

# Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?

---

---

---

---

---

---

## Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue.

Groupe de recherche  
sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue



Cahiers du département d'histoire et de géographie  
Rouyn-Noranda



# BIBLIOTHÈQUE

Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue  
Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue

## Mise en garde

La bibliothèque du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue et de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue a obtenu l'autorisation de l'auteur de ce document afin de diffuser, dans un but non lucratif, une copie de son œuvre dans Depositum, site d'archives numériques, gratuit et accessible à tous.

L'auteur conserve néanmoins ses droits de propriété intellectuelle, dont son droit d'auteur, sur cette œuvre. Il est donc interdit de reproduire ou de publier en totalité ou en partie ce document sans l'autorisation de l'auteur.

Responsables du numéro : Jean-Guy Côté,  
Marie-Claude Leclercq,  
Claude Lizé

Comité de lecture : Nicole Berthiaume,  
Claude Lacasse,  
Renée Legris

Graphisme : Lucie Baillargeon

Mise en page : Michel Massicotte

Conception des tableaux : Yvon Lafond  
Michel Massicotte

Couverture : maquette de Lucie Baillargeon  
photo de Serge Gosselin,  
*Atelier de masque neutre,  
Festival du Jeune Théâtre,  
Ville-Marie, 1982*

Correction du manuscrit : Monique Bernier,  
Ghislain Dénommé

Édition : Les Cahiers  
du département d'histoire et de géographie,  
Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue,  
425, boul. du Collège,  
C.P. 1 500,  
Rouyn-Noranda, Québec,  
J9X 5E5  
(819) 762-0931

Impression : Les Ateliers graphiques Marc Veilleux  
Cap St-Ignace  
Québec  
(418) 246-5666

PN  
2306  
192676  
1990  
ex. 2  
Ry

07-2068435-2

Cet ouvrage est publié  
grâce à l'aide financière et technique  
du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue  
et du Gouvernement du Québec (F.C.A.R.)

---

---

---

---



à Ghyslaine,  
Jean-Pierre et  
Thérèse;

à Marie-Ève et Olivier,  
à Corinne et David,  
à Sophie et Jean-François.

Dans ce livre, le genre masculin est utilisé sans aucune discrimination  
et uniquement dans le but d'alléger le texte.

# Table des matières

## En guise d'entrée en matière

- **Liminaire**  
par Claude Lizé ..... page 3
- **Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction**  
par Claude Lizé ..... page 9

## Des analyses

- **Le théâtre de collège : de la théorie à l'étude d'un cas**  
par Claude Lizé ..... page 29
- **Trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda**  
par Jean-Guy Côté ..... page 63
- **Une histoire à raconter : les Sans l'Sou d'Amos**  
par Micheline Landriault ..... page 99

## Des entrevues

- **Jeanne-Mance Delisle ou l'écriture décentrée**  
par Marie-Claude Leclercq ..... page 131
- **Quand on va à Montréal**  
par Marta Saenz de la Calzada ..... page 163

## Des faits

- **La situation du théâtre  
en Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989**  
par Jean-Guy Côté et Camille Gauthier ..... page 191

- **Le théâtre d'été en Abitibi-Témiscamingue :  
un loisir culturel en pleine croissance**  
par Camille Gauthier et Yvon Lafond ..... page 235

## **Un inédit**

- **Nous effleurâmes à peine Rimbaud et Verlaine**  
par Jeanne-Mance Delisle ..... page 253

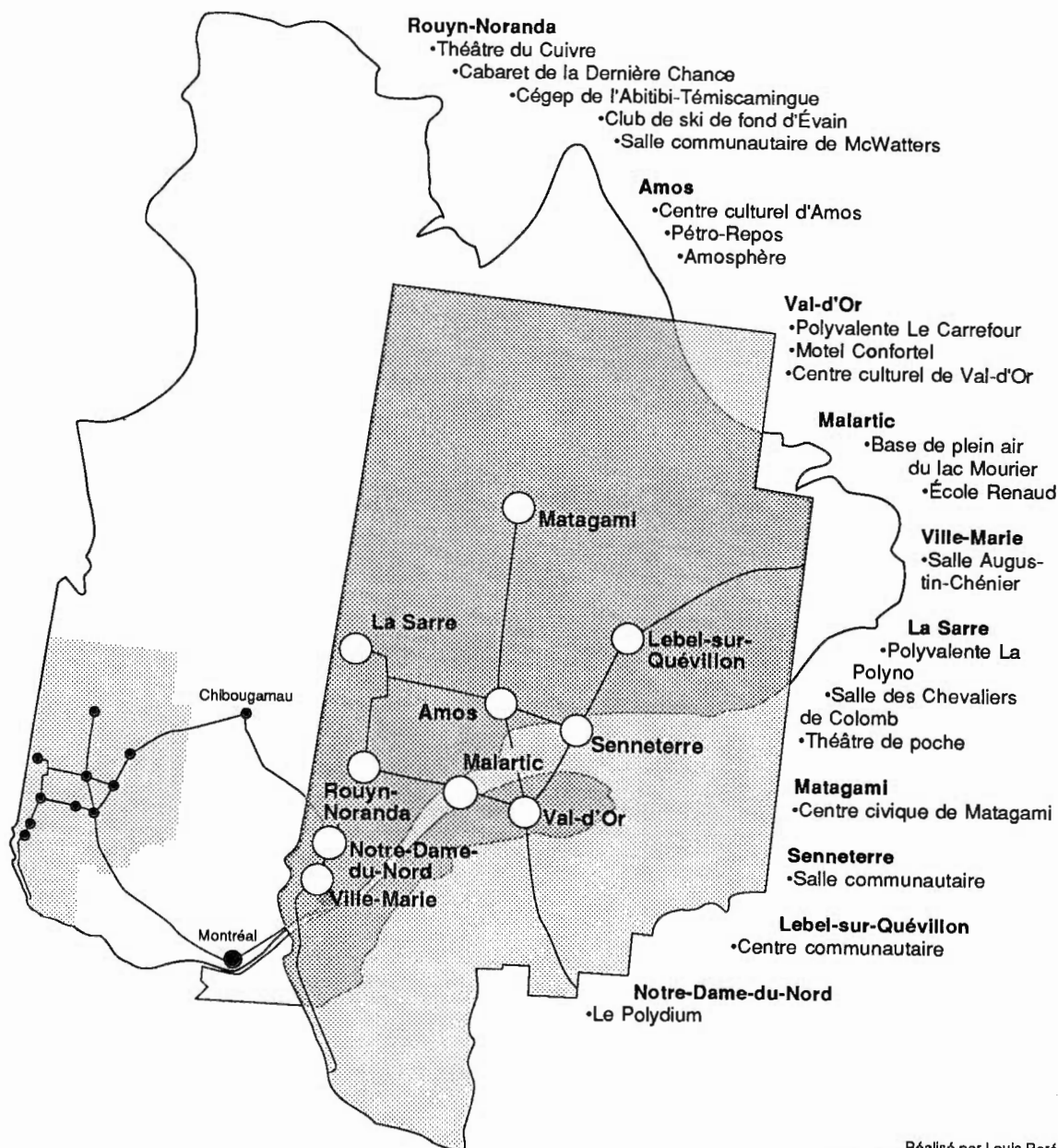
## **Et caetera**

- Liste des tableaux ..... page 259
- Liste des illustrations ..... page 261

**En guise d'entrée en matière**



## Lieux de diffusion du théâtre en Abitibi-Témiscamingue en 1989-1990



Réalisé par Louis Paré  
Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue  
Mars 1990.

# Liminaire

## Groupe de recherche sur le Théâtre en Abitibi-Témiscamingue

Depuis maintenant deux ans, un groupe de recherche s'est organisé autour de la question du théâtre régional. À l'origine de ce groupe, on trouve trois professeurs de théâtre du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue, Jean-Guy Côté, Marie-Claude Leclercq et Claude Lizé. Ce noyau a d'abord fixé les objectifs de la recherche et la méthodologie afférente<sup>1</sup>. En gros, l'objectif principal poursuivi, c'est la description du phénomène de l'activité théâtrale dans la région depuis les origines. Pour y arriver, il faut franchir certaines étapes :

- faire la chronologie des représentations,
- établir la nature du répertoire,
- décrire la dynamique des rapports entre les individus, les groupes de théâtre et les organismes qui jouent un rôle dans l'activité théâtrale,
- analyser l'insertion du théâtre régional dans le cadre plus vaste du théâtre national.

Faire ce travail implique que nous rassemblions l'information disponible sur tous ces sujets. Nous avons donc mis sur pied un Centre de documentation sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue au siège social du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue. Dans ce Centre, on trouve un certain nombre de volumes spécialisés sur le sujet, des dossiers sur des troupes de théâtre (répertoires, affiches, programmes, états financiers, etc.), des entrevues (bandes magnétiques) avec des intervenants significatifs dans le cadre du théâtre régional, des bandes magnéto-scopiques sur des spectacles, etc. On y trouve surtout des dossiers de presse. *La Frontière*, journal hebdomadaire de la région de Rouyn-Noranda, a été dépouillée en entier et nous sommes en train d'en informatiser les données dans un fichier de gestion de dossiers. Les autres journaux régionaux sont en voie de dépouillement.

Pour mettre sur pied ce Centre de documentation, nous avons obtenu une subvention du Gouvernement du Canada, subvention qui nous a permis d'engager deux documentalistes (Suzanne Ménard et Ginette Pelletier), à temps plein, de février à juillet 1988. Le Collège a mis un local à notre disposition ainsi qu'un budget de fonctionnement (Service de recherche et d'expérimentation) qui nous a permis entre autres d'engager une étudiante en techniques de

bureau (Josée Arseneault) à l'automne et à l'hiver 1989. Marc Charron et Yves Dionne, tous deux historiens, nous ont donné un bon coup de main dans cette étape de notre travail. Pendant l'été 1989, nous avons pu engager deux étudiantes (Nathalie Pronovost et Nathalie Lemay) grâce au programme Défi du Gouvernement du Canada. Ces deux étudiantes ont travaillé à l'informatisation des données.

Ce Centre, que nous désirons mettre à la disposition de tous ceux qui s'intéressent au phénomène du théâtre en Abitibi-Témiscamingue, est donc le résultat d'un travail d'équipe qui continue de se faire. Nous remercions toutes les personnes qui ont collaboré à sa mise sur pied et nous profitons de l'occasion pour solliciter la collaboration de tous afin de nous permettre de continuer d'enrichir notre documentation. Nous en appelons en particulier aux auteurs, aux troupes, aux metteurs en scène et aux institutions de la région afin qu'ils nous fassent connaître et nous rendent accessibles les fonds qu'ils auraient en leur possession.

Parallèlement à la mise sur pied du Centre de documentation, on a commencé à fouiller des aspects très « pointus » de l'activité théâtrale régionale. Vous trouverez dans les pages qui suivent, les résultats de ces deux années de travail. Cette partie de la recherche a été soutenue en 1988-89 par l'octroi d'une subvention du Gouvernement du Québec (FCAR, Programme d'aide aux chercheurs des collèges).

Nous devons maintenant remercier tous ceux et toutes celles qui nous ont permis de réaliser ce livre, en premier lieu, nos collaborateurs et collaboratrices qui ont consacré temps et énergie à la recherche et à la rédaction. Nos remerciements vont aussi au Collège de l'Abitibi-Témiscamingue qui nous a appuyé depuis les tous débuts à travers ses différents services. Il faut souligner l'appui indéfectible du Service de recherche et d'expérimentation du Collège, nommément, Monsieur Gustave Kiyanda, le directeur, et Louise Perreault, au secrétariat. Merci également :

- aux étudiants de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue<sup>2</sup> et du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue pour la qualité de leur travail de dépouillement des journaux ;
- à Richard Aubry, directeur du Service audio-visuel du Cégep, qui nous a patiemment initiés à l'informatique (traitement de textes, gestion de dossiers, chiffrier, etc.) ;
- à Lucie Baillargeon, pour le travail remarquable de graphisme ;
- à notre comité de lecture, pour sa perspicacité et ses judicieuses recommandations. Le comité était constitué de : Madame Renée Legris, du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal ; Madame Nicole Berthiaume, historienne, de Rouyn-Noranda ; Monsieur Claude Lacasse, de la Direction régionale de l'Abitibi-Témiscamingue du ministère des Affaires culturelles du Québec ;
- à Michel Massicotte, pour le travail soigné de mise en page ;
- à Monique Bernier et Ghislain Dénommé pour la relecture attentive du manuscrit ;
- à Louise-Hélène Audet du Centre régional des Archives nationales du Québec et à Camille Gauthier du Conseil de la Culture de l'Abitibi-Témiscamingue pour leur précieuse collaboration.

Enfin, merci à toute l'équipe des Cahiers du département d'histoire et de géographie du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue (un merci particulier à Marc Charron, Louis Paré, Yvon Lafond).

Sans l'apport des organismes subventionnaires du Gouvernement du Canada (PDE, DEFI) et du Gouvernement du Québec (FCAR, Programme Aide aux chercheurs des collèges), il aurait été impossible de mener à terme cette première étape de notre travail. Nous exprimons ici notre reconnaissance et nous espérons dès maintenant en... l'avenir.

Notre projet immédiat, celui sur lequel nous travaillons déjà, c'est de faire l'histoire du théâtre à Rouyn-Noranda. Cette étape est cruciale, puisqu'elle nous permettra de valider notre méthodologie et de franchir un pas important dans l'établissement d'une histoire du théâtre en Abitibi-Témiscamingue. À plus longue échéance, nous pourrions peut-être un jour nous enorgueillir d'être l'une des premières régions au Québec à pouvoir disposer d'une telle histoire. Sans l'histoire du théâtre des régions, comment parler d'une histoire du théâtre au Québec ?

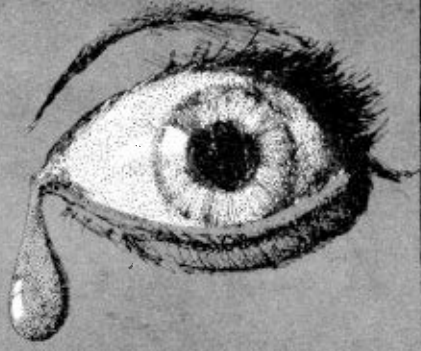
Claude Lizé<sup>3</sup>  
pour le Groupe de recherche sur le  
Théâtre en Abitibi-Témiscamingue.



## Notes et références

1. Les objectifs de la recherche ainsi que la méthodologie ont fait l'objet d'une communication de Claude Lizé et de Marie-Claude Leclercq au congrès de l'ACFAS (colloque de la Société d'histoire du théâtre du Québec), à Ottawa, dès 1987. Un article de Claude Lizé sur ces sujets fut publié sous le titre *Sans le théâtre régional, le théâtre montréalais ne serait pas ce qu'il est* dans le Bulletin de liaison de la Société d'histoire du théâtre du Québec, vol.VII, no.2, octobre 1987, p.17 à 20. Cet article est substantiellement repris dans l'introduction qui suit ce liminaire.
2. Le travail des étudiants de l'U.Q.A.T. est déposé aux Archives nationales du Québec à Rouyn-Noranda (Fonds Savoie) et repris dans nos dossiers informatisés.
3. Claude Lizé est professeur de théâtre et de littérature au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue depuis 1972.





# Les Malheureuses

avec *Marie Labonde*  
et  
*Hélène Jallaire*

une pièce de **MARGOT LEMIRE**  
mise en scène de **GUSTAVE FLEURY**



# Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction

par Claude Lizé

Dans les années 1970<sup>1</sup>, l'avant-garde culturelle québécoise a éclaté dans toutes les directions. Dans cette mouvance, les discours hégémoniques n'ont pas résisté longtemps. Quand en littérature on parlait, il n'y a pas si longtemps, de chefs-d'oeuvre et de génies, on imaginait mal qu'on pourrait un jour étudier sérieusement la bande dessinée, le roman d'amour, les récits policiers, fantastiques, de science-fiction. Quand les groupes de gauche parlaient hier de ligne juste, on n'aurait pas cru que le lendemain d'autres groupes moins soucieux d'orthodoxie défendraient d'abord les idées féministes, le mode de vie « gai », l'écologisme ou les droits humains. Même chose en histoire. On s'intéresse maintenant à la vie quotidienne à Kamouraska, aux draveurs de la Mauricie, aux pionniers de l'Abitibi-Témiscamingue. Tout à coup, ou presque, on se retrouve comme dans une église sans curé, un gouvernement sans premier ministre, une classe sans professeur. Les discours n'originent plus uniquement du centre, mais de partout à la fois. Cela n'a pas fini de briser bien des habitudes, de modifier bien des points de vue, de remettre en question bien des savoirs. En effet, si la marge devient aussi intéressante que le centre, c'est qu'il n'y a plus ni marge ni centre. *Tout* devient alors *digne d'intérêt* : Victor Hugo et Madame Soleil, Félix Leclerc et Nathalie Simard, Bush et le petit potentat local, pourquoi pas ? Tout ne s'équivaut pas mais tout devient *digne d'intérêt*, parce que *tout* fait partie d'un système qui fonctionne selon des normes, dans des cadres *institué*s qui constituent *la société*<sup>2</sup>. Ici, point de hasard, mais tout un fouillis à démêler.

Il en va de même dans le domaine du théâtre, considéré comme émanation, expression et représentation de la société. Dans le contexte québécois, l'histoire du théâtre a toujours été jusqu'à maintenant (pour simplifier les choses) celle du théâtre montréalais. Mais on assiste, en ce domaine comme en bien d'autres, à la découverte graduelle de l'importance des théâtres régionaux pour le théâtre tout court. Entre Montréal et les régions se tissent des liens plus complexes qu'on ne pourrait le croire à première vue. Si l'on s'en donnait la peine, on se rendrait peut-être compte que sans le théâtre régional, le théâtre montréalais ne serait pas ce qu'il est. On n'a pas besoin de montrer cependant que sans le théâtre montréalais, bien des régions s'asphyxieraient rapidement. Paradoxalement, il faut aussi dire que la présence du théâtre

montréalais en région peut avoir des effets désastreux sur le théâtre régional. Enfin, il y a là un sujet à étude. Nul ne niera que pour mener cette étude, des monographies sur l'histoire des théâtres régionaux seraient d'une grande utilité, mais on commence à peine à s'éveiller à ces questions.

Nous nous proposons, dans ce numéro des *Cahiers d'histoire et de géographie*, de poser quelques jalons, indispensables croyons-nous, à l'élaboration d'une histoire du théâtre régional. Ainsi, il sera question dans les pages qui suivent : du théâtre de collège, de trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda, de pièces de théâtre créées dans la région et représentées à Montréal, de l'histoire d'une troupe de la région, de la situation du théâtre en Abitibi-Témiscamingue depuis 1980 et des retombées économiques du théâtre d'été en 1988 dans la région. Nous publions également une entrevue fouillée avec Jeanne-Mance Delisle.

On le voit bien, le lieu d'origine du discours que nous tenons, c'est l'Abitibi-Témiscamingue mais aussi, sur un autre plan, l'Institution littéraire et théâtrale. Nous donnerons donc les quelques balises géographiques et institutionnelles qui ont guidé et qui guideront encore notre recherche, nous poserons aussi quelques hypothèses et, finalement, nous donnerons un bref aperçu des articles que nous publions. En annexe<sup>3</sup>, le lecteur trouvera une grille d'observation et d'analyse qui nous servira de cadre de référence privilégié dans la recherche que nous entreprenons. À cet égard, cette grille mériterait une présentation plus élaborée. Cependant, avec les observations théoriques qui suivent, nous croyons qu'elle est lisible et que le lecteur pourra apprécier de façon critique et sa formulation et son utilité.

## **L'Abitibi-Témiscamingue : des balises historiques et géographiques**

On peut dater l'essor du théâtre au Québec du début de notre siècle. Le Québec s'industrialisait et s'urbanisait alors à grande vitesse, sa population croissait à un rythme effréné et son mode de vie traditionnel marqué par le calendrier religieux et le calendrier des travaux agricoles allait s'en trouver bouleversé. En fait, dans le domaine littéraire, c'est la poésie qui va être la première à rendre compte des transformations fondamentales du pays de Maria Chapdelaine. Le roman va à son tour porter le même constat sur la réalité, et le terroir va céder sa place à la ville. Quant au théâtre, il devient vite un divertissement urbain populaire, avec ses vedettes de vaudevilles et de boulevards qui n'ont pas fini d'évoquer des souvenirs chez les personnes d'un certain âge. Cependant, on ne peut pas dire que le théâtre soit devenu rapidement un art d'expression que les Québécois vont investir de leurs rêves et de leur être. Il faudra attendre les années 50 et surtout les années 60 pour que le théâtre devienne québécois, comme si le théâtre rendait compte rétrospectivement d'une société alors que la poésie serait un art de la prospection et le roman, du constat<sup>4</sup>. Ainsi, le théâtre québécois, comme probablement tous les théâtres, s'est développé à la faveur de transformations majeures d'un certain nombre de conditions matérielles liées à :

- l'augmentation de la population,
- l'industrialisation et l'urbanisation,
- la « prise de conscience » nationale, c'est-à-dire que le théâtre devenait l'expression « a posteriori » d'un mûrissement social.

Le rappel de tout cela nous permet de bien saisir les conditions qui vont présider au développement de l'Abitibi-Témiscamingue et par conséquent de son théâtre.

C'est au Témiscamingue que débute l'histoire du peuplement de la région. Les ressources agricoles et forestières de cette partie de la région vont faire que dès 1881 on trouvera des terres défrichées sur le site actuel de Ville-Marie. Plus tard, vers 1932, les plans Gordon et Vautrin vont permettre l'extension du peuplement vers le nord.

Quant à l'Abitibi, son peuplement est plus récent et relève de plusieurs causes. Premièrement, c'est la construction du chemin de fer Winnipeg-Québec (1910) qui constituera le premier axe de développement de la population entre Senneterre et La Sarre. Les premiers contingents organisés de colons arrivent en 1912 sur les rives de l'Harricana répondant au cri de ralliement de la nation : « Restons chez nous ! Emparons-nous du sol ! » C'est la découverte d'importants gisements miniers le long de la faille de Cadillac (vers 1925) qui constituera le deuxième axe de développement, entre Val-d'Or et Rouyn-Noranda. Cette portion du territoire sera davantage urbanisée et industrialisée<sup>5</sup>.

L'Abitibi-Témiscamingue, région vaste comme un pays, est désormais ouverte à la colonisation. Sa population croît à la faveur d'une *crise économique* sans précédent, d'un *débordement de population* qu'on va essayer de canaliser vers les pays d'en haut et les pays encore plus hauts tout en arrêtant la saignée vers « les États » et grâce à des *découvertes majeures* dans le domaine des mines. Ainsi, l'Abitibi-Témiscamingue devenait une solution québécoise à des problèmes québécois comme le surplus de population dans la vallée du St-Laurent, et à des problèmes internationaux comme la crise économique.

D'autres conditions vont aussi avoir un impact sur le développement de la région. Ainsi, son éloignement des grands centres, de Montréal surtout (700 km), son isolement (seuls l'hydravion et le train la desservent pendant un certain temps), son climat rude, la dispersion de sa population, son encadrement politique (ex. plans Vautrin et Gordon) et clérical, tout cela va vite créer une mini-société à l'instinct grégaire, rassemblée dans des paroisses de colonisation mais souvent aussi dispersée par les rudes travaux de la forêt, du défrichement et de la prospection<sup>6</sup>.

Pour le théâtre, ces conditions constituent des obstacles importants à son développement, conditions qui sont à l'opposé de celles qui prévalent désormais dans la vallée du St-Laurent. N'a-t-on pas l'impression d'un recommencement ? Entre Montréal et l'Abitibi-Témiscamingue, des rapports vont s'instaurer qui rendront compte de l'état de développement social, économique et culturel des deux régions. Des rapports de domination ? Des tournées de spectacles montés à Montréal vont se faire en région, en plus grand nombre au fur et à mesure que l'infrastructure routière puis aéroportuaire et culturelle va se développer. Le théâtre régional va aussi naître et se développer à la faveur de l'organisation interne de la région, surtout sur le plan urbain. Tout cela, on peut le dire à partir de ce qu'on sait du développement du théâtre au Québec. Il nous reste à faire ce travail historique pour l'Abitibi-Témiscamingue, en tenant compte des balises que nous venons d'exposer, et du point de vue de l'Abitibi-Témiscamingue. En quelques mots, il faut décrire, à l'interne, la dynamique du développement du théâtre régional, sans mésestimer, à l'externe, l'importance dans cette dynamique des échanges (surtout unidirectionnels, du moins au début) qui s'instaurent rapidement entre le centre et la périphérie. Il s'agit là d'un projet à la fois neuf et audacieux dont ce numéro des Cahiers ne pourra constituer qu'une étape.

## Quelques balises théoriques

Si on devait décrire les frontières du champ théorique que nous devons explorer pour mener à bien les travaux que nous envisageons, on devrait sans doute commencer par indiquer l'importance que nous attachons à la tradition de la sociologie littéraire marquée entre autres par le matérialisme historique. Althusser et Gramsci sont devenus des références théoriques obligées, surtout en ce qu'ils nous ont permis de comprendre mieux le fonctionnement social — le concept d'appareil qu'ils mirent au point est sans contredit d'une efficacité exemplaire —. Dans leur lignée, les travaux de Bourdieu et de Dubois sur l'Institution littéraire, ceux de Hans Robert Jauss sur la réception et de Robert Fossaert sur l'idéologie contribuèrent à faire évoluer les études littéraires en montrant comment la littérature est liée à des conditions matérielles de production autant qu'à la part de « génie » des auteurs (Goldman, Leenhardt). Enfin, d'un autre point de vue, nous ne pouvons pas ignorer non plus les travaux d'Albert Memmi qui, dans le contexte québécois, « a fortiori » dans le contexte témiscabiti-bien, sont d'une importance capitale. Nous convoquerons donc des concepts comme ceux d'idéologie et d'appareil, de domination, de réception et d'Institution. Quelques mots sur chacun d'eux et sur leur pertinence quant au contexte d'une histoire du théâtre régional, celle de l'Abitibi-Témiscamingue.

### 1. Idéologie et appareil

L'idéologie dominante telle que réalisée par les appareils de la société civile assure une certaine cohésion sociale en réconciliant les classes dominées à leurs conditions d'existence même les plus contradictoires ; sa force et son efficacité lui viennent précisément du fait qu'elle parvient à provoquer, par dessus les contradictions et les luttes sociales de toutes sortes qui ébranlent les formations capitalistes, un assentiment généralisé, bien que toujours instable et temporaire, aux données fondamentales du système social existant.<sup>7</sup>

Voilà ce que nous entendons par idéologie et ce que les appareils ont à voir avec elle.

Dans le contexte témiscabiti-bien, tous savent jusqu'à quel point les appareils cléricaux et gouvernementaux ont rivalisé d'astuces pour ouvrir la région à la colonisation. Pour retrouver un discours aussi manifestement idéologique (a posteriori), il faut remonter à l'ultramontanisme d'un Jules-Paul Tardivel ou d'un Mgr Bourget, ou encore à l'agriculturisme d'un *Jean-Rivard le défricheur*. Dans un tel contexte, et sans oublier l'ambiance des villes minières<sup>8</sup>, si un théâtre a pu se pratiquer en région, quel fut-il ? Quelles pièces de théâtre par exemple purent être présentées, en provenance de l'extérieur ou produites ici même ? Un tel contexte n'est-il pas à la fois propice aux censures les plus virulentes et aux débordements les plus inattendus ? Quelles en furent les principales manifestations ? Nous ne répondrons pas à toutes ces questions, mais nous suivrons des pistes.

## 2. Institution et réception

L'Institution théâtrale implique la mise en place d'un certain nombre d'appareils qui vont travailler, entre autres :

- à la constitution d'un champ de production (troupes, réseau de salles, formation de comédiens, répertoire, etc.)
- à la constitution des publics (écoles, appareils critiques journalistiques, radiophoniques, télévisuels, publicitaires, etc.)

Ces appareils, s'ils travaillent tous à la légitimation de l'Institution théâtrale, ne le font pas moins selon la règle de la concurrence qui assure la diversité des propositions esthétiques et sociales des productions. Cette diversité, tant des productions que des publics qu'elle parcellise, est un atout pour l'Institution théâtrale quand les conditions matérielles lui sont favorables. Cependant, quand la population est peu nombreuse et éparpillée, quand les appareils sont embryonnaires, cela est peut-être différent. En Abitibi-Témiscamingue, on pourra voir *comment*, dans un contexte plutôt défavorable, l'Institution théâtrale va finir par s'implanter. Ce *comment* recouvre autant l'ordre chronologique de l'implantation des appareils que l'étude de leurs relations de concurrence dans un contexte particulièrement étroit d'observation. Ainsi, l'implantation de l'appareil critique est-elle la dernière en date (peut-on dire d'ailleurs qu'il soit implanté ?) et soulève-t-elle des polémiques surprenantes. Cela s'explique du fait de la concurrence des appareils de telle sorte que l'implantation d'un nouvel appareil (nécessitée par l'Institution elle-même) vient provoquer un repositionnement de tous les autres, ce qui ne va pas sans « bousculades ».

## 3. Domination et dépendance

Dans le contexte de la colonisation, la métropole définit pour la colonie les grands axes de développement. La colonie est alors développée non pour elle-même mais pour répondre à des besoins de la métropole (zone d'expansion, source de matières premières, etc.). Sur le plan culturel, la population qui vient s'établir ici transporte dans ses bagages un horizon d'attente qui ne pourra être comblé que par la métropole elle-même, dans la mesure où cela sera rendu possible sur le plan de l'organisation interne de la région comme sur celui des communications métropole/région. Au fur et à mesure que la région s'organise, la domination de la métropole recule mais au profit de la dépendance de la région qui sera « en manque » et « en demande » de services. L'alimentation culturelle de la région dépendra de ce que la métropole enverra ou n'enverra pas en région. Parmi les besoins idéologico-culturels régionaux, il y en a au moins *un* que la métropole ne pourra pas combler et qui vient par conséquent dégager un espace propre à la création d'un théâtre régional. En effet, comment la métropole pourrait-elle répondre au besoin d'autonomisation culturelle de la région sans entrer en contradiction avec sa fonction privilégiée de pourvoyeur culturel ? Le théâtre régional aura pu être, au tout début de la région, un théâtre « faute de mieux » ; puis, lorsque le théâtre métropolitain desservira la région, il deviendra un théâtre « de trop » jusqu'à ce qu'il s'impose comme un théâtre autonome, c'est-à-dire qui n'est pas de la métropole, et qui prétend participer à l'histoire du théâtre. Ces « périodes » sont pour l'instant hypothétiques et, par conséquent, elles ne pourront pas être datées de façon précise avant que les travaux de recherche ne soient beaucoup plus avancés.



Dans la période du « faute de mieux », le théâtre régional aurait été une pâle imitation du théâtre de la métropole, ce qui en fera un théâtre « de trop » lorsque celui-ci desservira la région (ex. : le Théâtre du Cuivre à Rouyn-Noranda, qui n'a plus de disponibilités pour le théâtre régional, puisqu'il est « occupé » par « ailleurs »). Le théâtre « faute de mieux » et le théâtre « de trop » tentent de répondre aux besoins d'un public dont les attentes furent forgées « ailleurs ». Le théâtre autonome (par nécessité, comme nous venons de le voir, autant que par besoin) est alors celui d'un public différent. Il n'est pas nécessairement « populaire », ni même régionaliste, mais il tient à participer sur un pied d'égalité au théâtre qui se fait à son époque, avec les difficultés que cela implique aux niveaux :

- de la reconnaissance de sa spécificité par la métropole,
- des échanges qui devront être alors bi-directionnels.

## Les hypothèses et la méthodologie

Pour les fins du présent numéro des *Cahiers*, nous avons choisi quelques-unes des hypothèses afférentes à un projet global d'histoire régionale du théâtre. Nous avons décidé de concentrer notre attention sur des « objets » qui, pour l'instant, nous paraissent les plus susceptibles de nous révéler des informations intéressantes sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue quant à son implantation, son développement et son état actuel. Nous joignons en annexe<sup>9</sup>, le questionnaire d'entrevue mis au point pour les fins de cet élément de la recherche. Ainsi, dans les pages qui suivent, nous aborderons :

- 1) **La question des rapports entre le théâtre régional de l'Abitibi-Témiscamingue et celui de la métropole (Montréal).** À ce sujet, *notre hypothèse* de travail pourrait se formuler ainsi : le théâtre régional offre une plus grande diversité de produits à un public plus varié que le théâtre en provenance de la métropole. Paradoxalement, les infrastructures de diffusion ainsi que les moyens financiers nécessaires pour appuyer la création lui sont moins accessibles. Un phénomène comme celui-là est symptomatique de la domination métropolitaine sur la région et révélateur d'un certain nombre de présupposés sur lesquels repose cette domination. Exemple : il faut aller en région parce qu'il ne s'y fait rien.

Sur le plan *méthodologique*, la comparaison de l'offre et de la demande sur le marché du théâtre régional nous permettra de vérifier l'hypothèse. Nous nous limiterons, pour l'instant, à l'étude de trois saisons, dans une localité précise de l'Abitibi-Témiscamingue : Rouyn-Noranda<sup>10</sup>.

- 2) **La question du répertoire régional.** Il s'agira ici de faire l'étude du répertoire régional comme s'il constituait un corpus indépendant (ce qui est une vue de l'esprit, bien entendu, mais il faut bien définir notre objet d'études) dont nous devons fixer les limites et interroger la dynamique interne<sup>11</sup>. Cela suppose que l'on se prononce sur la nature des manifestations que nous retiendrons comme constitutives de ce corpus et qu'on émette un certain nombre d'*hypothèses* concernant :

- un classement possible de ces manifestations,
- l'évolution dans le temps de la constitution de ce répertoire.

Éventuellement, cette *méthodologie* qui consiste à classer et à décrire, diachroniquement et synchroniquement, la production théâtrale régionale pourra nous révéler des similitudes avec l'histoire du théâtre québécois (à ce point de vue, le théâtre régional serait un microcosme du théâtre national) mais aussi, pourquoi pas, et cela est souvent masqué, des écarts quant à cette histoire nationale (à ce point de vue, le théâtre régional serait une force autonome récupérée par le théâtre national en même temps qu'occultée). À cet égard, notre étude sera une illustration de ce que le fonctionnement de l'Institution théâtrale est un fonctionnement idéologique (un jeu de « masques »).

Aucun article de ce numéro des *Cahiers* ne porte spécifiquement sur ce sujet, l'état de notre recherche ne nous permettant pas de nous prononcer de façon définitive sur la question. Cependant, chaque article répond à sa façon au problème posé par la définition du répertoire. Au point de départ, il nous semble nécessaire de ne prononcer aucun exclusivisme. Ainsi, et *a priori*, tout nous semble *digne d'intérêt* (pour reprendre une expression déjà citée), du théâtre de collège en passant par le théâtre amateur, du théâtre paroissial au théâtre de tournée, du théâtre radiophonique au théâtre professionnel.

- 3) **La question du théâtre de collège qui a souvent été le seul « lieu » du théâtre dans un milieu parfois dépourvu de toute autre structure culturelle.** À cet égard, notre *hypothèse* pourrait être ainsi formulée : l'institutionnalisation et l'autonomisation du théâtre québécois (et du théâtre au Québec) ont entraîné, à partir des années 1960, le déclin du théâtre de collège tant en nombre de représentations que de spectateurs rejoints. Dans cette mouvance, le théâtre de collège devient alors une activité scolaire, c'est-à-dire inscrite aux programmes. L'application régionale de ce schéma évolutif a cependant provoqué, à l'occasion, la mise en place de pratiques d'avant-garde auxquelles il n'aura manqué que l'appareillage institutionnel pour les diffuser et les faire reconnaître.

Sur le plan *méthodologique*, nous tenterons de tracer un portrait du théâtre de collège au Collège de Rouyn, devenu plus tard le Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue. Nous pourrions suivre l'évolution de la pratique du théâtre dans ce collège et essayer de comprendre ce qui l'a justifiée<sup>12</sup>. Quant à l'identification des écarts de pratique par rapport à une norme plus générale, il faudra d'abord établir cette norme. Cela nous est pour l'instant impossible quant aux collèges classiques. Pour ce qui est des cégeps, il est possible, par le biais d'une enquête que nous avons menée, de tracer cette norme, puis de situer la pratique du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue par rapport à celle-ci.

- 4) **La question d'un certain nombre de « parcours » d'agents du théâtre régional.** À ce sujet, nous n'avons pas pour but de démontrer une hypothèse quelconque, mais seulement de rendre compte des perceptions des gens impliqués dans la pratique du théâtre régional quant à leur « carrière » (ceux pour qui la région est une fin en soi, ceux pour qui la région n'est qu'un tremplin, etc.). Dans le cadre de ce numéro des *Cahiers*, trois articles portent entre autres sur ce sujet<sup>13</sup>.
- 5) **La situation actuelle du théâtre en Abitibi-Témiscamingue.** Deux articles décrivent cette situation : l'un concerne l'état du théâtre en général, l'autre les retombées du théâtre d'été dans la région<sup>14</sup>.

L'ensemble de ces hypothèses et constats forme l'armature de ce numéro des *Cahiers*. Cet article d'introduction est notre carte de route. Nous espérons que le voyage nous réservera des surprises agréables qui viendront peut-être nous faire dévier allègrement vers des découvertes imprévues. Pour cela, il faut savoir où nous allons, quitte à ne pas y aller.

Annexe 1  
Approche institutionnelle :  
Grille d'observation et d'analyse<sup>15</sup>  
par Claude Lizé

### **1. Constitution du champ de grande production :**

- production pour un public élargi dit « moyen »,
- reconnaissance venant du succès de public (ex. : le Théâtre du Rire),
- la production est soumise à une demande externe qui commande le choix des techniques et des esthétiques.

« Cet art est d'abord le produit d'un système de production dominé par la recherche de la rentabilité des investissements, donc de l'extension maximum du public »<sup>16</sup>. Consommation multi-classes.

### **2. Constitution du champ restreint de production :**

- production pour les producteurs et la fraction intellectuelle de la classe dominante,
- reconnaissance accordée par les pairs à la fois clients et concurrents (en constituant par exemple des cycles de légitimation mutuelle, entre autres, par la citatologie),
- rejet du « grand public » qui menace le monopole du champ à la consécration culturelle.

« Dans un système où rareté et différence sont des critères premiers, la grande vogue est rapidement suspecte et entraîne le discrédit... La vocation de l'écrivain novateur est d'exercer hors du circuit de l'argent »<sup>17</sup>.

### **3. Relations entre les deux champs : véritable schisme culturel.**

Opposition entre :

- les deux modes de production,
- la nature des oeuvres produites,
- les idéologies politiques véhiculées,
- les théories esthétiques,
- la composition sociale des publics visés.

### **4. Autonomisation : elle est le résultat de trois processus interdépendants.**

- La constitution d'un public consommateur,

- la constitution d'un corps de « producteurs » avec ses techniques et ses normes,
- la constitution des instances de consécration.

## **5. Instances de consécration et de classification :**

- les salons<sup>18</sup> ou les revues supportent l'émergence (plus spécifiquement pour le théâtre, on pourrait parler des lieux voués à la création, des lectures publiques, mais aussi du « salon » qui joue encore un rôle important),
- la critique apporte la reconnaissance,
- l'académie (sous toutes ses formes) engage, par ses prix ou ses cooptations, la consécration,
- l'école, avec ses programmes et ses manuels, intègre définitivement à l'Institution et garantit la conservation.

Le titre de la pièce, sa forme, le type de troupe qui la joue, la salle où elle est représentée, ont pour effet de baliser le champ perceptif.

## **6. Caractéristiques et réception des oeuvres du champ restreint :**

- oeuvres « pures », i.e. à caractère esthétique,
- oeuvres « abstraites », i.e. qui demandent une approche spécifique,
- oeuvres « ésotériques », i.e. à structure complexe se référant à l'histoire des structures antérieures du domaine de production.

Ainsi, la réception de ces oeuvres va dépendre :

- a) de l'inégale distribution et de la rareté (entretenues) des appareils nécessaires à leur déchiffrement (ex. : les écoles spécialisées),
- b) des dispositions à acquérir ce code (i.e. par ex. l'appartenance à une famille cultivée).

## **7. Caractéristiques et réception des oeuvres du champ de grande production :**

- marchandise vouée avant tout au succès, ces productions sont régies par les lois du marché ;
- elles s'adressent à tous les publics susceptibles de lire, de consommer de la fiction, et sont tributaires de la demande de ces publics ;
- structurées par le mode de production et de consommation, leurs produits tendent vers des formes standardisées et sérielles ;
- subordonnées aux détenteurs des moyens de production, leurs « créateurs » participent à un travail semi-collectif et semi-autonome ;

- si elles ne sont pas accompagnées de ce discours d'escorte qu'est la critique, dispensatrice des verdicts esthétiques et des classifications idéologiques stylistiques, elles sont cependant référables et référées à deux codes « mineurs » : un code de l'artisanat technique (code recettes) propre aux producteurs et un code de repérage par genres et séries qui renvoie davantage aux consommateurs.

« Les littératures de masse... bénéficient en système capitaliste bourgeois d'un soutien économique considérable et sont les meilleurs appuis de l'idéologie régnante... Elles se voient, dès l'origine, destinées à des groupes sociaux tenus à l'écart des échanges culturels dominants... Toutes majoritaires qu'elles deviennent par le caractère massif de leur diffusion, elles demeurent minorisées dans un système où, a priori, la valeur est réservée à d'autres écrits. Leur clientèle ne s'y trompe pas, qui aura toujours tendance à reconnaître comme la vraie littérature, celle dont on parle à l'école et qui est commentée et honorée à travers les médias... Les littératures de masse relaient et éliminent toute une tradition populaire faite de folklore et de livres de colportage dont l'assise était principalement rurale »<sup>19</sup>.

Mutadis mutandis cela pourrait aussi valoir pour le théâtre dans ses formes populaires (cirques, animations des places publiques — rues, centres commerciaux, salles paroissiales —, théâtre des clubs sociaux, ...). D'autres formes de théâtre, fort populaires au début de ce siècle, sont aujourd'hui disparues ou en voie de disparition telles les pageants historiques et religieux.

<p>Annexe 2 Formulaire d'enquête</p>
--

**FORMULAIRE D'ENQUÊTE**  
**NO :**  
**GROUPE DE RECHERCHE SUR LE THÉÂTRE**  
par Marie-Claude Leclercq et Claude Lizé

**NOTES :**

- Il n'est pas nécessaire de poser toutes les questions dans l'ordre où elles se trouvent inscrites.
- À l'occasion d'une réponse à une question, un informateur pourra aussi répondre à une autre. À l'enquêteur de juger s'il doit alors poser cette autre question.
- On aura le plus grand souci de précision (des noms, des dates, des titres, etc.) et la préoccupation de valider les informations par des documents qui les attestent.

**INFORMATIONS**

**1. Où ? : Ce qui a trait à l'espace de diffusion des pièces.**

1.1 Pièces jouées dans quelle(s) localité(s) ?

ex : Cléricy

1.2. En quels lieux (espace de la représentation) ?

ex : Salle paroissiale de Cléricy

1.3. À quels endroits les pièces ont-elles tourné ?

ex : à Destor et à Montbrun

**2. Quand ? : Ce qui a trait aux précisions temporelles.**

2.1. En quelle année telle représentation ?

(date précise si possible)

ex : 15 avril 1950

- 2.2. De quelle année à quelle année telle activité théâtrale ?  
ex : de 1935 à 1948
- 2.3. Y a-t-il des documents qui attestent de ces informations ? Lesquels ?  
ex : affiches, programmes, etc.
- 2.4. Quelle est la durée des représentations ?
- 2.5. Quels sont les « moments » privilégiés de l'activité théâtrale dans l'année ?

**3. Comment ? : Ce qui a trait à l'organisation de la ou des représentation(s).**

- 3.1. Quelles étaient les sources de financement (décors, costumes, etc.) ?
- 3.2. Comment la publicité était-elle organisée ?
- 3.3. À quelles occasions les spectacles étaient-ils présentés ?
- 3.4. Où et comment se faisaient les répétitions ?

**4. Avec qui ? : Ce qui a trait aux ressources humaines et à leur organisation.**

- 4.1. Y avait-il un groupe organisé de production (une troupe) avec comédiens, metteur en scène, techniciens ? Nom de la troupe ?
- 4.2. S'agissait-il plutôt d'un groupe réuni pour une pièce qui se disloquait après la représentation ?
- 4.3. Pouvez-vous identifier les principales motivations des gens qui faisaient du théâtre dans votre groupe ?
- 4.4. Comment se faisait le recrutement des comédiens ? Metteurs en scène ? Techniciens ?

**5. Quoi ? : Ce qui a trait au répertoire.**

- 5.1. Comment se procurait-on les pièces ?
- 5.2. S'agissait-il surtout de pièces déjà publiées ou de créations ?
- 5.3. Pouvez-vous établir la liste des pièces jouées ?  
(titre, auteur, année de la représentation)
- 5.4. Quel genre théâtral était privilégié ?  
(comédie, théâtre religieux, classique, opéra, etc.)
- 5.5. Quels thèmes intéressaient surtout le groupe ?



5.6. Quelle dimension avait vos productions ?

(grand déploiement, professionnelle, amateur, simple jeu pour s'amuser, etc.)

## **6. Pour qui ? : Ce qui a trait à la réception.**

6.1. Visiez-vous un public particulier ?

6.2. Pourriez-vous évaluer le nombre de spectateurs rejoints par vos spectacles ?

6.3. En moyenne, vous faisiez combien de représentations d'un même spectacle ?

6.4. Si vous avez fait plusieurs productions, quelles sont celles qui furent un succès marquant ? Un échec ? Un scandale ?

6.5. Les spectacles étaient-ils payants ou gratuits ?

6.6. A-t-on parlé de vos productions ? Qui et où ?

(curé en chaire, radio, bulletins paroissiaux, journal local, etc.)

## **7. Autres informations**

7.1. Connaissez-vous d'autres personnes que nous devrions interroger ? (Pour chacune d'elles, remplir une fiche d'identification)

7.2. ... et suivantes. Toutes questions que l'enquêteur estimera importantes de poser et qu'il consignera par écrit.

## **8. Archives**

8.1. Possédez-vous des documents tels :

- Textes de théâtre
- Affiches
- Programmes
- Photos
- Coupures de journaux
- Enregistrements
- Etc.

8.2. Si oui : Seriez-vous disposé à faire un don de ces documents pour dépôt au Centre de documentation sur le théâtre au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue à Rouyn-Noranda ?

ou

Pourriez-vous nous donner accès à ces documents, nous les prêter et nous permettre de les photocopier ?

- 8.3. Connaissez-vous quelqu'un qui aurait en sa possession de tels documents ?  
Remplir alors une fiche d'identification.

**Résumé écrit des points saillants de l'entrevue :**

- Nom de l'informateur :
- Nom de l'enquêteur :
- Date de l'entrevue :
- Durée de l'entrevue :
- Si plus d'une bobine, nombre et numérotation :
- Résumé :

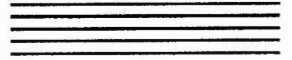
## Notes et références

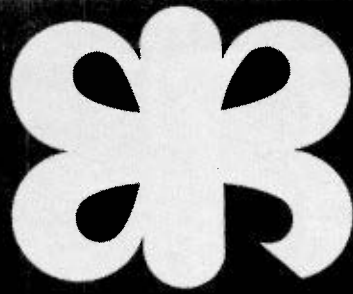
1. Une première version de cet article fut publiée dans le *Bulletin de liaison* de la Société d'histoire du théâtre du Québec, Vol. VII, octobre 1987, p.17 à 20.
2. Je renvoie ici à la somme monumentale de Robert Fossaert, *La Société*, 6 tomes, Seuil, Paris, 1977 à 1983, 2 774p. Deux autres tomes à paraître.
3. Annexe 1, p.17.
4. Du moins cela pourrait-il se vérifier dans le contexte québécois.
5. Comme nous ne pouvons pas faire ici l'histoire de la région et de son peuplement, nous renvoyons le lecteur à : Gilles Boileau et Monique Dumont, *L'Abitibi-Témiscamingue*, La Documentation québécoise, Éditeur officiel du Québec, Québec, 1979, 237p. et Normand Paquin, *Histoire de l'Abitibi-Témiscamingue*, Cahiers du département d'histoire et de géographie, 2e édition, Collège du Nord-Ouest, Rouyn, 1981, 172p.
6. Toutes ces caractéristiques font qu'on a pu parler, il n'y a pas si longtemps encore, d'un séparatisme abitibien, phénomène qui marque bien la conscience que la population régionale a de sa propre personnalité. Le comportement politique de la population abitibienne a aussi été symptomatique de ce gréganisme. Le phénomène du créditisme en a peut-être été la meilleure expression.
7. C. Levasseur. *Éléments pour une théorie marxiste de l'idéologie*, thèse en science politique présentée à l'Université Laval, Québec, 1974, p. 103.
8. Soulignons entre autres le cosmopolitisme de ces villes lié à l'immigration importante de mineurs en provenance surtout d'Europe de l'Est. Voir quelques chiffres quant à Rouyn-Noranda dans l'article de Claude Lizé, *Le théâtre de collège*, p.31. Les villes de l'Abitibi étaient aussi réputées pour certains de leurs hôtels pas toujours, disons, « honnêtes » !
9. Annexe 2, p.20.
10. Cf. Jean-Guy Côté, *Trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda*, p.63.
11. Trois critères sont généralement utilisés pour définir les frontières d'un corpus : sa situation dans le temps, sa situation dans l'espace et la nature des éléments qui le constituent. Ici, il s'agit du théâtre en Abitibi-Témiscamingue des débuts de la région à aujourd'hui. Ce qu'on pose maintenant comme question, c'est : qu'est-ce que le théâtre ? On prend le parti, et le risque, de le définir à partir de ses manifestations dans le cadre du contexte régional qui est le nôtre, tout en étant conscient que la sélection des manifestations répond déjà en partie à la question. On a alors décidé de pratiquer la sélection la plus large possible, quitte à rétrécir le champ plus tard.
12. Cf. Claude Lizé, *Le théâtre de collège, de la théorie à l'étude d'un cas*, p.29.
13. Cf. Micheline Landriault, *Une histoire à raconter : Les Sans l'Sou d'Amos*, p.99. Marie-Claude Leclercq, *Jeanne-Mance Delisle* ou l'écriture décentrée, p.131. Marta Saenz de la Calzada, *Quand on va à Montréal*, p.163.
14. Cf. Jean-Guy Côté et Camille Gauthier, *La situation du théâtre en Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989*, p.191. Camille Gauthier et Yvon Lafond, *Le théâtre d'été en Abitibi-Témiscamingue : un loisir culturel en pleine croissance*, p.235.

15. Cette grille a été construite à partir des travaux de Bourdieu et de Dubois, principalement :  
Pierre Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*, in *L'année sociologique*, no.22, 3e série, 1971, p.49 à 126.  
Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Fernand Nathan, éditions Labor, Brussels, 1978, 188p.  
L'adaptation de cette grille à notre objet de recherche n'est pas terminée.
16. Bourdieu, op. cit. p.82.
17. Dubois, op. cit. p.105.
18. Tiré du vocabulaire classique, le salon pourrait désigner aujourd'hui le cercle des intimes qui supportent l'émergence de l'oeuvre.
19. Dubois, op.cit. p.131-132.



**Des analyses**





**CENTRE  
DRAMATIQUE  
DE ROUYN**

**PRESENTE**

de Jeanne-Mance Delisle  
une pièce en trois tableaux



*florence, geneviève, martha.*

JEU 15	<b>MARS</b>	<b>1973</b>	<b>8 30 Hrs</b>
VEN 16	<b>MARS</b>	<b>1973</b>	<b>10 00 Hrs</b>
VEN 23	<b>MARS</b>	<b>1973</b>	<b>10 00 Hrs</b>
SAM 24	<b>MARS</b>	<b>1973</b>	<b>8 30 Hrs</b>
DIM 25	<b>MARS</b>	<b>1973</b>	<b>8 30 Hrs</b>

**THEATRE DU CUIVRE**

étudiants-0.50    adultes-1.00

Billets en VENTE / Librairie CEGEP, Université Waterloo.

# Le théâtre de collège : de la théorie à l'étude d'un cas<sup>1</sup>

par Claude Lizé

## Introduction

Quand on parle de théâtre de collège<sup>2</sup>, les objets du discours se font multiples. Ils touchent à la fois le théâtre dans le collège et le collège dans le système d'éducation. L'interconnexion théâtre/éducation apparaît alors comme déterminante et renvoie à une ancienne conception de la représentation théâtrale comme double savoir : celui de la chose représentée et celui de l'art de la représentation. Dans le premier cas, l'usage scolaire du théâtre vise à illustrer une matière, à l'enseigner même. Il relève alors de l'Institution académique, particulièrement de l'autorité des pédagogues. Dans le deuxième cas, le théâtre est lui-même objet d'apprentissage. Il est alors abordé pour lui-même, c'est-à-dire qu'il est à la fois la fin et les moyens de la pédagogie. Dans le premier cas, ce qui intéresse, c'est l'objet représenté, dans le second, c'est la représentation elle-même comme objet. Dans ce dernier cas, on en réfère toujours à l'Institution académique (particulièrement à l'autorité des programmes), puisque le théâtre est matière d'enseignement ; mais on en réfère aussi à celle de l'Institution dramatique de laquelle la matière théâtre tire sa consistance. Prenons deux exemples :

- 1) Dans un cours de techniques infirmières, des étudiantes décident de monter une pièce de théâtre pour illustrer la relation d'aide entre l'infirmière et sa clientèle. Ce type d'exercice est fréquent et il est l'une des formes les plus vivantes du théâtre à l'école. Le théâtre ne relève pas ici du programme mais de la pédagogie.
- 2) Dans le cours de français 601-202, l'objet de l'enseignement, c'est le théâtre/art dramatique. La présence de ce cours dans la séquence de français relève de l'autorité des programmes et non pas de celle de la pédagogie. Mais une fois autorisée par le programme, la matière théâtre est déterminée d'abord par l'Institution dramatique. Ces deux usages du théâtre dans le collège ne sont pas exclusifs. En fait, on pourrait même dire qu'ils ne sont que le prétexte (fort ancien) à l'introduction de l'un dans l'autre.

Dans cet article, nous allons essayer de faire l'histoire du théâtre au Collège de Rouyn-Noranda. Pour cela, nous tiendrons compte de *toutes* les manifestations théâtrales qui s'y sont



déroulées, autant celles qui relèvent de la pédagogie que de celles qui relèvent des programmes, et cela même si l'Institution dramatique ne retient que les secondes (le programme étant en quelque sorte le *musée* de l'Institution dramatique).

Cependant, d'autres impératifs que ceux de la pédagogie et des programmes vont amener une diversification des types de représentations théâtrales dans le collège. Des animateurs vont intervenir, des groupes vont se former qui poursuivront des objectifs de divertissement (les plus nombreux peut-être), de propagande (les années 1950 et les thèmes religieux, les années 60 et le nationalisme et les années 70 et les groupes de gauche), de culture, etc. Ces animateurs et ces groupes échapperont alors plus ou moins à la rigidité des programmes et à l'emprise des pédagogues (même si, dans les faits, il s'agit souvent des mêmes personnes). Ces fonctions du théâtre dans le collège ne manqueront pas d'être contestées par l'autorité avant d'être admises comme légitimes. Dans une lettre aux étudiants, Mgr. Rhéaume, évêque du diocèse de Timmins, écrira : « Dans un collège, un théâtre est une nécessité mais il doit être instructif, récréatif, moral, français et religieux, »<sup>3</sup> c'est-à-dire qu'il doit poursuivre des objectifs conformes au cléricisme ambiant du Québec de l'époque.

Si le théâtre de collège c'est d'abord, comme nous venons de le voir, le théâtre fait dans, par et pour le collège, c'est aussi :

- 1) le théâtre fait par le collège et reçu par une clientèle plus large que celle du collège lui-même. Dans une ville comme Rouyn-Noranda, il faudra tenir compte du fait que le collège a été l'un des premiers établissements culturels institués. À ce titre, le collège a joué un rôle extrêmement important dans l'avènement et le développement du théâtre ici. On peut alors dire du collège qu'il est à la fois producteur et diffuseur de théâtre.
- 2) le théâtre fait dans le collège par d'autres et parfois pour d'autres. Ces spectacles ajoutent souvent à la vie théâtrale du collège une dimension de qualité qu'on ne retrouve que rarement dans les productions « intra muros ». Pour cela, il faut que les productions « extra muros » soient disponibles, autrement dit, qu'il existe une vie théâtrale « autour » du collège. Depuis quelques années, le théâtre « autour » existe et il vient parfois nous visiter. On peut alors dire du collège qu'il est un lieu de diffusion permettant à des productions de l'extérieur de rejoindre certaines clientèles ou tout simplement de disposer d'une salle. Voici quelques exemples.
  - a) On invitait en 1986 la troupe Ma Chère Pauline à représenter *C'est à ton tour*, dans le cadre de la semaine de prévention des M.T.S.  
But : pédagogique  
Public cible : la clientèle étudiante.
  - b) Un carrefour de formation théâtrale se tenait ici en 1985 en interprétation, mise en scène, lecture de textes, etc.  
But : pédagogique  
Public cible : les intervenants régionaux en théâtre.
  - c) Le Théâtre de Coppe, troupe régionale, présentait au collège, en 1979, la pièce de Jeanne-Mance Délisle *Un reel ben beau ben triste*.  
But : une création théâtrale  
Public visé : l'ensemble du public de théâtre.

Voilà, théoriquement et rapidement tracés, les traits principaux qui caractérisent la vie

théâtrale au collège. Ils se rattachent tantôt à la pédagogie, tantôt aux programmes, tantôt aux idiosyncrasies des individus, tantôt à l'Institution dramatique elle-même. Le plus souvent, la représentation théâtrale dans le cadre du collège est tributaire, à des degrés divers selon les époques, de plusieurs de ces traits. Nous nous proposons d'établir ces époques, de les décrire et d'étayer les observations préliminaires dont on vient de faire état en scrutant de façon plus attentive *toutes* les manifestations de la vie théâtrale au collège, sans exclusivisme aucun<sup>4</sup>. Pour ce faire, nous avons dépouillé tous les journaux du collège depuis sa fondation en 1948 (*Le Classique, Le Tremplin, Hebdo-Info, L'Indéterminé, 8 1/2 par 11*, etc.) et rencontré quelques animateurs de théâtre au collège. Ces informations nous ont permis de dresser la liste des manifestations théâtrales (cf. p.46 à 57) et de dégager quelques moments significatifs. Nous avons regroupé nos informations en trois grandes périodes correspondant à l'évolution même du collège et du théâtre en ses murs :

- 1) 1948 à 1966 : le collège classique et son théâtre : des leaders,
- 2) 1967 à 1971 : la fondation du cégep et la fondation d'un regroupement théâtral : le Centre dramatique de Rouyn (CDR),
- 3) 1972 à 1987 : perte d'exclusivité du collège et de son théâtre comme centre culturel de la ville et de la région.

## Première partie

### 1948-1966 : Le collège classique et son théâtre : des leaders



*Le Collège Saint-Louis, devenu plus tard le Collège du Nord-Ouest, puis le Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue.  
Photo : Louis Paré.*

Le Collège Saint-Louis de Rouyn-Noranda fut fondé en 1948 par les Pères Oblats de Marie-Immaculée pour dispenser l'enseignement classique. Il recevait alors 45 étudiants. Dès l'année suivante, 122 étudiants étaient inscrits au Collège, 180 en 1950, 229 en 1951 ; en 1954, le Collège comptait 402 étudiants, et l'année suivante, pour la première fois, une classe de finissants. Le cycle d'implantation de l'enseignement classique était donc complété. Pour se faire une idée du contexte dans lequel se développe le Collège, il faut savoir que les villes de Rouyn et de Noranda furent fondées en 1926 grâce à une importante découverte minière et que, à peine 5 ans après leur fondation, les villes formaient l'agglomération urbaine la plus importante de la région (5 471 habitants en 1931). En 1951, la population atteint 24 305 habitants, aujourd'hui, 26 189. Plus on retourne dans le temps, plus cette population est cosmopolite. En 1931, les Canadiens français ne formaient que 23% de la population à Noranda et 57% à Rouyn. Les Canadiens anglais : 28 et 15% respectivement. En fait, ce sont les immigrants, surtout d'Europe de l'Est, qui forment la majorité de la population

à Noranda (50%) et la minorité la plus importante à Rouyn (29%). Aujourd'hui, les villes sont très majoritairement francophones (un peu plus à Rouyn, un peu moins à Noranda). En 1948, quand les Oblats vont fonder le Collège, on sait déjà que le caractère français des villes jumelles va s'imposer. Plus de 75% de la population à Rouyn est canadienne-française et, même à Noranda, le groupe canadien-français devient le plus important. C'est bien sûr à Rouyn que le Collège va s'installer, dans la paroisse Immaculée-Conception, paroisse dirigée par les Pères Oblats<sup>5</sup>.

Les buts du Collège, tels qu'on les retrouve dans son annuaire 1954-1955, sont de deux ordres : préparer l'élite de demain par la culture générale et assurer à cette élite une formation classique chrétienne. On définit par ailleurs cette élite : il s'agit d'abord des professions libérales et de tous ceux qui sont appelés à occuper des postes de pouvoir ; ajoutons à cela la mission diocésaine du Collège : la formation du clergé. La vocation sélective du Collège est donc affirmée, sur les plans social et religieux. À ce point de vue, le Collège de Rouyn est une maille de la chaîne des collèges classiques du Québec.

Les activités théâtrales dans ce Collège d'une ville éloignée, minière, cosmopolite, vont mettre du temps à prendre forme. Mais le Collège, comme lieu privilégié de savoir et de culture dans un milieu plutôt dépourvu d'institutions culturelles, va donner un prestige à ces balbutiements que la qualité seule des productions n'aurait su assurer.

L'art dramatique au Collège ne vise pas, à l'origine, des buts esthétiques. Cependant, il est suffisamment important pour que dans l'annuaire 1954-1955 on lui consacre une section. On

y écrit que la pratique du théâtre est un moyen exceptionnel pour tout futur professionnel de pratiquer « l'art de dire ». D'ailleurs, les spectacles dramatiques sont souvent sous la supervision du professeur de diction. Et quand on propose aux élèves un modèle, ce n'est pas de théâtre qu'il s'agit mais de discours (importance des débats oratoires). La Société des Conférences du Collège de Rouyn, fondée en 1951,

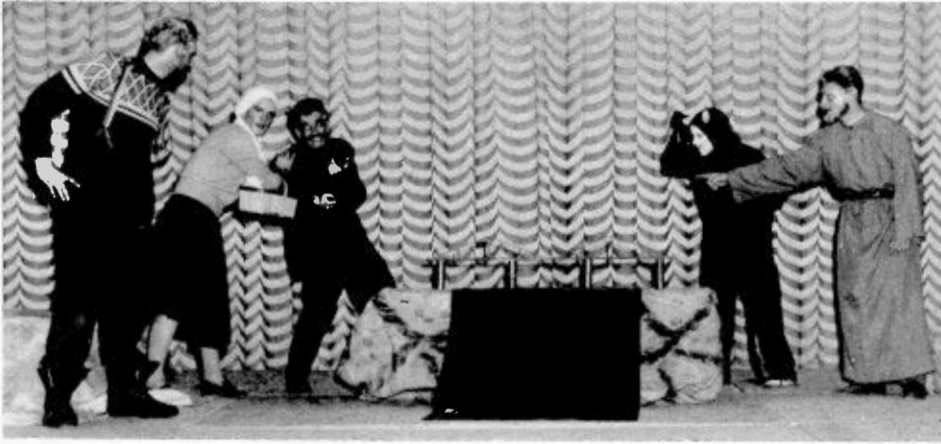
donnait aux élèves et à la population en général l'occasion de voir des « professionnels » à l'oeuvre. C'est à une préoccupation similaire qu'on veut répondre en fondant en 1954, un Cercle dramatique de langue anglaise dans le but de donner aux élèves l'occasion de pratiquer la langue seconde. Le théâtre est alors un stimulant à l'apprentissage de l'anglais. Dans les diverses classes, le théâtre servira de moyen pédagogique propre à améliorer la qualité de l'apprentissage. On assistera à de nombreuses « séances de classes » aux multiples finalités.



*L'équipe de production du  
Bourgeois gentilhomme,  
pièce présentée à l'occasion  
de la Fête des philosophes,  
25 novembre 1957.*

## 1. Les séances de classes

La plupart des représentations de ce type sont de piètre qualité. Le but visé, ce n'est d'ailleurs pas la qualité de la représentation. En 1949, par exemple, les syntaxistes (les aînés d'alors, puisque le Collège a été fondé en 1948) montent un certain nombre de sketches. En 1952,



*Une séance de rhétorique, présentée le 20 mars 1958.*

chaque classe y va d'un sketch improvisé sur l'histoire du Canada. Cette même année, on joue *Lucifer's Lodge* de Joy Fabias et *If Man Played Cards as Women Do* (auteur inconnu) à l'occasion de la St-Patrice et dans le but de pratiquer l'anglais. On peut définir plus précisément la séance de classe à partir de ces exemples : *il s'agit de pièces prises en charge par une classe ou de pièces pri-*

*ses en charge par des élèves de diverses classes, sous la direction d'un professeur et qui visent d'abord des buts pédagogiques.* Les séances de classes auront quand même des fonctions dramatiques : développer le goût du théâtre comme moyen d'expression et faire émerger des talents auxquels on aura recours quand viendra le temps de faire un théâtre plus « artistique ». Ainsi, en 1955, on fera appel aux « meilleurs élèves de toutes les classes » pour monter *L'heure de Dieu* d'Émile Marsac dans le but de célébrer le 50e anniversaire de vie sacerdotale de Mgr Rhéaume, en la présence du jubilaire. Si on ne peut pas considérer cette pièce comme une séance de classe, on peut cependant percevoir les liens qu'elle entretient avec ces dernières.

Mais l'annuaire 1954-1955 du Collège de Rouyn nous révèle aussi un autre usage du théâtre : celui d'être un élément important des grandes fêtes civiles et religieuses soulignées par le Collège. S'ajoute alors à la dimension pédagogique celle de la fête. Les fêtes sont ici des rituels bien normés et non pas des carnivals tels qu'au temps de Rabelais on pouvait les vivre, c'est-à-dire des « moments » privilégiés où les règles qui régissent la vie quotidienne ne tiennent plus pour un temps. La dimension « artistique » des pièces qui s'insèrent dans ces fêtes prend, en ces circonstances, une place plus importante que dans la séance de classe : le cadre étant officiel et la réception plus large, il faut accorder une place plus grande à la qualité de la représentation. Si c'est une classe qui a la « mission » de présenter une pièce de théâtre, ce sera plutôt une classe terminale. Mais très vite, on préférera choisir les meilleurs comédiens de toutes les classes pour former une troupe qui disparaîtra aussitôt après la représentation.

## 2. Le théâtre « artistique »

Serge Bourque, dans un article paru en mai 1956 dans le *Classique*, affirme que la première « vraie » pièce de théâtre à avoir été présentée au Collège le fut en juin 1952. Il s'agissait de *St-Félix et les pommes de terre* de Henri Brochet, montée pour souligner la fin de l'année

académique. Bien d'autres occasions étaient prétextes à la présentation de spectacles élaborés : l'anniversaire de vie sacerdotale de l'évêque, la journée des parents, la St-Patrice, la fête des philosophes (25 nov.), l'anniversaire de fondation du Collège ou de l'installation des Oblats dans la région, etc. Les pièces étaient alors présentées en présence des élèves du Collège, de l'évêque, des autorités, des parents réunis bien davantage pour célébrer l'événement du jour que pour applaudir les performances esthétiques des amateurs de théâtre sélectionnés pour les fins de la pièce. Mais un pas a été franchi. Une première dissociation essentielle à l'avènement d'un théâtre autonome se produit. *On dissocie la représentation théâtrale de la pédagogie « stricto sensu ».*

Une deuxième dissociation, plus tardive, va commencer à se produire en 1955 : *le théâtre ne sera plus lié exclusivement à une fête du Collège.* Jean Bilodeau va présenter le 8 décembre 1955, à l'occasion de la journée des parents, Noël sur la place de Henri Ghéon. Mais le 11 décembre, la pièce sera reprise « au profit des amateurs de bon théâtre de Rouyn-Noranda ». Malgré le fait que 41 personnes seulement y assistent, cette représentation n'en échappe pas moins au calendrier quasi-immuable des représentations théâtra-

les au Collège. Si cette reprise est accessoire par rapport à la première de la pièce, bientôt, la réception des spectacles à l'extérieur du Collège va prendre beaucoup d'importance. Cela devient même le signe de la réussite d'une pièce : la population se déplacera pour venir assister à une pièce, les journaux en parleront. On cessera donc de préparer une pièce pour une unique

En hommage au  
**R.P. MARCEL DUGUAY, O.M.I., recteur**

# LES ETUDIANTS du Collège de Rouyn

présentent

## "LE GRAND ATTENTIF"

Jeu scénique . . . . 60 figurants

par le R.P. Emile Legault, C.S.C.

Directeur: JEAN BILODEAU

**DIMANCHE 24 MARS 1957**

à 8h.15 p.m.

**à la salle du Collège**

*\$1.00 du billet en vente au Collège*

Téléphone: ROger 2-3531

**Enfants:** *le samedi 23 mars à 3 hres p.m.*  
*25 sous à la porte*

**GARAGE JOYAL LTEE**

DODGE et DeSOTO — Pièces CHRYCO  
821 avenue LARIVIERRE — ROUYN — Téléphone: RO. 2-4311

IMP. LA PHOTIÈRE - ROUYN, P.Q.

Annonce du  
Grand Attentif.

représentation liée à la célébration d'une fête. En 1961 par exemple, Jacques Crépeau va monter *Sur la terre comme au ciel*, grosse production regroupant 25 figurants et ayant nécessité la collaboration de personnes de la ville pour les décors et costumes. Il donnera 3 représentations dont l'une seulement s'adressera explicitement aux élèves du Collège. En 1962, *Le Pauvre sous l'escalier* connaîtra quatre représentations dont l'une à Ville-Marie. La qualité de ces productions est nettement supérieure à celles qui précèdent et nécessite une organisation mieux planifiée ; mais celle-ci ne sera malheureusement pas suffisamment stable et efficace pour éviter la diminution du nombre de productions par année (et ce, même si les reprises deviennent maintenant plus courantes).

Enfin une troisième dissociation va se produire à partir des années 63-64 entre la religion/culture classique et le théâtre de collège. On acquiert alors une certaine autonomie dans la vie théâtrale. Cela se reflète dans le choix du répertoire résolument moderne (*Exercices de style*, *La Cantatrice chauve*, *Une demande en mariage*, *Zoo Story*, etc.), dans la relative stabilité d'une troupe de collège (La Société Dramatique du Collège de Rouyn), dans le fait aussi que désormais le public de ce théâtre provient davantage de la ville que du Collège (par exemple, en 1964, plus de 1000 spectateurs assisteront à la *Cantatrice chauve*). À lire les journaux de l'époque, on a parfois l'impression qu'il s'agit d'un théâtre municipal. À cause de la qualité des spectacles, d'une organisation plus efficace, d'une réception élargie, le nombre de spectacles et de représentations aura tendance à augmenter. Mais en dessous de tout cela se profile un animateur de théâtre hors pair : Gérald van de Vorst (voir plus loin).

Une autre forme de théâtre dont ne parlent pas les annuaires du Collège s'apparente au théâtre « carnavalesque » où ce qui prime, ce n'est pas la dimension pédagogique ni la dimension artistique mais plutôt la dimension ludique. Si la séance de classe a son principal agent régulateur dans le professeur, si la dimension artistique relève plutôt des cadres officiels représentés par l'autorité religieuse et les manuels, la dimension ludique, elle, relève exclusivement de l'idiosyncrasie.

### 3. Le théâtre « ludique »

Les sketches « pour s'amuser » faits à l'internat dans le cadre des « soirées du samedi soir » sont de cet ordre. Mais comme nous sommes ici à la limite de ce qui est théâtre et de ce qui ne l'est déjà plus, la réception de ces « représentations » ne dépasse généralement pas le groupe restreint des « chums ». On ne trouve dans les journaux étudiants de l'époque que de rares allusions à ces phénomènes. On sait cependant que ces « pièces » sont des occasions pour rire, tourner en ridicule, chiner, etc. Notre recherche ne nous a pas permis d'établir un « répertoire ». Il s'agirait plutôt d'ailleurs d'improvisations. Parfois cependant, ces improvisations vont prendre une ampleur qui n'était pas prévue. « L'histoire du faux timbre » se révèle être une sorte de théâtre de l'invisible (Augusto Boal) avant la lettre ! On en parlera dans toute la région et même au-delà. *Le Classique*, *La Frontière*, *Rouyn-Noranda Press*, *La Vie étudiante*, et même *Radio-Canada* s'y laisseront prendre. En annexe à cet article (p.58), vous trouverez le compte rendu (l'un des comptes rendus, devrais-je dire) que faisait *Le Classique* de novembre 1959 de cet événement fameux ! Cet exemple de « théâtre ludique » montre bien qu'il échappe aux autorités (il s'agit d'une conspiration) et qu'en ce sens, il ne saurait être considéré comme une forme d'expression à promouvoir. L'article de Jacques Trudel intitulé *L'apprenti-sorcier* est

on ne peut plus clair à ce sujet, même si la « qualité » de la supercherie suscite la tolérance. La tolérance, voilà la meilleure réception que pourra s'attirer cette forme d'expression. Comment en serait-il autrement de la part de ceux mêmes qui reçoivent l'espièglerie et qui sont moqués par elle ? En ce sens, cette forme de « théâtre » est bien plus près de Rabelais que de Boileau. Et dans la vie de collège, ce genre d'expression marque l'intelligence, l'ingéniosité, le goût de vivre, l'autonomie des étudiants dans un milieu particulièrement normé jusque dans les détails. Un carnaval donc.

On voit donc que le théâtre au Collège s'organise ainsi :

- 1) le théâtre ludique (les « soirées du samedi soir », le théâtre burlesque, les « attrapes »),
- 2) le théâtre didactique (les « séances de classe »),
- 3) le théâtre « artistique » (les représentations « officielles »).

À chacun de ces genres, correspondent des lieux de représentations :

- 1) l'internat et « ailleurs »,
- 2) la classe,
- 3) le théâtre,

et une « régulation » de plus en plus contraignante :

- 1) l'idiosyncrasie,
- 2) la matière à apprendre et l'enseignant,
- 3) l'autorité et les règles de l'art.

#### **4. Les animateurs**

Si on représente du théâtre dans le cadre des fêtes célébrées au collège, le théâtre ne constitue pas, en soi, une fête. Il n'est pas fait pour lui-même même si tout semble prétexte pour en faire (besoin de se défouler, besoin d'apprendre, besoin de célébrer). C'est sous l'impulsion de certains animateurs de qualité que le théâtre deviendra peu à peu une activité autonome. Et dans la mesure même de cette autonomie, vont se développer le besoin d'une formation spécifique pour améliorer la qualité des productions et le besoin de faire voir aux étudiants des spectacles professionnels. C'est à ce stade de son développement que le théâtre de collège aura le rayonnement le plus important à l'époque du Collège classique. Qui furent ces animateurs et quel fut le rayonnement du théâtre de collège à ce stade ?

L'un des principaux animateurs du théâtre au Collège fut M. Jean Bilodeau, à partir de 1955. Avant lui, il y eut le Père Arguin, puis le Père Paul Jobin. Yvan Ducharme joua aussi un rôle important comme élément stimulateur en tant que comédien. Mais Jean Bilodeau fut, si on peut dire, un « modèle du genre ».

Jean Bilodeau était professeur de phonétique au Collège de Rouyn. Depuis son enfance, il s'intéressait au théâtre. Dans une entrevue donnée au *Classique* en février 1956, il affirme avoir tenu son premier rôle au théâtre à l'âge de 10 ans. Né à Montréal, il fit ses études classiques au Collège Brébeuf où il s'occupa de théâtre, surtout en tant que metteur en scène. Plus tard, ses principales activités théâtrales se font avec la troupe Pie IX. Il a joué aux côtés de Jean Gascon



avec les célèbres Compagnons.

À son arrivée au Collège de Rouyn, il se plaint de l'absence d'un véritable théâtre et des moyens peu adéquats qui sont mis à sa disposition pour faire du bon travail (en particulier, du système d'éclairage rudimentaire).



*Une scène du Grand Attentif du Père Émile Legault, mise en scène de Jean Bilodeau.*

Malgré tout, dès 1956, Jean Bilodeau va révolutionner les choses : désormais, on se fixe comme but de présenter au grand public une pièce de choix par année. À l'avenir, on souhaite aussi que le Collège invite des troupes de l'extérieur de la région pour faire partager aux étudiants et aux gens de Rouyn-Noranda une « source de culture ». Enfin, on désire la création au Collège d'un groupe stable d'acteurs. C'est encore Jean Bilodeau qui va décrocher pour la première fois la permission des autorités du Collège pour introduire « l'élément féminin » dans le théâtre (1955), ce qui va entraîner des relations plus étroites avec les autres organismes de la ville. Il va s'impliquer aussi à l'extérieur du Collège en donnant des cours de diction et d'art dramatique en ville, à 35 élèves : Les Copains de la Scène. L'espoir de cet animateur de théâtre, c'est de pouvoir réaliser à Rouyn-Noranda du « grand théâtre ».

Et ses espoirs vont prendre forme. Il n'y a qu'à jeter un coup d'oeil sur sa production pour s'en convaincre. En 1955 déjà, il réalisait, à l'occasion de la journée des parents, le 8 décembre,



*Noël sur la place* de Henri Ghéon. Le 11 décembre, on offre une deuxième représentation « au profit des amateurs de bon théâtre de Rouyn-Noranda ». Assistance : 41 personnes ! Le 17 février 1956, on présente des extraits du *Médecin malgré lui* de Molière et *Job* de Chancerel. En 1957, c'est *Le Grand Attentif* du Père Émile Legault, pièce qui raconte l'histoire sainte, de la Sainte Famille au Frère André, et qui semble avoir été la principale production de M. Bilodeau.

Jean Bilodeau a monté bien d'autres pièces, mais ce qu'il faut surtout retenir, c'est qu'avec lui, le théâtre de collège passe à l'étape de la maturité et de l'ouverture sur l'extérieur.

Un autre animateur de qualité va prendre la relève de Monsieur Bilodeau, il s'agit du Père Jacques Crépeau. En fait, il va continuer le travail de son prédécesseur en améliorant la qualité des productions. Les principales productions du Père Crépeau furent en 1961 *Sur la terre comme au ciel* de Fricht Hochwalder, drame dans lequel on retrouve plus de 25 figurants et dont on donne trois représentations : une pour les enfants, une autre pour les étudiants du Collège et une troisième pour les amateurs de théâtre de Rouyn-Noranda. En 1962, on produisit *Le Pauvre sous l'escalier* de Ghéon, une grosse production dont on donna des représentations à Rouyn et à Ville-Marie.

Il faudra attendre l'arrivée de Gérard van de Vorst<sup>6</sup> en 1963 pour que l'évolution du théâtre au Collège se poursuive, cette fois, dans le cadre d'une réorientation du répertoire. On va délaissier les thèmes religieux et les pièces classiques pour s'orienter vers un théâtre résolument moderne.

Par exemple, le 5 février 1964, on donnera *Les Exercices de style* de Raymond Queneau avec une équipe impressionnante de 18 comédiens. En octobre de la même année, ce sera *La Cantatrice chauve* de Ionesco, qualifiée de première pièce moderne à être montée à Rouyn-Noranda. Plus de mille spectateurs verront la production à la Grange (salle de théâtre du Collège). Puis ce sera *Une demande en mariage* de Tchekov, *La Leçon* de Ionesco, *L'Échappée belle* de Georges Grec (tournée régionale : Ville-Marie, Amos, Val-d'Or, La Sarre, etc.).

Avec van de Vorst, le « prestige » du théâtre de collège est à son summum. C'est lui qui fonde la première vraie troupe au Collège, c'est-à-dire celle qui va durer le plus longtemps et qui va produire le plus en termes de quantité et de qualité : La Société Dramatique du Collège de Rouyn.

Mais le rôle de van de Vorst, en plus de faire rayonner le théâtre de collège, a aussi été de stimuler la production théâtrale « extra muros ». En 1963 par exemple, il participe à la fondation de la Poudrerie. De 1964 à 1966, il monte trois spectacles en tant que metteur en scène avec cette troupe :

- 1964 : *Le Boy Friend* de Sandy Wilson
- 1965 : *Le Temps des salades* de Julian Slade
- 1966 : *Un otage* de Brendan Behan.

Au total, on donnera quelque 35 représentations de ces spectacles.

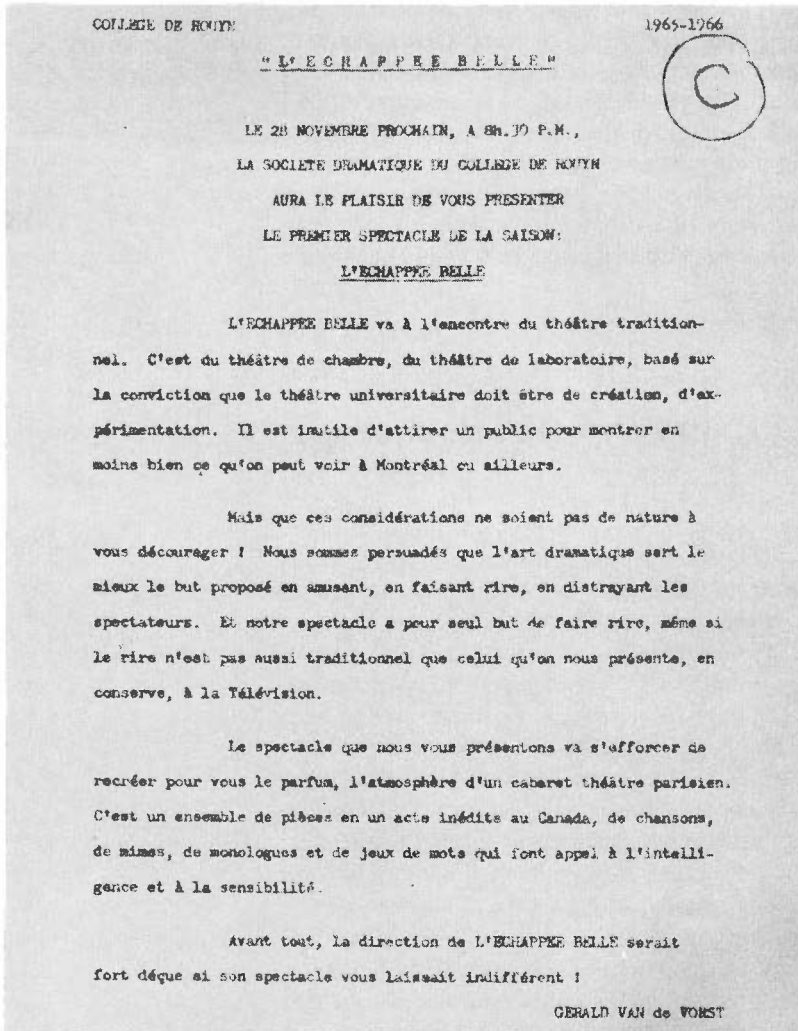
On voit ainsi jusqu'à quel point la présence du Collège de Rouyn fut importante dans le développement du théâtre à Rouyn-Noranda et même dans la région, puisque la Poudrerie



Gérard van de Vorst.

comme la Société Dramatique feront un certain nombre de tournées régionales. Ce rôle, accentué par le fait que ce Collège est situé dans une ville éloignée des grands centres et plutôt dépourvue d'institutions culturelles, se remarque aux indices suivants :

- Les professeurs-animateurs de théâtre ne se contentent pas de s'impliquer dans le Collège mais, dès que les conditions le permettent, ils s'impliquent aussi dans la ville. Le succès qu'ils remportent est la marque de l'estime de la population à l'égard de leur travail ;



Extrait du programme de  
l'Échappée belle.

jouée à Rouyn-Noranda. En 1960, la même troupe présentait *Le Journal d'Anne Frank*. Le Théâtre Universitaire Canadien était d'ailleurs lui-même une émanation du théâtre de collège. Fondé par le comédien montréalais Jean Gaumont, il avait pour but de permettre aux élèves des collèges classiques de voir les grands noms de la dramaturgie interprétés par les meilleurs comédiens de Montréal. Pendant les années 1960, le Théâtre Molson, le TPQ et le TNM viendront présenter des spectacles. En 1968, la ville se dote d'un théâtre qui recevra désormais

- cette implication prend différentes formes : cours d'art dramatique à toutes les personnes intéressées, invitation à la population à venir assister aux spectacles des étudiants, tournée des spectacles à l'extérieur du Collège, etc. ;
- les journaux locaux vont rendre compte du théâtre de collège.

Enfin, pour compléter le tableau de cette période, il faut parler du théâtre professionnel qui va peu à peu occuper une place dans ce portrait du théâtre de collège. À tel point qu'une certaine concurrence Collège/Ville va finir par s'établir à savoir que, du Collège ou de la Ville, doit présenter le théâtre professionnel. Plus qu'une concurrence de salle, il s'agit d'une nouvelle conscience culturelle qui s'ébauche. L'intérêt pour le théâtre n'est plus exclusif au Collège<sup>7</sup>.

C'est en novembre 1954 que le premier spectacle de l'extérieur a été présenté au Collège. La Compagnie de Montréal présentait alors deux pièces : *L'Anglais tel qu'on le parle* de Tristan Bernard et *Le Médecin malgré lui* de Molière. Puis, en 1955, on présentait un spectacle des comédiens-diseurs Pierre Viola et Lise Bernard, consacré à la poésie française de Rutebeuf à Rimbaud, dans le cadre d'une tournée internationale. En 1959, le Théâtre Universitaire Canadien (TUC) présentait *Polyeucte*, première pièce classique professionnelle

ces troupes nationales de tournées. Le rôle de diffuseur du Collège ne s'arrête pas là cependant. Il se spécialisera dans le théâtre régional (qui n'a ni les moyens, ni les ambitions du théâtre national de tournées) et dans la diffusion de spectacles émanant de troupes extérieures à la région mais qui s'adressent particulièrement à la clientèle étudiante.

Quelques remarques en terminant sur le répertoire. La majorité des pièces présentées appartiennent au répertoire classique ou religieux. Ainsi, l'usage du théâtre correspond bien à la vocation éducative du Collège : transmettre l'héritage de la culture classique et assurer la formation chrétienne. Dans les années soixante, les bouleversements qu'entraîne la modernisation du Québec et en particulier de son système d'éducation ont d'importantes conséquences sur la tradition éducative dont les collèges classiques sont les plus dignes représentants. On remet en question de plus en plus la sélection faite par les collèges, on tend à la démocratisation et à l'ouverture sur le milieu, etc. Le répertoire du théâtre au Collège de Rouyn va connaître aussi un bouleversement surprenant. Modernisation du répertoire et implication marquée dans la ville vont aller de pair. Puis, en 1966, le Théâtre du Nouveau Monde introduit pour la première fois au Collège une pièce québécoise professionnelle. L'avènement du cégep en 1967 va contribuer à faire une place de plus en plus grande au répertoire québécois. S'établit alors une adéquation nouvelle entre culture, éducation et théâtre.

## **Deuxième partie**

### **1967-1971 : Fondation du Cégep et du Centre Dramatique de Rouyn (CDR), les règles du jeu changent**

Cette période en est une de bouleversement des structures. On assiste à la fondation des cégeps qui remplacent les collèges classiques, écoles normales, d'infirmières et polytechniques. Parallèlement, on revoit les programmes de telle sorte qu'ils répondent aux nouveaux objectifs de formation et de démocratisation du niveau collégial. Ces transformations rapides vont aussi modifier la vie étudiante<sup>8</sup>. Période de transition donc, qui n'en rompt pas moins avec les visées de la formation classique, chrétienne et élitique : le cégep sera un lieu de formation moderne, laïque et populaire (du moins, le souhaitait-on). À Rouyn, le théâtre de collège lui, avait déjà pris un peu d'avance sous l'impulsion de van de Vorst. Cependant, dans la foulée des bouleversements de toutes sortes et avec le départ de van de Vorst, on assiste à un ralentissement marqué de la vie théâtrale. Pendant cette période, on comptera 9 spectacles de théâtre dont 4 seulement présentés par des étudiants (3 par ceux du Collège de Rouyn), 4 par le Théâtre Populaire du Québec (TPQ) et 1 par le mime de réputation internationale Luiz Saraiva. Le répertoire est moins audacieux que dans les dernières années du Collège classique ; par contre, on assiste vers la fin de cette période, à une réorientation nettement québécoise dans le choix des pièces (Dubé, Blais, Tremblay) montées au Collège. Le TPQ propose, pour sa part, Molière, Marivaux et Musset en conformité aux programmes qu'on n'a pas fini de renouveler (il présente aussi une courte farce de Feydeau). Enfin, des étudiants du Collège d'Amos, qui sera vite intégré à celui de Rouyn, proposent une fantaisie de Beckett et un Labiche. Pour la première fois dans l'histoire du théâtre au Collège, le théâtre professionnel supplante le théâtre de collège non seulement en qualité mais aussi en quantité à l'intérieur de ses propres murs. Cela sera cependant éphémère puisque dès que la ville sera équipée convenablement (le Théâtre du Cuivre sera inauguré en 1968), le théâtre professionnel sortira du Collège.

En 1970, Jo Godefroid se joint à l'équipe de professeurs du Cégep de Rouyn. Ayant acquis une formation professionnelle de comédien en Europe, et à la demande de Norman Murphy du Service aux étudiants, il va bientôt s'occuper de réanimer la vie théâtrale au Collège. Il va y réussir brillamment puisqu'en 1971, la Goudrelle (troupe du Cégep) remporte le troisième prix du Festival de théâtre amateur régional. Elle y jouait un montage des *Belles-soeurs* de Tremblay, dans une mise en scène de Godefroid. Cette troupe sera choisie pour représenter le Collège et la région au Festival provincial de l'Association Canadienne de Théâtre Amateur.

Toujours en 1971, la *Frontière* du 21 juillet annonce la fondation de la troupe les Garnottes. Fondée par une vingtaine d'étudiants de la région, cette troupe se donne pour but d'aller jouer dans les localités qui sont privées de théâtre.

**CDR** CENTRE  
DRAMATIQUE  
DE ROUYN

3  
PIECES QUEBECOISES  
EN 1 ACTE

- BERTHE DE M. TREMBLAY
- GOGLU DE J. BARBEAU
- FACE A FACE •  
DE R. GURIK

ET UN EXTRAIT DE  
• MEDIUM SAIGNANT •  
DE F. LORANGER

LIEU: THEATRE DU CUIVRE } PRIX DES PLACES  
DATE: JEUDI 16 MARS } ETUDIANTS: 0.50  
HEURE: 20 H 30 LOCATION: CHATEAU WINSOR } ADULTES: 1.00

Affiche du premier spectacle du CDR au Théâtre du Cuivre en mars 1972. Les mises en scène étaient signées Jo Godefroid, Jean-Guy Côté (tous deux professeurs au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue) et Claude Lacasse.

Mais c'est en novembre 1971 que se passe l'événement le plus important de cette période. Sous l'impulsion des principaux animateurs de théâtre du Collège (Jo Godefroid et Jean-Guy Côté, nouvellement arrivé) et de la ville (Roland Pelletier de la Poudrerie, Claude Lacasse du Mouvement Théâtral Étudiant), on fonde un regroupement théâtral qui prend le nom de Centre Dramatique de Rouyn. Le CDR est appuyé financièrement par le Cégep et la Cité de Rouyn. Sa salle de répétition et de spectacle, c'est le Théâtre du Cuivre (salle de 500 places construite à l'occasion du centenaire de la Confédération canadienne). En fait, on n'a jamais été si près de la fondation d'une véritable troupe professionnelle de théâtre à Rouyn-Noranda. Mais ce qui semble ici une évolution importante vers l'établissement d'un théâtre de qualité en région constituera en fait pour le théâtre de collège une véritable saignée : Jo Godefroid et Jean-Guy Côté, les animateurs les mieux formés et les plus enthousiastes, consacreront leurs énergies au CDR. Les étudiants les plus talentueux se joindront aussi au CDR (pensons aux Claire Lafortune, Paule Tardif, Lise Pichette, etc.). Le théâtre de collège, en produisant le mieux et en l'orientant ailleurs, se coupe les ailes. Désormais sans véritable animateur, les étudiants intéressés par le théâtre (et il y en a beaucoup) et dont les services ne seront pas requis par le CDR (et il y en a presque autant) seront laissés à eux-mêmes. Le rôle des professeurs dans le théâtre de collège va désormais se déplacer. Le cours de théâtre 601-202 va en quelque sorte récupérer les énergies non requises ailleurs. Jean-Guy Côté, Marie-Claude Leclercq, Claude Lizé, et quelques autres à l'occasion, vont mettre au point un cours de pratique théâtrale qui deviendra bientôt très populaire auprès des étudiants. La très grande majorité des pièces de théâtre produites au Collège proviendra, à partir de 1974, de ce cours de théâtre. Pendant cette période donc :

- fin du théâtre de collège tel qu'on l'avait connu jusque là,
- le théâtre de collège intègre les structures des programmes (il n'est plus d'abord une activité parascolaire),

- pour les individus les mieux qualifiés, la pratique se professionnalise (le théâtre de collège apparaissait alors comme un sous-théâtre).

Si nous avons souligné le rôle du théâtre de collège dans la professionnalisation du théâtre à Rouyn-Noranda (rôle qui remonte au Collège classique, comme on l'a vu), il reste à faire l'histoire de cette professionnalisation elle-même, du rôle des autres intervenants, des espoirs alors soulevés pour l'établissement d'un théâtre de qualité à Rouyn-Noranda... et des déceptions qui ont suivi. Cela n'est pas notre objet.

À la fin de cette courte période, on ne reconnaît plus vraiment le théâtre de collège. Ses meilleurs éléments évoluent désormais sur une autre scène et dans d'autres cadres. Le CDR étant un véritable regroupement des forces théâtrales de Rouyn-Noranda, il aura pour effets secondaires d'anémier les organismes qui lui auront donné naissance (le théâtre de collège, la Poudrerie, etc.). En fait, peut-on encore parler de « théâtre de collège » si on entend par cette expression *la représentation du Collège comme institution à travers la représentation théâtrale* ? Il semble que, sauf exceptions, la réponse à cette question est non. « Cégep en spectacle » et la Ligue d'Improvisation (pour le temps d'une mode ?), vont remplacer le théâtre comme porte-étendard du Collège dans le domaine des arts de la scène.

### **Troisième partie**

## **1972-1987 : Perte d'exclusivité du Collège et de son théâtre comme centre culturel de la ville et de la région**

En fait, cette période pourrait être divisée en deux temps : 1972-1976 et 1976-1987.

De 1972 à 1976, le CDR va produire un grand nombre de spectacles dont plusieurs seront mis en scène par des professeurs du Cégep (Jo Godefroid, Jean-Guy Côté, Claude Lizé). Plusieurs étudiants vont aussi jouer dans ces spectacles de telle sorte que le CDR pourrait être considéré comme le successeur du théâtre de collège. Dans les faits, le CDR n'est pas du théâtre de collège. Il ne joue aucun rôle dans l'animation culturelle du Collège. Son champ, c'est la région de Rouyn-Noranda et la représentation de cette région dans les festivals et les organismes de théâtre régionaux et nationaux. La fonction de représentation ne joue donc plus au profit du Collège. Mais il faut bien voir que cette nouvelle situation fait l'affaire de la ville qui acquiert une troupe plus solide, du Collège, qui voit une occasion de participer de façon concrète et efficace à la vie culturelle de son milieu, et des intervenants en théâtre qui se donnent alors des perspectives intéressantes de professionnalisation. Il ne faut pas se surprendre alors que dès 1972 le directeur du Théâtre du Cuivre, M. Henri Bryselboul, et celui du Service socio-culturel du Collège, M. Norman Murphy, se félicitent de « la participation culturelle du Cégep aux activités de la ville » (*Hebdo-Info*, septembre 1972).

Pendant cette période, on ne se surprendra pas non plus de la pauvreté des activités théâtrales *au Collège*. En fait, il n'y a plus rien. Ceux qui font du théâtre le font à l'extérieur du Collège ou encore à l'intérieur des *cours de théâtre*. Le parascolaire, lieu privilégié du théâtre de collège, a été évacué.

À partir de 1976, le Service socio-culturel du Collège va prendre l'initiative de ressusciter le théâtre parascolaire. Le personnage du professeur-animateur de théâtre étant disparu, il sera

remplacé par l'animateur-étudiant. Yvan Simard, Alain Robitaille, Daniel Gingras, Claude Laverdière, Denis Gauthier et certains autres vont jouer un rôle important dans cette « renaissance ». Alors que les professeurs-animateurs montaient surtout des pièces de répertoire international et national, les étudiants-animateurs vont souvent monter des créations (*L'Élevage*, *Rose de Blanche*, *Parle bonhomme*, etc.). Cela va durer jusqu'au début des années 80 alors que l'engouement pour l'improvisation va atteindre le Collège et à son tour monopoliser toutes les énergies. La seule exception sera la création par la TRAC, troupe éphémère du Collège, en 1986, du spectacle *La Vie dans un cadre*.

Quelque chose de neuf va aussi se produire pendant cette période 1972-1987. Si le théâtre de collège disparaît, ce n'est pas que les besoins auxquels il répondait sont disparus. Tout au plus, ils ont été modifiés. Il ne s'agit plus de la fête du Supérieur ou de l'évêque du diocèse, de la célébration de la Ste-Catherine ou de la St-Patrice, de la journée des parents ou de celle du Sacré-Coeur, mais il y a toujours des moments forts dans la vie d'un collège : la rentrée et la fin de l'année, les « graduations », les manifestations de mécontentement (prêts/bourses, cafétéria, etc.), les anniversaires (20 ans des cégeps par exemple), les journées thématiques (prévention du suicide, des maladies transmises sexuellement, journée de la femme, etc.). Ces moments forts commandent toujours une « célébration ». Et le théâtre demeure toujours une façon appréciée de célébrer. Cependant, ce besoin n'est plus comblé spécifiquement par le théâtre de collège. Plusieurs troupes professionnelles québécoises offrent sur le marché des spectacles qui sont de qualité et qui correspondent à ces nouveaux besoins. Il faudrait bien un jour étudier les rapports qui existent entre la disparition du théâtre de collège et la prolifération des troupes professionnelles qui vivent de ce marché (écoles primaires, secondaires, cégeps, universités). Le théâtre de collège ne serait pas disparu en vain s'il avait, un peu sur le modèle de ce qui s'est passé à Rouyn entre le Collège et le CDR, donné naissance à un théâtre de meilleure qualité et plus « démocratique ». Pour une fois que la démocratisation serait associée à l'amélioration de la qualité !

Concrètement, on peut dire qu'à partir des années 80, plusieurs troupes professionnelles auront l'occasion de se produire au Collège. Parmi celles-ci, il faut distinguer :

- 1) celles qui ne réclament qu'une salle pour diffuser leur spectacle auprès du public de Rouyn-Noranda (ce sera le cas, à l'occasion, pour le CDR, le Théâtre de Coppe, la Terre Promise). Ce phénomène résulte du manque d'équipements culturels à Rouyn-Noranda, le Théâtre du Cuivre étant devenu inaccessible pour la diffusion du théâtre régional : programmation prévue des mois d'avance, salle trop chère pour des troupes sans moyens et trop grande pour le public rejoint. Le Collège continue donc de jouer un rôle de suppléance.
- 2) celles qui sont invitées par le Collège ou certaines de ses instances à venir marquer les événements auxquels on veut donner une certaine importance. Par exemple, en 1982, à l'occasion d'un mouvement étudiant sur la question des prêts/bourses, le Théâtre de la Cannerie présente *Prêt, pas prêt, débourse*. En 1988, le Théâtre Sans Détour de Québec présente, dans le cadre d'une semaine thématique sur les relations hommes-femmes, la pièce *Dix minutes de vérité*. À l'occasion d'une semaine sur les MTS, la troupe Ma chère Pauline jouera sa pièce *C'est à ton tour*. Mais la plupart du temps, comme on le voit dans ces exemples, ce sont les troupes du « sud » qui profiteront de ce nouveau marché. Pourquoi ? Plus nombreuses, plus diversifiées, plus professionnelles que les troupes de



la région, elles offrent des produits à un marché plus vaste donc, elles sont plus faciles à rentabiliser. Pour changer quelque chose à cette situation, il faudrait organiser des échanges entre régions plutôt que toujours des échanges Montréal-région. Mais ce n'est pas demain la veille. Questions d'organisation, d'argent, de volonté et de concertation. De politique donc.

## Le cours de théâtre 601-202

Depuis la création des cégeps, il existe un cours spécifiquement consacré au théâtre. À l'origine, il s'agissait d'un cours de littérature comme celui de poésie, de roman et d'essai. Mais bientôt, sous l'impulsion des professeurs, ce cours va s'orienter vers la pratique théâtrale. Le Collège de Rouyn fut l'un des tout premiers à développer cette orientation<sup>9</sup>. Au début des années

70, on proposait aux étudiants d'interpréter des pièces ou des extraits de pièces tirés du répertoire québécois. Rapidement, c'est la création qui sera privilégiée. Il s'agit en général de courtes pièces d'une vingtaine de minutes dont les thèmes sont choisis par les élèves. Le professeur fournit surtout une méthode de travail (vers 1973-1974, il fournissait surtout une orientation idéologique — celle des groupes de gauche dominants). La réception de ces spectacles d'étudiants reste, sauf exceptions, très limitée. Dans les années 70, beaucoup d'étudiants du Collège assistaient aux représentations de fin de session. Le théâtre de poche pouvant contenir alors une centaine de spectateurs était souvent rempli. À chaque fin de session on représentait parfois plus d'une trentaine de spectacles. Certains parents venaient y assister. Mais à partir du début des années 80, ces spectacles sont perçus d'abord comme des exercices scolaires et à ce titre, ils n'intéressent plus que la classe. Il arrive cependant que des étudiants plus motivés veuillent organiser des représentations plus « vraies ». Ils sortent alors du Collège et vont jouer auprès d'un autre public (élèves des écoles primaires, groupes populaires, etc.). Mais fondamentalement, la fonction de ce cours n'est pas théâtrale ; elle est plutôt pédagogique : permettre au plus grand nombre possible d'étudiants d'entrer en contact avec le phénomène théâtral, le lui faire expérimenter par l'assistance à des spectacles et par la création (la création — et sa représentation — étant un moyen et non une fin en soi). Il n'en reste pas moins que c'est dans le cadre de ce cours de théâtre que se produisent le plus de pièces au Collège et cela sur une base permanente, base qui a toujours fait défaut au théâtre de collège parascolaire depuis la fondation des cégeps (pour les raisons évoquées plus haut). Mais le cours de théâtre ne remplace pas le théâtre parascolaire comme le CDR ne l'a pas remplacé. Le marché du théâtre de collège reste donc ouvert pour les troupes qui s'y intéressent, et il y en a beaucoup, la publicité reçue au Service socio-culturel du Collège en faisant foi.



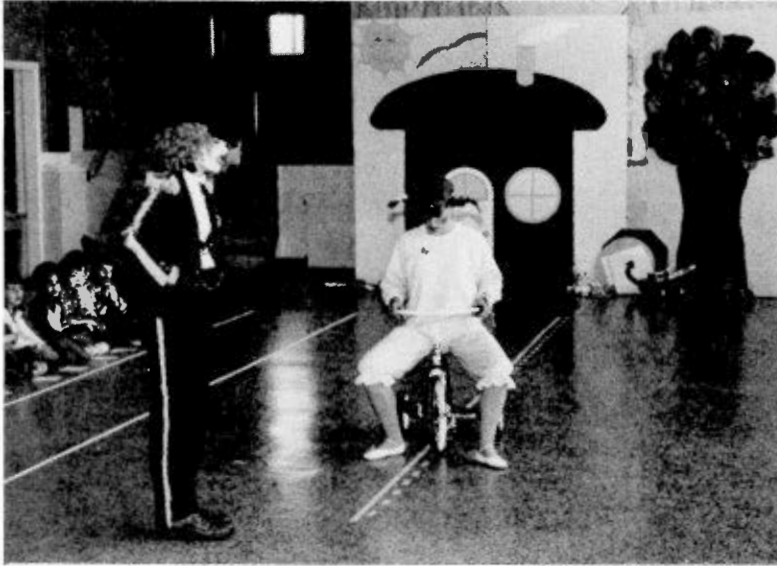
*Albertine en cinq temps de Michel Tremblay, pièce présentée par des étudiantes du cours 601-202, à la SUM du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue en mai 1985. Photo : Louis Paré.*

## Conclusion

L'histoire du théâtre au Collège de l'Abitibi-Témiscamingue est peut-être exemplaire. On a formé ici, comme dans d'autres collèges du Québec, des amateurs, des comédiens, un public ; on a fourni à des animateurs de talent l'occasion d'exercer leur art avec le soutien institutionnel de l'École et de l'Église. Si nous n'en savons pas beaucoup sur le rôle du théâtre de collège au Québec, et encore moins sur celui des collèges périphériques, ce qui vient d'être dit est à tout le moins établi. Mais il y a ici des circonstances particulières qui ne sont pas les mêmes qu'ailleurs, entre autres, l'éloignement de la région et la jeunesse relative du Collège par rapport aux autres collèges du Québec. Cela peut expliquer la moins grande force de la tradition et l'acquisition rapide d'un « prestige » pour le théâtre de collège à Rouyn-Noranda. Cela explique aussi le rôle vraiment exceptionnel du Collège et de son théâtre, à une époque relativement récente (les années 60 et le début des années 70) dans l'établissement d'une vie théâtrale dans notre ville. Avec la révolution tranquille et la laïcisation de l'École, le théâtre sort de la zone d'influence des clercs. C'est l'État désormais qui prend la relève. Le théâtre s'institutionnalisant, il n'aura plus à se mettre à la remorque de l'École. Le théâtre de collège aura vécu ses heures de gloire. Il aura préparé et permis l'autonomie désormais instituée du

théâtre au Québec. Ne s'agit-il pas là du but ultime de tout système d'éducation : préparer et permettre l'autonomie ?

Mais qu'est devenu le théâtre de collège aujourd'hui ? À quelles fonctions peut-il prétendre ? Quel est son rayonnement ? Notre recherche limitée à l'étude du seul cas du Collège de l'Abitibi-Témiscamingue ne nous permet qu'une esquisse de réponse à ces questions. De producteur et de diffuseur de théâtre, le Collège est maintenant devenu plutôt un consommateur. En tant que consommateur, il vient élargir un marché pour les troupes qui peuvent et veulent répondre à ses besoins. Il continue aussi sa vocation de formation même si elle n'a plus le prestige d'antan. Il n'a donc pas évacué le théâtre même si son rôle a été ramené à des proportions plus modestes et



Céline Bilodeau et Brigitte Paré présentent leur création sur la sécurité en bicyclette à l'École Pie X - Mgr Rhéaume de Rouyn-Noranda, dans le cadre du cours 601-202 en mai 1985. Photo : Louis Paré.

plus éducatives : non pas faire le théâtre mais faire connaître, faire aimer celui qui désormais se fait lui-même.

Ailleurs au Québec ? Nous savons que les mêmes phénomènes se sont produits. Nous avons eu, à notre mesure, nos Compagnons de St-Laurent : ils s'appelaient la Société Dramatique du Collège de Rouyn. Nous avons eu notre Père Legault : il s'appelait Gérard van de Vorst. Et cela, dans un pays neuf, plus haut encore que les pays d'en haut, où la tradition cède la préséance aux visions d'avenir. Mais la jeunesse, l'absence de traditions et l'éloignement ont pour effets de marginaliser et non de « faire reconnaître » les audaces qu'ils permettent. Tout ceux qui s'intéressent au théâtre québécois connaissent le rôle que le Père Legault y a joué ; pourtant, personne ne connaît van de Vorst qui y a joué lui aussi un rôle non négligeable. D'où l'intérêt à étudier la marginalité. C'est toujours de là que l'innovation vient (sans qu'on le sache !). Jeu de masques, à démasquer.



**Annexe 1**  
**Activités théâtrales au Collège de Rouyn**

**1<sup>re</sup> période: 1948-1967**  
**Le Collège classique et son théâtre: des leaders**

date	titre	auteur(e)	no. repr.	int.	ext.	origine	metteur en scène	troupe
1949			1	x				
25 novembre 51	Séance: Quand la faim mine les moines et al.		1	x				
16 décembre 51	Séance: Le Cuisinier et le poète, Le Chat et al.		1	x				
6 juin 52	St-Félix et les pommes de terre If Man Played Card As Woman Do	Henri Brochet	1 1	x x				
25 novembre 52			1	x				
8 décembre 52	Séance: La Farce des moutons et al.	Léon Chancerel	1	x				
17 février 53	A qui le neveu	Théodore Botrel	1	x				
1 novembre 53	Le Barbier et les moines		1	x				
8 décembre 53	Les Taupes	Victor Delaporte s.j.	1	x				
17 février 54	St-Georges et le dragon St-Félix et les pommes de terre	Henri Brochet	1 1	x x				
17 mars 54	Lucifer's Lodge	Joy Fabias	1	x				
23 octobre 54			1	x				
26 et 27 novembre 54	L'Anglais tel qu'on le parle Le Médecin malgré lui	Tristan Bernard Molière	2 2		x x	Montréal Montréal		La Compagnie de Montréal La Compagnie de Montréal
8 décembre 54	L'Enfant prodigue	Laurent Tremblay O.M.I.	1	x			Paul Jobin O.M.I.	

comédien(ne)s	texte	genre	occasion	commentaires
les élèves de syntaxe.				premier jet théâtral jailli d'un sketch improvisé par les aînés d'alors (Frontière, 9 avril 59).
Raymond Robitaille, élèves d'éléments, de syntaxe et de versification.			La St-Thomas	
élèves d'éléments, de syntaxe et de versification.				
élèves de méthode et de versification.	français		Fin d'année	première «vraie» pièce montée par les humanistes et jouée avec décors et éclairage (Frontière, 9 avril 59).
élèves d'éléments et de syntaxe.	?		Fin d'année	
chaque classe fait un sketch sur l'histoire du Canada.			La St-Thomas	
Laurian Lefrançois, Jean Labelle, Roger Bourgeois, Guy Pelletier, Pierre Perron, Armel Roberge, Basile Cuddihy, Viateur Bergeron.	français	pantomime	Immaculée-Conception	
R. Paillé, R.-M. Dubois, H. Deslauriers, G. Cotnoir, R. Laporte, A. Gagnon, A. Chartier, M. Legendre.	français	comédie	127e ann. des Oblats	en présence de Mgr Rhéaume, évêque.
		sketch		
élèves de rhétorique.		comédie	Immaculée-Conception	
élèves de rhétorique.	français			en présence de Mgr Rhéaume.
R. Joyal, G. Archambault, R. Bougie, Serge Bourque, R. Allard, P. Beauchesne, G. Thérien, G. Bradette, R. Farrell.	anglais (?)		St-Patrice	pièce anglaise jouée surtout par des étudiants ontariens fréquentant le Collège.
				on joue de courtes comédies dans la salle du nouveau collège.
	français (?)	comédie		semble être le premier spectacle de l'extérieur à être présenté au Collège.
Lucien Cloutier, Yvan Ducharme, Serge Bourque, Roland Laporte, Léon Légaré, Roland Villeneuve, Claude Paquin, P. Beauchesnes, Bernard Bélanger, Gilbert Thérien.	français québécois	comédie drame	Immaculée-Conception	

date	titre	auteur(s)	no. repr.	int.	ext.	origine	metteur en scène	troupe
23 et 28 février 55	L'Heure de Dieu	Émile Marsac	2	x			Paul Jobin O.M.I. et Régent Desforges O.M.I.	
18 mars 55	L'Auberge du vent du sud	Jean Marsale	1	x			Régent Desforges O.M.I.	
15 novembre 55		Rutebeuf et al.	1		x	?	Pierre Viola et Lise Bernard	
8 et 11 décembre 55	Noël sur la place	Henri Ghéon	2	x			Jean Bilodeau (P)	
16 février 56	Séance: Le Médecin malgré lui (ext) et Job	Molière Léon Chancerel	1	x			Jean Bilodeau (P)	
8 décembre 56	Les Méfaits de gulosité	Léon Chancerel	1	x			Jean Bilodeau (P)	
	Le Vent fait danser le sable	Henri Brochet	1	x			Jean Bilodeau (P)	
24 mars 57	Le Grand Attentif	Émile Legault	1	x			Jean Bilodeau (P)	
25 novembre 57	Séance: Les Gloutons	Léon Chancerel	1	x			Jean Bilodeau (P)	
	Le Bourgeois gentilhomme (ext) Les Amours de Vio	Molière	1	x				
16 février 58	Séance: Le Phantôme		1	x				
	Séance: Les Trois aveugles		1	x				
8 mars 58	Séance: Consultations médicales, etc.		1	x				
20 mars 58	Séance: La Parade du pont au diable		1	x			L. Belzile (P)	
28 mars 58	Séance		1	x				
3 mai 58	Séance: La Contagion, Le Chapeau de Fortunatus		1	x				
31 mai 58	Séance: La Cigale et la fourmi	Jean de La Fontaine	1	x				
5 décembre 58	Séance: Ronceveaux, Les Irascibles	Régnier et Ferrary Léon Chancerel	1	x			Philippe Tête (P) Philippe Dufresne (P)	

comédien(ne)s	texte	genre	occasion	commentaires
J.-C. Labbé, J.-C. Coutu, C. Prévost, R. Gauthier, A. Roberge, J. St-Onge, V. Bergeron, L. Lefrançois, G. Cotnoir, P. Perron, A. Bouchard, M. Bergeron, J.-V. Drolet, B. Maurice, C. Label.	français	drame	Jubilé d'or sacerdotal de Mgr Rhéaume, évêque.	
R. Laporte, B. Dubois, P. Beauchesne, G. Cotnoir, L. Légaré, R. Bougie, A. Bouchard.	français	drame policier	Fête de St-Joseph	
	français	spectacle de poésie		dans le cadre d'une tournée internationale.
Jean Bilodeau, Yvette Brouillard, Maurice Bergeron, Michèle Proulx, Gérard Gingras, Berthold Maurice, Cléo Bradley, Arnel Bouchard, Lorrain Barrette.	français	jeu	Immaculée-Conception	première introduction de la mixité dans la distribution. Bilodeau donne des cours d'art dramatique en ville (35 élèves).
Donald Séguin, Jacques Trudel, Jean Bilodeau, Jacques Gravel, Jean Roberge, Patrice Bernard.	français	comédie	Hommage à Mgr Maxime Tessier, évêque.	
Réal Robert, Robert Rousseau, Claude Larouche, Benoit Langevin, Patrice Gauthier.	français	jeu choral		
Bernard Trudel, Walter Lienart, Serge Bourque, Raymond-Marie Dubois, Guy Cloutier, Guy Pelletier, G. Bradette.	français			
Claude Larouche, Cléo St-Jean, Richard Dubé, J. Bonenfant, Raymond David, Jacques Courey, Émile Gauthier, Jean Bordeleau, Bernard Bélanger, Denis Duguay, Claude Bissonnette, Jacques Gravel, Jean Bilodeau, André Dumas.	français			
Jean-Guy Pelletier, Guy Cloutier, Raymond Cloutier, Gilles Vigneault, Diane Lamothe, Rolande Darveau, Jeanne-d'Arc Decœur, Arnel Bouchard, Christian Bolduc, Yvon Bradley, François Pelletier, Claude Arnel, Michel Côté, Réal Lalonde et 60 personnages.	québécois	jeu scénique	Hommage au recteur	
Gérard Gingras, Raymond Bégin, Gérald Giguère, J.-Marie Duval, Maurice Bergeron, Réal Lafond, Gérard Thallon (?), Claude Arnel, Réginald Grenier, Lionel Brochu, Alfred Lavallée, Michel Côté, Robert Huard, Jacques Roux O.M.I., etc.	français français et al.		La St-Thomas	
Paul Thibault, Jacques Larouche, Louis Courtemanche, Sylvio Mainville, ? Pétigrew, ? Boisvert, et trois orphelins de l'orphelinat St-Michel.				
Louis Courtemanche, Gustave Dupont, J. Mercure O.M.I., Raymond Cloutier, Roger P. Dionne, Paul Bélanger, Raymond Martel, Jean Desmeules.				
Michel Brousseau, Jean-Guy Lafamme, Patrick Lavigne, Dan Clément, Normand Marchand, Benoît Demers, Jacques Bélanger, Georges Charest, Guy Côté, Paul Arcand, René Béland, René Dubois.				
Jacques Trudel, Raymond Vincent, Paul Thibault, David Lafleur, Gabriel Lavigne, Sylvio Mainville.	fête du Collège			
élèves de rhétorique.				
Jean-Guy Lajeunesse, Claude Lavoie, Jude Vachon, Robert Blanchard, Jacques Deault, Jacques Pothier, Raymond Carrier, Marc Jourdain, Michel St-Onge, Grégoire Barrette, André Lambert, Gilles Cloutier.				
Gilles Cloutier, Roger Pelletier, ? Barrette O.M.I., F. Morney (?) O.M.I.				
Jean-Pierre Dufresne O.M.I., Raymond David, Jacques Deault, David Lafleur, Paul Thibault, Gustave Dupont.		comédie comédie		

Du Théâtre en Abitibi-Témiscamingue

date	titre	auteur(s)	no. repr.	int.	ext.	origine	metteur en scène	troupe
3 février 59	Polyeucte	Corneille	1		x	Montréal		Théâtre Universitaire Canadien
16 février 59	Séance: Le Cid (ext), Les Deux paris, etc.	Corneille	1	x			Gisèle Morissette (P)	
21 mars 59	Le Mariage forcé	Molière	1	x			Philippe Tête (P)	
16 avril 59	Notre vie au Collège	Création coll.	2	x				
25 novembre 59	Le Homard et les plaideurs	René Blain des Cormier	1	x			L. Belzile (P)	
7 décembre 59	La Farce du pendu dépendu	Henri Ghéon	1	x			Marc Jourdain (P)	

1959 Note: on annonce en 1959 la fondation du Cercle d'Art Dramatique du Collège de Rouyn.

16 février 60	La Farce de Maître Pathelin		1	x			Marc Jourdain (P)	
16 mars 60	Les Petits clercs de Santarem	Henri Ghéon	1	x			Jacques Crépeau (P)	
23 octobre 60	Le Journal d'Anne Frank	Anne Frank	1		x	Montréal		Théâtre Universitaire Canadien
25, 28 février 61 1 mars 61	Sur la terre comme au ciel	Fricht Hochwalder	3	x			Jacques Crépeau (P) ass. de Fernand Larouche	
10, 13, 15 et 17 mars 62	Le Pauvre sous l'escalier	Henri Ghéon	4	x			Jacques Crépeau (P)	
24 septembre 62	Au restaurant		1	x			Jacques Garon	

1963 Note: Fondation de La Poudrerie, troupe de l'extérieur du collège. Entre 63 et 66, elle aura fait 35 représentations de ses spectacles avec la collaboration de Gérard van de Vorst (prof. et animateur de théâtre au Collège à partir de 1964).

5 février 64	Les Exercices de style	Raymond Queneau	1	x			Gérald van de Vorst (P)	Compagnons de la Gaieté du Collège de Rouyn
1 octobre 64	La Cantatrice chauve	Eugène Ionesco	8	x			Gérald van de Vorst (P)	Société Dramatique du Collège de Rouyn
3 au 12 décembre 64	La Leçon La Demande en mariage	Eugène Ionesco Anton Tchekov	?	x x			Pierre-Paul Karch (P) Jean Sirois (P)	Société Dramatique du Collège de Rouyn
26, 27 et 28 mars 65	En attendant Godot	Samuel Beckett	3	x			M. Pouyez (P)	Société Dramatique du Collège de Rouyn
3 juin 65	Treize à table	Marc-Gilbert Sauvajon	1		x	Montréal	Jean Duceppe	Théâtre Populaire Molson
25 au 28 novembre 65	L'Échappée belle	Georges Grec	5	x			Gérald van de Vorst (P)	Société Dramatique du Collège de Rouyn
16 au 20 mars 66	La Paix chez soi Zoo Story	Georges Courteline Edward Alby	5	x			Gérald van de Vorst (P)	Société Dramatique du Collège de Rouyn
23 et 24 mars 66	Le Cid	Corneille	2	x				
17 novembre 66	Le Temps sauvage	Anne Hébert	1		x	Montréal	Albert Millaire	TNM

comédien(ne)s	texte	genre	occasion	commentaires
	français	tragédie		1ère pièce de théâtre professionnel classique français à Rouyn.
Réal Rivet, Jacques Michaud, Robert Olivarez, Gratien Dallaire, Alain Gourd, Mario Larue, Paul Cormier, Jean-Guy Gauthier.	français	tragédie		
Jacques Trudel, Arnel Bouchard, Victor Mainville, Jacques Martel, Pierre Falardeau, Jean-Louis Brisson, David Lafleur.	français	comédie	La St-Thomas	
	création	jeu scénique	10e ann. du Coll.	
Anger Larouche, Anicet Beaupré, Paul Thibault, Louis Courtemanche, Gustave Dupont, Sylvio Mainville, Hugues Grenier, Raymond David, Paul Bélanger, Fernand Larouche, Jacques Deault, Patrick Lavigne, Gilles Cloutier, Marc Jourdain.	français	comédie		
Gilles Cloutier, Patrick Lavigne, David Lafleur, Jacques Deault, Jacques Trudel, Paul Thibault.	français	miracle en 3 actes		

Pierre Falardeau, Normand Ouimet, Gaston Dubé Jacques Roberge, Jacques Laval.	français	farce du XVe s.		
André Gauthier, Martial Barrette, Jean-Pierre Roy, Claude Brunet, François Bastien, Jacques Bélanger, Victor Cormier, Michel Brousseau.	français			
		drame		

Michel Barrette, Louis Courtemanche, François Bastien, Paul Bélanger, Denis Duguay, Louison Dubé, Victorin Ferron, Gustave Dupont, Pierre Landry, Jacques Michaud, Victor Cormier, Marcel Côté, Angers Larouche, etc.	français	drame		pièce présentée également à Ville-Marie.
---	----------	-------	--	--

Florent Desrochers, Mlle Denise Corriveau, François Bastien, Mlle Yolande St-Jean, Patrick Lavigne, Agathe Garon, Jean-Eudes Boudreault, Robert Pilon, Camille Trudel, Claude Brunte, etc.	français	drame		pièce présentée également à Ville-Marie.
		sketch		

18 élèves	français	comédie		
Denise Lafamme, Anne-Marie Gourd, Murielle Dutil, André Soulard, Patrick Lavigne, Jean Hétu.	français	tragi-comédie		plus de mille spectateurs. Première pièce de théâtre moderne à Rouyn.
	français russe	comédie comédie		

	français	tragi-comédie		
	français	boulevard		recettes versées à la troupe La Poudrerie de Rouyn.
16 élèves du collège.	création	cabaret-théâtre		13 représentations si on inclut la tournée régionale.

	français	comédie		
étudiants du CPES Rouyn.	français	tragi-comédie		
	québécois	drame		

**2<sup>e</sup> période: 1967-1971**  
**Fondation du Cégep et du Centre Dramatique de Rouyn,**  
**les règles changent**

date	titre	auteur(s)	no. repr.	int.	ext.	origine	metteur en scène	troupe
19 mars 67	On ne badine pas avec l'amour	Alfred de Musset	1		x	Montréal		TPQ
9, 10 et 11 avril 67	Le Temps des Illas	Marcel Dubé	3	x			Jean-Paul Hamoir (P) André Bilodeau	
9 octobre 67		Luiz Saraiva	1		x	Europe		
30 octobre 67	Le Mariage forcé On purge bébé	Molière Feydeau	1 1		x x	Montréal		TPQ
12 mars 68	La Dernière bande La Poudre aux yeux	Samuel Beckett Labiche	1 1		x x	Amos Amos	Jean-François Maurin Jean-François Maurin	La Grande Ourse La Grande Ourse
8 avril 68	Les Fausses confidences	Marivaux	1		x	Montréal		TPQ
15 mai 68	Culture vivante		1		x	Montréal		
27 octobre 68	L'Avare	Molière	1		x	Montréal	Jean Valcourt	TPQ
16 au 25 avril 69	L'Exécution	Marie-Claire Blais	?	x				Les Écumeurs
18 mai 71	Les Belles-soeurs	Michel Tremblay	1	x			Jo Godefroid (P)	La Goudrelle

novembre 71 Note: Fondation du Centre Dramatique de Rouyn sous l'impulsion des principaux animateurs de théâtre du Collège (Jo Godefroid et Jean-Guy Côté, nouvellement arrivé) et de la Ville (Roland Pelletier de la Poudrerie, Claude Lacasse du Mouvement Théâtral Étudiant).

**3<sup>e</sup> période: 1971-1988**  
**Perte d'exclusivité du Collège et de son théâtre**  
**comme centre culturel de la ville et de la région**

date	titre	auteur(s)	no. repr.	int.	ext.	origine	metteur en scène	troupe
16 mars 72 et 6 avril 72	Goglu Face à face Berthe Medium saignant	Jean Barbeau Robert Gurik Michel Tremblay Françoise Loranger	2	x	x		Jo Godefroid Claude Lacasse Jean-Guy Côté Jo Godefroid	Centre Dramatique de Rouyn
4 mai 72			1	x			Yvon Paquin (P)	
4, 5, 6 et 7 mai 72	A toi pour toujours ta Marie-Lou	Michel Tremblay	5	x	x		Jean-Guy Côté	Centre Dramatique de Rouyn
26 et 27 octobre 72	Histoires à raconter  Martha	Oswaldo Daggun  Jeanne-Mance Dellisle	2  2	x  x	x  x	Rouyn  Rouyn	Jo Godefroid (P)  Réjean Roy	Centre Dramatique de Rouyn Centre Dramatique de Rouyn

Note: Henri Bryselbout (dir. du Théâtre du Cuivre) et Norman Murphy (dir. du Service socio-culturel du Collège) sont enchantés de la participation culturelle du Cégep aux activités de la Ville (Hebdo'Info, sept. 72).

comédien(ne)s	texte	genre	occasion	commentaires
	français	comédie		
Diane Drolet, Monique Vachon, Louise Villemaire, René Béland, Jean-Claude Bertrand, Pierre Huot, Michel Guimond, André Lafamme.	québécois	drame		
		(mime)		mime de réputation internationale.
	français français	comédie comédie		
	français français	fantaisie comédie		
	français	comédie		
		art total		artistes de Montréal qui viennent dans les régions culturellement «défavorisées» avec l'appui du ministère des Aff. culturelles.
	français	comédie		
	québécois	drame		pièce jouée au Théâtre du Cuivre.
Lise Pichette, Claire Lafortune, Suzan Fletcher, Paule Tardif, Michèle Foucault.	québécois	drame		pièce jouée aux festivals de théâtre amateur (régional et national).

comédien(ne)s	texte	genre	occasion	commentaires
Michel Henri, Gaétan Breton. Jacques Clermont, Denise Larivière. Claire Lafortune, Michèle Beaulé. Susan Fletcher, Nicole Lorandéau, Serge Lessard, Gaétan Breton, Jean-Guy Côté.	québécois	drame		pièces présentées en tournée et au festival régional de théâtre.
		(marionnettes)		
Lise Pichette, Roland Pelletier, Paule Tardif, Lucie Legault-Roy.	québécois	drame		le CDR participe au festival de théâtre de Mégantic avec Goglu et Marie-Lou. Tournée régional avec Marie-Lou.
Nicole Laurandéau, ?, ? .  Lucette Bouliane.	argentin création	 drame		



Du Théâtre en Abitibi-Témiscamingue

date	titre	auteur(s)	no. repr.	int.	ext.	origine	metteur en scène	troupe
27 février 74 1 mars 74 17 mai 74	Solange	Jean Barbeau	3	x	x	Rouyn	Claude Lizé (P)	Centre Dramatique de Rouyn
10 avril 74	Les Poissons mordent pus	André Simard	1	x	x	Rouyn	Jean-Guy Côté (P)	Centre Dramatique de Rouyn
13, 14 et 15 mai 75	J'Écoute Diguïdi	Robert Gurik J.-C. Germain	3	x x	x x	Rouyn Rouyn	Louis Cossette (É) Claude Lizé (P)	Centre Dramatique de Rouyn Centre Dramatique de Rouyn

Note: Toutes les pièces du CDR ne sont pas mentionnées ici.  
Celles qui le sont marquent l'importance du Collège dans l'histoire de cette troupe.

27 février 76	Le Bal de la nature		1					
27 avril 76	Lettre au général Franco	Fernando Arrabal	1	x	x	Rouyn	Gilles Devault (P)	
1 novembre 76	Il est né l'enfant synthétique	Création coll.	1	x				
24 mars 77	Au coeur d'a rumeur	Création coll.	1		x	Longueuil		Théâtre de Carton
6 avril 77 et 9 mai 77	L'Élevage, c'est pareil en Abitibi Une soirée en octobre	Création coll. André Major	2 2	x x			Yvan Simard (É) Alain Robitaille (É)	Les Théâtres Les Théâtres
11, 12 et 13 décembre 77			3	x				
4 avril 78	Ciel Bleu prend femme	Marielle Bernard (légende indienne)	1		x	Montréal	Claire Ranger André Viens	Théâtre Sans Fil
7 décembre 78	Un bateau que Dieu seul sait qui avait monté...	Alain Pontaut	2	x			Alain Robitaille (É) ass. de Jean-Guy Côté (P)	Théâtre du Chiendent
20 et 21 mars 79	Rose de Blanche	Création coll.	2	x				
29 mars 79	C'est pour quand le progrès	Création coll.	1		x	Montréal	Création coll.	Théâtre à l'Ouvrage
1 avril 79	Un réel ben beau ben triste	Jeanne-Mance Delisle			x	Rouyn	Roch Aubert	Théâtre de Coppe
13, 14 et 17 mai 80	Parle bonhomme	Création coll.	3	x			Yvan Simard (A)	Les Cloch'Arts
25 février 81	Les Célébrations	Michel Garneau	1		x	Ville-Marie	Jules Belliard	Union théâtrale des Jeunes Témiscamiens
25 et 26 mars 81	Le Slow du mal-entendu	Rénéald Blouin, André Ducharme Jean Gagnon.	3	x			Collectif	Les Cloch'Arts
1, 6, 7 et 8 mai 81	L'Architecte et l'empereur	Fernando Arrabal	4		x	Rouyn	Michel Vincent et Yvan Simard (A)	Théâtre de la Terre Promise
28 et 29 octobre 81	Hosanna	Michel Tremblay	3	x			Carole Beaulieu (É)	Les Cloch'Arts
3 et 7 mars 82	Maman travaille pas, a trop d'ouvrage	Création coll.	2	x			Collectif assisté de Jean-Guy Côté (P)	Théâtre des Vadrouilles
31 mars 82	Prêt pas prêt, débourse	Création coll.	1		x	Drummondville		Théâtre la Cannerie
15 décembre 82	Maman est pus pareille	Création coll.	1	x			Création coll.	

comédien(ne)s	texte	genre	occasion	commentaires
Lucille Boucher.	québécois	drame		pièce présentée au festival amateur de théâtre au Théâtre du Cuivre.
Jean-Guy Côté, Robert Beaudry.	québécois	comédie		pièce présentée au Théâtre du Cuivre dans le cadre d'un spectacle organisé par le socio-culturel du Collège. Nombreuses autres représentations dans un autre cadre.
Lise Ouellet, Louise Carie.	québécois	com.-drame		participation de ce spectacle au festival de théâtre de Ville-Marie.
Marie-Paule Grenier, Denis Grenier, Jean Dénommé.	québécois	com.-drame		

Jean Racine, Marta Saenz de la Calzada, Martine Sauvageau, Gilles Devault, Alain Dupras.	création	drame		
	création	drame		

	création	intervention		
Mario Munger, Michel Pilon, Marie-France Charest, Alain Robitaille, Lucie Lacroix, Yves Lacroix, Diane St-Amour, Yvan Simard, Louise Gauthier, etc.	création	drame		refonte de L'Élevage, présenté au printemps des Cégeps avec grand succès. Tournée régionale.
Alain Robitaille, Richard Lacroix, Richard Paradis.	québécois	drame		tournée régionale.
				présenté au Chalet de tennis, le Caféchanthé.

	création	légende		
Marie-France Charette, Alain Robitaille, Richard Lacroix.	québécois	absurde		

	création	drame		
	création	intervention		
	québécois	drame		

Denis Gauthier, Claude Laverdière, Jacynthe Saucier.	création	drame		
--	----------	-------	--	--

	québécois	comédie dramatique		
Claude Laverdière, Lynn Langlois, Viviane Fortin.	création	drame		
Yvan Simard, Michel Vincent, Serge Nicol.	espagnol	absurde		
Denis Gauthier, Claude Laverdière.	québécois	drame		

étudiants du collège.	québécois	comédie	Journée de la femme	
	création	intervention		
10 femmes du groupe Défil.	création		Cours théâtre	retour aux études femmes au foyer

Du Théâtre en Abitibi-Témiscamingue

date	titre	auteur(s)	no. repr.	Int.	ext.	origine	metteur en scène	troupe
28 septembre 83	Le Chant des morts	adapt. Roland Lepage	1		x	Rouyn		
9 novembre 83	L'Épopée de Jos Last Call	Denis Miron	1	x			Doris St-Pierre	Théâtre des Masqués
2 avril 84	La Femme rompue	Simone de Beauvoir	5		x	Rouyn	Jean-Guy Côté (P)	Théâtre de Coppe
27 mars 85 20 avril 85	Histoire d'un cheveu	Création coll.	2	x			Création coll.	Les Trois Mimes
12 février 86	1, 2, 3... Go!	Création coll.	1		x	Rouyn		Théâtre de la Terre Promise
26 février 86			1	x				
30 mai 86	Événement Sulfurose	Micheline Barrette	1		x	Rouyn		
25 novembre 86	C'est à ton tour	Création coll.	1		x	Montréal	Création coll.	Ma chère Pauline
22 avril 87	La Vie dans un cadre	Création coll.	1	x			Daniel Gingras (E)	La Trac
1 décembre 87	Adamiste, toujours je serai	Création coll.	1	x			Création coll.	Troupe 5 pour 1
16 et 17 février 88	Dix minutes de vérité	Création coll.	2		x	Québec		Théâtre Sans Détour
19 mars 88	Dans tous mes états	Création coll.	1		x	Victoriaville	Création coll.	Théâtre Parminou
24 juin 88	Une volée de castors	Richard Boulay	1		x	Rouyn	Pascal Auger (E)	Les Productions de la Feuille Vierge

comédien(ne)s	texte	genre	occasion	commentaires
Jeunes comédiens de Rouyn-Noranda.	américain			
Denis Miron, Doris St-Pierre.	création			
	français	drame		
Pierre Rivard, Christian Barrette, Denis Labranche Marc Roberge.	création	mime	Gagnant Cégeps en spectacle	
	création	intervention		
Jean Ladouceur, Gaétan Desgagné, Danny Labbé, Jean-François Deault, Sylvain Germain.				
	création			
	création	intervention		
Daniel Gingras, Luc Roy, etc.	création	drame		
François Bélanger, Eric Blouin, Stéphane Cloutier, Simone Goulet, Marc Lafontaine, Luc Lapierre.	création	comédie	Cours théâtre	
	création	théâtre-forum		
	création	intervention		
	création	comédie	St-Jean Baptiste	

Note : Ce tableau ne rend pas compte de certaines manifestations de la vie théâtrale au Collège. Ainsi, il n'est pas fait mention des nombreuses improvisations du début des années 80, ni des pièces présentées dans le cadre de certains cours, ni même (sauf exceptions), des pièces des élèves du cours de théâtre (entre 20 et 40 annuellement depuis le milieu des années 70). Le cours de théâtre 601-202 a fait l'objet d'un mémoire de maîtrise présenté à l'UQAM en 1985 par l'auteur de cet article.

Légende : P=professeur ; É=étudiant ; A=animateur

Annexe 2  
L'apprenti-sorcier<sup>10</sup>

Connaissez-vous la célèbre ballade allemande de « *l'Apprenti-Sorcier* » ? L'élève d'un célèbre magicien transforme, en prononçant un mot magique, un balai en un être humain, auquel il ordonne d'aller chercher de l'eau pour remplir une baignoire. Mais il oublie la formule qui doit faire cesser l'enchantement, et le domestique ensorcelé continue, impassible, à apporter de l'eau, provoquant de multiples complications et inondant la maison.

Connaissez-vous la célèbre farce étudiante du faux-timbre ? Un élève d'une célèbre classe, transforme avec une lame de rasoir magique un timbre de cinq sous en un faux timbre de mille dollars. On ordonne à ce timbre de faire « poissonner » les élèves des ARTS, mais on oublie qu'une farce peut devenir exagérée si elle est poussée trop loin et le pauvre timbre transformé continue sa publicité tapageuse, et devient une supercherie qui s'étend de plus en plus.

Eh oui ! Les deux histoires se ressemblent, et elles nous prouvent que l'homme répète souvent l'expérience ridicule d'un autre pour aboutir à la même bêtise.

Non, je ne veux pas enlever le crédit de la farce du timbre truqué, à Poitras et aux autres élèves de la même classe. Pour une farce étudiante, ça en était une fameuse ; avec eux j'ai bien ri je ris encore de ma naïveté et de celle de tous mes confrères. Mais je ne ris pas de la bonne foi de tous les autres gens, qui ne sont pas du Collège, je ne ris pas de la bonne foi de tous les lecteurs du *Classique*, de *La Frontière*, du *Rouyn-Noranda Press*, de la *Vie Étudiante*; je ne ris pas de la bonne foi des auditeurs de Radio-Canada. Non, là ce n'est plus drôle du tout.

Les Philosophes juniors ont beau dire que la nouvelle s'est répandue sous l'initiative des journalistes, que ce n'est pas lui qui a demandé de la publicité. Non, cela n'excuse rien. D'ailleurs partant de ce principe que l'on peut tromper à son aise la presse et les enquêteurs, où aboutirions-nous ?

Sans doute, en ce cas-ci, le mensonge ne pouvait avoir de trop graves répercussions mais le même principe demeure en d'autres cas différents; on pourrait encore tromper la confiance des gens, du public, et occasionner ainsi une inondation dans certains esprits comme l'inondation causée par le balai ensorcelé et se dire: « Bah! Peu importe, c'est encore une farce ! » Non, ce principe ne peut tenir et il n'est pas à se demander si on peut se permettre de tromper le public dans le seul but de rire.

À supposer que Guy ait reçu nombre de téléphones de Montréal, d'Ottawa, ou de tout centre

éloigné, de personnes intéressées au dit timbre, cela aurait voulu dire de l'argent et du temps dépensés inutilement à cause d'un mensonge. Et il faut bien avouer que la chose eut très bien pu se produire. A-t-on le droit de faire dépenser deux, cinq dollars, à quelqu'un sous le seul prétexte qu'on fait une farce ?

D'ailleurs est-ce vraiment l'initiative des journalistes qui a propagé ce mensonge ? Point du tout. La nouvelle a d'abord paru dans le *CLASSIQUE* et c'est Guy Poitras lui-même qui l'a rédigée. Elle a ensuite orné les pages de *La Frontière* et en ce dernier cas, Guy, poussé par ses confrères, accepta une entrevue avec un rédacteur de ce journal pour lui affirmer qu'il était vraiment possesseur d'un timbre de mille dollars.

Et il fallait bien s'attendre que l'heureuse nouvelle soit ensuite saisie par d'autres journaux. Ainsi donc, cela s'appelle presque, faire la publicité soi-même, et c'est justement là que la farce n'est plus farce.

Les élèves de Philosophie junior nous disent dans l'article ci-contre que leur tout était de montrer que la farce étudiante n'est pas morte. Ils ont bien réussi, mais malheureusement ils ont aussi montré qu'elle était souvent irréfléchie.

Et si Marcel Côté en un autre article nous parlant de la fête de Sainte-Catherine déclare que « le fait que les journaux locaux et Radio-Canada soient impliqués, amplifie la portée de la farce et en augmente d'autant plus l'humour qui s'en dégage », c'est qu'il n'a certes pas pensé que l'acceptation du mensonge public même s'il reste inoffensif provient d'un principe faux, ce qui en d'autres cas peut avoir de graves conséquences.

Avec lui, avec les élèves de Philosophie junior je ris encore de « la farce » en autant qu'elle ne dépasse pas les murs du COLLÈGE, mais avec beaucoup d'autres, j'en suis certain, je quitte le rire dès que la dite farce sort de ces cadres.

Donc, je m'excuse envers tous les lecteurs, au nom du *Classique* qui a le premier publié le mensonge, croyant qu'il était vérité. Si nous vous avons trompés, c'est que nous avons d'abord été trompés par une farce exagérée. Savoir ne pas dépasser les limites, est et sera toujours une heureuse politique.

**P.S.** — En tant que chef de la rédaction de ce journal, j'ai lu tous les articles avant de les faire imprimer. Je viens ainsi de m'apercevoir que la Philosophie première année a changé la composition de son premier texte (pourquoi ?) je me crois obligé de faire quelques mises au point.

D'abord, elle lance un défi aux autres collègues d'imaginer une meilleure farce étudiante que celle-ci. Ce défi montre bien que les auteurs de la supercherie n'ont pas encore réalisé du tout que leur farce était hors-limites. Et les collègues qui voudront gagner le défi n'auront qu'à se montrer plus pondérés.

Et d'ailleurs si les Philosophes juniors « n'érigent pas cette façon d'agir en principe », comme ils disent, ils admettent, encore sans le vouloir, qu'ils ont déjà agi selon un principe qui ne peut tenir, un principe faux.

Enfin, pour que personne ne croit que l'on veuille démolir la farce comme telle, mais bien le principe de pouvoir tromper le public par la publicité, disons que ce fut une farce formidable dénotant toutefois un manque de réflexion.

## Notes et références

1. La théorie, c'est celle de l'Institution et de la sociologie littéraires et le cas, celui du Collège de l'Abitibi-Témiscamingue.
2. Pour avoir une idée de la place de cet article dans le cadre général du projet de recherche, voir dans ce numéro : Claude Lizé, « Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction », p.15.
3. Lettre de Mgr Rhéaume publiée dans *Le Classique*, Journal du Collège de Rouyn, février 1952, non-paginé.
4. Il n'y a pas pour nous, dans le contexte de cet article, de grand théâtre et de petit théâtre. Nous voulons rendre compte de tel sketch présenté dans telle classe autant que de telle pièce présentée par telle troupe professionnelle au collège. À partir du moment où il y a représentation, cela nous intéresse. Peut-être ainsi pourrions-nous identifier quelques pulsions originelles qui pourront expliquer un tant soit peu l'Art, avec un grand « A » cette fois ! N'est-ce pas à l'école que Jean-Baptiste Poquelin commença à devenir Molière ?
5. La plupart des chiffres cités dans ce paragraphe sont de Nicole Berthiaume, « Rouyn-Noranda, le développement d'une agglomération minière au cœur de l'Abitibi-Témiscamingue », *Cahiers du département d'histoire et de géographie*, Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue, 1981, 169p.
6. Né le 16 mai 1932 à Anvers (Belgique), il détient une « Master of Law » de l'University Columbia (New York) et un doctorat en droit de l'Université de Bruxelles. De Cambridge, il obtient le « Diploma Proficiency in English ». Il est membre adhérent de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (Paris) depuis 1953. Sous le pseudonyme de Georges Grec, il adapte en français plusieurs pièces de théâtre dont *Reviens, petite Sheba* de William Inge, *Pique-nique* du même auteur et *Ouagan sur Le Caine* de Herman Wouk. Marié et père de deux enfants, il part, seul, pour le Canada en 1963 dans le but d'occuper un emploi au Collège de Rouyn à titre de Directeur d'art dramatique et oratoire et de professeur de philosophie, d'histoire et d'anglais. Il quitte le Collège en 1966, probablement pour New York où on le retrouve en 1969 au Kingsborough Community College, à Brooklyn.
7. Dès 1961, Louis Falardeau se plaint dans un article du *Classique* de ce que le Collège forme un vase clos dans la ville. Il s'empresse d'ajouter que c'est grâce au théâtre si la population connaît un peu son Collège. Elle assiste « en grand nombre » aux représentations, la salle est souvent « comble ». Il craint cependant que la concurrence de la ville ne fasse perdre au Collège cet avantage... et se rassure en affirmant que les salles de la ville sont trop petites (*Le Classique*, mars 1961, p.2).
8. Voici quelques informations supplémentaires susceptibles de mieux faire comprendre les modifications qui vont transformer la vie étudiante. L'esprit de cohésion qui régnait à l'époque du collège classique va être affecté par le fait que désormais : 1) Le séjour moyen de l'étudiant au collège va passer de 7 ans à 2 ou 3 ans ; ce qui pouvait sembler une étape importante dans la vie de l'étudiant sera bientôt devenu une simple transition entre le secondaire et le marché du travail ou l'université. 2) La clientèle du cégep est hétérogène, quant à son origine sociale et quant aux finalités qu'elle poursuit. De plus, le cégep est un supermarché de l'éducation où chacun vient magasiner ce qui l'intéresse — cela favorise l'individualisme. Ainsi, la promotion par matière, la multiplication des options, la disparition du professeur titulaire vont faire éclater la classe/clan du collège classique. Dans un tel contexte, la vie étudiante ne pourra plus être la même.
9. Voir à ce sujet, l'enquête sur l'enseignement du théâtre dans le réseau collégial, in Claude Lizé, *Le théâtre et l'école au Québec, étude d'un microcosme*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, 1985, 163p.
10. Cet article est paru dans *Le Classique*, novembre 1959, sous la signature de Jacques Trudel.







**La Poudrerie**  
présente  
en lecture vivante

*“ Jocebyne Trudelle  
trouvée morte  
dans ses larmes ”*

• Dramatique de  
Marie Laberge

Mise en lecture  
de Lucie-Legault-Roy

# Trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda

par Jean-Guy Côté<sup>1</sup>

## Introduction

On pense souvent que les régions périphériques dépendent des grands centres pour s'alimenter en productions culturelles. Le présent article se propose de vérifier cet énoncé, pour ce qui est du théâtre, en comparant trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda<sup>2</sup>. Pour chaque saison, nous établirons la proportion de spectacles produits en région, par rapport à celle des spectacles produits à l'extérieur de l'Abitibi-Témiscamingue ; nous déterminerons s'il s'agit d'un spectacle de création<sup>3</sup> ou d'une pièce de répertoire<sup>4</sup>, d'une création amateur ou professionnelle<sup>5</sup> ; nous parlerons finalement des lieux de diffusion de ces spectacles, du nombre de représentations et du nombre de spectateurs rejoints, quand les données seront disponibles.

Une abondante documentation justifie le choix de cette ville de la région et il y a fort à parier que les conclusions de notre analyse pourraient tout aussi bien s'appliquer aux villes de Val-d'Or ou d'Amos, avec quelques nuances. Nous nous proposons d'étudier la programmation théâtrale de trois saisons, séparées chacune par un intervalle de dix ans, pour vérifier s'il y a évolution dans la relation région-métropole, de la dépendance à l'autonomie, ou vice-versa. Une étude portant sur vingt ans dans l'histoire d'une ville de soixante ans devrait nous donner une idée assez exacte de cette évolution. Nous avons donc choisi de comparer les saisons 1965, 1975 et 1985.

Nos premières informations nous proviennent du dépouillement du journal *La Frontière*<sup>6</sup>, un hebdomadaire local de langue française. Les spectacles couverts par ce journal donnent une idée assez juste de la production théâtrale offerte à la population de Rouyn-Noranda annuellement. Y sont annoncés, publicisés ou critiqués les spectacles produits par des troupes professionnelles (locales ou nationales) ou par des troupes amateurs liées à une institution (scolaire, le plus souvent, ou municipale), qui sont présentés dans des lieux institutionnels (salles de spectacle scolaires, commerciales et municipales).

Certains spectacles peuvent échapper à la connaissance de la personne affectée aux événements culturels dans le journal. Souvent, les groupes de théâtre qui se créent spontanément pour

un spectacle ne prennent pas la peine de recourir à la presse écrite pour faire connaître leurs activités. De plus, la limite de pages imposée à cette personne pour couvrir les activités culturelles l'oblige à opérer une sélection parmi les événements théâtraux traités. Ce choix, effectué souvent selon la conception du théâtre qu'elle se fait, s'établira au détriment de formes jugées moins théâtrales : les revues de clubs sociaux, les matchs d'improvisation, etc.

Pour tenter de colmater les brèches qui auraient pu être laissées par *La Frontière*, nous avons consulté les archives des principales institutions scolaires et nous avons interrogé des responsables de salles servant régulièrement à la production de spectacles. Ainsi, quelques spectacles ont complété notre tableau, que nous croyons être assez exhaustif quant à la situation du théâtre à Rouyn-Noranda pour ces trois ans...

## La saison 1965

La population de Rouyn-Noranda pouvait voir en 1965 six spectacles de théâtre dont cinq étaient produits par des groupes originant du milieu. Un seul provenait de Montréal, soit celui du Théâtre Populaire Molson. Le tableau I illustre la programmation théâtrale de l'année dans cette ville.

On peut constater qu'en 1965 le théâtre rouandais était surtout le fait d'initiatives du milieu scolaire<sup>7</sup>, puisque parmi les cinq spectacles, quatre furent montés par des groupes de ce secteur : *En attendant Godot* par des étudiants du Collège de Rouyn, mis en scène par M. Pouyez, professeur au Collège ; *L'Echappée belle* de Georges Grec (mise en scène par l'auteur) par la Société Dramatique du Collège de Rouyn ; *Knock* par des étudiants du Séminaire St-Michel dans une mise en scène de Joseph Guiho et *L'Apollon de Bellac* (mis en scène par Henri Gignac) produit par le Théâtre Machinchouette, formé d'élèves de niveau secondaire des écoles Notre-Dame-de-Grâce, Maurice-Caouette et Mère-Bruyère. Quant au spectacle de la Poudrerie, l'adaptation et la mise en scène de la comédie musicale *Le Temps des salades* étaient signées Gérald van de Vorst, professeur au Collège de Rouyn.

### 1. *Le Temps des salades, de la Poudrerie*

La Poudrerie, fondée en 1963, est une troupe de théâtre amateur solidement structurée sur le plan administratif et qui se donne comme objectif, entre autres, d'offrir à la population de Rouyn-Noranda des spectacles de qualité sur une base régulière. Elle veut pallier à l'éphémérité des cercles dramatiques qui se succèdent depuis près de trente ans sur le territoire. Elle se propose également de présenter à la population francophone des villes-soeurs le pendant de la Noranda Player's Guild, troupe anglophone fort réputée dont les origines remontent à 1945. D'ailleurs, la création d'une telle troupe francophone était fortement attendue comme en témoigne cet article du journal *La Frontière*.

Chez les Canadiens français des villes-soeurs, il ne semble pas présentement exister de groupe identique au Player's Guild. Il y a bien occasionnellement des troupes à caractère paroissial qui donnent des représentations, mais ces troupes n'ont rien de permanent. Elles se manifestent une fois l'an avec des éléments presque toujours nouveaux, de sorte qu'elles sont loin de pouvoir

Tableau I  
Spectacles de théâtre présentés à Rouyn-Noranda en 1965

Saison	Auteur	Titre de la pièce	Troupe	Lieu des représentations	Nombre de représentations	Nombre de spectateurs *	Nombre de Répertoire	Création / Répertoire	Amateur / Professionnel/	Régionale / Extérieure
		6	6	5	27	4500	C: 1 R: 5	P: 1 A: 5	R: 5 E: 1	
18 février au 4 mars	Julian Slade Dorothy Reynold adaptation de Gérald van de Vorst	Le Temps des salades	La Poudrerie	Bar Casa Loma	10	1700	R	A	R	
26, 27, 28 mars	Samuel Beckett	En attendant Godot	Collège de Rouyn	Théâtre La Grange Collège de Rouyn	3	100	R	A	R	
4, 7, 9 avril	Jules Romains	Knock	Séminaire St-Michel	Séminaire St-Michel	3	1600	R	A	R	
3 juin	Marc Gilbert Sauvajon	Treize à table	Théâtre Populaire Molson	Collège de Rouyn	1	400	R	P	E	
24 au 28 novembre 2 au 5 décembre	Georges Grec (Gérald van de Vorst)	L'Échappée belle	Société Dramatique du Collège de Rouyn	Théâtre de Poche Collège de Rouyn	9	700	C	A	R	
?	Jean Giraudoux	L'Apollon de Bellac	Théâtre Machinchouette	École Maurice-Caouette	1		R	A	R	

\* Le nombre de spectateurs est établi approximativement.

donner du travail aussi bien fait qu'un cercle dramatique régulier, comme il en a déjà existé à Rouyn.<sup>8</sup>

Forte du succès remporté avec la comédie musicale *Le Boy Friend* du Britannique Sandy Wilson l'année précédente, la Poudrerie présente en 1965 une autre comédie musicale londonienne : *Le Temps des salades* de Julian Slade et Dorothy Reynold. Le texte est adapté par le metteur en scène Gérard van de Vorst et la direction musicale a été confiée à Lucette Tremblay. Seize comédiens se partageaient trente rôles différents et le spectacle donnait lieu à dix-neuf changements de décor. Les représentations eurent lieu à la salle Casa Loma, ancien club de nuit transformé pour l'occasion en salle de répétitions et de spectacle. La carrière de la pièce débuta le 18 février et, dans la livraison de *La Frontière* du 4 mars, on fait mention que les représentations se poursuivent encore pour une semaine.

Le succès qu'a connu ce spectacle fut encore plus grand que celui du *Boy Friend*, si l'on en croit les commentaires de Pierre-Paul Karch : « Tous les gens de la région ont déjà entendu parler de la comédie musicale, *Le Temps des salades*... »<sup>9</sup>.

Après avoir loué le travail de chaque interprète, du décorateur, du metteur en scène et des musiciens, Karch poursuit : « Vraiment, tout fait du *Temps des salades* le spectacle de l'année et une des meilleures comédies musicales du siècle »<sup>10</sup>. Il continue en ces termes :

La troupe la Poudrerie ne cesse de nous émerveiller. Après avoir vu *Le Boy Friend*, nous croyions avoir vu ce qui pouvait se faire de mieux dans la région mais *Le Temps des salades* nous a montré que les membres de cette troupe maintenant très connue peuvent présenter un spectacle qui atteigne le fini des troupes professionnelles qui jouent à Toronto ou à Montréal.<sup>11</sup>

Ce succès, on le doit à Gérard van de Vorst, l'âme du groupe, qui aura été à l'origine d'un certain professionnalisme dans les productions théâtrales de langue française à Rouyn-Noranda. Nous utilisons ici le terme « professionnalisme » pour souligner la qualité esthétique des spectacles ; mais il s'agit de spectacles créés par des amateurs au sens traditionnel du terme, soit du théâtre de loisir. Ce Belge d'origine, multi-diplômé, fort érudit et en liens avec plusieurs artistes de la scène et de l'écriture un peu partout dans le monde, débarque au Collège de Rouyn pour y enseigner la philosophie, l'histoire et l'anglais ; il bouscule les traditions théâtrales établies au Collège et s'investit dans la création de la troupe la Poudrerie qui s'avérera par la suite la troupe la plus stable et la plus « institutionnelle » dans l'histoire du théâtre régional.

C'est donc à l'heure des plus grands succès de la comédie musicale dans le monde que la Poudrerie convie le public de la région. « *Le Temps des salades* battait tous les records de la comédie musicale en fêtant en 1965, sa quatorzième année de production à Londres »<sup>12</sup>.

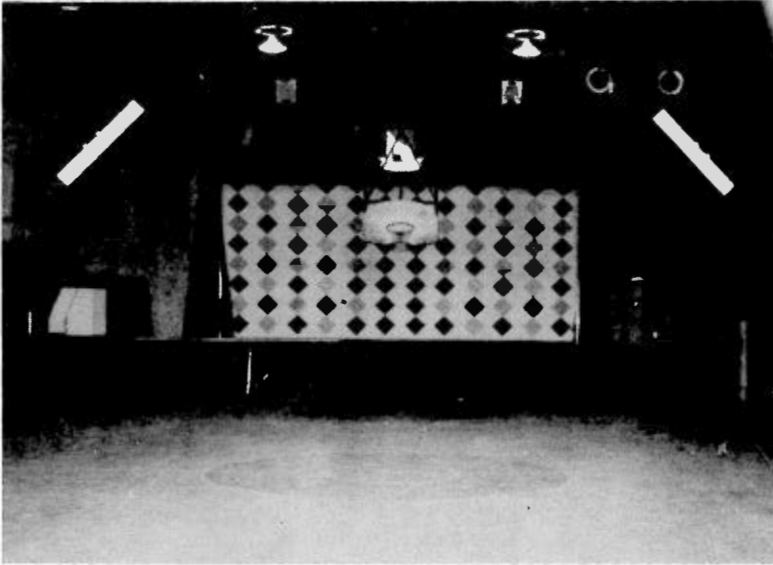
Dans une lettre de Julian Slade à la Poudrerie, l'auteur s'exprime ainsi à l'endroit de l'adaptation française de Gérard van de Vorst :

I am so pleased to hear that you are going to play *Salad Days* in Quebec, and hope that you have as successful and happy a time with it as we had in London. Personally, when I heard Georges Grec's translation of it, I thought it sounded much better in French than it did in English.<sup>13</sup>

Cette deuxième production de la Poudrerie ne s'est pas uniquement attiré les éloges de la

critique journalistique mais elle a connu un succès retentissant auprès du public. D'après les souvenirs de Roland Pelletier, comédien dans cette production, la Salle Casa Loma pouvait accueillir jusqu'à deux cents spectateurs. Toujours selon lui, la salle était pratiquement toujours

pleine. Il dut y avoir neuf ou dix représentations à Rouyn et peut-être une à Val-d'Or. On peut donc évaluer approximativement à mille cinq cents, deux mille, le nombre de spectateurs qui assistèrent à la pièce, chiffres d'ailleurs comparables à ceux établis pour d'autres productions de la Poudrerie et pour lesquelles nous avons les données exactes.



Salle de spectacle du Collège de Rouyn.

directeur artistique est Jean Duceppe, ne fait pas mentir le qualificatif « populaire » accolé à son nom et ce, à plusieurs titres. D'abord, c'est une troupe de tournée : près d'une quarantaine de villes du Québec recevront ce spectacle. Fait inusité et probablement une première dans l'histoire du théâtre au pays, *Treize à table* sera joué à sept heures du matin à Manicouagan le 10 septembre 1965 pour permettre aux ouvriers du quart de travail de soirée de voir la pièce. Populaire ensuite en ce qui a trait au répertoire choisi : l'auteur, Marc-Gilbert Sauvajon, est associé à « la Sainte Trinité du théâtre de Boulevard de Paris avec Deval et Roussin, les grands architectes de la comédie légère de notre temps »<sup>15</sup>.

Enfin, dans les liens qu'il veut établir avec les régions qu'il visite, le Théâtre Populaire Molson ne se contente pas seulement d'être producteur et diffuseur de théâtre.

Ardent partisan de la décentralisation du théâtre au Québec, Jean Duceppe, directeur artistique du Théâtre Populaire Molson, a tenu à faire remarquer que comme l'an dernier, la recette totale et entière de chacune des 42 représentations (les billets se vendent 1\$, 1,50\$, et 2\$) sera versée à un mouvement charitable, culturel ou autre.<sup>16</sup>

Cette initiative avait pour but d'aider au développement de foyers culturels sur place. Ainsi, la recette de la représentation du 3 juin à Rouyn fut versée à la troupe la Poudrerie. On ne peut donc parler, à ce moment, de concurrence région/métropole pour le marché !

C'est à la Salle de spectacle du Collège de Rouyn<sup>17</sup> que fut présenté le spectacle du Théâtre Populaire Molson, comme quoi à cette époque, théâtre et milieu scolaire semblent indissociables. Si on se fie à l'éditorialiste de *La Frontière*, « les auditoires [furent] nombreux [...] tant à La Sarre qu'à Rouyn. Les représentations ont soulevé l'enthousiasme de la population [...] friande de théâtre »<sup>18</sup>.

### 3. Les quatre spectacles du milieu scolaire

Friande de théâtre, la population de Rouyn-Noranda ? L'accueil qu'elle réserve aux productions du milieu scolaire en 1965 le démontre bien. Ayant à son crédit 66,6% de la production théâtrale de l'année, ce milieu constitue à l'époque l'élément le plus prolifique et le plus dynamique en théâtre ; le public répond bien en général à ses offres de spectacles.

#### 3.1. *Knock* du Séminaire St-Michel

Dans la plus pure tradition du théâtre de collège, les élèves du Séminaire St-Michel présentèrent *Knock* de Jules Romains à l'occasion du vingtième anniversaire de l'ordination sacerdotale du supérieur de l'établissement, Mgr Lionel Brunette. La représentation du 4 avril, liée aux festivités du Séminaire, s'adressait aux personnes invitées, mais surtout aux étudiants et au personnel de l'institution. Devant le succès du spectacle, deux autres représentations furent données les 7 et 9 avril, à l'intention cette fois-ci du grand public de Rouyn-Noranda et des environs.

La salle de spectacle du Séminaire St-Michel, pouvant accueillir huit cents spectateurs, fut remplie à pleine capacité pour la représentation donnée à l'occasion de la fête du supérieur. Environ quatre cents personnes se présentèrent à chacune des deux autres représentations. L'abbé Joseph Guiho, le metteur en scène, en choisissant cette comédie satirique de Romains, délaissait le répertoire classique ou religieux auquel on avait si souvent recours dans les collèges classiques, sans pour autant prendre le risque d'un texte plus contemporain ou d'une pièce d'avant-garde.

#### 3.2. *En attendant Godot* du Collège de Rouyn

Ce risque, un groupe d'étudiants du Collège de Rouyn le prendra, sous la direction de M. Pouyez, en présentant les 26, 27 et 28 mars au Théâtre la Grange du Collège, le texte de Samuel Beckett, créé à Paris en 1953. Cette pièce tiendra l'affiche à Paris, Londres et New-York pendant presque quinze ans.

Le Théâtre la Grange semble avoir été à l'époque une sorte de théâtre-laboratoire, une salle alternative à la grande salle de spectacle à l'intérieur même des murs du Collège. La création d'un tel lieu de diffusion et de travail théâtral fut accueillie de façon très positive par la population de Rouyn-Noranda.

Si la salle pouvait accueillir jusqu'à cent spectateurs, on ne sait pas par contre quelle réception la population étudiante et le public de la ville ont réservée à ce texte moderne.



*Le Théâtre de la Grange,  
aussi appelé le Théâtre de  
Poche du Collège de Rouyn.*

### **3.3. *L'Échappée belle* de la Société Dramatique du Collège de Rouyn**

Gérald van de Vorst, en plus de travailler à la Poudrerie, dirigeait un groupe d'étudiants du Collège, formé en troupe, ce qui indique que le travail de la Société Dramatique du Collège de Rouyn sortait en quelque sorte des cadres de l'enseignement. Créée par Georges Grec, donc par van de Vorst lui-même, qui assume aussi la mise en scène, *L'Échappée belle* présente une formule de théâtre nouvelle ici en région, le cabaret-théâtre. Il s'agit d'un mélange de numéros de cabaret, de mime, de chansons et de théâtre, interprétés par seize comédiens.

Présenté au Théâtre de Poche du Collège de Rouyn<sup>19</sup>, salle pouvant contenir à peu près cent personnes, le spectacle tint l'affiche du 24 au 28 novembre inclusivement et quatre représentations supplémentaires, du 2 au 5 décembre, furent données pour répondre à la très grande demande. En effet, on peut lire dans l'édition de *La Frontière* du 25 novembre que : « ... déjà les spectacles du 24 et du 28 novembre annoncent complet »<sup>20</sup>. C'est donc à peu près six cents à neuf cents personnes qui assistèrent à cette création.

### **3.4. *L'Apollon de Bellac* des écoles Notre-Dame-de-Grâce, Mère-Bruyère et Maurice-Caouette**

Ce groupe d'étudiants qui forment la troupe le Théâtre Machinchouette provient d'une scission de la troupe les Copains, fondée en 1963 par Louise Roy et Ronald Perrier. Dans une lettre aux lecteurs publiée dans le journal *La Frontière*, le groupe définit en ces termes ses objectifs :

Le théâtre fait valoir les talents cachés, les suscite, les extirpe (sic) aux ténèbres. Il permet de mettre en valeur le meilleur de soi-même au service des autres. Le métier de comédien forme et développe le caractère et la personnalité. À ses adeptes, il fait acquérir la maturité, le cran, la présence d'esprit, la volonté, l'audace, la résistance physique et morale qu'ils ne se connaissent pas.

Il permet d'adapter son caractère aux différents personnages, aux différentes situations. [...]. Et pourquoi le [le théâtre] fait-il [le comédien] ? Parce qu'il aime son métier ? D'accord. Mais aussi parce qu'il est conscient de sa vocation, celle de divertir les gens, de leur faire voir qu'il y a autre chose que sa propre petite vie, ses propres petites misères. Il est au service des gens.<sup>21</sup>

Si nous avons cité si longuement cette lettre, c'est qu'elle permet de voir que ce groupe ne fait pas que poursuivre, par la pratique théâtrale, des objectifs de loisir pour ses membres, comme c'est souvent le cas, tant chez les jeunes que chez les adultes. On y parle de métier, de vocation, de service à la population. La troupe n'a guère connu une existence plus longue que celle de bien des groupes qui naissent ainsi spontanément ; on ne lui connaît pas d'autres spectacles que ce Giraudoux. Toutefois, deux personnes, Lucie Legault et Claude Lacasse, faisaient partie du groupe ; ces personnes jouèrent par la suite des rôles importants dans le développement du théâtre à Rouyn-Noranda et dans toute l'Abitibi-Témiscamingue, rôles qui seront abordés à d'autres occasions.

C'est une comédie de Giraudoux, *L'Apollon de Bellac*, que le Théâtre Machinchouette a



choisie pour son premier (et unique) spectacle. Giraudoux était un auteur très joué à l'époque, surtout dans les collèges classiques. Cette même pièce était présentée au Séminaire de Rimouski par les élèves de Belles-Lettres et de Rhétorique, la même année (nous étions de la distribution) et, pour autant que la mémoire ne nous fasse pas défaut, nous retrouvions des pièces de cet auteur à l'affiche dans les collèges Garneau à Québec et Ste-Anne-de-la-Pocatière, à peu près au même moment. Faut-il y voir là l'effet des manuels scolaires ? La volonté de se mettre au goût du jour ? Questions à développer !

C'est Henri Gignac qui signe la mise en scène, un étudiant qui a déjà joué avec la Poudrerie. Cette collaboration manifeste que la troupe a fait appel à une personne ayant une certaine expérience des planches pour assumer la direction des comédiens. Le groupe est composé d'étudiants et d'une professeure, mais il ne veut pas être intégré à l'appareil scolaire. Toutefois, après quelques répétitions dans des sous-sols de résidences privées, devant les problèmes techniques que cette situation posait, on se voyait dans l'obligation de se tourner vers le milieu scolaire pour résoudre le problème de salle. La Commission scolaire catholique de Rouyn a finalement prêté une salle pour les répétitions et pour l'unique représentation à l'École Maurice-Caouette.

Quel fut le succès remporté par la jeune troupe avec ce spectacle ? Aucune trace nulle part. Pourtant, une représentation eut lieu, aux dires de Pierrette Lapointe et de Claude Lacasse. Mais leurs souvenirs sont trop vagues pour qu'on puisse établir avec certitude la date du spectacle et le succès obtenu.

#### **4. Pour résumer et conclure**

En 1965, les spectacles de théâtre présentés à Rouyn-Noranda sont, dans une proportion de cinq sur six, des productions locales. Ces cinq productions sont amateurs, réalisées surtout par des jeunes regroupés autour d'animateurs du milieu scolaire. Presque toutes les pièces, sauf celle de la Poudrerie qui est présentée dans un ancien club de nuit, sont produites dans des salles du milieu scolaire, y compris celle du Théâtre Populaire Molson. La raison est bien simple : il n'en existe pas d'autres, excepté les salles de cinéma.

Deux des spectacles produits localement sont présentés en région, ailleurs qu'à Rouyn-Noranda. *Le Temps des salades* sera joué une fois à Val-d'Or et *L'Échappée belle* partira en tournée à Amos le 7 décembre, à Val-d'Or le 8, à La Sarre le 10 et à Ville-Marie le 11 décembre 1965<sup>22</sup>. Pourtant, aucun spectacle produit ailleurs en région ne sera présenté à Rouyn-Noranda.

Quant au répertoire, Rouyn-Noranda sera le lieu d'une seule création, *L'Échappée belle* de Grec (van de Vorst) de la Société Dramatique du Collège de Rouyn, les autres pièces étant choisies à même le répertoire international. Pas de pièces québécoises donc...

Toutes ces pièces semblent avoir été bien reçues par la critique et avoir connu une bonne réponse de la part du public. Par contre, il est difficile d'évaluer le pourcentage de la population rouandaise qui consomme du théâtre, cette année-là. En effet, nous n'avons pas les chiffres réels d'assistance. Si les chiffres du tableau I étaient pris pour réels, nous arriverions à un taux de 14,5% de fréquentation. Environ quatre mille cinq cents personnes, sur une population de trente mille cent habitants<sup>23</sup>, auraient assisté aux spectacles de théâtre. Serait-ce comparable au taux provincial pour la même époque ? Il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude de ce genre pour

1965. Cependant, François Colbert établit en 1981 que le taux de fréquentation de l'activité théâtre dans la région du Nord-Ouest se situe entre 20% et 27%, selon les sondages utilisés<sup>24</sup>, un taux inférieur de 10% à l'ensemble du Québec. Ces résultats n'iraient pas à l'encontre de l'hypothèse de 14,5% de fréquentation en 1965, présumant qu'il y eut, ici comme ailleurs, évolution des habitudes de consommation de produits culturels, liée aux hausses de revenus et de scolarisation de la population. De ces quatre mille cinq cents spectateurs, seulement quatre cents choisirent le spectacle national (8,8%). Ce faible taux s'explique facilement par la quasi-absence d'offre de spectacles de théâtre par des troupes de l'extérieur des villes-soeurs. L'habitude peut donc difficilement être créée. Les spectateurs auraient-ils tendance à se déplacer plus facilement pour voir parents et amis jouer au théâtre plutôt que pour voir « du théâtre » ? Il ne faudrait pas conclure trop vite sur ce point d'autant plus que certains groupes locaux offrent des produits théâtraux très modernes (Beckett, Grec), à la fine pointe des tendances artistiques que l'on retrouve sur les scènes mondiales.

En terminant, une question se pose : Pourquoi une seule pièce en provenance de Montréal est-elle présentée à Rouyn-Noranda en 1965 ? Est-ce la même situation dans les autres régions du Québec ? Si telle est la situation ailleurs, qu'est-ce qui empêche le théâtre montréalais de tourner, depuis que le théâtre burlesque et mélodramatique est en perte de vitesse ? Y retrouve-t-on une production significative, outre celle du TNM et du Rideau-Vert, qui puisse se déplacer ? Un élément de réponse se trouve dans le fait qu'il n'existe pas, ici, de lieux vraiment adéquats pour la diffusion de spectacles. Ce manque sera comblé par la construction du Théâtre du Cuivre en 1968.

## La saison 1975

En 1975, la situation a quelque peu changé. Comme l'indique le tableau II, le nombre de spectacles de théâtre présentés à Rouyn-Noranda est passé de six qu'il était en 1965 à onze. Sept provenaient de l'extérieur de la région.

Le Théâtre Populaire du Québec est la troupe qui présente le plus de spectacles à Rouyn-Noranda, cette année-là. Ce phénomène n'a rien d'étonnant ; en raison de sa caractéristique première, le TPQ est essentiellement une troupe de tournée provinciale. De Montréal, Duceppe, avec sa compagnie du même nom, poursuit les objectifs du Théâtre Populaire Molson. Il offrira en région le succès de la saison de sa compagnie, *La Mort d'un commis-voyageur*. Le Théâtre du Rideau-Vert, une troupe qu'on n'a pas l'habitude de voir en région, présente *La Sagouine II* d'Antonine Maillet et, finalement, un spectacle pour enfants sera offert par une troupe de jeunes comédiens professionnels de Québec, l'Aubergine de la Macédoine. Toutes ces troupes se produisent au Théâtre du Cuivre.

La production régionale a baissé en nombre. Si cinq productions étaient à l'affiche en 1965, quatre seulement le seront en 1975. Le Séminaire St-Michel a toujours une production, comme à chaque année. Le Collège de Rouyn, qui s'est transformé en cégep en 1968, ne présente pas de spectacles au grand public. Les étudiants de niveau collégial ainsi que le personnel du Cégep intéressé au théâtre se retrouvent au Centre Dramatique de Rouyn (CDR). L'activité théâtrale « intra muros » se limite aux spectacles produits à l'intérieur des groupes du cours de français 601-202, intitulé Théâtre. Activité toutefois assez prolifique puisque dix-sept spectacles seront présentés à la fin de la session d'hiver 1975 et vingt le seront à la fin de la session d'automne<sup>25</sup>.

Tableau II  
Spectacles de théâtre présentés à Rouyn-Noranda en 1975

Saison	Auteur	Titre de la pièce	Troupe	Lieu des représentations	Nombre de représentations	Nombre de spectateurs	Création / Répertoire	Amateur / Professionnelle/	Régionale / Extérieure
		11	7	4	21	6350*	C: 6 R: 5	P: 7 A: 4	R: 4 E: 7
7 et 8 février	Molière	Le Malade imaginaire	Séminaire St-Michel	Théâtre du Cuivre	2	1100*	R	A	R
26 février	Rock Carrier	Ce soir seulement à l'Auberge de la fortune	T.P.Q.	Théâtre du Cuivre	1	145	C	P	E
13-14 et 15 mars 1 <sup>er</sup> juin	Création collective	Poly Folies	Les Vagabonds	Théâtre du Cuivre Forum de Rouyn	5	2000*	C	A	R
14 mars				Cap d'ours	1		C	A	R
2 avril	Marcel Dubé	Un matin comme les autres	T.P.Q.	Théâtre du Cuivre	1	385	R	P	E
13-14 et 15 mai	Robert Gurik Jean-Claude Germain	J'écoute Diguidi diguidi ah ah	C.D.R.	Théâtre de Poche du Cégep	3	240*	R	A	R

Tableau II (suite)  
Spectacles de théâtre présentés à Rouyn-Noranda en 1975

Saison	Auteur	Titre de la pièce	Troupe	Lieu des représentations	Nombre de représentations	Nombre de spectateurs	Répertoire / Création / Amateure	Professionnelle/	Régionale / Extérieure
15 et 16 octobre	Arthur Miller	Mort d'un commis-voyageur	Compagnie Jean Duceppe	Théâtre du Cuivre	2	942	R	P	E
23 octobre	André Major	Une soirée en octobre	T.P.Q.	Théâtre du Cuivre	1	190	C	P	E
14 et 15 novembre	Création collective		L'Aubergine de la Macédoine	Théâtre du Cuivre	2	400*	C	P	E
20 et 21 novembre	Antonine Maillet	La Sagouine II	Rideau-Vert	Théâtre du Cuivre	2	800	C	P	E
11 décembre	Arnold Wesker adap. René Dionne	Faut être fou pour pleurer	T.P.Q.	Théâtre du Cuivre	1	150	R	P	E

\* Les données d'assistance nous proviennent du Théâtre du Cuivre, sauf pour les quatre spectacles dont le nombre de spectateurs est suivi d'un astérisque (\*). Pour ces spectacles, le nombre de spectateurs a été établi approximativement en nous basant sur la capacité des salles, l'évaluation de la popularité du spectacle rapportée par les journaux et des témoignages de personnes impliquées.

La Poudrerie ne produit plus depuis 1971, ses membres s'étant fusionnés au CDR également.

Comme nouveaux producteurs, nous retrouvons le CDR<sup>26</sup> avec un spectacle formé de *J'écoute* de Robert Gurik et *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* de Jean-Claude Germain. Ce spectacle, le dernier du CDR, sera présenté au Théâtre de Poche du Cégep, théâtre qui sert de lieu de représentations pour les productions scolaires du Cégep, contrairement aux spectacles antérieurs du CDR, tous produits au Théâtre du Cuivre.

La Polyvalente d'Iberville, construite en 1971, a sa troupe, les Vagabonds, et elle produit annuellement un spectacle de théâtre. Nous assistons en 1975 au dernier spectacle des Vagabonds, une création collective intitulée *Poly Folies*.

Finalement, un spectacle de marionnettes est présenté au Cap d'Ours, un petit complexe pour les sports d'hiver en plein coeur de la ville, à l'occasion du Carnaval de la Ville de Rouyn. Nous ne connaissons rien de ce spectacle, ni les animateurs, ni le texte, ni la troupe, sinon qu'il figure à la programmation des activités du Carnaval<sup>27</sup>.

## 1. Les productions locales

### 1.1. *Le Malade imaginaire* du Séminaire St-Michel

Seul classique à être présenté en région, cette pièce de répertoire nous vient d'une institution privée. Le spectacle fut présenté le 8 février et une représentation supplémentaire fut ajoutée le vendredi 7 février, les billets du 8 étant tous vendus avant la fin de janvier. On peut donc parler d'un grand succès d'assistance puisque *Le Malade imaginaire* du Séminaire fut présenté au Théâtre du Cuivre, une salle de spectacle de 567 places à l'époque.

Ce sont les ouvriers du Séminaire, sous la direction de l'abbé Armand Gervais, qui ont exécuté les décors « remarquablement bien choisis »<sup>28</sup> et la mise en scène est signée Pierre Larivière. La réception critique ne semble pas très élogieuse ; on parle en ces termes :

Ce n'est pas la facilité qu'ont choisie les étudiants du Séminaire St-Michel [...] et bien qu'on ne s'attendait pas à assister à des performances professionnelles, l'ensemble valait la peine d'être vu.

[...] on peut se permettre d'admirer le magnifique effort qu'a fourni toute l'équipe, en ajoutant cependant qu'il aurait certainement été préférable de choisir une pièce plus facile à interpréter. Toutefois, on a pu remarquer que certains des comédiens avaient beaucoup de potentiel, [...] que l'ensemble était très bien présenté.<sup>29</sup>

Le spectacle partit en tournée régionale ; il fut présenté à La Sarre le 11 février, à Ville-Marie le 18 février et à Val-d'Or le 25 février.

### 1.2. *Poly Folies* des Vagabonds de la Polyvalente d'Iberville

Les Vagabonds, sous la direction de Michel Bellehumeur, un professeur de français et d'art

dramatique à la Polyvalente, nous avaient habitués à du théâtre tiré du répertoire américain ou québécois (*L'Écusson d'argent* de Yvonne Firkins, *Hôtel Hilton-Pékin* d'Eugène Cloutier, *L'Effet des rayons gamma sur les vieux garçons* de Paul Zindel adapté par Michel Tremblay). Voici que pour leur spectacle de 1975, le dernier de l'histoire de la troupe, ils nous offrent une grosse production, créée collectivement, qui se situe, comme son nom l'indique, du côté de la variété. Chorégraphies, chants, sketches, collages composent ces *PolyFolies* qu'on ne verra pas



Une scène des Poly-Folies des Vagabonds, 1975.

sur la scène de l'auditorium de la Polyvalente d'Iberville mais bien sur celle du Théâtre du Cuivre dans le cadre du Carnaval d'hiver de Rouyn, les 13-14-15 mars. Immense succès : les salles sont pleines à craquer les trois soirs. Forte du succès local, la troupe étudiante part pour Guelf en Ontario où elle présente ses *Poly Folies*. À son retour, elle se produira à nouveau à Rouyn, cette fois au Forum où elle donnera deux représentations le 1<sup>er</sup> juin.

Cette « revue » humoristique, pleine de surprises (lors des représentations au Forum, au beau milieu d'un numéro de rock and roll, quelques motocyclettes envahissaient la scène), qui sut tant plaire au public, fut gratifiée par un critique local de « meilleur spectacle présenté par des étudiants au Nord-Ouest »<sup>30</sup>.

### 1.3. *J'écoute* de Robert Gurik et *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* de Jean-Claude Germain par le Centre Dramatique de Rouyn (CDR)

En 1975, le CDR est en pleine crise de croissance. Cette crise aura des répercussions importantes sur la production de l'année, la dernière en fait du CDR. Claude Lizé, professeur de littérature et de théâtre au Cégep de Rouyn-Noranda et co-directeur du CDR à ce moment-là, prendra en charge la réalisation de ce spectacle et regroupera surtout autour de lui des étudiants du Cégep, qui se retrouvent à la troupe en fort grand nombre. C'est lui qui signe la mise en scène du texte de Germain et supervise Louis Cossette qui, lui, travaille sur *J'écoute* de Gurik.

Par le choix des textes, le CDR reste fidèle à sa pratique antérieure : faire connaître des textes québécois, retenir les plus percutants et les plus liés à l'actualité politique et sociale. Avec *J'écoute* de Robert Gurik, le public est invité à poursuivre le questionnement sur les véritables causes des événements d'octobre 70. *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* met en miettes la Famille, l'Église, la Culture, la Tradition, thèmes familiers chez Jean-Claude Germain mais peu souvent abordés au théâtre ici.

Si ce spectacle a moins de résonance que les spectacles antérieurs du CDR, les causes sont

à chercher à l'extérieur de la production. D'abord, ce spectacle n'est pas publicisé dans *La Frontière*. Aucun article, compte rendu ou critique ne sera produit. Les infrastructures de soutien à la production sont insuffisantes, au niveau de la publicité notamment. Certains responsables de la troupe sont débordés, épuisés par les multiples tâches : -on vient de terminer une tournée régionale avec un autre spectacle ; -on répond aux demandes de formation des autres troupes régionales ; -etc. D'autres travaillent sur une base plus régionale à la création d'une troupe permanente professionnelle. D'autres enfin, regroupés autour de Jeanne-Mance Delisle, sont plus préoccupés par la création que par le soutien à la production. L'équipe de Claude Lizé sera par la force des choses un peu laissée à elle-même.

Autre facteur qui aura une certaine incidence sur la réception de ce spectacle : son lieu de représentation. Depuis son tout premier spectacle en mars 1972, le CDR s'est toujours produit au Théâtre du Cuivre, une salle de spectacle municipale moderne, le plateau central de l'activité du spectacle à Rouyn-Noranda depuis son inauguration en 1969. Or, face au changement de vocation<sup>31</sup> de ce théâtre, le CDR dut se trouver un autre lieu. C'est au Cégep, au Théâtre de Poche (100 places) qu'eurent lieu les trois représentations. Mais les habitudes du grand public se perdent vite... Sans troupe bien à lui depuis au moins quatre ans, le Cégep n'a plus la force d'attraction qu'il avait à la fin des années 60. C'est donc un public de pairs, d'étudiants et d'enseignants presque exclusivement, qui assiste à ce spectacle.

#### 1.4. Le spectacle de marionnettes au Cap d'Ours

Nous ne pouvons rendre compte de ce spectacle, faute d'informations. Nous le comptons parmi les spectacles présentés puisqu'il apparaît dans la programmation des activités du Carnaval d'hiver de Rouyn, le 14 mars, au Cap d'Ours, à 17 heures.



**CDR**  
**CENTRE  
DRAMATIQUE  
DE ROUYN**

**j'écoute**  
de **ROBERT GURIK**

avec Lise Ouellet et Louise Carle  
mise en scène: Louis Cossette

et

**Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!**

DE J.C. GERMAIN  
avec **Marie-Paule Grenier - Denis Grenier - Jean Dénomme**  
Mise en scène: **Claude Lizé**

**mardi, mercredi, jeudi**  
**13, 14, 15 mai à 20:30 hres**

**AU THEATRE DE POCHE DU CEGEP (Local 2313)**

BILLETS EN VENTE AU THEATRE DE POCHE  
ADULTES: 1.50 - ETUDIANTS: 0.50

LE NOMBRE DE PLACES EST LIMITE  
RESERVATION: 762-0931 extension 297

*Dernier spectacle du CDR.*

## 2. Les productions de l'extérieur de la région

### 2.1. Les quatre spectacles du Théâtre Populaire du Québec (TPQ)

Le TPQ n'a pas besoin d'être présenté largement ici. Fondée en 1963 pour « porter le théâtre où il n'est pas »<sup>32</sup> selon l'expression de son fondateur, Jean Valcourt, cette troupe avait essentiellement, et a toujours, une vocation de tournée. Il est donc tout à fait normal de retrouver ses spectacles à l'affiche des salles de spectacles de la région de l'Abitibi-Témiscamingue. Ce qui est étonnant, par contre, en 1975, c'est de voir que le Théâtre du Cuivre a retenu les quatre productions de la troupe pour l'année en cours.

Avant la construction du Théâtre du Cuivre en 1968, il n'y avait pas à Rouyn-Noranda, à proprement parler, de salle de spectacles moderne, avec les infrastructures nécessaires à la mise en marché de spectacles d'une façon constante et professionnelle. Après cette date, avec ses installations techniques adéquates, son personnel de scène et administratif permanent, ses 465 sièges (augmentés à 567 deux ans plus tard et à 723 en 1986), cette salle offre suffisamment d'intérêt pour que des compagnies nationales de théâtre s'y produisent. Le TPQ aurait commencé à se produire ici à partir de 1967. En 1967, 1968 et 1969, le TPQ présente deux pièces annuellement ; en 1970, 1971 et 1972, une seule et en 1973 et 1974, trois pièces sont à l'affiche. Que quatre pièces soient présentées une même année semble un record atteint en 1975.

Pendant les six premières années d'existence du TPQ, ce sont surtout des pièces du répertoire classique français qui sont présentées : Musset, Molière, Racine, Marivaux, Feydeau. En 1969, Françoise Loranger est à l'affiche et, surtout, le TPQ fait tourner *T'es pas l'année Jeanne D'arc* du Grand Cirque Ordinaire (GCO). En 1971, le GCO revient avec *T'en souviens-tu Pibrac ?* et en 1972, un Ruzante tourne mais un Dubé est annulé. En 1973 et 1974, même schéma de programmation : une reprise d'un texte québécois (Dubé et Perreault), un texte du répertoire international (Boyer et Ginzbury) et une création québécoise (Barbeau et Rémillard). Le phénomène est à peu près semblable en 1975 : le TPQ offre deux créations québécoises (Major et Carrier), une reprise d'un texte québécois (Dubé) et un texte du répertoire international (Wesker) adapté par René Dionne. La question qui se pose, après ces observations est la suivante : Qui influence qui ? Le TPQ propose-t-il, présente-t-il et fait-il connaître aux régions du Québec le théâtre québécois ou le TPQ programme-t-il du théâtre québécois justement parce que le public des régions en demande, pour s'ajuster au public de l'ensemble du Québec ? La deuxième hypothèse nous semble plus plausible. Depuis le début des années 60, le théâtre amateur en région avait fait connaître bien des auteurs québécois, avant même la conversion du TPQ du classique au québécois.

#### 2.1.1. *Ce soir seulement à l'Auberge de la fortune, Marivaux, de Roch Carrier.*

Seulement cent quarante-cinq personnes assistaient, ce 26 février, à « la confrontation entre la culture française traditionnelle et la culture québécoise actuelle »<sup>33</sup> qui constitue en quelque sorte le thème de ce spectacle du TPQ. Ce peu de succès peut s'expliquer par bien des facteurs. D'abord, il s'agit de la création d'un texte d'un auteur dramatique peu connu d'un large public. Ensuite, la distribution ne comprend pas de comédiens-vedettes (Pauline Martin est en début de carrière). Rien donc pour faire courir les foules.



### 2.1.2. *Une soirée en octobre* d'André Major

Malgré une stratégie de marketing plus soignée, cette pièce de Major ne connut guère plus de succès populaire que celle de Carrier. En effet, dans la publicité, on nous dit que « cette pièce nous replace dans l'atmosphère de crainte vécue lors des événements d'octobre 70 »<sup>34</sup>. De plus, on a fait appel aux comédiens Yvon Leroux et Patrick Peuvion, bien connus pour leur interprétation dans des émissions de télévision très populaires (Bidou Lalogue et Cajo de Mont-Joye). Finalement, ce sont cent quatre-vingt-dix personnes qui assistèrent à la représentation.

### 2.1.3. *Un matin comme les autres* de Marcel Dubé

Marcel Dubé est un auteur connu, populaire, malgré ses propres craintes que, « devant la vague du nouveau théâtre, [...] mes pièces ne deviennent périmées »<sup>35</sup>. Une bonne salle (385 personnes) viendra applaudir la performance de Robert Rivard, seul comédien vraiment connu de la distribution. Sept ans après sa création, cette pièce de Dubé, sans action, et qui repose sur la présence des comédiens, expose la vision de l'auteur vis-à-vis la façon particulière qu'a chaque individu de voir l'engagement politique. Le succès de la pièce semble tenir davantage à son actualité qu'à sa composition, somme toute assez difficile et déroutante.

### 2.1.4. *Il faut être fou pour pleurer* d'Arnold Wesker

Le TPQ, pour terminer l'année 1975, offrira cette pièce de Wesker dans une adaptation de René Dionne, avec Jean-Marie Lemieux et Hélène Loiselle, dirigés par Monique Mercure. S'il est une pièce qui reflète bien les événements de l'époque, c'est bien celle-là : militantisme syndical de certains personnages, grèves importantes, répression qui entraînent les soulèvements ouvriers, etc. Malgré l'actualité de la pièce et la qualité de sa distribution, à peine cent cinquante personnes se déplacèrent pour la voir en ce 11 décembre.

## 2.2. *La Mort d'un commis-voyageur* de la Compagnie Jean Duceppe

Duceppe est une institution. Comédien connu du public par la télévision, organisateur de tournées théâtrales apprécié du public de théâtre, militant de la décentralisation culturelle adulé en région, pas étonnant que son seul nom soit la garantie du succès d'une pièce. Ce à quoi il faut ajouter le flair du directeur de théâtre à choisir des pièces qui plaisent au public. La Compagnie Jean Duceppe est l'une des rares troupes montréalaises à se produire en région et elle ne tourne que ses gros succès.

Avant même la tournée, le public de théâtre avait entendu parler du succès de la pièce à Montréal, succès dû en grande partie à la qualité de l'interprétation de Duceppe lui-même. Deux représentations furent données à Rouyn-Noranda et le Théâtre du Cuivre était pratiquement rempli à chaque soir (942 personnes au total).

## 2.3. *La Sagouine II* du Théâtre du Rideau-Vert

Après le succès remporté par *La Sagouine*, Viola Léger reprit la route avec son personnage dans ce nouveau spectacle. Deux représentations, quelque huit cents spectateurs. À quoi

l'intérêt pour ce spectacle serait-il davantage lié ? Au goût du public pour un certain exotisme, constitué par l'accent du personnage (et de l'interprète) ? Le public se reconnaîtrait-il dans cette *alter ego*, cette victime de l'oppression nationale, espiègle et fière ?

## **2.4. Le spectacle pour enfants de l'Aubergine de la Macédoine**

La troupe de Paul Vachon avait été connue des animateurs de théâtre de la région lors du Festival régional du jeune théâtre tenu à Ville-Marie à l'été 1975. La création collective que l'Aubergine de la Macédoine y avait alors présentée avait conquis tous ces gens et dès lors s'organisa la tournée régionale de ce spectacle.

À Rouyn-Noranda, les deux représentations furent données en matinée, jumelées au Ciné-Jeune, projection cinématographique à l'intention des enfants, qui attire au Théâtre du Cuivre hebdomadairement, de trois à cinq cents jeunes.

## **3. Pour résumer et conclure**

La production théâtrale locale se diversifie, explore bien des directions. On présente du théâtre classique, produit dans une institution privée, à l'intention des parents des étudiants d'abord. Dans le système scolaire public, à la Polyvalente d'Iberville, les jeunes se lancent dans la création tout azimut. Il en ressort un spectacle qui connaît un succès populaire sans précédent.

Des troupes organisées, en dehors du réseau scolaire, seul le Centre Dramatique de Rouyn produit. Et paradoxalement, c'est au Cégep, presque en vase clos, qu'il diffusera son dernier spectacle composé de deux pièces québécoises très « politisées ».

Finalement, un spectacle de marionnettes sera présenté aux enfants à l'occasion du Carnaval d'hiver de la municipalité.

Quatre productions donc, toutes quatre créées par des bénévoles amateurs, dont deux principalement eurent beaucoup de succès, les deux effectivement qui furent présentées au Théâtre du Cuivre.

Le nombre de productions en provenance de l'extérieur de la région passe d'une en 1965 à sept en 1975. Nous l'avons déjà souligné, la construction du Théâtre du Cuivre n'est pas étrangère à cette augmentation. Cette salle répond aux exigences de la tournée de spectacles professionnels de théâtre. D'ailleurs, tous les spectacles de l'extérieur de la région s'y produisent. D'autres facteurs interviennent. À Rouyn-Noranda, même si la population reste sensiblement stable pendant ces dix ans, le bassin de clientèle potentielle pour le théâtre augmente : l'enseignement post-secondaire se développe<sup>36</sup> et la vocation de métropole régionale de la ville se confirme par l'implantation de nombreux services gouvernementaux. Le développement de ces services provoque l'arrivée de personnes plus scolarisées qui demandent et consomment des produits culturels variés, permettant ainsi à un diffuseur municipal comme le Théâtre du Cuivre d'acheter des spectacles de théâtre professionnels. Au ministère des Affaires culturelles, favoriser le développement culturel des régions signifie, à ce moment-là, donner les moyens financiers à certains producteurs nationaux afin qu'ils offrent leurs produits en régions. C'est ainsi que fut créé le TPQ, que certaines compagnies théâtrales institutionnelles purent obtenir du soutien pour des projets de tournée bien précis et que finalement plusieurs

troupes de jeune théâtre furent aidées, particulièrement celles qui se spécialisaient dans le théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance.

La saison 1975 à Rouyn-Noranda est un bel exemple de cette politique du M.A.C. Le TPQ présente ses quatre spectacles ; une troupe de jeune théâtre, l'Aubergine de la Macédoine, présente son spectacle pour enfants ; le Rideau-Vert sera soutenu pour faire tourner *La Sagouine II* et finalement, la Compagnie Jean Duceppe, même sans subvention, produira son gros succès de la saison, diminuant ainsi les risques financiers.

Dix ans plus tard, le milieu théâtral local n'aura pas pu augmenter le nombre de ses productions ; et ce, en dépit de la construction du Théâtre du Cuivre. On assiste même à une baisse (de 5 à 4), relativement importante, par rapport à 1965. Phénomène étonnant ! En même temps, les productions nationales présentées à Rouyn-Noranda passent de une à sept. Ce sont des spectacles professionnels qui se comparent difficilement à ceux produits localement tant sur le plan des moyens de production que sur celui de la qualité artistique. Cette augmentation du nombre de spectacles professionnels de théâtre à être diffusés ici résulte d'une part des politiques culturelles gouvernementales. L'ère est à la régionalisation. Ce n'est pas sans raison que le débat, régionalement, dans le milieu théâtral, porte sur la professionnalisation de la pratique théâtrale<sup>37</sup>. D'autre part, Rouyn-Noranda s'inscrit dans le réseau de tournée des troupes professionnelles grâce à la construction du Théâtre du Cuivre.

L'implantation de ce lieu de diffusion n'a pas eu pour effet de stimuler la création locale pour bien longtemps. C'est du moins ce que pourrait laisser croire la programmation théâtrale de la saison 1975, à première vue. Cette programmation fait apparaître qu'une concurrence région/métropole s'installe. La scène la mieux équipée est utilisée surtout par les professionnels de l'extérieur. Cependant, une certaine prudence dans l'analyse s'impose. Il ne faut pas oublier que deux des spectacles locaux sont joués au Théâtre du Cuivre, avec beaucoup de succès.

Mais ce sont, d'une part, les coûts d'utilisation de cet espace qui deviennent inabordables pour les troupes locales qui ne sont pas supportées par une Institution (comme pour les deux spectacles précédents, supportés par l'Institution scolaire). D'autre part, si certains groupes locaux voient dans le fait de se produire sur la scène du Théâtre du Cuivre une forme de consécration (un réseau de consommateurs culturels se développe autour de l'édifice), d'autres y trouvent certains inconvénients. Ces derniers préfèrent jouer dans des lieux plus petits afin de permettre aux comédiens de faire plus de représentations. Malheureusement, ces lieux plus petits sont souvent mal conçus et mal équipés.

Le facteur le plus important pour expliquer la diminution de la production théâtrale locale nous semble être celui de la fragilité des troupes locales. Sans moyens financiers, ne comptant que sur le bénévolat des artistes, souvent liée à l'implication de certaines personnalités fortes



*Le Théâtre du Cuivre en 1975.  
Photo : Maurice Boudreau.*

de la collectivité, la production est cyclique. Et en 1975, on assiste à la fin d'un cycle à Rouyn-Noranda, celui du Centre Dramatique de Rouyn, qui sera suivi d'un autre, à partir de 1978, celui des premières troupes professionnelles locales. Évidemment, l'absence d'un lieu de production et de diffusion mieux adapté aux troupes locales ajoute aux difficultés inhérentes au fonctionnement même des groupes d'amateurs. Nous pourrions voir ce qu'il en est de cette question dix ans plus tard, soit en 1985.

Si nous analysons le répertoire joué maintenant, nous obtenons la répartition suivante : quatre créations et trois pièces de répertoire dont une québécoise, une américaine et une adaptation d'une pièce anglaise, pour les productions nationales ; deux créations et deux pièces de répertoire, une québécoise et une française, pour les productions locales. L'équilibre entre les créations et le répertoire est atteint, tant dans les productions locales que dans celles de l'extérieur, ce qui peut finalement s'avérer le changement le plus important en 1975 par rapport à 1965.

Là où les données surprennent le plus, c'est au niveau du public. Au total, quelque six mille trois cent cinquante spectateurs auraient composé l'ensemble du public de théâtre en 1975. Cela représente un taux de fréquentation de 23%, la population de Rouyn-Noranda étant établie à vingt sept mille quatre cent quatre-vingt-sept habitants en 1976<sup>38</sup>. Bien que ce taux ait été évalué approximativement (les chiffres exacts ne sont pas toujours disponibles<sup>39</sup>), il se situe tout à fait entre ceux obtenus par le Haut commissariat en 1977 (27,6%) et CROP en 1979 (20%) pour l'ensemble de la région<sup>40</sup>. Notre tableau montre aussi que le public semble se départager presque également entre le théâtre local (3250 spectateurs) et le théâtre national (3100 spectateurs). Le public du théâtre local serait même légèrement plus nombreux. Il s'agit en fait d'une perte de terrain pour le théâtre produit en région, en nombre absolu et en pourcentage (51%), si on compare à 1965 (93%). Par contre, en ce qui a trait au nombre de spectacles offerts par chacune des deux catégories de producteurs, la performance du théâtre local s'avère excellente.

## **La saison 1985**

En dix ans, le nombre de spectacles de théâtre présentés à Rouyn-Noranda a presque doublé : onze en 1975, dix-neuf en 1985. Il était de six, vingt ans auparavant. Le diffuseur principal demeure le Théâtre du Cuivre (11 spectacles sur 19) ; toutes les pièces de l'extérieur s'y produisent. Mais un autre lieu fait son apparition : il s'agit du Cabaret de la Dernière Chance (5 productions) qui se présente comme diffuseur alternatif. La Polyvalente d'Iberville abrite le spectacle de ses élèves à l'auditorium. Les troupes constituées localement, quant à elles, errent d'un lieu à l'autre selon les spectacles qu'elles offrent. On retrouve le Noyau au Motel Alpin et au Théâtre du Cuivre ; la Poudrerie jouera à la Bibliothèque municipale et à la Salle aux Usages multiples du Cégep.

Ce qui frappe au premier coup d'oeil, en se référant au tableau III, c'est la proportion de créations par rapport aux textes de répertoire (au moins 11 sur 19) ; d'autre part, la production régionale a presque triplé comparativement à 1975. Autre fait nouveau : parmi les troupes professionnelles, nous comptons une troupe locale, le Théâtre de Coppe. Regardons plus en détail cette production.

Tableau III  
Spectacles de théâtre présentés à Rouyn-Noranda en 1985

Saison	Auteur	Titre de la pièce	Troupe	Lieu des représentations	Nombre de représentations	Nombre de spectateurs	Nombre de Répertoire	Création / Répertoire	Amateur / Professionnelle	Régionale / Extérieure
		19	16	6	44	6675	C:11 R:8	A:10 P:10	R:11 E:9	
1 <sup>er</sup> février	Patrick Mayers	K2	T.P.Q.	Théâtre du Cuivre	1	180	R	P	E	
20 février	Jean-Raymond Marcoux	La Grande Opération	Compagnie Jean Duceppe	Théâtre du Cuivre	1	566	R	P	E	
6 mars	Léon Petitjean Henri Rollin	Aurore l'enfant-martyr	Théâtre de Quatre Sous	Théâtre du Cuivre	1	185	R	P	E	
21 mars	Création collective	Attention, ça va germer	Théâtre Parminou	Théâtre du Cuivre	1	19	C	P	E	
27 mars 20 avril	Création collective		Les Trois Mimes	Théâtre du Cuivre	2	909	C	A	R	
3 avril	Jean-Raymond Marcoux	Bienvenue aux Dames Ladies Welcome	T.P.Q.	Théâtre du Cuivre	1	295	R	P	E	
7 avril	Création collective	Match d'improvisation	LNI vs LIRN*	Théâtre du Cuivre	1	85	C	A/P	R/E	

Tableau III (suite)  
Spectacles de théâtre présentés à Rouyn-Noranda en 1985

Saison	Auteur	Titre de la pièce	Troupe	Lieu des représentations	Nombre de représentations	Nombre de spectateurs	Répertoire / Création / Amateure	Professionnelle/ Exterieur	Régionale /
12 avril	Jeanne-Mance Delisle	Propos recueillis	Théâtre de Coppe	Cabaret de la Dernière Chance	1	65	C	P	R
12 et 13 avril 19 et 20 déc.	Walt Disney	Peter et Elliot le Dragon	Le Noyau	Théâtre du Cuivre	4	573	R	A	R
13 avril 23 oct.	Création collective	La foire aux émotions		Cabaret de la Dernière Chance	2	150	C	A	R
27 avril	Création collective	Variétés Jean-Paul Brochu		Cabaret de la Dernière Chance	1	85	C	A	R
24 au 26 mai	Réal Beauchamp François Marquis	Ste-Clarice des Anges	Élèves en art dramatique Poly. d'Iberville	Polyvalente d'Iberville	4	1100	C	A	R
16 juin	Création collective	Récital-Cabaret	Le Noyau	Motel Alpin	1	60	C	A	R
19, 26 juin 3, 10, 17, 24 et 31 juillet 4, 14, et 21 août	Création collective	Chroniques incurables	Les Productions Baggano	Cabaret de la Dernière Chance	10	1000	C	A	R

Tableau III (suite)  
Spectacles de théâtre présentés à Rouyn-Noranda en 1985

Saison	Auteur	Titre de la pièce	Troupe	Lieu des représentations	Nombre de représentations	Nombre de spectateurs	Nombre Répertoire / Création / Amateur	Professionnelle/ Amateure	Régionale / Extérieure
17 oct.	Jocelyne Beaulieu René-Richard Cyr	Camille C	T.P.Q.	Théâtre du Cuivre	1	260	R	P	E
11 oct. 23 au 26 oct. 6 au 9 nov.	Marie Laberge	Jocelyne Trudel trouvée morte dans ses larmes	La Poudrerie	Bibliothèque municipale S.U.M. Cégep	9	600	R	A	R
2 nov.		La puce à l'oreille	Les Amis du Chiffon	Théâtre du Cuivre	1	100	C	P	E
13 déc.	Dario Fo	Mort accidentelle d'un anarchiste	Compagnie Jean Duceppe	Théâtre du Cuivre	1	358	R	P	E
18 déc.	Création collective	Jam d'impro		Cabaret de la Dernière Chance	1	85	C	A	R

\* Le match d'improvisation opposant la LNI à la LIRN est comptabilisé deux fois à la rubrique troupe, professionnelle/amateure et régionale/extérieure.

## **1. Les productions de l'extérieur de la région**

En 1985, nous retrouvons en région les troupes itinérantes habituelles : le TPQ avec trois pièces et la Compagnie Jean Duceppe avec deux spectacles. Le Parminou qui, depuis sa création en 1974 se présente comme troupe de tournée, produira son plus récent spectacle commandé par et pour le milieu agricole, alors que les Amis du Chiffon offriront aux enfants de Rouyn-Noranda leur dernier spectacle de marionnettes. Par contre, le Théâtre de Quatre-Sous présente un spectacle alors qu'il ne promène habituellement pas ses pièces en région ; enfin les comédiens de la Ligue Nationale d'Improvisation sont de passage à Rouyn-Noranda pour la deuxième année.

### **1.1. Le Théâtre populaire du Québec**

La programmation du TPQ n'a rien de surprenant, ni d'original cette année-là : un texte moderne, offrant de grandes possibilités de jeu aux comédiens, puisé dans le répertoire international, le *K2* de Mayers ; un autre, d'un auteur québécois assez en vogue dans les théâtres d'été, traitant de la vie des travailleurs en « exil » à LG2, le *Bienvenue aux dames* de Marcoux ; enfin, un dernier, écrit par Jocelyne Beaulieu et René-Richard Cyr, à partir d'un roman français d'Anne Delbée, exigeant également une performance de l'actrice principale, le *Camille C.* Le TPQ suit en quelque sorte les courants à la mode : on délaisse le politico-social des années 1975 pour aborder des thèmes comme l'amitié et la création artistique ; mais surtout, on redonne plus de place au jeu, à la performance de l'acteur. La réponse du public fut mitigée : sept cent trente-cinq personnes au total pour les trois spectacles.

### **1.2. La Compagnie Jean Duceppe**

Chez Duceppe, on remarque le même phénomène qu'au TPQ. Jean-Raymond Marcoux y est aussi à l'affiche, cette fois avec la comédie *La Grande opération* portant sur les rapports homme/femme et mettant en vedette Louise Deschâtelets. C'est elle qui tenait également le rôle féminin principal dans *Bienvenue aux dames*. Puis, pour le deuxième spectacle, on mise sur un acteur très populaire, Marc Favreau, pour interpréter la comédie satirique de Dario Fo, *Mort accidentelle d'un anarchiste*, et dont le traitement avait quelque peu affadi le contenu politique. Dans la faveur populaire, Deschâtelets l'emporta avec cinq cent soixante-six spectateurs contre trois cent cinquante-huit pour Favreau. À moins que l'attrait pour la pièce québécoise fut plus grand que pour la pièce italienne !

### **1.3. Attention, ça va germer du Théâtre Parminou**

Si cette pièce du Parminou a le mérite d'avoir été conçue spécialement pour le milieu agricole, ce n'est pas à Rouyn-Noranda qu'elle connut son plus grand bonheur. Dix-neuf personnes assistèrent à la représentation du 21 mars. Soulignons toutefois que Rouyn-Noranda et ses environs ne constituent pas une région agricole. Il faut aller à Ville-Marie, La Sarre ou Amos pour retrouver une concentration d'agriculteurs assez importante ; d'ailleurs, à Amos et Ville-Marie, la pièce reçut un bien meilleur accueil.



#### **1.4. La puce à l'oreille des Amis du Chiffon**

S'adressant à une clientèle âgée de quatre à douze ans, le Théâtre les Amis du Chiffon de Chicoutimi veut par cette pièce, « rendre plus accessible et plus attirant le monde de l'ordinateur »<sup>41</sup>. Spectacle de marionnettes à caractère didactique auquel quelque cent enfants purent assister.

#### **1.5. Aurore l'enfant-martyr du Théâtre de Quatre-Sous**

S'appuyant sur l'immense succès que connut à Montréal (il y eût des supplémentaires) cette reprise du célèbre mélodrame de Petitjean et Rollin, le Théâtre de Quatre-Sous partit en tournée provinciale. La promotion du spectacle était axée sur la trop triste actualité du sujet de la pièce, soit la violence faite aux enfants dans le milieu familial. Le public rouandais n'a pas réagi de la même façon que le public montréalais : seulement cent quatre-vingt-cinq personnes se sont présentées au spectacle. Phénomène difficile à expliquer, ni la clientèle érudite ni la clientèle passée des mélodrames ne furent attirées par cette reprise.

#### **1.6. Le match opposant la LNI à la LIRN**

À la suite d'une fin de semaine d'ateliers de formation dispensés aux improvisateurs de la région par les professionnels de la LNI, la Ligue d'Improvisation de Rouyn-Noranda affrontait la Ligue Nationale d'Improvisation dans un match qui se termina par un pointage de 9 à 7 en faveur de la LIRN. « Disons que l'assistance était — un tantinet — partisane »<sup>42</sup>.

Cet événement, souligné par la presse locale, montre que l'improvisation connaît, ici comme ailleurs, bon nombre d'adeptes. D'abord développée par des comédiens de différentes villes de la région en ligue inter-cité, l'improvisation en 1985 n'est plus le lot que du milieu scolaire, du moins sous sa forme compétitive.

### **2. Les productions locales**

Nous pouvons regrouper l'ensemble de la production théâtrale locale en trois catégories pour faciliter l'analyse de la dynamique du milieu. Mais auparavant, signalons au passage que des onze spectacles présentés à la population de Rouyn-Noranda, neuf peuvent être considérés comme des créations originales.

#### **2.1. Les spectacles du Cabaret de la Dernière Chance**

Le Cabaret de la Dernière Chance est « un café-restaurant-bar-théâtre voué à la promotion et à la diffusion culturelle à Rouyn »<sup>43</sup>. Plus que cela, c'est aussi l'endroit où se côtoient plusieurs artistes régionaux du spectacle, l'endroit d'où originent maints projets tous plus farfelus les uns que les autres. Rock Aubert voyait dans la mise sur pied du Cabaret, en 1983, le signe « que la relève [en théâtre] existe à Rouyn »<sup>44</sup>.

### 2.1.1. *Propos recueillis* du Théâtre de Coppe

C'est au Cabaret de la Dernière Chance que le Théâtre de Coppe produisit *Propos recueillis*, spectacle composé de trois textes de Jeanne-Mance Delisle : une reprise de *Martha*, écrit en 1972, puis deux nouveaux textes, *Ti-Pit* et *L'Ivrognesse*. Il n'y eut qu'une seule représentation, à laquelle assistèrent approximativement 65 personnes.

Le Théâtre de Coppe est né en 1977, à la suite du démembrement du Centre Dramatique de Rouyn. Quelques dirigeants du CDR avaient contribué à la mise sur pied de la première troupe professionnelle en Abitibi-Témiscamingue, le Théâtre de Par Chez-Nous, en 1976. Cette troupe n'eut d'existence que le temps d'un spectacle<sup>45</sup>. La fraction plus orientée vers la création du CDR se regroupa autour de l'auteure Jeanne-Mance Delisle pour former le Théâtre de Coppe. Les membres de la troupe, forts de l'excellente production qu'ils réalisèrent avec *Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle, et animés du désir de vivre de leur art, parvinrent à faire reconnaître leur travail auprès du ministère des Affaires culturelles qui subventionna les projets de production de la troupe par la suite. *Propos recueillis* fut le neuvième spectacle du Théâtre de Coppe sans être pour autant, et de loin, le meilleur.

### 2.1.2. *Les Chroniques incurables*

*Les Chroniques incurables* furent une série de dix émissions-spectacles d'une durée d'une heure et demie en moyenne, présentées en direct du Cabaret et diffusées sur les ondes de quatorze radios communautaires du Québec, chaque mercredi soir à compter du 19 juin. Originale et probablement inédite, cette formule de théâtre d'été, principalement orchestrée par Michel St-Denis et Jacques Duhaime, connut un énorme succès.

L'équipe des Chroniques incurables.



Chaque semaine, était présenté un nouveau spectacle, écrit, produit et réalisé par l'équipe. Chaque semaine, des thèmes différents étaient abordés : sadisme, snobisme, écologie, etc. Chaque semaine, cent dix à cent vingt-cinq personnes se tassaient dans une salle pouvant en accommoder quatre-vingt-cinq pour assister à ce défi de taille.

### 2.1.3. Les improvisations

Le Cabaret présenta également des spectacles d'improvisation théâtrale, spectacles où se retrouvent à peu près à chaque fois les mêmes improvisateurs. Que ce soit pour recueillir des fonds pour la garderie le Cep (*La Foire aux émotions*) ou pour lancer la campagne électorale du candidat rhinocéros (*Variétés Jean-Paul Brochu*), ces occasions sont toujours prétextes à spectacles, en même temps drôles et sérieux, mais toujours spontanés.

## 2.2. Les spectacles scolaires

### 2.2.1. *Ste-Clarice des Anges* de la Polyvalente d'Iberville

La Polyvalente d'Iberville, dans le cadre de ses programmes de formation artistique, offre le cours d'art dramatique. C'est donc à l'intention de ses étudiants que Réal Beauchamp, en collaboration avec François Marquis, écrit et met en scène cette comédie de caractères. Comme tous les élèves participent également à la promotion du spectacle et à la vente de billets, ce sont quatre salles presque remplies à pleine capacité (350 sièges) qui applaudirent ce spectacle.

### 2.2.3. Les Trois Mimes

Malgré le nom qu'ils se sont donné, ils sont quatre, originaires du Témiscamingue. C'est à l'école secondaire qu'ils ont commencé à préparer leurs numéros. Ayant développé une technique qu'on pourrait qualifier de mime acrobatique, ils abordent des sujets tirés de situations absurdes de la vie, se moquent de certaines obsessions des gens ou racontent tout simplement une histoire invraisemblable. Lorsque les Trois Mimes, Christian Barrette, Denis Labranche, Pierre Rivard et Marc Roberge, se présentent à la finale locale de Cégeps en spectacle le 27 février, ils soulèvent l'assistance et sont choisis pour représenter l'Abitibi-Témiscamingue à la finale nationale. Et le 20 avril, dans un Théâtre du Cuivre plein à craquer, ils remportent les honneurs de cette finale nationale *ex aequo* avec un concurrent du Cégep André Grasset, de la région métropolitaine.

## 2.3. Les troupes de loisir pour adultes

Les deux seules pièces de répertoire produites en région le furent par la Poudrerie et le Noyau : la première présenta une dramatique de Marie Laberge en lecture vivante ; la seconde, une pièce de théâtre pour enfants de Walt Disney.

### 2.3.1. *Jocelyne Trudel trouvée morte dans ses larmes* de la Poudrerie

À la suite de la désaffection du CDR et des déboires du Théâtre de Par Chez-Nous, la Poudrerie, qui s'était unie à d'autres en 1971 pour fonder le Centre Dramatique de Rouyn, reprend existence sous l'impulsion de Lucie Legault-Roy en 1979. La troupe trouve son créneau dans l'interprétation des textes et c'est dans le répertoire québécois qu'elle puisera surtout cette fois-ci. La relance de la Poudrerie se fait avec une comédie musicale, *Crack Pot* de Louis-Georges Carrier, dans une mise en scène de Claude Lacasse.

Parce que l'équipe veut jouer le spectacle plus d'une ou deux fois, ce qui s'avère pratiquement impossible au Théâtre du Cuivre, la Poudrerie délaisse cette salle pour une salle de conférence de la Bibliothèque municipale, transformée pour la circonstance en théâtre de poche. Parce que les comédiens de la production, sauf un, sont tous inexpérimentés, la metteuse en scène, Lucie Legault-Roy, décide de présenter le texte de Marie Laberge en lecture vivante. Cette formule aura le bonheur de permettre de travailler les voix, l'interprétation du texte, sans pour autant devoir travailler en même temps l'expression corporelle.

Le spectacle est bien reçu, par un public déjà alerté par la thématique exploitée dans la pièce, le suicide. Il n'est pas nécessaire de travailler dans un CLSC ou dans un hôpital pour être sensible à ce sujet quand on vit dans une région où le taux de suicide est le plus élevé au Canada. Plus de six cents personnes assistèrent au spectacle à l'automne 1985.

### *2.3.2. Peter et Elliot le dragon du Noyau*

En 1983, un groupe se détache de la Poudrerie et forme la troupe le Noyau, à la suite de conflits de personnalité ou de différends sur le style de gestion de la Poudrerie. Après avoir monté une comédie musicale composée par deux membres de la troupe et une comédie de situation d'un auteur américain, le Noyau se tourne vers le public des enfants avec cette pièce de Walt Disney. Cinq cent soixante-treize personnes, des jeunes du niveau primaire surtout, composeront l'assistance des quatre représentations de ce spectacle.

Pour finir sa carrière, la troupe produira un cabaret-théâtre à l'occasion de la Fête des Pères au Motel Alpin, spectacle composé de numéros de théâtre et de chants. Cette orientation correspondra davantage aux intérêts des principaux dirigeants de la troupe puisque, depuis, ils forment un ensemble vocal.

## **3. Pour résumer et conclure**

Ce qui caractérise cette année théâtrale, c'est d'abord l'équilibre qui se crée entre les productions nationales et locales. En 1965, les troupes locales produisent 83% des spectacles présentés à Rouyn-Noranda alors qu'en 1975, la situation s'inverse avec 63% des pièces jouées par des troupes de l'extérieur de la région. L'équilibre s'établit également de ce fait entre les productions professionnelles et amateurs. En effet, toutes les pièces en provenance de l'extérieur de la région sont produites par des troupes professionnelles alors que la presque totalité de celles originant de Rouyn-Noranda sont le fait d'amateurs. Pour la première fois en 1985, pour les trois saisons qui nous intéressent, nous en retrouvons une, parmi les troupes professionnelles, qui origine du milieu : le Théâtre de Coppe. Cette troupe peut se définir comme telle pour diverses raisons : elle est subventionnée par le MAC ; elle regroupe des individus qui, sans l'avoir nécessairement tous complétée, possèdent une formation en art dramatique ou, à défaut, ont une bonne expérience de la scène ; ces individus ont surtout en commun le désir de vivre de leur art et de développer un produit théâtral original, typiquement abitibien<sup>46</sup>.

Autre aspect particulier de cette saison théâtrale, peut-être le plus important : l'augmentation du nombre de créations (11) par rapport aux pièces de répertoire (8), une proportion de trois pour deux. Et ce sont surtout les producteurs locaux (8 sur 11) qui créent ces spectacles. Ces créations

présentent par surcroît une diversité de formes, régénératrice pour le genre théâtral. Nous retrouvons des spectacles d'improvisation, du cabaret-théâtre, des variétés, du théâtre de participation (*Ste-Clarice des Anges* de Beauchamp et Marquis), du mime, du théâtre de texte (Jeanne-Mance Delisle), du théâtre d'été à la fois radiophonique et spectacle. Et même parmi les spectacles qui s'articulent à partir d'un texte de répertoire, la Poudrerie innove en présentant la pièce de Marie Laberge en lecture vivante. Comme quoi la créativité et l'originalité ne sont pas nécessairement le fait du théâtre institutionnel montréalais... En tout cas, pas celui du théâtre montréalais présenté ici. Des trois créations présentées par des groupes de l'extérieur de la région, une seule met en scène des artistes professionnels de la métropole (le match d'improvisation opposant la Ligue Nationale d'Improvisation à la Ligue d'Improvisation de Rouyn-Noranda). Les deux autres sont produites par le Théâtre Parminou de Victoriaville et par les Amis du Chiffon de Chicoutimi.

Cette effervescence du milieu théâtral rouandais sera supportée par la création d'un nouveau lieu de diffusion, le Cabaret de la Dernière Chance<sup>47</sup>. En choisissant ce nom, le groupe qui est à l'origine du projet, composé en majorité de membres du Théâtre de Coppe, veut signifier sa fatigue et son amertume face à l'absence de lieux de diffusion intermédiaires à Rouyn-Noranda mais surtout face à la difficulté d'être supporté adéquatement par le MAC et par le milieu pour la production de spectacles. En ouvrant le Cabaret, le groupe croyait que le bar-restaurant assurerait un revenu au groupe et permettrait à la salle de diffusion de faire ses frais. Le pain étant assuré, on pourrait se consacrer à la création théâtrale dans son propre théâtre, si petit soit-il.

Le Cabaret a joué son rôle, comme en témoigne le nombre de spectacles locaux qui y seront présentés en 1985 (5 spectacles, 15 représentations, le tiers de la production théâtrale de l'année). Il sert surtout de lieu de discussion, de rencontre, où germeront divers projets de création théâtrale, radiophonique, cinématographique, musicale, etc. Si des groupes profitent de cette nouvelle salle de diffusion, les membres du Théâtre de Coppe qui sont impliqués dans la gestion et le fonctionnement de la boîte l'utiliseront moins pour eux-mêmes, le meilleur de leurs énergies étant justement investi dans les tâches propres à la restauration plutôt qu'à la création théâtrale. Ils quitteront le Théâtre de Coppe et les seuls spectacles qu'ils (la "gang" du Cabaret) créeront seront dictés par le lieu et la disponibilité de l'équipe. On montera des spectacles de variété, d'improvisation, requérant moins de préparation et de déploiement dans l'espace, celui-ci étant très restreint. Pour cette raison, les troupes dont les spectacles font appel à une scénographie plus lourde doivent chercher ailleurs un endroit où se produire. Le problème d'une salle adéquate de diffusion et d'un plateau de production, pour les troupes locales, reste entier à Rouyn-Noranda.

Le public, quant à lui, est resté relativement stable (quelque 300 spectateurs de plus au total par rapport à 1975). Il s'agit en fait d'une hausse de 3% du taux de fréquentation de l'activité



*Le Cabaret de la Dernière Chance. Photo : Maurice Boudreau.*



La pose de l'enseigne du Cabaret de la Dernière Chance.

théâtrale établi à 26%, la population de Rouyn-Noranda totalisant en 1985 vingt cinq mille sept cents habitants<sup>48</sup>. Cette constatation vient questionner, sinon contredire, une étude de François Paquette, alors agent culturel à la Direction régionale du ministère des Affaires culturelles, selon laquelle le théâtre régional serait en perte de vitesse. L'étude en question ne parle que des grandes salles municipales, où ne se produisent presque pas les troupes locales. On y fait état d'une chute de 15,9% du taux d'occupation des salles en 1985 par rapport à l'année précédente<sup>49</sup>. « On remarque aussi que les spectacles régionaux attirent moins de public que les nationaux »<sup>50</sup>. Peut-être que le taux d'occupation des salles a effectivement baissé par rapport à 1984 (nous n'avons pas compilé de données pour cette année-là). Il aurait plutôt fallu conclure que les spectacles locaux ne sont pas présentés dans les salles que l'étude de Paquette analyse car, selon les chiffres que nous avons obtenus pour l'ensemble de l'activité théâtrale à Rouyn-Noranda en 1985, les spectacles de l'extérieur de la région accusent une perte de clientèle de mille spectateurs par rapport à 1975, attirant 30% du public, alors que les spectacles locaux gagnent quant à eux un peu plus de mille spectateurs, pour 70% de l'assistance totale. En dépit du fait que certains spectacles locaux n'attirent guère un très grand nombre de spectateurs, à l'exception des spectacles scolaires, et ce pour diverses raisons (public-cible fort réduit, spectacles créés pour les pairs, expérimentation textuelle, etc.), le public de Rouyn-Noranda

semble soutenir d'abord ses propres producteurs théâtraux.

Et il n'est même pas question ici des spectacles scolaires à diffusion limitée (le groupe-classe le plus souvent), ni des revues des Clubs Richelieu locaux... Évidemment, dira-t-on, s'agit-il vraiment de théâtre ?



La Grande cadence du Théâtre de Coppe au Cabaret de la Dernière Chance.

## Conclusion

Revenons à notre question de départ : les régions périphériques dépendent-elles des grands centres pour s'alimenter en productions culturelles ? Concernant le théâtre, après comparaison et analyse de trois saisons échelonnées sur vingt ans, nous croyons pouvoir répondre non.

Établissons un tableau récapitulatif, afin de comparer les données obtenues pour chaque année étudiée et afin d'additionner les résultats pour chaque catégorie de productions, selon qu'elles soient locales ou extérieures à la région.

À partir du tableau IV, nous pouvons dire que le théâtre à Rouyn-Noranda n'est pas à la remorque du théâtre métropolitain quant au nombre de productions, de représentations ou de spectateurs. Sur ces plans, nous ne pouvons parler de dépendance, pas plus que d'autonomie d'ailleurs puisque les productions montréalaises contribuent pour une bonne part à l'offre de spectacles de théâtre. Là où l'écart est le plus grand, c'est au chapitre du nombre de représentations. Les productions locales étant présentées dans des endroits plus petits, l'écart trouve ainsi son explication. En ce qui a trait aux lieux de diffusion, l'étude nous permet de constater qu'il y a spécialisation des lieux selon l'origine géographique des spectacles : au centre « culturel », la production métropolitaine ; aux sous-sols d'églises et d'hôtels, la « sous-culture » régionale.

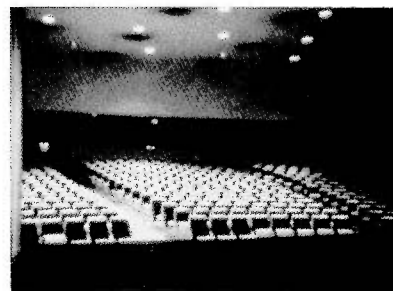
Si on avait pu penser, en 1965, que le théâtre régional fut un théâtre « faute de mieux »<sup>51</sup>, on constate bien aujourd'hui qu'il a toujours sa place après l'arrivée du théâtre métropolitain en région. Ni théâtre « faute de mieux », ni théâtre « de trop », **en tout cas pour le public qui le choisit deux fois sur trois.** Ce choix du public est d'autant plus surprenant que les producteurs locaux n'ont pas dans leur jeu les atouts que sont les vedettes, le prestige de la salle et les moyens financiers pouvant leur procurer décors élaborés ou matériel publicitaire accrocheur. Alors, en région même, pour qui le théâtre local serait-il « de trop » sinon pour l'Institution théâtrale elle-même, représentée régionalement par les organismes subventionnaires gouvernementaux et municipaux ainsi que par les salles prestigieuses de diffusion<sup>52</sup> ? Le théâtre régional est exclu de l'institutionnalisation et devient par le fait même un théâtre « de trop » **pour l'Institution, mais pas pour le public, comme le montre cet article.** Un théâtre « de trop » qu'on s'évertue à masquer<sup>53</sup>, pour justifier le fonctionnement institutionnel, fonctionnement tautologique.

Au total, également, le théâtre local offre plus de créations que de pièces de répertoire, contrairement au théâtre montréalais présenté en région. Cet aspect de la comparaison n'est pas établi dans le but de démontrer que le théâtre montréalais est plus conservateur, moins innovateur que le théâtre qui se fait à Rouyn-Noranda. Il n'existe pas, à notre avis, de monopole dans le domaine de la créativité...<sup>54</sup> La question a été analysée afin de connaître quelle contribution le théâtre montréalais apporte aux régions. Nous devons bien constater que ce ne sont pas les créations les plus originales, sauf exceptions, ni les spectacles les plus fortement marqués par l'empreinte d'un créateur qui se déplacent vers les régions. Jamais Carbone 14 n'a effectué de tournée nationale, par exemple. Dans ce réseau des échanges, l'accueil réservé au théâtre régional dans la métropole<sup>55</sup>

Salle de spectacle du Centre culturel d'Amos.



Le Théâtre du Cuivre.  
Photo : Ellefsan



Salle La Polyno de La Sarre.



Tableau IV  
Synthèse des trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda

Année	Productions locales		Productions extérieures		Amateurs	Professionnelles		Création		Répertoire		Nombre de représentations		Assistance	
						Productions locales	Productions extérieures	Productions locales	Productions extérieures	Productions locales	Productions extérieures	Productions locales	Productions extérieures	Productions locales	Productions locales
1965	5	1	4	7	5	1	1	1	5	5	27	4	500	5	1
														5	0
1975	4	7	4	7	4	0	7	6	5	5	21	6	350	4	0
														4	0
1985	11	9	10	10	10	1	9	11	8	8	44	18	675	10	0
														10	0
Total	20	17	19	17	19	1	17	18	18	18	92	73	17525	20	505
														19	0

N.B. Le spectacle de la LNI vs LIRN en 1985 est compté deux fois comme création, locale et extérieure, amateur et professionnelle.



laisse croire que les régions sont vues uniquement comme bassin de spectateurs potentiels pour plusieurs agents de l'Institution théâtrale montréalaise.

La question qui se pose ici relève de la sélection de la production montréalaise qui est offerte sur le marché de la tournée provinciale. Qui l'effectue ? Comment s'opère-t-elle ? Par quels mécanismes ? Une explication à partir des seules lois de l'offre et de la demande nous laisse sceptique.

En se référant au nombre de productions, de représentations et de spectateurs, on ne peut donc parler ni d'autonomie, ni de dépendance du théâtre local face au théâtre métropolitain, mais plutôt de concurrence entre les deux catégories de producteurs, concurrence qui se manifeste à partir de la saison 1975. Un domaine où l'écart est énorme, flagrant, entre les troupes locales et extérieures à la région, c'est celui du statut des producteurs. Tous les producteurs amateurs (19) travaillent en région alors que des dix-huit producteurs professionnels, un seul est abitibien, signe de l'exclusion des régions de l'institutionnalisation de leur théâtre. Et c'est à ce niveau que la concurrence peut sembler déloyale. Les troupes professionnelles montréalaises qui font de la tournée sont subventionnées (très mal, nous en convenons tous, mais combien de fois mieux que le Théâtre de Coppe en 1985, par exemple) alors que les troupes amateurs n'ont d'autres revenus que ceux générés par le guichet pour payer les frais de production et de mise en marché. Devant cette différence de moyens, la qualité esthétique des produits locaux ne peut souffrir que difficilement la comparaison. Il faudrait ici traiter de toute la question des subventions en matière culturelle, question suffisamment complexe pour qu'une analyse particulière y soit consacrée. Et il n'y a pas que les programmes nationaux d'aide au développement culturel des régions qui doivent être questionnés. En couvrant les déficits d'opération d'une salle de spectacle comme le Théâtre du Cuivre, quels producteurs la Ville de Rouyn-Noranda soutient-elle ?

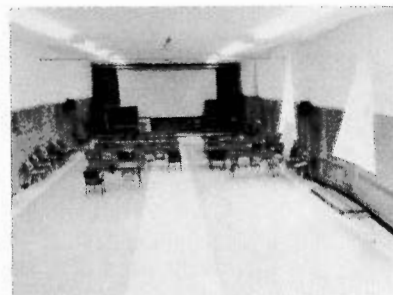
En répondant à toutes ces questions, peut-être pourrions-nous conclure de façon plus satisfaisante sur la problématique des rapports entre le théâtre abitibien et le théâtre national. L'établissement d'une chronologie des spectacles de théâtre joués à Rouyn-Noranda, de la fondation de la ville jusqu'à aujourd'hui, se pose comme étape nécessaire à l'élargissement des conclusions de la présente étude. C'est à cette étape que le Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue se consacrera à partir de maintenant.



*Chroniques incurables au Cabaret de la Dernière Chance.*



*Le chalet de ski de fond où se produit la Poudrerie à l'été 1989.*



*Salle La Palestre de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, à Rouyn-Noranda.  
Photo : Maurice Boudreau.*

## Notes et références

1. Jean-Guy Côté est professeur de théâtre et de littérature au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue depuis 1971.
2. Pour avoir une idée de la place de cet article dans le cadre général du projet de recherche, voir dans ce numéro : Claude Lizé, « Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction », p.15.
3. Nous parlons de création lorsqu'il s'agit d'une première mise en spectacle d'un texte original ou d'un canevas, indépendamment qu'il s'agisse de la première de ce spectacle ou de la n<sup>e</sup> représentation.
4. Une pièce appartient au répertoire lorsqu'elle en est à sa deuxième mise en spectacle au moins. Nous identifierons l'origine nationale de cette pièce chaque fois qu'il sera possible de le faire.
5. Les notions d'amateur et de professionnel se réfèrent au statut de la troupe qui produit le spectacle. Nous entendons par troupe amateur une troupe constituée de gens qui font du théâtre comme loisir, sans subvention du ministère des Affaires culturelles, même si à l'occasion, certaines personnes qui ont une formation professionnelle participent à l'élaboration du spectacle. Une troupe professionnelle est subventionnée par le ministère des Affaires culturelles et est composée de gens qui vivent ou tentent de vivre de leur art.
6. Ce travail a d'abord été entrepris par un groupe d'étudiants de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, dirigé par Monsieur Guy Savoie. Les articles du journal *La Frontière*, pour la période de 1937 à 1973, qui traitent du théâtre sont signalés sur fiches. Celles-ci furent déposées au Archives Nationales du Québec à Rouyn-Noranda et constituent une partie du Fonds Savoie. Ensuite, un groupe d'étudiants du Collège de l'Abitibi-Témiscamingue que nous dirigeons a complété le travail pour la période de 1973 à 1986. Finalement, Mesdames Suzanne Ménard et Ginette Pelletier ont vérifié ce travail ; elles l'ont complété (1986 à aujourd'hui) et tous les articles furent photocopiés et déposés au Centre de Documentation sur le Théâtre en Abitibi-Témiscamingue, au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue.
7. Pour connaître le rôle qu'a joué le Collège de Rouyn dans le développement du théâtre en région, voir l'article de Claude Lizé, « Le théâtre de collège : de la théorie à l'étude d'un cas », p.29.
8. Anonyme, « L'exemple du « Player's Guild », *La Frontière*, 6 juin 1950, p.2.
9. Pierre-Paul Karch, « *Le Temps des salades* », *La Frontière*, no 35, 18 février 1965, p.27.
10. Idem.
11. Idem.
12. Anonyme, « Avec *Le Temps des salades*, La Poudrerie espère dépasser l'immense succès du Boy Friend », *La Frontière*, no 31, 21 janvier 1965, p.19.
13. Traduction du journal *La Frontière* : « Je suis très heureux d'apprendre que vous êtes à monter la pièce *Salad Days* dans la province de Québec, et j'espère que vous aurez autant de succès et d'agrément que nous en avons eus ici, à Londres. Personnellement, lorsque j'ai pris connaissance de l'adaptation française de Georges Grec, il m'a paru que le rendement de la pièce devrait être encore meilleur en français qu'en anglais ». Anonyme, « L'auteur du *Temps des lilas* nous écrit », *La Frontière*, no 32, 28 janvier 1965, p.4.  
Georges Grec est le pseudonyme de Gérard van de Vorst et on aurait dû écrire *Temps des salades* et non *Temps des lilas*.
14. Pierre Dagenais, cité par Anonyme, « *Treize à table*, du Théâtre Populaire Molson à Rouyn, jeudi, 3 juin prochain », *La Frontière*, no 42, 8 avril 1965, p.45.

15. Anonyme, « Treize à table, de M.-G. Sauvajon, au Théâtre Molson, le jeudi 3 juin », *La Frontière*, no 49, 24 mai 1965, p.3.
16. Op. cit., *La Frontière*, no 42, 8 avril 1965, p.45.
17. En confrontant plusieurs témoignages, nous avons pu établir que la salle pouvait recevoir de trois cents à cinq cents personnes. Salle sans fauteuils fixes, on plaçait trois cents chaises dans une première partie de celle-ci. Quand cette partie était remplie, on ouvrait une autre section et on pouvait y ajouter jusqu'à deux cents chaises.
18. Jean-Pierre Bonneville, « Le Théâtre Populaire Molson », *La Frontière*, no 51, 10 juin 1965, p.6.
19. Il s'agit en fait de la salle aussi nommée Théâtre la Grange.
20. Anonyme, « Prolongation de *L'Échappée belle* du 2 au 5 décembre », *La Frontière*, no 23, 25 novembre 1965, p.10.
21. Ronald A. Perrier, « Faire du théâtre qu'est-ce que ça donne ? », *La Frontière*, 25 mars 1965, p.40.
22. Anonyme, « Première mondiale de *L'Échappée belle* à Rouyn-Noranda », *La Frontière*, no 21, 11 novembre 1965, p.18.
23. Marcien Villemure, *Les villes de la faille de Cadillac*, Rouyn, Conseil économique régional du Nord-Ouest québécois, 1971, p.41.
24. François Colbert, *Le marché québécois du théâtre*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, p.43. Colbert utilise deux sondages : celui du Haut commissariat à la jeunesse, aux loisirs et aux sports en 1977 qui établit le taux à 27 % et celui de CROP en 1979 qui l'établit à 20%.
25. *Hebdo-Info*, vol V, no 29, 30 avril 1975, p.2 ; vol VI, no 14, 1<sup>er</sup> décembre 1975, p.7 ; vol VI, no 15, 8 décembre 1975, p.4. Voir aussi l'article de Claude Lizé, « Le théâtre de collège : de la théorie à l'étude d'un cas », p.29.
26. Créé en 1971, le Centre Dramatique de Rouyn réalise en fait la fusion de trois groupes de théâtre : le Mouvement Théâtral pour Enfants de Claude Lacasse, la Poudrière et la Goudrelle, dernière troupe en date du Cégep de Rouyn. Par ce regroupement, les co-fondateurs du CDR avaient le projet ambitieux de mettre en commun leurs ressources humaines et matérielles en vue de consolider, d'améliorer et de multiplier les productions théâtrales locales. Pendant quatre ans au moins, le CDR fait figure de leader dans le domaine théâtral régional. Sans avoir d'objectifs bien précis, ni d'orientations artistiques clairement formulées, le CDR ne produira que des textes québécois et deux créations d'auteurs de la région. Ses principaux animateurs tenteront d'orienter l'activité théâtrale du CDR pour qu'elle serve les intérêts, à ce moment-là conciliables, de la nation québécoise et des travailleurs. Il serait trop long ici de faire la description du CDR. Vu l'importance de cette troupe en région, il serait opportun de lui consacrer une monographie.
27. *La Frontière*, 19 février 1975, p.55.
28. Anonyme, « *Le Malade imaginaire* », *Le Journal du Nord-Ouest*, 17 février 1975, p.14.
29. Idem.
30. Gilles Gauvin, « Dernière chance, le spectacle d'adieu des Vagabonds », *La Frontière*, 28 mai 1975, p.48.
31. Avant qu'une programmation plus serrée ne soit offerte au public dans cette salle, programmation faite, pour la plupart, de spectacles nationaux, le Théâtre du Cuivre servait, entre autres, de centre de production et de diffusion pour le théâtre local.
32. « Répertoire théâtral du Québec 1984 », *Cahiers de théâtre Jeu*, p.311.
33. Anonyme, « *Ce soir seulement, à l'Auberge de la fortune*, Marivaux et le TPQ en Abitibi », *Le Journal du Nord-Ouest*, lundi 24 février 1975, p.11.

34. Annonce, *La Frontière*, 15 octobre 1975, p.60.
35. Anonyme, « Le 2 avril, au Théâtre du Cuivre, *Un matin comme les autres*, une pièce de Marcel Dubé », *La Frontière*, 19 mars 1975, p.53.
36. Fondation du Cégep en 1968 et de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue en 1970.
37. Il y a opposition sur le sens du mot *régionaliser* selon qu'il est utilisé par le ministère ou par les intervenants régionaux. Pour le MAC, régionaliser veut dire en 1975 rendre disponible en région le théâtre qui se fait à Montréal, alors que pour la région il s'agit de professionnaliser le théâtre qui se fait dans la région. À ce moment-là, c'est la vision du MAC qui va l'emporter.
38. Statistiques démographiques, *La situation démographique au Québec*, Les publications du Québec, Québec, 1987, p.135. N.B. : Pour établir la population, nous avons additionné la population de la ville de Rouyn et celle de la ville de Noranda, sans tenir compte de celle des villages de la Municipalité régionale de comté.
39. Dans le cas où les chiffres exacts ne sont pas disponibles, la fréquentation a été établie à partir de la capacité d'accueil des salles et des indications parfois vagues des comptes rendus journalistiques.
40. François Colbert, op. cit., p.43.
41. Anonyme, « Du Théâtre les Amis du Chiffon, *La Puce à l'oreille* », *La Frontière*, 29 octobre 1985, p.53.
42. Lise Gagné, « Une troisième étoile pour l'arbitre ? », *La Frontière*, 16 avril 1985, p.61.
43. Rock Aubert, « L'Abitibi-Témiscamingue : théâtre de l'incertain », *Jeu*, no 36, Montréal, 1985, p.257.
44. Idem.
45. L'expérience du Théâtre de Par Chez-Nous mériterait de faire l'objet d'un article particulier.
46. Une monographie du Théâtre de Coppe devra être produite en raison de son importance et du cas particulier, voire même unique, qu'il représente.
47. C'est aussi le titre d'un roman de Jack Kirouac, pape errant de la « beat génération » américaine.
48. Bureau de la statistique du Québec, *Portrait statistique régional, région de l'Abitibi-Témiscamingue et municipalités régionales de comté*, 1987, p.465.
49. François Paquette, *La diffusion de spectacles en Abitibi-Témiscamingue*, ministère des Affaires culturelles, Direction régionale de l'Abitibi-Témiscamingue, 1987, texte dactylographié, p.10.
50. Ibid, p.7.
51. Claude Lizé, « Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction », p.13.
52. Depuis 1987 seulement, SPECTOUR, un regroupement des directeurs des principales salles de spectacle de la région, se fait un devoir de produire deux spectacles régionaux par an, un peu comme les théâtres institutionnels montréalais se doivent de produire aux moins une pièce québécoise par année...
53. On peut trouver un exemple du fonctionnement structurel de l'Institution dans l'étude de François Paquette citée plus haut.
54. Dans la mesure où toute créativité régionale est niée par l'Institution, s'établit cependant ce monopole qui n'est pas de fait, comme nous croyons l'avoir démontré, mais de structure.
55. Voir l'article de Marta Saenz de la Calzada, « Quand on va à Montréal », p.163.

# La Cantatrice Chauve

de Eugène Ionesco

distribution

M. Smith: Roy Britt

Mrs. Smith: Fernette Brach

M. Martin: Mario Arcand

Mrs. Martin: Lise Dion

La bonne: Christine Bourassa

Le pompier: Alain Coufobal

Mise en scène: Xos Limoges



date:  
endroit:

La troupe de "La Cantatrice Chauve"  
à le plaisir de vous inviter à sa soirée,  
mercredi, le 24 mai, à la salle olympia II  
des Châteaux d'Amos, à 9 h.  
Sans imitation (2 pers max)

# Une histoire à raconter : les Sans l'Sou d'Amos

par Micheline Landriault<sup>1</sup>

## Introduction

Au cours des années soixante-dix, une population de moins de vingt mille habitants s'intéresse à quelques artistes qui témoignent de la vitalité culturelle de leur milieu. La ville, c'est Amos, le centre urbain le plus ancien de l'Abitibi. Les artistes, eux, sont regroupés sous une bannière qui les définit bien puisqu'ils se nomment Les Sans l'Sou<sup>2</sup>.

Notre choix s'est arrêté sur la ville d'Amos parce que, à la suite de sa fondation en 1912, elle est vite devenue « la capitale et le berceau de l'Abitibi ». Les nouveaux arrivants avaient tout à bâtir : chemin de fer, routes, maisons, écoles, églises et cathédrale... La ville reflète aujourd'hui le travail ardu des pionniers amossois. Contrairement à ce qu'on peut croire, la vie culturelle n'était pas oubliée pour autant. La mise en place des institutions religieuses (Amos devient siège épiscopal du diocèse du même nom en 1938), scolaires (Collège classique, École Normale, École de métiers, Institut familial, etc.), gouvernementales (district judiciaire régional, Agence des terres pour l'Abitibi, etc.), et municipales va faire en sorte qu'une population socialement diversifiée (ouvriers, commerçants, clercs, fonctionnaires, enseignants, etc.) s'intéressera très tôt à la vie culturelle. Cela dessine vite un profil particulier à la ville d'Amos par rapport aux autres centres urbains de la région qui se développent souvent autour d'un secteur unique d'activités (mines, forêt ou agriculture). Pendant les années 1960 cependant, et pour des raisons que nous n'analyserons pas ici, le rôle d'Amos dans la région va peu à peu être relayé par d'autres centres de services tels Val-d'Or et Rouyn-Noranda. L'âge d'or d'Amos, comme pivot de la région, prenait alors fin<sup>3</sup>.

Dans le domaine du théâtre, nous ne connaissons pas encore très bien la chronologie des événements. À la lumière du paragraphe précédent, nous pouvons cependant dire que, jusqu'au début des années 1970, le théâtre amateur devait être fort important. Les journaux de l'époque et des témoins privilégiés<sup>4</sup> évoquent certaines représentations à grand déploiement (pageants, opérettes) et de nombreuses pièces d'amateurs. On mentionne aussi un grand nombre de représentations étudiantes.

Donc, au début des années 70, les Sans l'Sou ne naissent pas de génération spontanée dans un milieu qui serait allergique à la vie culturelle, loin de là. Cette troupe est toutefois de nature foncièrement différente des groupes qui l'ont précédée : elle n'est liée à aucune organisation paroissiale, religieuse ou scolaire. Son nom même est significatif de sa situation : son autonomie se lit dans son *indigence* qu'elle proclame dans sa raison sociale. Ce phénomène de l'apparition d'une troupe autonome d'amateurs nous a semblé suffisamment important pour qu'on s'y attarde. C'est en fait un moment clé de l'évolution du théâtre à Amos<sup>5</sup>.

Ce qu'on connaît encore moins cependant, et qui nous intéresse particulièrement, c'est le rôle des Sans l'Sou, comme de toutes les troupes amateurs d'ailleurs, dans l'Institution dramatique québécoise. Nous considérerons ici les Sans l'Sou autrement que comme un épiphénomène. Ce n'est pas par hasard si on ne mentionne nulle part, dans les sources nationales consultées (*Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, etc.), le rôle des Sans l'Sou dans la création de certaines pièces de Jean Barbeau, de Serge Sirois ou de Margot Lemire (sans citer les nombreux autres exemples que nous avons et qui concernent des créations par d'autres troupes de la région d'auteurs aujourd'hui célèbres). Il s'agit bien sûr, dans le cas qui nous occupe, d'une troupe amateur, régionale, sans moyens et sans visibilité. Quel théâtre régional ne correspond pas à cette description ? Ce n'est pas la première fois, ni la dernière, que l'on masque les services essentiels que rendent les théâtres régionaux à l'Institution du théâtre national. Ce n'est pas demain la veille que les choses changeront puisqu'il y a peu de recherches sur le sujet : objet dérisoire, manque de fonds pour des sujets hors-normes, peu de documentation systématique, et *tutti quanti*. Notre but est « d'ouvrir les yeux », les nôtres, et ceux des autres, sur le rôle déterminant du théâtre régional. Ambition d'hérésiarques ! Et nous avons choisi de commencer ce travail en parlant des Sans l'Sou.

Au moment de sa création, la troupe les Sans l'Sou se compose principalement d'animateurs et de bénévoles qui croient assez au théâtre pour tenter d'en faire sur une base régulière. Il fallait aussi miser sur une insertion harmonieuse dans le milieu amossois pour s'assurer d'une réception sympathique et au besoin d'un appui tangible. Quinze ans plus tard, le défi a été relevé. Les moments forts de l'histoire de la troupe correspondent à ceux où les bénévoles furent les plus enthousiastes et les plus compétents. Ils correspondent aussi aux moments où la troupe a semblé le mieux intégré dans son milieu.



*Écusson emblématique des  
Sans l'Sou.*

Pour mener à bien le travail que nous nous proposons, nous tracerons un portrait de la troupe de manière à dégager les traits qui la définissent et les principales phases de son développement. Les origines de la troupe, la place qu'elle occupe dans le milieu, la diversité de sa production, le contenu des textes et les thèmes abordés, la réception des spectacles, voilà autant d'éléments que nous tenterons de décrire.

## **Naissance et évolution**

Il faut remonter à 1972 pour assister à la naissance de la troupe de théâtre les Sans l'Sou. À l'époque, un projet baptisé « Le Réseau culturel du Nord-Ouest québécois » était implanté dans la région dans le but de « structurer des activités culturelles non organisées »<sup>6</sup>. Lise Benoît était l'animatrice pour la région d'Amos et dans une entrevue accordée à l'hebdomadaire régional *Le Reflet d'ici*, elle évoque les débuts de la troupe :

Du fait qu'à Amos on n'avait pas assisté à un élan théâtral depuis le pensionnat Ste-Marie, le « réseau culturel »... s'est penché sur la question et décida de créer une troupe de théâtre locale, soit les Sans l'Sou.

Lorsque la troupe a été créée, elle portait vraiment bien son nom car le réseau avait des animatrices mais pas de budget pour encourager les réalisations. L'entreprise est donc lancée et on part à zéro.<sup>7</sup>

Quelques mots sur ces débuts. Lise Benoît est donc, avec les autres membres du réseau, l'instigatrice de la troupe. Les origines du groupe dénotent deux phénomènes : la troupe va naître de volontés individuelles, d'où l'importance des bénévoles et des amateurs personnellement engagés dans l'aventure théâtrale, et de besoins sociaux portés par le « Réseau culturel » dont il est fait mention dans la citation. On s'inscrit donc dès le départ dans une histoire (« depuis le pensionnat Ste-Marie... ») et dans un milieu (« Du fait qu'à Amos... »). La jonction entre les désirs individuels et les besoins sociaux a été faite par Lise Benoît, qui a été la bonne personne, aux bons moments et aux bons endroits : elle est du groupe fondateur de la troupe en 1972 ; en 1975, Barbeau et Ouellet étant en Europe (cf. p. 104), elle signe une mise en scène qui assure « l'intérim »<sup>8</sup> ; en 1981 et 1982, elle siège au Conseil d'administration. « L'institution familiale » a aussi joué un rôle déterminant dans cette épopée des origines puisqu'on retrouve dans la distribution de la première pièce<sup>9</sup> de la troupe Luce, Denise et Ginette Benoît<sup>10</sup> !

Un autre facteur va jouer un rôle déterminant dans l'implantation de la troupe à Amos. Jean Barbeau s'est installé dans la ville en 1972. On sait tout le succès que ce dramaturge connaît. Barbeau s'impliquera dans l'animation de la troupe en tant qu'auteur et metteur en scène. Les Sans l'Sou produiront ainsi en 1973 *La Coupe Stainless* (création) et en 1974 *Le Chemin de la Croix*. En 1978 et en 1984, la troupe jouera à nouveau du Barbeau mais dans des mises en scène de Monique Ouellet et de Serge Pinard respectivement (cf. annexe 1, p. 120 à 123). Aucun autre auteur n'a été autant joué par la troupe<sup>11</sup>.

Les bénévoles et les amateurs se réunissent donc et cherchent à réaliser un premier objectif : trouver une salle où il est possible de répéter et de jouer. Or, en 1972, seul le gymnase d'une école (l'École l'Assomption) peut accueillir le groupe. C'est avec les moyens du bord que s'amorce l'aventure des Sans l'Sou. Une première pièce qui raconte divers moments de la vie



d'une famille montréalaise est jouée et a tôt fait d'intéresser le public puisque la réalité décrite rejoint celle d'une partie de la population qui se reconnaît à travers le langage utilisé et les thèmes abordés. L'engouement pour la québécoisité de l'auteur gagne même les régions éloignées de la métropole ! Pour cette raison, et grâce aussi à la ferveur des jeunes comédiens qui parviennent à réaliser trois représentations de ce texte signé Michel Tremblay, les problèmes techniques rencontrés sont oubliés. Succès donc qui permet de constater que la présence d'une troupe autonome à Amos répond à un besoin. Succès qui permet aussi d'évaluer la relativité de cette autonomie pour une troupe qui n'est pas scolaire mais qui doit jouer dans une école avec des moyens qui frisent l'indigence. La situation ne pourra que s'améliorer et, somme toute, voilà un bon départ.

De 1972 à 1974, les comédiens témoignent de leur volonté d'insertion dans le milieu en occupant la scène au moins une fois par année. Pour permettre à la troupe de produire sur une base aussi régulière, on fera appel à la générosité des organismes locaux et à l'implication personnelle des membres de la troupe. C'est ainsi que des marchands locaux acceptent de prêter les éléments de décors dont on a besoin ou encore que des étudiants en menuiserie s'ingénient à réaliser ceux qu'il faut construire. Quant aux membres de la troupe, ils participent à de nombreuses activités-bénéfiques telles la vente de macarons, la tenue du vestiaire ou les soins de maquillage au Cabaret Richelieu<sup>12</sup>, et plus tard, la vente de cartes de membre.

En 1975, on assiste à un changement important dans la jeune histoire de la troupe amossoise. On se tourne vers un nouveau lieu de théâtre : le Théâtre de Poche<sup>13</sup>. Lise Benoît expose les raisons qui ont motivé ce choix :

Du fait que les comédiens répétaient pendant des mois, ceux-ci voulaient bien pouvoir jouer plus que trois spectacles. Donc au lieu de jouer dans une grande salle et de faire simplement trois représentations, la troupe se tourne vers le théâtre de poche.<sup>14</sup>

Une salle de dimension plus restreinte, permettant à cinquante personnes d'assister à la représentation et favorisant un contact plus direct avec le public, est aménagée. Et c'est le succès ! Lise Benoît se souvient :

Les gens nous perçoivent bien... on a une excellente réponse du public. Au début, les gens se demandaient si c'était une troupe de l'extérieur. Aujourd'hui, par le bouche à oreille, nous sommes reconnus et pleinement acceptés par la population.<sup>15</sup>

On en profite alors pour présenter deux courtes pièces d'un autre auteur régional, Serge Sirois<sup>16</sup>. C'est Lise Benoît qui en assure la mise en scène (cf. plus haut). La troupe est en train de se donner une vocation de création d'auteurs d'ici (en 1980, on créera *Lover Time* de Margot Lemire). Et cela semble lui attirer du succès.

Bilan remarquable déjà. Cinq ans d'âge, cinq productions, 20 représentations<sup>17</sup>. Les Sans l'Sou produisent régulièrement et ils obtiennent du succès. De nouveaux membres se sont joints à la troupe. Comment expliquer alors qu'en 1977 il n'y ait pas eu de production<sup>18</sup> ? Essoufflement de l'équipe ? Conjoncture défavorable<sup>19</sup> ? En fait, nous n'avons pas de réponse à cette question sinon qu'on assiste à ce moment-là à une structuration plus formelle de la troupe qui se donne un premier conseil d'administration et forme ainsi une corporation à but non lucratif

dont le rôle principal vise la protection des intérêts de ce qui est maintenant devenu une compagnie théâtrale. Ce conseil a un mandat d'un an, renouvelable au besoin.

La formule du théâtre de poche est maintenue parce qu'elle correspond aux goûts du public local et — ... il faut bien le souligner, parce que l'équipement technique est beaucoup moins onéreux lorsque la pièce est jouée dans une petite salle.

De 1976 à 1980, on pourrait parler d'une époque Monique Ouellet. Cette dernière fut pendant un certain temps la compagne de Jean Barbeau. C'est elle qui montera en 1978, après avoir réalisé en 1976 *Quatre à Quatre* de Michel Garneau, dans une nouvelle mise en scène et une nouvelle distribution, *La Coupe Stainless* ; la pièce sera présentée à l'occasion des Jeux du Québec qui se tiennent alors à Amos. Cette pièce sera aussi jouée à la Maison coopérative de Rouyn à l'occasion du Festival de théâtre régional. En 1979, ce sera *Le Casino voleur* d'André Ricard et en 1980, *Lover Time* de Margot Lemire. En 1981 et 1982, Yves Limoges et Philippe Laferrière donnent un essor remarquable à la productivité de la compagnie : 5 pièces, 37 représentations.

En effet, l'année 1982 est soulignée de façon particulière par les Sans l'Sou. Pour fêter dignement leur dixième anniversaire et pour remercier le public qui a cru à la troupe, l'équipe théâtrale offre un « spécial dixième anniversaire » en inscrivant quatre pièces au programme de la saison. L'occasion se prêtant bien à la nouveauté, la formule « café-théâtre » sera mise de l'avant. On jouera en des lieux aussi variés que le Café Radio, la Salle Olympia et la Salle Canadienne du Château d'Amos (hôtel du lieu) et le Petit Boui-Boui (un café-restaurant). Tout en assistant à une pièce de théâtre, le public prend une consommation, puis il regarde une exposition de tableaux ou se détend au son de la musique d'ambiance. La communication se veut et se fait réjouissante pour chacun. Cependant, Philippe Laferrière va quitter la compagnie et fonder une nouvelle troupe à Amos : les Deux Temps Abitibiens (on le retrouve plus tard aux Productions G.P.J.). Il s'agira d'une perte énorme pour les Sans l'Sou.

En 1983, on aura une seule pièce au programme ; il en sera ainsi en 1984. En fait, il s'agit du rythme habituel de production qu'on retrouve. Serge Pinard fera les mises en scène. En 1984, on monte *Le Jardin de la maison blanche*, pièce de Jean Barbeau, pour fêter l'inauguration du tout nouveau Centre culturel d'Amos qui dispose de l'une des plus belles scènes du Québec. Les Sans l'Sou habitent un château<sup>20</sup>... dont la directrice n'est nulle autre que Monique Ouellet, metteuse en scène de la troupe et présidente du Conseil d'administration jusqu'en 1980... Le fait que la compagnie joue sa pièce en ce nouveau lieu de prestige culturel dans la ville marque bien jusqu'à quel point les Sans l'Sou ont réussi à tenir le pari de leur insertion dans le milieu, à l'infiltrer même ! Pourtant, il faudra attendre 1987 pour avoir une nouvelle production qui sera la dernière en date. Les Deux Temps Abitibiens semblent avoir pris la relève à Amos.

Le parcours que nous venons de décrire nous apprend un certain nombre de choses sur l'apparition, le développement et la disparition des troupes amateurs de théâtre : les Sans l'Sou, comme la plupart des autres troupes de cette nature, naissent dans le dénuement. Cependant, des individus désirent faire du théâtre, un « réseau culturel » travaille le milieu, il y a un moment creux dans la vie théâtrale d'Amos, des compétences sont disponibles, un auteur de talent arrive, des appuis s'annoncent. Voilà qui peut expliquer que tout cela réuni, l'étincelle jaillisse, la troupe naisse et s'organise. Les Sans l'Sou feront du théâtre pendant quinze ans. Puis, au moment où l'avenir semble encore plus prometteur, c'est la fin. En 1984, les Sans l'Sou disposent d'une magnifique salle, jouissent de l'appui de leur milieu, peuvent compter sur leur

réputation, rien n'y fait, un homme est parti<sup>21</sup> et désormais tout vacille. Cela montre bien la précarité des troupes de théâtre amateur. Pour elles, rien n'est jamais acquis.

Nous avons dessiné à grands traits les principales phases du développement de la troupe amossoise. C'est le but que nous poursuivions. Nous allons maintenant entreprendre une démarche moins générale en essayant de fouiller certains des éléments que nous venons de mettre à jour.

## Les ressources humaines

Les ressources humaines de la troupe des Sans l'Sou se divisent en deux catégories : les professionnelles et les amateurs. Si le premier groupe compte peu de membres, Jean Barbeau, Philippe Laferrière, Serge Pinard pour ne citer que ceux-là, on ne saurait passer sous silence leur professionnalisme qui a permis à la troupe de progresser. Quant aux amateurs, ils sont fort nombreux à avoir oeuvré au sein de la troupe. Dans cette partie de la recherche, nous allons présenter brièvement les principaux agents qui ont animé la troupe dans l'une et l'autre des catégories.

### 1. Les professionnels :

Il est inutile de présenter **Jean Barbeau**. On a vu que son passage à Amos a eu un impact déterminant sur la troupe, tant sur sa naissance et sa consolidation que sur son évolution ultérieure. En effet, Jean Barbeau a déjà l'expérience du théâtre à plusieurs niveaux. Il est dramaturge bien sûr : entre 1970 et 1973, il écrit une dizaine de pièces et il est considéré alors comme l'un des auteurs québécois d'avant-garde<sup>22</sup>. Mais il a de plus participé, en 1969, à la fondation de la troupe le Théâtre Quotidien de Québec (région considérée souvent comme « loin » de Montréal au même titre que l'Abitibi). Expérience pratique dont il pourra faire profiter son nouveau milieu abitibien. Il confiera entre autres aux Sans l'Sou certains de ses textes qui y seront créés. Il fera aussi de la mise en scène. C'est peut-être de lui que la troupe prendra le goût des créations régionales dont elle se fera propagandiste.

**Monique Ouellet** a pris le goût du théâtre aux côtés de Jean Barbeau<sup>23</sup>. Elle arrive à Amos en 1972 en même temps que lui ; elle enseigne alors à la polyvalente du lieu. En 1975, elle est de la tournée en France du Centre d'essai des auteurs dramatiques avec des auteurs comme Barbeau, Tremblay, Garneau, Gurik, etc., et des comédiennes comme Murielle Dutil, Sophie Clément, Véronique Leflaguet, Marie Tifo. Il s'agit de l'une des premières offensives du théâtre québécois Outre-Atlantique. On donne alors des lectures vivantes de pièces québécoises dont *Quatre à Quatre* de Garneau. Si Monique Ouellet n'est pas une professionnelle, elle n'en a pas moins côtoyé le « gratin » du théâtre québécois d'avant-garde du début des années 70 ! De retour à Amos, elle signera dès 1976 sa première mise en scène aux Sans l'Sou : et ce sera *Quatre à Quatre*. La pièce avait été pour elle une véritable découverte à l'occasion de la tournée en France (voir annexe 1, p.120).

**Philippe Laferrière** arrive à Amos à l'automne de 1981. Il a derrière lui une bonne expérience du théâtre en plus d'une passion peu commune et déjà ancienne pour le genre. Il a joué Molière et Corneille au collège. À la fin de ses études, il fonde et dirige le Théâtre de la

Rampe, puis le Théâtre du Vieux Fort<sup>24</sup>. Il ne tardera pas à marquer de sa compétence et de son énergie sa troupe d'adoption. Dans un article de *L'Écho*, on soulignera ainsi l'arrivée de Laferrière :

C'est une fameuse acquisition que viennent de faire les Sans l'Sou en acceptant les services de Laferrière, qui ne demande pas mieux que de s'impliquer dans le milieu théâtral d'Amos... Il se montre exigeant mais il sait ce qu'il peut aller chercher chez un comédien.<sup>25</sup>

Il jouera dans plusieurs spectacles et il fera de nombreuses mises en scène (cf. annexe 1, p.120 à 123). Il succède à Monique Ouellet pour l'animation de la troupe, tâche dans laquelle il est secondé par Yves Limoges ; ce dernier signera la mise en scène d'un Ionesco et co-signera avec Laferrière l'un des deux Victor Lanoux joués par la troupe, Ionesco et Lanoux ayant été les seuls auteurs étrangers montés par les Sans l'Sou. Le passage de Laferrière dans la troupe fut bref : un an seulement. Mais ce fut l'année la plus dynamique des Sans l'Sou : quatre pièces, 30 représentations. En plus de faire les quatre mises en scène, Laferrière joue dans deux des productions. Il transportera son dynamisme avec lui, dans une autre troupe qu'il fondera (ce ne sera pas la dernière) à Amos.

Serge Pinard<sup>26</sup> a un lourd défi à relever : succéder à près de dix ans de Barbeau-Ouellet et à un an (mais quelle année !) de Laferrière. Serge Pinard a cependant un passé qui le prépare bien à cette tâche. Originaire de la région de Québec, il fait du théâtre au Cégep de Lévis, puis un peu plus tard, avec la troupe des Treize de l'Université Laval dont il est pendant un certain temps le président. Il fonde un sous-groupe des Treize, le Théâtre de Bonnehumeur, qui deviendra indépendant en 1978. De 1978 à 1981, le Théâtre de Bonnehumeur, qui se consacre à la création (il produit trois spectacles par année : un pour adultes, un pour enfants et un spectacle de commande) permet aux sept membres du groupe de vivre (comme on peut vivre quand on vit de théâtre). Il donne aussi des ateliers de théâtre à des adultes de St-Raymond-de-Portneuf avec lesquels il monte *Le Jardin de la maison blanche* de Barbeau. Arrivé à Amos en 1981, il se joint aux Sans l'Sou. On le retrouve dans la distribution de *Dis-moi qu'y fait beau Méo !* en 1982. En 1983, il met en scène *Chez Paulette, bière, vin, liqueur et nouveautés*, pièce de Louis-Marie Dansereau. C'est, aux dires de Lise Benoit, le premier échec de la troupe (cf.p.111). Mais cela n'empêchera pas que dès l'année suivante, ce sera la consécration amossoise : *Le Jardin de la maison blanche* va inaugurer le nouveau Centre culturel d'Amos. Il y aura quatre représentations qui rejoindront quelque 1200 spectateurs. Serge Pinard quittera Amos pour Rouyn en septembre 1985. Trois ans d'inactivité pour la troupe vont s'écouler avant que, en 1987, Pierrette Brochu et Lise Lebreux produisent le dernier spectacle du groupe jusqu'à maintenant<sup>27</sup>.

On se rend compte, en observant ces individus qui ont marqué l'histoire des Sans l'Sou, que cette troupe n'est pas seulement bien insérée dans le milieu amossois, mais qu'elle l'est aussi dans l'Institution théâtrale nationale. Pourtant, l'Institution nationale ne lui reconnaît aucun rôle<sup>28</sup>. La troupe des Sans l'Sou a participé activement, dans la mesure de ses modestes moyens, à l'éclosion et à l'essor du théâtre québécois. Elle l'a fait grâce à une combinaison de compétences internes et externes à Amos, le sang neuf d'individus provenant de l'extérieur enrichissant celui du milieu d'accueil et vice-versa. Quand cet échange se fait moins généreusement, il s'ensuit une perte de vitalité. Une hypothèse, une autre, à vérifier auprès de d'autres troupes de la région.

## **2. Les amateurs :**

Il nous faut maintenant parler du rôle des amateurs, surtout des comédiens qui ont été au cœur de l'entreprise théâtrale des Sans l'Sou. Cela est toujours difficile lorsqu'il s'agit de théâtre amateur puisque ces personnes qui partagent une même passion, l'amour du théâtre, et un même goût, celui de vivre des expériences nouvelles (ce qui les pousse à consacrer deux, quatre, six mois à la répétition et à la présentation d'une pièce), ne peuvent développer que fort difficilement de véritables compétences. Ces comédiens, la plupart du temps sans formation, se livrent de plus au théâtre pour des motifs fort divers. Pour certains, il s'agit d'un divertissement qui les change de la routine comme le ferait le sport ou le jardinage (ce qui n'empêche pas d'exceller). Pour d'autres, il s'agit du métier véritable qu'ils souhaiteraient pouvoir exercer à temps plein mais que les réalités bien terre à terre du théâtre régional réduisent aux compromis d'une pratique rarement, pour ne pas dire jamais, « démarginalisée ». Dans les interstices de métiers aussi divers que celui d'infirmière ou d'éducateur spécialisé, d'étudiant, d'enseignant ou de directeur d'école, de travailleur manuel ou d'auteur, tous métiers représentés parmi les comédiens du Sans l'Sou..., se logent des « moments dramatiques » propres à faire rêver... mais aussi à épuiser. Et c'est alors la farandole des comédiens qui se succèdent au rythme des productions. Pourtant, la qualité des productions, ce dont nous n'avons pas parlé jusqu'à présent, repose en grande partie sur eux. Quand ils ne deviennent pas l'objet d'apologistes suspects, les comédiens sont, plus souvent qu'à leur tour, ignorés (par exemple, ils n'existent pas de façon individuelle dans l'histoire du théâtre) ou bien même méprisés. Cela est dû en grande partie au fait qu'il n'y a pas d'appareil critique crédible en région. On se contente trop souvent du coup d'encensoir des « chums » ou du coup de bouitoir des pairs en concurrence. Dans un tel contexte (manque de formation, absence de critiques, non-reconnaissance de l'Institution, motivations hétéroclites), la qualité des productions, si on l'évalue du point de vue du jeu, ne peut être qu'inégale. Parfois, le miracle se produit, « fruit du travail des hommes » et de la bénédiction des dieux !

Ce n'est donc pas une mince tâche que de briser un peu l'anonymat des comédiens du Sans l'Sou, si on ne se contente pas de la liste des acteurs de chaque pièce (cf. annexe 1, p.120 à 123). Comment évaluer l'apport de chacun ? Quelles sont leurs motivations individuelles ? Comment les suivre dans leurs déplacements ? La brièveté de leur passage dans la troupe rend ce travail aléatoire. Pourtant, les réponses à ces questions sont importantes pour bien saisir la dynamique des troupes amateurs. Pour l'instant, faute de moyens d'investigation, nous renonçons à cette entreprise. Disons seulement que si la plupart des membres des Sans l'Sou sont originaires d'Amos et des villes avoisinantes, certains arrivent directement de Montréal ou d'ailleurs au Québec, pour des raisons qui n'ont en général rien à voir avec le théâtre. Le recrutement de ces comédiens se fait par contact personnel, pour la durée d'une pièce. Ensuite, ils partent puisque seuls les membres du Conseil d'administration assurent, à partir de 1978, la permanence de la troupe. En fait, ce sont les metteurs en scène qui assurent, et cela depuis les débuts, la continuité dans les productions. Si, comme le dit Dominique Fernandez, « la création vit de contraintes, et meurt de libertés »<sup>29</sup>, les comédiens amateurs sont de véritables créateurs... éternels et... ignorés.

## La constitution du répertoire

Depuis près de quinze ans, les Sans l'Sou font du théâtre. La troupe a contribué dans son milieu à l'essor de la jeune dramaturgie québécoise en faisant connaître les dramaturges d'ici (dont plusieurs de la région) « car il y a de plus en plus d'auteurs et que les pièces ne donnent pas de difficultés au niveau de la langue et de la diction »<sup>30</sup>.

En quinze ans d'existence, les Sans l'Sou ont présenté seize pièces au public de la région. Au dire de madame Lise Benoît, porte-parole de la troupe, il n'y a pas vraiment de critères de sélection en ce qui a trait au choix du répertoire<sup>31</sup>.

Monique Ouellet, metteure en scène, porte une attention particulière à ce qu'elle nomme un « bon texte », c'est-à-dire :

... un texte qui dévoile l'habileté de l'auteur à utiliser un langage et des images propres à chacun de ses caractères... (un texte) qui dit des choses qu'il faut dire, qui les dit bien, sans détour !<sup>32</sup>

Et pour reprendre l'expression de Philippe Laferrière, soulignons que « ... dans la merveilleuse perspective du partage et de la communication avec le public... »<sup>33</sup>, chacun des membres de la troupe peut faire de ces découvertes qui rejaillissent sur l'ensemble de l'équipe. On a lu la pièce et c'est le coup de foudre ! La consultation se fait, les comédiens se partagent les rôles, ils s'y donnent de plus en plus et quand ils croient interpréter la pièce avec brio, ils l'offrent au public. Ces pièces ne sont donc pas nécessairement choisies en fonction du message qu'elles transmettent. Les comédiens les ont aimées, comme ça, tout simplement. Ils s'y sont attachés suffisamment pour y consacrer efforts et énergies. Voilà le discours qu'on tient pour expliquer la constitution du répertoire de la troupe.

Mais encore faut-il expliquer que la conjoncture a aussi, si on peut dire, tenu « son » discours. On est au début des années 70. Engagement politique et nationalisme vont de pair. La chanson et le théâtre surtout nous représentent dans ce que nous sommes et voudrions être. Le théâtre se fait québécois dans les régions et dans les troupes amateurs : une pièce de Tremblay sera créée à Val-d'Or, une autre de Barbeau à Amos, puis encore une autre de Sirois<sup>34</sup>, phénomène qui s'apprête à investir l'Institution montréalaise, ce qui ne fut pas facile. Sans ce contexte, et sans l'arrivée de Barbeau, peut-on imaginer que le répertoire des Sans l'Sou eut pu être le même ? Qui décide de quoi finalement ? Des hommes et des femmes bien sûr, mais qui vivent en société. La troupe d'Amos n'échappe pas à la règle, ce qui en fait une troupe de son temps<sup>35</sup>.

## La réception : succès et échec

À Amos, la réponse obtenue de la part du public prouve qu'il y a place pour le théâtre amateur. D'après Lise Benoît, au cours des ans, quatre pièces ont connu un succès marquant :

- 1973 *La Coupe Stainless* de Jean Barbeau
- 1979 *Le Casino voleur* d'André Ricard
- 1982 *Les Tourtereaux* de Jean-Claude Germain
- 1987 *Mon homme* de Suzanne Aubry, Maryse Pelletier et Élisabeth Bourget

Voyons un peu en quoi ces pièces furent des succès.

*La Coupe Stainless* a été jouée pour la première fois à Amos, en 1973<sup>36</sup>. Jean Barbeau donne des indications scéniques précises et utiles aux comédiens. À son contact, ils vivent une expérience fort enrichissante : ils travaillent avec un dramaturge reconnu et expérimenté, ce qui n'est pas donné très souvent en région.

Comédie satirique surnommée « L'épopette-balai » des Canadiens français par Donald Smith, *La Coupe Stainless* raconte les péripéties d'un joueur de ballon-balai, Ti-Bum Samson qui, sur la patinoire, oublie tout et sort toujours vainqueur. Toutefois, Ti-Bum Samson compromet sérieusement la victoire de son équipe en réclamant un contrat à la mesure de ses exploits. Une première tentative infructueuse le pousse à prendre sa revanche et, dès la saison suivante, ses exigences sont satisfaites. Il annonce alors sa retraite, sachant qu'il peut « être aussi bon en dehors de la patinoire que sur une patinoire ».

Cette histoire va beaucoup plus loin qu'une simple parodie du milieu sportif. Elle révèle les rêves des Québécois ordinaires : réussir là où *ça compte*, dans les sports. La démonstration faite qu'on peut compter, le sport devient inutile et on passe à autre chose. Il s'agit donc d'une étape initiatique obligée qui permet d'exister, d'être reconnu *à sa juste valeur*. Cependant, et c'est là le drame, on ne peut pas tous être des Maurice Richard, des Guy Lafleur ou des Wayne Gretzky. Il y en a un de cette trempe-là par génération. Et les autres ? ... des Ti-Bum qui jouent au ballon-balai dans l'espoir de remporter la coupe *Stainless*. Le dérisoire ne tue pas, il révèle.

Il n'en fallait pas plus pour attirer les spectateurs, le sport ayant toujours occupé une place de choix dans la vie abitibienne. Que l'on songe aux nombreuses personnalités de la Ligue nationale de Hockey qui sont associées aux villes d'ici : Serge Savard, Réjean Houle, Pierre et Sylvain Turgeon, Éric Desjardins, etc.

Dans une entrevue accordée à Donald Smith en 1977, Jean Barbeau mentionne :

Le ballon-balai est un vrai sport national en Abitibi. Je l'ai choisi au lieu du hockey pour pouvoir situer le sujet dans un petit village. C'est une fable, une parabole.<sup>37</sup>

Les gens ont apprécié cette *parabole* et ont porté un peu plus d'admiration à l'auteur qui se faisait lui-même Abitibien dans le choix des éléments constitutifs de sa pièce. Si bien que le succès remporté au cours des trois représentations et la provenance de Jean Barbeau (désormais Abitibien en plus d'être auteur reconnu) poussent le Conseil d'administration des Sans l'Sou à proposer *La Coupe Stainless* dans le cadre des activités socio-culturelles qui accompagnent la tenue des Jeux d'hiver du Québec à Amos en février 1978.

Le Conseil accepte la proposition ; la pièce sera jouée de nouveau. Monique Ouellet succède



*On se souvient de Serge Alard dans La Coupe Stainless de Jean Barbeau, 1978.*



à Jean Barbeau en signant la mise en scène du spectacle. Deux représentations seront données à l'Agora de la Polyvalente, salle pouvant accommoder 500 spectateurs. Il y eut tellement de monde qu'on dut accepter que des spectateurs assistent debout à chacune des représentations. On évalue à 1200 le nombre de personnes ayant vu la pièce à l'occasion des Jeux.

Voilà le premier grand succès !

Au printemps 1979, les Sans l'Sou se tournent vers une pièce à caractère politico-social, *Le Casino voleur* d'André Ricard. Ce sera un deuxième grand succès.



Dirigés par Monique Ouellet, quatre comédiens interprètent avec brio les rôles de ces personnages du troisième âge (Fleurimond, Aurélienne, Gaudiose) qui rêvent de ce qu'ils ont perdu et qui confondent désirs et réalité. Leur perception étant défaillante, les vieillards, qui ne se représentent pas leur situation réelle, se querellent continuellement, désireux qu'ils sont de s'assurer une retraite paisible. Fleurimond et Aurélienne cherchent à mener le jeu à leur manière mais ils ne connaissent que des déboires tandis que Gaudiose, celui qui refusait toute forme de risque, rafle tout, grâce à une jeune fille qui croit que la foi seule mène le monde.

Malgré les malheurs vécus par de vieilles gens, les spectateurs rient beaucoup en assistant à cette pièce d'André Ricard qui sait toucher les cordes sensibles du public de la façon la plus convaincante.

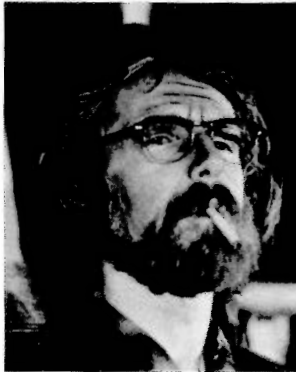
Quelques années plus tard, en février 1982, l'oeuvre de Jean-Claude Germain intitulée *Les Tourtereaux* connaît ses heures de gloire. La critique est unanime dès la première représentation : le metteur en scène Philippe Laferrière « sait ce qu'il peut aller chercher chez un comédien »<sup>38</sup> ; « les artistes savent vous déridier avec une simplicité et un naturel peu commun »<sup>39</sup> ; la formule café-théâtre « s'avère très plaisante et des plus relaxantes »<sup>40</sup> ; la pièce « réussit à échapper au piège de la conventionnalité et du romantisme fleuri »<sup>41</sup>. La critique est dithyrambique et on voit déjà Amos devenir la capitale régionale du théâtre :

... si toutes les autres pièces au programme de la saison nous sont présentées avec l'aplomb et le professionnalisme qui ont caractérisé *Les Tourtereaux*, on pourra peut-être dire un jour que la Capitale du Théâtre en Abitibi, c'est Amos.<sup>42</sup>

La pièce fut jouée à guichet fermé tous les soirs à la Salle Canadienne du Château d'Amos. Elle aura attiré plus de 400 spectateurs en tout.

Cette comédie de Jean-Claude Germain met en scène Ginette et Gaspard qui, chaque matin, de quatre heures à cinq heures, se révèlent au public au cours d'une émission fantaisiste à la radio. Or, le directeur de la programmation menace de les faire disparaître si, au cours de la diffusion de l'émission, ils ne reçoivent aucun appel. Ils cherchent donc à convaincre l'épouse de Gaspard de leur téléphoner mais en vain. Ils reçoivent tout de même un coup de fil, celui d'un membre du F.L.Q., qui fait état « des événements » sans qu'eux-mêmes ne comprennent de quoi il s'agit. Pour eux, l'important, c'est que l'émission soit sauvée !

Yvon Bouchard, Roy Britt et Margot Lemire dans *Le Casino voleur* d'André Ricard, 1979.





Cette pièce est la seconde à dépasser les frontières amossoises<sup>43</sup>. Pour la première fois dans l'histoire des Sans l'Sou, une prolongation de la série des représentations et une tournée régionale sont envisagées. Seule la tournée régionale se concrétisera : la Maison Dumulon de Rouyn (le 13 mars) et le Théâtre du Peuple de Val-d'Or (3 avril) accueillent *les deux vieux routiers de la radio* qui, de nouveau, font passer les spectateurs par toute une gamme de sentiments. Oui, le public a répondu au désir du metteur en scène Philippe Laferrière qui, dans le programme, écrivait : « Nous vous souhaitons autant de plaisir à cette soirée que nous en avons eu à vous la préparer »<sup>44</sup>.

En février 1987, à l'occasion de son quinzième anniversaire, les Sans l'Sou connaissent de nouveau le succès en présentant une création collective qui a mobilisé bien des énergies.

Comédie à sketches écrite par Suzanne Aubry, Maryse Pelletier et Élisabeth Bourget, la pièce *Mon homme* raconte l'histoire de trois jeunes femmes qui se remémorent les hommes de leur vie. Tous les styles d'hommes sont représentés : le macho, l'homme d'affaires, le « macramé power », le révolutionnaire, le professeur de cégep. Cette pièce, qui avait pour but « de divertir et d'amuser tout en jetant un regard complice sur des situations qui ressemblent peut-être à notre quotidien »<sup>45</sup>, a conquis le public (six représentations). La critique est élogieuse : « Cette pièce en plusieurs tableaux coule bien. Il n'y a pas de temps mort, le ton et le jeu des comédiens témoignent d'un grand nombre d'heures de répétition... (la mise en scène) est réussie »<sup>46</sup>. Voilà qui témoigne bien de la pertinence des choix artistiques de la troupe et de l'adéquation qui s'établit entre la population amossoise et sa troupe.

Fait intéressant à souligner, les Sans l'Sou remportent un succès plus tangible lorsqu'ils jouent en février. En effet, trois des quatre pièces considérées comme des succès sont jouées en février ou début mars. Pure coïncidence ou besoin des gens du milieu de se détendre à la mi-temps d'un hiver trop long... ? On constate ailleurs en région un phénomène similaire. Le porte-parole de la troupe, Lise Benoit, n'a pas réussi à nous éclairer sur ce point !



*Pierrette Brochu et Alain Coulombe dans Les Tourtereaux de Jean-Claude Germain, 1982.*

*L'équipe de comédiens de Mon homme, 1987.*



Une pièce réalisée par les Sans l'Sou va cependant connaître un succès plus que mitigé... même si le spectacle fut présenté en février ! C'était en 1983. De l'auteur Louis-Marie Dansereau et dans une mise en scène de Serge Pinard, *Chez Paulette, bière, vin, liqueurs et nouveautés* n'aura pas obtenu le succès escompté. On dut même annuler des représentations déjà annoncées. Le public ne répondait pas. Pourquoi ? Les conditions de présentation de la pièce étaient difficiles, la publicité fut défailante, il y eut défection de comédiens à la dernière minute, la pièce fut montée trop rapidement, le jeu des comédiens était inégal, ... et la critique fut désastreuse<sup>47</sup>.

Un autre spectacle était annoncé pour la fin du mois de mars de la même année (*Le Roi se meurt*) mais il fut annulé une semaine avant la première. Les choses se gâtent. L'année 1983 n'aura pas été faste ! La troupe vivait des moments difficiles dont elle ne se relèvera désormais que pour une circonstance exceptionnelle, l'inauguration du nouveau Centre culturel. Ce sera le chant du cygne. Il y aura un dernier soubresaut trois ans plus tard avec *Mon homme*.

## Les autres pièces

Entre ces années « glorieuses », les Sans l'Sou ont connu des succès relatifs en produisant des textes qui les intéressaient et qui étaient susceptibles d'intéresser un public jusque là, il faut bien le dire, peu gâté en productions théâtrales. Luce Boudreau relève le premier défi en signant la mise en scène de la pièce qui, en 1972, lancera la troupe : *En pièces détachées* de Michel Tremblay. Les sept comédiens qui se partagent les rôles multiplient leurs efforts afin d'offrir au public une soirée agréable, une soirée susceptible de les inciter à vouloir davantage de théâtre.

Et malgré une situation très précaire à tout point de vue (absence de salle, de matériel technique, de décor, de budget...), les Sans l'Sou atteignent leur objectif et réalisent trois représentations à l'École l'Assomption. L'équipe de comédiens ne ménagera aucun effort pour être reconnue et acceptée pleinement par les siens.

Et nous savons que le succès a vite souri à la troupe. Elle fête à peine son deuxième anniversaire de naissance qu'elle remporte un premier grand succès lorsque, dirigée par Jean Barbeau, elle présente *La Coupe Stainless*. En 1974, le même dramaturge explique aux trois futurs acteurs les détails de la mise en scène d'un texte dont il est le créateur : *Le Chemin de Lacroix*. S'il ne s'agit pas d'une création<sup>48</sup>, c'est quand même la première fois que la pièce est présentée en Abitibi. Pourquoi favorise-t-on Barbeau ? Philippe Châtillon répond à cette question :

... Jean Barbeau, certains aiment le voir parce qu'il habite Amos. Rien que pour ça... D'autres iront l'apprécier parce que c'est du Barbeau et que ça leur plaît... Plusieurs l'identifieront à Tremblay... et ça ne manquera pas de les intéresser.<sup>49</sup>

*Le Chemin de Lacroix* raconte l'histoire d'un homme aux prises avec la justice à la suite d'une manifestation monstre à Québec. Rodolphe Lacroix, ouvrier modeste, est arrêté sans raison par deux policiers alors qu'il se promène à Québec. Il est interrogé, insulté, battu, blessé ; il doit même séjourner à l'hôpital ! Quand il en sort, il se retrouve chômeur et décide alors de raconter son expérience afin que la vérité éclate au grand jour. La pièce, c'est ce récit.

Pouvoir, domination, quête d'identité... voilà les questions épineuses soulevées dans cette pièce de Barbeau.

La pièce est bien reçue par le public<sup>50</sup> trois représentations au gymnase de l'École l'Assomption. Sa réalisation, qui aura nécessité l'aide de plusieurs personnes bénévoles, ne permet toutefois pas de rétablir la situation financière de la troupe qui demeure bien précaire. Les Sans l'Sou parviennent tout juste à s'auto-financer. C'est la raison pour laquelle en 1975, ils adressent une première demande de subvention à la Commission culturelle de la ville d'Amos. Jean Barbeau appuiera d'ailleurs cette demande en insistant sur le rôle essentiel de la troupe en Abitibi :

Amos ne faisant pas partie du circuit de tournée des troupes professionnelles, les Sans l'Sou représentent la seule opportunité de voir du théâtre pour une population de 15 000 personnes...

Par son désir de jouer des auteurs québécois et par la diversité de milieux d'où proviennent ses membres, les Sans l'Sou démontrent qu'ils sont bien insérés dans leur milieu.<sup>51</sup>

À l'approche de l'été, au cours de cette même année 1975, Les Sans l'Sou inaugurent le Théâtre de Poche en présentant deux pièces de Serge Sirois, jeune auteur natif de Bellecombe en Abitibi. La première pièce, intitulée *Le Monde est petit*, raconte en moins d'une heure l'échange verbal entre un chauffeur de taxi et son client, avocat de métier. Suivra, dans un deuxième temps, l'histoire de la famille Paré qui ne vit qu'en fonction du gain dans l'oeuvre plus étoffée *Un jour ce sera not' tour*. Le public répond bien puisque « les trois premières représentations, celles du vendredi et du samedi (2) se donneront à guichet fermé »<sup>52</sup>.

Serge Sirois met l'accent sur un élément toujours très actuel, le monde des loteries. Il avoue l'absence de message parce que, à son avis, « il serait ridicule d'accorder de l'importance à une chose qui en a si peu »<sup>53</sup>. Il y aura six représentations de ce spectacle à la Salle d'exposition du Centre culturel.

Dirigés par Lise B. Ouellet, les comédiens reçoivent encouragements et félicitations pour la qualité de leur travail. À partir de ce jour, la Commission culturelle de la ville s'intéresse d'un peu plus près aux gens de théâtre du milieu<sup>54</sup>.

Et c'est le cinquième anniversaire des Sans l'Sou qu'on marque en 1976. Pour l'occasion, la pièce *Quatre à quatre* retient l'attention. Dans le programme remis aux spectateurs, Monique Ouellet, qui a signé la mise en scène, explique les raisons de son choix en rendant hommage à l'auteur Michel Garneau :

Il faut admirer l'habileté de l'auteur à utiliser un langage et des images propres à chacun de ses caractères... Cela fait partie des belles choses écrites sur la femme...

Merci Michel Garneau ! Tu nous as fait passer de beaux moments, nous essayons à travers toi d'en faire passer à d'autres...<sup>55</sup>



*L'équipe de comédiens de  
Quatre à quatre de Michel  
Garneau, 1976.*

Bien encadrées au cours des répétitions nombreuses, les quatre comédiennes parviennent à donner vie à ce texte qui se définit comme « une fresque empreinte d'une grande poésie, chargée d'émotions... »<sup>56</sup> Chacune, avec sa sensibilité, incarne ces femmes d'une même famille (la fille, sa mère, sa grand-mère, son aïeule) qui recherchent le bonheur. Elles nous attachent à leurs espoirs et à leurs désillusions, réussissant à leur tour, à faire passer de bons moments aux spectateurs. Il y aura cinq représentations de la pièce.

En 1977, le théâtre des Sans l'Sou ne se produit pas sur scène mais il participe activement aux festivités entourant la Fête nationale ; ils donnent des ateliers de maquillage aux enfants. Les Sans l'Sou vont

profiter de ce ralentissement pour se renouveler et former une corporation.

Suivront en février 1978, la reprise de *La Coupe Stainless* ; en 1979, *Le Casino voleur* et en 1980, *Lover Time*, pièce écrite et interprétée par Margot Lemire.

Margot Lemire est une auteure de la région qui vit à La Motte, petit village tout près d'Amos. Non satisfaite d'écrire des pièces, Madame Lemire exercera pendant un certain temps le rôle de comédienne dans la troupe des Sans l'Sou. *Lover Time* va connaître le succès tant à Amos qu'au Festival de théâtre à Val-d'Or. Un seul terme résume la performance de la comédienne : Margot Lemire surprend ; on parle de « l'étonnante Margot Lemire »<sup>57</sup>. Après ces deux premières représentations, Margot Lemire va jouer sa pièce un peu partout dans la région (on parle de plusieurs dizaines de représentations) et l'accueil sera partout enthousiaste<sup>58</sup>.

En 1981, les Sans l'Sou rompent avec la tradition et se tournent vers un auteur d'ailleurs : Eugène Ionesco. *La Cantatrice chauve* est présentée au public amossois. Yves Limoges, à qui revient le mérite de l'avoir fait connaître aux membres de la troupe, assume la mise en scène.

Survient alors le dixième anniversaire des Sans l'Sou. Dix années au cours desquelles le public a soutenu son groupe d'amateurs, lequel témoigne de son dynamisme en offrant à ce même public quatre grandes productions : *Les Tourtereaux*, *Le Péril bleu*, *Dis-moé qui fait beau Méo* et *L'Ouvre-boîte*.

Écrite par l'auteur français Victor Lanoux, adaptée par Yves Limoges et mise en scène par Philippe Laferrière et Yves Limoges, la pièce intitulée *Le Péril bleu* raconte l'histoire d'un bébé qui naît à l'âge de trente-trois ans, barbu et bleu. Malgré ses connaissances nombreuses, ce bébé pose plein de questions à ceux qui l'entourent afin d'apprendre la vie et il provoque, par le fait même, de nombreuses remises en question...

Cette comédie d'une durée de deux heures trente regroupe quatre comédiens qui, selon les journaux locaux, ont su charmer l'auditoire. Les critiques soulignent le jeu des comédiens et encouragent le public à assister au spectacle. La pièce jouée selon la formule du café-théâtre aura réuni deux cent cinquante personnes. Pour les comédiens, c'est un succès !

1972 ◦ Le Théâtre des Sans le Sou ◦ 1982  
présente

## LE PÉRIL BLEU



ou Méfiez-vous des autobus  
**de Victor Lanoux**

Puis Philippe Laferrière signera la mise en scène des textes *Dis-moé qui fait beau Méo* de Jacqueline Barrette et *L'Ouvre-boîte* de Victor Lanoux.

La première pièce, *Dis-moé qui fait beau Méo*, regroupe six comédiens qui, malgré leur statut d'amateur, connaissent la recette pour détendre une atmosphère et déridier les spectateurs. La seconde, *L'Ouvre-boîte*, constitue un défi de taille pour les deux interprètes amossois puisque Yvon Deschamps et Jean-Louis Roux les ont précédés...

LE THÉÂTRE DES SANS LE SOU  
PRÉSENTE

# L'OUVRE BOÏTE

- DE VICTOR LANOUX

ADAPTATION DE JEAN-LOUIS ROUX ET YVON DESCHAMPS

MISE EN SCÈNE: PHILLIPE LAFERRIERE

COMÉDIENS: ANDRÉ BERGERON  
PHILLIPE LAFERRIERE



PHILIPPE  
DANIEL PAILLIARD

**AU CAFÉ RADIO AMOS**

LES VENDREDIS - 19-26 NOV. ET 3 DÉC. À 22 HRES  
LES SAMEDIS - 20-27 NOV. ET 4 DÉC. À 21 HRES

- BILLETS EN VENTE AU CAFÉ RADIO PRIX D'ENTRÉE \$6.50  
RÉSERVATIONS - CENTRE CULTUREL - 732-6451

Selon le metteur en scène, ces pièces n'ont qu'un but : détendre et faire rire. Oublier les problèmes quotidiens et se divertir sainement. Jacqueline Barrette serait-elle d'accord ?

En 1984, une nouvelle pièce de Jean Barbeau, définie comme une critique de la société nord-américaine, *Le Jardin de la maison blanche*, est produite sur la scène du tout nouveau Centre socio-culturel d'Amos. Dans *L'Écho abitibien*, la journaliste Marguerite Bertrand souligne :

Pour l'occasion, le théâtre des Sans l'Sou a voulu choisir une pièce d'un auteur « local » qui demande beaucoup d'effets sonores et visuels de façon à exploiter les diverses possibilités techniques à la disposition des Amossois.<sup>59</sup>

Dirigés par le metteur en scène Serge Pinard, les comédiens qui en étaient à leurs premières armes ont fait preuve de beaucoup d'assurance en interprétant des personnages symbolisant le racisme, la violence, le chômage ou encore, la libération de la femme.

Encouragés par le ministère des Loisirs, de la Chasse et de la Pêche et par la ville d'Amos qui remettaient respectivement des subventions de 2 500\$ et de 714\$, les Sans l'Sou auront répété au-delà de cent cinquante heures avant d'offrir au public cette pièce qui en a impressionné plus d'un. La critique se faisait élogieuse suite à l'inauguration de la grande salle. On peut lire :

Performances surprenantes !  
Spectacle de qualité...  
... effet magnifique des décors <sup>60</sup>.

On en réfère au jugement esthétique de l'auteur pour consacrer la production :

Même l'auteur de la pièce, Jean Barbeau, qui assistait à cette avant-première, était impressionné à l'issue de cette soirée qui permit aux spectateurs de découvrir une nouvelle potentialité de comédiens locaux et de constater que l'on peut faire des miracles, même avec des moyens de fortune, avec une touche d'originalité et de créativité, alliée à une volonté bien arrêtée d'offrir un spectacle de qualité.<sup>61</sup>

Les Sans l'Sou auront rejoint leur public !

## Conclusion

Divers facteurs peuvent expliquer le succès ou l'échec des pièces présentées par les Sans l'Sou. Manifestement, le choix du répertoire quasi exclusivement québécois quand ce n'est pas purement régional, y est pour quelque chose. Le genre privilégié, c'est-à-dire la comédie, n'est pas non plus pour déplaire à un public qui s'initie au théâtre.

L'enracinement des membres de la troupe dans la ville d'Amos crée vite un sentiment d'appartenance qui joue en faveur d'une reconnaissance du milieu d'autant plus que, comme le dit Barbeau dans une lettre que nous avons citée, la ville d'Amos n'est pas sur le grand réseau des tournées québécoises à cette époque. Le jour où les « conditions matérielles de productions » se seront améliorées, et ce, en grande partie sous la poussée des amateurs locaux de théâtre, les Sans l'Sou seront invités à inaugurer la splendide nouvelle scène... qui sera dès après occupée par des troupes de tournées... surtout nationales<sup>62</sup>.

Les échecs ? Peut-on d'abord en parler autrement qu'au singulier ? Peut-on même en parler au singulier ? Est-ce à dire que toutes les pièces présentées par les Sans l'Sou furent des moments mémorables de la dramaturgie ? Non, les échecs, comme les succès d'ailleurs, sont relatifs. Même s'il n'était pas dans nos objectifs d'évaluer la qualité esthétique des productions, nous avons déjà mentionné les facteurs qui affectent la performance du théâtre amateur en général, et du théâtre amateur en région en particulier. Les Sans l'Sou n'échappent pas à leurs conditions d'amateurs régionaux. Cela n'empêche pas qu'ils aient joué un rôle important dans



le théâtre de leur ville et même dans le théâtre québécois.

Bien entendu, il faut alors comprendre que la véritable importance du théâtre amateur ne peut que rarement se situer sur le plan esthétique. Le peu de moyens dont il dispose et l'absence relative de compétences ne lui permettent pas de concurrencer les grandes troupes subventionnées qui ont les moyens de leur parti pris esthétique. L'importance du théâtre amateur se situe davantage au niveau de la constitution des publics, plus précisément, de la constitution des doués du public. Par ricochet, on peut faire l'hypothèse que le théâtre amateur joue un rôle d'avant-garde dans l'invention du répertoire<sup>63</sup>. Dans les années 60, et même au début des années 70, les grandes troupes subventionnées étaient réticentes à donner au théâtre québécois la place qui lui revenait. Le théâtre amateur, avec toutes les contraintes qu'on lui connaît, positionne le produit québécois sur le marché du théâtre. Cela va bouleverser l'Institution théâtrale jusque là vouée aux grands textes étrangers (français et américains surtout). Cela va aussi bouleverser l'enseignement professionnel que les écoles de théâtre et certains cégeps dispensent ainsi que l'enseignement du théâtre comme formation générale dans l'ensemble des cégeps et des écoles privées. N'attribuons pas aux seules troupes amateurs tous ces bouleversements mais admettons qu'il n'y a pas que l'esthétique théâtrale qui compte. Il faudrait un recyclage fondamental de la critique théâtrale pour qu'elle puisse tenir compte de ce phénomène dans l'évaluation qu'elle fait des spectacles. C'est à ce prix que le théâtre régional amateur pourra être reconnu pour le rôle, *le sien propre*, qu'il joue dans l'histoire du théâtre au Québec.

Une dernière observation. Troupe importante à Amos et reconnue comme telle dans son milieu, troupe qui a joué un rôle dans le théâtre québécois comme bien des troupes amateurs, et que l'Institution ne reconnaît pas ou trop parcimonieusement, les Sans l'Sou ont-ils joué un rôle sur la scène régionale et leur a-t-on reconnu ce rôle ? On doit répondre non à cette double question.

D'abord, étant donné ses moyens, la troupe a peu souvent présenté ses spectacles ailleurs qu'à Amos. *La Cantatrice chauve* fut présentée à Val-d'Or, *Les Tourtereaux* le furent à Rouyn et à Val-d'Or, *Dis-moi qui fait beau Méo*, à Notre-Dame-du-Nord. Quelques pièces furent aussi jouées à l'occasion de festivals régionaux de théâtre : *La Coupe Stainless* (productions de 1973 et de 1978), *Lover Time* en 1980 et *La Cantatrice chauve* en 1981. Dans le cas des tournées, les pièces rejoignent relativement peu de spectateurs et dans le cas des festivals, elles rejoignent surtout des pairs régionaux.

Ensuite, la presse régionale étant ce qu'elle est, une presse de clochers, on ne rend pas compte à Rouyn des spectacles qui ont lieu à Amos et vice-versa et ainsi en est-il pour les autres villes de la région. Faut-il dire qu'il n'y a aucun quotidien et aucun hebdomadaire d'envergure régionale en Abitibi-Témiscamingue ? Oui, et cela explique en partie les difficultés que rencontrent les troupes pour se faire connaître à l'extérieur de leur ville respective.

Ajoutons à cela un cliché vieux comme l'Abitibi-Témiscamingue mais qui n'en repose pas moins sur la géographie : la région est vaste, tellement vaste qu'on hésite encore à se déplacer d'un centre urbain à l'autre pour assister à des pièces de théâtre.

Enfin, le milieu du théâtre lui-même n'est pas très porté sur la concertation. Les susceptibilités y sont vives et rendent difficiles les entreprises communes. Pourtant, c'est au prix d'une renonciation à l'autonomie absolue et souvent inefficace de chacune des troupes que le théâtre régional pourra être reconnu dans son milieu, puis sur la scène nationale. À l'heure actuelle, il existe des troupes en région, mais pas de théâtre régional, si on excepte le phénomène récent du théâtre d'été<sup>64</sup>.

Cette étude qui se termine se veut une simple contribution à la reconnaissance régionale du théâtre qui se fait dans les divers centres témiscabitiens.



## **Post-scriptum**

Notre recherche a été rendue possible grâce à quelques collaborateurs que nous aimerions remercier ici :

- le Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue qui nous a donné le goût d'écrire cet article ;
- Jean-Guy Côté qui a facilité le travail en nous présentant un modèle à suivre ;
- Yves Dionne, chercheur, qui a rencontré quelques membres de la troupe et qui a recueilli les documents ;
- les membres de la troupe les Sans l'Sou qui, grâce à leur collaboration bienveillante, ont grandement facilité la collecte des données ;
- Claude Lizé, qui nous a aidé dans la collecte des informations qui manquaient et dans l'analyse des données.



Annexe 1

Les productions des Sans l'Sous d'Amos

dates	nombre de représentations	titre	auteur
1972	3	En pièces détachées	Michel Tremblay
1973 6 et 7 mai 19 mai (Rouyn)	3	La Coupe Stainless (création)	Jean Barbeau
1974 26, 27 et 28 avril	3	Le Chemin de Lacroix	Jean Barbeau
1975 6, 7, 9, 10 et 11 juin	6	Le Monde est petit (création) suivi de  Un jour ce sera not'tour	Serge Sirois  Serge Sirois
1976 12, 13, 14, 15 et 16 mai	5	Quatre à quatre	Michel Garneau
1978 1, 2 et 3 mars (Amos) 12 mars (Rouyn)	4 3 1	La Coupe Stainless	Jean Barbeau
1979 11, 12 et 13 mai	3	Le Casino voleur	André Ricard
1980 8 mai 16 mai (Val-d'Or)	2 1 1	Lover Time (création)	Margot Lemire
1981 27, 28 et 29 mai 30 mai (Rouyn)  5 juin (Val-d'Or)	5 3 1  1	La Cantatrice chauve	Eugène Ionesco

metteur en scène	lieu des représentations	comédiens	thèmes	genre
Luce Boudreau	Gymnase de l'École l'Assomption	Luce Benoît Denise Benoît Ginette Benoît Nicole Gadoury Louise Gosselin Germain Lemay Daniel Thomas	la famille le mal de vivre	drame
Jean Barbeau	Gymnase de l'École l'Assomption Festival de théâtre à Rouyn	Germain Lacasse Germain Lemay Michel Morin Cécile Gadoury Joane Arcand	l'échec l'exploitation	comédie
Jean Barbeau	Gymnase de l'École l'Assomption	Nicole Rouleau Robert Cochrane Christiane Trudel	l'injustice la révolte	tragi-comédie
Lise Benoît	Salle d'exposition du Centre culturel	Carol Beaupré Jacques Langevin		
Lise Benoît	Salle d'exposition du Centre culturel	Christiane Trudel Marie-France Turgeon Richard Alarie Gérard Turcotte	l'argent le rêve la famille les loteries	comédie
Monique Ouellet	Salle d'exposition du Centre culturel	Madeleine Cochrane Hélène Jolin Marjolaine Lacasse Marie-France Turgeon	la recherche du bonheur la quête de l'identité	drame
Monique Ouellet	Jeux du Québec Festival de théâtre à Rouyn	Serge Allard Gérard Turcotte René Thomas Lorraine d'Amours Hélène Jolin	l'échec l'exploitation	comédie
Monique Ouellet	Hôtel de ville d'Amos	Yvon Bouchard Roy Britt Margot Lemire Anne Lévesque	la confrontation des valeurs	tragi-comédie
Monique Ouellet	Polyvalente Festival de théâtre à Val-d'Or	Margot Lemire	la famille la solitude	drame
Yves Limoges	Salle Olympia du Château d'Amos Festival de théâtre à Rouyn Salle Félix-Leclerc	Mario Arcand Christine Bourrassa Roy Britt Pierrette Brochu Alain Coulombe Lise Dionne	la famille	tragi-comédie

dates	nombre de représentations	titre	auteur
1982 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20 et 21 février 13 mars (Rouyn) 3 avril (Val-d'Or) 28 mai	11	Les Tourtereaux	Jean-Claude Germain
1982 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24 et 25 avril 29 mai	9	Le Pêril bleu	Victor Lanoux
1982 8, 9, 15, 16, 22, 23, 29 et 30 octobre 28 novembre	9	Dîs-moé qu'y fait beau, Méo !	Jacqueline Barrette
1982 19, 20, 26 et 27 novembre 3 et 4 décembre	6	L'Ouvre-boîte	Victor Lanoux
1983 24 et 25 février, 4, 5, 11 et 12 mars (11 et 12 mars annulés)	4	Chez Paulette, bière, vin, liqueur et nouveautés	Louis-Marie Dansereau
1983 25, 26 mars, 2, 8 et 9 avril	0	Le Roi se meurt	Eugène Ionesco
1984 16, 17, 18, 24 et 25 mars 5 mai	6	Le Jardin de la Maison-Blanche	Jean Barbeau
1987 12, 13, 14, 19, 20 et 21 février	6	Mon homme	Suzanne Aubry Elisabeth Bourget Marise Pelletier

<b>metteur en scène</b>	<b>lieu des représentations</b>	<b>comédiens</b>	<b>thèmes</b>	<b>genre</b>
Philippe Laferrière	Salle Canadienne du Château d'Amos  Maison Dumulon Théâtre du Peuple Polyvalente La Mosaïque d'Amos	Pierrette Brochu Alain Coulombe	l'amour	comédie
Philippe Laferrière Yves Limoges	Le Petit Boui-Boui  Polyvalente La Mosaïque d'Amos	Gaston Létourneau Yves Limoges Denis Louis-Seize Sylvie Morin	l'amour la haine	comédie
Philippe Laferrière	Café Radio  Polyvalente Notre-Dame-du-Nord	Roy Britt Philippe Laferrière Margot Lemire Denise Noel Serge Pinard Paulette Trottier	la famille la politique la religion	comédie
Philippe Laferrière	Café Radio	André Bergeron Philippe Laferrière		comédie
Serge Pinard	Salle Olympia du Château d'Amos	Serge Pinard Liliane Moisan Micheline Létourneau Michel Gagnon Gaston Létourneau	la famille	comédie
	Spectacle annulé		la mort	tragi-comédie
Serge Pinard	Centre socio-culturel	Marc Bellefleur Jacques Bertrand Louise Roy Lucie Paré Jean Paquin	la violence le chômage la femme	drame
Pierrette Brochu Lise Lebreux	Salle Olympia du Château d'Amos	Christine Bourrassa Pierrette Brochu Monique Châteauvert Alain Coulombe Edouard Ménard	l'amour le quotidien	comédie

**Annexe 2**  
**Les membres du Conseil d'administration**  
**des Sans l'Sous d'Amos**

	<b>PRÉSIDENT</b>	<b>VICE-PRÉSIDENT</b>	<b>TRÉSORIER</b>	<b>PUBLICISTE</b>	<b>RÉGISSEUR</b>
1978-1979	Monique Ouellet	Roy Britt	Margot Lemire	Yvan Bouchard	Denis Lafontaine
1979-1980	Monique Ouellet	Yvan Bouchard	Denis Lafontaine	Line Bruneau	Roy Britt
1980-1981	Michel Lord	Yvan Bouchard	Robert Hamelin	Alain Coulombe	Daniel Sirois
1981-1982	Michel Lord	Lise Benoît	Pierrette Brochu	Yves Limoges	Yvan Bouchard
1982-1983	Yves Falardeau	Serge Pinard	Yvan Bouchard	Paulette Trottier	Denise Noël
1986-1987	Alain Coulombe	Pierrette Brochu	Élaine Tremblay	Paulette Trottier	Christine Bourrassa

## Notes et références

1. Micheline Landriault est chargée de cours au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue en littérature.
2. Pour avoir une idée de la place de cet article dans le cadre général du projet de recherche, voir dans ce numéro : Claude Lizé, « Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction », p.15.
3. Depuis le début des années 80, le secteur d'Amos connaît à nouveau une ère de vitalité au plan économique (ville carrefour vers la Baie James entre autres, installation de nouvelles entreprises minières et forestières, etc.). On prévoit même un accroissement rapide de la population pour les prochaines années. Réf. : Conseil de la culture de l'Abitibi-Témiscamingue, *La situation culturelle en Abitibi-Témiscamingue : hypothèses de développement*, avril 1980, p.25 à 32.
4. En particulier, *L'Écho* et *La Frontière*. Témoignage de Monsieur France Brien, pionnier agronome d'Amos. Signalons l'existence d'un « Cercle artistique » et d'un « Théâtre paroissial » organisés dans les années 30 et 40. Une étude de cette période est prévue dans le cadre des travaux du Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue.
5. Nous ne présumons pas ici de l'inexistence d'une éventuelle troupe autonome à Amos avant celle des Sans l'Sou. Cependant, comme nous le verrons, cette dernière troupe sera la première à durer de façon significative et à susciter une réception dont les traces sont encore lisibles. Ceci dit sous réserve d'études à venir.
6. Gaétan Asselin, « Théâtre des Sans l'Sou » dans *Le Reflet d'ici*, le 29 septembre 1982, p.10.
7. Ibid.
8. En plus d'être un membre fondateur de la troupe, Lise Benoît fut metteur en scène de deux pièces de Serge Sirois en 1975 : *Le Monde est petit* et *Un jour ce sera not' tour*. Elle fut donc elle-même animatrice de la troupe.
9. *En pièces détachées* de Michel Tremblay, représentée en 1972 au gymnase de l'École l'Assomption. Trois représentations. L'un des thèmes importants de la pièce : ... la famille.
10. Les autres comédiens sont Nicole Gadoury, Louise Gosselin, Germain Lemay et Daniel Thomas.
11. Un phénomène similaire s'est produit avec une autre troupe de la région, professionnelle celle-là, le Théâtre de Coppe. En effet, la présence d'un auteur quasi attiré à la troupe (dans ce cas, il s'agit de Jeanne-Mance Delisle) n'est pas sans impact sur la qualité et la régularité de la production.
12. Lieu de rencontres sociales du club Richelieu.
13. Le Théâtre de Poche est une salle d'exposition située dans la Bibliothèque municipale du Centre culturel de la ville.
14. Gaétan Asselin, « Théâtre des Sans l'Sou » dans *Le Reflet d'ici*, le 21 septembre 1982.
15. Ibid.
16. *Le Monde est petit* (création) et *Un jour ce sera not' tour*.
17. Les spectacles de 1972, 1973 et 1974 ont connu 3 représentations chacun, celui de 1975, 6 représentations et celui de 1976, 5 représentations.
18. En fait, ce qui a tenu lieu de production cette année-là, c'est la participation de la troupe aux festivités de la St-Jean (atelier de clowns).

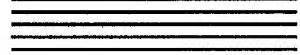


19. Il semble que le théâtre dans notre région ait été en panne cette année-là. En effet, dans les autres centres régionaux, on assiste aussi à un ralentissement marqué de la production. En est-il ainsi dans les autres régions du Québec ? Nous n'avons pas les moyens de vérifier ce phénomène, ni de l'expliquer autrement.
20. La troupe est d'ailleurs fort consciente des défis que représente l'occupation d'une salle prestigieuse. En novembre 1983, Claude Mercier, président du C.A., fait une demande de subvention au ministère des Affaires culturelles en ces termes : « La ville d'Amos s'étant donné une nouvelle salle de spectacle qui est la meilleure salle du genre hors des grands centres au Canada, le Théâtre des Sans l'Sou Inc. se doit, pour continuer à attirer et accroître son public, d'augmenter la qualité de ses représentations, car plus la salle est impressionnante, plus le public est exigeant envers le produit qui lui est offert. »  
Ce projet ne verra pas de suites. Déjà, en septembre de la même année, on lançait une souscription auprès des organismes, commerçants et individus d'Amos en vue de la présentation du *Jardin de la maison blanche*. « La présentation d'un tel spectacle demande une mise de fonds considérable » dira le président d'alors (Yves Falardeau) dans une lettre publique publiée dans *L'Écho* du 28 septembre 1983, p.23.
21. Philippe Laferrière quitte la compagnie pour des questions de divergences quant à son administration.
22. Hamel, Hare et Wyczynski, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, article Barbeau, Jean, Fides, Montréal, 1976, p.24-25.
23. Conversation téléphonique entre Monique Ouellet et Claude Lizé, le 21 mars 1989.
24. Dossier *Les Deux Temps Abitibiens*, Conseil de la Culture, Rouyn-Noranda.
25. Marguerite Bertrand, « *Les Tourtereaux* reprend l'affiche », dans *L'Écho*, 17 février 1982, p.16.
26. La plupart de informations contenues dans ce paragraphe proviennent d'une conversation téléphonique entre Claude Lizé et Serge Pinard, le 31 mars 1989.
27. *Mon homme*, de Suzanne Aubry, Élizabeth Bourget et Marise Pelletier.
28. Voir l'introduction, p.100.
29. Dominique Fernandez, cité par Alain-Gérard Slama dans *Le Point*, 27 février 1989, no.858, p.11.
30. Gaétan Asselin, op. cit.
31. Pourtant, en observant la liste des pièces présentées au grand public, nous découvrons des constantes. En premier lieu, plus de la moitié des pièces fait partie du répertoire national. Il y a aussi un parti pris pour les auteurs de la région. Ensuite, presque toutes les pièces sont à caractère populaire et font référence à la vie quotidienne. Enfin, la plupart se classent sous la rubrique « comédie » (13 comédies ou tragi-comédies pour 4 drames).
32. Monique Ouellet, programme de la pièce *Quatre à Quatre*.
33. Philippe Laferrière, programme de la pièce *L'Ouvre-boîte*.
34. Le théâtre « québécois » n'aurait-il pas été inventé dans les troupes amateurs régionales ?
35. Nous aurons plus d'informations sur ce sujet lorsque nous disposerons du répertoire des troupes régionales. On pourra alors procéder à des comparaisons qui seront, croyons-nous, fort révélatrices des positions respectives occupées par les troupes qui oeuvrent dans le champ régional de production.
36. À l'époque, l'auteur de la pièce, Jean Barbeau, habite la ville d'Amos, ce qui pour les amateurs de théâtre tels les Sans l'Sou constitue un atout important ; l'équipe a l'occasion de travailler avec celui qui non seulement a écrit le texte mais en signe la mise en scène.
37. Donald Smith, « Entrevue avec Jean Barbeau » dans *Lettres québécoises*, no.5, février 1977, p.37.

38. Marguerite Bertrand, « *Les Tourtereaux* reprend l'affiche » dans *L'Écho*, le 17 février 1982, p.16.
39. Ibid.
40. Programme de la pièce *Les Tourtereaux*.
41. Anonyme, « *Les Tourtereaux* à guichet fermé », dans *Le Reflet d'ici*, 17 février 1982.
42. Ibid.
43. La première fut *La Coupe Stainless* en 1978.
44. Programme de la pièce *Les Tourtereaux*.
45. Programme de la pièce *Mon homme*.
46. Philippe Bouvier, « Mon homme : à voir ! », *L'Écho*, 17 février 1987, p.32.
47. Le titre de la critique de Marguerite Bertrand : *À voir malgré tout* est significatif quand on sait que la critique régionale a une tendance apologétique. *Écho d'Amos*, 2 mars 1983, p.6-A. La pièce aura constitué, selon Lise Benoît, le premier échec de la troupe.
48. La pièce n'a été jouée que deux fois jusque là : lors de sa création en 1970 à Québec et à Toronto, en français et en anglais. Germain Lacasse, « Un bon spectacle, mais la croix était lourde à porter », dans *Le Reflet d'ici*, 17 avril 1974.
49. Philippe Châtillon, « Des Sans l'Sou vont Barbeauter à Amos », dans *L'Écho*, 17 avril 1974, p. C-12.
50. Ce jugement vient de Germain Lacasse, « Un bon spectacle, mais la croix était lourde à porter », dans *Le Reflet d'ici*, 2 mai 1974. Nous n'avons pas le nombre exact de spectateurs.
51. Lettre écrite par Jean Barbeau, 21 février 1975.
52. Anonyme, « Un jour ce sera not'tour », dans *L'Écho*, 28 mai 1975, p.C-12.
53. Ibid.
54. Lettre de la Commission culturelle de la Ville d'Amos adressée aux Sans l'Sou, 23 juin 1975, par Estelle Comtois.
55. Programme de la pièce *Quatre à quatre*.
56. Richard Nault, « Une fresque poétique », dans *L'Écho*, 12 mai 1976, p.22.
57. Gaétan Asselin, « Théâtre des Sans l'Sou », dans *Le Reflet d'ici*, 21 septembre 1982.
58. Ces représentations supplémentaires ne sont cependant plus associées à la troupe des Sans l'Sou. Margot Lemire les produit elle-même.
59. Marguerite Bertrand, « Les Sans l'Sou innoveront sur une nouvelle scène », dans *L'Écho*, 7 mars 1984, p. 6-B.
60. Marguerite Bertrand, « Que d'agréables surprises », dans *L'Écho*, 21 mars 1984, p.7-D.
61. Ibid.
62. La même chose se produira à Rouyn quand la ville se sera dotée du Théâtre du Cuivre. Les troupes locales continueront à errer mais on logera confortablement la visite !
63. Le manque de moyens qui le caractérise fait qu'il peut prendre plus de risques : il a moins à perdre.

64. Le théâtre d'été en effet a surmonté certaines de ces difficultés. La critique des pièces se fait dans l'ensemble des journaux régionaux, la publicité est concertée entre les troupes... et le public se déplace. Il y a un théâtre régional d'été en Abitibi-Témiscamingue... et il n'est pas un théâtre de villégiature (c'est-à-dire, occupé par des comédiens de Montréal momentanément « en vacances »). Voir à ce sujet l'article de Camille Gauthier et Yvon Lafond, « Le théâtre d'été en Abitibi-Témiscamingue : un loisir culturel en pleine croissance », p.235.

## **Des entrevues**



# UN OISEAU VIVANT DANS LA GUEULE

LE THEATRE DE COPPE présente

une pièce de  
mise en scène par

JEANNE-MANCE DELISLE  
ISABELLE VILLENEUVE

avec

BERTRAND GAGNON  
FREDERIQUE COLLIN  
DORIS ST-PIERRE

décor  
costume  
éclairage  
musique  
dir. de prod.

LOUISE CAMPEAU  
LUC BELAND  
SYLVAIN LETENDRE  
SABIN HUDON  
MARJOLAINE LEBLANC

# Jeanne-Mance Delisle ou l'écriture décentrée

par Marie-Claude Leclercq<sup>1</sup>

On ne peut étudier le théâtre en Abitibi-Témiscamingue, ni s'intéresser aux rapports qu'il entretient avec l'Institution montréalaise<sup>2</sup>, sans parler d'une auteure qui connaît actuellement du succès sur le plan national et qui a décidé par choix de demeurer « en région »<sup>3</sup> ; il s'agit bien sûr de Jeanne-Mance Delisle. Elle y joue un rôle culturel important non seulement par ses productions et son implication dans le Théâtre de Coppe, mais aussi par sa participation à différents comités culturel et municipal<sup>4</sup>.

Jeanne-Mance Delisle a accepté de nous recevoir pour nous entretenir de son métier d'écrivaine. Nous en avons profité pour lui poser des questions sur sa venue à l'écriture, sur les circonstances particulières qui l'y ont poussée. Nous lui avons aussi demandé de nous décrire le processus de sa création littéraire pour essayer d'en savoir un peu plus sur ce qui restera toujours le résultat d'un parcours bien particulier.

Nous nous sommes intéressée au statut de l'écrivaine et nous avons fait ressortir tout au long de l'entrevue la perception que Jeanne-Mance Delisle avait de la place qu'elle occupe dans l'Institution littéraire québécoise. En parlant de sa situation d'écrivaine en Abitibi, nous avons touché un sujet qui rejoignait ses préoccupations et sur lequel, forte de ses expériences d'auteure jouée en région et à l'extérieur et dont toutes les pièces ont été créées en région, elle avait beaucoup à dire. Les problèmes qu'elle a rencontrés sont surtout dus à l'éloignement : manque de publicité, difficultés d'établir des contacts pour choisir un metteur en scène ou diffuser un scénario (puisqu'elle écrit actuellement pour le cinéma). Malgré cela, elle a pu connaître dans le milieu théâtral québécois une certaine consécration que le Prix du Gouverneur général est venu confirmer.

Alors, comment expliquer son choix de demeurer en région ? Il est vital car elle a besoin de vivre au contact de la nature, dans le calme, elle qui possède un monde intérieur si riche, si « peuplé ». Cet isolement est celui que recherche tout écrivain lorsqu'il se retire pour écrire. Mais cela n'empêche pas Jeanne-Mance Delisle d'être au monde, de saisir les thèmes de son époque et de les rattacher par ses textes aux grands mythes fondamentaux. La solitude lui en

fait saisir toute l'essence. La nature abitibienne, dépouillée et immense, lui permet d'atteindre la pureté tragique. Isolée peut-être mais pas « écartée » !

Nous avons pensé que la forme de l'entrevue conviendrait dans un premier temps à une approche de son oeuvre et nous permettrait également d'aller chercher auprès d'un auteur, un témoignage sur différents sujets qui concernent en fait tous les écrivains. Ce sont les premiers agents de la chaîne de production littéraire et leur rapport à l'Institution peut être cerné par des questions du type : quelle importance peut avoir l'attribution d'un prix dans une « carrière » littéraire ? Y-a-t-il possibilité pour un écrivain de vivre à l'extérieur de la métropole ? Quelle place peut-il alors espérer prendre dans l'Institution littéraire ?

Jeanne-Mance Delisle nous a reçue dans sa maison de Destor<sup>5</sup>, village de 500 habitants à 40 kilomètres de Rouyn, 700 kilomètres de Montréal. Une maison comme on l'imagine en lisant ses pièces, située sur une butte dominant le paysage environnant : au fond, les collines d'Aiguebelle et tout autour, jusqu'à la ligne d'horizon, la forêt abitibienne, des bouleaux, des trembles pas très hauts, pas très gros et des épinettes, petites elles aussi à cause du climat rude et du trop long hiver.

Nous la connaissons depuis quelques années — l'avantage d'appartenir à une petite communauté culturelle — et depuis 1979, frappée par la puissance et la beauté tragique de sa pièce *Un reel ben beau, ben triste*, nous aimons beaucoup ce qu'elle fait.

Voici donc qu'un après-midi d'hiver nous avons parlé :

— **Jeanne-Mance, pourquoi as-tu commencé un jour à écrire pour le théâtre ?**

— Je travaillais à l'Hydro-Québec. C'est à la suite d'une conversation avec Réjean Roy, qui est devenu plus tard directeur du Théâtre de Coppe. Je parlais avec lui d'une fille qui devait être une bonne comédienne. Réjean m'a demandé d'écrire un texte pour elle pour le Festival de théâtre de la région. J'ai donc écrit le texte par plaisir, sans jamais penser qu'il pourrait être joué. Après, j'ai contacté la comédienne (Lucette Bouliane) et elle a accepté de jouer mon premier monologue, qui s'appelait *Martha*, en mai 1972<sup>6</sup>. C'est là que j'ai commencé et depuis je n'ai jamais décroché.

— **Est-ce que tu avais déjà pensé écrire ? Étais-tu fascinée par l'écriture ?**

— J'ai toujours été fascinée par l'écriture, par la lecture, depuis que je suis au monde. D'abord, je suis une grande lectrice. Je lisais n'importe quoi, et c'est dommage. J'aurais aimé que mon père ait une bibliothèque comme celle qu'avait le père de Marguerite Yourcenar ; j'aurais passé à travers moi aussi ! Mon père aimait lire ; seulement, c'était des romans de cape et d'épée ou *Le Pont des soupirs*... Mais de temps en temps, je trouvais un bon texte écrit par Guy de Maupassant, Lamartine ou Victor Hugo... Des livres qui nous tombaient comme ça sous la main... Je n'ai jamais revu ces livres-là après.

— **Ta première expérience d'écriture, c'est avec *Martha*... Pourquoi avoir choisi le théâtre ?**

— *Parce qu'il y avait le Festival et parce que Réjean Roy m'avait dit ça... Sinon, je n'aurais peut-être jamais commencé.*



Jeanne-Mance Delisle, près  
de sa table de travail.  
Photo : Maurice Boudreau.

— Tu aurais pu commencer par écrire de la poésie ?

— Oui, mais à l'école, j'étais toujours première en composition française et la poésie c'est ma soeur que ça touchait. Depuis que j'étais jeune, j'entendais parler de théâtre ; ma soeur nous faisait faire des jeux, des petites pièces, c'est elle qui nous avait fait découvrir les ombres chinoises... Je pense que l'amour du théâtre me vient d'une de mes soeurs. Cela a dû développer en moi le goût de voir sur scène quelque chose que j'aurais écrit. On faisait de la création et de l'improvisation et on ne le savait même pas, c'était avec des voisines, des cousines et des amis qui venaient à la maison. Ma soeur, Carmela, était à l'École Normale et quand elle arrivait chez nous, elle nous montrait à faire des tipis, de la danse indienne autour de la tente, à chanter autour du feu, à inventer des pièces. Elle avait beaucoup d'imagination... Je sais aujourd'hui, avec l'expérience que j'ai, qu'elle aurait été un très bon metteur en scène mais elle a marié un colon et elle a « tiré » des vaches. Elle a continué à enseigner et elle est très heureuse comme ça, je suis sûre qu'elle n'a aucun regret.

Depuis, j'ai toujours écrit. Même si je n'écris pas une pièce par saison ou par année, je suis toujours en ébullition, ça mijote et ça ne sort pas tout de suite. Il faut que ça me prenne vraiment aux tripes pour que j'écrive, que je l'aie vécu ou que je sois saisie par l'émotion ou la nostalgie.

## Écrire

— En ce moment, tu as un projet d'écriture. Depuis combien de temps y penses-tu ?

— Depuis 1985. J'ai toujours quelqu'un qui m'inspire. Pour *Ces cheveux comme le soir*, c'était une fille qui m'inspirait cette histoire et je devenais comme amoureuse du sujet. Pour Jean-Baptiste, mon nouveau héros, c'est drôle comment m'est venu le sujet ! J'étais en France, en vacances dans les Pyrénées. Jean-Pierre Scant me téléphone et me dit : « Hé ! Jeanne-Mance, connais-tu Jean-Baptiste Lejeune, un gars qui restait dans le bout de Barraute ? — Évidemment, je le connaissais. — Il faut que tu rencontres ce gars là ! » Quand je suis revenue le 1er mars 1985, je me suis arrêtée à Montréal et je l'ai rencontré. Il a commencé à me raconter sa vie. Et là, je suis tombée...., j'ai ri, j'ai eu du fun avec lui. Si je n'avais pas aimé son histoire, je n'aurais pas pu l'écrire même si je la trouvais extraordinaire et chargée d'émotion. Pour que je puisse écrire, il faut qu'il y ait vraiment beaucoup de passion et de sentiments.

— Tu as un côté excessif.

— Ah ! oui, absolument.



— **Tu prends beaucoup de notes à partir d'un personnage qui t'intéresse. Que fais-tu ensuite ?**

— Je laisse dormir. Pour l'histoire de Jean-Baptiste, c'était nécessaire parce que si j'avais commencé à écrire tout de suite, il m'aurait trop influencé. Il fallait que je parte avec ma propre histoire. À partir de ce qu'il m'a dit, je développe, ça devient imaginaire et je ne me souviens plus que je l'ai rencontré. Sa vie m'appartient et ce n'est plus le gars que j'ai rencontré mais c'est celui qui est dans ma tête, c'est mon personnage et c'est toute la vie que je lui donne. Lorsque je te faisais lire des passages, lorsque je t'ai dit : « ça, c'est arrivé », je suis sûre que, lui, ne le voit pas comme ça, car son oncle est devenu son frère, sa cousine est devenue sa soeur et ceux dont je n'ai pas eu besoin, je les ai évincés... Je ne sais pas comment il va réagir quand il va lire ça ! Il m'avait dit : « c'est juste à toi que je donne ça et c'est juste à toi que je fais confiance ; tu vas en faire ce que tu veux ». Je l'ai rencontré de nouveau cet été parce qu'il me manquait beaucoup d'éléments sur son temps en prison. J'aurais pu aller les chercher n'importe où, c'est toujours pareil : les portes se ferment, ça fait du bruit, les flics sont dégueulasses, les prisonniers s'entretuent... mais je n'aurais pas eu son originalité à lui, son authenticité ; il me la faut pour que mon personnage reste toujours égal à lui-même. Même si moi j'invente, il est né de lui, ce gars-là.

— **Tu pars de la matière vivante que tu transformes. Tu reconstruis, tu arranges.**

— Ce cheminement-là doit se faire. Que tu prennes, comme tu dis, une matière vivante, un fait réel, il faut que tu crées l'autre dans ta tête. Et tant que l'autre n'est pas créé — ça ne me fait pas oublier le premier, mais je suis habitée par l'autre — c'est l'autre qu'il me faut avoir, qu'il me faut posséder. Tant que je n'ai pas l'odeur de ce personnage, je patauge et j'attends. Quand bien même je m'assiérais avec un crayon devant une page blanche, ça ne viendrait jamais.

— **Es-tu capable de nous dire comment « ça » arrive ?**

— L'incubation se fait, et je continue à vivre, je fais d'autres choses. Un beau jour, je suis en train de laver la vaisselle... Je n'aurai jamais de lave-vaisselle car mes plus belles idées me viennent en lavant la vaisselle ! Mon corps est occupé, et mon esprit vagabonde. Tout à coup, j'ai la couleur et l'odeur du personnage... Il me vient comme ça, il m'apparaît. Je laisse ma vaisselle et je prends un crayon et une feuille et j'écris les premières notes, et souvent, en même temps que le personnage, il me vient une phrase. N'importe quelle phrase. Ce qui m'est arrivé cette fois-là, c'est : « un enfant triste comme moi », une chanson italienne. Cela remonte des profondeurs de ma mémoire. Ma nature profonde m'influence ainsi que tout ce que j'ai appris lorsque j'étais jeune, les romans à l'eau de rose que j'ai lus, etc. C'est le côté émotif de mon enfance qui détermine mes choix.

— **Ce n'est pas le premier personnage de ce type que tu as dans tes livres.**

— Oui, c'est vrai. Et ce n'est pas à l'image de mon père. Si je veux faire de la psychanalyse, je dis que ce n'est pas construit à l'image de mon père. Sauf que... pourquoi vouloir faire des rapprochements historiques comme je voudrais le faire pour ce texte ? Ça, c'est toute ma conscience. Mon père était politisé... Il parlait de ce qui se passait dans notre pays. Et les hommes qui venaient le voir, à la maison parlaient d'élections, de patronage, de bon et de mauvais gouvernement. Ces hommes, je les observais beaucoup. Ils m'ont donné la couleur

locale. Leurs conversations étaient très animées, pleines d'effervescence. Je suis alimentée pour un moment...

— **Dans ce roman-là, il y aurait donc un nouvel éclairage, quelque chose de différent de tes autres livres car tu voudrais relier directement le contexte historique à l'histoire de ton personnage.**

— Oui, car dans ma réflexion, il n'y a pas d'erreur, et celui qui m'a inspiré dit : « la prison, c'est le macro, tu vois la vie en gros ; tu sors dehors et c'est le micro ». J'ai trouvé ça comique et j'ai pensé : « ma foi, il se mélange mais je ne le lui dirai pas ». Après j'y ai réfléchi, je l'ai fait répéter et j'ai vu que c'était bien ça. Ces caractères-là m'intéressent beaucoup ; dans le fond, ce sont des êtres durs. Ils m'attirent beaucoup plus que les intellectuels qui réfléchissent à tout, qui vont m'amener des réflexions qui m'arrangent.

— **Tu n'aimes pas les intellectuels ?**

— Je ne sais pas. Je me dis que je ne suis pas une intellectuelle, pas du tout... J'aime les personnes qui ont de l'authenticité et qui sont proches du primitif. Et ce sont ces personnages-là que je veux décrire.

— **En effet, c'est ce type de personnages que l'on retrouve dans tes livres, dans tes pièces : dans *Un reel ben beau, ben triste* et dans *Un oiseau vivant dans la gueule*. Mais revenons à ton écriture. Que se passe-t-il après que tu as trouvé un « sujet » et pris de nombreuses notes dans tes cahiers ?**

— Après, je suis malade, j'ai mal au coeur, j'ai le coeur qui me débat, j'ai mal partout.

Je suis malade, comme si j'avais peur de perdre ce que je viens de découvrir, parce que c'est fragile ; il peut m'arriver de la visite, il peut arriver quelqu'un ou quelque chose qui risquerait de tout faire disparaître. Tu sais, quand on dit que les auteurs sont fragiles, — je déteste les clichés — eh bien, c'est vrai ! Si je m'en vais me noyer dans d'autres choses, je vais tout perdre et ça peut prendre des semaines avant que ça ne me revienne. Alors je m'habille et je sors, il faut que je me promène : j'ai le souffle court. C'est comme si quelqu'un m'impressionnait et je me dis que si je le rencontre une autre fois, je tombe en amour avec...

— **C'est la peur de la distraction...**

— Oui, et je m'enferme. Mais je suis heureuse parce que je vais commencer un voyage. Je commence à penser à la forme que je vais donner à mon texte. Dans le cas de ce que j'ai écrit, même si j'avais rencontré Jean-Baptiste, même si je l'avais interviewé, je ne possédais rien encore. Je devais trouver quelle forme j'allais donner à cette histoire. Je me suis dit : « ça serait le fun que ce soit comme sur des feuillets » et j'ai pensé l'écrire comme un livret parce que, quand on est en prison, on écrit comme ça vient, sur des bouts de papier. Quand on est dans un cachot, on n'a rien. Cette démarche de l'écriture, c'est beaucoup, beaucoup de travail. Mais c'est un travail où il faut attendre que ça vienne. Ensuite, il faut en faire un roman ! Donc, après avoir trouvé la forme, c'est l'écriture. Et ça, pour moi, c'est le plus facile.

— **C'est donc le travail de préparation qui est long et douloureux ?**

— Quand je m'assieds devant ma page blanche — si on appelle une page blanche le temps où on attend que ça arrive, je ne suis jamais assise devant une feuille avec un crayon à ne rien faire parce que je le mangerais dans l'espace d'une heure ! Quand je m'assieds donc, c'est que je l'ai.

— **Ta page ne reste pas blanche longtemps !**

— Elle ne reste pas blanche, mais je n'écris pas si vite que ça ! Je n'ai jamais le titre au début. J'écris... comme ici, regarde (*Jeanne-Mance me montre les brouillons du roman qu'elle est en train d'écrire*), j'avais noté : « Jean Lejeune » — parce que le gars s'appelle comme ça — puis : « l'enfance, l'adolescence, la prison », etc.... Je fais un canevas parce que je travaille avec méthode, je ne suis pas indisciplinée dans mon écriture. Je suis pas mal indisciplinée dans ma vie... mais j'ai de l'ordre ! Ma maison n'est pas à l'envers, je ne suis pas « clean » comme mes soeurs, mais il faut que ce soit en ordre, que ma vaisselle soit lavée, que ce soit balayé, que mes animaux aient été soignés... Une fois, ma chienne tournait en rond ; elle a fait des cercles deux jours de temps, elle était malade, elle était en déséquilibre, et moi, j'étais malade de la voir tourner en rond comme ça ! Je n'aurais pas eu d'autre choix que de la tuer si elle avait continué. Finalement, il faut qu'il y ait de l'ordre à côté de moi.



*Jeanne-Mance Delisle, à  
Destor.  
Photo : Maurice Boudreau.*

— **Tu mets de l'ordre, tu organises ton plan, et après tu t'installes devant ta feuille...**

— C'est pour cela que je reste en campagne, pour cet équilibre-là. Parce que si je voyais toujours bouger des choses qui n'ont pas affaire à moi de l'autre côté de la vitre et si je n'avais pas une vue sur le paysage... Il faut que je sois proche de la nature. Il faut que j'aie à faire un tour dans la nature tous les jours pendant que j'écris. Ensuite, j'ai hâte de revenir prendre ma plume parce qu'en marchant dans le bois, j'ai ressenti quelque chose. Je ne suis pas une fille de ville, je ne suis pas venue au monde en ville. Si j'étais venue au monde en ville, il faudrait que je me retrempe dans la ville pour trouver mon inspiration. Les mouvements, les couleurs, les visages, tout cela m'impressionnerait. Mais ici, je suis dans un autre contexte. Je sais que si j'allais en ville, j'écrirais aussi, mais je m'enfermerais. J'ai déjà écrit des lettres quand j'étais à Montréal, de très belles lettres, j'ai de l'inspiration et ça marche mais c'est tout autre chose qui me fait marcher. Et puisque, comme je te l'ai dit, je suis une angoissée, il faut que ce soit paisible autour de moi, parce que ça bouillonne trop dans ma tête. Il ne peut pas y avoir les deux.

— **Tu nous as bien décrit le processus de ton écriture, mais il me reste une question : quand et comment décides-tu que le texte que tu vas écrire va devenir un roman ou une pièce de théâtre ?**

— C'est décidé quand je rencontre le sujet ; comme pour Jean-Baptiste, je n'aurais jamais pensé en faire une pièce de théâtre.

— **Pourquoi ?**

— Parce que les mots qui me venaient n'étaient pas des mots de théâtre. Le langage pour Jean-Baptiste n'est pas un langage théâtral, c'est un langage de roman, c'est narratif : les phrases qui m'arrivent sont descriptives. Alors que si c'était théâtral... Par exemple pour l'*Oiseau*, j'ai eu

ma première phrase comme ça ! — Ça devait être encore en lavant la vaisselle ! — « IL VA NEIGER PEUT-ÊTRE ». Si j'avais pensé écrire un roman, jamais je n'aurais eu cette phrase-là. J'avais décidé de faire une pièce de théâtre sur le triangle et sur l'androgynie. Mais il ne faut jamais oublier que c'est toujours basé sur des événements réels avec des personnes que je connais. Donc je commence à penser aux personnes que je connais, à ce qu'elles vivent, à ce que moi je vis et alors je vois tout de suite la scène.

— Dans *Oiseau*, il y a aussi plusieurs personnages, contrairement à l'histoire de Jean-Baptiste ; c'est peut-être ce qui décide de la forme ?

— Non, on dirait que c'est au niveau de l'écrit. Pour *Oiseau*, j'ai eu tout de suite ma première réplique et elle est restée. La première scène, qui est toujours difficile à mettre en action au théâtre, m'est venue comme un charme. Je n'ai jamais été capable de faire les autres scènes comme ça après. Pour *Un reel*, ça a été pareil, la première scène m'est venue d'un coup alors que pour la scène où Pierrette meurt, j'ai eu de la misère... et la dernière scène, d'un coup, elle aussi. Superbe ! Parce qu'il faut que j'aie la fin avant de commencer à écrire, il faut que j'aie ma pièce dans la tête.

C'est la même chose pour le scénario du film qu'on est en train de faire, Frédérique Collin et moi ; il fallait que je sache la fin, si *il* mourait ou si *elle* mourait ou s'il la tuait parce que cela donne le ton à la montée dramatique. Si je ne sens pas la fin, comment veux-tu que je la fasse sentir à quelqu'un d'autre ? Il y en a qui ne travaillent pas comme ça, et même il y en a qui sont surpris par leur fin.

— Je pense que le travail d'écrivain c'est un travail de rigueur, un travail d'ordre aussi.

— Oui, je le pense aussi, et d'équilibre, c'est très important.

— Quand tu te mets à écrire, tu as une bonne idée de la forme que tu vas donner à ton texte ; les phrases arrivent, des fois bien, des fois moins bien... Que se passe-t-il après ? Gardes-tu ton premier jet, dois-tu le remanier beaucoup ?

— Pour les personnages du roman que je suis en train de faire, j'ai inscrit les membres de la famille qui étaient importants, avec leur description. Je leur donne des caractéristiques. J'écris les phrases qui me viennent ; regarde ici, c'est une de mes premières phrases : « LES PAS FAISAIENT DU BRUIT DANS LA NEIGE, ÇA NE CRISSAIT PAS, ÇA ÉCLATAIT ». Je l'ai gardée dans le roman.

Je prends beaucoup de notes. J'ai des notes sur ce que Jean-Baptiste m'a dit. Avec ça, il faut que je fasse un roman de deux cents pages. Les notes sur la prison sont à part. (*Elle feuillette ses cahiers et pendant qu'elle me répond, elle me montre les différentes versions de son texte*). Je reprends mes notes au brouillon, je les élargis, je change de dimension. Ceci, c'est mon deuxième jet et, en rouge, les corrections que j'ai à faire. Le deuxième jet n'est pas trop barbouillé parce que je mets presque tout au propre tout de suite.

Je prends des notes sur des petits carnets, je fais le deuxième jet dans un cahier, puis je passe au traitement de textes. Ça veut dire un troisième jet. Avec le traitement de textes, je refais des corrections. Ce ne sont pas les idées que je retouche, c'est surtout l'orthographe, le style. Les idées restent là parce qu'elles ont été longuement mûries. Cette dernière étape est la plus facile.

— Parmi les textes que tu as écrits, tu dois avoir des préférences ; auquel es-tu davantage attachée et pourquoi ?

— Je ne sais pas lequel j'aime le plus ; c'est peut-être toujours celui que je suis en train d'écrire, mais si je pense à ceux que j'ai faits et si je me réfère au nombre de fois où je l'ai relu, ça serait *Métis de peau*, une nouvelle qui est passée à Radio-Canada et dont personne n'a entendu parler parce qu'elle n'est pas éditée.

— C'est drôle de choisir un texte qui n'est pas édité !

— Ce n'est pas cette nouvelle qui m'a fait connaître par l'éditrice. Sais-tu comment ça se fait que j'ai réussi à être éditée ? Lise Pichette est allée lire à Radio-Canada le monologue *Geneviève* ; il y avait Jean-Pierre Saulnier qui réalisait à Radio-Canada l'émission *Escale* en janvier 1980...

— Comment se fait-il que Lise Pichette soit allée lire cette nouvelle ?

— J'avais envoyé ce texte à Radio-Canada. Je savais que Jean-Pierre Saulnier faisait une émission spéciale pour ceux qui voulaient envoyer des textes dramatiques. Il m'avait téléphoné et je lui avais dit que je pouvais lui fournir une comédienne, (j'essayais toujours de placer les comédiens que je connaissais). Lise Pichette est allée, et par hasard Marie-Madeleine Raoul, éditrice de *La Pleine Lune* l'a entendue et a voulu connaître la personne qui avait écrit ce texte. Elle a voulu me rencontrer. Et voilà, c'est parti de là, depuis elle a toujours pris mes livres.

— Est-ce que c'était la première fois que tu envoyais un texte à quelqu'un ?

— Oui, J'avais déjà écrit le *Reel* mais il n'était pas publié.

— Est-ce que c'est important que tes pièces soient publiées ?

— Ah ! Oui ! Parce que j'aime beaucoup les livres. Pour moi, le travail d'écriture est fini, c'est fait... J'aime beaucoup, beaucoup, avoir le livre et voir le titre ; mais c'est toujours bizarre, c'est comme s'il y avait une Jeanne qui regardait faire l'autre. Quand le *Reel* a été joué au TNM à Montréal, une fille me téléphone et me dit : « J'ai vu ton nom trois pieds de haut sur la rue Ste-Catherine, quel effet que ça te fait ? » Je suis devenue toute angoissée, j'ai commencé à penser à tous ceux qui voyaient ce nom-là, qui lisaient mon nom et qui pouvaient me déranger dans mon sommeil... Si je me mets à penser que quelqu'un est en train de me lire pendant que je dors, je peux aussi bien m'imaginer que c'est ça qui me rend insomniaque !

— Tu as plaisir à voir ton livre comme un produit fini ?

— Oui, et ensuite je peux revoir les mots, ils sont là, bien écrits, avec des caractères d'imprimerie. J'aime la papeterie, j'aime les pages. J'aurais toujours voulu être éditée dans un vieux livre avec les pages déjà jaunies. Je serais là depuis des siècles... Ça doit être ma soif d'immortalité ! Mais mon éditrice ne veut pas, elle veut une couverture glacée.

## Les thèmes

— Dans tes pièces plusieurs thématiques sont abordées. Quelle en est l'inspiration ?...

— Plusieurs thématiques ? Ah ! je pensais que je n'en avais qu'une, moi ! Oui, je suis

intéressée par l'androgynie, l'inceste, la gémellité. L'inspiration : je dirais que c'est mon obsession de la mort et de la destruction du monde. En écrivant, je flâne dans l'imagerie des mythes avant d'arriver jusqu'à elle, la mort. J'ai commencé avec *Martha* qui s'ennuyait de son père. Après, avec *Un reel*, c'était l'inceste pur et simple entre la fille et son père. Et dans *l'Oiseau*, c'est l'androgynie...

— Cette pièce se situe plus que les autres dans l'univers du mythe...

— Oui, là, c'est plus visible. Dans *Un reel*, le père parle de la danse ; il dit à Laurette, sa femme : « Pierrette a dansé une fois devant moi et c'est pas mêlant j'étais magnétisé ». Il commence à vouloir la danse de l'amour, donc une rencontre androgynique avec sa fille.

— Tu relèves la trace du mythe dans tous tes textes, mais dans la pièce *Un Oiseau vivant dans la gueule*, tu développes plus le niveau mythique.

— J'ai écrit une belle phrase là-dessus. Tu pourrais la transcrire : « Je m'inspire de faits vécus mais j'essaie, par une interprétation écrite, de créer par le mythe une dramaturgie de la vie intérieure de mes personnages qui révèle la vérité de certaines perceptions et dimensions de la réalité humaine ». Parfait ! Je l'avais résumé dans une phrase.

Dans *Un reel ben beau, ben triste*, en première page, il est fait mention du personnage du père, débarqué en Abitibi avec son Klondike dans la tête ; c'était déjà la poursuite du mythe. Le roman *Ses cheveux comme le soir et sa robe écarlate* décrit la poursuite du mythe de l'homme idéal. La pièce *Un Oiseau*, le mythe de l'androgynie. Je m'intéresse aux chercheurs d'or ; l'or, ce métal parfait, le secret le plus intime de la terre. L'approfondissement de ma recherche, la poursuite du mythe de l'or, m'a inévitablement entraînée sur la piste des Indiens. « Avant la ruée vers l'or en Abitibi, vivait en paix un Sauvage caché, occulte, faisant partie du Paradis et qui

évoquait l'or-lumière, l'absolue perfection »<sup>8</sup>. Écrire un livre de nouvelles à partir du mythe de l'or et de la place que tenait le mythe de l'or dans les légendes indiennes et dans la vie de tous les jours, à partir de la réaction des Indiens suite à l'envahissement accéléré de l'exploration minière des années 1905 à nos jours... Tu vois où j'en suis par rapport à la situation sociale, historique... dans quel contexte se situe leur aventure de l'or : « L'intrusion du Blanc chez l'Indien de l'Abitibi a provoqué une métamorphose de contact dont je voudrais mettre en évidence la saisissante particularité »... Avec Rachel Lortie et Alice Pomerleau, j'ai un autre projet. Ce que je veux faire, c'est le mythe de l'errance... parce qu'il faut toujours que ça rejoigne les origines<sup>9</sup>.

Singapour Sling, comédie en un acte où se situent des éléments de cirque et de bouffonnerie. Deux soûlardes arrivent sur le lieu d'un cirque. À l'ombre de la tente, elles se préparent au repas du soir. L'esprit gouailleur du rire et de l'errance s'installe avec elles et les entraîne dans le lieu de la splendide illusion. McWatters, été 1989. Photo : Production 5/7.



— En fait, le mythe étant par définition un récit sur la recherche des origines, il est vrai qu'on retrouve cette question dans tes textes...

— Oui... Il faut toujours revenir à l'absolue recherche... C'est-à-dire à la primitivité parce que c'est là que l'homme a commencé à bâtir l'univers. Mais on ne sait même pas d'où on vient encore. En fin de compte, c'est vouloir retourner à la matrice, toujours, à l'oeuvre primordiale. Comme je disais au début, je m'inspire de personnages réels ayant vécu des faits réels. Et l'humain répète sans arrêt l'histoire des mythes. Cela vient tout seul, au fur et à mesure que l'histoire avance. Ce n'est pas disséqué, décortiqué. Il y a une grande part instinctive.

— **Travailles-tu à partir d'un thème ?**

— Non, je ne pars pas d'un thème, je ne dis pas : « j'écris sur l'androgynie », jamais. Je raconte cette histoire-là et, après, l'étude de la pièce ce n'est pas moi qui la fait. Jean-Pierre Scant avait analysé ma pièce *l'Oiseau* parce qu'il en faisait la préface ; il m'a dit ce qui se passait, d'après lui. Je le comprends aussi, bien sûr, mais je ne l'analyse pas.

— **Mais est-ce que les analyses te dérangent ? Quand une analyse est faite, est-ce que ça t'influence ?**

— Ma pièce est écrite.

— **Pour les autres textes ?**

— Pour les autres ? Quand j'ai découvert, ou lorsqu'on m'a dit que je revenais toujours au mythe, que je revenais toujours à l'androgynie, je me suis demandé pourquoi j'écrivais sur l'inceste. Un critique m'a même appelée « spécialiste de l'inceste ». Ça m'a fait rire, mais ça a mis un nom sur ce que j'écrivais. J'ai regardé mes oeuvres — je suis capable d'analyser aussi — et j'ai vu que c'était vrai. Ce qui m'intéressait, c'était de savoir pourquoi je faisais ça, comment ça se faisait que n'ayant pas été victime de l'inceste, j'écrivais là-dessus. J'ai découvert finalement que c'était le mythe qui m'intéressait, la recherche androgynique. On dit que l'inceste c'est la recherche profonde de soi-même. Je suis bien d'accord avec ça, je me cherche.

## **Écrire en Abitibi**

— **Nous pourrions parler maintenant de la situation particulière dans laquelle tu te trouves, celle d'un auteur écrivant des pièces, des romans, des scénarios, dans une région que l'on dit éloignée. Te définis-tu comme une auteure abitibienne ou québécoise ?**

— Même si je t'ai dit tout à l'heure qu'il y a une femme qui me dédouble et qui me regarde faire, je ne *nous* sépare pas moi et l'auteure. Je ne suis pas en avant ni en arrière, ce n'est pas une personne qui part en avant de moi, elle est en moi... Si quelqu'un me demande d'où je viens, je réponds : « Je viens de l'Abitibi ». Ce n'est pas juste le milieu physique ou géographique, ce sont toutes mes racines qui sont ici, et tu t'en aperçois, toi qui viens d'ailleurs, qu'on a un caractère spécifique et des particularités que n'ont pas les Montréalais ou les Saguenéens ou les autres. Je suis une auteure forcément abitibienne, je viens d'ici, ce n'est pas la géographie, ce sont mes racines. Culturellement, je suis une auteure québécoise. On m'inscrit dans la dramaturgie québécoise et j'entre bien là-dedans ; mais on dit alors que je suis une auteure québécoise, pas abitibienne.

— **Toutes les questions qui suivent portent sur le choix que tu as fait de vivre ici et sur les conséquences de ce qui peut être considéré comme un éloignement de la métropole.**



**Quand on produit des pièces qui ne sont pas uniquement jouées dans la région mais qui sont jouées à Montréal, est-ce que ça ne cause pas des problèmes ? Problèmes de rencontre d'acteurs, de contact avec des metteurs en scène, de diffusion de textes... Est-ce que ça ne serait pas plus facile pour toi d'écrire et de produire à Montréal ?**

— Pas pour l'édition. Maintenant, je suis « casée », je veux dire, j'envoie mes textes et l'éditrice les édite. J'ai même eu des connexions avec des maisons d'édition françaises que je n'aurais peut-être pas eues en restant à Montréal, grâce à des connaissances que j'ai ici.

**— Et pour le théâtre, est-ce plus difficile ?**

— Oui madame ! Là, par exemple, il y a un terrible fossé ; je ne voulais pas l'admettre. Je n'ai jamais voulu admettre que ça dérangeait que l'on vienne d'ici ou de Montréal. Je pensais que si un auteur avait du bon sens, on le produirait d'où qu'il vienne, mais ce n'est pas vrai.

**— En fait, tu pensais que la qualité suffisait ?**

— La qualité suffit ! Je veux dire, on arrive avec un bon texte, ils vont le prendre ; j'étais reconnue avant d'avoir le Prix du Gouverneur. Mais en théâtre, pour la pièce *l'Oiseau*, que s'est-il passé ? Parce qu'elle a été jouée par des acteurs abitibiens — même s'il y avait une actrice québécoise, montréalaise — et que ça été considéré comme un fiasco, on a dit : ce sont des amateurs. Que s'est-il passé ?

**— Tu le sais ?**

— Oui, je le sais. C'est un peu dans mon rapport (*un rapport envoyé au ministère des Affaires culturelles*) mais ce que j'ai à ajouter, c'est qu'il y a une distance entre Montréal et l'Abitibi. D'abord, on le sait, ça ne se peut pas pour des acteurs abitibiens de jouer avec des acteurs de Montréal. Frédérique Collin, elle, a accepté (parce qu'elle est folle un peu !). Si ça lui plaît, elle ne regardera pas, elle n'a pas de préjugés ; mais tout le monde n'est pas comme elle.

**— Il y a sûrement des metteurs en scène qui auraient pu travailler avec des acteurs de la région ?**

— C'est ce qui est arrivé avec *l'Oiseau*. Isabelle Villeneuve m'avait dit qu'elle ne voyait pas d'inconvénients à avoir des acteurs abitibiens. J'étais aux anges ! Mais avant, il y avait eu *Un reel* et j'avais proposé un acteur de Rouyn, Bertrand Gagnon, à Reichenbach. Il était bon dans le rôle du fou. Jamais il ne l'aurait mis là, parce qu'il n'a pas confiance dans les talents qui sont d'ici, parce qu'il se dit que si tu ne restes pas à Montréal tu es déphasé forcément. Je ne suis pas si chauvine et je reconnais aussi que les comédiens de Montréal viennent tous à peu près de la même école. Ils sont du même monde. Alors, forcément, il y a la crainte d'une discordance agaçante en employant d'autres acteurs avec un style de jeu tout différent. Je ne crois pas que ce soit la raison profonde cependant. Je crois plutôt que c'est à cause du manque d'expérience (à force de jouer, on apprend...) des acteurs et des actrices d'ici. Au risque de déplaire, je dirai qu'il y a une grande différence entre jouer une soixantaine de fois par année (spectacles, radios, télévisions, synchrones, etc.) comme c'est le cas pour des acteurs de Montréal et, disons, une quarantaine de fois dans un théâtre d'été comme c'est le cas pour les comédiens régionaux. Ceci étant dit, je crois aux bons metteurs en scène qui savent transformer ce qui est déjà potentiellement là. Tu comprends ? En aucun cas, je n'ai dit qu'il n'y avait pas de talent ici. Le moyen pour le faire fructifier, c'est autre chose. Les régions sont défavorisées au point de vue soutien aux artistes et la déprime est facile à attraper. L'indolence et le pessimisme ont leur mauvais côté. Un autre



exemple encore. Quand il y a eu les vingt ans du Centre d'essai des auteurs, ils m'ont demandé d'envoyer un texte. J'ai envoyé *L'Ivrognesse*. Je leur ai dit que j'avais l'actrice. Ils m'ont répondu qu'ils voulaient juste faire une lecture. La personne dont je parle pouvait aller lire le texte mais je savais bien qu'elle le jouerait quand même parce qu'elle ne pouvait pas aller là juste pour en faire la lecture, elle l'avait déjà joué et très bien. Ils ont dit — le Centre d'essai des auteurs est assez large d'esprit d'habitude — ils ont dit : « Mais on ne voudrait pas que ça détonne, tu sais, quand ça fait trop un gros contraste... parce que là il y aura Jean-Louis Millette, Murielle Dutil... ».

— **Ils n'ont pas accepté pour en finir ?**

— Non, ils n'ont pas accepté. Ils m'ont dit : « On te propose Murielle Dutil ». Le directeur du Théâtre d'Aujourd'hui, qui était Gilbert Lepage dans ce temps-là, avait accepté ma comédienne. C'est le Centre d'essai des auteurs qui a mis une barrière. Ils ont pris Murielle Dutil et elle n'a pas réussi trop, trop...

— **Ça n'a pas été un succès ?**

— Pas tout à fait. Elle a lu mon texte comme on lit du Tremblay. Elle n'a pas eu le temps de tout saisir. Est-ce qu'on doit prendre un monologue comme ça ? Un monologue, pour moi, c'est comme une nouvelle, c'est très intense, c'est dense, c'est compact mais c'est tout petit. Il faut faire quasiment une pièce de théâtre en 15 minutes donc il faut que ça soit complet. Au début, les gens riaient, ils étaient pris par le texte, ils trouvaient ça bien drôle. À un moment donné, elle a complètement décroché. La mise en scène qui avait été faite était complètement aberrante : on pensait qu'il y avait deux personnages. Il y en avait un assis sur une chaise et, tout à coup, la comédienne part et va s'asseoir sur cette chaise. Elle s'était assise par dessus ! Et moi, j'étais en maudit parce que j'aimais ce texte, je l'aime toujours beaucoup, d'ailleurs ce personnage revient dans le scénario que je suis en train de travailler. Je me suis demandé pourquoi ils n'avaient pas pris la comédienne que je leur avais proposée.

Pour *l'Oiseau*, « ya hou ! », j'avais mes deux comédiens, je pouvais enfin faire une percée dans le théâtre directement sur les planches, à Montréal ! Te rends-tu compte comme j'ai été déçue et humiliée ? Échec complet, ça veut dire que tout ce que les journalistes ont écrit et tous les préjugés auxquels ils s'attachaient, cette représentation venait de leur donner raison. J'étais...

— **Mais oui, j'ai vu la pièce à Montréal au Festival de théâtre des Amériques<sup>10</sup> ; beaucoup de choses n'ont pas marché.**

— L'émotion était comme un chat sorti du sac, ça n'a pas marché. La mise en scène ne convenait pas à ces gars-là, non pas qu'ils ne comprenaient pas mais ces acteurs-là n'étaient pas du tout ésotériques. Ce n'était pas des aériens, c'était des...

— **Terrestres ?**

— Oui. Et pas du tout adaptés à cette sorte de mise en scène.

— **C'est pourtant cette même pièce, avec la même mise en scène et le même metteur en scène, qui a été montée à Rouyn. Et tu sais comme moi que ça n'a pas été la même représentation. À quoi peux-tu l'attribuer ?**

— Je dis que... c'est dommage de dire ça parce que ça a l'air de quelqu'un qui n'est pas

capable de s'en aller de chez lui, je dis qu'il aurait fallu que la pièce soit montée ici.

— **Par un metteur en scène d'ici ?**

— Non pas nécessairement, mais par un metteur en scène assez souple, assez sensible pour comprendre ce qui se passe ici. Quand je te parle des racines, quand je te parle du caractère spécifique de la région, c'est ça qu'il aurait fallu voir. Parce que Frédérique Colin est venue dans la région, elle a vu toutes sortes d'affaires et elle comprenait Hélène<sup>11</sup>, elle la comprenait même très bien. Elle aussi a été fourvoyée par la metteure en scène. C'est une bonne comédienne, mais elle n'avait pas à prendre toute la pièce sur son dos. Elle pensait que les comédiens étaient rendus assez loin dans leur pratique et dans leur répétition pour que, dès son arrivée, ils l'aident à monter plus haut. Mais ils étaient à terre, à plat, plus d'énergie, plus rien. Qu'est-ce que ça veut dire ? Isabelle aussi était à plat, ça ne marchait pas pour elle non plus. On lui avait imposé des comédiens.

— **Est-ce que tu veux dire qu'il y a dans ta pièce des éléments qui sont spécifiques à la région et qui ne peuvent être compris que si on en a l'expérience ?**

— Non... Tu comprends, c'était une pièce qui venait d'ici et qui devait être jouée au Festival de théâtre des Amériques. C'était un instant privilégié et il fallait faire très attention à la façon dont on la montait parce qu'on ne vient pas de Montréal, on vient de l'Abitibi. Non pas parce qu'elle est locale, ce n'est pas ça, mais il fallait en faire sortir le caractère spécifique. Comment ça se faisait que cette histoire de triangle se passait dans une maison, en campagne ? Ça se serait passé différemment en ville, il fallait qu'il y ait le contexte de l'isolement, que la solitude soit sentie, puis l'étouffement, puis l'asphyxie. Et Isabelle Villeneuve, au lieu de rétrécir les murs, les a écartés. Les gars se sont perdus dedans ; s'ils avaient été ici, ils se seraient peut-être moins perdus et c'est elle qui aurait été perdue et qui aurait été obligée de s'en aller. Finalement, il aurait fallu virer toute l'équipe, tout le monde en même temps... la metteure en scène, je ne mets pas en doute son honnêteté, mais toute l'équipe, tout le petit « trip » de vedette, ça c'est difficile à blairer. Sais-tu pourquoi ? Parce que pour eux, c'était un texte comme les autres et ils n'avaient pas de passion pour cette pièce. Pour jouer cette pièce-là, il fallait qu'ils soient passionnés par le sujet... C'est comme pour le scénario qu'on est en train d'écrire, Gulkin, à la Société générale du cinéma, nous a dit qu'il nous fallait un metteur en scène, un réalisateur, un producteur, et un caméraman passionnés par l'histoire si on voulait que notre histoire ait de la passion.

— **Donc, cette passion-là, tu peux la retrouver jouée, mise en scène, aussi bien par quelqu'un de Montréal que par quelqu'un d'ici ?**

— Oui, c'est parce que je ne suis pas tombée sur le bon groupe.

— **D'après ce que tu dis, s'il y a un rapport à faire avec l'Abitibi, si on cherche à savoir comment la pièce s'inscrit ici, ce n'est pas au niveau de l'anecdote locale qu'il faut le trouver, mais au niveau de l'ambiance ?**

— Oui, c'est ça, il fallait reproduire l'ambiance d'une maison battue aux quatre vents, isolée, avec le vent du nord, avec la solitude, et avec le froid. Il fallait que ça soit là. Et aussi la poésie des outardes, et tout le reste... tout ce qui influence le comportement des hommes et des femmes vivant dans ce milieu.

— **Et ça, quelqu'un peut être en ville et savoir le faire et quelqu'un peut être en Abitibi et ne pas le savoir ?**

— C'est juste, alors que reproduire la ville, ça peut se faire partout.

— **Mais reproduire l'isolement...**

— L'isolement, ça peut se faire partout aussi. Mais c'est là que ça a été manqué et moi j'insistais là-dessus mais on a probablement cru que je faisais mon petit « trip » local, alors qu'il était question de paysage, d'environnement, d'ambiance. L'isolement prenait ici une autre figure face aux éléments. Isabelle a compris, je crois, mais l'interprétation qu'elle voulait en faire était autre chose.

— **Tu as été mal perçue ?**

— Oui, j'ai été mal perçue. Au début des répétitions, on m'a fait parler mais c'est comme si je n'avais pas parlé du tout. Ils n'ont pas compris ce que je leur ai dit. J'ai fait l'analyse des personnages, je leur ai parlé de la pièce. J'avais tout écrit avant et je leur ai fait une cassette — en soignant mon langage, c'était beau — ils l'ont écoutée religieusement, mais ils ont toujours la maudite perception que l'auteur qui est avec eux joue à l'auteur.

— **Quand la pièce *Un reel ben beau, ben triste* a été présentée à Montréal, as-tu été déçue aussi ?**

— J'ai été déçue du jeu. Peut-être qu'aujourd'hui je serais moins sévère. Dans ce temps-là, j'avais toutes mes illusions. Pour revenir à l'*Oiseau*, j'avais vu quand même le jeu de l'Abitibi. Pourquoi ici en Abitibi ils l'ont jouée si bien ? Parce que c'était tout proche d'eux, qu'ils étaient ici... et aussi parce qu'ils étaient sûrs de ce qu'ils jouaient. Mais ils sont allés à Montréal. Et là j'avais l'impression que Doris St-Pierre et Bertrand Gagnon n'étaient pas sûrs de ce qu'ils jouaient. Pour moi, c'est tout simple, tu rentres dedans ou tu ne rentres pas dedans... Mais avec l'analyse et les exercices qu'ils faisaient, ils se sont perdus...

— **Tu veux parler de la technique utilisée par la metteure en scène, une technique proche du Nô qui ne leur convenait pas...**

— Oui, alors que ce n'était pas ça qu'ils voulaient. Pour eux c'était : « j'apprends mon texte et j'envoie ça comme je veux et tu me dis si c'est correct ou pas ». C'est comme ça qu'ils voulaient faire. La respiration, ils s'en foutaient. La respiration, ils étaient sûrs qu'ils ne manqueraient pas de souffle. Mais en même temps, parce qu'ils n'étaient pas à l'aise dans la méthode de travail et qu'ils s'y sont pliés jusqu'à un certain point, ils ont tué la pièce, ils ont sacrifié la pièce... C'est ça que je ne comprends pas chez des comédiens aussi, c'est de ne pas porter le drapeau jusqu'au bout. Tu vas me dire : tu dis ça parce que c'est la tienne ! Mais quand on s'engage à être quelqu'un d'autre, on s'engage à jouer un personnage et ce personnage on le devient. Après, on ne peut plus le trahir ni d'un bord ni de l'autre.

— **Ils étaient désorientés ?**

— Oui, et on aurait dit qu'ils n'y tenaient pas tant que ça. Je me disais : ça se passe sur le plancher des répétitions. S'il n'y a pas de passion, s'ils n'ont pas la tension, s'ils n'ont pas cette évacuation-là à faire...

— **Il y a eu également quelques changements dans la distribution ; la comédienne qui**

**avait été choisie pour jouer le personnage féminin a été remplacée par Frédérique Collin. Cette dernière a pris le rôle au pied levé et n'a pas eu beaucoup de temps pour s'y préparer. Elle a dû saisir très vite le personnage d'Hélène pour le jouer à Rouyn. Mais quand la pièce a été présentée à Montréal, on a senti de sa part plus de maîtrise et d'intégration du rôle.**

— Oui. Écoute, quand je l'ai rencontrée pour la première fois et qu'elle a regardé le texte, elle m'a dit : « j'ai l'impression que c'est moi qui l'ai écrit » et elle est partie à rire. Et il y a eu une chimie entre nous qui est restée. Quand elle est arrivée à la répétition, elle a lu la lettre au fils, au fils adoré, c'était impeccable, c'était ça. On s'est regardées Isabelle et moi et on a soupiré. Elle avait le texte dans les mains, elle ne l'avait pas appris et c'était parfait ; elle ne l'a jamais eu comme ça après. Maintenant que je la connais, je sais qu'elle a été éparpillée.

**— Donc tu trouves que le choix de la metteure en scène ne convenait pas avec la pièce et avec ce que tu voulais dire dans la pièce. Mais qui l'a choisie ?**

— Je l'avais choisie parce que l'actrice qui était là avant m'en avait parlé. Mais moi, le nô japonais, je ne pensais pas qu'elle resterait dedans. Je pensais qu'un metteur en scène ça pouvait être très diversifié dans ses choix. Elle ne mangeait pas de viande, elle était végétarienne alors que c'est une affaire de sang puis de chair.

**— En tant qu'auteur, est-ce que tu peux choisir le metteur en scène ? C'est vrai que tu as une sorte de reconnaissance grâce à tes pièces précédentes, mais quand tu appelles un metteur en scène de Montréal et que tu lui dis : veux-tu monter ma pièce, que se passe-t-il ?**

— J'ai téléphoné à Patricia Nolin que j'aime beaucoup et je lui ai demandé si elle voulait jouer dans ma pièce. Elle n'a pas demandé de quoi il s'agissait parce qu'elle avait confiance dans le texte à cause du *Reel*. Elle a demandé avec qui. Et aussitôt que j'ai dit : « Deux acteurs abitibiens », elle a baissé le ton et a répondu qu'elle était occupée. Elle n'a pas pris de chance. Frédérique est une des rares qui ait pris une chance. Les autres n'en prendront pas. Mais s'il y avait eu Gilbert Sicotte, Patricia Nolin et peut-être Guy Thauvette ou une de ces crèmes-là, ça aurait été très différent, joué autrement. Joué « techniquement », ils l'auraient eu ces gars-là, ils auraient montré ce qu'il fallait. Doris et Bertrand ne sont pas des comédiens techniques, ils ne « travaillent » pas. Ce ne sont pas des gens de métier. Ce sont des gens d'émotions, il faut qu'ils charrient quelque chose. S'ils ne charrient pas quelque chose, ils ne l'ont pas.

— **Et toi, tu tenais à ce qu'ils fassent la pièce.**

— Bien je tenais... C'est peut-être là mon erreur...

— **Une erreur, pourquoi ? Parce qu'à Montréal ils ne l'acceptent pas...**

— Ce n'est pas une erreur de vouloir concilier les deux. J'ai voulu prendre le montréalais et l'abitibien parce que je ne voyais pas de metteur en scène ici capable de monter ma pièce. Mais, je m'en rends compte aujourd'hui, j'aurais dû aller chercher Frédérique Collin et l'amener ici, puis prendre Jean-Pierre Scant comme metteur en scène. Je ne savais pas avant, c'est l'expérience qui parle. Et la pièce aurait été meilleure parce qu'elle aurait été jouée comme je le pensais : dans un cercle de pas plus de dix pieds de diamètre.

**— Donc, de là ton expérience et de là ce que tu disais au début de l'entrevue en parlant des rapports entre Montréal et la région : c'est un fossé, c'est bien l'expression que tu as employée ?**

— C'est un fossé, je ne me fais plus d'illusions, c'est trop difficile à combler, et puis je pense qu'on ne le comblera jamais, parce que de part et d'autre il y a tous les préjugés, et ensuite un manque de confiance... Tu sais, la province ou la métropole ! Après tout, Montréal, c'est un gros village !

— **Pourtant, *Un reel ben beau, ben triste* t'avait ouvert des portes et tu as reçu ensuite d'autres formes de consécration : tu as eu le Prix du Gouverneur général.**

— Oui, mais je l'ai eu après. Si j'avais eu le Prix du Gouverneur général avant de jouer *l'Oiseau*<sup>12</sup>, ça aurait été différent. Lorraine Pinal aurait pu la monter et j'aurais eu confiance en elle. Ironie du sort, c'est elle qui l'avait regardée à l'époque mais elle s'en allait à New York et moi j'étais pressée, je voulais qu'elle soit jouée au Festival de théâtre des Amériques en 1987.

— **De plus, quand on vient d'une région éloignée, on n'a pas accès au même bassin de ressources que quelqu'un qui vit à Montréal ?**

— Oui, c'est ça. Des fois je pourrais être dans un café et, crac, rencontrer quelqu'un, avoir une connexion. Comme en ce moment pour le scénario de film, il vaut mieux être sur place pour trouver un producteur. Si je n'avais pas Frédérique, il ne se passerait rien, ce serait beaucoup plus long.

— **Et pourtant tu restes ici. Trouverais-tu un avantage à changer de lieu ?**

— Pas pour l'écriture. Quand j'écris, je n'ai pas besoin d'être à Montréal. Mais chose étrange, je ne me trouve pas isolée. Une psychanalyste de Paris qui avait lu *Ses cheveux comme le soir* m'écrivait qu'elle avait beaucoup aimé. Elle a dit : « Je m'imagine où tu es et je me demande comment tu fais pour vivre là — parce qu'elle, c'est une Parisienne, tu vois le sens du mot, une fille super le fun — je me demande comment tu fais pour vivre toute seule dans la solitude ». Elle ne comprenait pas. J'avais décidé de faire *l'Oiseau* parce qu'il y avait eu des événements dans ma vie et je me suis rendu compte que j'étais en plein dans le courant de pensée de 1987. Je me suis rendu compte de ça après l'avoir écrit, en voyant ce qui se fait dans d'autres théâtres, et même je suis en avance ! Ça ne m'empêche pas en étant ici d'être de mon temps, de mon époque.

— **C'est un isolement physique.**

— Comment ça se fait que je me suis mise à penser à l'androgynie ? Moi, qui ne regarde pas la télévision, qui n'écoute jamais la radio, qui ne lis pas de journaux — je ne suis pas abonnée à des revues non plus, je n'achète rien que des livres et je lis des livres — je me fais venir un livre sur l'androgynie et je retrouve ma pièce dedans ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Que je suis dans le courant qu'on le veuille ou non.

— **Tu viens de dire que d'autres pièces abordent les mêmes sujets que toi. Penses-tu à une pièce en particulier ?**

— Il y avait une pièce d'Argentine<sup>13</sup>...

— **Au Festival de théâtre des Amériques ?**

— Oui. Je parle du Festival des Amériques, des grands événements... De temps en temps, je vois une petite pièce isolée, mais ça ne me plaît jamais.

## **Le Prix du Gouverneur général**

— Si on passait à un autre sujet et à l'impact qu'a eu le Prix du Gouverneur général. Tu étais déjà connue à Montréal avant de le recevoir. Est-ce que cela a changé quelque chose pour toi ?

— Je ne suis pas du tout amère quand je pense à la réception que j'ai eue à Montréal. J'étais plus connue à Montréal dans le milieu du théâtre que je n'étais connue ici en Abitibi. Après le Prix du Gouverneur, je me suis fait connaître pas mal ici parce qu'il y en a beaucoup qui lisent *La Frontière* et *L'Écho*<sup>4</sup>, mais qui ne vont pas au théâtre. Ils ne savaient pas trop ce que je faisais. Ils savaient que je « barbouillais » mais ils ne savaient pas ce que je faisais. Quand ils ont vu que j'avais eu le Prix du Gouverneur général du Canada, ils ont dit : « Tiens, elle fait peut-être quelque chose qui a de l'allure, elle a eu la bénédiction du gouvernement ». Ils pouvaient me regarder et, là j'ai vu une différence à 90 %.

— Des gens de quel milieu ?

— De tous les milieux. Il y a des patrons de l'Hydro-Québec qui m'ont téléphoné pour me féliciter. Je leur faisais honneur étant donné que j'avais déjà été une de leurs collègues ! Le monde du milieu artistique n'était pas trop sûr de ce que je valais. Je n'avais écrit qu'*Un reel* et ils n'avaient pas vu le reste. Je ne me fais pas de publicité non plus, je commence. Je ne t'aurais jamais parlé comme ça il y a 5 ans.

— Donc, même à toi, ça a donné de l'assurance ?

— Je vieillis, je prends de l'expérience. Mon orgueil n'est pas placé à la même place.

— As-tu été surprise par les retombées ?

— Oui, surprise de voir comment le monde considérait ça. À Calgary, mon Dieu Seigneur, je n'avais jamais été reçue comme ça ! Et puis...

*Le magnétophone s'est arrêté, il a fallu changer de cassette. Entre-temps, la vie continuait ; une comédienne du Théâtre de Coppe l'a appelée au sujet de la pièce Singapour Sling qui sera jouée cet été par deux comédiennes de la région : Alice Pomerleau et Rachel Lortie. Christiane Raymond en assurera la mise en scène. Les chats voulaient rentrer, Jeanne-Mance les a nourris et ils en ont profité pour venir s'installer près du poêle. Son « fils adoré », charmant et charmeur, pensait envahir la maison avec ses copains. Il a fallu lui expliquer. Le soir tombait, il tombe vite l'hiver, et nous avons poursuivi...*

— On en était à...

— On en était à la réception montréalaise. Moi-même, toute seule, en personne, quand je suis reçue à Montréal...

— Pour le Prix du Gouverneur.

— Avant le Prix du Gouverneur, pour *Un reel* ben beau, ben triste, tout le monde était respectueux et très gentil avec moi. Je peux dire que je suis très bien reçue quand je vais dans les milieux artistiques. Je parle du théâtre, le milieu du cinéma, ils ne connaissent rien, ils ne regardent pas le théâtre. Je n'en reviens pas ! Le milieu du cinéma, c'est un milieu peut-être encore plus rapace que le milieu théâtral parce que c'est plus petit. Il y a de la jalousie, de l'envie,

de la mesquinerie. Les gens du cinéma ne connaissent pas les gens du théâtre, mais l'inverse n'existe pas, les gens du théâtre connaissent ceux du cinéma, connaissent les films, les auteurs, les cinéastes, j'en ai déjà eu l'expérience quand je suis allée à une conférence... Mais des fois, penser qu'on est connue peut jouer des tours ! Cet été, je suis allée au Festival de Québec, et j'ai vu Robert Lalonde, je suis allée le voir parce que Lorraine Pintal avait l'idée de lui demander de jouer dans *Oiseau* qu'elle voulait remonter à Montréal. Il jouait et je l'ai attendu à la fin de sa pièce. Je ne me suis pas présentée, sûre qu'il me connaissait puisqu'il est en théâtre. Mais me voir, ça n'est pas pareil ! Il ne m'a pas reconnue et j'ai su par la suite qu'il aurait été content de me rencontrer. J'ai bien ri !

— **Je sais que tu travailles sur un projet en cinéma, nous en reparlerons tout à l'heure. En attendant, je voudrais qu'on revienne au phénomène de la réception. Tu nous as dit qu'après avoir reçu le Prix du Gouverneur général, tu avais constaté un changement dans l'attitude des gens, dans l'attitude du milieu, à Montréal et en région.**

— Surtout en région, parce qu'à Montréal, on était content. J'ai reçu un coup de téléphone de Marie-Hélène Falcon, la directrice du Festival de théâtre des Amériques ; elle m'a appelée de Toronto quand elle a vu dans un journal que j'étais en nomination. Au Canada anglais, c'est beaucoup plus effervescent qu'au Québec ; au Québec, c'est tombé dans le vide. À Radio-Canada, ils ont parlé de Fernand Ouellette qui travaille à Radio-Canada, puis d'un autre, je ne me souviens plus de son nom. Bernard Derome l'a nommé, et moi... comment ça se fait que je n'ai pas été nommée ?

— **Exactement...**

— Parce qu'un titre en théâtre c'est important ! J'avais hâte d'être nommée par Bernard Derome. Je lui faisais un petit clin d'oeil à chaque fois qu'il finissait ses nouvelles. Je me disais : « Ce soir il va me nommer, ça va être trippant ». Eh bien, non !

— **Ce que tu dis est vrai, je l'ai constaté aussi. Tu n'as pas eu une grosse couverture nationale.**

— Non, pas du tout. Dans les journaux, si tu regardes mon dossier de presse, ma foi, c'est Fernand Ouellette qu'on voit... Tiens, regarde, « Un troisième Prix du Gouverneur général à Fernand Ouellette » Pourquoi ? Parce qu'il en a eu trois. Si c'est le cas, ça veut dire qu'il n'y a pas grand poètes !

— **Je ne pense pas que ce soit uniquement parce qu'il en a eu trois qu'on en parle. Le fait d'être dans une région éloignée, est-ce que ça ne jouerait pas contre toi là aussi ?**

— Moi, je me refuse à penser ça !

— **Pourquoi ?**

— Je ne veux pas du tout. D'abord je ne veux pas déménager pour dire : je suis arrivée à Montréal, je suis là, je suis parmi vous autres. Non, c'est ridicule.

— **Dans la région, est-ce que l'événement a été bien couvert d'après toi ?**

— Oui, oui, oui. « En nomination avec Michel Tremblay, Marie Laberge ». C'est un très beau titre, je trouve ça correct, j'ai été contente.



— **Ce sont de grands concurrents.**

— Oui. Mon éditrice aussi l'a souligné... Elle a fait une petite bandelette qu'elle a mise autour du livre, mais ça aurait pu être mieux que ça. Comment ça se fait que ce n'est pas elle qui a envoyé une de mes photos à La Presse ? Ce n'est peut-être pas à elle à faire ça, je ne le sais pas, peut-être que c'est à un agent, peut-être que c'est à un attaché de presse ? C'est moi qui ai eu le prix le plus prestigieux de tous les auteurs qu'elle édite. Je ne veux pas avoir le prix Molson, même si c'est 15 000 piastres !..Non, pas le nom...

— **C'est un prix prestigieux, le Prix du Gouverneur général.**

— Il paraît, si tu es Canadienne. Pour les Français, un prix comme ça, ce serait considérable. Le Prix du Gouverneur, ce serait comme gagner un prix du Président de la République par exemple. Mais là, ça serait autre chose au point de vue publicité, au point de vue entrevues... Au Québec, on en comprend plus ou moins l'importance.

— **Il y a là-bas une force que l'Institution n'a pas ici.**

— Voilà ! J'aimerais beaucoup avoir un prix du Québec aussi je vais te dire.

— **As-tu l'impression que ce prix constitue un tremplin...**

— Peut-être que, quand on considère l'ensemble d'une oeuvre, c'est bien d'avoir eu un prix quelque part. C'est comme pour Antonine Maillet ; tout de suite après l'obtention de son prix (le Goncourt), Outremont a nommé une rue en son honneur. Un Goncourt, c'est autre chose, il faut croire.

— **As-tu l'impression que le Prix du Gouverneur a une incidence économique ?**

— Au niveau financier ? Si ça a eu un effet promotionnel tu veux dire ?...

— **Oui, as-tu vendu beaucoup de livres après ?**

— Je ne le sais pas parce que je n'ai pas eu le rapport financier de mon éditeur, mais en tout cas je ne vois pas arriver le chèque ! Je me suis mis dans la tête que ça ne me rendra pas riche... Il faut pour ça dépasser Montréal. Du côté anglophone, Yves St-Pierre, du théâtre Centaur, a commencé la traduction de *Oiseau* en anglais avant même que j'aie le prix, parce qu'il l'avait vu à Montréal... Ce qui me manque, c'est d'avoir un agent littéraire

## **Un agent littéraire**

— **Ce besoin est nouveau pour toi ?**

— J'entendais une émission à la radio. Louise Millette parlait ; elle est agent littéraire et elle a fait traduire les oeuvres de Marie-Claire Blais, de Réjean Ducharme. Elle a des grosses têtes, mais j'espère qu'elle va me grossir la tête à un moment donné et qu'elle me prendra ! Ce n'est pas un agent de presse, c'est un agent littéraire. Elle relit les livres, donne des conseils ; elle a des connexions avec New York. Ce n'est pas un travail qu'on peut faire en solitaire, et moi je suis nulle là-dedans.

— **En fait, un agent littéraire te permettrait de mieux pénétrer le réseau de diffusion ? Il te permettrait de faire le lien entre toi et le monde de l'édition.**



— Regarde Ducharme, il est joué, il est vu, il est exporté, il est traduit et il n'est pas visible. Ce n'est pas toi qu'ils ont besoin de voir, c'est quelqu'un qui parle de toi. De toute façon, je suis très mauvaise vendeuse.

## La critique

— Pourtant, tu as tout ce qu'il faut pour séduire. On parlait tout à l'heure du prix que tu avais reçu qui pouvait constituer un tremplin...

— Oui, mais on dirait que je ne suis pas assez « considérable » puisque dans la revue *Jeu*<sup>15</sup>, où une dizaine de journalistes citent les pièces méritant de figurer dans notre répertoire national, il y en a un — en plus, c'est un prof. ! (*Elle me regarde avec malice, je suis prof...*) — qui dit que je ne passerai pas la barrière du temps parce que mon oeuvre n'est pas assez importante. Robert Lévesque, Paul Lefebvre, Gilbert David pensent le contraire. Quand je lis ça, mon orgueil est piqué à vif, il faut que je sorte quelque chose, pas n'importe quoi, évidemment.

*L'équipe de production d'Un reel ben beau, ben triste de Jeanne-Mance Delisle, par le Théâtre de Coppe, 1978.*



— On peut dire que...

— Je me dis que d'autres ont fait cinq pièces alors qu'ils auraient dû n'en faire qu'une.

— Cette critique dont tu as parlé tout à l'heure, c'est une critique négative. Est-ce la seule de la dizaine d'auteurs que tu as citée ?

— Oui, ils sont six ou sept au Québec, c'est le seul. Je n'ai pas gardé son nom, de toute façon,

ça ne valait pas la peine.

— Ah ! tu ne l'as pas gardé, tu ne gardes que les bons ?

— Oui ! Regarde ici, Paul Lefebvre dit : « Je rêve d'une mise en scène aussi puissante que le texte. J'aurais pu aussi proposer *Un oiseau vivant dans la gueule* du même auteur. À Montréal, on ne l'a vue que trois fois dans un festival ; la pièce a beau avoir été créée, elle n'a pas encore été vraiment présentée, ce qu'il faudrait absolument faire »<sup>16</sup>.

— Quand il dit « La pièce n'a pas été créée... ».

— Il dit : « La pièce a beau avoir été créée, elle n'a pas été présentée ».

— Elle n'a pas été encore vraiment créée, c'est ça qu'il veut dire ?

— Presque.

— Mais toi tu avais choisi de créer la pièce à Rouyn, parce que la première fois que tu l'as présentée, c'était à Rouyn ?

— Comme le *Reel* a été créé à Rouyn, moi je pense que les premières doivent être en région.

— Pourquoi ?

— Parce que je reste ici, ça fait moins long à faire ! Ha ! ha !... Parce que je suis d'ici et que je me sens...

— Est-ce que tu y tiens ?

— Oh oui que j'y tiens !.. Je ne peux pas penser autrement que ça.

## **Auteur et metteur en scène**

— Plusieurs fois, tu nous as parlé de la mise en scène de tes pièces et je sens que tu en as une vision précise. Participes-tu de manière très active à leur création ?

— Au début l'auteur est présenté aux comédiens et il parle avec eux pour leur expliquer son point de vue sur la pièce, ce qu'il a voulu dire. C'est le seul moment où il peut intervenir. C'est dommage parce qu'après, quand les comédiens commencent à comprendre la pièce, ils auraient besoin de rencontrer l'auteur, mais ils font ce que le metteur en scène leur dit, et ils ne se rappellent plus de ce qui a été dit au début. Je trouve que la rencontre avec les comédiens a lieu trop tôt, elle devrait se passer quand ils sont dedans, mais là ça dérangerait bien trop le metteur en scène, il ne veut pas de ça lui... Je n'ai jamais trouvé un metteur en scène « cool » et assez large d'esprit... assez riche pour qu'il n'ait pas peur de se faire voler ses affaires, ou qui n'ait pas peur de se faire voler son prestige, son pouvoir.

— Sa vision de la pièce peut-être ?

— Sa vision de la pièce aussi, et qui n'ait pas peur de se faire influencer et de se faire voler ses idées, qui soit capable de tout prendre, d'analyser et de... de profiter de tout ce qu'il reçoit.

— Même si ça vient le contredire ?

— Oui. Oui.

— À moins que ça ne vienne aussi confirmer ses choix ?

— Si ça vient confirmer des choix et si ça lui donne d'autres idées, tant mieux. Puis si ça fait le contraire, eh bien là, il se réajuste. Je me demande d'ailleurs qui va être capable de monter mes pièces. Je n'ai pas encore trouvé, du moins à Montréal. Au début, le metteur en scène rencontre l'auteur. Il commence à lui expliquer de quelle manière il voit la pièce puis il lui demande son avis, et là l'auteur parle de sa pièce, de ses personnages, etc. Il ne faut pas qu'il lui dise comment il la voit jouée, c'est sûr qu'il ne prendra pas son idée. Je le sais maintenant. Cette rencontre-là est toujours sympathique, c'est comme une espèce de séduction entre le metteur en scène et l'auteur. C'est très difficile, mais ça en reste là. Pourquoi ? Je ne le sais pas ; en tout cas, moi, je ne l'ai pas approfondi. Les rencontres que j'ai eues, habituellement, ont toujours été très sympathiques, je sors de là et je me dis : « Mon Dieu, il comprend tout, elle comprend tout, c'est le « fun », il ou elle a bien saisi et ça va être bien rendu ». Mais quand on arrive sur la scène, c'est différent. Comment ça se fait ? Je pense à Reichenbach, s'il y en avait un qui me comprenait c'était bien lui ! Il trouvait de beaux mots ; lis là-dedans ce qu'il dit sur la pièce, c'est magnifique ! Mais ce sont des paroles, elles ne se reflètent pas dans les émotions, ni dans le jeu des personnages. Ça ne s'est pas fait, je ne l'ai pas vu. Sauf ici, la première fois qu'*Un reel* a été joué avec Jean-Pierre Scant.

— Pourquoi ?

— Les comédiens n'avaient pas besoin de se forcer pour rendre les personnages : ils venaient d'ici. Ce n'est pas un miracle qu'on a fait, c'est tout simple, c'est même normal. Ils venaient d'ici. Alice était Pierrette. C'était elle.

— J'ai vu *Un reel ben beau, ben triste*, à Rouyn, au Cégep, en 1979<sup>17</sup>. Bien sûr, je ne connais pas la vision que tu en as toi, mais j'ai beaucoup aimé la pièce et la mise en scène qui en avait été faite.

— Oui, c'était bon. C'était la deuxième version, mise en scène par Roch Aubert. Les filles étaient toutes habillées en rose. Elles étaient toutes pareilles. Mais quand j'y pense aujourd'hui, il y a des choses qui ne me plaisent plus. Les filles perdaient leur sensualité parce qu'elles avaient toutes une jaquette rose. On ne voyait plus la forme des corps, donc la partie la plus véridique !



*Trois scènes de Un reel ben beau, ben triste, dans la première version mise en scène par Jean-Pierre Scant et Roch Aubert. Salle Bozo de la Maison coopérative, Rouyn, 1978. Photos : François Ruph.*

Moi j'aimais la première version dans la salle Bozo de la Maison coopérative parce que c'était *sexué* ; l'autre, avec des uniformes, cela devenait par moments sans chair.

— **Tu fais référence à la première version.**

— Oui, cette fois-là, j'avais été satisfaite. On avait monté la pièce ensemble. Jean-Pierre Scant et Roch Aubert avaient fait la mise en scène. Il ne faut pas oublier de citer Jean-Pierre Scant parce qu'il a été assez insulté, dans l'édition d'*Un reel* seul Roch Aubert était mentionné. Une erreur de l'éditrice et une fâcheuse négligence de ma part, que je regretterai toujours.

— **La déception dont tu parles quant à la mise en scène de tes pièces est la même que celle qu'on ressent lorsqu'on voit l'adaptation d'un livre qu'on a aimé au cinéma. L'impression de décalage est la même. Mais nous, spectateurs, nous n'avons pas la vision de ce qu'est la pièce dans l'esprit de l'auteur. Nous voyons la lecture que le metteur en scène en a faite et parfois cela nous comble. Le texte, seul, ne nous permet pas de réaliser qu'il y a un tel décalage.**

— Le metteur en scène dit que l'auteur est toujours déçu parce que ce n'est pas la pièce qu'il a dans la tête. Le metteur en scène dit toujours ça. Mais si, par exemple, tu trouves un metteur en scène qui pense comme toi, qui est proche, proche, proche... Tu sais, les affinités, la complicité, ça existe après plusieurs années.

— **Qui a une connaissance de l'autre ?**

— Oui, comme Jean-Pierre Scant, lui, me comprend. Il est capable de saisir mais il a de la misère à le réaliser, d'abord parce qu'il n'a jamais eu beaucoup de budget et puis il ne se fait pas aimer des personnes, il a le sang trop latin. Ici, les gens sont beaucoup plus proches de la nordicité. Ils comprennent mal quand il arrive tout expansif et qu'il dit : « Ah ! j'ai pensé à telle affaire ». Le lendemain, il revient et défait tout. Alors ils disent : « Tu nous as fait embarquer dans ça hier, nous on ne débarque pas ». Ça n'est pas un manque de souplesse, c'est un manque de confiance. Ils n'ont pas confiance dans cet exubérant qui arrive avec une idée puis une autre, qui a peur de ci et de ça. Mais l'exubérant, lui, il manque peut-être bien de confiance, parce que, justement, il a cette réaction-là.

— **Tremblay a son metteur en scène, Brassard, qui a atteint une maîtrise, une perfection technique et une connaissance de ses textes ; c'est ce qu'il te faudrait...**

— Oui, mais ce sont des unions, des mariages.

— **Que tout le monde ne connaît pas forcément.**

— C'est ça ! Je n'ai jamais trouvé le compagnon de ma vie, je ne vois pas pourquoi je trouverais mon metteur en scène.

## **Le cinéma**

— **Au début de l'entrevue, tu as parlé de cinéma et plusieurs fois tu y as fait allusion. Est-ce une nouvelle passion ?**

— Le théâtre est ma passion, le cinéma une idylle. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que je m'y intéresse, j'ai déjà travaillé à un scénario qui s'appelait *L'Agitée*.

— **En quelle année ?... Je vois que je te pose des questions embarrassantes !**

— Ah ! oui... Je suis très frustrée par rapport aux années. Je pense que ça fait... j'étais avec Philippe.

— **Ça marche avec tes amours ?**

— Oui, je marche avec mes amours, j'ai toujours marché avec mes amours. Je peux te montrer un petit ouvrage, une courte description. On nous avait demandé de faire notre portrait. (*Elle me montre un texte intitulé : Autobiographie, un texte drôle où chacun de ses amours est associé à une étape de sa démarche théâtrale. Elle commente le texte*). Ma biographie : « Je suis née dans un petit village et si j'avais été un mâle, je me serais appelée Jean-Baptiste ». Ma mère voulait m'appeler Jean-Baptiste ! Je dis après que j'ai eu la médaille de Monseigneur Desmarais pour la meilleure composition française, puis je parle de mes amours : à dix-huit ans, j'ai été huit ans avec un ivrogne, c'est la gestation d'*Un reel ben beau, ben triste*. Après, amour fou avec un Espagnol, amour stérile, etc. Je l'ai lu ce texte-là. Au Centre d'essai des auteurs dramatiques, ils l'ont trouvé comique et m'ont dit : « C'est en plein ça qu'on voulait ».

— **Tu as écrit un autre texte très beau aussi qui commence, je cite de mémoire : « As-tu déjà lu J.P. Sartre ? »<sup>18</sup>.**

— Ça, c'était avec un professeur au Cégep.

— **De quoi parlait-on ? De cinéma ?**

— Ah bon, le cinéma ! Je pense que c'était en 1985. Je ne savais pas comment écrire un scénario, je ne connaissais pas ces techniques-là, et je travaillais avec Chantal Bujold qui m'encourageait à écrire. J'avais un paquet de notes, c'était intéressant, mais c'était urbain. C'était l'histoire d'une fille de Montréal qui passait son temps à faire des séjours dans les instituts psychiatriques. C'était toute sa vie. Elle voulait être peintre, écrivain, actrice, elle voulait être dans les arts. C'était encore une fille que je connaissais, et j'ai commencé à vouloir écrire sur elle mais j'ai mélangé deux histoires ensemble. Finalement, je n'ai jamais vraiment éclairci le sujet. J'ai montré ce scénario à des gens, des cameramen, à Desjardins, à Corvec, jamais à de vrais producteurs. On m'a dit que c'était une belle histoire et qu'il y avait du « stock ». Je ne me fais jamais reprocher de ne pas avoir de « stock », c'est toujours trop ! Il faut que j'élague à la place, c'est mieux. Finalement, je n'ai jamais fait cette éclaircie parce que j'ai perdu l'appétit et puis on a décroché toutes les deux, ça ne s'est pas rendu à terme. C'était trop long, et peut-être trop périlleux pour moi.

Puis il y a eu *Lettres d'amour de Rosaline*. C'est une nouvelle qui a été lue à Radio-Canada, par Jean-Louis Millette, dans l'émission *Alternances*. Quand j'ai rencontré Frédérique Collin, qui était ici, en promenade, elle a trouvé que ce serait un beau film. La phrase était lâchée. Et je suis partie comme je te le disais au début. J'ai commencé à jongler, jongler, ça ne sortait pas tout de suite, évidemment. En janvier 1987, l'an passé, j'ai écrit le scénario. En deux mois, j'ai fait un premier jet, même pas deux mois, je pense que ça m'a pris deux semaines. Mais j'avais déjà la nouvelle, et de plus j'avais vu entre-temps comment se construisait un scénario. Je l'ai envoyé à Frédérique ; on en avait parlé toutes les deux et on avait décidé de le faire en collaboration. Moi, j'écrivais les dialogues et le texte. On a eu de l'argent de la SOGIC (Société générale des industries culturelles) pour continuer. Le représentant qui s'occupe de nous l'a trouvé très intéressant ; il a dit qu'il y avait de la passion à toutes les pages et qu'il aimerait

beaucoup voir ce scénario à l'écran. C'est un beau compliment ! Il ne l'a même pas fait lire par le comité de lecture parce qu'il dit que, dès le premier jet, c'est un scénario et qu'il n'y a pas lieu de le faire lire et d'avoir des commentaires.



*Jeanne-Mance Delisle.  
Photo : Maurice Boudreau.*

— Et où en êtes-vous ?

— J'ai fait les corrections il y a une semaine et j'ai fini. Ça a changé, on affine, on affine tout le temps. Finalement, c'est l'histoire d'une femme de 49 ans qui tombe en amour avec un jeune homme de 23 ans. Elle a commencé à lui écrire des lettres, une par jour. Puis elle l'enjôle, c'est l'envoûtement de la séduction par les mots, par l'écriture. Il y a aussi un filtre d'amour parce que, quand il va livrer les provisions chez elle, il y a toujours des petits biscuits dorés au citron qui sont comme de l'or — je « trippe » toujours sur l'or — des petits doigts d'amande, comme les Chinois en font, et un thé fumant. Lui, il avale tout ça, et aussi le symbole. Il a besoin de cette femme, il a besoin de cette épaule, c'est comme s'il trouvait sa moitié : il n'est plus capable de vivre sans elle. Ils finissent par ne faire qu'un, mais ils se noient tous les deux dans la rivière. C'est une étreinte dont l'attente a été intolérable et, quand ils se voient, c'est une étreinte amoureuse, incestueuse, androgyne... Tu ne trouves pas ?

— C'est l'amour absolu ?

— Ça ne se peut pas que tu trouves l'absolu dans ton corps terrestre, c'est impossible.

— C'est pourquoi ils se noient.

— Ils se noient parce que là ils vont être dans l'absolu. Je pense que c'est beau, ça se passe dans un petit village où il y a des parades de mode érotiques, des gogos qui dansent et la solitude de l'hiver...

— Des situations exacerbées.

— Oui, c'est encore ça. Toujours. Ça pourrait se passer à Destor mais il me faut un village de 2 000 âmes à peu près.

— Et ça se passe... ?

— Il y a un supermarché là-dedans, mais oui, il livre des commandes, ce n'est tout de même pas le marchand général !

Et elle, il faudrait justement parler d'elle ! C'est un être mythologique. Elle a une bosse dans le dos, elle est rouge, elle est bossue et elle est superbe. Donc, elle a toutes les qualités et les défauts d'un être mythologique. C'est épouvantable, c'est superstitieux, c'est...

— Et lui, il est beau, il est jeune ?

— Lui, il est beau, il est jeune, il est simple, il est normal, mais elle rentre dans sa vie et il n'est plus capable de baiser avec personne.

— **Il est envoûté ?**

— Obsédé, envoûté absolument.

— **Côté pratique, as-tu fini d'écrire le scénario ?**

— On a le deuxième jet, maintenant il va passer en comité de lecture et ils vont nous dire ce qu'ils en pensent, si on a de l'ouvrage encore ou si ce film-là est prêt à passer sur l'écran. Et alors il faut chercher un producteur. Ce n'est pas moi qui fait ça, c'est Frédérique. Ensuite on attend, s'ils aiment notre film, s'ils aiment le scénario, ils l'achètent et alors elle le réalise<sup>19</sup>.

— **Avez-vous vos acteurs ?**

— Non

— **À qui avez-vous pensé si ce n'est pas dans le secret des dieux ?**

— Il y aurait Alice Pomerleau certainement, et Richard Desjardins qui a déjà accepté de faire la musique. Je lui ai donné le scénario à lire. Il a commencé à composer une musique sans l'avoir lu et ça allait comme un charme. Parce qu'il est d'ici, tu vois, il n'a pas eu besoin de se demander quelle sorte de musique il allait faire. Il a trouvé une musique qui vient du fond de lui-même, et ça marche. C'est pour ça que je te disais tout à l'heure que les comédiens les ont eus d'emblée les personnages d'*Un reel*. Ils n'avaient pas à composer, il leur restait juste à bien jouer.

— **Parce qu'il y a cette concordance entre ce que tu écris et le contexte, le climat.**

— Oui, et les êtres qui vivent ici.

— **Et pour le personnage du gars, avez-vous pensé à quelqu'un ?**

— Ah ça, c'est difficile ! Je n'en reviens pas comme les mâles c'est dur à trouver, on trouve les femelles tout de suite, et les mâles ça...

— **C'est difficile de trouver des comédiens dans la région ?**

— On ne cherche pas un gars d'ici, j'ai eu ma leçon. Ça me prend un gars de métier, un super-comédien, il faut qu'il l'ait dans la peau.

Et pour la fille, vois-tu, quand j'ai reçu par la malle la photo de la soeur de Jean-Pierre Scant, j'ai eu un choc parce que c'était elle ! Mais en même temps j'ai de la peine, je suis déchirée parce que je vais être obligée de m'en séparer.

— **Pourquoi ?**

— Parce qu'elle n'a pas l'accent. Il faudrait que je change mon texte et qu'elle vienne d'ailleurs, que ce soit une émigrée... Et là, ça change des trucs dans le film. Son fils est flic, bon, il peut parler avec l'accent d'ici.

— **Oui. Mais il reste que ton personnage est...**

— Elle peut être ce qu'elle est parce qu'elle est étrange, elle a toute sa personnalité, elle ne parle pas comme les autres, elle n'est pas comme les autres. Et j'ai toujours pensé qu'il fallait qu'elle soit métis. Je la voyais toujours brune de peau. Même si elle est rousse de cheveux, je la voyais brune de peau et je voyais qu'elle avait du sang indien.

— Est-ce que, dans le domaine du cinéma, c'est plus facile ou plus difficile que dans le domaine théâtral ? Je veux dire, pour toi qui es dans la région, est-ce que c'est plus facile de pénétrer le domaine du cinéma ou est-ce que tu y parviens parce que tu as un contact à Montréal ?

— C'est parce que j'ai un contact avec Frédérique sinon c'est difficile. Moi, je suis reconnue en théâtre maintenant, je peux envoyer mon texte à n'importe qui. Quoique, vois-tu... J'ai déjà rencontré Francis Mankiewicz et il m'a dit : « Tout ce que tu as, tu me l'envoies ». Je lui avais déjà parlé des chercheurs d'or, de l'histoire de Jean-Baptiste, je lui en ai envoyé un peu, mais ce n'était pas assez clair. Je lui avais envoyé ça en 1985 et je comprends aujourd'hui qu'il a dû trouver que c'était confus. Alors j'écris le roman, après on verra s'il y a un scénario à en tirer. Il m'avait dit à un moment donné qu'il voulait faire un film avec *Un reel*. Ça aurait été super ! Il voulait que je lui donne des images, que je lui parle d'images, je n'en étais pas capable, j'étais trop gênée.

Si j'avais un agent littéraire, elle partirait, elle s'en irait en Espagne peut-être et là elle dirait : « Qu'est-ce que vous attendez vous autres pour qu'elle soit traduite celle-là ! Elle adore Garcia Lorca... Qu'est-ce que vous attendez pour la faire jouer en espagnol ? » J'ai un contact en Espagne (par l'intermédiaire d'une amie), la directrice d'une troupe à Saragosse. Elle prendrait la pièce tout de suite, mais il faudrait que ce soit elle qui la réalise, elle voulait même la traduire. Mais c'est compliqué les traductions, je déteste ça.

— Il y a beaucoup de choses en route et...

— On dirait que tout est en marche mais qu'il n'y a rien qui fait que ça avance. Ça ne doit pas nuire d'être proche.

— Peut-être.

— Tu sais quand ils appellent ici et qu'ils voient que ça sonne deux coups, ils sont déjà découragés. Une fois, j'avais écrit au Centre d'essai des auteurs pour leur dire que je n'avais pas reçu leur lettre parce que la charrue avait attrapé ma boîte à malle. Ils ont assez ri ! Ils m'ont dit : « On avait l'impression que tu restais assez loin », la charrue qui accroche la boîte à malle !

— C'est aussi ignorer complètement...

— Comment marche le monde rural. Peut-être qu'il se passerait quelque chose à Montréal, et qu'à Paris ou à New-York ils seraient morts de rire !

— On est toujours le...

— Le dindon de la farce, la risée de quelqu'un d'autre.

— Jeanne-Mance, je voudrais pour terminer te remercier de nous avoir accordé cet entretien dans lequel tu nous as livré sans détour ce que tu pensais sur les sujets qui nous intéressaient. Nous pourrions parler plus longuement de chacune de tes pièces, de tes projets mais ce sera pour un prochain article. Il faut s'arrêter donc car tu auras toujours quelque chose à dire... pour notre plus grand bonheur d'ailleurs !



## **Jeanne-Mance Delisle Publications**

1980. *Un reel ben beau, ben triste* suivi de *Yé midi*, *Pierrette* et de *Florence*, *Geneviève*, *Martha*, pièces de théâtre, Éditions de la Pleine Lune.
1983. *Ses cheveux comme le soir et sa robe écarlate*, roman, Éditions de la Pleine Lune.
1985. *L'Ivrognesse*, courte pièce publiée dans *Vingt ans* aux Éditions VLB.
1987. *Un oiseau vivant dans la gueule*, pièce de théâtre, Éditions de la Pleine Lune.

## **Oeuvres inédites**

- 1977-1978. *Romance abitibienne ou grandeur et misère du curé Sigor*, texte d'un roman-photo.
1980. *La Mémoire d'Or*, théâtre, adaptation d'une pièce de Renata Scant et Fernand Garnier.
1979. *Un rire oublié*, théâtre, mise en texte d'une création collective, commande du ministère de l'Éducation.
1981. *Ricky et Léonne, quatre ans déjà*, mise en texte d'une création collective.
1982. *Métis de peau*, nouvelle.
1984. *Lettres d'amour de Rosaline*, nouvelle.
1985. *Ti-Pit*, monologue.
- 1985-1986. *Petit courage*, radio-théâtre, d'après une idée de Réjean Roy.
- 1986-1987. *L'agitée*, scénario.
- 1987-1988. *Pourquoi m'as-tu fait des beaux yeux?*, adaptation théâtrale de la nouvelle *Lettres d'amour de Rosaline*.
- 1987-1988. *Rosaline* (titre provisoire), scénario tiré de la nouvelle *Lettres d'amour de Rosaline*.
1989. *La Femme d'un bûcheron*, monologue écrit pour le Musée de la Civilisation à Hull.
1989. *Singapour Sling*, comédie dramatique.
1989. *Jean le rouge, le boche, le boeuf ou Un enfant triste comme moi* (titre provisoire), roman à paraître aux Éditions de la Pleine Lune.

## Notes et références

1. Marie-Claude Leclercq est professeure de théâtre et de littérature au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue depuis 1971.
2. Pour avoir une idée de la place de cet article dans le cadre général du projet de recherche, voir dans ce numéro : Claude Lizé, « Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction », p.15.
3. Nous utilisons les guillemets pour relever le point de vue habituel d'utilisation de cette expression. Parfois employée avec condescendance — c'est le « en province » français —, elle sert à mettre en relief un centre par rapport à un ensemble qui devient périphérique. Elle reflète l'autonomie de l'Institution montréalaise qui fait ainsi la preuve de la position de force qu'elle occupe : celle du centre. Attitude nécessaire à la hiérarchisation du rapport région/métropole.
4. À titre indicatif, signalons que Jeanne-Mance Delisle est membre du Conseil régional de la Culture et conseillère municipale à Destor.
5. L'entrevue a été réalisée le 10 décembre 1988.
6. *Martha*, premier texte théâtral de Jeanne-Mance Delisle, a été joué le 20 mai 1972 par le Centre Dramatique de Rouyn au Théâtre du Cuivre à Rouyn dans le cadre du deuxième Festival régional de théâtre amateur. Il sera repris à Québec la même année, au sixième Festival de l'A.Q.J.T..
7. Ce roman qu'elle est en train d'écrire et qu'elle désigne sous le nom de Jean-Baptiste a été inspiré par la rencontre avec le « vrai » Jean-Baptiste dont elle a parlé plus haut. Le titre provisoire en serait : *Jean le rouge, le boche, le boeuf ou Un enfant triste comme moi*.
8. Les citations sont tirées d'inédits de Jeanne-Mance Delisle.
9. Le projet s'est concrétisé depuis. La pièce *Singapour Sling* a été présentée à la Salle communautaire de McWaters dans le cadre du théâtre d'été du 15 juin au 2 septembre 1989.
10. La pièce *Un oiseau vivant dans la gueule* a été jouée au deuxième Festival de théâtre des Amériques les 2, 3, 4, 5 juin 1987 par la troupe du Théâtre de Coppe avec une mise en scène d'Isabelle Villeneuve. Elle a auparavant été créée à Rouyn-Noranda le 2 avril 1987, puis jouée à Val-d'Or et La Sarre, respectivement le 3 et le 4 avril de la même année.
11. Hélène est le personnage féminin de la pièce *Un oiseau vivant dans la gueule*. La pièce raconte une histoire d'amour violente et dévastatrice entre une femme et deux hommes.
12. Jeanne-Mance Delisle a obtenu le prix du Gouverneur général en 1988.
13. Il s'agit de *Potestad*, monologue écrit et interprété par Eduardo Pavlovsky présenté au deuxième Festival de théâtre des Amériques. Le jeu a dû intéresser J.-M. Delisle car il était viscéral et intense, il a cette force qu'elle exprime dans ses pièces et qu'elle attend des comédiens.
14. Hebdomadaires régionaux.
15. *Jeu*, no 47, Montréal, 1988, p.102 à 146. Gilbert David a effectué un sondage sur le répertoire national demandant à une dizaine de personnes concernées par la critique de théâtre de choisir, dans la production dramatique des quarante dernières années, dix pièces qui mériteraient d'être reprises.
16. Paul Lefebvre, « Dix pièces... pour tout de suite », *Jeu*, no.47, Montréal, 1988, p.124.

17. *Un reel ben beau, ben triste* a été joué du 27 au 31 mai 1978 à la Salle Bozo de la Maison coopérative à Rouyn dans une mise en scène de Jean-Pierre Scant et Roch Aubert. L'année suivante, Roch Aubert a fait une seconde mise en scène de cette pièce. La première a été présentée à Barraute le 20 avril 1979. Puis il y eut une tournée régionale dans les villes suivantes : Senneterre, Val-d'Or, Amos, Rouyn, Macamic, Ville-Marie et Notre-Dame-du-Nord du 22 avril au 10 mai 1979.
18. Ce texte de Jeanne-Mance Delisle est publié sous le titre « Nous effleurâmes à peine Verlaine et Rimbaud » p. 253.
19. Depuis, le scénario est déposé chez des producteurs.



# Dernier Cri



**distribution:**

Gabriel Bertrand  
Guy Dalbair  
Richard Fortier  
Rachel Lortie  
Nicole Perron  
Lise Pichette  
Alice Pomerleau  
Réjean Roy  
Robert Roy

**avec la collaboration de:**

Guy Thuvette (*animation*), Nicole Perron et Richard Fortier (*musique*), Daniel Dupé (*décor*),  
Alice Pomerleau et Nicole Carrier (*costumes*), Yves Lafontaine et André Blak (*éclairage*),  
Jean-Guy Deslauriers (*son*).

**UNE CRÉATION DU THÉÂTRE DE COPPE**

**DE  
ROUYN-NORANDA**

# Quand on va à Montréal

par Marta Saenz de la Calzada<sup>1</sup>

## Introduction

*Il est assez inhabituel qu'une troupe de théâtre régional prenne le risque de louer une salle à Montréal pour présenter un de ses spectacles.<sup>2</sup>*

Nous ignorons combien de troupes des différentes régions du Québec se sont produites à Montréal, mais ces paroles de monsieur Lévesque correspondent effectivement à une réalité en Abitibi-Témiscamingue.

Il y a 10 à 15 troupes dans la région (le nombre fluctuant d'une année à l'autre), qui produisent de 1 à 2 pièces par an. Chaque spectacle est présenté en moyenne une douzaine de fois. Certains d'entre eux sont présentés dans le cadre de tournées régionales. Malgré cette activité théâtrale, seulement deux troupes, le Théâtre de Coppe et le Théâtre de la Crique, ont « tenté leur chance » à Montréal, du moins dans un passé assez récent<sup>3</sup>.

Dans cet article, nous parlerons de ces deux troupes. Nous verrons comment chacune d'elles a vécu l'expérience de présenter une production à Montréal dans un contexte autre qu'un festival de théâtre amateur ou ailleurs qu'au Festival de l'A.Q.J.T.. Nous décrirons les conditions dans lesquelles ces expériences ont eu lieu. Nous avons interrogé des comédiens pour connaître l'évaluation qu'ils en font. Nous tenterons aussi d'évaluer la réception que le public montréalais leur a réservée et nous présenterons, lorsque cela sera possible, la réception que les critiques ont faite à ces productions régionales.

Dans un premier temps, nous nous attarderons au Théâtre de Coppe et à sa production présentée à Montréal : *Dernier cri*. Nous parlerons ensuite du Théâtre de la Crique et de ses deux spectacles également présentés à Montréal : *Femmes d'attente* et *Casablanca, mon amour*.

Un dernier volet de cet article traitera du cas d'une auteure régionale, Margot Lemire, dont une des pièces, *Les Mal-heureuses*, a été reprise par Alice Ronfard et présentée dans la métropole québécoise.

C'est à dessein que nous n'étudierons pas de façon spécifique le cas de l'auteure régionale Jeanne-Mance Delisle dont la pièce *Un reel ben beau, ben triste* fut produite par le Théâtre du

Bois de Coulonge à Québec et par le TNM à Montréal<sup>4</sup>. Cependant, nous allons fréquemment nous référer au « phénomène Delisle » puisqu'il est exemplaire à plus d'un titre. Récipiendaire du Prix du Gouverneur général en 1988 dans la catégorie « théâtre » pour sa pièce *Un oiseau vivant dans la gueule*, Jeanne-Mance Delisle jouit d'une reconnaissance institutionnelle, ce qui en fait un cas particulier méritant une étude particulière.<sup>5</sup>

## Le Théâtre de Coppe productions

- 1978 *Venez nous voir avant qu'on y aille*, spectacle composé de 2 monologues de Jeanne-Mance Delisle, de la lecture de 3 textes portugais de Maria Isabel Barrero, Maria-Teresa Horta et Maria Belho da Costa et de chansons de Nicole Perron et d'Alice Pomerleau.  
*Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle.
- 1979 *Un reel ben beau, ben triste*, tournée régionale.  
*Un rire oublié*, création collective.
- 1980 *Un rire oublié*, tournée.  
*La Mémoire d'or* de Renata Scant et Fernand Garnier.  
*La Duchesse de Langeais* de Michel Tremblay.
- 1981 *Ricky et Léonne, quatre ans déjà*, création collective. Mise en texte de Jeanne-Mance Delisle.
- 1982 *Dernier cri*, création collective.
- 1983 *La Grande cadence*, création collective.
- 1984 *La Femme rompue* de Simone de Beauvoir.
- 1985 *Propos recueillis*, textes de Jeanne-Mance Delisle.
- 1986 *Petit courage*, radio-roman, une idée de Réjean Roy mise en texte par Jeanne-Mance Delisle.
- 1987 *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle.

## Le Théâtre de Coppe

Le Théâtre de Coppe a été créé le 7 janvier 1977. Cette troupe définit son orientation dès sa première réunion officielle : le Théâtre de Coppe sera avant tout un groupe de création, visant à monter soit des textes d'auteurs de la région, soit des adaptations ou encore des créations collectives.

Il fallait d'abord organiser une campagne de financement pour pouvoir acquérir du maquillage et fabriquer les décors et les costumes du premier spectacle. Objectif fixé : 2 000 \$. La

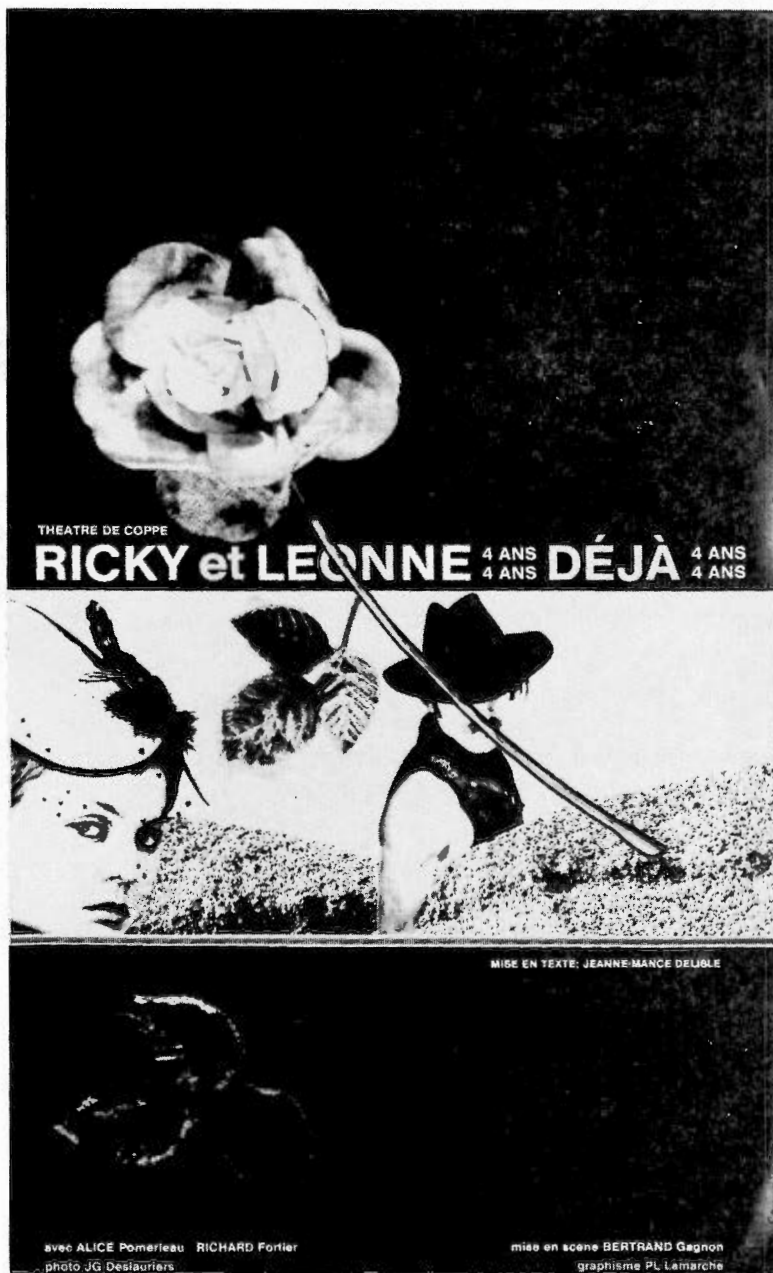
troupe compte aussi demander une subvention pour financer une tournée régionale, et une autre pour assurer une continuité et une permanence. Malheureusement, la campagne de financement et les demandes de subventions ne donnèrent pas les résultats escomptés. Malgré tout, le premier spectacle du Théâtre de Coppe a lieu au Caféchanthé les 18 et 19 mars 1978. Ce spectacle, intitulé *V'nez nous voir avant qu'on y aille*, comporte trois volets :

- 1) deux monologues de Jeanne-Mance Delisle, *Geneviève* et *Martha*, interprétés par Marie-Ève Doré,
- 2) une lecture par Huguette Néron et Monique Lussier de textes du livre : *Nouvelles lettres portugaises* de Marie Isabel Barrero et al.,
- 3) et des chansons de Nicole Perron et Alice Pomerleau.

La production suscite plusieurs critiques positives et la troupe s'affaire à présenter sa deuxième production, une pièce de Jeanne-Mance Delisle, *Un reel ben beau, ben triste*, les 27, 28, 29, 30, 31 mai 1978 à la Maison coopérative à Rouyn-Noranda. Cette pièce, d'une densité et d'une force peu communes, marque en quelque sorte la consécration de la troupe du Théâtre de Coppe, tant la justesse d'interprétation, la vigueur de la mise en scène, la beauté des décors impressionnent et le public et la critique locale.

Cette production se fait aussi dans des conditions financières difficiles : comme seule aide, une subvention de 700 \$ du Centre d'essai des auteurs dramatiques et une commandite de la brasserie O'Keefe qui a offert la bière gratuitement à la fin de chaque représentation, alors qu'il en aura coûté 1 500\$ à la troupe pour la location de la salle, les frais de téléphone et le transport du matériel. Et « ... s'il manquait des choses dans les dépotoirs environnants, c'est simplement que les acteurs y auront puisé leurs décors comme des corbeaux les poches vides »<sup>6</sup>.

Le Théâtre de Coppe mènera une campagne de presse assez étoffée pour recevoir du ministère des Affaires culturelles, en mars 1979, une subvention de 7 000\$ qui lui





permettra entre autres de reprendre en tournée *Un reel ben beau, ben triste* du 20 avril au 10 mai à Barraute, Senneterre, Val-d'Or, Amos, Macamic, Rouyn, Notre-Dame-du-Nord et Ville-Marie. Partout où la pièce fut présentée, elle s'imposa tant par le jeu des comédiens que par la mise en scène.

Le Théâtre de Coppe recevra par la suite, en 1980, une subvention de 60 000\$ dans le cadre du programme Ose-Art du ministère des Affaires culturelles. Avec cette subvention, la troupe se lance dans un bloc de trois productions, et présentera successivement :

- *Un rire oublié*, le 11 novembre 1979, au 7<sup>e</sup> Congrès pédagogique à Rouyn. Il s'agit d'une création collective dont le thème majeur est l'éducation. Elle fera l'objet d'une tournée régionale et sera aussi demandée pour inaugurer la Semaine de l'éducation en avril 1980 ;
- *La Mémoire d'or*, présentée à l'automne 80 à Rouyn, Val-d'Or, Guyenne, Notre-Dame-du-Nord et La Sarre. Cette pièce de Renata Scant et Fernand Garnier, adaptée par Jeanne-Mance Delisle, veut provoquer une réflexion sur la vie de certaines personnes âgées, sur leur solitude et leurs difficultés ;
- le dernier volet du projet Ose-Art sera la création d'un spectacle café-théâtre : *Ricky et Léonne, quatre ans déjà*, mise en scène de Bertrand Gagnon et mise en texte de Jeanne-Mance Delisle. Cette production sera présentée en avril 81 à Rouyn et à Montréal au 14<sup>e</sup> Festival de l'Association Québécoise du Jeune Théâtre (A.Q.J.T.). Martial Dassylva souligne la performance « assez exceptionnelle »<sup>7</sup> d'Alice Pomerleau et de Richard Fortier et, même s'il critique les éléments « maso et psychanalytiques » de la deuxième partie de la pièce, il conclut : « ... il s'agit d'une expérience originale et hautement valable »<sup>8</sup>.

L'hiver 81 verra le Théâtre de Coppe s'affairer à sa nouvelle création collective, *Dernier cri*.

## Dernier cri

Le Théâtre de Coppe avait reçu une subvention de 10 000\$ pour produire un spectacle. Il a créé *Dernier cri*. Pendant six mois la troupe composée de neuf personnes a créé les douze chansons et les neuf scènes (tableaux) qui formèrent le spectacle.

Il s'agissait d'une comédie musicale d'une grande fraîcheur fondée en partie sur du théâtre improvisé au contenu un peu naïf mais meublé d'humour et d'ironie, surtout dans la première partie du spectacle. L'utilisation d'ombres chinoises (écran derrière lequel les comédiens évoluaient) était un élément intéressant qui augmentait la qualité visuelle du spectacle. Il faut aussi souligner la qualité des paroles et de la musique des différentes chansons. *Dernier cri* est un spectacle où, à travers l'univers des bars et des hôtels, on en arrive à parler de l'amour, de la difficulté de communication entre les personnes et c'est dans la deuxième partie que les quatre comédiennes crient leur solitude, leur besoin d'une plus grande vérité dans les rapports humains. Du point de vue formel, le spectacle, d'une durée de deux heures, est constitué d'une succession de scènes qui font appel à la chanson, à l'improvisation, au mime. Ces scènes décrivent des situations différentes et sont complètes en elles-mêmes mais il y a des liens entre les différents sketches de façon à former un tout cohérent.

Pendant six mois, onze personnes ont travaillé à préparer le spectacle. Après plusieurs

sessions de travail pour définir le canevas de la pièce et écrire les chansons, l'équipe a rencontré le comédien montréalais Guy Thauvette qui a dirigé plusieurs ateliers d'improvisation et a aidé à la mise en scène. Et le 20 avril 82, la pièce se joue pour la première fois à Rouyn, au Bar Le Casino. Le succès est immédiat et l'accueil du public si favorable que les représentations sont prolongées. En plus des représentations prévues les 20, 21, 22, 23 avril et les 27, 28, 29, 30 avril, quatre représentations supplémentaires ont lieu les 6, 7, 8 et 9 mai 82.



*Un groupe de comédiens de  
Dernier cri du Théâtre de  
Coppe, 1982.*

Le Théâtre de Coppe présentera *Dernier cri* à Ville-Marie dans le cadre du Festival régional du jeune théâtre en Abitibi-Témiscamingue le 28 mai 1982. La critique régionale est unanime :

Un spectacle qui devrait être vu par le plus grand nombre de gens tant pour l'originalité et la qualité de sa présentation que pour la vérité de son contenu.<sup>9</sup>

Chapeau à toute l'équipe pour ce débordement spectaculaire, cette folie tout à fait légitime.<sup>10</sup>

Venez voir *Dernier cri*. Vous aimerez comme vent d'été en avril.<sup>11</sup>

Alors la troupe décide d'aller jouer à Montréal. Le Théâtre de Coppe était déjà connu à Montréal pour avoir créé la pièce de Jeanne-Mance Delisle, *Un reel ben beau, ben triste*, qui fut reprise à Québec au Théâtre du Bois de Coulonge et à Montréal au TNM par le metteur en scène Olivier Reichenbach.

Nous avons rencontré Réjean Roy qui est secrétaire-archiviste du Théâtre de Coppe. Il est là depuis la création de la troupe. Acteur dans *Un reel ben beau, ben triste* et dans *Dernier cri*, il s'occupe maintenant du côté « paperasse ».

**M.S.C. — Pourquoi aller à Montréal ?**

R.R. — On voulait faire des contacts. Nous pensions que si les choses marchaient bien à Montréal, on pourrait ensuite faire une tournée provinciale. De toute façon, c'était illusoire d'y croire. Il n'y a que les grandes compagnies comme le TPQ ou la Compagnie Jean Duceppe qui peuvent se le permettre. Ça prend énormément de moyens...

*Rachel Lortie et Réjean Roy  
dans Dernier cri.*



— Ce n'était pas le cas...

— On avait eu 10 000\$ de subvention pour produire le spectacle, un travail de six mois. Tout l'argent qu'on a fait au guichet a été utilisé dans la tournée : les comédiens avaient un per diem de 25\$ ; la location du camion, du système de son, de l'éclairage a coûté au-dessus de 4 000\$. On a dû prendre 5 000\$ du budget de l'année suivante pour donner 500\$ à chaque membre de l'équipe.

— En fait de profit, vous avez eu une perte de 5 000\$, c'est ça ?

— C'est même plus que ça : ce n'est pas comme un théâtre professionnel, les comédiens n'avaient pas de salaire. Si on comptabilisait le tout, on pourrait dire qu'on a fait avec 10 000\$ une production de 60 000\$.

— Comment avez-vous fait pour jouer à Montréal ? Aviez-vous des contacts ?

— Il y avait le Cargo à Montréal, qui s'était donné comme « vocation » de faire connaître des troupes régionales. *Dernier cri* raconte l'univers des bars et des « last call » ; l'atmosphère du Cargo allait mieux à la pièce que celle d'un théâtre traditionnel. Le Cargo s'est chargé de faire la publicité à Montréal et il y a eu un communiqué de presse dans *Le Devoir* où Robert Lévesque présentait la pièce ainsi que la troupe. Alors on a joué du 15 au 21 juin 1982 et les six fois, la salle, d'une capacité de cent personnes, était pleine. Le public a très bien accueilli la pièce, même si la salle, rectangulaire et trop longue, n'était pas l'idéal pour produire un spectacle de théâtre.

— Et la critique ?

— Là, il y a eu un gros problème. Le soir de la première, lorsque les journalistes sont venus, on avait fait une erreur technique assez grave. Les micros, nécessaires pour les chansons, étaient placés directement sur les praticables de sorte que, lorsqu'on marchait, les micros amplifiaient les bruits de pas. Il y avait un feed-back terrible. En fait, rien ne marchait du point de vue technique. Alors forcément, on a mal joué. Robert Lévesque, qui avait fait un communiqué de presse très encourageant pour annoncer le show, a fait une critique qui a démoli le spectacle : « ... création collective qui se rapproche beaucoup plus d'un spectacle de fin d'année dans une quelconque polyvalente, ... salmigondis de chansons et d'improvisation mal contrôlées sur une thème mal défini, ... improvisation où la plupart des comédiens cédaient à la facilité... »<sup>12</sup> Même si Francine Grimaldi, à la radio, affirme qu'elle a adoré la pièce et n'a que des commentaires élogieux, même si le public a bien répondu chaque soir, rien n'y fait : l'équipe est démobilisée.

S'agit-il bien du même spectacle que celui présenté à Rouyn, tant les critiques diffèrent ? Robert Lévesque signale tout de même quelques points forts : la musique, des voix intéressantes, l'utilisation d'ombres chinoises, qui, malheureusement, « ... ne suffisaient plus pour retenir l'attention tant l'amateurisme de l'ensemble décevait »<sup>13</sup>. Une critique bien sévère pour une pièce qui avait obtenu un si grand succès en Abitibi. À moins de croire que le public des régions ne connaît rien au théâtre, Monsieur Lévesque aurait pu nuancer un peu ses propos.

Nous avons rencontré aussi Lise Pichette, Nicole Perron, comédiennes dans *Dernier cri*, et Barbara Poirier qui avait aidé à la production. Elles nous parlent de leur expérience et apportent des nuances à la version de Réjean Roy. Elles soulignent le fait que le Cargo était une salle alternative, dont la clientèle était plus susceptible d'apprécier le spectacle. Mais elles se sont

occupées aussi de faire la publicité et Nicole raconte comment, la nuit, elles couvraient des murs avec des affiches, pour voir, dix minutes après, une autre « gang » recouvrir les affiches qu'elles venaient de poser. Lise nous raconte comment elles n'étaient pas en forme le jour de la première :

— On avait passé la journée à faire le « set-up », à monter la pièce, le décor. On n'avait pas soupé, Nicole avait une pneumonie.

— C'est vrai, dit Nicole. On aurait dû attendre avant de faire venir les critiques. Mais Guy Thauvette avait insisté, c'est lui qui avait convoqué les journalistes. On aurait dit que la malchance nous a poursuivies à Montréal : le jour de la première on a eu ce problème de micro et de feed-back, c'est vrai, mais ce n'est pas tout : on a manqué de « wattage », on a joué dans la noirceur. Et le jour de la dernière, on s'est fait voler tous les instruments de musique...

— **Mais pourquoi organiser une tournée à Montréal de façon aussi... précipitée ? Pourquoi ne pas avoir fait le « set-up » la veille ?**

— Tu sais, une création collective n'est jamais terminée, dit Nicole. Et même si la critique à Rouyn était des plus élogieuses, on sentait bien que la deuxième partie du spectacle était imparfaite... Alors on a continué à changer des choses, à travailler.

— Oh oui !, renchérit Lise. On jouait à Montréal trois semaines après la dernière à Rouyn. On aurait dû se reposer. Ça faisait six mois qu'on travaillait, et tu sais comment une création est épuisante. Mais on était insécures, et on a changé des scènes, on en a retravaillé d'autres.

— Quand Guy Thauvette est venu nous voir avant le voyage à Montréal, il était étonné : « Qu'est-ce que vous avez, les filles ?, disait-il, vous êtes blêmes. Sortez dehors, allez prendre l'air » raconte Nicole. Mais d'un autre côté, il nous disait : « Vous devriez changer ceci, retoucher ça... ».

— Mais oui, intervient Lise. On était crevées et il fallait continuer encore. Et le texte n'était pas fixé parce que Guy tenait à faire un théâtre d'improvisation... C'était difficile.

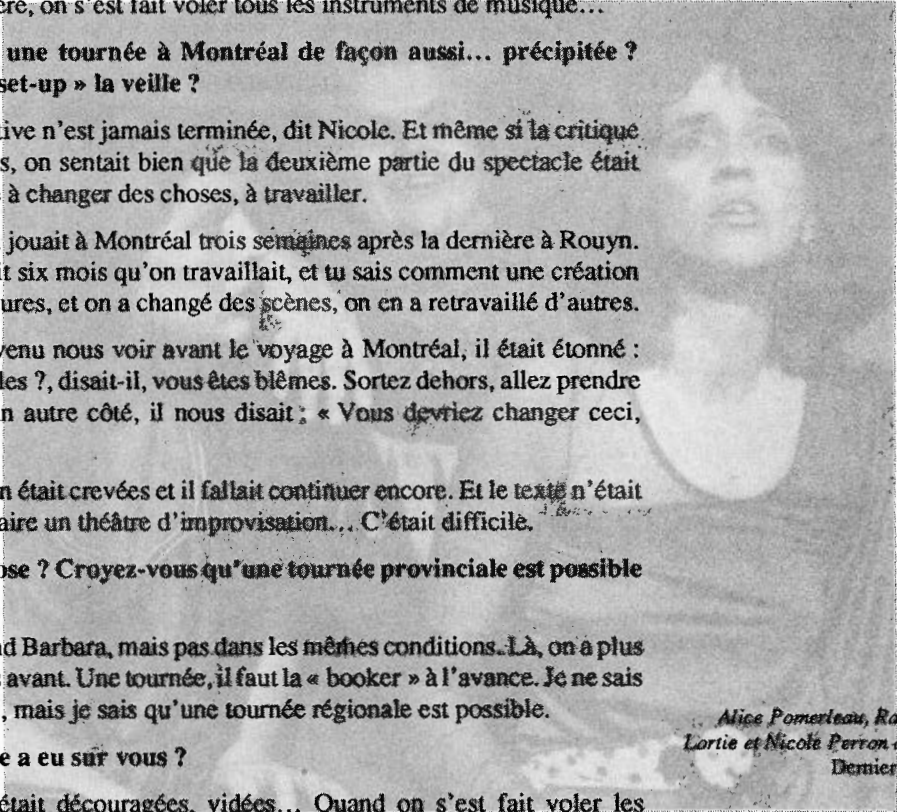
— **Referiez-vous la même chose ? Croyez-vous qu'une tournée provinciale est possible pour une troupe régionale ?**

— On pourrait le refaire, répond Barbara, mais pas dans les mêmes conditions. Là, on a plus de connaissances, on serait prêtes avant. Une tournée, il faut la « booker » à l'avance. Je ne sais pas si on retournerait à Montréal, mais je sais qu'une tournée régionale est possible.

— **Quel effet cette expérience a eu sur vous ?**

— Oh ! c'était terrible ! On était découragées, vidées... Quand on s'est fait voler les instruments de musique... je ne sais pas, c'était le comble.

— On s'est vite ressaisies, tout de même. Après *Dernier cri*, on a préparé un spectacle beaucoup plus souple, avec moins de musiciens et seulement quatre comédiennes. Ça s'appelait *Maudit qu'chu colonne*. On l'a présenté à St-Jovite et ça nous a redonné un peu de confiance. C'est vrai, la critique de Michel St-Onge du journal de St-Jovite a été assez élogieuse :



Alice Pomerleau, Rachel Lortie et Nicole Perron dans *Dernier Cri*.

Elles ravissent les spectateurs. Ceux-ci n'ont que des éloges... Elle se dit colonne mais elle est splendeur... Elle a germé « au fond de son rang ». Elle vient d'éclore tout simplement... Elles ont un immense talent et pour peu que la vie soit avec elles, nous les retrouverons un jour au royaume des stars.<sup>14</sup>

— Mais on est restées longtemps sans jouer après ça, ajoute Nicole. C'était dur de se remettre de l'expérience de Montréal.

— On a fait d'autres choses, ajoute Barbara : on cherchait un local pour répéter *Maudit qu'chu colonne*. On en a trouvé un tellement beau qu'on s'est dit : « Plutôt que de raconter la vie des bars et des cabarets, vivons-la. Faisons un cabaret où l'on pourrait faire des spectacles et en amener d'autres... » Et c'est comme ça que l'aventure de *Dernier cri* a pris fin : avec le Cabaret de la Dernière Chance.

Une bien belle finale en somme, surtout pour Rouyn-Noranda... Le Cabaret de la Dernière Chance est un bar agréable, idéal pour les spectacles intimistes, et qui a su donner un souffle nouveau à la vie culturelle de la région : les Pierre Flynn, Cassonade, Michel Rivard, Wonder Brass, Omer Veilleux, Lorraine Desmarais, Earth Warm, Richard Desjardins, Jim Corcoran, Sylvain Lelièvre, le duo St-Jack/Vendette... pour n'en citer que quelques-uns (la liste complète serait trop longue), se sont produits au Cabaret de la Dernière Chance. Et ça continue !

Le Théâtre de Coppe, de son côté, a continué à produire des spectacles soignés et innovateurs, toujours bien reçus par la population :

- en 1983, *La Grande cadence*, création collective sur l'environnement, la spoliation et la destruction de la nature par l'homme, est très remarquée par l'originalité de ses décors et sa grande qualité visuelle ;
- en 1984, le Théâtre de Coppe présentera le monologue de Simone de Beauvoir, *La Femme rompue*, qui impressionnera par la performance de la comédienne ;
- en 1985, trois textes de Jeanne-Mance Delisle composent le spectacle *Propos recueillis*. Le Théâtre de Coppe produit ultérieurement un radio-roman en direct du Cabaret de la Dernière Chance dans le cadre de l'émission radiophonique *Propos et confitures* ;
- finalement, en 1987, c'est *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle qui sera présenté en tournée régionale, mais aussi au Festival de théâtre des Amériques. Et si le spectacle, produit par le Théâtre de Coppe en collaboration avec des artistes de Montréal (Isabelle Villeneuve, metteuse en scène, Frédérique Collin, comédienne), reçoit un accueil mitigé au Festival, le texte de Jeanne-Mance Delisle gagne le Prix du Gouverneur général dans la catégorie « théâtre ».

Par ailleurs en 1988, quelques comédiennes de *Dernier cri* reprendront le canevas de *La Grande cadence*, le retravailleront et en feront un spectacle totalement nouveau : *Les Zombres de la zone Z*. D'une façon originale, cette pièce, dans une mise en scène de Sylvie Germain, raconte l'histoire du monde, du big-bang à aujourd'hui (et à l'éventuel anéantissement de la planète).

Une nouvelle troupe était née : les Zybrides.

## Le Théâtre de la Crique productions

- 1980 *Le Soleil tourne autour de la terre*, de Pierre K. Malouf.
- 1981 *Les Célébrations*, de Michel Garneau.  
*Les Danseurs de la fin du monde*, de Pierre K. Malouf.
- 1982 *Femmes d'attente*, de Pierre K. Malouf.  
*Malle-commode*, de Roch Aubert.
- 1983 *Une amie d'enfance*, de Louise Roy et Louis Saïa.
- 1984 *La Squaw*, de Jean Carette.  
*Casablanca, mon amour*, de Pierre K. Malouf.  
*La Mer à voir*, de Roch Aubert.
- 1985 *Tapage nocturne*, de Charles Dyer, traduction de Jean-Louis Roux.
- 1986 *Hé qu'le monde est p'tit*, de Roch Aubert.  
*Tortue*, de Mychel Chénier.
- 1987 *Voisins-voisines*, de Christian Bédard.  
*Concombres rampants*, par les Trois Mimes du Témiscamingue.
- 1988 *Les Mensonges de papa*, de Jean-Raymond Marcoux.

## Le Théâtre de la Crique

Depuis sa fondation en 1980, le Théâtre de la Crique a produit une quinzaine de spectacles de théâtre. C'est lui qui occupe la Salle Augustin-Chénier de Ville-Marie pour le théâtre d'été. Quelques-unes de ces productions ont été représentées à Montréal, à Québec, et jusqu'en Bretagne.

Jules Belliard a fait partie de la troupe à ses débuts comme comédien, musicien ou metteur en scène. Il vit maintenant à Montréal où il fait un peu de cinéma, de la publicité, suit des cours de chant et prépare des spectacles où la chanson a une place très importante, où les airs populaires et les airs classiques se marient avec bonheur. Nous l'avons rencontré au Cabaret de la Dernière Chance. Il est venu à Rouyn pour présenter son dernier spectacle et nous lui avons posé quelques questions...

**M.S.C. — Jules Belliard, vous avez joué *Femmes d'attente* à Montréal. C'était la première fois que la Crique présentait une production à Montréal ?**

J.B. — Non, on avait joué aussi *Le Soleil tourne autour de la terre*, au Conventum. Au début du Théâtre de la Crique, il y avait le désir de faire du théâtre, bien sûr ! Le théâtre d'été n'était pas très exploité en région. Alors un groupe de comédiens, Mychel Chénier, Paule Tardif, Odette Caron et moi-même, avons passé une commande à l'auteur Pierre K. Malouf (ça tombait



bien, c'était mon beau-frère). On a réalisé *Le Soleil tourne autour de la terre* ensemble, on a travaillé en collaboration. Et là, à l'été 1980, on jouait à Ville-Marie cette pièce : le Théâtre de la Crique était né. Auparavant, le groupe s'appelait l'Union Théâtrale des Jeunes Témiscamiens.

Après, au mois d'août, nous sommes allés jouer à Montréal, au Conventum. On a eu une bonne critique. C'est sûr, la troupe n'avait pas l'expérience qu'elle a maintenant ; on voyait bien que c'étaient des amateurs. Mais la pièce était intéressante et la mise en scène aussi.

... Une mise en scène inventive, pleine de trouvailles et de distanciation, un accompagnement musical (de Jules Belliard) des plus réussis. L'équipe de comédiens « amateurs » défend la pièce avec beaucoup de mérite sinon toujours avec bonheur. Chacun des quatre comédiens connaît cependant des moments intéressants.

Quant à la pièce elle-même, chronique d'une famille abitibienne, elle présente le double mouvement de tension dramatique et rétention comique et parodique... que Pierre K. Malouf cultive à dessein et avec succès.

Mélange du passé et du présent, combinaison de sérieux et de dérision, de pathétique et de parodique, cette pièce réconcilie un sujet régionaliste et des préoccupations théâtrales de plus grande envergure.<sup>15</sup>

Un bon départ pour cette troupe des Jeunes Témiscamiens qui présenta aussi cette pièce au Théâtre du Cuivre à Rouyn.

En avril-mai 81, la troupe présente *Les Célébrations* de Michel Garneau à Guigues, devant 60 personnes, à Ville-Marie (100 spectateurs) et à la maison Dumulon à Rouyn dans le cadre du Festival de théâtre (125 spectateurs). L'automne 81 la voit produire la pièce *Les Danseurs de la fin du monde* qu'elle a jouée à Rouyn, Amos, Val-d'Or et New-Liskeard (Ontario) devant un total de 320 personnes. Mais revenons à Jules Belliard et au sujet qui nous intéresse : l'expérience montréalaise.

— **Parle-moi de *Femmes d'attente*.**

— C'est encore une commande. C'est aussi un texte de Pierre K. Malouf. Jacynthe Bélanger avait envie d'une pièce qui raconte des histoires de femmes, mais une pièce qui lui permette aussi de faire une performance comme comédienne. Alors elle a passé une commande à Pierre. Après des conversations et des discussions où Jacynthe explique ce qu'elle veut comme texte, Malouf présente une histoire en 6 tableaux. Ce sera *Femmes d'attente*, l'histoire d'une comédienne qui se présente à un metteur en scène pour une audition. Tour à tour, elle interprète plusieurs personnages féminins : une directrice d'un institut de beauté et sa cliente, une femme battue, deux adolescentes, une femme alcoolique...

— **C'est une pièce féministe ?**

— Oui, mais c'est une pièce drôle, le texte n'est pas lourd et c'est surtout par la satire et la dérision qu'on traite les différentes histoires de femmes.

— **C'est toi qui as fait la mise en scène ?**



— Oui. J'ai fait la mise en scène, j'ai fait aussi la musique et les chansons qui terminent chacun des sketches. Le Théâtre de la Crique a produit le spectacle. On avait une subvention de 5 000\$.

— **Il faut vraiment aimer le théâtre pour travailler avec de si petits budgets.**

— On a joué à Ville-Marie et on s'est produit aussi en région : Rouyn, Notre-Dame-du-Nord, Lebel-sur-Quévillon. On a peut-être joué 25 fois.

— **Et après, Montréal. Pourquoi ?**

— C'était mon initiative. La pièce avait été bien reçue en région et on l'avait jouée beaucoup. Le spectacle était bien rodé ; jouer à Montréal était un bon tremplin pour une tournée provinciale. Comme c'est une pièce à un seul personnage, le café-théâtre convenait très bien à *Femmes d'attente*. Michel Hudon, le propriétaire du Café Nelligan, nous a fait une proposition intéressante et c'est là qu'on a joué du 27 mai au 29 août 1982.

— **En tout, 54 représentations.**

— Oui, la salle avait une capacité de 60 personnes. Comme c'était un théâtre d'été en ville, à Montréal, il y avait des soirées tranquilles, mais d'autres soirs il y avait une bonne assistance. La pièce durait 75 minutes et comme c'est un texte axé sur la performance de la comédienne, — et Jacynthe jouait bien — la production a été bien reçue ; nous avons eu de très bonnes critiques.

— **Qui organisait la publicité ?**

— Nous le faisons, mais en collaboration avec le Café Nelligan. On avait des entrevues à la radio, des communiqués de presse, des affiches. Des fois, quand on avait le temps, Jacynthe et moi, on se promenait en voiture décapotable, très artistes, avec des affiches sur l'automobile et les billets dans le pare-brise... C'était une bonne publicité !

— **Et la réception ?**

— Martial Dassylva de *La Presse* reconnaît le talent et la voix magnifique de Jacynthe Bélanger. Il souligne le soin apporté à la mise en scène, à l'accompagnement musical ainsi que la qualité du décor et le choix des costumes. Un spectacle qui « fait passer un excellent moment »<sup>16</sup>, même s'il y a des restrictions à faire tant au niveau du texte (contenu inégal selon les sketches) qu'à celui de l'interprétation où la comédienne « force peut-être un peu trop son talent et devrait user d'un peu plus de modération et de justesse »<sup>17</sup>. Peut-être que cette critique, en soulignant les points forts, mais aussi les faiblesses, a permis à la comédienne de s'ajuster, car la critique de Robert Lévesque du *Devoir* est on ne peut plus élogieuse :



Jacynthe Bélanger dans *Femmes d'attente* du Théâtre de la Crique, 1982.

Jacynthe Bélanger est étonnante. Ses compositions sont toutes efficaces... Chaque sketch pointe vers le délire et se termine par une chanson. Une très agréable performance de la part d'une comédienne aux dons de composition évidents.<sup>18</sup>

(Venant de Robert Lévesque, pour une performance, ça en est toute une !)

— Avez-vous joué cette pièce ailleurs qu'à Montréal ?

— On est allés à Québec, au Centre François-Chamont, les 7, 8 et 9 octobre 1982. C'était pas mal, même si on a touché à peine une centaine de personnes. Le réseau de tournée est difficile, quand on est nouveau venu et sans moyens. L'accueil était aussi chaleureux : le public était toujours étonné de la performance de Jacynthe. Par ailleurs, on a joué en reprise, ici dans la région, tout le mois de mars 1983 devant de bonnes salles (à Rouyn, cinq fois, une fois à Béarn, Matagami, Latulipe et Ville-Marie). En tout, 563 personnes ont vu (ou revu) la pièce. L'aventure de *Femmes d'attente* aura duré plus d'un an, de février 1982 à avril 1983 : près de cent représentations.

— Vous êtes repartis à Montréal...

— Oui. Il y a eu une scission dans le Théâtre de la Crique. Tu sais, des comédiens veulent aller à Montréal, d'autres veulent faire du théâtre chez eux, au Témiscamingue. Pierre K. Malouf, Jacynthe Bélanger, Pierre Maltais et moi-même avons formé les Productions À Tout Casser, à Montréal. Nous avons travaillé pour produire *Casablanca, mon amour*.

*Programme de Casablanca  
mon amour du Théâtre de la  
Crique, 1984.*



— Avez-vous eu une subvention ?

— C'est le Théâtre de la Crique qui nous accordait son soutien financier. On a eu 10 000\$, mais nous nous compromettons à jouer en région. Alors, tu vois, c'était le contraire de *Femmes d'attente*. On a rodé le spectacle à Montréal et c'est vous en région qui avez eu le produit fini.

— Aviez-vous un salaire ?

— Non, on n'avait pas de salaire. (Il a pris à ce moment-là un air incrédule : peut-on poser des questions pareilles, semblait dire son sourire.)

Donc les Productions À Tout Casser et le Théâtre de la Crique ont présenté Jacynthe Bélanger et Jules Belliard dans *Casablanca, mon amour*, un texte de Pierre K. Malouf, mis en scène par Pierre K. Malouf et Pierre Maltais, dans une scénographie de Mario Bouchard, du 1er mai au 3 juin 1984, au Café-théâtre Quartier-Latin.

— Combien de fois avez-vous joué ?

— On jouait 5 fois par semaine. La salle avait à peu près 75 places. On a dû rejoindre 600 personnes ; des fois on avait des salles tranquilles, d'autres fois c'était plein... Le prix du billet était de 8\$ ; le Quartier-Latin gardait les recettes et donnait un

pourcentage à la troupe.

— **Comment le public a reçu la pièce ?**

— Le spectacle a été bien accueilli ; les réactions ont été plus partagées à cause du style comédie musicale, mais on a eu une bonne critique de Paul Lefebvre dans *Le Devoir*.

— **Et après ?**

— On avait un contact, ce qui nous a permis de jouer le mois d'août au Manoir Richelieu à Pointe-au-Pic. C'était plus difficile à jouer à cause de la salle : tu sais, c'était une salle toute en longueur, un peu salle paroissiale, le son était mauvais.

— **Et le public ?**

— On a eu tout de même une bonne réception, même si dans la région les gens ont une mentalité plus conservatrice.

— **Qu'est-ce que tu veux dire ?**

— Oui, tu sais, ils se sentent un peu les « conservateurs du patrimoine », alors les parties de la pièce qui étaient en anglais (chansons ou autres) étaient mal prises, mal reçues.

— **Avez-vous eu le même problème ailleurs ?**

— Non, du tout. Montréal est bilingue de toute façon et plus cosmopolite que Pointe-au-Pic ! En Abitibi-Témiscamingue, on a l'habitude des chansons en anglais et du « show-bizz ». Mais, mis à part les morceaux anglais, les gens ont bien aimé. On a donné de 20 à 25 représentations, rejoignant ainsi 480 spectateurs. Et à l'automne, le 15 septembre 1984, on jouait à Val-d'Or.

— **C'était la tournée régionale qui commençait.**

— C'est bien ça : le 17 à Barraute, les 20, 21, 22 à Ville-Marie, le 23 à Notre-Dame-du-Nord, le 28 à Témiscaming-Sud et on a terminé les 3 et 4 octobre à Rouyn, au Cabaret de la Dernière Chance. En tout, 9 représentations, près de 600 spectateurs. La pièce était bien rodée, elle a été très bien reçue partout, et nous avons eu une critique très élogieuse dans *La Frontière*.

— **Qu'est-il arrivé aux Productions À Tout Casser ? Avez-vous fait d'autres spectacles ?**

— Non, on s'est séparés : Jacynthe a joué avec la troupe la Mise en Mot, une adaptation du roman de Michel Tremblay *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*. Ce fut un gros succès. Ils ont joué au Café la Licorne et puis ont fait une tournée dans les Maisons de la culture. En septembre 1987, elle a joué avec le groupe le Pool la pièce *Table d'hôte* à l'Espace Go. Je pense qu'elle n'aura pas de problème à jouer. C'est une très bonne comédienne.

— **Et toi ?**

— Je suis des cours de chant : j'ai toujours aimé la musique, l'opéra. Alors j'ai préparé un spectacle avec des chansons populaires et des arias d'opéra. Mais c'est moi qui les chante, je fais une sorte de parodie... Viens voir le show ce soir, tu verras.

— **D'accord, je vais essayer d'y aller. Merci pour l'entrevue.**

(Je n'ai pas pu y aller. Dommage, ce fut, m'a-t-on dit, un bon spectacle, drôle et divertissant.)

La Crique, bien installée à Ville-Marie, continue à produire de bons spectacles l'été. Elle a

## RENDEZ-VOUS D'AUTOMNE QUEBEC/DOUARNENEZ



### FILMS

**DES AVANT-PRÉMIÈRES**  
 • "JACQUES ET NOVEMBRE"  
 de Renaudy-Bourcier  
 • "ANNE TRISTE" de Léo Pool  
 • "SARA CHAPDELAIN"  
 de Gilles Carle  
 \* 18 films courts et longs métrages  
 pour adultes et enfants

### DES PREMIÈRES NATIONALES

• "BOURNOIS" d'Arthur Lamothe  
 • "POUVOIR INTIME" de Y. Rofekamp  
 (Primé au Festival de Montréal)  
 • "O PICASSO" de Gilles Carle  
 (Primé au Festival de Biarritz)

### STAGE

sur le CINÉMA QUÉBÉCOIS  
**SAMEDI 22 et DIMANCHE 23 NOV.**

avec  
 André FAQUET  
 du Centre Culturel Québécois à Paris

### EXPOSITIONS

Expo "LOUIS HÉMON"  
 L'œuvre de Marie Chénodaine  
 (vernissage le 17 nov. à 18 h. 30)  
 A la M.J.C., Bd Camille-Réaud  
 4 snap-photos sur le QUÉBEC  
 (vernissage le 18 nov. à 17 h. 30)

### ANIMATIONS

du 17 au 23 NOVEMBRE  
 Venues d'acteurs et de personnalité québécoises

### THÉÂTRE

"HE, QUE LE MONDE EST P'TIT !"  
 1987  
 \* Une troupe Franco-québécoise

**LUNDI 17 NOVEMBRE à 20 h. 30 au CLUB**  
 avec interventions en milieu scolaire

CONTACT : LE CLUB - 98.02.15.44 - 98.02.02.63  
 OFFICE DE TOURISME - 98.92.15.35

### MUSIQUE

**23 NOVEMBRE**  
 à 17 h. 30 CLUB

Concert GILLES VIGNEAULT

Organisé par :  
 LA LANTERNE MAGIQUE

avec :  
 DAOUAGAD BRIGH  
 LA M.J.C. de DOUARNENEZ  
 L'ÉCOLE DE MUSIQUE  
 Le Directeur Départementale  
 JEUNESSE ET SPORTS  
 Les ATELIERS D'ART

**DOUARNENEZ**

**17-23 NOVEMBRE 86**

Affiche du *Rendez-vous d'automne Québec/Douarnenez*, dans le cadre duquel Hé, que le monde est p'tit fut présenté par le Théâtre de la Crique, novembre 1986.

Finalement, à l'été 1987, la Crique tente une nouvelle expérience : faire venir des comédiens de Montréal pour jouer avec ceux du Témiscamingue, modifiant ainsi le vieux proverbe arabe très connu : « Si la montagne ne vient pas à Mahomet, Mahomet ira à la montagne ». Ce n'est pas à la montagne que viendront Sylvie Legault et Georgio Uehlinger, mais à Ville-Marie,

présenté, en tournée, *La Squaw*, un monologue bien interprété par Jasmine Bédard, sur un texte trop lourd (à notre avis) de Jean Carrette.

L'été 1985 l'a vue jouer *La Mer à voir* de Roch Aubert et à l'été 1986, le Théâtre de la Crique a coproduit avec le Théâtre de l'Instant — une troupe française — *Hé qu'le monde est p'tit* du même auteur. On y raconte l'histoire d'une Bretonne « débarquée » au Témiscamingue qui découvre les ancêtres communs aux Bretons et aux Témiscamiens et qui apprend l'histoire du Québec. Cette pièce a été présentée à Ville-Marie du 29 juin 1986 au 31 août 1986; 2 226 spectateurs ont pu applaudir cette production. Les interprètes étaient Odette Caron, Mychel Chénier, Paule Tardif, Bertrand Gagnon et Marie-Noël Diboues.

Au mois d'octobre, la Crique part en Bretagne avec la troupe française : Quimper, Brest, Lesneven, Plougastel, Landerneau, St-Malo, Douarnenez... Du 24 octobre au 17 novembre, *Hé qu'le monde est p'tit* sera vu par 1 721 personnes en Bretagne.

devant le lac Témiscamingue. Et pendant deux mois, Sylvie Legault, Odette Caron et Georgio Uehlinger se donneront la réplique avec un grand bonheur dans la production *Voisins-voisines*, un texte de Christian Bédard, mis en scène par Diane Blanchette.

Les Trois Mimes ont pris ensuite la scène à Ville-Marie pendant tout le mois d'août avec *Concombres grimpants*, terminant ainsi la saison d'été 1987 du Théâtre de la Crique.

Une troupe solidement installée, donc, avec une bonne salle, la salle Augustin Chénier, trop petite, peut-être (une capacité de 80 personnes), mais qui fait salle comble chaque soir, ce qui permet à cette compagnie de théâtre de rejoindre près de 2 500 personnes chaque été.

Il est là pour y rester, le Théâtre de la Crique, et pour assurer à chaque été une nouvelle production interprétée par des comédiens de métier appuyés dans leur travail par une équipe de production solide : neuf ans d'expérience et de continuité pour le plus grand bonheur des gens de la région ainsi que pour celui des touristes (et il y en a) qui s'aventurent dans le Nord-Ouest québécois.

## **Margot Lemire** **oeuvres**

1979 *Lovertime.*

1980 *Môman-hôpital.*

1983 *Les Mal-heureuses.*

1986 *L'Ecole, et pis après.*

*Déparlures, Val-d'Or, Meera, 1986.*

1988 *Un secret de polichinelle.*

*Cette conversation n'aura pas lieu* et *Les Dangers du cristal*, deux sketches inédits présentés au Théâtre d'été à Val-d'Or.

En préparation :

*Mon coeur, jamais*, recueil de poésie.

*Les Mots qu'on relit*, recueil de chroniques (à paraître en mai 1989).

*Dulcinée Cadotte*, théâtre.

*Les Dangers du cristal*, théâtre.

## **Margot Lemire et *Les Mal-heureuses***

Margot Lemire est une écrivaine. De 1978 à 1984, elle joue fréquemment au théâtre. En 1979, elle écrit et interprète *Lovertime*. C'est une pièce à un personnage présentée plus d'une trentaine de fois dans la région. En 1980, elle prépare un texte, *Môman-hôpital*, en collaboration avec le Théâtre de la Terre Promise. Elle écrit aussi des textes poétiques : *Déparlures* est son premier

recueil, paru aux Éditions Meera, en 1986.

M.S.C. — Margot, parle-moi des *Mal-heureuses*.

M.L. — En 1982, deux comédiennes de la troupe la Compagnie de la 2e Scène de Val-d'Or, Hélène Dallaire et Marie Lalonde, viennent me voir : « Margot, dit l'une, j'aimerais une pièce avec une femme qui a très envie d'avoir un enfant, mais qui ne se décide pas à le faire. » « Margot, dit l'autre, moi j'aimerais beaucoup parler de la difficulté qu'on a des fois à s'abandonner à l'amour, tu sais, cette espèce de peur de la relation amoureuse... » Elles sont reparties et je suis restée là, avec des idées bourdonnantes sous la calotte... une envie de relever le défi de cette « commande »... Je voulais vraiment y aller à fond pour voir ce que ça donnerait.

— Et avec ça tu as fait une pièce sur la folie ?



*Hélène Dallaire et Marie Lalonde dans Les Mal-heureuses de Margot Lemire par la Compagnie de la 2e Scène, 1983.*

— Oui. Je me suis dit : imagine une femme qui désire un enfant plus que tout au monde, mais elle est incapable d'assumer son rêve. Elle tombe enceinte. Elle a peur. Elle se fait avorter. Ensuite, elle regrette. Elle désire à nouveau la venue de l'enfant. Elle retombe enceinte... et se fait à nouveau avorter... Cette femme est folle ! Elle souffre, elle geint, elle est coincée...

L'autre aime son chum, mais elle est incapable de se laisser envahir par la tendresse. Elle a peur de s'abîmer dans l'amour. Elle tue l'homme qu'elle aime... Cette femme est folle aussi. Elle souffre, elle geint, elle voudrait être heureuse, mais quelque chose enfoui en elle l'en empêche...

J'ai pris ces deux « folles » et les ai mises dans la même chambre à l'hôpital psychiatrique... pour voir... pour entendre ce qu'elles avaient à dire. Elles se sont mis à parler presque tout de suite, à se répondre, à s'apprivoiser, à se battre, à se mordre... je les ai simplement suivies. Elles revivent leur vie à l'envers... Elles souffrent car il y a une immense douleur à creuser la folie... Par exemple, la fille qui veut un enfant, Évelyne, aperçoit l'autre, recroquevillée dans son lit : « Viens, dit-elle, je vais te bichonner, te dorloter. Tu seras ma chose, ma « bébelle ». L'autre accepte jusqu'au moment où tant de sollicitude démasque l'agressivité sous-jacente... Enfant, Maribelle a été victime d'inceste. Les agressions sexuelles subies

alors ont fait d'elle quelqu'un qui est incapable d'aimer, de se laisser aimer. Une fille blindée, quoi ! La perte de l'armure est vécue comme un véritable danger.

— Trop de tendresse égale danger ?

— En quelque sorte, oui. Il y a une scène terrible ! J'ai essayé de la rendre moins dure. Je n'ai pas réussi. Je ne savais pas raconter et montrer autrement. C'est la scène où Maribelle masturbe son père adoptif. Sur scène, c'est effrayant... le malaise est si grand qu'il donne mal au cœur.

— **Comment les gens ont-ils réagi ?**

— Écoute, c'était en 1982-1983 ! On commence à peine à aborder le sujet de l'inceste ouvertement, en 1987 ! Alors, à ce moment-là, une partie du public trouvait ça difficile à prendre. Certains ont réagi d'une manière assez agressive à mon égard : j'étais une mal-baisée, une lesbienne, des trucs comme ça. Les gens qui me connaissaient, ou qui avaient vu *Lovertime* se disaient : si c'est de Margot, ça doit être drôle, on va rigoler... Les pauvres, ils en avaient le souffle coupé ! Tu comprends, ils recevaient toute cette violence, cette folie... Peut-être avaient-ils l'impression d'être enfermés, eux aussi, avec ces folles... et Dieu sait combien on a une peur bleue des fous !

— **Est-ce que les gens quittaient la salle ?**

— Ah oui ! Quelques-uns. Des hommes. Peut-être une dizaine sur les 3 500 spectateurs. Quand ils quittaient la salle, ils s'arrangeaient pour faire beaucoup de bruit, pour que tout le monde voit qu'ils n'étaient pas d'accord. On aurait dit qu'ils avaient reçu des insultes personnelles ! C'est curieux, ils partaient lorsque la violence était passée. Ils partaient au beau milieu des scènes de tendresse. Parce qu'il y a des scènes tendres, c'est obligé ! Je crois qu'après une grande colère, une grande douleur, si on est allé vraiment au bout de sa souffrance et de sa folie, on débouche forcément sur l'abandon... sur la capacité d'aimer. La pièce est construite comme ça. Des vagues très violentes suivies d'accalmies. Eh bien, les gens semblaient mieux accepter les scènes dures. Peut-être étaient-ils cloués sur leur siège ? Ils partaient après. Comme si la tendresse était insoutenable. Elle dérangeait plus que tout. La pièce est difficile à regarder. À la limite, elle rend fou...

La « folle » commence une histoire. Le spectateur suit. Il s'embarque. Puis, brusquement, la « folle » change de registre, elle passe à autre chose. Elle poursuit sa propre logique. Implacablement. Elle désarme le spectateur... blindé ! Du point de vue de la folie, il paraît que c'est vraiment ça : des psychiatres qui l'ont vue trouvent très juste cette description de la folie...

La Folie est devenue un personnage incarné par la danseuse... je voulais exprimer ainsi que la Folie nous semble toujours venir de l'extérieur de soi... ce qu'on ne veut pas contenir au-dedans, ce qu'on rejette. Elle devient un monstre effrayant qui nous guette... et à ce compte-là, on est tous un peu fous !

— **As-tu fait la mise en scène ?**

— Non. Gustave Fleury a accepté de faire la mise en scène. Il revenait d'une année de formation à Paris, avec des professeurs du Grand Théâtre de Moscou. Il enseigne maintenant le théâtre à New-York University. Il a une façon très particulière de concevoir la direction d'acteur, le théâtre en général, le travail du comédien, etc. J'assistais à toutes les répétitions, parce que je voulais apprendre. J'ai beaucoup appris.

— **Combien de fois la pièce a-t-elle été jouée ?**

— Une dizaine de fois à Val-d'Or, et après, on a fait une tournée régionale : Notre-Dame-du-Nord, La Sarre, Amos, Rouyn, Lebel-sur-Quévillon, Ville-Marie. Finalement, la pièce a été sélectionnée par l'A.Q.J.T., pour être parmi les six pièces présentées à Montréal, au Festival du jeune théâtre, en 1986. Les gens semblaient d'accord pour dire qu'elle était intéressante, avec des idées peu banales, un texte fort, une bonne mise en scène, des comédiennes amateurs, mais



valables... alors, on est allés à Montréal. Le Centre d'essai des auteurs dramatiques n'avait-il pas fait une excellente critique du texte avant de l'inclure à son répertoire ?

— **Et à Montréal ?**

— On a présenté la pièce. Le directeur de l'Atelier Continu nous offrait la salle pour qu'on y joue pendant un mois... mais nous n'avions pas un sou pour assumer les frais de location de la salle, de la publicité, et de tout le reste. Nous ne pouvions avoir la moindre subvention pour un tel projet parce que, paraît-il, les argents donnés dans telle région doivent servir aux gens de cette région... pas question d'aller « s'amuser » à Montréal avec une subvention de l'Abitibi !

On présente donc *Les Mal-heureuses* au Festival de l'A.Q.J.T. À la tombée du rideau, deux comédiennes sont venues nous rejoindre : Françoise Crête et Diane-Marie Racicot, de la Troupe du Mitan. Elles se disaient emballées par ce texte et elles voulaient le jouer. Comme nous ne pouvions jouer à l'Atelier Continu, j'ai accepté qu'elles montent *Les Mal-heureuses*. Elles ont cherché quelqu'un pour la mise en scène. Je sais que Louise Dusseault a failli accepter, mais à cause de ses horaires, elle a décliné l'offre. Finalement, Alice Ronfard a accepté. C'est une excellente jeune metteuse en scène et j'étais fière qu'elle accepte. J'ai remplacé le titre par *La Chambre froide*, après avoir retravaillé un peu le texte, parce qu'on m'a dit que *Les Mal-heureuses* ne faisait pas très marketing, c'était déprimant, enfin que ça ne « pognerait » pas avec le public de Montréal.

C'était une expérience passionnante... une sortie dans le grand monde !... La Troupe du Mitan est une troupe équivalant à la Compagnie de la 2e Scène. Elle s'arrache la vie à coup de miracles et de subventions, mais voilà, elle est plus près de Montréal ! Montréal, le rêve ! Il est facile d'y dénicher, pour peu qu'on ait des « contacts », le génie en costume, le scénographe, le musicien, le concepteur d'éclairage, le... etc. Pas besoin de défrayer des honoraires exorbitants : un ticket de métro, une heure ou deux... Mais ici, y avez-vous songé ?

Le milieu théâtral montréalais est un monde en mouvance. Avec ses cliques, ses gangs, ses férociétés, ses merdes, ses splendeurs. Pour être « dedans », il faut être LÀ... ou bien connaître parfaitement ses lois secrètes... ce qui n'est pas simple !

— **Qui payait la production ?**

— La Troupe du Mitan. Avec une subvention, je suppose. Je crois qu'à Montréal, on peut faire mieux avec le même argent : ici, les frais de déplacement sont trop élevés, cela gruge une partie de la production... ou bien on est confiné à engager des amateurs. La région ne peut faire vivre les professionnels du théâtre : techniciens, acteurs, metteurs en scène. Je ne dis pas que les amateurs n'ont pas de bons résultats, mais c'est certainement difficile de produire « la perfection » dans de pareilles conditions.

Au niveau technique par exemple, *La Chambre froide* bénéficiait du travail d'un concepteur d'éclairage, et d'une scénographe (la même qui fait les scénographies de Joe Bocan)... Ensemble, ils faisaient des choses « écoeurantes », extraordinaires. Des effets superbes. Un mouvement, une lumière, un geste suffisait à émouvoir. Grâce à leur collaboration, Alice Ronfard a remplacé le personnage de la Folie par la musique et les éclairages. Alice a choisi de fouiller le texte à partir des images mythiques. Cela donnait de très belles scènes... On aurait dit des sculptures humaines... une réalité dans une autre réalité.



— **Et les comédiennes ?**

— Elles étaient bonnes... mais celles de la 2e Scène étaient bonnes aussi. Différentes, c'est tout ! Ce que j'ai apprécié dans la Troupe du Mitan, c'est le contraste physique entre les deux comédiennes. La « mère » Évelyne (Françoise Crête) est grande avec de longs bras terminés par de grosses mains. Elle a une voix merveilleuse, capable de produire les sons les plus graves comme les plus aigus en l'espace de quelques secondes. Souvent sa voix me faisait frémir. Quand elle disait à Maribelle (Diane-Marie Racicot, toute frêle) : « Viens ici, maman va te bercer »... j'avais peur. Une si belle petite phrase arrivait à me terroriser... et je connaissais le texte par cœur, c'est vous dire la magie de cette voix !

— **Quand la pièce fut-elle jouée à Montréal ?**

— En 1986. D'abord, la Troupe du Mitan l'a présentée dans sa région, à Tracy et aux environs. Puis à Verchères, Québec, Sorel, Trois-Rivières. Une fois la pièce rodée, la pièce a été présentée à Montréal : six représentations au Centre d'essai de l'UQAM.

— **Est-ce qu'il y avait beaucoup de monde ?**

— Je ne sais pas. Je suis allée seulement à la première. On m'a dit que les salles se remplissaient aux trois quarts. Ce qui semblait très bien. La publicité était bien orchestrée par un « branché » comme ils disent : communiqués de presse, entrevues à la télé, à la radio de Radio-Canada, posters placardés partout sur la Saint-Denis et au carré St-Louis, etc. J'ai eu une entrevue à Radio-Canada avec Marguerite Blais. Elle était en compagnie de Paul Lefebvre, critique de théâtre très apprécié dans le milieu... que moi je ne connaissais pas. Il m'a encouragée à continuer l'écriture. J'ai cru que c'était un beau compliment d'un monsieur bien... Cela m'a fait plaisir, mais j'étais toute confuse ensuite d'apprendre qui il était ! Orgueil, fierté ou... innocence (sens péjoratif) ?

— **Comment, justement, les critiques ont-ils accueilli la pièce ?**

— Bien, à Montréal et en région :

*Les Mal-heureuses*, pièce intense à saveur interventionniste.<sup>19</sup>

*Les Mal-heureuses*, une production régionale à surveiller... Margot Lemire a écrit un scénario émouvant puisqu'il touche le spectateur dans son être le plus intime.<sup>20</sup>

Pièce dont le sujet n'est pas facile... mais saura vous émouvoir et vous intéresser par sa grande qualité humaine.<sup>21</sup>

*Les Mal-heureuses* : une pièce à voir. Margot Lemire parvient [à rendre compréhensible la folie] avec beaucoup de justesse, dans une langue franche, crue qui n'a pas peur des mots. Peut-être peut-on lui reprocher une certaine lenteur.<sup>22</sup>

Si dans l'ensemble, le théâtre régional vous déplaît ; si vous le jugez moins bon qu'à la télévision, ou si vous préférez attendre des troupes plus importantes à vos yeux pour déplacer tous vos talents de spectateur(trice)s, ce n'est

pas le temps pour vous d'aller voir une pièce comme *Les Mal-heureuses*, car vous n'y trouveriez pas de quoi satisfaire vos préjugés, et vous risqueriez d'être contraint(e)s à effectuer une remise en question coûteuse, au contact de l'évidente qualité de cette création locale.<sup>23</sup>

Donc, une pièce bien reçue en région, dont on signale aussi la justesse d'interprétation des comédiennes.

Elle est présentée au Festival de l'A.Q.J.T. à Montréal, et réussit à impressionner Robert Lévesque même si celui-ci trouve que le texte est « ... d'une naïveté à couper au couteau... » et que la poésie qui se dégage du texte existe presque malgré Margot Lemire, « ... une poésie qui jaillit » que l'auteure « échappe, plus qu'elle ne contrôle »<sup>24</sup>.

Quant aux critiques sur *La Chambre froide*, l'adaptation d'Alice Ronfard jouée par le Théâtre du Mitan, en voici quelques extraits :

Le texte de Margot Lemire est un amalgame d'états d'âme, de montées, d'extase, mêlé de visions fantomatiques, d'obsessions, de cris, de marques, d'images... Un texte dur, axé sur la folie... Cet enchaînement m'a fait voir l'immense talent de l'équipe. D'Alice Ronfard, un travail de minutie extrême, de détails visuels... de belles nuances, de justesse... Très bon travail de Françoise Crête et Diane-Marie Racicot. Professionnalisme, maturation de jeu, rigueur, bonne exécution.<sup>25</sup>

Roland Héroux du *Nouvelliste* parle de la représentation qui a eu lieu à Trois-Rivières :

Théâtre d'aujourd'hui, théâtre bouleversant, dur comme la vie... Dramatique. Pas mélodramatique... Pièce bien faite et bien jouée : deux professionnelles du théâtre... Le texte est de Margot Lemire. Le dialogue a ses moments de dureté... Des êtres au bout de tout. Mais aussi des temps de complicité, de tendresse, de douceur.<sup>26</sup>

Une production, donc, d'une grande justesse, un texte qui bouleverse, un public attentif, ému...

— Margot, es-tu satisfaite de cette expérience ?

— Absolument. C'était très positif. Quand Montréal te reconnaît, la région t'accorde une plus grande crédibilité. Consécration est peut-être un trop grand mot, mais c'est toujours intéressant pour un auteur régional d'être joué à Montréal.

## Conclusion

Dans cet article, nous avons rendu compte de trois expériences différentes :

- 1) celle d'une production relativement complexe, *Dernier cri*, du Théâtre de Coppe, qui nécessitait un support technique considérable, et qui impliquait cinq comédiens et quatre musiciens;
- 2) nous avons parlé aussi du Théâtre de la Crique qui a présenté à Montréal *Femmes d'attente* et *Casablanca, mon amour*. *Femmes d'attente* était une production plus simple

que *Dernier cri*, avec seulement une comédienne : l'accueil que le public et les critiques ont fait à cette pièce reposait en grande partie sur la performance (excellente) de Jacynthe Bélanger;

- 3) troisième expérience, celle de Margot Lemire, où un texte d'une auteure régionale est repris par une compagnie proche de Montréal et mis en scène par une Montréalaise.

Trois expériences différentes, trois finales différentes aussi. Il est donc difficile d'établir un parallèle ou de trouver des points semblables qui nous permettraient de tirer une conclusion.

Dans tous les cas cependant, on constate que les tentatives, parfois ratées, parfois réussies, que le théâtre régional fait pour se faire connaître dans la métropole, n'ont pas vraiment de suites montréalaises, encore moins nationales.

Des fois Montréal « récupérera » un texte : c'est le cas de *Un reel ben beau, ben triste* et de *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle ou encore le cas des *Mal-heureuses* de Margot Lemire, présenté à Montréal sous le nom de *La Chambre froide*.

D'autres fois, ce sont des individus qui laissent le réseau régional pour Montréal comme l'ont fait Jacynthe Bélanger et Jules Belliard. Mais le cas ne s'est jamais produit où la production d'une troupe régionale connaît un succès total à Montréal, comme s'il existait un préjugé défavorable vis-à-vis des régions. Le cas le plus frappant, à notre avis, est celui de *Un reel ben beau, ben triste*. Présenté à Montréal par le Théâtre de Coppe, il ne fut pas bien accueilli et c'est Reichenbach qui reprit le texte et fit une nouvelle mise en scène, bien reçue cette fois par la critique. Or, de l'avis de ceux qui avaient vu les deux productions, celle du Théâtre de Coppe était plus juste, respectait l'intention de l'auteure Jeanne-Mance Delisle et avait une plus grande intensité dramatique.

Par ailleurs, Margot Lemire nous faisait remarquer dans son entrevue que les moyens techniques dont disposent les troupes à Montréal sont considérables si on les compare aux moyens des troupes régionales : leurs productions sont donc mieux réussies techniquement, « plus propres ». Apparemment, ce fait est ignoré des critiques qui regardent les productions régionales présentées à Montréal avec la même sévérité sinon une plus grande rigueur que les productions montréalaises. Or, il nous semble que les critiques devraient se montrer plus exigeants envers les troupes qui ont tous les moyens : connaissance du milieu, connaissance des techniques d'avant-garde, possession des moyens financiers aussi. L'attitude du milieu montréalais face au théâtre régional en est une d'ignorance du fait théâtral en région. Ceci se traduit parfois par la condescendance, parfois par le dénigrement. En lisant les différentes critiques on retrouve des mots comme : « ... amateurs, théâtre de polyvalente »<sup>27</sup>, « salle paroissiale, passéiste, sujet régionaliste (à la manière de Ringuet et Claude-Henri Grignon) »<sup>28</sup>... etc., le tout servi avec un air d'exotisme et de région sauvage : « ... poésie qui jaillit, qui est une poésie qui vient de la femme et que l'auteur (Margot Lemire) échappe plus qu'elle ne contrôle »<sup>29</sup>...

Et si la production, pour une raison ou une autre, a l'heur de plaire aux critiques, nulle part on souligne le fait qu'il s'agit là d'une production régionale. Tout au plus on nous dira, en passant, et entre parenthèses, comme à regret, que la comédienne vient d'Abitibi<sup>30</sup>.

Le milieu montréalais semble oublier, peut-être à dessein, les conditions dans lesquelles un spectacle régional est présenté à Montréal : des salles marginales, le budget dérisoire des

productions, une publicité déficiente, un milieu difficile à pénétrer (et pour cause !). Domage ! Il y a des suites à cette attitude : non seulement des illusions font souvent naufrage, et le naufrage est d'autant plus douloureux que les illusions sont grandes, mais, et ceci est plus lourd de conséquences, les subventions sans lesquelles les troupes ne peuvent fonctionner sont alors plus difficiles à décrocher.

Si on ne sait pas ce que le théâtre régional apporte au théâtre national<sup>31</sup>, on sait mieux ce que ce dernier apporte au théâtre régional. Grâce à l'exportation de certaines de leurs productions théâtrales, les troupes acquièrent une plus grande expérience. Cela favorise le développement du professionnalisme, et amène par le fait même une amélioration des productions régionales. En effet, si la confrontation avec ce qui se fait de « mieux » provoque parfois du découragement et de l'impuissance, d'autres fois la motivation des troupes à produire des spectacles de qualité est décuplée.

Les auteurs régionaux ont une plus grande audience en région, une plus grande connaissance du public après qu'ils soient passés par Montréal. Est-ce suffisant pour recommencer des aventures aussi coûteuses en énergie et en enthousiasme ? Les deux troupes dont il a été question dans cet article semblent avoir conclu que l'enjeu n'en vaut pas la chandelle et préfèrent investir plus d'énergies dans le théâtre régional.

## Notes et références

1. Marta Saenz de la Calzada est professeure de mathématiques au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue depuis 1970. Elle a joué dans de nombreuses pièces de théâtre dans la région.
2. Robert Lévesque, « *Dernier cri* au Cargo : l'Abitibi vient à Montréal », *Le Devoir*, mardi 15 juin 1982, p.6.
3. Pour avoir une idée de la place de cet article dans le cadre général du projet de recherche, voir dans ce numéro : Claude Lizé, « Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction », p.15.
4. *Un oiseau vivant dans la gueule*, présenté d'abord à Rouyn, le fut aussi à Montréal dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques au printemps 1988. La même pièce fut reprise à l'hiver 1990 dans une nouvelle mise en scène et une nouvelle distribution au Quat-sous.
5. Vous pourrez lire l'entrevue fouillée que Marie-Claude Leclercq a faite avec Mme Delisle dans ce numéro des *Cahiers*, p.135.
6. Cahier de presse du Théâtre de Coppe.
7. Martial Dassylva, « Un spectacle curieux d'Abitibi », *La Presse*, 26 mai 1981, p.A-13.
8. Idem.
9. Julianne Pilon, « *Dernier cri* : un spectacle à voir ! », *La Frontière*, mercredi 28 avril 1982, p.51.
10. Jolyne Lalonde, « Le Théâtre de Coppe pousse un grand cri », *Le Témiscamien*, 12 mai 1982, p.8.
11. Idem.
12. Robert Lévesque, « *Dernier cri* : trop amateur », *Le Devoir*, vendredi 18 juin 1982, p.16.
13. Idem.
14. Michel St-Onge, « Une poussée vers l'éclosion », *Le Messager régional St-Jovite*, mardi 31 août 1982, p.2.
15. Martial Dassylva, « Les Latendresse entre le naturalisme et la dérision », *La Presse*, 20 août 1980, p.B-7.
16. Martial Dassylva, « *Femmes d'attente* au Café Nelligan », *La Presse*, lundi 14 juin 1982, p.B-10.
17. Idem.
18. Robert Lévesque, « *Femmes d'attente*. Une suite insolite », *Le Devoir*, 28 juin 1982, p.9.
19. Marguerite Bertrand, « *Les Mal-heureuses* : un mélange de folie et de tendresse », *L'Écho*, mercredi 19 octobre 1983, p.17.
20. Anonyme, « La 2e Scène présente *Les Mal-heureuses*. Une production régionale à surveiller », *L'Écho*, mercredi 28 septembre 1983, p.14.
21. Julianne Pilon, « La pièce *Les Mal-heureuses* », *La Frontière*, mercredi 23 novembre 1983, p.24.
22. Julianne Pilon, « *Les Mal-heureuses* : une pièce à voir », *La Frontière*, mercredi 23 novembre 1983, p.24.
23. Richard Lebel, « *Les Mal-heureuses*, si le théâtre régional vous intéresse », *L'Écho*, 16 novembre 1983, p.28.

24. Robert Lévesque, « Le Festival du théâtre amateur 84 : un message servi cru, sans le recul des styles », *Le Devoir*, 24 avril 1984, p.7.
25. Yves-Étienne Banville, « Avec *La Chambre froide*, le Théâtre du Mitan s'attaque à de nouveaux défis ! », *Les 2 rives*, mardi 4 février 1986, p.36.
26. Roland Héroux, « *La Chambre froide* : théâtre dur et qui fait réfléchir », *Le Nouvelliste*, 8 décembre 1986.
27. Robert Lévesque, « *Dernier cri* trop amateur », *Le Devoir*, vendredi 18 juin 1982, p.16.
28. Martial Dassylva, « Les Latendresse entre le naturalisme et la dérision », *La Presse*, 20 août 1980, p.B-7.
29. Robert Lévesque, « Le Festival du théâtre amateur 84 : un message servi cru, sans le recul des styles », *Le Devoir*, 24 avril 1984, p.7.
30. Cf. la critique de Robert Lévesque sur *Femmes d'attente* (*Le Devoir*, 28 juin 1982, p.9.) ainsi que celle de Martial Dassylva sur la même production (*La Presse*, 14 juin 1982, p.B-10.).
31. Micheline Landriault, dans son article « Une histoire à raconter », s'est posé cette question à laquelle elle a proposé certaines réponses à partir de l'étude d'une troupe de la région, les Sans l'Sou d'Amos. Cf. p.99.



**Des faits**  

---

---

---

---



# Coeur de papa

une pièce de Jean Barbeau

présentée par :

LA TROUPE DE THÉÂTRE

*La Poudrière*



Tu verras bien. J'te réserve la surpris

LINDA

PAUL

PERSONNAGES

PAUL PRIMEAU  
Quarante-cinq ans.  
d'affaires prospères.

LINETTE  
son épouse, a  
conservée.

DÉCOR

Introuvable  
un foyer en pierres des champs.  
petite table. Un petit meuble  
entrées : une, à gauche (côté jar-  
diant aux appartements de la maiso-  
n, également, il doit y avoir  
mur, se ferme devant cette fene-  
n doit retrouver le petit meuble  
aussi, sur le mur, un en-  
le mur du fond, un en-  
ophé-

avec  
serge caron  
sophie collin  
lilotte mercier  
michel vincent

mise en scène  
michel vincent

représentation hebdomadaire du 4 juillet au 10 septembre 2010  
entrée : 10, \$ / forfait assise-théâtre 22, \$ (18h) / représentation 20h30

# La situation du théâtre en Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989

par Jean-Guy Côté et Camille Gauthier<sup>1</sup>

## Introduction

Décrire l'histoire du théâtre d'une région en commençant par la fin (le passé récent) peut sembler une pratique d'historien peu orthodoxe. Cependant, dans toute entreprise scientifique, il faut bien commencer par cerner « l'objet » dont on veut trouver l'origine. Il existe bel et bien un théâtre témiscabitié et il nous semble nécessaire de le démontrer. D'en décrire le fonctionnement et la dynamique actuels va nous permettre d'ouvrir des pistes qui pourront être empruntées afin de remonter son histoire. C'est dans cette perspective que le texte qui suit va dresser un bilan de la pratique théâtrale en Abitibi-Témiscamingue depuis 1980 jusqu'à aujourd'hui<sup>2</sup>.

Nous établirons qui sont les intervenants, quels sont leurs secteurs d'intervention, quelle est leur répartition sur le territoire, quels sont les spectacles qui furent produits par les troupes de métier, les troupes amateurs, les troupes scolaires. En d'autres mots, nous nous attarderons à la description du champ de production tel qu'il se présente actuellement, des conditions qui ont prévalu à sa constitution et qui orienteront son développement. Nous évaluerons la contribution des divers partenaires au développement de la vie théâtrale ici et finalement, nous indiquerons quelle part du marché le théâtre régional se taille dans l'industrie de la diffusion du spectacle en Abitibi-Témiscamingue.

Ce texte est une version remaniée et mise à jour des documents qui ont servi à constituer le *Plan de développement des arts et de la culture en Abitibi-Témiscamingue, 2<sup>e</sup> partie : Les portraits des disciplines, Bilan depuis 1980 et objectifs de développement 1987-1990* du Conseil régional de la Culture de l'Abitibi-Témiscamingue en juin 1987.

## **État de la situation**

En 1980, on comptait une quinzaine de groupes de théâtre en Abitibi-Témiscamingue (troupes de métier, troupes de théâtre amateur, groupes scolaires). On constate en 1989 que le tiers d'entre eux (5) se sont maintenus et qu'une bonne quarantaine d'autres sont apparus depuis le début de la décennie. De ces nouveaux groupes, plusieurs se sont créés pour la durée d'un spectacle seulement.

Cette fluctuation des groupes témoigne bien de la difficulté de la pratique théâtrale dans une région comme la nôtre. D'une part, parce que la population peu nombreuse (146,099 habitants)<sup>3</sup> est éparpillée sur un vaste territoire<sup>4</sup>, les troupes ne peuvent compter sur un public suffisant pour donner assez de représentations d'une pièce de façon à ce que les revenus au guichet couvrent une bonne partie des frais de production. Et, d'autre part, le fonctionnement des troupes repose sur le dynamisme d'une ou de quelques personnes<sup>5</sup>, de sorte que tout départ affecte lourdement la continuité des opérations, quand ce n'est pas la survie même du groupe. Cette dernière constatation touche tant les troupes de métier que celles de loisir et du milieu scolaire, et influence la qualité et la quantité des productions offertes.

Nous allons établir deux tableaux afin d'identifier les groupes et afin d'établir la liste des productions. Le premier, constitué à partir des répertoires du Conseil régional de la Culture de l'Abitibi-Témiscamingue<sup>6</sup>, va nous permettre de recenser la plupart des troupes de métier et de loisir, à l'exception des troupes du milieu scolaire, et de voir leur répartition sur le territoire de la région. Ce tableau, bien qu'incomplet, nous fournit l'occasion de tenter d'établir la longévité des groupes pour la période. Il tient compte de groupes qui, bien que produisant irrégulièrement, maintiennent leur raison sociale active, ce que le tableau suivant ne nous permet pas de faire. Le deuxième, établi à partir du dossier de presse du Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue<sup>7</sup>, dresse la liste de toutes les productions théâtrales dont il est fait mention dans la presse régionale, y compris celles du milieu scolaire. Ce deuxième tableau a l'avantage de tenir compte de plus de groupes et de faire apparaître la production de chacun. Par contre, il a l'inconvénient de ne révéler que l'existence de ceux rapportés par la presse. Par exemple, le Théâtre de la Slam de Normétal n'a fait l'objet d'aucun article, malgré ses neuf ans d'existence. L'état actuel de notre recherche ne nous permet pas de compléter le tableau des productions.

### **1. La répartition des groupes de théâtre et leur rayonnement**

Toutes les municipalités régionales de comté ont au moins trois troupes de théâtre sur leur territoire. Le tableau I nous en donne la distribution.

Ce tableau fait apparaître des concentrations dans certaines municipalités (Amos, La Sarre, Rouyn-Noranda, Val-d'Or), celles justement où la population est la plus dense. C'est également dans ces localités que l'activité théâtrale est la plus régulière. Dans deux de ces municipalités, on retrouve cinq des six troupes de métier, subventionnées par la Direction régionale du ministère des Affaires culturelles pendant cette période. Il s'agit de Rouyn-Noranda qui en compte quatre (le Théâtre de Coppe, le Théâtre de la Terre Promise, la Poudrerie, subventionnée depuis 1987, et les Zybrides) et Val-d'Or où travaille la Compagnie de la 2e Scène. C'est à Ville-Marie que l'on retrouve l'autre troupe de métier de la région, le Théâtre de la Crique. Rares sont les secteurs de la région qui n'ont pas de groupe de théâtre.

Tableau no I :  
La répartition des groupes de théâtre  
et leur rayonnement

		1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	Années d'existence	
<b>MRC d'Abitibi (7 groupes)</b>												3*
— Le Théâtre les Sans l'Sou	Amos	*	*	*	*	*	*	*	*	*	9	
— La Troupe les Barrautois	Barraute	*									1	
— La Troupe de la Grande Tempête	Amos				*	*					2	
— La Troupe Rire aux Larmes	Amos					*					2	
— La Compagnie des Deux Temps Abitibiens	Amos						*	*	*	*	4	
— Les Productions JAB	Amos								*	*	2	
— Les Productions GPJ	Amos									*	1	
<b>MRC d'Abitibi-ouest (9 groupes)</b>												2.5*
— Le Théâtre de la Slam	Normétal	*	*	*	*	*	*	*	*	*	9	
— La Troupe la Pétaudière de Lulle	La Sarre				*						1	
— Les Ateliers de Théâtre	La Sarre										1	
— Le Théâtre A Coeur Ouvert	La Sarre						*	*	*	*	5	
— La Troupe de Tachereau	Tachereau	*									1	
— La Troupe de Dupuy	Dupuy	*									1	
— La Troupe les Jeunes d'Hier	La Sarre							*	*		2	
— La Troupe du Soleil Levant	La Sarre								*	*	2	
— La Compagnie de l'Arc-en-ciel	La Sarre									*	1	
<b>MRC de Rouyn-Noranda (9 groupes)</b>												4.3*
— Le Théâtre la Poudrerie	Rouyn-Noranda	*	*	*	*	*	*	*	*	*	9	
— Le Théâtre de Coppe	Rouyn-Noranda	*	*	*	*	*	*	*	*	*	9	
— Le Théâtre du Chiendent	Rouyn-Noranda	*									1	
— La Troupe les Cloch'Arts	Rouyn-Noranda	*									1	
— Le Théâtre de la Terre Promise	Rouyn-Noranda		*	*	*	*	*	*	*	*	8	
— La Troupe le Noyau	Rouyn-Noranda				*	*	*	*			4	
— La Ligue d'Improvisation de R-N	Rouyn-Noranda						*	*	*	*	4	
— Le Théâtre la Rigole	Rouyn-Noranda								*	*	2	
— Le Théâtre les Zybrides	Rouyn-Noranda									*	1	
<b>MRC du Témiscamingue (4 groupes)</b>												4*
— L'Union Théâtrale des Jeunes Témiscamiens	Ville-Marie										1	
— Le Théâtre de la Crique	Ville-Marie			*	*	*	*	*	*	*	8	
— La Troupe de Témiscaming	Témiscaming	*									1	
— La Troupe Nous-Autres	Témiscaming				*	*	*	*	*	*	6	
<b>MRC de la Vallée-de-l'Or (7 groupes)</b>												2.8*
— La Compagnie de la 2e Scène	Val-d'Or	*	*	*	*	*	*	*	*	*	9	
— La Troupe les Epouvantails	Val-d'Or	*									1	
— La Troupe du Jeune Théâtre	Malartic	*									1	
— Le Théâtre des Masqués	Val-d'Or				*	*	*	*	*	*	5	
— La Troupe les Jeunes Talents	Val-d'Or							*	*		2	
— La Troupe le Tourbillon	Senneterre								*	*	1	
— Les Productions 636	Val-d'Or									*	1	
<b>MRC Nord du 49e Parallèle (3 groupes)</b>												4.3*
— La Troupe de Beaucanton	Beaucanton	*	*	*	*	*	*	*	*	*	4	
— La Troupe Soleil	Beaucanton					*	*	*	*	*	5	
— Le Théâtre du Ricochet	Lebel-sur-Quévillon						*	*	*	*	4	
<b>Total des groupes (39)</b>		15	8	8	13	14	16	16	19	23	3.5*	

\* moyenne de longévité

— changement de nom

Pour la période, le tableau nous permet d'établir une longévité de trois ans et demi en moyenne pour les troupes. Malgré cette durée d'existence relativement courte et bien que les troupes doivent périodiquement se réorganiser à cause du départ de membres expérimentés, certaines troupes démontrent beaucoup de vitalité : productions régulières, ateliers de formation, participation à des rencontres de concertation régionale, etc.

## **2. La production théâtrale régionale**

En Abitibi-Témiscamingue, il se joue en moyenne une trentaine de pièces par année, dont 30 à 40% par des troupes de l'extérieur (TPQ, Compagnie Jean Duceppe, Théâtre Parminou, troupes spécialisées en théâtre pour l'enfance...). C'est donc dire qu'une vingtaine de pièces sont produites en région, par les troupes de métier, les troupes de théâtre amateur et les groupes scolaires<sup>8</sup>.

Le tableau II (voir annexe p.218) dresse un portrait de la production régionale, pour la période de 1980 à 1989 et pour chacun des trois secteurs précédemment déterminés.

Une première constatation s'impose : c'est le secteur du théâtre amateur (40 groupes) qui produit le plus (55% de l'ensemble de la production). Les six troupes de métier occupent le deuxième rang avec 25% de la production, suivies par les groupes scolaires (13) avec 20%. Ces résultats, isolément et en chiffres absolus, sont peu significatifs. Ils révèlent que 40 troupes amateurs ont produit 112 spectacles, soit une moyenne de 2,7 spectacles chacune en neuf ans ; 6 troupes de métier ont joué 50 pièces, soit une moyenne de 8,3 pièces chacune ; 13 groupes scolaires ont produit 44 spectacles pour une moyenne de 3,4 chacun. Si l'on tenait compte du nombre de représentations que connut chacun de ces spectacles, les résultats seraient encore différents. Les troupes de métier offrent habituellement plusieurs fois leur spectacle, dans leur localité, en tournée régionale, certaines même à l'extérieur de la région<sup>9</sup>.

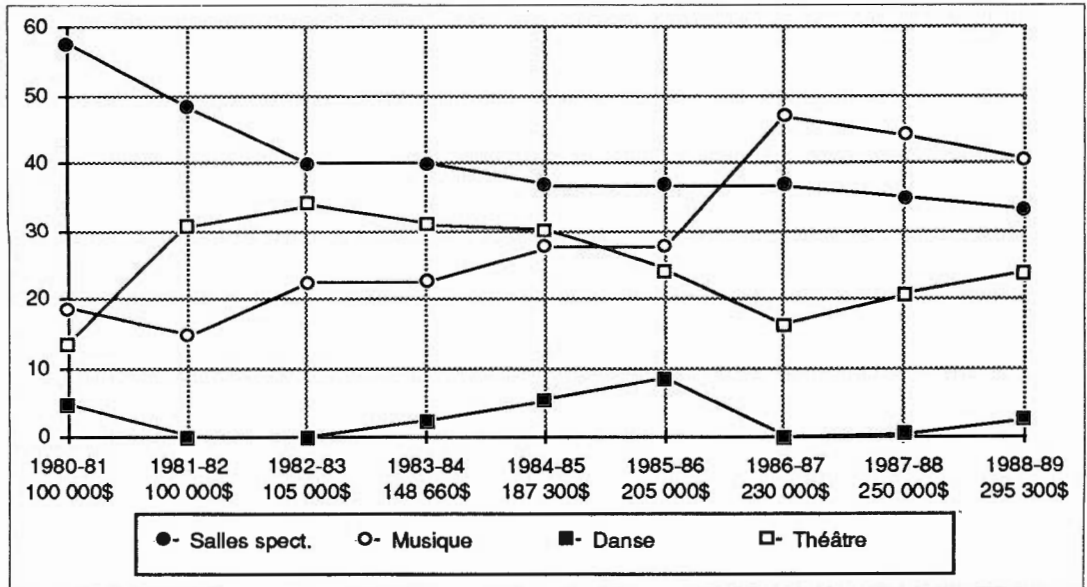
### **La pratique et la diffusion de métier en théâtre**

Depuis le début des années 1980, six troupes de théâtre ont eu accès à des subventions du ministère des Affaires culturelles. Si au départ on avait espéré qu'une telle reconnaissance s'accompagnerait d'un soutien financier suffisant pour assurer une permanence, on doit constater que cela n'a pas été le cas. En effet les subventions aux troupes de métier sont puisées dans une enveloppe saturée par de multiples demandeurs en arts d'interprétation (salles de spectacles, écoles de musique, écoles de danse, orchestre symphonique, troupes de théâtre).

L'évolution du partage de cette enveloppe (tableau III) montre depuis 1982 une décroissance de la part consacrée au théâtre, part qui est morcelée entre trois ou quatre troupes. Cette décroissance a atteint son plancher le plus bas en 1986 (16.3% de l'enveloppe) et ce n'est peut-être pas par hasard que, cette même année, une seule troupe de métier va produire un spectacle.

L'insuffisance des ressources financières place les troupes devant des choix difficiles. Si la subvention est investie dans la production de la pièce (frais de scénographie, de promotion...), les membres de la troupe doivent se contenter des cachets tirés des revenus nets générés par les représentations. Si on veut rémunérer les gens par des cachets minimaux et fixes, on doit réduire l'envergure et les frais des productions. Or le nombre de représentations d'une pièce est souvent

Tableau III :  
Évolution du partage de l'enveloppe  
en arts d'interprétation de 1980 à 1989



limité car les troupes ont énormément de difficultés à faire tourner leurs spectacles ; la plupart des petites salles de diffusion ne peuvent verser un cachet suffisant pour couvrir ne serait-ce que les frais de transport et de séjours encourus.

Les membres des troupes ne peuvent pas vivre de leur pratique théâtrale et doivent le plus souvent se trouver un autre travail. De telles conditions entraînent l'essoufflement et poussent bien des personnes à quitter la région pour aller chercher dans les grands centres de meilleures possibilités de formation et de pratique. C'est le cas de Murielle Dutil qui quitte la région à la fin des années 60 pour faire carrière à Montréal. C'est également celui des Roch Aubert, Odette Caron, Mychel Chénier du Théâtre de la Crique, Richard Fortier, Gilles Deschatelet, Alice Pommerleau, Rachel Lortie du Théâtre de Coppe, Lucie Legault-Roy du Théâtre la Poudrière. Quelques-uns reviennent en région, soit pour un spectacle, soit de façon plus permanente, après avoir acquis, à l'extérieur et à leurs frais, du perfectionnement en interprétation, en mise en scène, etc. Tous les départs obligent les troupes à mettre beaucoup d'énergie dans le recrutement et la formation de nouveaux membres.

La section troupes de métier du tableau II dresse la liste des pièces présentées par les troupes de métier de l'Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989. On voit qu'au cours de cette période, les troupes ont monté 50 productions sans compter les collaborations ponctuelles qu'elles ont apportées à l'occasion d'événements spéciaux. (ex : sketches, improvisations, interventions lors de colloques, de congrès). Cependant ce tableau ne reflète pas l'instabilité des effectifs (certaines troupes ayant souvent à changer leur équipe pendant ces années) et ne rend pas compte du nombre de représentations par pièce.

Comme nous pouvons le constater dans les paragraphes qui suivent, la coexistence des troupes dans un marché limité les a amenées à préciser leur champ d'intervention.

## 1. Le Théâtre de la Crique

Seule troupe à avoir produit annuellement au moins un spectacle pendant la décennie, le Théâtre de la Crique a maintenu jusqu'en 1985 un rythme moyen de deux productions par année. Ces spectacles, composés de pièces humoristiques souvent écrites et mises en scène par Pierre K. Malouf ou Roch Aubert, furent présentés à Ville-Marie et diffusés à travers la région. Mais la Crique a peu à peu renoncé à faire la tournée régionale de ses pièces, estimant que cette pratique épuisante et très coûteuse requérait, pour être rentable, le développement d'un marché extra-régional qui inclurait par exemple le nord-est ontarien et le Saguenay/Lac St-Jean. Première troupe à présenter du théâtre d'été en région, elle s'est spécialisée dans ce secteur d'activité théâtrale à partir de 1986, montant chaque année et jouant à la Salle Augustin-Chénier de Ville-Marie de trente à quarante représentations d'une même pièce. Plusieurs membres de la Crique habitent maintenant à Montréal et y préparent de là-bas les productions jouées dans la région.

## 2. Le Théâtre de Coppe

Très productif au début des années 80 (gros spectacles, tournées régionales), le Théâtre de Coppe a réduit l'envergure de ses productions (monologues, radio-romans requérant moins de personnel et d'équipement scénique) à partir de 1983 et les a jouées au Cabaret de la Dernière Chance. Plusieurs des membres du Théâtre de Coppe ont d'ailleurs été à l'origine de la mise sur pied de cette nouvelle salle et collaborent à la programmation des activités culturelles du Cabaret<sup>10</sup>. Dans un article publié dans *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 1985-3, Roch Aubert décrivait le Théâtre de Coppe comme un théâtre social marqué par l'auteure Jeanne-Mance Delisle et soulignait que « malgré les tentatives d'explorer d'autres avenues telles que création collective, spectacle musical (*Dernier cri*), on en revient toujours aux textes de Jeanne-Mance Delisle comme garanties de l'orthodoxie de l'esprit coppéen »<sup>11</sup>. Sans production en 1986, la troupe a présenté le dernier texte de Jeanne-Mance Delisle, *Un oiseau vivant dans la gueule*, au Théâtre du Cuivre à Rouyn-Noranda et en tournée régionale au printemps 1987. Cette production du Théâtre de Coppe fut également jouée dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques en juin 1987. Serait-ce parce que la grande majorité du personnel de cette dernière production (metteuse en scène, scénographe, éclairagiste, comédienne) était composée de contractuels montréalais que le Théâtre de Coppe s'est vidé de ses membres depuis? Un



Affiche de *Les Mensonges de papa*, Théâtre de la Crique, 1988.



groupe a formé le Théâtre les Zybrides, certains travaillent à la pige pour d'autres troupes et le Théâtre de Coppe est pour l'instant inactif.

### 3. Le Théâtre de la Terre Promise

Particulièrement actif de 1981 à 1986 (10 productions en 5 ans), le Théâtre de la Terre Promise se définit comme un théâtre d'intervention. Les pièces qu'il a produites sont des créations collectives souvent issues de commandes d'établissements ou de groupes du réseau de la santé et des services sociaux. La Terre Promise a développé des créations pour enfants et a effectué des tournées dans de nombreuses écoles de la région. Cette troupe a également produit du spectacle pour adultes et s'est donné comme mission de rejoindre des gens qui ne fréquentent pas les salles de spectacles. C'est pourquoi des pièces pour adultes ont été présentées dans des brasseries, des hôtels ou devant des groupes préoccupés par une problématique particulière (ex. : le suicide dans *1, 2, 3...Go*). La survie du Théâtre de la Terre Promise est actuellement menacée. Des problèmes de relève, de gestion et de ressources financières (le MAC ayant refusé toute aide pour 1986-87) compromettent la poursuite des activités de cette troupe. Un des principaux animateurs de cette troupe, Michel Vincent, travaille actuellement avec le Théâtre la Poudrerie.



Affiche de 1, 2, 3 Go....  
Théâtre de la Terre  
Promise, 1985.

spécialise dans le théâtre d'été et présente ses pièces, puisées dans le répertoire québécois, au Théâtre Normick-Perron de la Base de Plein Air du Lac Mourrier, à Malartic, où elle connaît un immense succès.

### 5. La Poudrerie

Depuis sa fondation en 1963, la Poudrerie se définit comme troupe de théâtre amateur. Cherchant avant tout à faire un théâtre populaire et accessible, elle puise ses textes dans le répertoire québécois ou étranger. Elle a produit au cours des ans une bonne quinzaine de spec-

### 4. La Compagnie de la 2e Scène

Partagée entre le répertoire, québécois surtout, et la création, malgré ses neuf pièces jouées entre 1980 et 1985, la Compagnie de la 2e Scène a connu des périodes d'inactivité (1983 et 1986) et de restructuration à la suite du départ de plusieurs de ses membres. Le difficile constat de l'impossibilité de vivre du théâtre en région semble à l'origine de cette fluctuation. C'est à cette troupe que nous devons la création du texte de l'auteure régionale Margot Lemire, *Les Mal-heureuses*, qui a fait l'objet de tournées dans la région et d'une présentation dans le cadre du Festival québécois du Jeune Théâtre. Mis à part le spectacle *Les Bonnes* qui a tourné également en région, les spectacles produits avant 1987 ne furent joués qu'à Val-d'Or. À partir de 1987, la Compagnie de la 2e Scène se





Affiche de *Eh ! qu'mon chum est platte !* La Compagnie de la 2e Scène, 1980.

La *POUDRIÈRE*  
Présente  
en **THÉÂTRE D'ÉTÉ**

MISE EN SCÈNE DE  
**LUCIE LEGAULT-ROY**  
AVEC  
**ALICE POMERLEAU**  
**BERNARD LEMIEUX** PIANO

MONOLOGUE SCULPTÉ DE  
JEAN-CLAUDE GERMAIN  
MUSIQUE ORIGINALE DE  
JACQUES PERRON

*Les hauts  
et  
les bas  
d'la vie  
d'une*



**DIVA**

*Sarah Monard par eux-mêmes*

**THÉÂTRE du CUIVRE** 76 4-5335

INFORMATION: SOUPER-THÉÂTRE 18H30 \$20,00 THÉÂTRE 21H00 \$10,00 TOUS LES MERC-JEU-VEN-SAM 29 JUN AU 3 SEPT 88  
RESERVATION: OPÉRA-LAUREN COULON BELFIO ASTER INC.

Affiche de *Les Hauts et les bas d'la vie d'une Diva*, Théâtre la Poudrière, 1988.

tacles dont plusieurs comédies musicales. À partir de 1984, la troupe organise deux à trois ateliers de formation par année, ateliers qui sont offerts à ses membres et à l'ensemble des troupes de la région le plus souvent, et devient par le fait même troupe-école. En 1987, la Direction régionale du ministère des Affaires culturelles lui reconnaît le statut de troupe de métier et lui accorde une première subvention, suite au perfectionnement de la directrice générale et à l'arrivée de gens de métier dans ses rangs. Depuis, la Poudrière monte deux spectacles par année dont un en théâtre d'été. Pour la présentation de ses spectacles, elle erre d'une salle à l'autre (Salle Casino de l'Hôtel Albert, Palestre de l'Université du Québec, Hall du Théâtre du Cuivre) au gré de la disponibilité des lieux, étant donné l'absence d'un endroit de diffusion adéquat<sup>12</sup>.

## 6. Les Zybrides

La Troupe les Zybrides est créée en 1988 par trois anciennes comédiennes du Théâtre de Coppe, auxquelles vont s'adjoindre des personnes des Productions Parallèle 48 (une corporation sans but lucratif oeuvrant comme diffuseur de spectacles au Cabaret de la Dernière Chance). Comme premier spectacle, elle présente en théâtre d'été au Cabaret de la Dernière



*Une scène des Zombres de la Zone Z, Théâtre les Zybrides, 1988.*

Chance un « remake » de *La Grande cadence*, du Théâtre de Coppe : *Les Zombres de la Zone Z*. Cette pièce sur l'environnement, qui tournera dans les salles de spectacles de la région à l'automne 1988, traduit bien la politique artistique du groupe : création collective et théâtre social. Avec ce spectacle, les Zybrides tenteront de faire une percée dans le réseau scolaire de diffusion en 1989. Après s'être donné une formation et après avoir expérimenté la formule à l'automne 1988, avec un spectacle lors de la rentrée du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue, les Zybrides s'orientent aussi vers le théâtre-forum.

On note chez des troupes de métier (la Crique et le Théâtre de Coppe) une nouvelle tendance à aller monter des productions à Montréal. Cette pratique permet certainement de combler un besoin de ressourcement des auteurs, des comédiens de la région et donne accès à un plus large bassin de professionnels. Ce mode de fonctionnement a, par contre, comme effet d'éloigner des groupes de la région pendant une bonne partie de l'année et ne favorise pas le développement de compétences régionales dans certains domaines comme la mise en scène, la scénographie.

Depuis trois ans maintenant, on constate que les troupes de métier concentrent leur production à l'été. À cause de la plus grande circulation du public régional durant cette saison, le nombre de représentations de chaque pièce est plus élevé que durant le reste de l'année. Quant à monter une pièce par année, aussi bien la jouer dans la période la plus favorable. En effet, malgré le désir maintes fois répété de plusieurs troupes de rester visibles à longueur d'année, peu d'entre elles arrivent à le faire. Ce sont les conditions matérielles (budgets de fonctionnement insuffisants, absence de locaux adéquats disponibles, etc) qui sont surtout responsables de cet état de fait. La concurrence du théâtre national peut également intervenir dans les décisions de certaines troupes de ne pas présenter de spectacles durant la saison régulière.

Chacune des troupes de métier évolue isolément. Chacune assume donc seule l'ensemble des tâches inhérentes à la production et à la gestion de ses activités théâtrales : choisir les textes, constituer l'équipe de production, donner de la formation, organiser les répétitions, concevoir et réaliser les décors, les costumes, les éclairages, planifier et programmer les représentations, en faire la promotion et tout cela sans oublier la recherche et l'administration des fonds requis pour le fonctionnement. Une telle quantité de tâches n'est pas le lot exclusif de la pratique théâtrale sauf que, dans cette discipline, il faut se rappeler que les troupes disposent d'un nombre très réduit de personnes pour voir à tous ces aspects. Une exception : la Poudrerie qui compte un bassin de membres bénévoles, dont une dizaine qui siègent au Conseil d'administration.

L'idée d'un regroupement régional en théâtre, qui avait été examinée au début des années 1980, ne s'est pas concrétisée, les troupes ne s'entendant pas sur le mandat à confier à une telle table de concertation. Cependant, grâce aux efforts du Conseil de la Culture, le milieu théâtral s'est mobilisé pour la recherche de solutions à des problèmes communs comme la promotion et le perfectionnement. Depuis 1987, les troupes, de concert avec le Conseil de la Culture, ont produit un dépliant pour faire la promotion des théâtres d'été dans la région. Même concertation pour ce qui est de l'organisation d'ateliers de perfectionnement, en collaboration avec la Commission de formation professionnelle et le Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue. À Rouyn-Noranda, un regroupement semble se dessiner autour de la question de la programmation et de l'épineux problème d'accès à des équipements scéniques adaptés aux besoins des troupes.

Devant les énormes difficultés (certains concluent même à l'impossibilité) pour trois ou quatre troupes de métier de vivre de leur pratique en Abitibi-Témiscamingue, on se demande s'il ne serait pas préférable de viser la constitution d'une seule troupe régionale réunissant toutes les personnes qui veulent faire du théâtre à plein temps. Plusieurs sont d'avis que la seule façon pour une troupe d'assurer sa survie dans la région, c'est de produire pour le milieu scolaire, un marché actuellement occupé par des formations théâtrales de l'extérieur.

## **Le théâtre amateur (ou de loisir)**

Les troupes de théâtre amateur sont des noyaux importants pour étendre l'accessibilité à la pratique théâtrale de loisir. Plusieurs d'entre elles arrivent à monter au moins une pièce par année qu'elles jouent à quelques reprises dans leur localité. Ce rayonnement local leur permet de minimiser les frais et de fournir à toutes les personnes intéressées l'occasion de participer à une production. Dans les plus petites localités, la troupe amateur est souvent le seul organisme qui présente un spectacle dans son milieu.

Durant la décennie, on dénombre pas moins de 40 groupes qui ont pratiqué le théâtre comme loisir. Plus de la moitié de ces groupes ont connu une existence éphémère puisqu'ils n'ont produit qu'un spectacle. Souvent, ces derniers groupes se constituent pour une occasion particulière, sans refaire surface une fois l'événement passé (Fêtes de la St-Jean ; anniversaires du village, de la paroisse ; animation estivale ; activités pour souligner l'Année de la Paix, de la Jeunesse, de l'Environnement ; etc.). Par contre, certains groupes, formés autour de l'activité théâtrale, se sont donné une organisation de troupe et produisent plus régulièrement. La section troupes de loisir du tableau II (voir annexe I, p.218) fait apparaître d'une part les troupes qui ont connu une activité plus régulière de production et, d'autre part, les villes dans lesquelles se concentrent ces activités.

Parmi les troupes les plus actives et les plus régulières, on retrouve le Théâtre la Rigole (11 spectacles en 3 ans), la Compagnie des Deux Temps Abitibiens (10 spectacles en 5 ans), la Poudrerie (9 spectacles en 8 ans), les Sans l'Sou (7 spectacles en 9 ans), les Productions JAB (5 spectacles en 3 ans), le Ricochet (5 spectacles en 4 ans), À Coeur Ouvert (6 spectacles en 6 ans), le Noyau (4 spectacles en 4 ans), Rire aux Larmes (4 spectacles en 8 ans). Voyons le profil de ces quelques troupes<sup>13</sup>.

## 1. Le Théâtre la Rigole

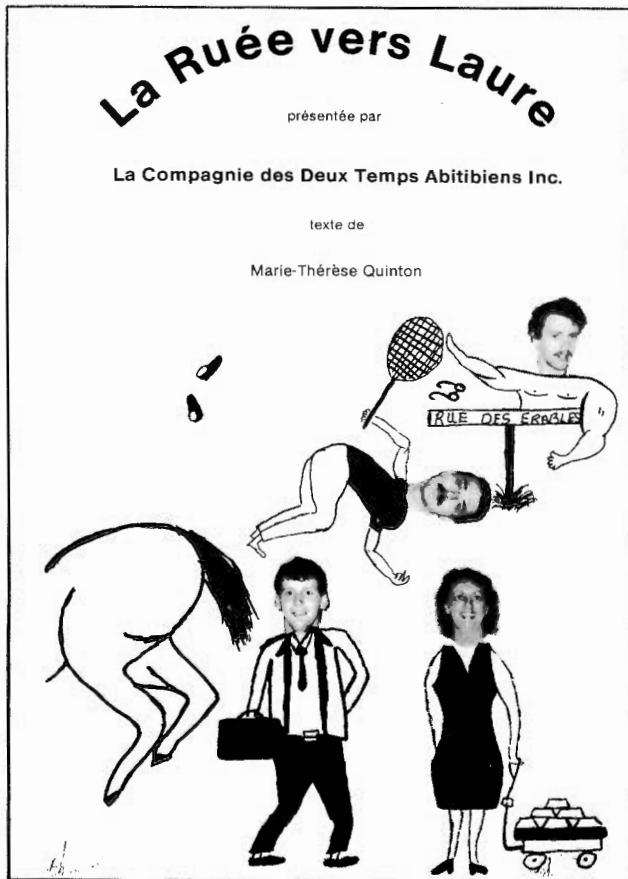


*Sigle du Théâtre la Rigole.*

Fondé en 1985 par Francine Séguin, le Théâtre la Rigole est une troupe spécialisée en théâtre de marionnettes pour l'enfance. Les spectacles du groupe sont présentés à la Bibliothèque municipale de Rouyn-Noranda le plus souvent. La troupe se produit également devant des groupes de jeunes à la demande de divers organismes ou entreprises à l'occasion de fêtes ou d'événements (Noël, l'Halloween, Salon du livre, etc). En 1986, une marionnettiste professionnelle, Rollande Turmel, se joint au groupe et on intègre des marionnettes géantes aux spectacles. Cette même année, une collaboration avec la Commission scolaire de Rouyn-Noranda va permettre à la Rigole de produire deux textes écrits par des élèves du primaire, suite au concours « Jouons avec les mots ». Il s'agit des

spectacles *La Mère rouge-gorge* et *Une heureuse surprise*.

## 2. La Compagnie des Deux Temps Abitibiens



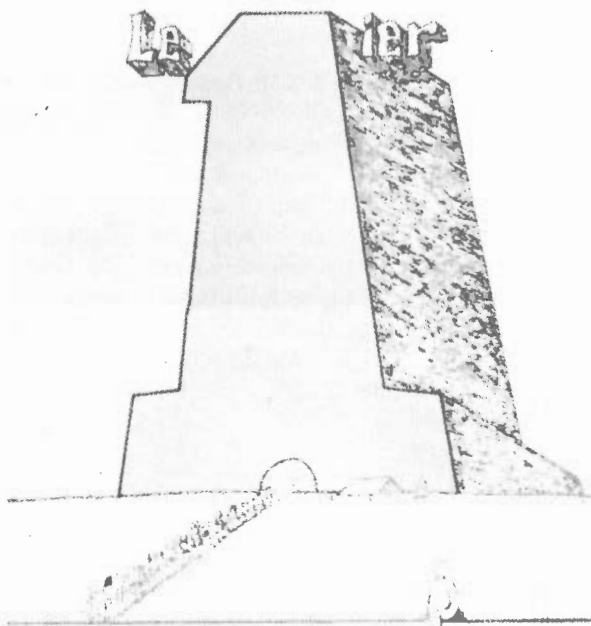
*Programme de La Ruée vers Laure, La Compagnie des Deux Temps Abitibiens, 1988.*

*des Tries*, ce sont vingt épisodes différents, joués à l'été et à l'automne 1986, à raison de un par semaine, mettant en scène les mêmes personnages (Mentrie, Papetrie, etc.) dans des aventures

Cette troupe débute ses activités en 1984. Philippe Laferrière, qui a quitté les Sans l'Sou en 1983<sup>14</sup>, s'investit dans la création de cette nouvelle troupe. Les premiers à Amos, les deuxièmes en région après la Crique à Ville-Marie, les Deux Temps Abitibiens offriront du théâtre d'été à la population. La troupe ira présenter son spectacle *Qui est le père* à Rivière-Ouelle, dans le Bas-du-Fleuve, les 23 et 24 juin 1984. On joue surtout des comédies québécoises mais on monte à l'occasion des textes du répertoire international. Si on change souvent de lieux de représentation, c'est dans des restaurants et des hôtels qu'on se produit le plus souvent (Café-Radio, Château d'Amos, Pétro-Repos). Après le départ de Philippe Laferrière (parce qu'il quittera la Compagnie en 1988 pour former les Productions GPJ), la troupe se consacrera au théâtre d'été.

## 3. Les Productions JAB

Regroupant autour de lui les humoristes avec lesquels il avait préparé des « stand-up comics » (les Ha Ha d'Ici), Jacques Bertrand fonde les Productions Jab en novembre 1985. Il espère répondre à un besoin du public qui accueille bien les Ah Ah d'Ici et ainsi tirer un revenu de son travail théâtral en écrivant des comédies de situation. La première, une parodie des contes de fées, s'intitule *La Poubelle au bois grouillant*. Avec Danielle Bérubé, il écrira *Les Aventures des Tries*, cette fois à l'intention des enfants, une commande de l'Association des marchands de Place Centre-ville à Amos. *Les Aventures*



présenté par

On ne connaît qu'un seul spectacle des Productions Jab réalisé à partir d'un texte d'auteur (*Le Premier* d'Horovitz). Presque tous sont des créations de Jacques Bertrand : *Tâche de rire*, en collaboration avec Réal Desaulniers et les multiples spectacles de commande d'organismes aussi diversifiés que l'Association forestière régionale, Normick Perron, Centr'Aide, le Symposium international sur la Nordicité, l'Ordre des ingénieurs forestiers du Québec.

Carton publicitaire pour *Le Premier*, Les Productions JAB, 1987.

*Les Productions Jab*

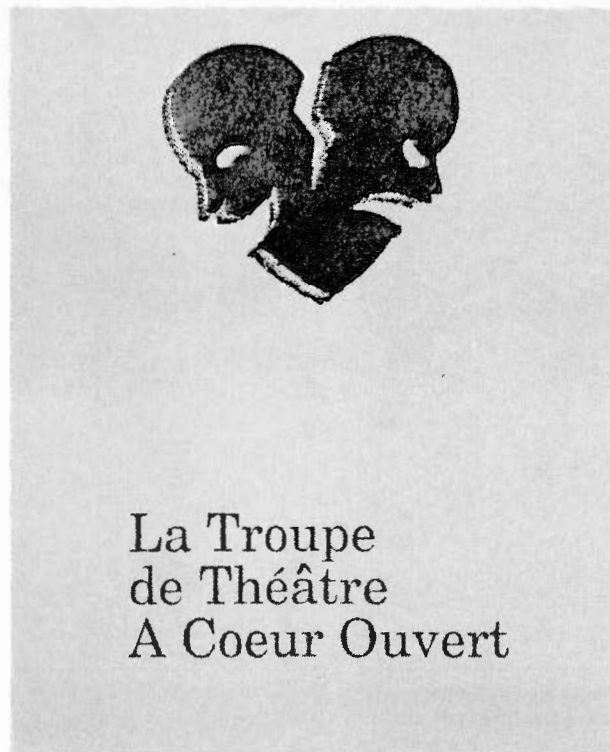
#### 4. Le Théâtre du Ricochet

Basé à Lebel-sur-Quévillon, le Théâtre du Ricochet, fondé en 1983, présente à la population de cette ville forestière des comédies québécoises. Les activités de la troupe ne se limitent pas à la production de pièces d'auteurs: les membres du Ricochet donnent des ateliers de théâtre à des élèves du primaire, ils répondent à des commandes d'animation théâtrale et créent de toute pièce quelques spectacles collectivement, dont un certain nombre de « music hall ».

#### 5. Le Théâtre À Coeur Ouvert

Suite aux ateliers de théâtre offert par le Service des loisirs de la Ville de La Sarre en 1981, un groupe de personnes intéressées par le théâtre crée le Théâtre À Coeur Ouvert en 1982. Les ateliers et les deux premières mises en scène furent animés par Gabriel Desjardins. Depuis, la troupe a présenté annuellement une pièce à la population lasarroise, le plus souvent une comédie québécoise, au Théâtre de Poche du Centre culturel de La Sarre, rebaptisé depuis peu la Maison de la Culture.

*Sigle du Théâtre À Coeur Ouvert.*



## 6. Le Théâtre le Noyau

En 1982, un groupe se détache de la Poudrerie pour former une nouvelle troupe, le Noyau. Le premier spectacle du groupe sera une comédie musicale, *La Clinique du bonheur* : une création originale de Réjeanne Gaudet (pour le texte) et Guy Duchêne (pour la musique). Après avoir produit une deuxième pièce, la comédie *Léon*, en 1984, la Troupe le Noyau s'oriente vers le théâtre pour l'enfance avec le spectacle *Peter et Elliot le dragon*. Ces trois productions seront présentées au Théâtre du Cuivre à Rouyn-Noranda. La carrière de la troupe s'achèvera avec le spectacle Cabaret-théâtre présenté à l'occasion de la Fête des pères dans une salle de motel en 1985.

## 7. La Troupe Rire aux Larmes

La Troupe Rire aux Larmes, c'est le nom que s'est donné en 1981 un groupe de comédiens, auparavant appelé les Jeunes Ruraux, qui jouaient des sketches au sous-sol de l'église à La Ferme. La formule des sketches est conservée par Rire aux Larmes ; mais ce sont des spectacles formant un tout complet et unifié, dans le style des Samedis de Rire, que produit le groupe. Chaque spectacle est composé de chansons (dans une proportion d'un quart en moyenne) et de sketches, les liens

entre chaque partie étant assurés par l'animation d'un clown ou d'un personnage du sketch précédent.

La production de la Troupe Rire aux Larmes est des plus régulières, ce que ne laisse pas supposer la couverture journalistique qui lui est faite. D'après Réal Desaulniers, un des principaux animateurs de la troupe, deux spectacles différents sont montés chaque année et on en prévoit même trois pour l'année 1989.

## 8. Les Trois Mimes

Originaires du Témiscamingue (Ville-Marie et Lorrainville), les Trois Mimes (ils sont quatre !) créent leur premier spectacle en 1982, alors qu'ils sont tous étudiants au niveau secondaire. Ils ne sont pas légions en Abitibi-Témiscamingue à s'adonner à cette discipline théâtrale qu'est le mime. Dès leurs premières représentations, ils obtiennent un tel succès qu'on les retrouve partout : spectacles de fin d'année de leurs



Programme de *Léon*, Troupe le Noyau, 1984.

Scène de l'Histoire d'un cheveu, *Les Trois Mimes*, 1985.  
Photo : Louis Paré.





écoles, revues Richelieu, etc. Alors qu'ils étudient au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue en 1985, ils remportent les finales provinciales du concours Cégeps en spectacle. À l'été 1987, ils terminent la saison du théâtre d'été à la Salle Augustin-Chénier de Ville-Marie en présentant durant tout le mois d'août le spectacle *Concombres grimpants*.

La ville où le théâtre amateur est le plus florissant est sans contredit Amos. Sans qu'on y retrouve le plus de troupes, celles qui s'y trouvent sont les plus productives et ont une durée de vie relativement plus longue qu'ailleurs en région. Cette situation est probablement due au fait qu'il n'existe pas de troupe de métier à Amos malgré la contribution importante de cette ville au développement du théâtre en Abitibi-Témiscamingue. C'est donc le théâtre amateur qui prend le relais pour assurer à la population amossoise une programmation théâtrale régulière.

À Rouyn-Noranda, malgré le nombre important de groupes qui y voient le jour durant la période, seulement deux troupes produisent régulièrement : La Poudrerie, jusqu'en 1987 (elle sera par la suite reconnue troupe de métier) et la Rigole. Le plus souvent, les groupes se forment pour un spectacle, groupes dans lesquels on peut retrouver des gens des différentes troupes de métier. Souvent, ces spectacles sont montés par la « gang » du Cabaret (Productions Parallèle 48, Productions Baggano, La Paix SVP). Exceptions à la règle : La Ligue d'Improvisation de Rouyn-Noranda (LIRN), basée à la Polyvalente d'Iberville et animée par Réal Beauchamp principalement, qui produit à l'occasion des spectacles autres que des matchs d'improvisation, spectacles présentés également au Cabaret de la Dernière Chance, et le Noyau qui aura existé quatre ans.

À La Sarre, c'est la Troupe À Coeur Ouvert qui assure à la population locale une pièce de théâtre annuellement depuis 1983 ; les activités des autres groupes qu'on y retrouve ne présentent pas la même stabilité. À Val-d'Or, il est assez étonnant de ne pas retrouver de groupes amateurs stables depuis la dissolution des Insolents au milieu des années 1970. Le Théâtre Démasqué, fondé par Doris St-Pierre en 1983, n'est pas à vrai dire une troupe amateur. Doris St-Pierre a travaillé avec la Compagnie de la 2e Scène et le Théâtre de Coppe. La troupe n'a qu'un spectacle à son actif, même si elle le représente à l'occasion de 1983 à 1987. Sur le territoire témiscamien, peu de stabilité également de la part du théâtre amateur ; les foyers de production théâtrale se déplacent, au gré de l'implication des animateurs, de Ville-Marie à Lorrainville ou Témiscaming.

Fragilité, précarité, réorganisation constante semblent le lot du théâtre amateur en Abitibi-Témiscamingue, comme probablement partout ailleurs. Malgré cela, le théâtre amateur démontre une vitalité étonnante et manifeste une volonté constante d'améliorer ses productions, comme en font foi les nombreux ateliers de formation qui se donnent sur le territoire. En 1985, à l'occasion justement du Carrefour de formation en théâtre amateur, les troupes participantes ont exprimé le désir d'avoir plus souvent l'occasion d'échanger entre elles. La remise au point d'une formule comme le Festival régional de théâtre (le dernier remonte à 1983) pourrait permettre de répondre à ces besoins. À un autre niveau, il n'existe pas d'étanchéité à toute épreuve entre le théâtre amateur et le théâtre de métier. La presque totalité des gens qui oeuvrent actuellement dans les troupes de métier proviennent du théâtre amateur. Il n'est pas rare aussi de voir des collaborations entre les deux niveaux de production : dépliant commun pour la promotion des théâtres d'été, participation conjointe à des ateliers de formation, collaboration des amateurs et des gens de métier pour monter certains spectacles.

## Le théâtre scolaire

Si on regarde ce qui se fait comme théâtre en milieu scolaire, on constate que même si le programme officiel d'enseignement des arts du ministère de l'Éducation comporte quatre volets dont un d'art dramatique, peu de commissions scolaires retiennent cette dernière option. Elles doivent en principe donner trois des quatre volets en arts (arts plastiques, musique, danse, art dramatique). Dans la pratique, elles n'en dispensent le plus souvent que deux - habituellement la musique et les arts plastiques - pour lesquels des spécialistes sont engagés. Actuellement, il se fait de l'initiation à l'art dramatique dans la plupart des écoles primaires de la région à l'intérieur du programme de français et c'est la titulaire de classe qui s'en charge. Il faut souligner ici que la Commission scolaire d'Amos a été le cadre en 1986 d'un projet pilote financé conjointement par le ministère de l'Éducation et celui des Affaires culturelles. Ce projet a permis d'embaucher une professionnelle en théâtre pour former et soutenir les titulaires de classe dans leur travail d'initiation des enfants à l'art dramatique. Le projet pilote ne s'est pas poursuivi en 1986-87 car les deux ministères concernés ont indiqué qu'ils n'en assureraient plus le financement.

*Affiche de La Vie dans un cadre, La Trac, 1987.*

Au secondaire, seule la Polyvalente d'Iberville de Rouyn-Noranda offre une option en art dramatique. Les étudiants intéressés à faire du théâtre doivent dans la majorité des cas s'y adonner dans le cadre d'activités para-scolaires (improvisation, stand-up comic, etc.). Là encore c'est habituellement le professeur de français qui coordonne les activités en art dramatique. Les jeunes qui se découvrent du goût pour le théâtre au secondaire ne retrouvent plus, au niveau collégial, l'encadrement leur permettant de poursuivre une pratique théâtrale régulière. Le Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue offre des ateliers de théâtre intégrés aux cours de français mais n'a plus, comme avant, une troupe de théâtre étudiante<sup>15</sup>. Ceux qui veulent continuer à recevoir une formation en théâtre au collégial doivent s'inscrire dans des cégeps de l'extérieur.

Les productions théâtrales du milieu scolaire, qu'elles soient de loisir ou qu'elles résultent d'activités pédagogiques, sont à l'occasion présentées au grand public. La section Troupes scolaires du tableau II (voir annexe I p.218) nous fait voir dans quels établissements se concentrent ces activités.

Au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue, trois groupes tentèrent de se structurer en troupe durant cette période : Les Cloch'Arts, les Théâtres et les Productions de la Feuille Blanche. Le Théâtre des Vadrouilles, le Groupe Défi et la Trac furent constitués à l'intérieur d'un groupe-classe et ils cessèrent d'exister une fois le cours terminé. On retrouve parfois des numéros de théâtre à l'intérieur du concours Cégeps en spectacle mais sans que le groupe ne poursuive ses activités une fois les finales régionales terminées (les Trois Mimes exceptés).





C'est à la Polyvalente d'Iberville de Rouyn-Noranda que l'on retrouve le plus de régularité dans la production, du moins à partir de 1983. Qu'il y ait une option art dramatique parmi les choix de cours en arts n'est pas étranger à cette situation. On y présente exclusivement des créations collectives ; même la pièce *Ste-Clarice des anges* fut créée par le groupe et mise en texte par Réal Beauchamp et François Marquis. À la Polyvalente La Source, à Rouyn-Noranda, on monte un spectacle si un professeur se propose comme animateur. La production est sporadique et ce sont des textes d'auteurs que l'on interprète surtout.

Le théâtre scolaire est assez actif au Témiscamingue et l'on retrouve au moins une production presque à chaque année. Toutefois, et c'est l'histoire du théâtre amateur qui se répète ici, la production se déplace de Témiscaming au début des années 80 vers Lorrainville à partir de 1984. C'est l'interprétation de textes qui prime aux Écoles De La Salle et Marcel-Raymond, comme à La Source de Rouyn-Noranda.

Les autres écoles secondaires qui sont inscrites au tableau II ont peu produit de spectacles (un ou deux) durant la période, du moins selon ce que nous en savons à partir de la presse régionale.



Affiche des matchs d'improvisation de la L.I.R.N.

Affiche du match d'improvisation opposant la L.N.I. à la L.I.R.N., 1984.

## L'improvisation

Quand on considère le rayonnement de la pratique théâtrale en Abitibi-Témiscamingue depuis le début des années 80, on ne peut passer sous silence un courant qui, à son heure, a réuni beaucoup d'adeptes : la vague d'improvisation. Ne requérant ni dispositifs scéniques lourds, ni mémorisation de rôles et longues heures de répétition, cette formule offre en plus l'avantage de permettre l'organisation rapidement et à peu de frais d'une série de rencontres et de fournir à qui le veut l'occasion de tenter l'expé-

rience. Le tableau IV qui suit nous permet de voir que ce mouvement, d'abord porté par des intervenants adultes en 1981, s'est étendu au milieu étudiant à partir de 1982 pour s'y concentrer depuis 1985.

En 1981 et 1982, l'activité est très intense. Les cinq principales équipes de la région (l'Espace Blanc, le Cosmos, les Souvenirs, la Bande Élastique et les Rapides) se rencontrent régulièrement (14 matchs en 1981 et 18 en 1982). Ils s'opposent à l'occasion à des équipes formées par des troupes de théâtre. On retrouve à l'intérieur des équipes régulières plusieurs comédiens des troupes de métier. On instituera même « Les Mercredis de l'Impro » dans une brasserie de Rouyn-Noranda en 1983. La même année, une ligue étudiante sera mise sur pied à Rouyn-Noranda. En 1984, la formule des matchs est remise en question de plus en plus par les équipes du réseau adultes. D'autres expériences seront tentées : La Foire aux Émotions (improvisations sur un thème sans compétition ni comparaison), les Improvisateurs Associés d'Amos (improvisations avec le public, en utilisant des accessoires), etc. À plusieurs reprises, la Ligue Nationale d'Improvisation est venue offrir des stages de formation aux improvisateurs de la région et elle a profité de l'occasion pour affronter des équipes d'ici (1983, 1984, 1985). À partir de 1986, quelques matchs seront encore disputés par des groupes d'adultes et ce, très sporadiquement et à l'occasion d'événements spéciaux (Fêtes de la St-Jean, Salon du Livre,

Tableau IV :  
Équipes d'improvisation de 1981 à 1987

	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987
<b>MRC d'Abitibi</b>							
— Le Cosmos d'Amos	.	.	.	.			
— L'Équipe du Théâtre les Sans l'Sou	.						
<b>MRC d'Abitibi-ouest</b>							
— L'Équipe de Normétal				.			
— L'Équipe de La Sarre							.
<b>MRC de Rouyn-Noranda</b>							
— Les Rapides de Cléricy	.	.	.	.			
— L'Espace Blanc de Rouyn	.	.	.	.			
— L'Équipe de la Polyvalente La Source					.		.
— Les Équipes de la Polyvalente d'Iberville				.	.	.	.
— Les Équipes du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue			.	.	.		.
— Les Équipes de l'Université du Québec en A-T				.	.		
<b>MRC du Témiscamingue</b>							
— Les Autobiogradables	.						
— La Bande Élastique	.	.	.	.			
— L'Équipe scolaire de Ville-Marie					.		
<b>MRC de la Vallée-de-l'Or</b>							
— Les Souvenirs de Val-d'Or	.	.	.	.			
— L'Équipe de la Compagnie de la 2e Scène	.						
— L'Équipe de Senneterre				.	.		
<b>MRC du Nord du 49e Parallèle</b>							
— L'Équipe de Lebel-sur-Quévillon				.	.		
— L'Équipe de Joutel					.		

Festivals d'été, collectes de fonds pour des organismes, etc). Si l'engouement pour cette forme de jeu théâtral n'a toutefois été que passager (quoiqu'intense) du côté des praticiens et du public de la région, il perdure en milieu scolaire. Les équipes de la LIRN ont fait bonne figure aux finales provinciales d'improvisation en remportant des prix en 1987 et 1988.

## Autres formes d'activités théâtrales

Le portrait de la situation actuelle du théâtre en Abitibi-Témiscamingue ne saurait être complet sans que certaines formes de représentations théâtrales ne soient mentionnées. Les années 1984-1985 furent celles des « stand-up comics » dans la région. Les Ha Ha d'Ici devient l'appellation sous laquelle tournèrent plusieurs de ces spectacles (*Est bonne, est bonne, est bonne* ; *Les Variétés Jean-Paul Brochu*, etc).

En 1987 et 1988 surtout, plusieurs spectacles furent préparés à la demande d'organismes populaires et intégrés à leurs activités. On peut parler du développement d'une forme de théâtre d'intervention. Le Théâtre la Terre Promise, qui se spécialisait dans le domaine entre 1981 et 1985, est inactif et ce sont à des individus que l'on adresse ces demandes. Ainsi, Michel Pilon de Val-d'Or prépare une intervention pour un colloque sur la situation des personnes handicapées, *La Main dans le chapeau*. Margot Lemire écrit et joue un monologue, *Nos amours sont malades*, à l'occasion de la Journée internationale des femmes en 1988. Elle écrira aussi, avec Céline Hallée, *Un secret de polichinelle*, pour l'ouverture d'un colloque régional sur l'inceste et la violence familiale, toujours en 1988. Le CLSC Le Partage des Eaux commande à « la gang du Cabaret » une intervention sous forme de théâtre-forum, dont le thème est « Vivre sa vie de couple en 1988 ». Quelques années auparavant, le groupe Euréka de Ville-Marie avait préparé des sketches pour sensibiliser la population témiscamienne à la question environnementale.

Tableau V :  
Les théâtres d'été en Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989

	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	Total
<b>MRC d'Abitibi</b>											
— La Compagnie des Deux Temps Abitibiens					.	.	.	.	.	.	6
— Les Productions GPJ									.		1
<b>MRC de Rouyn-Noranda</b>											
— Les Productions Baggano						.					1
— Le Théâtre la Poudrière							.	.	.	.	4
— La LIRN ou le Théâtre la Relève								.		.	2
— Le Théâtre les Zybrides									.		1
— Le Duo Lortie-Pomerleau										.	1
<b>MRC du Témiscamingue</b>											
— Le Théâtre de la Crique	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	10
<b>MRC de la Vallée-de-l'Or</b>											
— La Compagnie de la 2e Scène								.	.	.	3
— Les Productions 636									.		1
— Le Théâtre de l'Aperté										.	1
<b>Total annuel</b>	1	1	1	1	2	3	3	5	7	7	

Finalement, les clubs Richelieu de plusieurs villes et municipalités de la région organisent annuellement ce que l'on appelle ici les Revues Richelieu. Ces spectacles de variétés attirent à chaque fois de nombreux spectateurs. On retrouve de ces revues à Amos, Évain, Notre-Dame-du-Nord, Malartic, Rouyn-Noranda, Senneterre, Val-d'Or, Ville-Marie.

Une formule théâtrale qui marche bien dans la région, c'est le théâtre d'été. Les troupes qui s'y adonnent obtiennent une bonne réponse du public faisant chacune de douze à quarante représentations par saison<sup>16</sup>. Même si le théâtre d'été est offert par des troupes déjà répertoriées au tableau II, le tableau V qui précède dresse la liste des théâtres d'été de la région.

Comme l'indique le tableau, le Théâtre de la Crique de Ville-Marie en sera à sa dixième saison à l'été 1989 et la Compagnie des Deux Temps Abitibiens à sa sixième. Depuis 1985, le nombre de troupes qui offrent du théâtre d'été est en progression, atteignant sept en 1988. Ce nombre sera vraisemblablement maintenu à l'été 1989.

## Le financement du théâtre en Abitibi-Témiscamingue

Pour identifier les partenaires et évaluer leur contribution à la vie théâtrale en Abitibi-Témiscamingue, nous disposons de données sur les ressources des troupes de métier, données qui ont été recueillies pour l'année 1983-84 dans le cadre d'une recherche du Conseil de la Culture de l'Abitibi-Témiscamingue visant à mesurer l'apport des arts d'interprétation à l'économie régionale<sup>17</sup>. La collaboration des différents partenaires peut prendre la forme d'une contribution directe, i.e. financière, ou indirecte, par des ententes touchant le prêt de locaux ou d'équipements, les frais de bureau, le temps du personnel. Voici dans quelle proportion chacune des sources est intervenue directement dans l'ensemble des revenus des 4 troupes de métier pour l'année 1983-84.

Tableau VI :  
Les sources de revenus des troupes de métier pour l'année 1983-1984

— Subventions du ministère des Affaires culturelles	43,5%	
— Subventions d'autres ministères (création d'emploi, commandes de pièces)	8,0%	
<b>Contributions gouvernementales</b>		<b>51,5%</b>
— Recettes de guichet	13,5%	
— Ventes de spectacles	12,0%	
— Revenus de cours ou autres	5,0%	
<b>Revenus tirés de la vente à la clientèle</b>		<b>30,5%</b>
— Contributions du secteur privé	3,0%	
— Contributions municipales	1,5%	
— Activités de levée de fonds	2,0%	
<b>Revenus d'autres partenaires</b>		<b>6,5%</b>
— Contributions directes des membres des troupes (remises de salaires dans le fonctionnement...)	11,5%	
<b>Contributions des membres</b>		<b>11,5%</b>

Si on peut considérer 1983-1984 comme une année-type, on constate que plus de la moitié des revenus des troupes de métier repose sur des subventions gouvernementales. Compte tenu des difficultés de pratique énumérées plus haut et de la nature même du produit théâtral, cet art ne peut se développer dans une région comme la nôtre sans un soutien suffisant de l'État. Il est encore plus ardu pour les troupes de théâtre de diversifier leurs partenaires que pour d'autres groupes en arts d'interprétation qui offrent, par exemple, des services de formation. L'aide consentie jusqu'à présent aux troupes par le ministère des Affaires culturelles, à même l'enveloppe des arts d'interprétation, ne permet pas le développement du théâtre régional.

Ce qui frappe également dans ce tableau, c'est la part importante du budget qui est investie par les membres des troupes (11,5% en théâtre comparativement à 2,2% pour l'ensemble des disciplines en arts d'interprétation). Cela vient confirmer le fait que, pour monter une production, les gens du milieu théâtral doivent « payer de leur poche ». La contribution directe des municipalités aux revenus des troupes est très faible. Cependant certains groupes arrivent à obtenir de leur municipalité ou de la MRC un soutien technique (accès à un local pour les répétitions, prêt d'équipements, services de bureau, etc.). Parfois, cette forme de soutien est accordée par le milieu de l'éducation (polyvalentes, cégep). Enfin, les troupes de théâtre de métier vont chercher auprès du secteur privé des revenus en dons et commandites qui représentent une part modeste de leur budget.

Dans le cas des troupes amateurs, les productions sont financées principalement par les revenus de guichet. Les groupes trouvent également des commanditaires pour couvrir certaines dépenses scénographiques (décors, costumes, éclairage) et défrayer les coûts de promotion de leurs pièces (affiches, programmes...). Des troupes reçoivent de légères contributions municipales et, très occasionnellement, des subventions du ministère du Loisir, de la Chasse et de la Pêche. Un bénévolat soutenu est à la base de toute production théâtrale de loisir et c'est grâce à un tel engagement que le théâtre amateur est vivant en région.

## **La diffusion de spectacles en Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989**

Au plan de l'accès à des équipements de qualité pour la diffusion des arts de la scène, l'Abitibi-Témiscamingue a progressé ces dernières années grâce à la construction de la salle de spectacles d'Amos, de la Salle Augustin-Chénier de Ville-Marie et aux rénovations majeures apportées au Théâtre du Cuivre de Rouyn-Noranda. Rappelons que la Salle du Centre socio-culturel d'Amos s'est mérité le Félix de « meilleure salle de spectacles de l'année » au Gala de l'Association du disque et de l'industrie du spectacle du Québec (l'ADISQ) en 1986 ; le Théâtre du Cuivre a reçu le même Félix en 1987.

Cependant, il faut dire qu'à peu près toutes les autres salles de la région auraient besoin d'être rénovées et modernisées pour répondre aux attentes de leur public et aux exigences techniques posées par la présentation de spectacles. Pensons aux villes de Val-d'Or et de La Sarre, où la diffusion de spectacles se fait dans des auditoriums de polyvalentes construits il y a plusieurs années et n'ayant pas fait l'objet de réaménagements depuis longtemps. En outre, certains secteurs de la région sont encore plus défavorisés quant à la possibilité d'offrir une variété et une qualité minimale de spectacles à leur population. C'est le cas notamment de Senneterre, de

Matagami, de Notre-Dame-du-Nord et de Quévillon où des noyaux de bénévoles travaillent à l'implantation d'équipements polyvalents permettant la diffusion des arts d'interprétation.

Au cours des dernières années, l'offre de spectacles s'est maintenue en Abitibi-Témiscamingue en dépit des contraintes actuelles du marché du spectacle (coûts de production très élevés, offre limitée dans certaines disciplines, accroissement de la marge de risque pour des catégories de spectacles auparavant plus sûres, ...). L'action de Spectour<sup>18</sup> a été fondamentale dans ce maintien car un tel regroupement de salles augmente la capacité d'achat de spectacles, le pouvoir d'en négocier les cachets et les autres frais, tout en permettant une concertation dans l'établissement des programmations. Il faut souligner ici les efforts soutenus de certains de nos diffuseurs qui, malgré la conjoncture difficile, continuent d'offrir une programmation variée mettant quelquefois le public d'ici en contact avec les courants innovateurs du monde du spectacle.

L'arrivée des Productions Parallèle 48 du Cabaret de la Dernière Chance dans le portrait régional des structures d'accueil de spectacles a imprimé, de 1983 à aujourd'hui, un dynamisme nouveau principalement en matière de diffusion de la relève tant régionale que nationale. C'est sous l'impulsion de Parallèle 48 qu'est né, en 1985, Circuit, un regroupement régional des salles intermédiaires.

## **1. La répartition des spectacles par discipline**

Le tableau VII, préparé par la Direction régionale du ministère des Affaires culturelles, donne une idée de la répartition des spectacles par discipline, de leur provenance (régionale ou nationale), ainsi que de leur impact auprès du public pour la période allant de l'automne 1983 au printemps 1986.

Ces données sont tirées des programmations présentées par les organismes suivants :

- Théâtre du Cuivre de Rouyn-Noranda
- Service des loisirs de Val-d'Or
- Service des loisirs d'Amos
- Commission des loisirs de La Sarre
- Municipalité de Lebel-sur-Quévillon
- Spect'aime de Notre-Dame-du-Nord
- Salle Augustin-Chénier de Ville-Marie

Cette compilation ne reflète pas l'ensemble de l'offre de spectacles en Abitibi-Témiscamingue pendant ces trois années, puisque les programmations de toutes les structures de diffusion n'ont pas été recensées.

On peut voir que, pour ces trois années, le théâtre occupe la première place (sauf pour 1985-86 où il se classe deuxième) dans l'industrie de la diffusion de spectacles, suivi des spectacles de variétés, de la musique, de la danse et des spectacles de la relève. Cette performance s'observe tant au niveau du nombre de spectacles qu'à celui du nombre de représentations et de spectateurs. Le pourcentage d'occupation des salles reste cependant relativement faible.

**Tableau VII :**  
**La diffusion de spectacles dans sept salles de l'A.T., 1983 à 1986**

	1983-1984			1984-1985			1985-1986		
	régionale	nationale	totale	régionale	nationale	totale	régionale	nationale	totale
<b>Danse</b>									
Nombre de spectacles	4	3	7	2	2	4	4	2	6
Nombre de représentations	6	10	16	4	6	10	8	4	12
Nombre de spectateurs	2823	2731	5554	2184	1080	3264	2925	775	3700
Pourcentage d'occupation	72,70%	42,80%	54,10%	98,20%	26,20%	51,50%	55,20%	60,60%	56,30%
<b>Musique</b>									
Nombre de spectacles	11	6	17	9	7	16	16	5	21
Nombre de représentations	22	17	39	24	14	38	20	11	31
Nombre de spectateurs	5918	4960	10878	4125	2783	6908	1793	1875	8668
Pourcentage d'occupation	51,70%	45,90%	48,90%	41,90%	31%	36,70%	54,50%	27,20%	44,70%
<b>Théâtre</b>									
Nombre de spectacles	8	10	18	8	12	20	5	13	18
Nombre de représentations	26	38	64	27	49	76	12	44	56
Nombre de spectateurs	6811	15671	22482	5440	16300	21740	2319	12103	14422
Pourcentage d'occupation	53,60%	68,50%	63,20%	44,40%	57%	53,20%	61,70%	45,30%	47,30%
<b>Relève</b>									
Nombre de spectacles	7	0	7	5	1	6	3	1	4
Nombre de représentations	12	0	12	7	2	9	3	2	5
Nombre de spectateurs	1098	0	1098	955	340	1295	418	405	823
Pourcentage d'occupation	69,50%		69,50%	55,10%	26,80%	43,10%	50,90%	42,40%	46,30%
<b>Variétés</b>									
Nombre de spectacles	3	17	20	5	13	18	3	17	20
Nombre de représentations	3	42	45	10	43	53	5	47	52
Nombre de spectateurs	910	18098	19008	1050	16172	17222	460	22313	22773
Pourcentage d'occupation	44,40%	73,70%	71,40%	78,20%	61%	61,80%	41,80%	77,60%	76,30%
<b>Total</b>									
Nombre de spectacles	33	36	69	29	35	64	31	38	69
Nombre de représentations	69	107	176	72	114	186	48	108	156
Nombre de spectateurs	17560	41460	59020	13754	36675	50429	12915	37471	50386
Pourcentage d'occupation	55,40%	64,20%	61,30%	50,20%	52,80%	52,10%	55,10%	58%	57,20%

Dans la section THÉÂTRE de ce tableau, on note au cours de l'année 1985-1986, une baisse importante tant du nombre de pièces que du nombre de représentations offertes par les troupes de théâtre de la région dans les salles recensées. Il faut cependant préciser que ces statistiques ne tiennent pas compte des pièces présentées soit en théâtre d'été, soit dans d'autres salles de la région. D'autre part, la Direction régionale a écarté le phénomène *Broue* de ces statistiques à cause de l'effet distordant qu'il leur aurait donné.



## 2. Les structures de diffusion

Comme l'indique le tableau VIII, Spectour compte des membres dans chacune des MRC de la région.

Tableau VIII :  
Les structures de diffusion et leurs caractéristiques

Localisation	Type de salle	Nombre de sièges	Gestionnaire	Nombre de spectacles en 1985-86	Amélioration locative depuis 1980
<b>MRC d'Abitibi</b>					
— Centre socio-culturel (Amos)*	salle de spectacle	690	municipalité	28	oui
— Polyvalente Natagan (Barraute)	auditorium	175	o.s.b.l.	8	non
<b>total</b>		<b>865</b>		<b>36</b>	
<b>MRC d'Abitibi-ouest</b>					
— Polyno de La Sarre (La Sarre)*	auditorium	500	municipalité	9	non
— Théâtre de Poche (La Sarre)	théâtre de poche	144	municipalité	6	non
<b>total</b>		<b>644</b>		<b>15</b>	
<b>MRC de Rouyn-Noranda</b>					
— Théâtre du Cuivre * Rouyn-Noranda	salle de spectacle	726	municipalité	31	oui
— Cabaret de la Dernière Chance** Rouyn-Noranda	café-théâtre	130	o.s.b.l.	25	oui
— Casse-cours (Rouyn-Noranda)**	cafétéria	185	UQAT	10	oui
<b>total</b>		<b>1041</b>		<b>66</b>	
<b>MRC du Témiscamingue</b>					
— Polydium (N.-D.-du-Nord)*	aréna	300	o.s.b.l.	8	non
— Salle Augustin-Chénier Ville-Marie	expo-théâtre	100	o.s.b.l.	10	oui
<b>total</b>		<b>400</b>		<b>18</b>	
<b>MRC de la Vallée-de-l'Or</b>					
— École Renaud (Malartic)*	auditorium	429	municipalité c.s.Malartic	14	oui
— Salle communautaire * Senneterre	salle tout usage	300	municipalité	5	non
— Carrefour de Val-d'Or*	auditorium	798	municipalité	28	non
— Salle Félix-Leclerc (Val-d'Or)**	théâtre de poche	119	municipalité	2	non
<b>total</b>		<b>1646</b>		<b>49</b>	
<b>MRC Nord du 49e Parallèle</b>					
— Centre communautaire* Lebel-sur-Quévillon	salle de spectacle	319	municipalité	10	non
— Centre civique de Matagami	cinéma	250	municipalité	0	non
<b>total</b>		<b>569</b>		<b>10</b>	

\* Spectour

\*\* Circuit

o.s.b.l. : organisme sans but lucratif



Il s'agit de salles de moyenne ou grande dimension pouvant accueillir des spectacles nationaux et régionaux. Toutes ne sont cependant pas dotées des équipements techniques requis pour la présentation de spectacles de grande envergure. Les membres de Spectour, à l'exception de Spect' aime, sont des structures relevant du service des loisirs de leur municipalité. À Amos et à La Sarre, des commissions culturelles formées de bénévoles assistent ou conseillent les responsables de salles dans la programmation de spectacles.

Dans certaines zones de la région, l'offre de spectacles est très limitée. Toutefois, grâce à l'action des sections locales des Jeunesses musicales ou des chorales, plusieurs milieux ont au moins accès à quelques concerts ou spectacles musicaux par année. Par ailleurs, il se fait à l'occasion de la diffusion théâtrale dans les municipalités de moins de 5000 habitants par le biais d'une collaboration entre les bibliothèques du réseau Biblio et les commissions scolaires qui se traduit par la présentation de pièces pour enfants dans les écoles. Signalons aussi qu'à Barraute, Malartic, Quévillon, Senneterre et Val-d'Or, les commissions scolaires collaborent activement à l'achat et à la présentation de spectacles à leurs clientèles pendant les heures de classe.

Sans aller jusqu'à dire que toutes les localités devraient être en mesure d'accueillir chez elles des spectacles d'envergure, on se doit d'accorder une attention particulière au cas des municipalités éloignées et isolées. Faire une trentaine de kilomètres pour aller voir un spectacle est monnaie courante pour bien des résidents de l'Abitibi-Témiscamingue. Mais quand, par exemple, on habite à Matagami, la salle de spectacles la plus proche se trouve à 180 kilomètres. Pas étonnant que le milieu (Service des loisirs, noyau de bénévoles et Conseil municipal) revendique activement la mise en place d'une salle polyvalente permettant la présentation de spectacles. Senneterre est un autre secteur où il faudrait aménager une infrastructure de diffusion fonctionnelle, afin que la population puisse avoir accès à des spectacles variés et de qualité sans avoir à parcourir près de soixante-dix kilomètres pour aller en voir à Val-d'Or ou à Lebel-sur-Quévillon. Il faut également noter l'absence, au Témiscamingue, d'une salle majeure dotée d'équipements professionnels. Des efforts sont amorcés en vue d'aménager une infrastructure adéquate à Notre-Dame-du-Nord grâce à une collaboration avec le milieu scolaire.

La moitié des salles figurant au tableau précédent sont gérées par un personnel permanent. Depuis le début des années 80, certaines municipalités ont procédé à l'engagement d'une ressource spécialisée pour faire fonctionner leur(s) salle(s) de spectacles au lieu de continuer à confier la gestion de tous leurs équipements culturels (salles de spectacles, salle d'exposition et parfois bibliothèque) à une seule personne. Cela a permis aux directeurs de Spectour de professionnaliser leur pratique de programmation et de mise en marché, ainsi qu'en témoigne la mise en nomination de trois des leurs aux Galas 1986, 1987 et 1988 de l'ADISQ. Spectour joue un rôle actif au sein de Rideau, un regroupement national d'organiseurs de spectacles, et offre à l'occasion des stages de perfectionnement en collaboration avec l'Office des tournées du Conseil des arts du Canada.

La création de Circuit (réseau de salles intermédiaires) devrait aussi contribuer à améliorer la qualité de la diffusion de métier dans les petites salles. Cependant, si au départ ce regroupement pensait pouvoir compter sur l'adhésion complète de 5 ou 6 structures, il a dû jusqu'à tout récemment limiter son intervention à la Salle Augustin-Chénier de Ville-Marie, au Cabaret et au Casse-Cours de Rouyn-Noranda, ainsi qu'au Tube de Val-d'Or (1988). L'insuf-

finance et la désuétude des équipements disponibles, de même que les limites budgétaires de certaines salles, freinent leur participation à la production de spectacles négociés par Circuit. Ce réseau vit aussi un problème de ressources humaines, entre autres parce qu'une même personne ne peut cumuler la programmation et la production de spectacles dans deux salles. Il faut de plus souligner la difficulté de bâtir une programmation commune pour de petites salles opérant dans des milieux aux caractéristiques très différentes. Malgré tout, l'intérêt de nouveaux diffuseurs laisse depuis entrevoir des perspectives intéressantes pour le rayonnement de Circuit.

L'expérience des dernières années a prouvé la nécessité pour les salles de fonctionner en réseau, de se donner des moyens collectifs pour l'achat et la mise en marché des spectacles. L'accroissement du professionnalisme de la région en matière de diffusion passe par l'amélioration des infrastructures, l'augmentation des budgets affectés à la recherche et à l'achat de spectacles, et par un perfectionnement continu des organisateurs, notamment en marketing. C'est en développant la qualité de ses salles et la compétence de ses diffuseurs que la région pourra continuer d'attirer des spectacles d'envergure et aider au rayonnement des productions régionales.

Le tableau IX nous indique les sources de financement de quelques salles de l'Abitibi-Témiscamingue en 1985-1986.

Tableau IX :  
Le financement de quelques salles de spectacles pour 1985-1986

<b>Salles</b>	<b>Revenus autonomes</b>	<b>Subventions du MAC</b>	<b>Autres sources</b>
Amos : Centre culturel	44,5%	5,2%	50,2% municipalité
La Sarre : Polyno	61%	13,3%	25,5% municipalité
Lebel-sur-Quévillon : Salle du Centre communautaire	42%	11%	47% municipalité
Notre-Dame-du-Nord : Polydium	44,5%	34%	21,5% municipalité
Rouyn-Noranda : Théâtre du Cuivre	43,5%	5%	51,5% municipalité
Val-d'Or : Carrefour	59,2%	5,9%	34,8% municipalité
Ville-Marie : Salle Augustin-Chénier	34,3%	44,6%	21% dont 10% par la MRC

Données tirées d'un document préparé par la Direction régionale du ministère des Affaires culturelles, novembre 1986

Dans ce tableau on peut noter les écarts de la participation municipale au soutien des salles de spectacles. Alors que les contributions des villes d'Amos, de Lebel-sur-Quévillon et de Rouyn-Noranda comptent pour la moitié des revenus de leur salle, la part municipale décroît à 35% à Val-d'Or et à 25% dans le cas de La Sarre. Dans ces deux dernières villes, la présentation des spectacles d'envergure se fait dans les auditoriums du Carrefour et de la Polyno

qui, du fait qu'ils appartiennent à des commissions scolaires, engendrent pour les municipalités de Val-d'Or et de La Sarre des coûts d'entretien moins élevés que ceux assumés par les villes qui sont propriétaires de leur salle.

Au Témiscamingue, il est particulièrement difficile d'aller chercher une participation monétaire significative auprès des autorités municipales. Celles-ci invoquent les limites budgétaires posées par leur faible bassin de population ainsi que le fait que l'équipement culturel dessert aussi les localités environnantes pour refuser un soutien financier direct. Compte tenu de la réalité démographique du Témiscamingue (territoire étendu, éparpillement de la population, faible concentration urbaine), les intervenants se tournent vers la MRC pour obtenir les crédits nécessaires.

La contribution du ministère des Affaires culturelles représente habituellement de 5 à 13% des revenus des salles. Toutefois, en l'absence d'un engagement municipal suffisant, le MAC a été amené à compenser dans le cas de Spect'aimé et de la Salle Augustin-Chénier. L'aide du ministère des Affaires culturelles est puisée dans l'enveloppe de soutien aux organismes en arts d'interprétation (une exception : la Salle Augustin-Chénier, dont plus de 80% de l'aide reçue du MAC en 1985-1986 provenait de l'enveloppe d'amélioration de l'intervention régionale). L'évolution du partage de l'enveloppe des arts d'interprétation depuis le début des années 80 montre une décroissance continue de la part accordée aux salles de spectacles<sup>19</sup>. C'est l'accueil de nombreux demandeurs en formation musicale au sein de ce programme qui explique la diminution des parts revenant aux secteurs de la diffusion et de la création-production (théâtre principalement). Cette tendance, décrite par Spectour lors du Sommet culturel de 1983, n'a fait que s'accroître depuis.

Les exigences croissantes posées par le gouvernement en matière de partenariat font qu'il sera pratiquement impossible de mettre en place de nouvelles structures de diffusion sans une participation plus grande des municipalités au financement des coûts de construction et des frais d'opération de ces équipements. Ainsi, l'avancement des dossiers d'une salle multifonctionnelle à Matagami et à Senneterre est étroitement lié à un engagement ferme et très consistant de la municipalité.

De nombreux organisateurs de spectacles ont développé une pratique de sollicitation auprès du milieu privé. La contribution des gens d'affaires prend habituellement la forme de commandites pour des événements particuliers (cocktail, publicité de spectacles, ...) et pour la publication de leur calendrier bi-annuel de programmation.

Enfin, 35 à 60% des revenus des salles proviennent directement des utilisateurs.

## **Conclusion**

Durant les années 80, on assiste en Abitibi-Témiscamingue à l'enracinement d'un théâtre régional avec le développement des troupes de métier. Cette apparition est tardive si on la compare à l'ensemble du Québec (à Montréal et à Québec du moins). Faut-il rappeler par contre que la région est jeune? De ce point de vue, on peut parler d'accélération du processus de professionnalisation du théâtre régional. L'Abitibi-Témiscamingue vit au même rythme que l'ensemble du Québec et ne montre pas de signes de retard. Au contraire, selon un observateur externe, la région serait même l'une des plus dynamiques, des plus originales et des plus

productives, mis à part Montréal et Québec, en ce qui a trait à la production théâtrale<sup>20</sup>.

Le théâtre amateur pour sa part semble moins stable, surtout là où des troupes de métier sont implantées. Malgré cette instabilité, il n'est pas moins productif, surtout à partir de 1985<sup>21</sup>. Quand le théâtre de métier produit moins, le relais est pris par le théâtre amateur. Peut-on voir là le signe d'une certaine perméabilité entre les groupes ? La différence de moyens entre les deux niveaux de production n'est en réalité pas très grande et tous les groupes connaissent des cycles provoqués par le départ ou l'arrivée d'une personne-clef, par le succès ou l'échec d'une production, par l'entrée ou non des moyens financiers nécessaires.

Si le théâtre scolaire a pu dans le passé concurrencer le théâtre amateur, quand ce n'est pas s'y confondre, s'il a pu se révéler un moteur important du développement du théâtre en région, sa contribution actuelle est plus réduite. La plupart du temps, ce qui se fait en milieu scolaire relève plus de l'initiation à l'art dramatique que de la production. Cette dimension reste toutefois importante pour la constitution d'un public de théâtre et pour assurer la relève. Il n'est pas rare en effet que des jeunes, après avoir attrapé le virus des planches à l'école, décident soit de se donner une formation en théâtre et de faire carrière, soit de joindre une troupe amateur.

À cause de la faible densité de population sur le territoire de l'Abitibi-Témiscamingue et de son éparpillement d'une part, à cause du mode de répartition per capita des enveloppes régionalisées du ministère des Affaires culturelles d'autre part, les moyens financiers accordés en arts d'interprétation apparaissent nettement insuffisants. La contribution municipale au développement du théâtre régional est également jugée trop faible, pour ne pas dire inexistante, par la plupart des intervenants. Quant aux équipements de diffusion, là encore des lacunes doivent être comblées afin d'épauler la création théâtrale régionale.

Nous n'avons pas pu traiter de la question de la réception du public, les données n'étant pas disponibles dans l'état actuel de la recherche. Si le public se comporte partout en région et pour les diverses catégories de productions comme il le fait à Rouyn-Noranda pour les trois saisons étudiées<sup>22</sup>, ou encore pour le théâtre d'été<sup>23</sup>, on peut croire qu'il soutient de façon très positive son théâtre. L'estimation de sa participation au financement des salles de spectacle<sup>24</sup>, la part des revenus des troupes de métier tirés de la vente à la clientèle<sup>25</sup> (cette part devrait être de beaucoup plus élevée pour le théâtre amateur) en sont des indices révélateurs, à défaut de preuves.

Reste maintenant à remonter le cours du temps afin de mieux saisir les conditions qui ont prévalu à l'implantation du théâtre en Abitibi-Témiscamingue et d'identifier les actions qui furent posées par les acteurs de cette histoire. Cette démarche pourra servir pour l'écriture des rôles à venir.

Annexe 1

Tableau II :  
La production théâtrale en Abitibi-Témiscamingue  
de 1980 à 1989

Troupe de métier	1980	1981	1982	1983
Nombre de productions	6	6	7	6
La Compagnie de la 2e Scène Val-d'Or	Eh que mon chum est platé d'André Boulanger et Sylvie Préjent  Dancing Eros création collective  Trois pour un 3 pièces de Robert Gurik	Une marquise de Sade et un lézard nommé King Kong de Jean Barbeau	Les Mal-heureuses de Margot Lemire	
Le Théâtre de Coppe Rouyn-Noranda	La Duchesse de Langeais de Michel Tremblay  La Mémoire d'or de Rénata Scant et Fernand Garnier	Ricky et Léone, quatre ans déjà création collective	Dernier cri création collective	La Grande cadence création collective  Tempête en avril création collective
Le Théâtre de la Crique Ville-Marie	Le Soleil tourne autour de la terre de Pierre K. Malouf	Les Célébrations de Michel Garneau  Les Danseurs de la fin du monde de Pierre K. Malouf	Femmes d'attente de Pierre K. Malouf  Malle-commode de Roch Aubert	Femmes d'attente de Pierre K. Malouf  Une amie d'enfance de Louise Roy et Louis Saïa
Le Théâtre de la Terre Promise Rouyn-Noranda		L'Architecte et l'empereur de Fernando Arrabal  Drôle de vie, maudit pays création collective	Hosanna de Michel Tremblay  Le Nouveau jeu création collective  Môman-hôpital création collective	La Bulle création collective  La Veillée de la souvenance d'Yvan Simard
Le Théâtre la Poudrerie Rouyn-Noranda				
Le Théâtre les Zybrides Rouyn-Noranda				

1984	1985	1986	1987	1988	total des prod.
9	6	1	4	5	50
<p>Les Mal-heureuses de Margot Lemire</p> <p>Les Bonnes de Jean Genet</p> <p>Dulcinée Cadotte création collective</p>	<p>Le Corps né à deux boules création collective</p>		<p>Le Bonheur, c'est pas bon pour la santé de Louise Matteau</p>	<p>Lucky Luciano de Marie-Thérèse Quinton</p>	11
<p>La Femme rompue de Simone de Beauvoir</p>	<p>Propos recueillis 3 monologues de Jeanne-Mance Delleisle</p> <p>Petit courage radio-roman de Jeanne-Mance Delleisle et Réjean Roy</p>		<p>Un oiseau vivant dans la gueule de Jeanne-Mance Delleisle</p>		10
<p>La Squaw de Jean Carette</p> <p>La Mer à voir de Roch Aubert</p> <p>Casablanca mon amour de Pierre K. Malouf</p>	<p>Tapage nocturne de Charles Dyers</p> <p>Tortue de Mychel Chénier et Jean-Luc Senay</p>	<p>Hé que le monde est petit de Roch Aubert</p>	<p>Voisins-voisines de Christian Bédard</p>	<p>Les Mensonges de papa de Jean-Raymond Marcoux</p>	15
<p>Jeu de puissance création collective</p> <p>Ici, aurons-nous de l'aide ou Blup, blup... création collective</p>	<p>1,2,3,... Go création collective</p>				10
			<p>Moi Tarzan, toi Jane de Janette Bertrand</p>	<p>Couple ouvert à deux battants de Dario Fo</p> <p>Les Hauts et les bas d'la vie d'une diva de Jean-Claude Germain</p>	3
				<p>Les Zombres de la zone Z création collective</p>	1

*Du Théâtre en Abitibi-Témiscamingue*

Troupes amateurs	1980	1981	1982	1983
Nombre de productions	6	5	11	5
Le Théâtre Sans l'Sou Amos	Lover time de Margot Lemire	La Cantatrice chauve d'Eugène Ionesco	Les Tourtereaux de Jean-Claude Germain  Le Péril bleu de Victor Lanoux  Dis-moi qu'il fait beau, Méo de Jacqueline Barrette  L'Ouvre-boîte de Victor Lanoux	
Le Théâtre la Poudrière Rouyn-Noranda	Crac-pot de Louis-Georges Carrier	Le Testament de Marcel Dubé	L'Arche de Noé de Louis-Georges Carrier	Du vent dans les branches de sassafras de René de Obaldia
La Troupe Soleil Beaucanton	Un jour sera notre tour ?			Amenez-y du bien-être création collective
La Troupe de Dupuy Dupuy	La Duchesse de Langeais de Michel Tremblay  En rang et au couvent création collective			
La Troupe du Pays de l'Abitibi Val-d'Or	Marie Pomme ou Le Mystère du bébé vert de Jean Furguesson			
La Troupe Rire aux Larmes Amos		Faut trouver l'show création collective	Un show fou, fou, fou... création collective	
Le Théâtre de Bon'humeur Cadillac		Pas de chicane dans la cabane création collective		
La Troupe de Saint-Dominique Saint-Dominique		Chassez le naturel de Robert Hamelin et Daniel Sirois		
La Troupe le Noyau Rouyn-Noranda			La Clinique du bonheur de Réjeanne Gaudet	
La Troupe les Trois Mines Ville-Marie			Histoire d'un cheveu création collective	
La Troupe Nous Autres Témiscaming			Si Cendrillon pouvait mourir collectif de femmes de Theford-Mines  Bernadette et Juliette ou la vie ...c'est d'Élisabeth Bourget	

1984	1985	1986	1987	1988	total des prod.
9	23	23	18	12	112
			Mon homme de Suzanne Aubry, Elisabeth Bourget et Marise Pelletier		7
Appelez-moi Stéphan de Claude Meunier et Louis Sala	Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes de Marie Laberge	Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes de Marie Laberge  Les Moineau chez les Pinson de Georges Dor	Ils étaient venus pour... de Marie Laberge		9
					2
					2
					1
		Spectacle Rire aux larmes création collective		Ast'heure qu'on est show création collective	4
					1
	Chassez le naturel de Robert Hamelin et Daniel Sirois				2
Léon de Claude Magnier	Peter et Elliot le dragon de Walt Disney  Cabaret-théâtre création collective				4
	Qui a tué Johnny Bizoune et autres textes création collective	Les Trois Mimes en spectacle création collective	Concombres grimpants création collective		4
					2



Du Théâtre en Abitibi-Témiscamingue

Troupes amateurs	1980	1981	1982	1983
La Troupe la Grande Tempête Amos			Spectacle humoristique orphelin de nom ?	
Le Théâtre des Masqués aussi le Théâtre Démasqué Val-d'Or				Jos Lastcall de Denis Miron
La Troupe l'Escalier La Sarre				Pas à pas création collective
La Compagnie des Deux Temps Abitibiens Amos				
La Troupe À Cœur Ouvert La Sarre				Une job de Claude Roussin
Le Théâtre du Ricochet Lebel-sur-Quevillon				
La Troupe de Malartic Malartic				
L'Heure du Conte Val-d'Or				
Le Théâtre la Rigole Rouyn-Noranda				

1984	1985	1986	1987	1988	total des prod.
					1
Jos Lastcall de Denis Miron	Jos Lastcall de Denis Miron		Jos Lastcall de Denis Miron		4
					1
Qui est le père? de Félix Leclerc  L'Ouvre-boite de Victor Lanoux	Un sur six de Sam Bobrick et Ron Clark	Un sur six de Sam Bobrick et Ron Clark  La Baby-sitter de René de Obaldia et La Demande en mariage d'Anton Tchekov  Dis-moi qu'il fait beau Méo de Jacqueline Barrette  Le Malade imaginaire de Molière	Douze hommes en colère de Réginald Rose  Le Grand traitement de Marie-Thérèse Quinton	La Ruée vers Laure de Marie-Thérèse Quinton	10
Les Voisins de Claude Meunier	À l'Épi d'or: camping de Robert Lavoie	Le Banc de Marie Laberge	La Déprime de Denis Bouchard, Rémi Girard, Raymond Legault et Julie Vincent	L'Amuse-gueule de Gérard Lauzier	6
Faut divorcer de Bertrand B. Leblanc	Les Voisins de Claude Meunier  Faut divorcer de Bertrand B. Leblanc	Les Petits pouvoirs de Suzanne Lebeau	Mousse de Denis Arcand, Marielle Bernard, Clémence Desrochers, Denise Guénette, Maryse Pelletier, Michel Rivard et Louise Roy		5
Huis-clos de Jean-Paul Sartre					1
Un texte pour enfants de Louise Hébert	La Cachette de Ginette Danfoust  La Fée des rêves de Gaby Caouette	Les Trois petits cochons  Tout ça à cause d'une omelette de Gaby Lavoie  La Fée des rêves de Gaby Caouette			6
	Un petit cadeau surprise création collective  Les Aventures de Chico et Gobethon création collective  Le Roi qui ne pouvait éternuer création collective  La Fête de l'Halloween création collective  Sibrus et son tour magique création collective	Brosse, brosse les dents création collective  Il neige sur Strack ?  La Mère rouge-gorge création collective  Une heureuse surprise création collective	La Ritournelle de Gilles Caplet  Noël dans le sud création collective		11

Du Théâtre en Abitibi-Témiscamingue

Troupes amateurs	1980	1981	1982	1983
La Troupe de Duparquet Duparquet				
La Troupe les Jeunes d'Hier La Sarre				
Le Théâtre Ouvert Lebel-sur-Quevillon				
Les Productions Baggano Rouyn-Noranda				
Les Productions Parallèle 48 Rouyn-Noranda				
La Troupe les Doigts Agiles Preissac				
Les Productions JAB Amos				
La Ligue d'Improvisation de Rouyn-Noranda				
La Troupe de Val Senneville Val Senneville				
La Troupe des Fermières St-Eugène-de-Guigues				
Le Théâtre du Soleil Levant La Sarre				
La Troupe de Malartic Malartic				
La Troupe de Fugèreville Fugèreville				
La Troupe la Paix S.V.P. Rouyn-Noranda				
La Troupe les Joyeux Balladeurs Malartic				

1984	1985	1986	1987	1988	total des prod.
	Ben voyons donc ma tante de Micheline Bernard, Johanne Emard et Ginette Guay				1
	Les Veuves d'Alain Fournier				1
	C'est la fête de Denise Ménard				1
	Chroniques incurables de Jacques Duhaime et Michel Saint-Denis				1
	Propos et confitures création collective	Événement Sulfurose création collective			2
	Sketches ?				1
		La Poubelle au bois grouillant de Jacques Bertrand Le Retour des Ha ! Ha ! d'ici création collective	Le Premier de Horovitz  Tâches de rire création collective		4
		Émile et les exclus de Réal Beauchamp	Ste-Clarice des anges de Réal Beauchamp et François Marquis		2
		Parc en action de Carole Leblanc	Parc en action de Carole Leblanc		2
		Sketches ?			1
			Alexandrine de Paulette Côté		1
			Quatre courtes pièces d'auteurs français et québécois	Édouard et Agrippine ? La Peur des coups ? Johny Mangano et ses astonishing dogs de Michel Tremblay	2
			La P'tite broue de Carol Racine		1
			Le Gôuter des généraux de Boris Vian théâtre radiophonique		1
				La Grève des femmes de Raymonde Leroux  Trois courtes pièces de Raymonde Leroux	2

*Du Théâtre en Abitibi-Témiscamingue*

Troupes amateurs	1980	1981	1982	1983
Les Productions 636 Val-d'Or				
Les Productions GPJ Amos				
La Troupe les Bout-en-train Dupuy				
La Troupe de Ville-Marie Ville-Marie				
La Troupe de la Paroisse Immaculée-Conception Rouyn-Noranda				

Troupes scolaires	1980	1981	1982	1983
Nombres de productions	7	5	3	4
Troupes du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue Rouyn-Noranda				
— Les Cloch'Arts	Parle bonhomme création collective	Le Slow du malentendu de Rénéald Blouin et André Ducharme  Hosanna de Michel Tremblay		
— Le Théâtre des Vadrouilles			Môman travaille pas, a trop d'ouvrage ! du Théâtre des Cuisines	
— Le Groupe Défi			Maman est pus pareille création collective	
— Les Théâtres				Une soirée en octobre d'André Major
— La Trac				L'Élevage, c'est pareil en Abitibi création collective
— Les Productions de la Feuille Blanche				

1984	1985	1986	1987	1988	total des prod.
				Les Deux Grâces et demie des textes de Jeanne-Mance Deltisle, Clémence Desrochers et Margot Lemire	1
				Une brosse de Jean Barbeau  Six heures au plus tard de Marc Perrier	2
				La Course au bonheur de Paul Baillargeon et Marcel Lefebvre	1
				La Mort d'un pigeon voyageur d'André Simard et des monologues de Martin Héroux et Sylvain Labranche	1
				Les Trois alléluia de Colette Côté	1

1984	1985	1986	1987	1988	total des prod.
4	6	4	6	5	44
			La Vie dans un cadre création collective	Une volée de castors création collective	9

Troupes scolaires	1980	1981	1982	1983
Troupes de la Polyvalente d'Iberville Rouyn-Noranda — Libéraché — La Troupe Artscène	Eduk-toé création collective			Progression création collective
Troupe les Sourciers de la Polyvalente La Source Rouyn-Noranda	Une fille dans ma soupe de Terence Frisby	Les Comédiens de Jean Dumas		Avec Clémence, c'est super des textes de Clémence Desrochers
Troupes de l'École De La Salle Témiscaming — Troupe De La Salle  — Triâtre	Sonnez les matines de Félix Leclerc  Le Docteur Gratis création collective	L'Auberge des morts subites de Félix Leclerc  Le Voyage de nocces et Le Héros de Félix Leclerc	Le Bourgeois gentlemen d'Antonine Maillet	
Troupe de la Polyvalente Natagan Barraute	Titre inconnu			
Troupe de l'École St-Sauveur Val-d'Or	La Bonne fait du sport ?			
Troupe de l'École St-Joseph Amos				
Troupe de l'École Marcel-Raymond Lorrainville				
Troupe de la Polyvalente Ta'ga Lebel-sur-Quevillon				

1984	1985	1986	1987	1988	total des prod.
Abiti-Quoi? création collective	Ste-Clarice des anges de Réal Beauchamp et François Marquis	Images création collective	La Cité de Zoros création collective	Thimothé Zoom création collective  Sketch sur l'environnement création collective	8
Ça pas d'allure création collective		D'hier à demain de Réjeanne Gaudet	On va la faire sauter création collective		6
					5
			Titre inconnu		2
					1
Les Étoiles de neige création collective					1
Je veux voir Mioussov de Marc-Gilbert Sauvajon	Les Lois de la pesenteur de Pierre Goulet  Les Volsins de Claude Meunier	Le Banc et autres textes de Yvon Deschamps, Martin Héroux, Pierre Labelle et autres		Show Son-Art création collective	5
	La Coupe Stainless de Jean Barbeau  La Déprime de Denis Bouchard, Rémi Girard, Raymond Legault et Julie Vincent				2



Du Théâtre en Abitibi-Témiscamingue

Troupes scolaires	1980	1981	1982	1983
Troupe du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue Amos				
Troupe de la Polyvalente La Concorde Senneterre				
Troupe de la Polyvalente Le Carrefour Val-d'Or				
Troupe de la Polyvalente La Mosaïque Amos				
<b>Total des productions</b>	<b>19</b>	<b>16</b>	<b>21</b>	<b>15</b>

1984	1985	1986	1987	1988	total des prod.
	100 emballages création collective				1
			Titre inconnu	Dix petits nègres d'Agatha Christie	2
			Spectacle de variétés		1
		Broue II, D'Amos, Burny et Les Hommes battus création collective			1
22	35	28	28	22	206

## Notes et références

- 1 Camille Gauthier est agente de développement au Conseil de la Culture de l'Abitibi-Témiscamingue.
- 2 Pour avoir une idée de la place de cet article dans le cadre général du projet de recherche, voir dans ce numéro : Claude Lizé, « Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction », p.15.
- 3 Statistiques Canada, *Principales statistiques de l'état civil selon la localité*, ministère des Approvisionnements et Services, Gouvernement du Canada, juin 1983, p.14, 15, 38.
- 4 Le territoire de l'Abitibi-Témiscamingue est d'environ 116 000 km<sup>2</sup>. La densité de la population (1,3 habitants au km<sup>2</sup>) est faible comparativement à celle du Québec tout entier (4,4 habitants au km<sup>2</sup>). Normand Paquin, *Histoire de l'Abitibi-Témiscamingue*, Collège du Nord-Ouest, Éducation des adultes, 1979, p.155.
- 5 Voir l'article de Micheline Landriault, « Une histoire à raconter : les Sans l'Sou d'Amos », p.103.
- 6 D'après les Répertoires du Conseil régional de la Culture de l'Abitibi-Témiscamingue 1980, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988. Il n'existe pas de répertoire pour les années 1981 et 1982.
- 7 Ce dossier a été constitué à partir du relevé des journaux suivants : *La Frontière, L'Écho, Le Témiscamien, Le Courrier de Malartic, Le Reflet d'ici, L'Indéterminé, Contact*.
- 8 Nous n'avons pas tenu compte des spectacles produits à l'intérieur des groupes-classe pour le milieu scolaire. Nous n'avons retenu que les spectacles de ce milieu qui eurent une diffusion dans le public.
- 9 Voir l'article de Marta Saenz de la Calzada, « Quand on va à Montréal », p.163.
- 10 Voir l'article de Marta Saenz de la Calzada, « Quand on va à Montréal », p.171 et celui de Jean-Guy Côté, « Trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda », p.90.
- 11 Roch Aubert, « L'Abitibi-Témiscamingue : théâtre de l'incertain », *Jeu*, no 36, Montréal, 1985, p. 257.
- 12 Voir l'article de Jean-Guy Côté, « Trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda », p.89 à 92.
- 13 Nous ne traiterons pas de la Poudrerie et des Sans l'Sou, ces deux troupes ayant fait l'objet de présentations ailleurs dans le présent ouvrage.
- 14 Voir l'article de Micheline Landriault, « Une histoire à raconter », p.105.
- 15 Voir l'article de Claude Lizé, « Le théâtre de Collège : de la théorie à l'étude d'un cas », p.45.
- 16 Voir l'article de Camille Gauthier et Yvon Lafond, « Le théâtre d'été en Abitibi-Témiscamingue : un loisir culturel en pleine croissance », p. 237.
- 17 Conseil régional de la Culture en Abitibi-Témiscamingue, *L'Arc-en-ciel*, vol 17, no 2, mai 1984.
- 18 Spectour est un regroupement des plus grandes salles de spectacles de la région.
- 19 Voir Tableau III, Évolution du partage de l'enveloppe en arts d'interprétation de 1980 à 1989, p.195.
- 20 Conférence de Fernand Déry, co-responsable du théâtre à la Direction des arts d'interprétation du ministère des Affaires culturelles, lors de la rencontre régionale d'information, d'échanges et de perfectionnement en promotion/marketing/financement du théâtre en Abitibi-Témiscamingue, organisée par le Conseil régional de la Culture et la Direction régionale du ministère des Affaires culturelles, qui s'est tenue à Rouyn-Noranda les 10 et 11 mars 1989.

- 21 Voir le tableau II p.218.
- 22 Voir l'article de Jean-Guy Côté, « Trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda », p.93.
- 23 Voir l'article de Camille Gauthier et Yvon Lafond, « Le théâtre d'été en Abitibi-Témiscamingue : un loisir culturel en pleine croissance », p. 235.
- 24 Voir p.216.
- 25 Voir p.209.

Les zombies reviennent

# LES ZOMBIES REVIENT

du 29 JUIN au 3 SEPTEMBRE  
21H

• Mercredi • Jeudi • Vendredi • Samedi •

8h00 à 10h00 - Fin de saison à 20h00



FORDIA 1102

www.leszombies.com



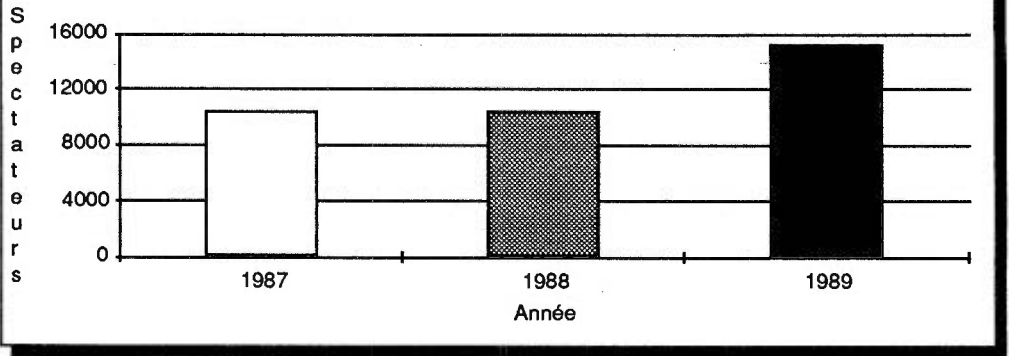
CHIFFRE

# **Le théâtre d'été en Abitibi-Témiscamingue : un loisir culturel en pleine croissance**

par **Camille Gauthier et Yvon Lafond<sup>1</sup>**

Au cours des trois dernières saisons estivales, de 10 000 à plus de 15 000 entrées ont été enregistrées aux différentes salles de l'Abitibi-Témiscamingue offrant une représentation théâtrale.

**Tableau I :**  
L'assistance aux théâtres d'été en Abitibi-Témiscamingue  
de 1987 à 1989



Ces nombres sont fort respectables si on considère que notre région compte moins de 70 000 adultes répartis, comme on le répète à satiété, sur un très vaste territoire.

Ils montrent aussi que ce « marché » est loin d'être saturé : la courbe de l'assistance suit celle du nombre de représentations et de pièces offertes au public.

Tableau II :  
Le nombre de représentations théâtrales offertes en  
Abitibi-Témiscamingue aux étés 1987, 1988 et 1989

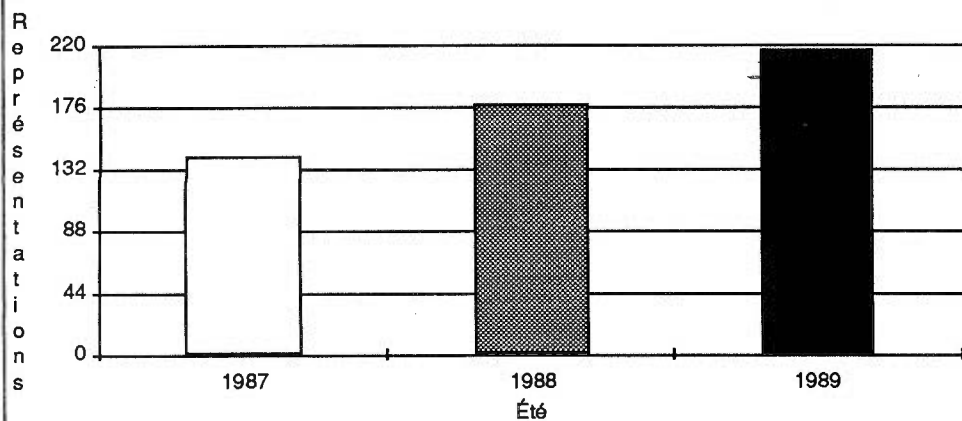
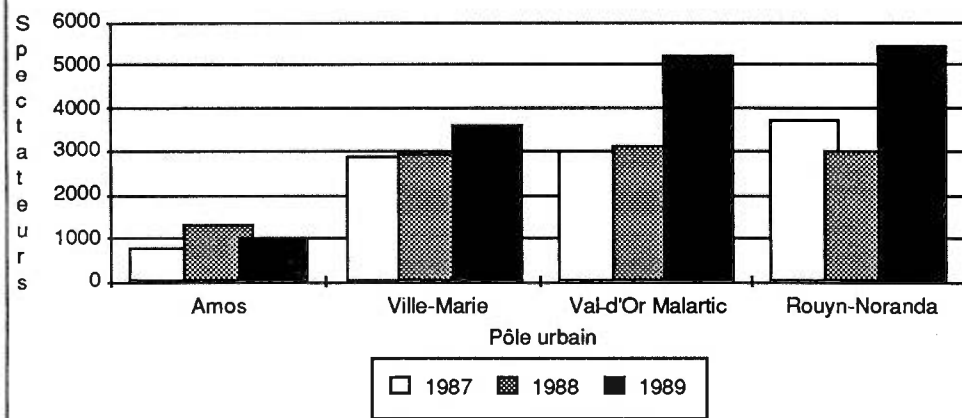


Tableau III :  
Les auditories des théâtres d'été de la région  
pour chaque pôle urbain



La vitalité des compagnies théâtrales, leur plus grande visibilité médiatique et l'évolution de la mentalité témiscabitiébienne figurent sans doute parmi les principaux facteurs de ce succès.

Pareil jugement relève toutefois de l'intuition ; l'heure est donc venue de recueillir et de diffuser une meilleure information sur quelques réalités socio-économiques associées à la croissance de ce loisir culturel.

## Le Conseil de la Culture fait enquête

Des éléments très pertinents d'information sont maintenant disponibles, grâce à une enquête complétée récemment par le Conseil de la Culture de l'Abitibi-Témiscamingue.

En collaboration avec les organisations théâtrales de la région, un questionnaire exhaustif a été élaboré et distribué au public de cinq (5) des sept (7) troupes actives au cours de l'été 1988. Les activités identifiées sous «Amos 2» et «Malartic» n'ont pu être prises en considération, les questionnaires n'ayant pas été retournés au Conseil de la Culture.

Tableau IV :  
Les théâtres d'été en Abitibi-Témiscamingue, été 1988

Ville	Troupe	Pièce	Salle	Capacité d'accueil	Période été 1988	Repr.	Assistance		% de la capacité
							Totale	Moyenne	
Amos 1	Compagnie des Deux Temps	La Ruée vers Laure	Restaurant Pétro-Repos		du 15 juillet au 13 août	11	548	50	
Amos 2	Productions GPJ	Une brosse	Café Radio	70	du 8 juillet au 27 août	16	800	50	71%
Malartic	Compagnie de la 2e Scène	Lucky Luciano	Théâtre Normick Perron Lac Mourier	100	du 1er juillet au 4 sept	22	2317	105	105%
Rouyn-Noranda 1	La Poudrerie	Les Hauts et les bas d'la vie d'une Diva	Foyer du Théâtre du Cuivre	90	du 29 juin au 3 sept	38	1594	42	47%
Rouyn-Noranda 2	Les Zybrides	Les Zombres de la Zone Z	Cabaret de la Dernière Chance	75	du 29 juin au 3 sept	36	1440	40	53%
Val-d'Or	Productions 636	Les Deux Grâces et demie	Le Tube	83	du 12 juillet au 29 août	15	840	56	67%
Ville-Marie	Théâtre de la Crique	Les Mensonges de papa	Augustin-Chénier	100	du 2 juillet au 20 août	40	2965	74	74%
<b>Total</b>				<b>518</b>		<b>178</b>	<b>10504</b>	<b>59</b>	<b>71%</b>

Cet exercice a permis de sonder plus de 2 300 spectateurs, sur un nombre varié de sujets : provenance géographique, âge, sources d'information sur la pièce choisie, dépenses effectuées au cours de la soirée-théâtre, etc.

Le texte qui suit s'attache à dégager les faits saillants qui ressortent de la compilation des données recueillies<sup>2</sup>. Les personnes intéressées à une analyse plus détaillée consulteront le document de base réalisé par le Conseil de la Culture de l'Abitibi-Témiscamingue, sous la plume de Camille Gauthier. Ce document porte le titre de *Compilation et analyse des réponses du public à un questionnaire sur les retombées économiques générées par l'assistance à cinq des productions théâtrales présentées en Abitibi-Témiscamingue au cours de l'été 1988*.



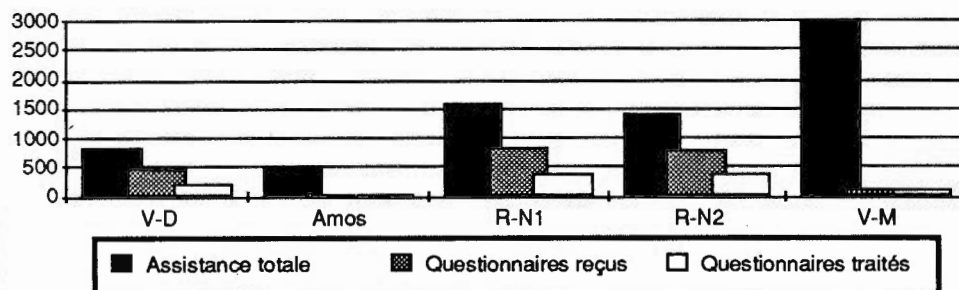
## Un peu de jargon méthodologique

Sans entrer dans les dédales des méthodes d'enquête, il faut aviser du degré de fiabilité des résultats. Dans le cadre de la présente analyse, deux critères sont importants :

- le taux de réponse doit être raisonnablement élevé pour laisser le hasard faire son oeuvre dans le contexte d'un encadrement minimal fourni aux publics sondés.
- les réponses doivent être recueillies dans des proportions comparables, tout au long de la période d'observation applicable à chaque endroit ; cette condition vise à éviter qu'un événement possiblement exceptionnel ne prenne un poids excessif par rapport à la réalité courante.

Ces conditions se rencontrent aisément chez le public de Val-d'Or et chez les deux publics de Rouyn-Noranda. Pour ces publics, les taux de retour obtenus ( plus de 50 % ) ont permis aux sondeurs de retenir au hasard un questionnaire sur deux, lors du traitement des données.

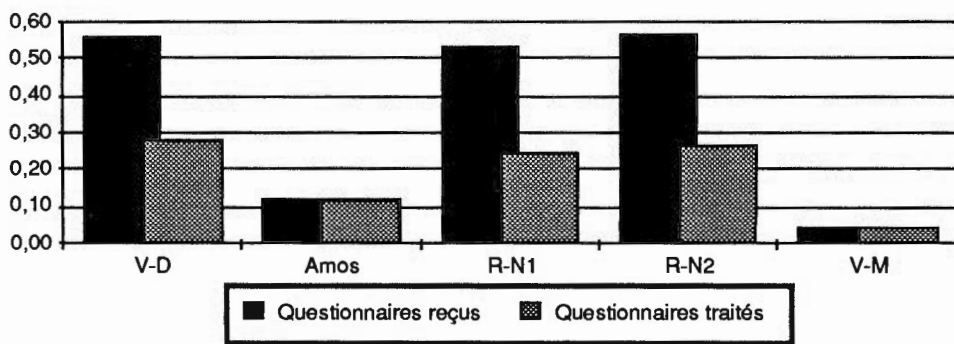
Tableau V :  
Le nombre de questionnaires reçus et traités,  
comparativement à l'assistance de chacun  
des publics sondés



Par contre, ces conditions ne sont pas toujours respectées pour les publics d'Amos et de Ville-Marie. Les taux de retour beaucoup plus faibles ont incité les sondeurs à compiler tous les questionnaires reçus de chacun de ces deux endroits. Malgré cette précaution, la plus petite proportion des données disponibles rend fragile la représentativité de certains résultats ; tel est le cas lorsqu'une question s'adresse à une fraction restreinte de la population visée par le sondage, ou lorsqu'une proportion trop faible du public d'Amos ou de Ville-Marie, a répondu à une question donnée.

Nous nous sommes abstenus de recourir à ce type de données, ce qui limite forcément les analyses et les comparaisons rendues possibles par ce premier effort systématique en vue de mieux connaître le public du théâtre estival en Abitibi-Témiscamingue.

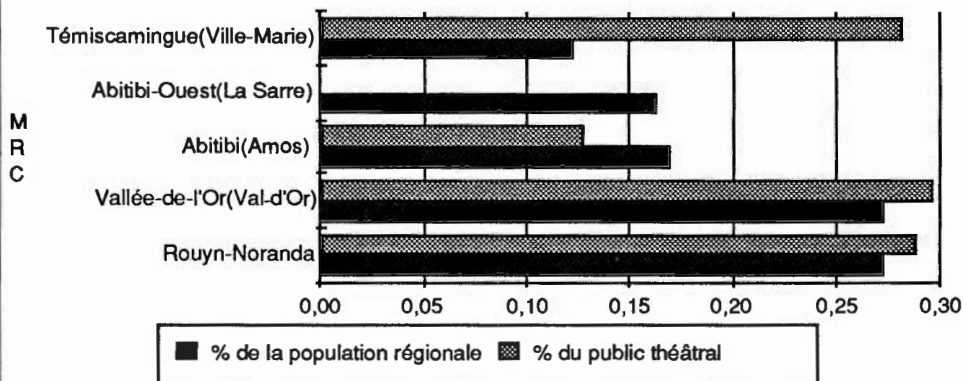
**Tableau VI :**  
Les questionnaires reçus et traités en pourcentage de l'assistance de chacun des publics sondés



### La répartition régionale du public

Les relevés des trois dernières années montrent que la vitalité du théâtre d'été n'est pas toujours liée à l'importance démographique des zones de la région, qu'on assimilera au territoire de chacune des cinq Municipalités régionales de comté (M.R.C.) formant l'Abitibi-Témiscamingue.

**Tableau VII :**  
La répartition de la population régionale et du public théâtral



Au cours de la saison qui fait l'objet de cette analyse (été 1988), la localité de Ville-Marie a exercé, toutes proportions gardées, une attraction remarquable auprès du public des théâtres d'été. C'est d'ailleurs là une tradition qui se confirme au fil des années, grâce au travail réalisé par le Théâtre de la Crique. Fondée il y a bientôt dix (10) ans, cette compagnie a été la première à offrir du théâtre d'été en région.

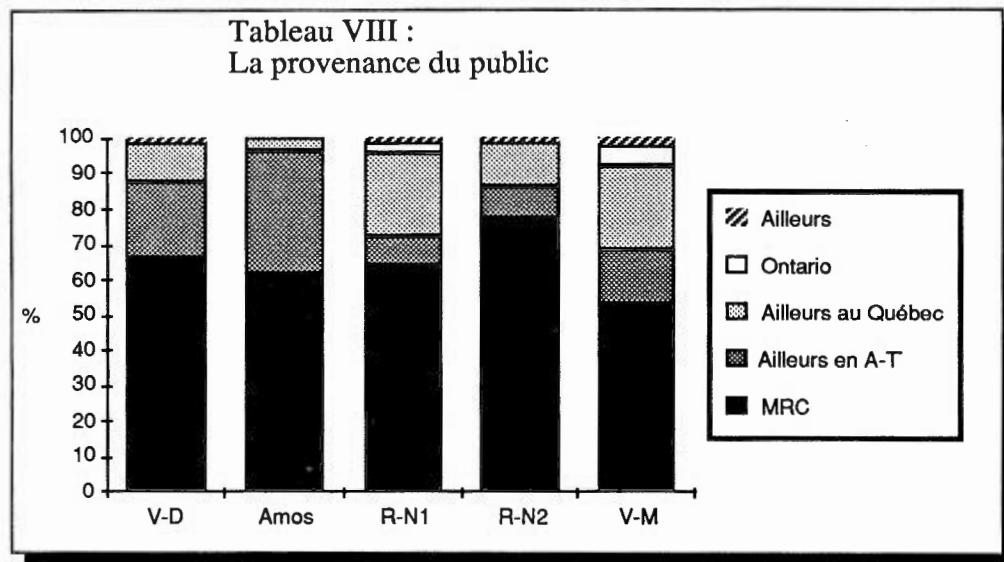
Par contre, la M.R.C. d'Abitibi-Ouest (La Sarre) n'offrait aucune activité du genre en 1988, tandis que la ville d'Amos a accueilli une proportion de la clientèle inférieure au poids démographique de sa M.R.C. La réalité inverse s'observe sur les territoires de la Vallée-de-l'Or (Val-d'Or et Malartic) et de Rouyn-Noranda.

## Le public, d'où vient-il et où va-t-il ?

La population locale et celle de la M.R.C. immédiate forment la base du public des théâtres d'été en Abitibi-Témiscamingue. Ceci se confirme partout, dans des proportions variant de 53% (Ville-Marie) à 77% (Rouyn-Noranda 2).

Vient en second lieu, pour Amos et Val-d'Or, le public provenant des autres zones de la région. A Ville-Marie et à Rouyn-Noranda, c'est le public extra-régional qui occupe la seconde place en importance quant à la provenance de l'auditoire.

Une proportion intéressante du public présent à Ville-Marie origine de l'Ontario, dont les frontières se situent à une quinzaine de kilomètres.



Par ailleurs les mouvements intra-régionaux des différents publics n'obéissent pas toujours à des règles clairement identifiables.

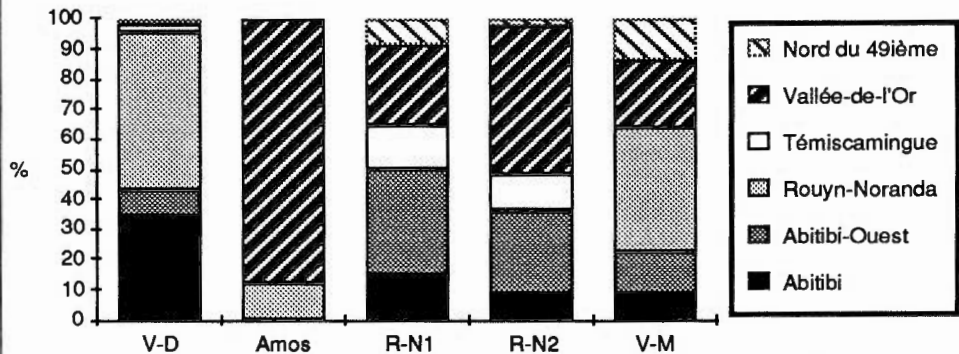
Ainsi le théâtre d'Amos tire sa clientèle régionale presque exclusivement de la Vallée-de-

l'Or, alors que cette dernière reçoit dans une plus grande proportion une clientèle de Rouyn-Noranda que de la M.R.C. d'Abitibi (Amos), pourtant moins éloignée mais également moins peuleuse.

La clientèle locale mise à part, le public de Rouyn-Noranda est surtout alimenté en région par la Vallée-de-l'Or (Val-d'Or et Malartic) et l'Abitibi-Ouest (La Sarre), ce qui coïncide avec le critère de la proximité géographique.

Les données disponibles montrent aussi que le petit centre de Ville-Marie exerce, malgré son éloignement, une attraction intéressante sur toutes les parties de la région et sur les localités sises au nord du 49ième parallèle. Ses principales sources régionales de clientèle se situent toutefois dans les zones les moins éloignées : Rouyn-Noranda et Vallée-de-l'Or.

Tableau IX :  
La répartition du public régional provenant de l'extérieur de la M.R.C.



La règle de la proximité se confirme chez tous les auditoires sondés, en ce qui a trait à la seconde pièce théâtrale qu'on a vue ou qu'on se propose d'aller voir pendant l'été 1988. On mentionne alors majoritairement une pièce présentée sur le même territoire. Par exemple, à Val-d'Or, le public de *Les Deux Grâces et demie* choisit majoritairement comme seconde pièce *Lucky Luciano*, jouée à Malartic. Et ainsi de suite pour les autres publics sondés. À Ville-Marie, on choisit en second lieu les représentations disponibles à Rouyn-Noranda ; ceci s'explique par le fait que seule la pièce *Les Mensonges de papa* tenait alors l'affiche en territoire témiscamien. Les seconds choix s'orientent donc, là encore, vers le lieu le plus rapproché.

Tableau X :  
Intérêt du public de *Les Deux Grâce*s et demie  
pour les autres productions

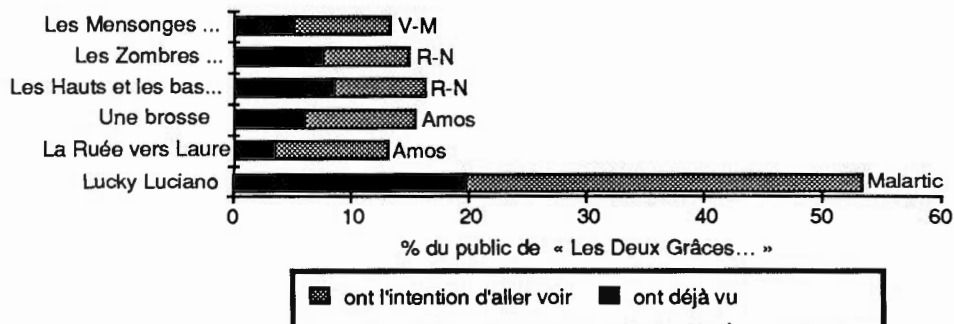
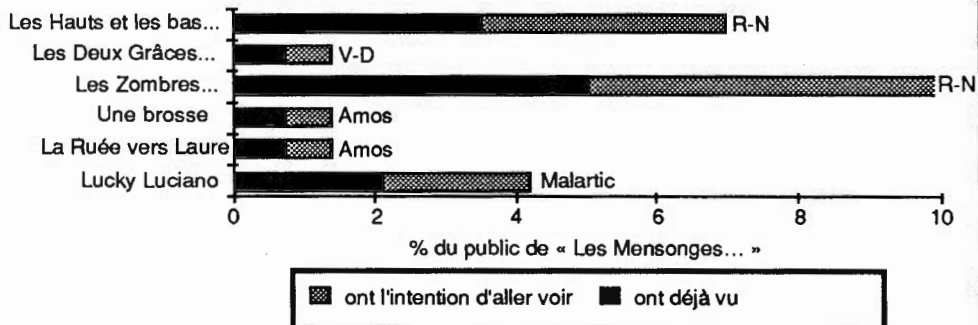


Tableau XI :  
Intérêt du public de *Les Mensonges de papa*  
pour les autres productions



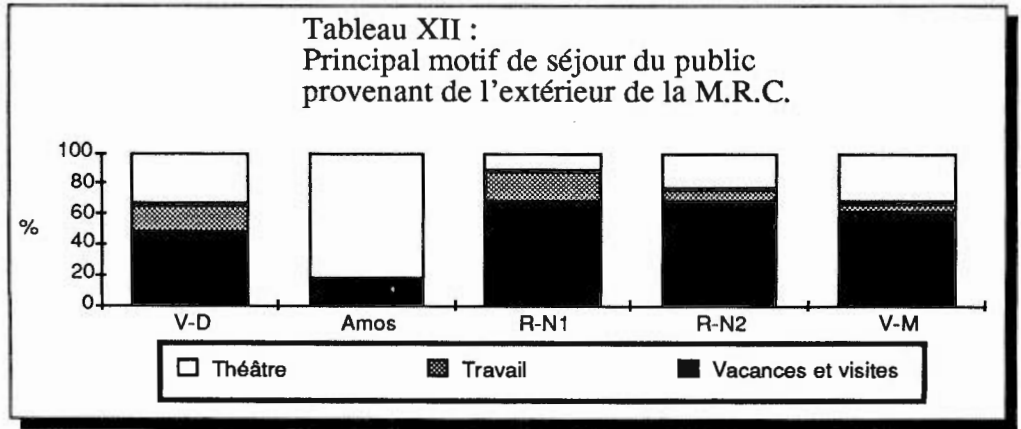
Les données relatives à ce sujet font aussi voir qu'une partie importante de l'auditoire a déjà assisté à une autre pièce ou se propose de le faire au cours de l'été.

## De la visite en ville

S'il est vrai que le public de la ville et de la M.R.C. forme la base de chaque auditoire, il n'en demeure pas moins que les visiteurs comptent pour beaucoup dans les chiffres d'assistance : leur poids varie de 32% (Rouyn-Noranda 2) à 46% (Ville-Marie).

Est-ce à dire que le théâtre d'été doit s'attribuer tout le crédit des déplacements effectués par les personnes des autres zones de la région, des autres régions du Québec, de l'Ontario ou de plus loin encore ?

Deux indicateurs permettent d'avancer une réponse précise : le principal motif de déplacement des visiteurs (public provenant de l'extérieur de la MRC ) et la durée de leur séjour.

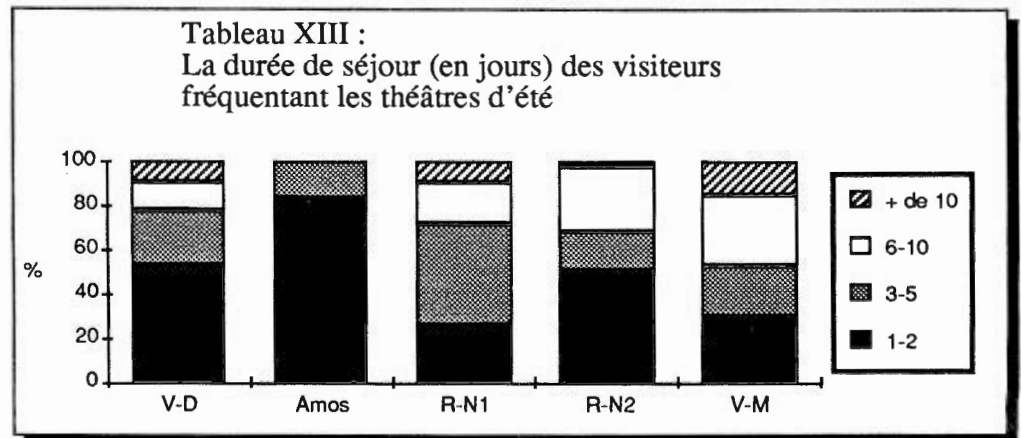


Il s'avère que dans une proportion d'environ 35 %, la soirée-théâtre constitue effectivement le motif principal du déplacement de ce type de public. Le pouvoir d'attraction du théâtre a donc franchi les frontières de la marginalité.

Dans la majorité des cas cependant, le théâtre meuble un séjour qu'on aurait effectué de toute façon, pour des raisons variées : affaires, vacances, travail, visite chez des parents et amis surtout.

À toute règle, il y a une ou des exceptions. À Amos, le motif théâtral prime chez 83% des visiteurs ; ceci est consistant avec la courte durée de leur séjour et leur provenance majoritaire des zones de Val-d'Or et de Rouyn-Noranda.

À l'opposé, seulement 11% des visiteurs présents au spectacle de *Les Hauts et les bas d'la vie d'une Diva* (Rouyn-Noranda 1) identifient le théâtre comme premier motif du séjour. Sachant que ces visiteurs viennent très majoritairement de l'extérieur de la région, le résultat contraire eût étonné.



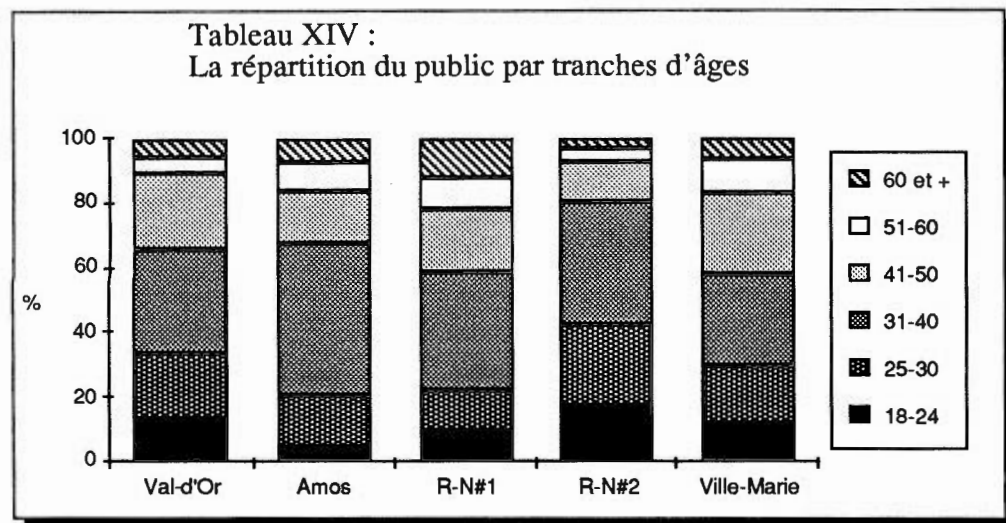
La connaissance de ces données sera utile lorsqu'on tentera d'estimer la dépense générée en région par les théâtres d'été.

## Le théâtre d'été, pour les jeunes ou pour les vieux ?

En règle générale, le théâtre d'été ne rejoint ni les plus jeunes adultes (18-24 ans) ni les plus vieux (les plus de 50 ans).

Partout, sauf à Ville-Marie, les personnes d'âge moyen (les 31-40) forment le groupe le plus important de la clientèle sondée. La seconde place est occupée tantôt par le groupe immédiatement plus jeune (les 25-30), tantôt par le groupe immédiatement plus âgé (les 41-50).

Ce type de loisir estival n'intéresse donc pour le moment que des franges assez minces des 18-24 ans ; il est également délaissé par les personnes qui ont atteint l'âge de la retraite ou qui s'en approchent.



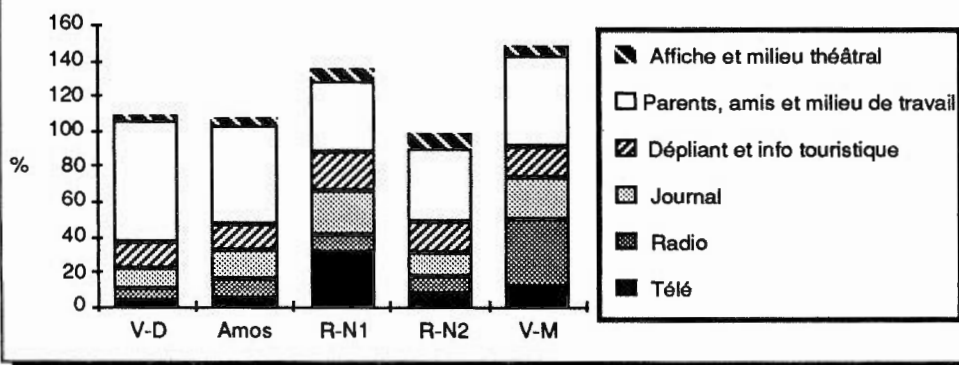
## L'information sur le théâtre choisi : parents et amis d'abord

Avant tout autre média considéré séparément, ce sont les parents et amis qui entraînent d'autres parents et amis dans les salles de théâtre estival.

À certains endroits, on doit toutefois constater que l'influence des médias écrits et électroniques a été déterminante. En pareils cas, l'information médiatisée a précédé ou elle s'est ajoutée à l'information personnalisée.

On observe par exemple une importance assez forte de la télévision, du journal et du dépliant, chez le public de *Les Hauts et les bas d'une Diva* (Rouyn-Noranda 1). À Ville-Marie, la radio s'ajoute aux médias écrits, pour rejoindre une bonne partie du public de *Les Mensonges de papa*.

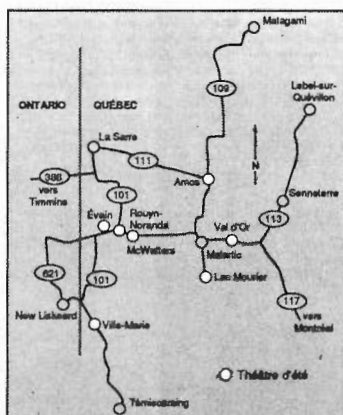
Tableau XV :  
Les principales sources d'information du public



Dépliant collectif de promotion des théâtres d'été, édition 1989.

**Faites une scène...  
et puis offrez-vous  
la tournée  
de tous  
les théâtres d'été  
de  
l'Abitibi-  
Témiscamingue**

**Faites une scène...  
et puis deux  
et puis trois...  
dans  
les théâtres d'été  
de l'Abitibi-  
Témiscamingue**



Ce dépliant est produit par les troupes participantes en collaboration avec le Conseil de la culture de l'Abitibi-Témiscamingue et grâce au soutien d'Hydro-Québec, région La Grande.



Une analyse plus poussée du rôle des médias exigerait qu'on connaisse l'intensité de leur utilisation par chacune des organisations théâtrales.

Il semble tout de même se confirmer que l'utilisation plus prononcée des médias électroniques (télévision à Rouyn-Noranda, radio à Ville-Marie) augmente l'efficacité de l'information écrite (journal, dépliant), sans s'y substituer.

On notera d'autre part que l'affiche publicitaire, habituellement réalisée avec beaucoup de soins, n'a que très peu d'impact sur le grand public. Il en est de même pour l'information provenant du milieu théâtral.

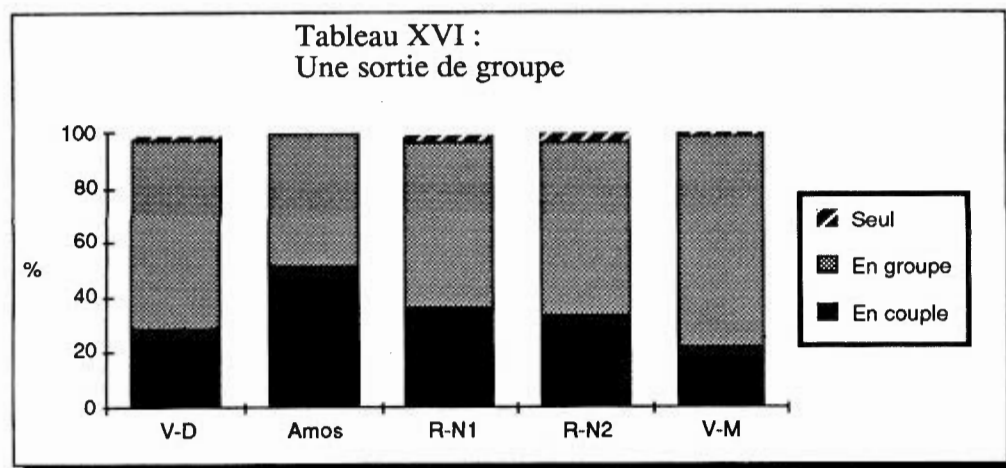
### Aller au théâtre, seul ou avec d'autres ?

Rares sont ceux qui savourent le théâtre d'été, autrement qu'en couple ou en groupe.

La sortie de groupe domine partout sauf à Amos, où le public se partage à égalité entre les deux options majoritaires. Les groupes réunissent la plupart du temps un maximum d'une dizaine de personnes.

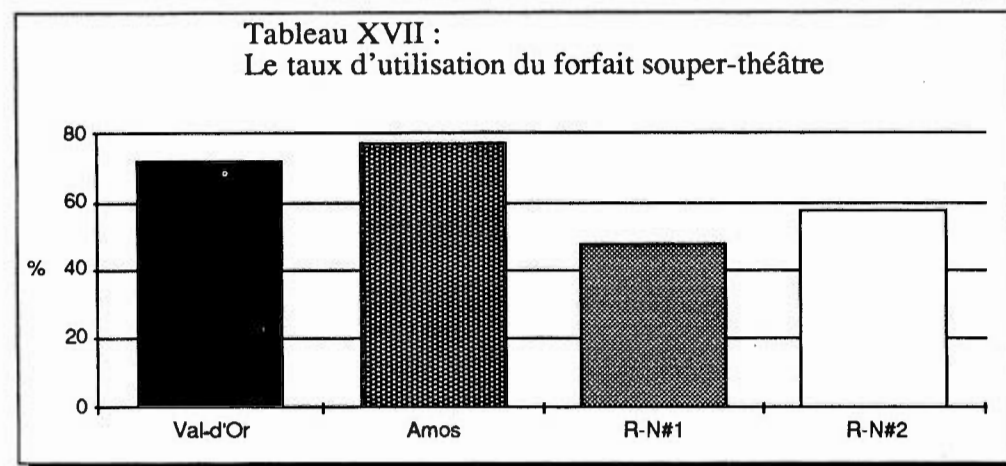


Ce phénomène de la sortie de groupe cadre bien avec l'observation précédente, voulant que l'information sur la pièce choisie vienne principalement des parents et amis.



### Souper au théâtre, pourquoi pas?

C'est à Val-d'Or et à Amos qu'on a le plus opté en faveur du forfait souper-théâtre. À l'été 1988, cette formule a été moins populaire à Rouyn-Noranda, alors qu'elle n'était pas disponible à Ville-Marie.



Ni l'âge ni la provenance géographique de l'auditoire ne s'imposent comme variables déterminantes dans le choix du souper-théâtre par rapport à la formule du théâtre seulement.

Les variances s'expliqueraient probablement mieux par des facteurs extrinsèques auxquels la clientèle réagit : le rapport qualité/prix du repas et l'intensité de la publicité accordée au forfait, par exemple.

## L'estimé des dépenses

Une première dépense liée à la sortie théâtrale est clairement identifiable : le coût du forfait souper-théâtre ou du billet d'entrée simple, selon le cas.

À ceci, s'ajoutent les frais de bar-restaurant encourus sur place, qui ont été estimés sur la foi des déclarations des différents auditoires.

D'autres dépenses ne peuvent être imputées intégralement à la sortie théâtrale, puisqu'elles sont souvent associées à un autre motif de déplacement. Entrent dans cette catégorie les coûts d'hébergement, de transport et de magasinage déclarés par les visiteurs ainsi que les dépenses engagées pour visiter d'autres sites touristiques ou culturels.

Pour se donner un estimé crédible de la dépense générée par le théâtre d'été, on doit distinguer les trois types de public en cause : le public local (ville et M.R.C.), les visiteurs en provenance de la région et les autres visiteurs.

Différentes données révélées par le sondage permettent d'établir la dépense typique de chaque catégorie et de l'imputer dans une juste proportion à la soirée théâtrale. Afin d'augmenter la crédibilité de cet estimé, seuls ont été retenus les montants moyens les plus conservateurs, qui donnent les résultats plausibles suivants :

Tableau XVIII :  
La ventilation de la dépense moyenne par spectateur

	Public local (Ville et MRC)	Public régional (Hors-MRC)	Public Hors-région	
Coût d'entrée	10,00\$	10,00\$	10,00\$	
Bar et nourriture	23,00\$	23,00\$	23,00\$	
Transport	5,00\$	10,00\$	10,00\$	
Frais de garde	2,00\$	3,00\$	2,00\$	
Magasinage	0,00\$	4,00\$	10,00\$	
<b>Total</b>	<b>40,00\$</b>	<b>50,00\$</b>	<b>55,00\$</b>	
<b>Poids dans le public total</b>	<b>,60</b>	<b>,20</b>	<b>,20</b>	
	24\$+	10\$+	11\$=	<b>\$45</b>

En tenant compte du poids estimé de chaque catégorie de public, nous avons établi à 45\$ la dépense moyenne per capita attribuable à une sortie théâtrale.

On doit donc évaluer à au moins 450 000 \$ la dépense directe de l'auditoire des théâtres d'été en Abitibi-Témiscamingue, au cours de l'été 1988. Appliquée à l'été 1989, cette méthode de

calcul donne un résultat de 675 000\$. Ces chiffres ne tiennent pas compte des coûts d'hébergement ni des dépenses encourues lors de la fréquentation d'autres lieux culturels ou touristiques.

## **Les revenus et dépenses des compagnies théâtrales**

Certaines dépenses encourues par les compagnies théâtrales doivent aussi être comptabilisées lorsqu'on tente d'évaluer le flux économique généré par cette activité.

Nous avons délibérément exclu du calcul la tranche des dépenses effectuées par les troupes à même leurs revenus directs : billetterie et revenus de bar-restaurant. Ces éléments étant déjà imputés aux dépenses de l'auditoire, on évitera le double emploi des mêmes données en les soustrayant des revenus des organisations théâtrales.

Les subventions ainsi que les gratuités et commandites forment l'essentiel des revenus qui permettent à la plupart des troupes de dépenser plus qu'elles ne reçoivent de leurs spectateurs. Aux fins de la présente compilation, seules ont été considérées les contributions qui ont fait l'objet d'un versement monétaire réel.

Les données du tableau XIX, gracieusement fournies par la Direction régionale du ministère des Affaires culturelles, représentent le meilleur estimé possible des revenus indirects qui ont supporté les activités estivales des compagnies.

## **Le théâtre d'été, une affaire qui dépasse le million de dollars ?**

Si on additionne les dépenses connues des troupes à celles de l'auditoire, on obtient un chiffre brut de 523 500\$ à l'été 1988. Appliquant à cette dépense un multiplicateur assez conservateur de 2,5, on estimera à 1,3 million \$ la circulation monétaire générée par le phénomène des théâtres d'été en Abitibi-Témiscamingue. Au cours de l'été 1989, ce flux économique a sans doute approché les 2 millions \$.

De tels chiffres indiquent clairement qu'en plus d'offrir un loisir culturel de plus en plus apprécié, le théâtre d'été joue un rôle économique qu'on aurait tort d'ignorer : création d'emplois saisonniers, dépense dans la ville et la région du dollar affecté au loisir estival, augmentation des retombées touristiques, diversification de l'activité socio-culturelle, etc.

Cet apport à la vitalité sociale, culturelle et économique des villes et de la région contraste avec la faiblesse des ressources financières dont disposent les compagnies théâtrales de l'Abitibi-Témiscamingue.

On peut toutefois prévoir que l'intérêt grandissant du public témiscabibien et la tenacité des compagnies théâtrales amèneront les décideurs financiers et les mécènes à encourager encore davantage cette activité à la fois méritoire et profitable.

**Tableau XIX :**  
**Les revenus de subventions**  
**et de commandites des compagnies théâtrales**

	<b>Subventions</b>	<b>Commandites et gratuits</b>	<b>Total</b>
Rouyn-Noranda La Poudrerie	15 000\$	4 000\$	19 000\$
Rouyn-Noranda Les Zybrides	15 000\$	nd	15 000\$
Malartic La Cie de la 2e Scène	9 500\$	nd	9 500\$
Ville-Marie La Crique	21 000\$	9 000\$	30 000\$
Amos Les Deux Temps Abitibiens	nil	nd	nd
Amos Les Productions GPJ	nil	nd	nd
Val-d'Or Les Productions 636	nil	nd	nd
<b>Total</b>			<b>73 500\$</b>

## Notes et références

- 1 Diplômé en Philosophie et en Sciences économiques, Yvon Lafond est Secrétaire général au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue.
- 2 Pour avoir une idée de la place de cet article dans le cadre général du projet de recherche, voir dans ce numéro : Claude Lizé, «*Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue : Introduction* », p.15.

**Un inédit**  
=====

en collaboration avec le  
centre d'essai des auteurs  
dramatiques du Québec



# Le THÉÂTRE de Coppe

présente

## UN REEL ben BEAU ben TRISTE

De JEANNE-MARIE Delisle

SALLE BOZO

MAISON Coopérative

27-28-30-31 à 8:30 P.M.

Maximum de 50 personnes par soir.  
Les billets sont en vente à la porte.

# Nous effleurâmes à peine Rimbaud et Verlaine

par Jeanne-Mance Delisle<sup>1</sup>

— « Jeanne-Mance Delisle as-tu déjà lu Jean-Paul Sartre ? »

— « Ben non, sauf quelques extraits par ci, par là. »

— « À quelle école qu'est allée pour pas avoir étudié Jean-Paul Sartre ? ! »

À l'école des bonnes soeurs entre les murs de brique, avec permission d'en sortir trois fois par année. La philosophie de l'heure n'était pas à l'horaire. La voix des penseurs modernes ne nous parvenait pas. À l'époque, la rumeur des événements sociaux était assourdie, lointaine. Le calfreutrage était étanche.

Nous les filles, nous étions si fraîches, tellement fraîches, trop fraîches pour que des idées abstraites d'une morale douteuse, viennent troubler nos esprits si près de la Pureté. Nous marchions à pas feutrés, presque près des anges, regrettant de ne pouvoir coiffer la capeline empesée et de ne pouvoir faire avec les gros grains du long chapelet le discret cliquetis des Avé entrechoqués.

Dans cet enseignement de recueillement, la musique sublimait les matières. Nous, on s'élevait avec Mozart, on s'harmonisait avec Debussy, on s'attristait avec Chopin. Je me revois dans la bibliothèque, écoutant d'une oreille aspirée le Boléro de Ravel. Parcourue de frissons, je faisais des grimaces à un hibou empaillé, perché sur un rayon de livres, en espérant qu'il me les rendrait. J'étais secouée de rires tout en étant entraînée dans le Boléro. Ce grand plaisir fut de courte durée ; on ne se moque pas impunément des Grands : on m'a fait redescendre à l'*Adagio* de Félix Leclerc.

Nous faisons quand même des petites apparitions dans le monde de l'écriture contemporaine ! Nous avons pénétré le drame de Nelligan mais non sa poésie. Pauvre petit, mort fou !...

Nous effleurâmes à peine Rimbaud et Verlaine. « Nés à cette date, morts à cette date. » « Ils ont composé des poèmes. » J'ai lu les poèmes plus tard, une fois en liberté. Quelle beauté perdue !

Une fois, j'ai eu clandestinement, en ma possession, un livre à l'index. C'était l'histoire d'une femme aux yeux verts hypnotisants, enfermée et attachée à un poteau par des corsaires dans la cale d'un navire. Sa poitrine nue, gonflée, subissait l'affront des morsures d'un gros nègre



glouton. Je dévorais ce livre défendu, la sueur au front en pleine salle d'étude, devant les yeux de la surveillante ; j'avais dissimulé la véritable couverture sous une couverture d'un livre de Pierre l'Ermite, le favori du temps. Le saint homme !

Les bonnes soeurs adoraient les grands poètes tragiques. La grandeur des vers cornéliens nous transportait aussi loin que la divine musique.

Les amours de Racine s'égrenaient dans les escaliers lorsque je dégringolais en déclamant ses alexandrins. De temps en temps, je m'arrêtais sur un palier, je regardais par la fenêtre, des mots d'amour impossible sortant de ma bouche. Je mordillais la queue de la sensualité. Par la fenêtre, je voyais les soeurs, faisant des pas dans la neige, en groupe, pingouins méditatifs aux ailes repliées.

En étudiant les classiques et les grandes guerres de religion, j'ai développé un goût pour les épées. (Si j'étais riche, j'aurais une collection de poignards et d'épées). Et lorsque Socrate arriva dans un cours et qu'on le pria de se suicider lui-même, sa mort ne me frappa pas outre mesure. Mais ce qui mit un comble à mon émotion ce fut le geste. Le geste de la coupe portée aux lèvres. Le geste dramatique et théâtral. La grandeur de la mort à cause du geste.

Lorsque César fut lâchement assassiné, je ne déplorai point la perte d'un homme, d'un souverain, je ne conclus pas que cet homme était un dictateur, mais la vue du poignard dans le dos de l'homme et l'homme s'écroulant saisit mon coeur de crainte et le remplit d'une étrange fascination.

Je venais d'avaler le poison de l'enseignement des bonnes soeurs : l'émotivité nocive et gratuite.

À l'instar de leur Histoire, ma vie ne serait donc qu'une succession de drames et d'aventures au dénouement inévitablement tragique.

Quand cette fille, mon amie qui vivait avec le mors aux dents, fut bêtement tuée, je regrettais amèrement cette vie malheureuse et cette fin absurde. Puis un jour, j'eus l'étrange désir de la voir danser sur scène. J'ai voulu raconter son histoire et j'ai voulu refaire cette tragédie à ma manière. Donner à cette mort la grandeur qu'elle méritait. Je lui ai fait la promesse qu'elle ne resterait pas une victime obscure, qu'elle danserait sur toutes les scènes du monde. Sortant de l'ombre, elle exorciserait la malédiction qui l'avait désignée. Elle reconnaîtrait son véritable assassin et le pointerait du doigt. Puis, j'ai pensé qu'elle deviendrait une déesse de liberté dans cette danse effrénée, que quelqu'un appelle folie, et à laquelle nulle rupture ne peut être imposée !

Maintenant je vis en scrutant le puits de mes terreurs, gracieuses faveurs d'une société pleine de fausse abondance.

Si je ne plonge pas dans le puits c'est que mon plaisir à écrire est grand, sincère et accapareur.

Si un jour la passion s'éteint, je fermerai les yeux et je penserai au mot : connaissance. Ce mot que j'affectionne beaucoup et qui creuse mon appétit.

— « Mais aujourd'hui as-tu lu J.P. Sartre ? »

— « Ben non,... ! »

Jeanne-Mance Delisle  
26 mars 1980

## Note et référence

- 1 Vivant en Abitibi, Jeanne-Mance Delisle est une écrivaine à la fois dramaturge, romancière et scénariste. Pour avoir une meilleure connaissance de cette auteure et de son oeuvre voir l'article de Marie-Claude Leclercq, « Jeanne-Mance Delisle ou l'écriture décentrée », p.131.



**Et caetera**  

---

---

---

---



## Liste des tableaux

### **Le théâtre de collègue: de la théorie à l'étude d'un cas**

Tableau I:	Activités théâtrales au Collège de Rouyn, 1948-1988	page 46
------------	---	---------

### **Trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda**

Tableau I:	La saison 1965	page 65
Tableau II:	La saison 1975	page 72
Tableau III:	La saison 1985	page 82
Tableau IV:	Synthèse des trois saisons théâtrales	page 93

### **Une histoire à raconter : Les Sans l'Sou d'Amos**

Tableau I:	Les productions des Sans l'Sou	page 120
Tableau II:	Conseil d'administration	page 124

### **La situation du théâtre en Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989**

Tableau I:	La répartition des groupes de théâtre et leur rayonnement	page 193
Tableau II:	La production théâtrale en Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989	page 218
Tableau III:	Évolution du partage de l'enveloppe en arts d'interprétation de 1980 à 1989	page 195
Tableau IV:	Équipes d'improvisation de 1981 à 1987	page 207
Tableau V:	Les théâtres d'été en Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989	page 208
Tableau VI:	Les sources de revenus des troupes de métier pour l'année 1983-1984	page 209

Tableau VII:	La diffusion de spectacles dans sept salles de l'Abitibi-Témiscamingue, 1983-1986	page 212
Tableau VIII:	Les structures de diffusion et leurs caractéristiques	page 213
Tableau IX:	Le financement de quelques salles de spectacles pour 1985-1986	page 215

## **Le théâtre d'été en Abitibi-Témiscamingue : un loisir culturel en pleine croissance**

Tableau I:	L'assistance aux théâtres d'été en Abitibi-Témiscamingue de 1987 à 1989	page 235
Tableau II:	Le nombre de représentations théâtrales offertes en Abitibi-Témiscamingue aux étés 1987, 1988 et 1989	page 236
Tableau III:	Les auditorios des théâtres d'été de la région pour chaque pôle urbain	page 236
Tableau IV:	Les théâtres d'été en Abitibi-Témiscamingue, été 1988	page 237
Tableau V:	Le nombre de questionnaires reçus et traités, comparativement à l'assistance de chacun des publics sondés	page 238
Tableau VI:	Les questionnaires reçus et traités en pourcentage de l'assistance de chacun des publics sondés	page 239
Tableau VII:	La répartition de la population régionale et du public théâtral	page 239
Tableau VIII:	La provenance du public	page 240
Tableau IX:	La répartition du public régional provenant de l'extérieur de la M.R.C.	page 241
Tableau X:	Intérêt du public de <i>Les Deux grâces et demie</i> pour les autres productions	page 242
Tableau XI:	Intérêt du public de <i>Les Mensonges de papa</i> pour les autres productions	page 242
Tableau XII:	Principal motif de séjour du public provenant de l'extérieur de la M.R.C.	page 243
Tableau XIII:	La durée de séjour (en jours) des visiteurs fréquentant les théâtres d'été	page 243
Tableau XIV:	La répartition du public par tranches d'âges	page 244
Tableau XV:	Les principales sources d'information du public	page 245
Tableau XVI:	Une sortie de groupe	page 246
Tableau XVII:	Le taux d'utilisation du forfait souper-théâtre	page 246
Tableau XVIII:	La ventilation de la dépense moyenne par spectateur	page 247
Tableau XIX:	Les revenus de subventions et de commandites des compagnies théâtrales	page 249

## Liste des illustrations

Affiche, « 1, 2, 3 Go... », Théâtre de la Terre Promise, 1985	page 197
Affiche, « Coeur de papa », Théâtre de la Poudrerie, 1989	page 190
Affiche, « Dernier cri », Théâtre de Coppe, 1982	page 162
Affiche, « Diguidi, diguidi, ha ! ha ! ha ! » et « J'écoute », Centre Dramatique de Rouyn, 1975	page 76
Affiche, « Eh ! qu'mon chum est platte » Compagnie de la 2e Scène, 1980	page 198
Affiche, « Florence, Geneviève, Martha », Centre Dramatique de Rouyn, 1973	page 28
Affiche, « Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes », Théâtre de la Poudrerie, 1985	page 62
Affiche, « L'Ouvre-boîte », Théâtre des Sans l'Sou, 1982	page 115
Affiche, « La Cantatrice chauve », Théâtre des Sans l'Sou, 1981	page 98
Affiche, « La Vie dans un cadre », Troupe la Trac, 1987	page 205
Affiche, « Les Hauts et les bas de la vie d'une Diva », Théâtre de la Poudrerie, 1988	page 198
Affiche, « Les Mal-heureuses », Compagnie de la 2e Scène, 1983	page 8
Affiche, « Les Mensonges de papa », Théâtre de la Crique, 1988	page 196
Affiche, « Les Zombres de la Zone Z », Théâtre les Zybrides, 1988	page 234
Affiche, Ligue d'Improvisation de Rouyn-Noranda	page 206
Affiche, LNI vs LIRN, 1984	page 206
Affiche, Rendez-vous d'automne Québec/Douarnenez, 1986	page 177
Affiche, « Ricky et Léonne », Théâtre de Coppe, 1981	page 165
Affiche, « Trois pièces québécoises », C.D.R., 1972	page 41
Affiche, « Un oiseau vivant dans la gueule », Théâtre de Coppe, 1987	page 130
Affiche, « Un reel ben beau ben triste », Théâtre de Coppe, 1978	page 252
« Albertine en cinq temps », par des élèves du cours de théâtre du Cégep, 1985	page 44
Carte des lieux de diffusion du théâtre en Abitibi-Témiscamingue 1989-1990	page 2



« Casablanca mon amour », Théâtre de la Crique, programme, 1984	page 175
« Chroniques incurables », au Cabaret de la Dernière Chance, 1985	page 94
« Chroniques incurables », les Productions Baggano, l'équipe, 1985	page 87
Collège de l'Abitibi-Témiscamingue	page 31
Delisle, Jeanne-Mance à Destor, 1989	page 136
Delisle, Jeanne-Mance	page 155
Delisle, Jeanne-Mance près de sa table de travail, 1989	page 133
« Dernier cri », Théâtre de Coppe, 1982	page 167
« Dernier cri », Théâtre de Coppe, 1982	page 168
« Dernier cri », Théâtre de Coppe, 1982	page 170
« Femmes d'attente », Théâtre de la Crique, Jacynthe Bélanger, 1982	page 174
Gérald van de Vorst, animateur de théâtre au Collège de Rouyn	page 38
« Histoire d'un cheveu », une scène, les Trois Mimes, 1985	page 203
« L'Échappée belle », Société Dramatique du Collège de Rouyn, programme	page 39
« La Coupe Stainless », Théâtre des Sans l'Sou, Serge Allard, 1978	page 108
« La Grande cadence », Théâtre de Coppe, 1983	page 91
« La Ruée vers Laure », Compagnie des Deux Temps Abitibiens, 1988	page 201
« La Sécurité en bicyclette », spectacle présenté par des élèves du cours de théâtre dans une école primaire de Rouyn-Noranda, 1985	page 45
« Le Bourgeois gentilhomme », théâtre de collège, Rouyn, l'équipe de production, 1957	page 32
« Le Casino voleur », Théâtre des Sans l'Sou, Margot Lemire, 1979	page 109
« Le Casino voleur », Théâtre des Sans l'Sou, Roy Britt, 1979	page 109
« Le Casino voleur », Théâtre des Sans l'Sou, Yvon Bouchard, 1979	page 109
« Le Grand Attentif », théâtre de collège, Rouyn, annonce, 1957	page 34
« Le Grand Attentif », théâtre de collège, Rouyn, une scène, 1957	page 37
« Le Péril bleu », Théâtre des Sans l'Sou, le programme, 1982	page 114
« Le Premier », les Productions JAB, 1987	page 202
« Léon », Troupe le Noyau, programme, 1984	page 203
« Les Mal-heureuses », Compagnie de la 2e Scène, Hélène Dallaire et Marie Lalonde, 1983	page 179
« Les Tourtereaux », Théâtre des Sans l'Sou, Pierrette Brochu et Alain Colombe, 1982	page 110
« Les Zombres de la Zone Z », Théâtre les Zybrides, 1988	page 199
« Mon homme », Théâtre des Sans l'Sou, l'équipe de comédiens, 1987	page 110
« Poly Folies », Troupe des Vagabonds, 1975	page 75
« Quatre à quatre », Théâtre des Sans l'Sou, l'équipe de comédiennes, 1976	page 113
Salle de spectacle, Cabaret de la Dernière Chance, pose de l'enseigne, 1983	page 91

Salle de spectacle, Cabaret de la Dernière Chance, Rouyn-Noranda	page 90
Salle de spectacle, Centre culturel d'Amos	page 92
Salle de spectacle, Collège de Rouyn	page 67
Salle de spectacle, La Palestre de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, Rouyn-Noranda	page 94
Salle de spectacle, Le Chalet de ski de fond d'Évain, où seproduit la Poudrerie à l'été 1989	page 94
Salle de spectacle, Polyno de La Sarre	page 92
Salle de spectacle, Théâtre de la Grange, Collège de Rouyn	page 68
Salle de spectacle, Théâtre du Cuivre, Rouyn-Noranda, 1975	page 80
Salle de spectacle, Théâtre du Cuivre, Rouyn-Noranda	page 92
Séance de rhétorique, Collège de Rouyn, 1958	page 33
« Singapour Sling », Duo Lortie-Pomerleau, 1989	page 139
Théâtre À Coeur Ouvert, sigle	page 202
Théâtre d'été 1989, dépliant publicitaire	page 245
Théâtre de la Rigole, sigle	page 201
Théâtre des Sans l'Sou, sigle	page 100
« Un reel ben beau ben triste », Théâtre de Coppe, 1978	page 152
« Un reel ben beau ben triste », Théâtre de Coppe, 1978	page 152
« Un reel ben beau ben triste », Théâtre de Coppe, 1978	page 152
« Un reel ben beau ben triste », Théâtre de Coppe, l'équipe de production, 1978	page 150



## Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?

### Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue.

- Des articles portant sur les différents aspects de la réalité théâtrale dans une région du Québec.
- Des analyses, des entrevues, des faits pour qui veut trouver réponse aux multiples questions soulevées par le titre : Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue ?

#### Bon de commande

Je désire recevoir \_\_\_\_\_ exemplaire(s) du *Cahier du département d'histoire et de géographie* intitulé « Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue ». Coût de l'exemplaire: 20\$.

Montant joint : \_\_\_\_\_

Nom : \_\_\_\_\_

Adresse : \_\_\_\_\_

Ville : \_\_\_\_\_

Province : \_\_\_\_\_

Code postal : \_\_\_\_\_

*Cahiers d'histoire et de géographie*

Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue

425, boul. du Collège

C.P. 1 500

Rouyn-Noranda

J9X 5E5

(819) 762-0931