.], 205 p.
- BOISMENU, Gérard, *Le duplessisme: politique économique et rapports de force*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1981, 432 p.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 670 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 268 p.
- BRAULT, Denis, *La participation culturelle à Drummondville: rapport de recherche sur les arts et la culture*, Ottawa, Secrétariat d'État, 1979, 220 p.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Bruxelles, Éditions Labor, 1978, 188 p.
- FOURNIER, Jocelyn et Guy GAUTHIER, *Drummondville*, Drummondville, Société historique du centre du Québec, 1987, 128 p.
- GARDY, Philippe, *Le genre comme structuration idéologique du texte formalisé: la confusion des genres dans le discours carnavalesque*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme D'Aquitaine, 1977, 21 p.
- GAUTHIER, François, *Centralisation ou décentralisation?*, Montréal, Bellarmin, 1967, 94 p.

- GAUTHIER, Guy, *Dynamique d'un espace urbain: Drummondville et sa région: étude géographique d'une ville moyenne*, Nice, Université de Nice, 1980, 556 p.
- GAUTHIER, Guy, *Bibliographie analytique régionale: Drummondville*, Drummondville, Cégep de Drummondville, 1981, 45 p.
- GIGUÈRE, Richard et Liette AUDET, *Idéologies québécoises*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1980, 210 p.
- GONTARD, Denis, *La décentralisation théâtrale en France, 1895-1952*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, 542 p.
- HEGEL, Georg et Wilhelm FRIEDRICH, *Introduction à l'esthétique le beau*, Paris, Flammarion, 1979, 379 p.
- KIRSH, Carol, *Les loisirs au Canada*, 1972, Toronto, Design and Culturcan Publications, 1973, 240 p.
- MONIÈRE, Denis, *Le développement des idéologies au Québec: des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, 1977, 381 p.
- MONTMINY, Jean-Paul, Jean HAMELIN et Fernand DUMONT, *Idéologies au Canada français: 1940-1976*, Québec, Presses universitaires, Laval, 1981, 360 p.
- RIZZARDO, René, *La décentralisation culturelle: rapport au ministre de la culture*, Paris, La Documentation française, 1990, 129 p.
- ROCHER, Guy, *Introduction à la sociologie générale*, t. I à t. III, Montréal, Éditions HMH, 1968 à 1969.

6- OUVRAGES SPÉCIALISÉS SUR LE THÉÂTRE

- ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry: d'Ubu roi au Docteur Faustroil*, Paris, La Table Ronde, 1974, 457 p.
- BÉLAIR, Michel, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Léméac, 1973, 205 p.
- BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, F. Maspero, 1980, 209 p.

- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, t. I, Paris, l'Arche, 1972, 659 p.
- BROOK, Peter, *L'espace vide: écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, 183 p.
- COLBERT, François, *Le marché québécois du théâtre professionnel francophone pour adultes: mesure du degré de saturation*, Montréal, École des Hautes études commerciales, 1981, 78 p.
- COLBERT, François, *Le marché québécois du théâtre*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, 108 p.
- CÔTÉ, Jean-Guy, «Le Théâtre Parminou: onze ans d'intervention théâtrale et politique en milieu populaire», in *Les cahiers du département d'études littéraires*, n° 5, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 119-139.
- CÔTÉ, Jean-Guy, *Le théâtre Parminou ou la résurgence du théâtre d'intervention au Québec dans les années 1970*, Montréal, M.A., UQAM, nov. 1986, 298 p.
- CÔTÉ, Jean-Guy, Marie-Claude LECLERCQ et Claude LIZÉ, *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?*, Rouyn-Noranda, Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue, 1990, 265 p.
- COTNAM, Jacques, *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976, 124 p.
- DAVID, Gilbert, Marie-Francine DES LANDES et Claude DES LANDES, *Centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, 1975, Centre (Montréal), 85 p.
- DEMARCY, Richard, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union générale d'édition, 1973, 447 p.
- GRUSLIN, Adrien, *Le théâtre et l'État au Québec: essai*, Montréal, VLB Éditeur, 1981, 413 p.
- HAMELIN, Jean, *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Édition du Jour, 1961, 85 p.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

- JOTTERAND, Franck, *Le nouveau théâtre américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 252 p.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Le happening*, Paris, Denoël, 1966, 89 p.
- LEGRIS, Renée, *Le théâtre au Québec: 1825-1980*, Montréal, VLB Éditeur, 1988, 205 p.
- PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 340 p.
- PISCATOR, Erwin, *Le théâtre politique suivi de supplément au théâtre politique*, Paris, L'Arche éditeur, 1972, 275 p.
- RAVAR, Raymond et Paul ANDRIEU, *Le spectateur au théâtre*, Bruxelles, Institut de sociologie, Université libre de Bruxelles, 1964, 97 p.
- SIGOUIN, Gérald, *Théâtre en lutte: le Théâtre Euh!*, Montréal, VLB Éditeur, 1982, 303 p.
- TOURANGEAU, Rémi, *Tables provisoires du théâtre de Drummondville*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en lettres québécoises, 1980, 184 p.
- UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur: lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor, 1982, 302 p.

7- ARTICLES DE JOURNAUX

- [ANONYME], «Exposition de peinture et création théâtrale signée Pierre Bellemare», in *La Parole*, vol. XLV, n° 52, 10 mars 1971, p. 20.
- [ANONYME], «La beauté au service de la cruauté», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 2, 24 mars 1971, p. 22.
- [ANONYME], «La représentation de l'œuvre Ornis au Centre culturel», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 3, 31 mars 1971, p. 20.
- [ANONYME], «La Grande Loge présentera Le Chat botté», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 25, 25 août 1971, p. 20.

[ANONYME], «Coup de théâtre», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 6, 1972, p. 20.

[ANONYME], «La Commedia dell'Arte», in *L'Express*, 8 avril 1975, p. 11, col. 1, 2 et 3 et photo à la page 1.

[ANONYME], «Le Théâtre de l'Équilibre s'implique dans le Centre artistique Drummond», in *La Parole*, vol. XLIX, n° 17, 26 août 1975, p. 14.

[ANONYME], «L'Équilibre en tournée», in *L'Express*, [s.n.], 7 octobre 1975, p. 23.

[ANONYME], «Sensibilisation du Théâtre de l'Équilibre», in *La Parole*, 15 octobre 1975, p. 20.

[ANONYME], «Décentraliser le théâtre», in *Le Voltigeur*, vol. III, n° 7, 15 octobre 1975, p. 57.

[ANONYME], «Ubu roi d'Alfred Jarry», in *Le Voltigeur*, 15 octobre 1975, p. 56.

[ANONYME], «Pleins-feux sur l'avenir», in *L'Express*, [s.v.], [s.n.], 4 novembre 1975, p. 12.

[ANONYME], «Lettre à l'éditeur, Le Théâtre de l'Équilibre», in *La Parole*, vol. XLIX, n° 32, 19 novembre 1975, p. 3.

[ANONYME], «L'Équilibre aura sa subvention», in *L'Express*, [s.v.], [s.n.], 2 décembre 1975, p. 27.

[ANONYME], «En remontant l'histoire», in *La Parole*, vol. L, n° 1, 1976, p. 19.

[ANONYME], «Sondage à l'Équilibre», in *La Parole*, vol. XLIX, n° 40, 14 janvier 1976, p. 26.

[ANONYME], «L'Histoire du Québec en trois régimes», in *Le Voltigeur*, vol. 3, [s.n.], 21 janvier 1976, p. 55.

[ANONYME], «Un show politique au Théâtre de l'Équilibre», in *La Parole*, vol. XLIX, n° 46, 25 février 1976, p. 17.

[ANONYME], «L'Équilibre à Toronto», in *La Parole*, vol. 49, n° 32, 19 novembre 1976, p. 18.

[ANONYME], «L'Équilibre passe à l'action», in *La Parole*, vol. 50, n° 46, 23 février 1977, p. 15.

BELLEMARE, Pierre, «Une réplique à une critique sur la pièce Machin Chouette», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 15, 12 juillet 1972, p. 20.

C.P., «Décentralisation du théâtre pour enfants», in *La Parole*, n° 34, 3 décembre 1975, p. 25.

CYR, Mario, «Coup de théâtre», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 14, 12 juillet 1972, p. 20.

CYR, Mario, «Coup de théâtre», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 17, 26 juillet 1972, p. 20.

GIRARD, Michel, «La culture au Québec: une affaire d'un milliard de dollars», in *La Presse*, Montréal, samedi 2 juin 1984, p. E-2.

GUAY, Yves, «Ornis», in *La Parole*, vol. XLVI, n° 4, 7 avril 1971, p. 21.

GUAY, Yves, «Contre coup de théâtre bien tranquille», in *La Parole*, vol. XLVII, n° 18, 2 août 1972, p. 17.

LAUZON, Jean, «L'Équilibre repart en grande», in *L'Express*, 24 février 1976, p. 28.

LAUZON, Jean, «L'Équilibre assuré d'un financement permanent», in *La Tribune*, Sherbrooke, 67^e année, n° 222, 8 novembre 1976, p. 7.

P.F., «Le Théâtre de l'Équilibre sur vidéo», in *La Tribune*, Sherbrooke, 21 juin 1975, p. 7.

8- ARTICLES DE REVUES

BEAUCHAMP, Hélène, «Essai sur l'importance stratégique du jeune théâtre dans le processus de démocratisation du théâtre», in *Chronique*, n° 29-32, Montréal, Hiver 1978, p. 246-261.

BOURDIEU, Pierre, «Champ intellectuel et projet créateur», in *Les temps modernes*, n° 246, 1966, p. 865-906.

- BOURDIEU, Pierre, «Le Marché des biens symboliques», in *L'année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.
- COLLECTIF, «Répertoire théâtral du Québec 1981», *Les cahiers du théâtre Jeu*, Montréal, 1981, 272 p.
- DAVID, Gilbert et Lorraine HÉBERT, «L'argent ça fait-y vot' bonheur», in *Jeu*, n° 1, Montréal, Quinze, 1976, p. 30.
- FERAL, Josette, «Pratiques culturelles au Québec: le théâtre et son public», in *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, Université Laval, hiver 1985, p. 191-210.
- GIGNOUX, Hubert, «La décentralisation théâtrale et les centres dramatiques nationaux», in *TEP*, n° 7, avril, 1964.
- HAURIOU, Maurice, «Précis élémentaire de droit administratif» Paris, Librairie du recueil, in *Sirex*, 1930, 119 p.
- PELLETIER, Jacques, «Préface à la lecture politique du roman québécois contemporain», in *Les cahiers d'études littéraires*, n° 1, UQAM, 1984, p. 2.
- VILLEMURE, Fernand, «Aspects de la création collective au Québec», in *Jeu*, n° 4, Montréal, hiver 1977, p. 57-71.

ANNEXE I

IDENTIFICATION DES MEMBRES

TABLEAU I
IDENTIFICATION DES MEMBRES

DATE	NOM, PRÉNOM	PIÈCES	ÉTU-DIANT DU COLLÈGE	GRAN-DE LOGE	L'É-QUI-LIBRE	FONCTION SOCIALE	FONCTION AU SEIN DE LA TROUPE
1970	ALARIE, Richard	<i>L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			étudiant	comédien
1969	ALLIE, Danielle	<i>Le Chat botté</i>	X			-----	comédienne
1969-75	ALLIE, Denis	<i>Le Tricycle, La Commedia dell'Arte</i>	X		X	étudiant	éclairagiste, comédien
1968-73	AMIOT, Louis	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i>	X	X		étudiant	comédien
1969	AUGER, Richard	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			-----	comédien
1975	BEAUCHEMIN, Guy	<i>La Commedia dell'Arte</i>			X	-----	publicité
1969-70	BEAUDOIN, Robert	<i>Le Chat botté, Un chapeau de paille d'Italie, Demain matin Montréal m'attend</i>	X			-----	comédien
1968-70	BEAUREGARD, Francine	<i>Un chapeau de paille d'Italie, Le Bal des voleurs, En Pièces détachées</i>	X	X		étudiante	comédienne
1970	BÉDARD, Pierre	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i>	X			étudiant	comédien
1970	BELLEFEUILLE, Guy	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i>	X			professeur	conseiller
1970	BELLEMARE, Pierre	<i>La Chouette se porte mieux, Le Chat botté, Demain matin Montréal m'attend</i>		X		étudiant	comédien
1970	BELLEVILLE, Marc	<i>En Pièces détachées, Un chapeau de paille d'Italie, Le Tricycle, Le Bal des voleurs, L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			-----	éclairagiste, comédien, direction technique
1970	BENOÎT, Jacques	<i>Demain matin Montréal m'attend, Le Chat botté, La Chouette se porte mieux</i>		X		étudiant	comédien, costumes
1970	BENOÎT, Jean-Marie	<i>Le Chat botté</i>	X			-----	musicien

TABLEAU I (SUITE)
IDENTIFICATION DES MEMBRES

DATE	NOM, PRÉNOM	PIÈCES	ÉTU-DIANT DU COLLÈGE	GRAN-DE LOGE	L'É-QUI-LIBRE	FONCTION SOCIALE	FONCTION AU SEIN DE LA TROUPE
1975	BÉRUBÉ, Ellen	<i>La Commedia dell'Arte, Bien à moi marquise</i>			X	-----	comédienne
1969	BIBEAU, Claude	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	comédien
1976	BIEVENUE, Michel	<i>L'Histoire du Québec en trois régimes</i>			X	musicien	musique
1976	BLACKBURN, Richard	<i>L'Histoire du Québec en trois régimes</i>			X	professeur	comédien
1971	BLAIS, Jacques	<i>Ornis</i>		X		étudiant	comédien
1971-76	BOISVERT, Denise	<i>La Commedia dell'Arte, L'Histoire du Québec en trois régimes, Le Grand Complot des morts à petits feux, Love</i>			X	étudiante, comédienne professionnelle	comédienne
1971	BOISVERT, Louise	<i>La Chouette se porte mieux</i>		X		étudiante	comédienne
1970	BRAULT, Normand	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i>	X			-----	comédien
1971-77	CAMBELL, Michel	<i>Le Chat botté, L'Histoire du Québec en trois régimes, Ornis, Ubu roi, Love, La Commedia dell'Arte, Demain matin Montréal m'attend</i>		X	X	étudiant, comédien professionnel	comédien, metteur en scène
1969-70	CAMIRÉ, Gilles	<i>Un chapeau de paille d'Italie, Le Tricycle</i>	X			étudiant	comédien
1969	CAUNON, Jean-Louis	<i>Le Tricycle</i>	X			étudiant	comédien
1969	CHABOT, Collin	<i>Le Tricycle, La Chouette se porte mieux</i>	X			étudiant	comédien, décors
1969	CHABOT, Joël	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	décors
1968	CHALE, Jean-Raymond	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	comédien

TABLEAU I (SUITE)
IDENTIFICATION DES MEMBRES

DATE	NOM, PRÉNOM	PIÈCES	ÉTU-DIANT DU COLLÈGE	GRANDE LOGE	L'É-QUI-LIBRE	FONCTION SOCIALE	FONCTION AU SEIN DE LA TROUPE
1969-75	CHAPDELAINE, Claudette	<i>L'Enterrement d'Onicephore, Un chapeau de paille d'Italie, En Pièces détachées, Ornis, Le Chat botté, La Chouette se porte mieux, Demain matin Montréal m'attend, Ubu roi, La Commedia dell'Arte, Avant le petit déjeuner</i>	X	X	X	étudiante, comédienne professionnelle	comédienne, metteur en scène
1969-76	CHAPDELAINE, Michel	<i>L'Enterrement d'Onicéphore, Un chapeau de paille d'Italie, Le Chat botté, Le Bal des voleurs, La Duchesse de Langeais, La Commedia dell'Arte, Ornis, L'Histoire du Québec en trois régimes, Demain matin Montréal m'attend</i>	X	X	X	étudiant, comédien professionnel	comédien, metteur en scène, directeur artistique
1969	CHAPDELAINE, Raymond	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	comédien
1969	CHASSÉ, Jacques	<i>L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			étudiant	directeur technique
1975	CLÉMENT, Michel	<i>La Commedia dell'Arte</i>			X	-----	décors
1969	CÔTÉ-MÉNARD, Angèle	<i>Le Tricycle</i>	X			étudiante	comédienne
1975	CÔTÉ, Micheline	<i>La Commedia dell'Arte</i>			X	-----	comédienne
1969	CÔTÉ, Robert	<i>Le Tricycle, Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	machiniste
1970	COURCY, Harold	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i>	X			étudiant	décors
1970	COURCY, Réjean	<i>Un chapeau de paille d'Italie, Le Tricycle, L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			étudiant	publicité, affiches, décors

TABLEAU I (SUITE)
IDENTIFICATION DES MÉMБRES

DATE	NOM, PRÉNOM	PIÈCES	ÉTU-DIANT DU COLLÈGE	GRAN-DE LOGE	L'É-QUI-LI-BRE	FONCTION SOCIALE	FONCTION AU SEIN DE LA TROUPE
1969	COUTURE, Monique	<i>Le Tricycle, L'Enterrement</i>	X			étudiante	souffleuse
1971	CYR, Renée	<i>d'Onicephore, Le Chat botté, Ornis, Demain matin</i> <i>Montréal m'attend</i>		X		étudiante	comédienne
1971	DAGENAIS, Serge	<i>Ornis</i>		X		étudiant	décors
1975	DAGENAIS, Yves	<i>La Commedia dell'Arte, Ubu roi</i>			X	étudiant	comédien
1971	D'ANJOU, Renée	<i>Un chapeau de paille d'Italie, Ornis</i>		X		étudiante	costumes, comédienne
1969-72	DAUPHINAIS, Serge	<i>Ornis, Le Chat botté</i>	X			-----	éclairagiste
1969	DEMERS, René	<i>Le Tricycle</i>	X			-----	conseiller
1970	DÉSILETS, Suzanne	<i>En Pièces détachées</i>	X			étudiante	comédienne
1975	DESPARS, Pierre	<i>La Commedia dell'Arte</i>			X	-----	comédien
1975	DÉSY, Victor	<i>La Commedia dell'Arte</i>			X	étudiant	comédien
1969	DIOM, Jocelyn	<i>Le Bal des voleurs, La Chouette se porte mieux, Ornis</i>	X			étudiant	son
1972	DIOM, Raymond	<i>Le Tricycle, L'Enterrement d'Onicephore, Le Bal des voleurs, La Chouette se porte mieux</i>		X		étudiant	relations extérieures
1972	DROQUIN, Guy	<i>Le Chat botté, La Chouette se porte mieux</i>		X		étudiant	comédien, décors
1975	DUBEAU, Diane	<i>La Commedia dell'Arte</i>			X	étudiante	comédienne
1969-70	FAUCHER, Johanne	<i>Le Tricycle, L'Enterrement d'Onicephore, Le Bal des voleurs</i>	X			étudiante	maquillage
1971	FLUETTE, Claude	<i>La Chouette se porte mieux, Ornis, Demain matin</i> <i>Montréal m'attend</i>		X		étudiant	comédien

TABLEAU I (SUITE)
IDENTIFICATION DES MEMBRES

DATE	NOM, PRÉNOM	PIÈCES	ÉTU-DIANT DU COLLÈGE	GRANDE LOGE	L'É-QUI-LIBRE	FONCTION SOCIALE	FONCTION AU SEIN DE LA TROUPE
1971	FONTAINE, Marie-Hélène	<i>Ubu roi</i>			X	étudiante	comédienne
1969-76	FRÉCHETTE, Michel	<i>Le Tricycle, Le Bal des voleurs, L'Histoire du Québec en trois régimes</i>	X		X	étudiant	superviseur technique et directeur technique, directeur adjoint, metteur en scène, comédien
1970	GAUVIN, Denis	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i>	X			étudiant	comédien
1969	GENDRON, Pierre	<i>Un chapeau de paille d'Italie, Le Tricycle</i>	X			étudiant	comédien
1971	GIRARDIN, Alain	<i>Ornis</i>		X		étudiant	décors
1975	GLADU, Gaétan	<i>Et ils passèrent les menottes aux fleurs</i>			X	-----	metteur en scène
1969	GOYETTE, Diane	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiante	Script-girl
1969	HAMEL, Francois	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	décors
1971	HAMEL, Jean	<i>La Chouette se porte mieux, La Duchesse de Langeais, Le Chat botté, Ornis, Demain matin Montréal m'attend</i>		X		étudiant	décors
1971	HEPELL, Gilles	<i>Le Chat botté, Ornis</i>	X	X		étudiant	comédien, costumes, décors
1969	HUGUAY, Richard	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			professeur	éclairagiste
1969	HYLAND, Robert	<i>L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			étudiant	décors
1969	JUTRAS, André	<i>Le Tricycle</i>	X			-----	comédien
1969	JUTRAS, Louise	<i>Le Tricycle, L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			-----	souffleuse
1969	JUTRAS, Marcel	<i>Un chapeau de paille d'Italie, L'Enterrement d'Onicéphore, Ornis</i>	X	X		-----	comédien
1975	LABELLE, Michel-René	<i>Ubu roi</i>			X	étudiant	comédien

TABLEAU I (SUITE)
IDENTIFICATION DES MEMBRES

DATE	NOM, PRÉNOM	PIÈCES	ÉTU-DIANT DU COLLÈGE	GRANDE LOGE	L'É-QUI-LIBRE	FONCTION SOCIALE	FONCTION AU SEIN DE LA TROUPE
1971	LABONTÉ, Margot	<i>Demain matin Montréal m'attend</i>		X		-----	comédienne
1971	LABONTÉ, Monique	<i>Demain matin Montréal m'attend</i>	X			-----	comédienne
1969	LACHAPELLE, Jean	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	comédien
1971	LACROIX, Marthe	<i>Demain matin Montréal m'attend</i>	X			-----	comédienne
1969	LAMBERT, Jacques	<i>Le Tricycle</i>	X			étudiant	metteur en scène
1975	LAROCQUE, Denis	<i>Ubu roi, La Commedia dell'Arte</i>			X	comédien professionnel	comédien
1970	LAROCQUE, Pierre	<i>Demain matin Montréal m'attend</i>		X		étudiant	musicien
1969-70	LEBLANC, Paul	<i>Le Chat botté, En pièces détachées</i>	X			étudiant	comédien
1969	LECAVALIER, Nicole	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiante	maquillage
1969	LEDOUX, Diane	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiante	costumes
1969	LEDOUX, Hector	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	décor, conseiller
1968-76	LEMIEUX, Jacques	<i>Le Bal des voleurs, La Commedia dell'Arte, Ubu roi</i>	X			étudiant	Metteur en scène, comédien, administrateur, directeur
1971	LEMIRE, Serge	<i>Demain matin Montréal m'attend</i>		X		-----	comédien
1968-73	LEROUX, France	<i>Le Bal des voleurs, L'Enterrement d'Onicéphore, La Chouette se porte mieux</i>	X	X		étudiante	comédienne
1975-77	L'HEUREUX, Luc	<i>La Commedia dell'Arte</i>			X	comédien professionnel	comédien
1969-72	L'ITALIEN, Serge	<i>Un chapeau de paille d'Italie, Le Chat botté, Ornis, L'Histoire du Québec en trois régimes</i>	X	X		étudiant, comédien professionnel	comédien

TABLEAU I (SUITE)
IDENTIFICATION DES MEMBRES

DATE	NOM, PRÉNOM	PIÈCES	ÉTU-DIANT DU COLLÈGE	GRANDE LOGE	L'É-QUI-LIBRE	FONCTION SOCIALE	FONCTION AU SEIN DE LA TROUPE
1969	MADORE, Pierre	<i>Le Tricycle, L'Enterrement d'Onicephore</i>	X			-----	publicité
1969	MANSEAU, Jean-Pierre	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	comédien
1969-75	MARIN, Michel	<i>L'Enterrement d'Onicephore, Le Chat botté, Un chapeau de paille d'Italie, Ornis, Ubu roi, En Pièces détachées, Demain matin Montréal m'attend</i>	X	X		étudiant	Chorégraphe, comédien
1969-72	MARIN, Micheline	<i>Le Bal des voleurs, L'Enterrement d'Onicephore, Le Chat botté, Demain matin Montréal m'attend, Un chapeau de paille d'Italie, En Pièces détachées, Ornis</i>	X			étudiante, comédienne professionnelle	décors, comédienne
1969	MARTINEAU, Guy	<i>Le Tricycle, Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	machiniste, décors
1971-72	MARTINEAU, Louise	<i>Ornis, Demain matin Montréal m'attend</i>		X		étudiante	comédienne
1976	MAUFETTE, Louis	<i>L'Histoire du Québec en trois régimes</i>			X	technicien de laboratoire	son
1977	MEGLIACCIO, René	<i>La Chouette se porte mieux, Love</i>			X	-----	comédien
1975	MORIN, Carmen	<i>La Commedia dell'Arte</i>			X	-----	conception des affiches
1975	MORIN, Gilles	<i>La Commedia dell'Arte</i>			X	-----	publicité
1969	MORIN, Michel	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	éclairagiste
1969-70	NADEAU, Johanne	<i>Demain matin Montréal m'attend, Le Chat botté</i>	X			étudiante	comédienne

TABLEAU I (SUITE)
IDENTIFICATION DES MEMBRES

DATE	NOM, PRÉNOM	PIÈCES	ÉTU-DIANT DU COLLÈGE	GRANDE LOGE	L'ÉQUILIBRE	FONCTION SOCIALE	FONCTION AU SEIN DE LA TROUPE
1974-76	NIQUETTE, Richard	<i>Ubu roi, Macbett, Ah! Brûle pour point, Et ils passèrent les menottes aux fleurs, Le Grand Complot des morts à petits feux, Avant le petit déjeuner</i>			X	comédien professionnel	comédien, metteur en scène
1969	NOLIN, Jean-Marc	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	son
1969	QUELLET, Benoit	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	comédien
1969	OUELLET, Pierre	<i>Le Tricycle, L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			-----	musicien
1969	OUIMET, Monique	<i>Le Tricycle, L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			-----	conseillère
1969	PARENTEAU, Francine	<i>Le Bal des voleurs, Le Tricycle</i>	X			étudiante	maquillage
1969	PARENTEAU, Gilberte	<i>L'Enterrement d'Onicéphore, Le Bal des voleurs, Le Tricycle</i>	X			étudiante	costumes
1969	PATENAUME, Serge	<i>L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			étudiant	comédien
1969	PAUL-HUS, Céline	<i>Le Bal de voleurs</i>	X			-----	costumes
1969	PAUL-HUS, Odette	<i>Le Tricycle, L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			-----	costumes
1969	PELLEVILLE, Marc	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			étudiant	décors
1971-76	PRÉGENT, Sylvie	<i>La Chouette se porte mieux, Le Grand Complot des morts à petits feux, Avant le petit déjeuner</i>		X	X	Animatrice à la radio	comédienne
1968-75	PRINCE, Johanne	<i>Le Tricycle, Le Chat botté, Macbett, Bien à moi marquise</i>	X	X		étudiante	comédienne
1970	RICHARD, Emond	<i>En Pièces détachées</i>	X			étudiant	costumes, décors
1970	RICHARD, Raymond-Henri	<i>En Pièces détachées</i>	X			étudiant	comédien

TABLEAU I (SUITE)
IDENTIFICATION DES MEMBRES

DATE	NOM, PRÉNOM	PIÈCES	ÉTU-DIANT DU COLLÈGE	GRAN-DE LOGE	L'É-QUI-LIBRE	FONCTION SOCIALE	FONCTION AU SEIN DE LA TROUPE
1969	ROGER, Hélène	<i>Le Bal des voleurs</i>	X			infirmière	décors
1969-71	ROUSSEAU, Pierre	<i>Le Bal des voleurs, Le Chat botté</i>	X			étudiant	son
1970	SIGOUIN, Marie	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i>	X			-----	maquillage
1970	SPINA, Nicolas	<i>En Pièces détachées</i>	X			étudiant	comédien
1972	THÉBERGE, François	<i>La Chouette se porte mieux</i>		X		-----	décors
1969	TURCOTTE, Rosaline	<i>Le Tricycle, L'Enterrement d'Onicéphore</i>	X			-----	script-girl
1970	TURMEL, Claude	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i>	X			étudiant	comédien
1970-75	VADEBONCOEUR, Christianne	<i>Le Tricycle, Ornis, Macbett, Et ils passeront les menottes aux fleurs</i>	X	X	X	étudiante	comédienne
1974-76	ZAHARIA, Andrei	<i>La Commedia dell'Arte, Ubu roi, Macbett</i>			X	metteur en scène	directeur artistique

ANNEXE II

CARTOGRAPHIE DE LA RÉGION DE DRUMMONDVILLE, BOIS-FRANCS



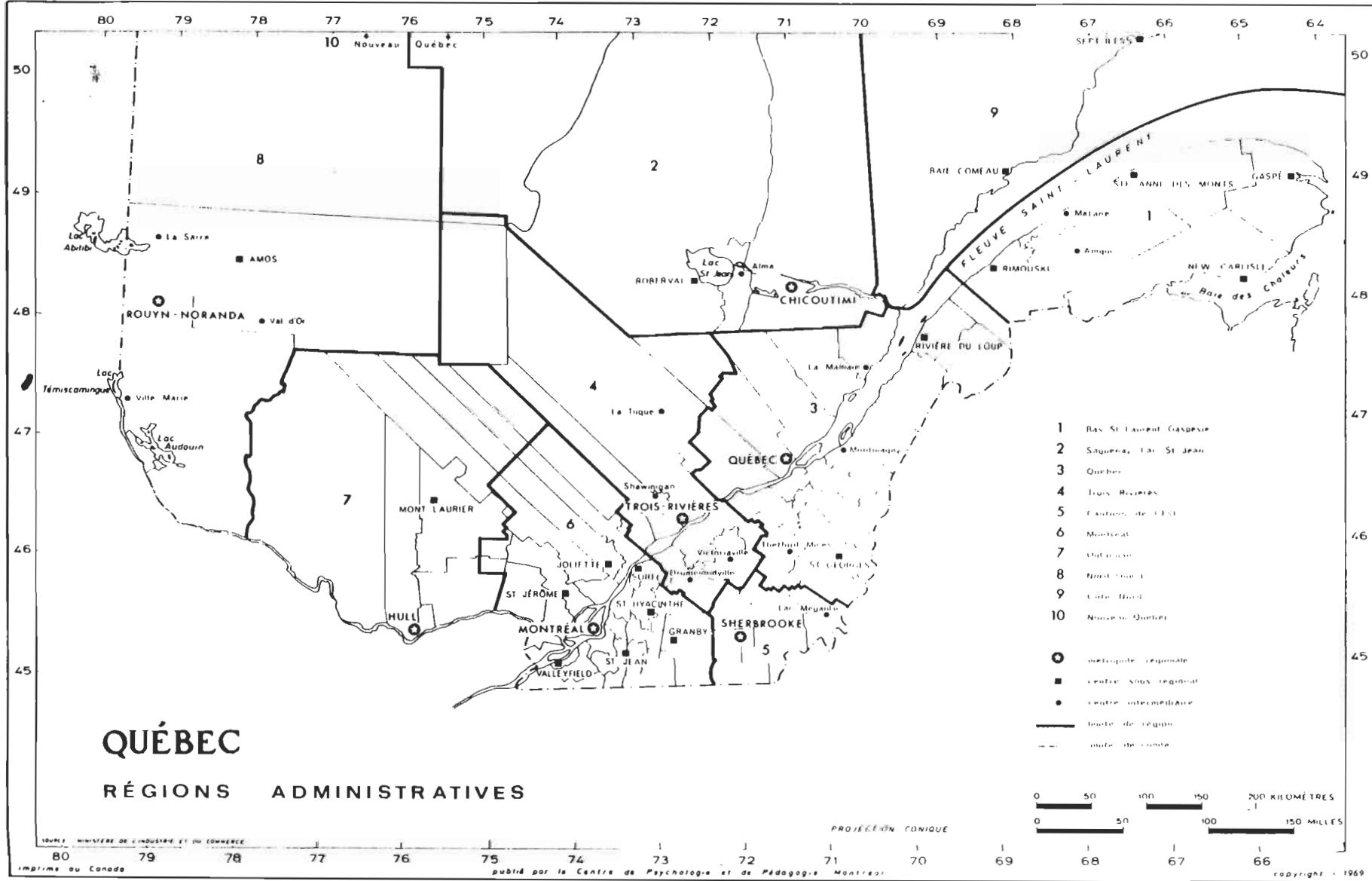
Études régionales, Ministère de l'Industrie et du Commerce



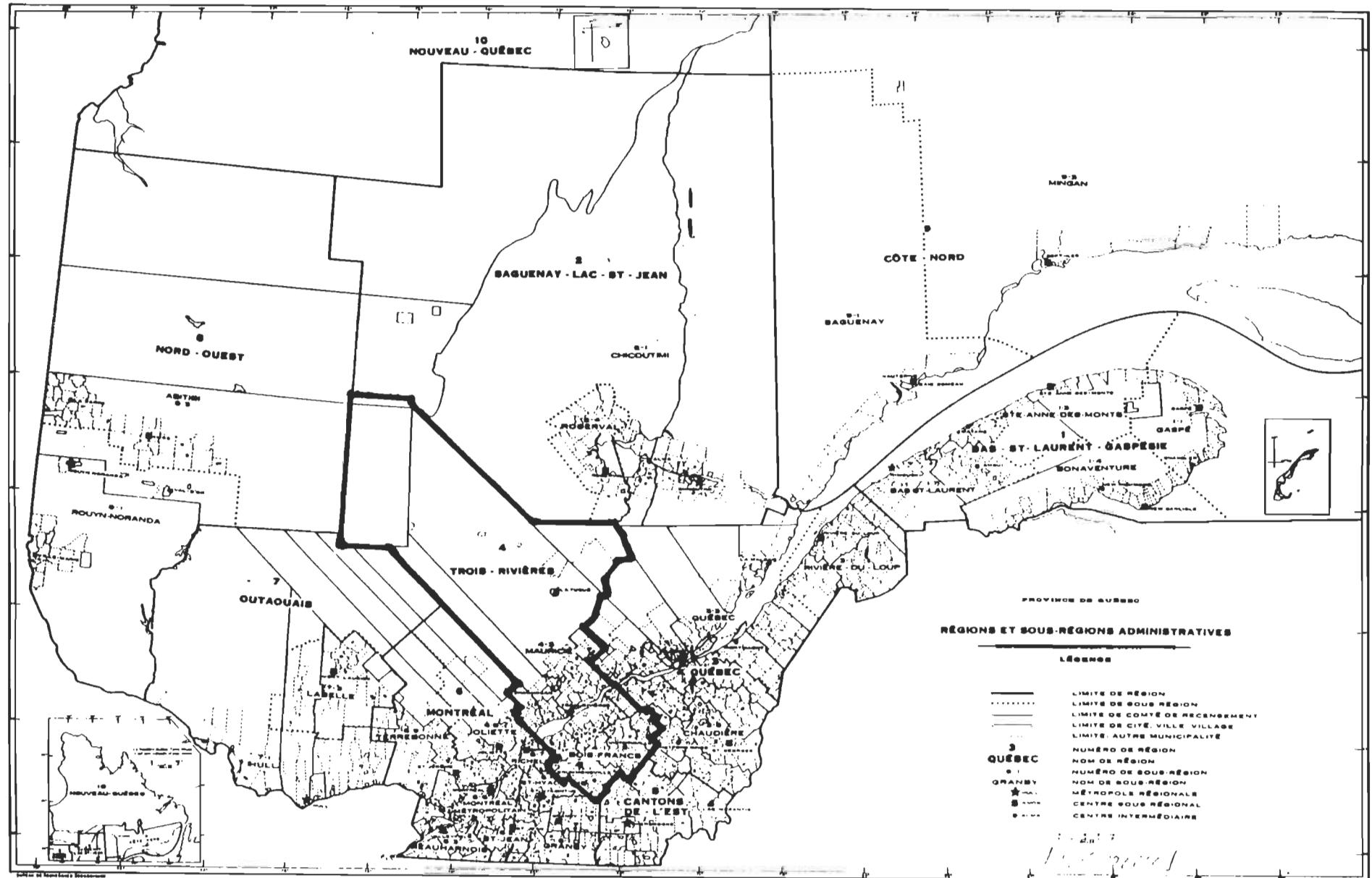
X4033572 0

CARTOTHEQUE
143

Service du dessin, 1973
607-T-16

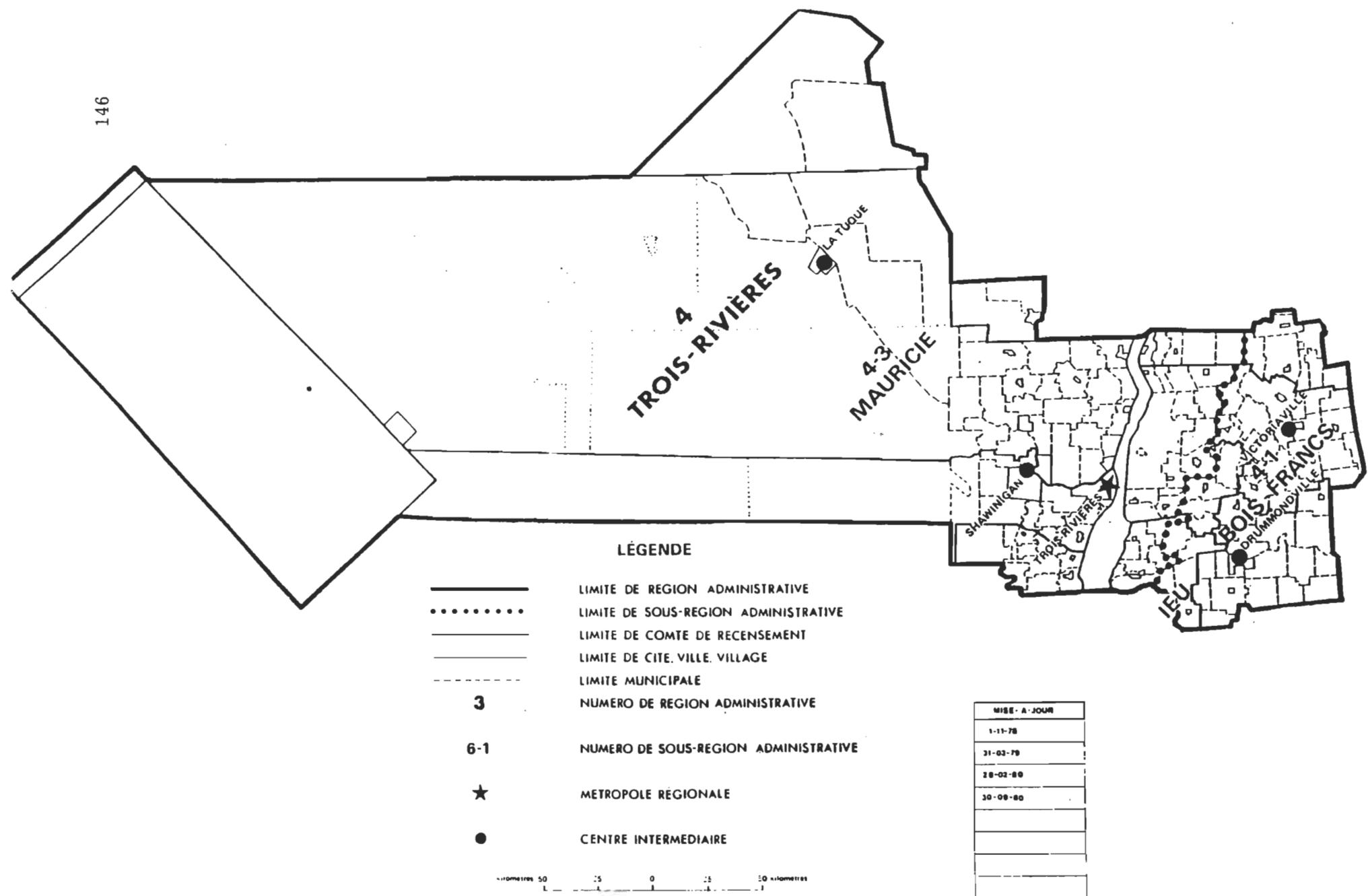


$$\left(\frac{e^{\frac{1}{2}x}}{x+1}, \frac{1}{x+1} \right)$$



CARTOTHÈQUE
U.Q.T.R.

15



QUÉBEC RÉGION 4 ET SOUS-RÉGIONS ADMINISTRATIVES

ANNEXE III

PROPOSITION DES RÈGLEMENTS DU THÉÂTRE DE L'ÉQUILIBRE INC.

PROPOSITION DES REGLEMENTS DU
THEATRE L'EQUILIBRE INC.

R E G L E M E N T N O 1

étant les règlements généraux de
THEATRE L'EQUILIBRE INC.

SIEGE SOCIAL

ARTICLE 1- SIEGE SOCIAL : Le siège social de la Corporation est établi en la Cité de Drummondville, district de Drummond, province de Québec et à tel endroit en ladite Cité que le Conseil d'Administration de la Corporation pourra déterminer.

SCEAU

ARTICLE 2- Le sceau, dont l'impression apparaît ici en marge, est adopté et reconnu comme le sceau de la Corporation. (Portant les mots: Théâtre de l'Equilibre Inc. 1975.)

LES MEMBRES

ARTICLE 3- MEMBRES ACTIFS: Les signataires de la requête de constitution en Corporation et du mémoire des conventions sont membres de la Corporation. Toute autre personne pourra devenir membre actif, sur demande à cette fin et sur acceptation du Conseil d'Administration, en se conformant à toutes autres conditions d'Admission décrétées par résolution du Conseil d'Administration, le tout subordonné aux dispositions du présent règlement relatives à la suspension, à l'expulsion et à la démission des membres.

ARTICLE 4- MEMBRES HONORAIRES: Il sera loisible au Conseil d'Administration, par résolution, de désigner toute personne comme membre honoraire de la Corporation. Les Membres honoraires n'auront aucune contribution annuelle ou autre à verser. Ils auront droit d'assister aux assemblées générales ou spéciales des membres mais sans y avoir droit de vote; toutefois, ils auront droit de parole, ils ne seront pas éligibles comme membre du Conseil d'Administration ni comme officier de la Corporation.

ARTICLE 5- CONTRIBUTION: Les contributions, hebdomadaires, mensuelles ou autres qui devront être versées à la Corporation par ses membres actifs seront établies au taux et seront payables aux périodes qui seront de temps à autre déterminées par résolution du Conseil d'Administration.

ARTICLE 6 a)- CANDIDATURE: Toute candidature pour devenir "membre actif" sera soumise par écrit au secrétaire, sur la formule prescrite à cette fin. La requête pour devenir "membre actif" sera signée par proposeur et un secondeur, eux-mêmes "membres actifs" de la corporation et signée par le candidat, lequel s'engage à se conformer aux règlements de la Corporation. La requête sera soumise par le secrétaire à une assemblée du Conseil d'Administration. Le secrétaire sera chargé d'informer le candidat de la décision du Conseil d'Administration.

ARTICLE 6 b)- CARTES DE MEMBRES: Il sera loisible au Conseil d'Administration, aux conditions qu'il pourra déterminer, de pourvoir à l'émission de cartes à tout membre actif en règle. Pour être valide, ces cartes devront porter la signature du secrétaire en exercice et le sceau de la Corporation.

ARTICLE 7- SUSPENSION ET EXPULSION: Le Conseil d'Administration pourra, par résolution, suspendre pour la période qu'il déterminera ou expulser définitivement tout membre qui enfreint quelques dispositions des règles de la Corporation ou dont la conduite ou les activités, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des Cadres de la Corporation, sont jugés nuisibles à la Corporation. La décision du Conseil d'Administration à cette fin sera finale et sans appel, et le

Conseil d'Administration est autorisé à adopter et suivre en cette manière la procédure qu'il pourra de temps à autre déterminer.

ARTICLE 8- DEMISSION: Tout membre pourra démissionner comme tel, en adressant un avis écrit au secrétaire de la Corporation. Toute démission ne vaudra qu'après acceptation du Conseil d'Administration et ne prendra effet qu'à compter de telle acceptation. Aucun remboursement de la contribution ne serait effectué au membre démissionnaire.

LES ASSEMBLEES DES MEMBRES

ARTICLE 9- ASSEMBLEE ANNUELLE: L'assemblée générale annuelle des membres de la Corporation aura lieu à la date que le Conseil d'Administration fixera chaque année, mais avant l'expiration des quatre mois suivant la fin de la dernière année fiscale de la Corporation. Elle sera tenue au siège social de la Corporation ou à tout autre endroit déterminé par le Conseil d'Administration dans les limites de la Cité de Drummondville.

ARTICLE 10- ASSEMBLEE SPECIALE: Toutes les assemblées générales spéciales des membres seront tenues au siège social de la Corporation ou à tout autre endroit déterminé par le Conseil d'Administration dans les limites de la Cité de Drummondville et selon que les circonstances l'exigeront. Il sera loisible au Conseil d'Administration de convoquer toutes telles assemblées. De plus, le secrétaire sera tenu de convoquer une assemblée générale spéciale des membres sur réquisition à cette fin, par écrit, signée par au moins cinquante pour cent des membres, et cela dans les huit jours suivant la réception d'une telle demande écrite qui devra spécifier le but et les objets de l'assemblée spéciale. A défaut par le secrétaire de convoquer telle assemblée dans le délai stipulé, celle-ci pourra être convoquée par les signataires eux-mêmes de la demande écrite.

ARTICLE 11- AVIS DE CONVOCATION: Toute assemblée de membres sera convoquée au moyen d'un avis écrit expédié par la poste indiquant la date, l'heure, l'endroit et les buts de l'assemblée. Au cas d'assemblée spéciale, l'avis mentionnera de façon précise les affaires qui seront transigées. Ces avis seront envoyés par courrier recommandé. Le délai de convocation de toute assemblée des membres sera d'au moins

48 heures, sauf dans les cas d'urgence alors que ce délai pourra n'être que de 12 heures. La présence d'un membre actif à une assemblée quelconque couvrira le défaut d'avis quant à ce membre.

ARTICLE 12- QUORUM: Quinze pour cent (15%) des membres actifs en règle, présents en personne, constitueront un quorum suffisant pour toute assemblée générale ou spéciale des membres. Aucune affaire ne sera transigée à une assemblée à moins que le quorum requis ne soit présent dès l'ouverture de l'assemblée.

ARTICLE 13- VOTE: A toute assemblée des membres, seuls les membres en règle auront droit de vote, chaque membre ayant droit à un seul vote. Les votes par procuration ne sont pas valides.

A toutes assemblées, les voix se prennent par vote ouvert, ou par, si tel est le désir d'au moins 5 membres présents par scrutin secret. Les questions soumises sont décidées à la majorité des voix des membres actifs en règle présents.

LE CONSEIL D'ADMINISTRATION

ARTICLE 14- NOMBRE: Les affaires de la Corporation seront administrées par le Conseil d'Administration composé de 7 membres.

ARTICLE 15- SENS D'ELIGIBILITE: Tout membre actif en règle sera éligible comme membre du Conseil d'Administration et pourra remplir telles fonctions.

ARTICLE 16- DUREE DES FONCTIONS: Tout membre du Conseil d'Administration entrera en fonction à la clôture de l'assemblée au cours de laquelle il a été nommé ou élu. Il demeurera en fonction jusqu'à l'assemblée annuelle suivante ou jusqu'à ce que son successeur ait été nommé ou élu, à moins

que dans l'intervalle il n'ait été retiré en conformité des dispositions du présent règlement.

ARTICLE 17- ELECTION: Les membres du Conseil d'Administration sont élus chaque année par les membres actifs, au cours de leur assemblée générale annuelle. Tout membre sortant de charge est ré-éligible s'il possède les qualifications requises.

Toute vacance survenue dans le Conseil d'Administration, pour quelque cause que ce soit, peut être remplie par les membres du Conseil d'Administration demeurant en fonction, par résolution, pour la balance non expirée du terme pour lequel le membre du Conseil d'Administration cessant ainsi d'occuper ses fonctions avait été élu ou nommé.

ARTICLE 18- ADMINISTRATEUR RETIRE: Cesse de faire partie du Conseil d'Administration et d'occuper sa fonction, tout membre:

- a) - qui offre par écrit sa démission au Conseil d'Administration, à compter du moment où celui-ci, par résolution l'accepte; ou
- b) - qui cesse de posséder les qualifications requises; ou
- c) - dont la conduite ou les activités tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des Cadres de la Corporation sont jugées nuisibles à la Corporation.

ASSEMBLEE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

ARTICLE 19- DATE DES ASSEMBLEES: Les administrateurs se réuniront aussi souvent que nécessaire.

ARTICLE 20- CONVOCATION: Les réunions du Conseil d'Administration sont convoqués par le secrétaire, soit sur réquisition du Président, soit sur demande écrite de la majorité des membres du Conseil d'Administration. Elles seront tenues au siège social de la Corporation ou à tout autre endroit déterminé par le Conseil d'Administration dans les limites de la Cité de Drummondville.

ARTICLE 21- AVIS DE CONVOCATION: L'avis de convocation de toute assemblée du Conseil d'Administration peut-être verbale. Le délai de convocation sera d'au moins douze heures, mais en cas d'urgence ce délai pourra n'être que de deux heures. Si tous les membres du Conseil d'Administration sont présents à une assemblée ou y consentent par écrit, tout assemblée peut avoir lieu sans aucun avis préalable de convocation.

ARTICLE 22- QUORUM ET VOTE: Une majorité des membres en exercice du Conseil d'Administration devra être présente à chaque assemblée pour constituer le quorum requis pour l'assemblée. Toutes les questions soumises seront décidées à la majorité des voix, chaque membre du Conseil d'Administration y compris le Président, ayant droit à un seul vote.

LES OFFICIERS

ARTICLE 23- DESIGNATION: Les officiers de la Corporation seront le président, le vice-président, le secrétaire, le trésorier et trois (3) directeurs.

ARTICLE 24- ELECTION: Le Conseil d'Administration devra, à sa première assemblée suivant l'assemblée générale annuelle des membres, et par la suite lorsque les circonstances l'exigeront, élire les officiers de la Corporation. Ceux-ci seront élus parmi les membres du Conseil d'Administration.

ARTICLE 25- DELEGATION DE POUVOIRS: Au cas d'absence ou d'incapacité de tout officier de la Corporation, ou pour tout autre raison jugée suffisante par le Conseil d'Administration, ce dernier pourra déléguer les pouvoirs de tel officier à tout autre officier ou à tout membre du Conseil d'Administration.

ARTICLE 26- PRESIDENT: Le président est l'officier exécutif en chef de la Corporation. Il préside les assemblées du Conseil d'Administration et des membres. Il voit à l'exécution des décisions du Conseil d'Administration, signe tous les documents requérant sa signature et remplit tous les devoirs inhérents à sa charge de même qu'il exerce tous les pouvoirs qui pourront de temps à autre lui être attribués par le Conseil d'Administration.

ARTICLE 27- VICE-PRESIDENT: En cas d'absence ou d'incapacité d'agir du président, le vice-président le remplace et en exerce tous les pouvoirs ou toutes les fonctions.

ARTICLE 28- SECRETAIRE: Il assiste à toutes les assemblées des membres et du Conseil d'Administration et il en rédige les procès-verbaux. Il remplit toutes autres fonctions qui lui sont attribuées par les présents règlements ou par le Conseil d'Administration. Il a la garde du livre des minutes et de tous autres registres corporatifs.

ARTICLE 29- TRESORIER: Il a la charge et la garde des fonds de la Corporation et de ses livres de comptabilité. Il tient un relevé précis des biens et des dettes et des recettes et déboursés de la Corporation, dans un ou des livres appropriés à cette fin. Il dépose dans une institution financière déterminée par le Conseil d'Administration, les deniers de la Corporation.

ARTICLE 30- DIRECTEURS: Ils s'occupent des affaires de la Corporation et des mandats qui leur seront confiés.

ARTICLE 31- VACANCE: Si les fonctions de l'un quelconque des officiers de la Corporation deviennent vacantes, par suite du décès ou de la résignation ou de toute autre cause quelconque, le Conseil d'Administration, par résolution, pourra élire ou nommer une autre personne qualifiée pour remplir cette vacance, et cet officier restera en fonction pour la durée non écoulée du terme d'office de l'officier ainsi remplacé.

DISPOSITIONS FINANCIERES

ARTICLE 32- ANNEE FINANCIERE: L'exercice financier de la Corporation se terminera le 31 mars de chaque année, ou à tout autre date qui plaira au Conseil d'Administration de fixer de temps à autre.

ARTICLE 33- LIVRES ET COMPTABILITE: Le Conseil d'Administration fera tenir par le trésorier de la Corporation ou sous son contrôle, un ou des livres de comptabilité dans lequel ou dans lesquels seront inscrits tous les fonds reçus ou déboursés par la Corporation, tous les biens détenus par la Corporation, toutes les dettes ou obligations, de même que toutes autres transactions financières de la Corporation. Ces livres ou ces livres seront tenus au siège social de la Corporation et seront ouverts en tout temps à l'examen du président ou du Conseil d'Administration.

ARTICLE 34- VERIFICATION: Les livres et états financiers de la Corporation seront vérifiés chaque année, aussitôt que possible après l'expiration de chaque exercice financier, par le vérificateur nommé à cette fin lors de chaque assemblée générale annuelle des membres.

ARTICLE 35- CONTRATS: Les contrats et autres documents requérant la signature de la Corporation seront au préalable approuvés par le Conseil d'Administration, et, sur telle approbation, seront signés par le président mandaté à cette fin par le Conseil d'Administration. En cas d'impossibilité ou d'incapacité d'agir du président, le vice-président sera seul autorisé à apposer sa signature.

ARTICLE 36- SUBVENTIONS: Toute demande de subvention tant auprès d'organismes gouvernementaux qu'auprès d'organismes privés, sera au préalable étudiée et approuvée par le Conseil d'Administration, et, sur telle approbation sera signée par le président mandaté à cette fin par le Conseil d'Administration, et, dans l'impossibilité ou l'incapacité d'agir de celui-ci, seul le vice-président est autorisé à apposer sa signature; sauf en cas d'exigences contraires ou différentes des organismes auprès de qui les demandes de

subvention seront faites, lesquelles exigences auront priorité sur les règlements généraux de la Corporation.

R E G L E M E N T N O 2

AFFAIRES DE BANQUE

ARTICLE 1- EFFETS BANCAIRES: Tous les chèques, billets et autres effets bancaires de la Corporation, seront signés par le président et le vice-président ou par le président et le trésorier, ou par le vice-président et le trésorier.

ARTICLE 2- BANQUE A CHARTE: - CAISSE POPULAIRE: Les administrateurs par résolution détermineront une banque à charte ou une caisse populaire à laquelle toutes les affaires de banque de la Corporation seront transigées.

MODIFICATIONS

ARTICLE 1- MODIFICATIONS: Toute modification à cette Constitution et à ses Règlements doit être discutée à l'assemblée générale annuelle ou à toute assemblée générale spéciale, convoquée à cette fin et être approuvée par une majorité des 2/3 du nombre total des votes.