

**LE THÉÂTRE D'INTERVENTION AU QUÉBEC, UN THÉÂTRE DE CRÉATION, UNE PRATIQUE
PLURIELLE ET DES DÉFIS**

par Maureen Martineau et Danielle Lepage

**pour le sous-comité reconnaissance du comité permanent en théâtre d'intervention
(Le C.P.T.I.)**

Ilia Castro, Danielle Lepage, Dominique Malacort, Maureen Martineau, Angèle Seguin,
Geneviève Tremblay.

Le réseau des praticiens en théâtre d'intervention

Animé par le besoin de se solidariser avec le mouvement de Théâtre Action en Europe, le Théâtre Parminou, en collaboration avec le Centre du Théâtre Action de la communauté française de Belgique, a organisé en 2003-2004, pour la première fois au Québec, les *Rencontres Internationales du Théâtre d'intervention* (R.I.T.I.). Ceci a donné lieu à deux colloques (Montréal et Québec) et a culminé vers un rassemblement à plus grande échelle, soit les Rencontres de Victoriaville en juin 2004. Les nombreuses tables rondes, conférences, animations, débats et spectacles offerts lors de ces événements ont non seulement favorisé les échanges entre praticiens du Québec, des autres provinces canadiennes et de l'étranger, mais ont été une opportunité pour les troupes et praticiens individuels du Québec de retisser des liens, qui au cours des dernières décennies se sont grandement effrités. Force est de constater que les troupes et praticiens individuels du Québec oeuvrent en solitaires, phénomène largement attribuable à l'absence d'élément structurant rassembleur. Les R.I.T.I. ont permis aux troupes du Québec de reprendre contact et d'amorcer l'exploration des bases d'une reconnaissance commune. Ce fut également un moment clé pour définir les enjeux actuels du théâtre d'intervention chez nous, tant sur le plan artistique, idéologique, qu'économique.

Le travail de réseautage précédant la tenue des R.I.T.I., et les autres rencontres subséquentes, ont permis de recenser plus de deux cents groupes et individus toujours actifs dans la pratique du théâtre d'intervention. Nos premiers constats furent l'absence criante de financement, et surtout, le grand isolement que nous vivions depuis la dissolution des deux regroupements importants, soit l'Association québécoise du Jeune Théâtre (1972-1986) et le Popular Theatre Alliance (1981-1988). La fermeture de l'Option Théâtre d'animation à l'Université de Sherbrooke, en 1994, a également laissé un grand vide quant à la formation et à la relève. Mobilisés par la nécessité et l'enthousiasme, notre premier geste fut de tenter de découvrir ce qui pouvait, aujourd'hui, nous rassembler dans une pratique commune. Ceci a permis l'énoncé d'une définition inclusive du théâtre d'intervention. Elle s'est dessinée autour d'une déclaration commune.

DÉCLARATION COMMUNE

« Nous nous reconnaissons dans :

- Une multitude d'expériences théâtrales qui, par différentes approches, travaillent au développement de la personne, des communautés et interrogent les systèmes et structures qui gouvernent nos vies,
- Des démarches théâtrales collectives qui incluent les publics dans les processus de création et/ou de représentation,
- Le développement de réseaux de diffusion alternatifs orientés principalement vers des publics non rejoints par les réseaux culturels institutionnels. »

Les pratiques de théâtre d'intervention s'expriment autant dans des démarches de création menant à des spectacles de type professionnel impliquant des comédiens de métier qu'à des spectacles de type communautaire où ce sont des non professionnels qui jouent. Ces deux avenues de pratiques font appel à des compétences artistiques professionnelles chez les praticiens en théâtre d'intervention qui développent ces projets, mais également à leurs compétences au niveau de la gestion de projet, animation de groupe, approches conscientisantes et démarches collectives de création (écriture collective et mise en scène).

Si certaines formes (théâtre-forum, interactif, théâtre documentaire, théâtre de rue, manifestif, muséal, forain, pageant historique, etc.) servent à repérer le travail artistique habituellement associé au théâtre d'intervention, elles ne suffisent pas à le définir. C'est sa finalité sociale qui le détermine.

Dans la recherche menée en 2003 au Québec et dans les autres provinces, par Lorraine Hébert en vue de la tenue des R.I.T.I., plusieurs troupes et praticiens individuels associent leur mission artistique à une mission sociale.

Pour réussir à saisir la nature éclatée et très large de la mission sociale à laquelle tout un chacun se réfère, il est important de comprendre comment la notion de changement social a elle-même fluctué au Québec au cours des 35 dernières années.

Un peu d'histoire

Dans les années 70, au Québec comme en Europe, la notion de changement social est fortement rattachée au projet de renversement des pouvoirs économiques et politiques dominants. Les mouvements militants et contestataires auxquels s'associe le théâtre d'intervention luttent contre le système en place avec en poche, un modèle de rechange, un " prêt-à-penser " politique. Plusieurs troupes, dont *Le Théâtre Euh !*, *le Théâtre du 1^{er} Mai*, *le Théâtre Parminou*, *le Sang-Neuf*, *le Théâtre en l'air (Théâtre de Quartier)*, *la Grosse Valise*, *Le Théâtre Sans Détour* et d'autres, défendent sur scène une vision critique du monde et y théâtralistent une utopie " concrète ", c'est-à-dire réelle dans l'imaginaire des publics. Pendant cet âge d'or de la création collective et de l'autogestion, le rapport au public a tendance à se développer de la scène vers la salle dans un rapport d'éducation par le haut.

Dans les années 80, un important virage idéologique s'effectue. Marquée par le premier échec référendaire, cette époque se caractérise par le *désenchantement de la chose politique*, la fin des mouvements sociaux de masse, l'effritement des idéologies marxistes et la vague de démobilisation de la gauche au Québec. Ces changements affectent la nature même du théâtre d'intervention qui, jusqu'alors, s'est défini par son utilité politique. Ajoutés à une réduction draconienne du financement public, ces bouleversements sociaux politiques déstabilisent les troupes, entraînant la disparition de la majorité d'entre elles. Seuls le mouvement des femmes et le mouvement communautaire réussiront, dans ce grand bouleversement des valeurs, à ne pas perdre pied.

Le théâtre d'intervention a peine à se relever de sa déception politique. Plusieurs troupes ne survivent pas à des crises idéologiques internes. Certaines se réorientent vers le théâtre de création artistique à l'intérieur des circuits culturels institutionnels et les autres cherchent à se redéfinir dans le nouvel échiquier social.

L'effritement du mouvement est aussi attribuable en grande partie au retrait des soutiens publics et la dépréciation des pairs qui boudent cette pratique, la considérant non conforme aux critères artistiques qui régissent dorénavant la profession théâtrale. Le contenu s'incline au détriment de la forme et la reconnaissance de la profession. La pratique artistique du théâtre engagé, qui date des origines du théâtre, va être reléguée à l'arrière-ban et sa reconnaissance tant artistique que financière va devenir le nerf de la guerre des prochaines décennies.

Les années 85-95 voient le théâtre d'intervention se replier vers ses publics. Comme l'explique la chercheuse Hélène Beauchamp, d'un théâtre d'explication fait *pour* des publics, cette crise le fait passer à un réel théâtre d'intervention fait *avec* les publics. De l'enseignement politique, le théâtre passe à des démarches d'éducation populaire.

Dans le milieu des années 90, apparaît un nouveau mouvement de résistance et de mobilisation qui va venir redonner un sens à la finalité du théâtre d'intervention. Pour la première fois, l'enjeu de la lutte n'est plus le renversement des pouvoirs. On ne rêve plus de supprimer la tempête, mais on veut plutôt apprendre à lui résister. Ce mouvement de résistance rassemble un ensemble d'expériences alternatives qui s'opposent dans l'action et dans leurs pratiques, au pouvoir dominant.

Un portrait actuel de la pratique

Au sortir des R.I.T.I., pionniers et pionnières, praticiens et praticiennes, partenaires du théâtre d'intervention, ont manifesté un vif intérêt à poursuivre les réflexions amorcées lors de cet événement et à garder notre pratique bien vivante. Un premier besoin émerge : nous connaître et nous faire reconnaître. Le premier pas a donc été de se doter de mécanismes de communication et de lieux de rencontres. Ceci s'est traduit par la mise sur pied du C.P.T.I. (comité provisoire du théâtre d'intervention). En novembre 2005, le C.P.T.I. tenait une première rencontre au Domaine Maizeret à Québec, lors duquel un comité permanent s'est formé et un plan d'action s'est élaboré. Trois dossiers de travail se sont avérés prioritaires, lesquels ont été pris en charge par des sous-comités : le dossier reconnaissance, action politique et financement; le dossier communication; le dossier formation et perfectionnement.

La tenue de cette rencontre et des autres activités qui lui ont fait suite depuis (fin de semaine de formation à Asbestos, assemblée générale, réunions et rencontres diverses) ont permis de constater que le théâtre d'intervention au Québec, malgré le phénomène d'isolement des troupes, malgré le peu de liens entre les praticiens, malgré le sous-financement, demeure non seulement actif, mais affiche un dynamisme nouveau.

Les Cahiers de théâtre Jeu (décembre 2004 no 113) ont également produit un dossier spécial « théâtre d'intervention », comprenant 13 articles, ce qui a grandement aidé à documenter la pratique. Le Conseil des arts du Canada a lui-même commandé une étude sur les pratiques en art relationnel à la chercheuse Laurie McGauley, qui a produit, en février 2006, l'important rapport *Imagine* que l'on peut retrouver sur le site www.canadacouncil.ca. On observe également un intérêt accru pour ce genre de théâtre de la part des étudiants universitaires qui entreprennent des maîtrises et des doctorats sur le théâtre d'intervention, signe indéniable du développement de cette pratique.

Le théâtre d'intervention est d'abord un art vivant qui se transforme et évolue. Nous sommes à même de constater un mouvement de résurgence qui s'accompagne d'une métamorphose. Ceci donne cours à des expériences multiples, aux formes éclatées, à caractère engagé, notamment chez nombre de jeunes de la relève, impliqués dans des collectifs d'intervention artistique. Il s'agit rarement de troupes dédiées à un travail continu et permanent, mais plutôt d'artistes ou groupes de praticiens qui s'associent sur la base temporaire d'un projet. Ces regroupements sont souvent interdisciplinaires, autant sur le plan artistique (théâtre, danse, musique, arts visuels, vidéo) que social (éducation, psychologie, anthropologie, sociologie).

Nous avons entendu les praticiens de cette nouvelle génération qui insistent dans leur affirmation que l'art est politique et ils n'hésitent pas à bousculer les modes usuels de production et de diffusion. Ils interrogent le statut de la représentation, la fonction de l'art, de l'artiste et du spectateur, dans un contexte où la démocratie bat sérieusement de l'aile. Ils travaillent en marge, occupent la rue comme un espace public, investissent leurs quartiers avec des spectacles souvent interdisciplinaires dont les modes s'inspirent de la performance, de l'installation, du parcours commenté, du théâtre cirque, de la parade, etc.. Parmi ces groupes, le *Théâtre U.T.I.L (Unité théâtrale d'interventions loufoques)*, *Vichama Collectif*, *l'Action Terroriste socialement acceptable*, le groupe *Senscène de l'UQAM*, les groupes- projets d'*Engrenage noir*, et bien d'autres.

Nous retrouvons également, des troupes nées à contre-courant dans les années 1990 et formées d'artistes praticiens et praticiennes d'expérience, qui posent un nouveau regard sur leur pratique, proposent et développent de nouvelles voies de création qui fusionnent le langage social et artistique.

Du côté des compagnies qui fonctionnent sur une base plus permanente, on peut observer une forte présence de thématiques associées aux enjeux sociaux actuels, tels l'environnement, la citoyenneté, la mondialisation, la surconsommation, la pauvreté, la violence. Les publics sont variés et les adolescents sont souvent un auditoire privilégié. Parce qu'elle donne accès à de plus larges publics et qu'elle n'oblige pas la location d'un lieu, la tournée est un mode de fonctionnement très répandu.

Par exemple, à lui seul le *Théâtre Parminou* (Victoriaville) diffuse en moyenne 400 représentations par année, aux quatre coins du Québec, souvent dans des régions très éloignées. Une large place est réservée au public à l'intérieur de ses spectacles interactifs tant dans ses processus de création qu'au moment de la représentation.

Avec son théâtre-forum, *Mise au jeu* (Montréal) approche aussi le spectateur comme un acteur de la représentation. Pour explorer la thématique de la prostitution, cette compagnie a décidé de faire d'un quartier, son lieu de représentation, avec la forme théâtrale d'un déambulateur urbain.

Le *Théâtre des petites lanternes* (Sherbrooke), théâtre de recherche, de développement et de création, vise la coprésence des dimensions humaines, sociales et spirituelles des êtres. Il développe son lien avec la communauté en intégrant des gens à chacune des étapes de la création et y joint des personnes de la région visitée à chaque représentation. L'organisation locale de sa venue donne lieu à un travail d'intertissage entre individus, organismes, institutions et entreprises du milieu afin de développer des liens durables dans la communauté, qui survivront au passage de la troupe.

Pour *Aataentsic Masques et Théâtre* (Montréal) seule compagnie amérindienne professionnelle du Québec avec le *Théâtre Ondinnok*, le théâtre d'intervention est avant tout un espace de guérison et de réappropriation culturelle. Cette démarche artistique identitaire est aussi partagée par des troupes montréalaises anglophones, dont le *Black Theatre Workshop* et *Tessri Duniya*, qui se définit par sa mission interculturelle et prône le changement, « un spectacle à la fois ».

D'autres exemples témoignent de la pluralité des démarches en théâtre d'intervention. Certaines troupes créent des spectacles avec des groupes vivant l'exclusion. C'est le cas du *Théâtre Aphasique* (Montréal) qui vise la réadaptation et l'intégration des personnes aphasiques. Pour sa part, la compagnie *Entr'Actes* (Québec) développe et diffuse un art unique et affirme le caractère à la fois artistique et social de ses spectacles, créés et joués conjointement avec des personnes ayant des limitations fonctionnelles et des personnes dites de la « normalité », encadrées par des artistes professionnels. Pour *Entr'Actes*, il s'agit d'une prise de conscience de la diversité des réalités humaines. L'intégration visée est ici celle des personnes de la « normalité ».

Les formes qu'emprunte le théâtre d'intervention s'inventent à même les contextes et les publics avec lesquels les praticiens choisissent de créer. Très en lien avec le théâtre pratiqué au Burkina Faso, la troupe *La Comédia de La Ria* (Alma) a développé ici la forme du « théâtre sans avertissement ». Pour sa part, *Le Théâtre des Cuisines* (Le Bic) continue d'explorer le langage théâtral clownesque dans ses productions interrogeant la condition des femmes.

Enfin, un grand nombre croissant de projets en théâtre d'intervention sont aussi menés par des praticiens individuels qui entreprennent des démarches de création avec des groupes spécifiques de la communauté qui désirent prendre la parole par la voie du théâtre. Ces démarches collectives insistent autant sur la qualité des processus démocratiques de création que sur celle de la représentation où ce sont des acteurs non professionnels qui se produisent sur scène.

La reconnaissance et le financement

Un des défis majeurs que rencontre la pratique du théâtre d'intervention est, en autres, le fait qu'elle est peu — et souvent mal — connue et très peu reconnue. Son travail, en marge de la pratique institutionnelle, la tient éloignée d'une couverture médiatique qui ne rend pas justice à l'importance de son œuvre publique.

Au plan du financement, les problématiques que rencontre le théâtre d'intervention sont beaucoup plus lourdes. Une minorité de compagnies théâtrales seulement reçoivent du soutien des fonds dévolus aux arts et à la culture. La reconnaissance de cette pratique jouit toutefois, depuis peu, de certaines avancées. Le Conseil des Arts du Canada (CAC) a initié en 2002 un fonds consacré aux projets impliquant les artistes et la communauté. Suite aux recommandations de l'étude indépendante menée par Laurie McGauley, *Imagine*, le CAC a décidé de convertir ce fonds en programme permanent dans le volet projet de production. Il est à souhaiter que l'enveloppe budgétaire dévolue à ce nouveau programme soit bonifiée de façon significative afin d'y accueillir plus de projets théâtraux développés avec les communautés. Il n'en reste pas moins que dans les programmes réguliers du CAC, si quelques troupes des autres provinces canadiennes oeuvrant en théâtre d'intervention sont financées au fonctionnement (ex : Headlines Theater de Vancouver, Debajehmujig Theater Group d'Ontario, 4th Line Theater d'Ontario, Ground Zero productions d'Alberta, etc.) une seule troupe l'est au Québec et il s'agit d'une compagnie anglophone (Tessri Duniya). Aucune troupe francophone oeuvrant dans la pratique du théâtre orientée vers les communautés n'est donc soutenue au fonctionnement par le Conseil des Arts du Canada. D'autre part, au Conseil des arts et de lettres du Québec, deux troupes en théâtre d'intervention reçoivent une subvention de fonctionnement (Théâtre Parminou et le Black Theatre Workshop). Les autres troupes québécoises oeuvrant dans ce type de pratique ne reçoivent qu'occasionnellement du soutien pour certains projets de production.

L'important sous-financement de cette pratique paralyse actuellement son développement. De plus, un autre effet pervers découle de cette situation : les artistes oeuvrant en théâtre d'intervention, ayant fait le choix de vivre de leur métier, font actuellement face à d'énormes contraintes artistiques et idéologiques. Leurs difficultés s'expliquent par l'obligation de financer en grande partie leurs activités à même les revenus directs des spectacles. Cette situation a pour effet d'astreindre ces artistes à un rythme intense de production et de diffusion, de les disperser dans mille et un projets, de les contraindre dans leur liberté de recherche et de prise de parole, dans la mesure où ils doivent s'ajuster aux valeurs et thématiques proposées par des organismes clients qui assurent le plus souvent le financement des créations.

Il est également urgent d'adapter les critères d'évaluation artistique des organismes subventionnaires, aux réelles compétences requises pour cerner les paramètres de l'excellence dans ce type de pratique. C'est un défi de sensibilisation qu'auront à relever les praticiens en théâtre d'intervention s'ils ne veulent pas se voir contraints, dans leurs démarches artistiques, au seul financement par le mode de commandes de la part des organismes avec lesquels ils travaillent.

Quant aux pratiques communautaires qui incluent des non professionnels dans leurs processus artistiques, elles se butent aux associations professionnelles d'artistes qui soulèvent leurs réserves à chaque fois que les gouvernements mettent de l'avant des objectifs de démocratie culturelle, alors que les crédits alloués aux arts professionnels sont non seulement insuffisants, mais, de façon générale, en décroissance.

Beaucoup reste à faire pour que le théâtre d'intervention au Québec soit reconnu et soutenu à la hauteur des objectifs qu'il poursuit et des exigences qu'il doit rencontrer sur le plan technique, artistique et éthique.

Le réseautage

Fortement enracinés dans la communauté, les praticiens travaillent de façon isolée sur le plan professionnel, trop indépendante, ayant peu d'échanges et d'apport les uns envers les autres. D'où l'urgence de dépasser le chacun-pour-soi, de continuer de développer un réseau leur permettant de prendre contact avec leurs pairs pour se ressourcer, mettre en commun leurs expertises et cerner leurs besoins collectifs. Pour l'instant, les praticiens en théâtre d'intervention peuvent adhérer à la liste d'envoi d'information du C.P.T.I, que gère le Théâtre Parminou. La troupe Senscène a créé un site hébergeant les informations du C.P.T.I www.senscene.uqam.ca. Depuis 2003, le développement de ce réseautage se fait en lien très étroit avec les praticiens des autres provinces canadiennes : le département de Théâtre de l'Université Concordia a créé un site internet bilingue (anglais, français) : www.theatreanddevelopment.ca et la compagnie Tessri Duniya fait paraître, plusieurs fois l'an, une publication sur des projets de théâtre et communauté qui se pratiquent partout au pays, Revue Alt.Theatre. D'étroits liens continuent de se développer avec des réseaux internationaux de même type tels que le Centre de Théâtre Action en Belgique, www.theatre-action.be et la revue Cassandre en France www.horschamps.org. Des maillages importants se développent avec différentes associations au niveau international (IDEA, UNESCO, etc.). Plusieurs praticiens individuels, troupes et collectifs réalisent des projets de partenariat avec des troupes et groupes des pays du Sud particulièrement en Afrique (Congo, Burkina Faso, Mali) et en Amérique latine (Pérou, Nicaragua, Guatemala). Même si elle emprunte des appellations différentes, la pratique du théâtre d'intervention est présente aux quatre coins du globe : théâtre utile au Mali et au Congo, théâtre pour le développement au Burkina Faso, théâtre de conscientisation en Inde, théâtre d'éducation aux Philippines, théâtre-action en Belgique, applied theatre en Angleterre, popular theater et community-based theater au Canada anglais, grass-rooted theater dans certains états du sud des États-Unis, théâtre citoyen, communautaire, etc. Malgré ce réseautage international, la nécessité d'un regroupement québécois mieux structuré et d'une permanence à la coordination se fait de plus en plus pressante.

La formation

On constate également un grand manque du côté de la formation académique. Malgré l'engouement de nombreux étudiants pour ce type de pratique, le théâtre d'intervention est trop peu enseigné dans les écoles de théâtre et les universités. Plusieurs étudiants présents lors du colloque du C.P.T.I. témoignaient du vide au niveau de la formation pratique dans ce créneau.

C'est l'Université de Sherbrooke qui a été la pionnière en la matière. C'est sous la direction de Hervé Dupuis que se met en place, au début des années 1970, à la Faculté des Arts, l'Option Théâtre d'animation (à cette époque théâtre d'animation, théâtre d'intervention, théâtre engagé étaient synonymes). Cette formation offrait des cours de premier et deuxième cycle (Baccalauréat, maîtrise et doctorat) tant aux praticiens et praticiennes du théâtre qui souhaitaient développer leur pratique artistique en lien avec l'animation des milieux, qu'à de futurs animateurs ou enseignants. Des spécialistes et praticiens du théâtre et de l'animation venaient de partout au Québec y offrir des formations très actuelles. Plusieurs centaines de diplômés sont sortis de l'Option théâtre. Nous devons à Hervé Dupuis, sa détermination à faire en sorte que la formation de cette pratique s'inscrive dans un cadre universitaire et dans une perspective de recherche continue. Malheureusement, sa survie ayant toujours été fragile à cause notamment des coûts inhérents à une telle formation et de la difficulté à en faire reconnaître la pertinence dans un cadre de formation et de rayonnement universitaire, l'Université de Sherbrooke a grandement ralenti le développement de cette option à partir du milieu des années 80 jusqu'à la fermer définitivement en 1994.

L'Université Laval ayant ajouté récemment à son programme de baccalauréat en études théâtrales une spécialisation *intervention théâtrale et animation sociale*, sa directrice, Irène Roy, en reconnaît les lacunes : trop peu de cours pratiques, trop peu de stages structurés et encadrés, manque d'outils au plan esthétique. Elle soutient que cette concentration jeune de trois ans est en développement et depuis, on explore les avenues de cette formation. Une réflexion, une réévaluation et des ajustements sont requis. Malgré l'intérêt indéniable des étudiants pour cette concentration et la volonté des responsables, sa survie demeure fragile, compte tenu des contraintes budgétaires et structurelles. Sa mise sur pied fut déjà un grand pas et, de façon réaliste, madame Roy prévoit que deux à trois années ainsi qu'une bonne dose de persévérance seront encore nécessaires pour structurer et offrir une formation répondant adéquatement aux besoins spécifiques, actuels et futurs de la pratique du théâtre d'intervention.

L'Université du Québec à Montréal aborde l'enseignement du théâtre d'intervention surtout dans son programme d'animation et recherche culturelles. Hélène Beauchamp, historienne ayant réalisé la départementalisation du programme de Théâtre à l'UQAM (1985) parle du devenir de la pratique en ces termes : « L'avenir du théâtre d'intervention dépend de celles et de ceux qui le feront demain et après-demain. C'est là une évidence absolue. Et ce que cette évidence met en lumière c'est l'obligation, pour celles et ceux qui font ce théâtre aujourd'hui, d'accepter la responsabilité de la transmission de leur savoir-faire, de leur savoir-être et de leur capacité d'innovation. Le théâtre d'intervention est action dans le temps présent, et il dépend de la transmission vivante de ses modalités de réalisation tout autant que de ses utopies fondatrices aux artistes qui ne demandent pas mieux que de s'y engager... »

Du côté anglophone, l'Université Concordia (Montréal) offre depuis quelques années une spécialisation en *Theatre and Development*. Traversé par l'idéologie postmoderne fondée sur la disparité des discours, le théâtre d'intervention s'actualise dans une pluralité de méthodes légitimes.

Conclusion

Conscience, volonté, enthousiasme, engagement sont au rendez-vous et s'expriment dans le dynamisme du regroupement des praticiens du C.P.T.I. qui est à mettre en œuvre un plan d'action pour favoriser le réseautage, le développement de la formation et la reconnaissance professionnelle, artistique et gouvernementale.

En tant que troupes et praticiens du théâtre d'intervention, nous poursuivons, aussi, ensemble, une réflexion continue sur notre pratique elle-même. Nous nous requestionnons constamment sur le "sens " que nous voulons donner à notre action. Nous inscrivons-nous dans un mouvement de résistance ou nous limitons-nous aux uniques objectifs de nos projets? Quels liens de solidarité voulons-nous développer avec les autres mouvements internationaux et réseaux de même type? Comment nous définissons-nous nous-mêmes? Se définir, oui, mais surtout se demander, qu'allons-nous faire ensemble? Comme l'expliquait Catherine Graham lors du colloque de Montréal : *Eux* est le pluriel de *il*, et *nous* le pluriel de *je*. Il faut tenter de dire *nous*. Trouvons ce qui nous permet de dire *nous*. Briser l'isolement, s'organiser contre la politique de marché : si nous pouvons dire *nous*, nous pourrions *agir*.

Notes sur les auteures

Maureen Martineau est comédienne, auteure et metteuse en scène au Théâtre Parminou (Victoriaville) depuis 29 ans. Elle y assure actuellement la codirection artistique.

Danielle Lepage a marié l'univers de l'anthropologie sociale et celui du théâtre, dans le cadre d'une maîtrise en anthropologie à L'Université Laval et dans sa pratique de développement des ressources humaines. Elle oeuvre auprès des entreprises et organisations alliant, théâtre, réflexion, observation participante et apprentissage.

Notes sur les autres membres du comité Reconnaissance du C.P.T.I.

Angèle Séguin est auteure dramatique, metteuse en scène, meneuse de jeu et directrice artistique et générale du Théâtre des petites lanternes. Artiste engagée, son parcours professionnel de plus de vingt-huit ans est très singulier, son travail artistique lui a valu des reconnaissances tant en Estrie qu'à l'étranger et de ses pièces ont été diffusées sur deux autres continents.

Geneviève Tremblay termine ses études au baccalauréat en Études théâtrales à l'Université Laval. Elle a oeuvré au sein d'U.T.I.L. (Unité théâtrale d'interventions loufoques) et a participé à quelques expériences de théâtre social au Mali.

Dominique Malacort travaille en partenariat avec des troupes et des organismes engagés dans leur milieu. Elle a mis sur pied plusieurs projets de théâtre militant, dont « UTIL », et développe des collaborations avec le Mali. Elle est chargée de cours et doctorante à l'Université Laval.

Ilia Castro est conteuse et comédienne. Diplômée d'Argentine en Arts de la scène et au Québec en Animation et recherche culturelles, elle poursuit actuellement une maîtrise en sociologie sur l'esthétique du théâtre d'intervention à l'Université du Québec à Montréal.

Autres praticiens et compagnies théâtrales québécoises, ayant approuvé ce mémoire ainsi que les propositions attenantes lors d'une rencontre préparatoire aux états généraux tenus le 2 juin 2007 au Centre de création théâtrale du Théâtre Parminou à Victoriaville

Geneviève Saint-Amand, Québec, compagnie Pièces de vie
Sylvie-Anne Sioui Trudel, Montréal, Aataentsic Masques et Théâtre
Marilou Ferlandt, Montréal, groupe Senscène
Tommy Collin Vallée, Montréal, groupe Senscène
Marie-Eve Lambert, Montréal, groupe Senscène, maîtrise UQAM
Annie Baillargeon, Montréal, groupe Senscène, maîtrise UQAM
Normand Simard, Alma, compagnie La Ria
Jean-Guy Girard, Alma, compagnie La Ria
Mélanie Riverain, Montréal, Vichama Collectif
Luc Gaudet, Montréal, compagnie Mise au jeu
Hélène Desperrier, Victoriaville, Théâtre Parminou
François Roux, Victoriaville, Théâtre Parminou
Michel Cormier, Victoriaville, Théâtre Parminou
Maureen Martineau, Victoriaville, Théâtre Parminou.
Marie-Line Molaison, Victoriaville, Théâtre Parminou,
Isabelle Beaudoin, Victoriaville, Théâtre Parminou,
Réjean Bédard, Victoriaville, Théâtre Parminou
Émilie Huppé-Gagné, Drummondville, Maitrise UQAM
Ilia Castro, maîtrise UQAM
Carol Eveno, Victoriaville, Théâtre Parminou

Étaient également présents comme invités :

Yaya Diara, compagnie théâtrale à Bamako, au Mali
Danys Adam, Compagnie Maritime, théâtre action, en Communauté française de Belgique
Katty Masciarelli, responsable du Centre de Théâtre Action en Communauté française de Belgique