

Bulletin d'histoire politique

Le théâtre d'environnement de Maurice Demers, un art d'intervention sociale et politique

Michel Roy



Volume 9, Number 3, Summer 2001

Art et politique au Québec depuis les automatistes : un héritage modifié

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060481ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060481ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Comeau & Nadeau Éditeurs

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, M. (2001). Le théâtre d'environnement de Maurice Demers, un art d'intervention sociale et politique. *Bulletin d'histoire politique*, 9(3), 24–35.
<https://doi.org/10.7202/1060481ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le théâtre d'environnement de Maurice Demers, un art d'intervention sociale et politique

MICHEL ROY
Historien d'art

Aujourd'hui, il s'agit de retrouver le sens de la totalité. Le théâtre ne peut plus, comme on le faisait jadis, fonder sa conception de l'art sur un REFUS GLOBAL. Il doit plutôt assumer toutes les dimensions de l'expérience humaine par un CONSENTEMENT GLOBAL, par une ACCEPTATION INCONDITIONNÉE de la condition humaine. Alors seulement, il incarnera la « vie pleine », la « vie vécue intensément ».

Maurice Demers et André Moreau¹

1968 : VINGTIÈME ANNIVERSAIRE DE LA PUBLICATION DU REFUS GLOBAL

Le 24 juin, des étudiants de l'École des beaux-arts hissent le drapeau rouge de la révolution et le drapeau noir de l'anarchie sur la façade du petit bâtiment gris situé près de l'École qui leur sert de quartier général. Le 11 octobre, ils votent l'occupation, les drapeaux flottent désormais sur l'École, propriété du gouvernement. Les débats débordent amplement la démocratisation de l'art. Ils discutent du sens qu'ils doivent donner à ce qu'ils considèrent comme leur métier. Ils réfléchissent sur la fonction de l'artiste et de l'art dans la société, sur les valeurs que l'art véhicule, etc. Ils interpellent les artistes qui se lancent également dans l'aventure. Ainsi naît l'Opération Déclic² qui a lieu du 7 au 11 novembre à la Bibliothèque nationale du Québec. Profession et création sont à l'ordre du jour. Les créateurs se proposent de travailler à l'émergence d'un nouvel Homme. Ils veulent « créer des œuvres qui véhiculent des significations capables de témoigner en profondeur des malaises et aspirations propres à définir l'homme d'aujourd'hui »³, ou encore produire des œuvres « qui envisagent le bien commun culturel dans le but de contribuer à l'avènement d'un mieux-être et d'un mieux-vivre pour l'individu et la collectivité »⁴.

Maurice Demers participe aux débats et constate, comme d'autres, que les artistes ont de la difficulté dans l'établissement de leur rapport avec les autres groupes de la société⁵. Afin de poursuivre les débats dans l'action, le comité d'action de l'Opération Déclat invite les artistes à s'associer à l'organisation du bal populaire, du 24 novembre au centre Paul-Sauvé, qui commémore le centenaire de la victoire des Patriotes à Saint-Denis. Maurice Demers avait déjà accepté de coordonner la fête. Le défi, pour Demers, consiste à structurer le spectacle afin que l'enchaînement des présentations suscite, dans un espace-temps, une expérience pluridimensionnelle qui permette au spectateur de stimuler sa pensée sur le thème de la fête.

LES ARTS ET LA PARTICIPATION

Maurice Demers a une activité très remarquée dans le champ des arts entre les années 1968 et 1974. Son travail s'inscrit dans la mouvance des années 1960 et 1970, alors que des artistes élaborent, dans un esprit de démocratisation, des pratiques qui cherchent à décloisonner et démystifier l'art. L'évolution de son travail témoigne d'un ensemble de pratiques qui chacune à leur façon cherche à établir un nouveau dialogue avec le public en modifiant le processus de production ou en privilégiant, lors de la diffusion, des lieux externes au champ de l'art. Pour le groupe Nouvel Âge, il s'agit « d'allier sur scène plusieurs formes d'expression artistique par des performances simultanées ou, comme on les appelait à l'époque, des "démonstrations" en direct⁶ ». Dans le champ du théâtre cette approche s'affirme à l'intérieur de la création collective :

... il a pourtant existé au Québec un domaine qui, tout artistique qu'il ait été, a réalisé dans sa pratique même un idéal révolutionnaire par la remise en question, justement, du statut « sacralisé » du Texte en attente d'un metteur en scène : la pratique théâtrale de création collective s'est singularisée en effet par son approche égalitariste du processus de création artistique et, ce faisant, elle s'est présentée, en plus de représenter, comme actualisation d'une véritable autogestion où tous les participants ont voix au chapitre en ce qui concerne la *nature* de leur production dont un *processus consensuel* régit l'élaboration⁷.

En cinéma « des cinéastes de la section anglaise de l'O.N.F., habitués à tourner des documentaires, s'étaient mis à questionner en profondeur leur démarche. Ils étaient intéressés à faire participer les gens qu'ils filmaient aux différentes étapes de la fabrication d'un film »⁸. En faisant référence à sa pièce *Travailleurs*, Demers décrit ainsi son travail : « Chaque groupe (photographes, musiciens...) se réunissait chaque jour pour travailler la thématique. Tous les groupes se rencontraient ensuite, ce qui provoquait des prises

de conscience de plus en plus grandes jusqu'à ce qu'on en vienne, par une sorte de sélection naturelle, à un consensus populaire que j'adoptais comme scénario »⁹. En renonçant, même partiellement, à s'installer dans le seul réseau de l'art, ces « pratiques remettaient en cause les critères établis et cherchaient confusément, à travers cette clientèle nouvelle et élargie, à établir de tout nouveaux rapports avec la société »¹⁰. Cette attitude qui est à l'origine de pratiques novatrices au sein du champ de l'art se commet également dans sa périphérie et dans des lieux où l'art est absent. Elle reflète également une pratique d'animation qui s'inscrit alors dans le champ social. « ... à l'automne 1964, nous avons commencé à utiliser, pour nous désigner, l'expression d'animation sociale. Cette expression nous avait été suggérée par une équipe qui travaillait en aménagement du territoire en Gaspésie, le Bureau d'aménagement de l'Est du Québec (BAEQ) »¹¹.

PREMIÈRE PHASE: LES ENVIRONNEMENTS INTÉGRAUX

Maurice Demers n'est pas un artiste de formation, il a « une formation en art commercial et en décoration intérieure »¹². Sa première manifestation artistique a lieu à la Galerie d'art *Le Gobelet*. Il expose des sculptures de verre qui se désagrègent. Demers veut alors signifier que l'art doit mourir. « Tout s'écroulait dans la galerie, c'était la mort de la sculpture. À chaque jour des morceaux de sculptures se retrouvaient par terre. Pour moi, à ce moment-là, l'œuvre d'art comme elle était présentée ou exécutée, l'œuvre d'art pour l'art devait mourir (...) Le monde passé devait mourir car il n'avait plus de sens »¹³. L'art doit donc avoir une nouvelle finalité, avoir un rôle, autre, dans la société. Sa mort lui permettrait une résurrection. « Il faut que l'art s'ouvre vers la réalité quotidienne et la prise de conscience des possibilités qu'offre le monde actuel. C'est une ère nouvelle, et il faut en prendre conscience, car tout peut être un environnement ou ne pas en être »¹⁴.

En 1972, Demers classe ses activités qui décrivent sa position artistique en trois phases. « La première phase était composée d'*environnements intégraux*; l'étape médiane, d'*événements de conscientisation*; aujourd'hui, ce sont des *avènements de libération* »¹⁵. Dans la première phase, Demers oriente sa pratique vers la mise en scène où la technologie prend une place prépondérante afin que le spectateur vive de nouvelles expériences. Il croit alors « que ces découvertes scientifiques (les découvertes de la science et de la technologie liées à la recherche interplanétaire réalisée à la NASA) transformeraient les modes de vie »¹⁶. Il veut que son action soit ancrée dans son temps, qu'elle utilise la technologie disponible et qu'elle s'inspire des diverses méthodes de recherche du temps afin de réaliser un théâtre où il « s'agit d'exprimer un monde en continuel développement »¹⁷. Deux environnements

Futuribilia et les *Mondes parallèles*¹⁸ illustrent cette pratique. « C'était le désir de mettre la technologie contemporaine au service du créateur, d'employer tous les moyens technologiques à notre disposition pour faire évoluer l'art et la vie, d'inclure les gens dans notre création pour qu'ils deviennent créateurs et que la vie devienne œuvres d'art »¹⁹.

Dans ces deux environnements, la mise en scène cherche à créer un dialogue entre l'être humain et les récentes évolutions scientifiques et technologiques. « Les robots, les capsules, les véhicules interplanétaires et la plate-forme de la planète intérieure permettaient à l'homme de prendre conscience de la dimension cosmique de l'ère dans laquelle nous vivions »²⁰. À l'occasion de la présentation de l'environnement *les Mondes parallèles*, Demers constate qu'il lui manque un élément. « Il n'y avait personne pour animer le lieu, les gens entraient et ne savaient pas ce qu'il se passait. Les gens aimaient ça, mais étaient perdus. Comment les amener à participer vraiment ? Ça prendrait un animateur »²¹.

L'ajout d'un animateur constitue donc l'acte d'inauguration de son théâtre d'environnement. Demers connaît le travail d'animation qu'effectue alors Françoise Loranger avec sa pièce de théâtre *Double jeu*. Avant l'entracte, le public est invité à intervenir au deuxième acte, « à entrer dans le jeu de la pièce et à venir improviser en se mettant dans la peau des personnages présentés au premier acte »²². Demers trouve, à cette époque, qu'il s'agit d'une pseudo-participation car l'œuvre est fermée, elle n'est pas ouverte, inviter les gens à venir sur scène, n'est pas suffisant, il veut faire un théâtre d'intervention sociale et politique²³.

DEUXIÈME PHASE : LES ÉVÉNEMENTS DE CONSCIENTISATION²⁴

Pour Demers, le rôle que l'artiste doit jouer dans la société se précise rapidement. « L'artiste aide les gens à prendre conscience de leur environnement physique et psychologique. Par le moyen d'environnements et d'expériences sur la place publique, l'artiste aide à faire prendre conscience que tous peuvent être créateurs (...) Le rôle de l'artiste en ce moment est de faire aboutir une sorte d'éclatement, de faire surgir une prise de conscience »²⁵. Sa fonction en tant que générateur d'un nouveau théâtre consiste à agir comme catalysateur afin que l'expérience vécue par le spectateur lors du spectacle l'aide à prendre conscience de sa situation dans la société. Dès le début, Demers inclut les gens non seulement lors du processus de production mais, également lors de la présentation de la pièce. Ainsi, la relation qui s'établit entre la scène et le spectateur et entre le comédien et le spectateur est complètement redéfinie. Le spectateur n'est pas assis devant la scène mais au cœur de celle-ci. Ainsi intégré au cœur de l'action théâtrale, le spectateur

peut intervenir, transformer le scénario et devenir metteur en scène. « Le spectateur devient ici, en quelque sorte, un metteur en scène qui devant certains éléments, propose — et impose — par sa présence et ses arguments, tel ordre, tel rythme au spectacle, prouvant la nécessité de tel décor, montrant le moment et la manière de tel geste, l'intonation de telle parole »²⁶. La parole s'exprime donc lors de la préparation de la pièce et lors de son action. Elle « est sacrée, car elle ne se donne pas comme la toute puissante vérité qui est toute faite d'avance, mais comme la vérité itinérante qu'on fait laborieusement à travers un processus générateur »²⁷. Il n'y a plus d'éléments de distanciation entre le personnage et le public et entre la scène et le public.

TROISIÈME PHASE : LES AVÈNEMENTS DE LIBÉRATION²⁸

En juin 1973, Demers crée la Fondation du Théâtre d'Environnement Intégral. Il ne s'agit plus de travailler avec un groupe d'individus mais de « s'attaquer à un quartier tout entier en s'entourant d'une équipe de spécialistes »²⁹. Il souhaite que son théâtre se passe un « peu partout dans Ahuntsic dans une multiplicité de lieux selon les circonstances ; il s'agit d'abord, avant de construire un centre culturel en briques, d'en ériger un qui fonctionne d'abord sur l'énergie commune d'une collectivité vraiment impliquée dans l'affaire »³⁰. Cette action est la dernière expérience d'animation de Demers. Il considère que ce travail ne fut pas vain puisque « d'autres ont poursuivi dans cette voie. Ils l'ont développée. C'est la preuve que ça a apporté quelque chose qui était essentiel, viscéral, vital pour la société »³¹.

TECHNIQUE D'ANIMATION

Pour l'élaboration de son théâtre d'environnement, Demers identifie sept éléments dont la première phase consiste à « réveiller la conscience collective et de lui faire percevoir ses buts. Et après cette première phase de prise de conscience, il y en aura une seconde dans laquelle ce sera l'énergie créatrice de la masse qui transformera radicalement la société »³².

Le thème est la pierre angulaire sur laquelle repose toute son entreprise. Le but primordial de son activité théâtrale est « d'amener les gens à participer à une activité créatrice. Le théâtre d'environnement intégral, c'est l'art et la science de la mise en scène, vécu qualitatif de la quotidienneté d'un peuple »³³. Il faut donc que les participants acceptent « d'être les comédiens de leur propre réalité »³⁴. Les participants parlent d'eux-mêmes et font l'apprentissage de leur vécu « non à travers une œuvre individuelle définie une fois pour toutes, par un auteur, mais à travers une œuvre collective où c'est

l'improvisation des individus comme telle qui est retenue par la programmation sensorielle et rythmique de l'espace-temps »³⁵.

La deuxième étape consiste à réunir une équipe multidisciplinaire qui permet une recherche globale sur le thème et le milieu. « Au niveau du décroïsonnement, le théâtre d'environnement élargit le champ d'action à la dimension de toutes les disciplines et non seulement à celles du domaine des arts. Devenant un nouveau mode de culture populaire, il s'insère beaucoup plus profondément au cœur même de la vie. Il est l'homme mis en scène au sein même de la vie et non au sein d'un spectacle »³⁶. Cette équipe se transforme selon les besoins et les étapes du projet. Le concepteur de l'environnement travaille alors à rapprocher les différentes disciplines afin d'élaborer un scénario. Il doit sans cesse effectuer un retour, un « feed-back », sur ce qu'il comprend, fait et dit. Il élabore ainsi l'ensemble des possibilités du jeu afin que dans l'action, il puisse mieux orienter les participants.

L'étape suivante consiste à rassembler les événements et les données théoriques qu'il pourra utiliser lors de l'élaboration du théâtre d'environnement. L'interaction entre les spécialistes et le milieu prend ici toute son importance. Les gens expriment aux spécialistes la diversité de leur expérience de vie afin que ces derniers puissent les aider à mieux exprimer leur véritable réalité. « L'utilisation des « feed-back » comme matériau premier de la scénarisation permet l'orchestration puissante des diverses interventions des participants. Chaque opinion peut alors être retenue comme un des éléments de la mosaïque humaine composée par le théâtre d'environnement »³⁷. Un travail d'objectivation effectué par le concepteur est nécessaire afin de construire un scénario qui facilite l'expression des participants.

L'intégration de l'équipe dans le milieu doit s'effectuer sans heurt. Cette quatrième étape termine la première phase de son théâtre d'événements de conscientisation.

Les membres de l'équipe doivent finir par faire partie intégrante de la communauté. Il n'y a pas de véritable communication interpersonnelle sans cette acceptation inconditionnelle inspirée par la participation de tous ceux qui sont concernés par le projet. C'est ce qu'on doit entendre par une création collective qui nous mène à l'art populaire comme mode d'expression des exigences d'une communauté. Et ici, nous voulons indiquer non seulement la possibilité d'une expression sociale au niveau du théâtre, mais aussi et surtout la possibilité du dévoilement de l'individualité psychique collective³⁸.

Le scénario est alors fixé et l'ensemble des éléments qui seront éventuellement utilisés pour la présentation du théâtre d'environnement sont construits.

La deuxième phase du processus débute par la mise en œuvre du théâtre d'environnement. C'est l'aboutissement des travaux précédents. Le spectacle se déploie et met en animation l'ensemble des cheminements qui ont eu lieu lors de sa préparation. Le théâtre doit alors se faire oublier « comme outil pour nous mettre devant le déroulement d'un processus humain où c'est le destin de chaque individu qui devient la vedette inconnue de ce drame dont les profondeurs sociales n'ont pas encore toutes été dévoilées »³⁹. Chaque participant au théâtre témoigne de sa vie en la traquant à l'aide de mots et d'objets. Il la transpose, la met en scène, la critique, fait qu'elle ne soit pas anodine. Il doit prendre conscience de la valeur qu'elle a dans la société afin qu'il puisse la déconstruire et la reconstruire, la maîtriser pour qu'elle devienne un outil de sa désaliénation. « Il est temps que chaque individu accède à une forme de compréhension supérieure de la vie et de lui-même »⁴⁰.

La sixième étape consiste en une analyse des attitudes qui ont éclos lors de la présentation. Troisième retour sur la production. Étape de réflexion sur les effets provoqués par « la représentation sur ceux-là mêmes qui l'ont créée »⁴¹. L'expérience est mise en commun. Elle s'alimente des informations recueillies au cours de la première phase du travail et du « ressenti » qui a eu lieu lors du spectacle. « Il est important que ceux qui travaillent dans le nouveau théâtre se voient en train d'agir et deviennent les objets de leur propre subjectivité, car un grand nombre d'effets seraient perdus s'ils n'étaient pas intégrés sous forme d'apprentissage »⁴². Sorte de répétition générale « après-coup » les participants remettent en commun ce qu'ils ont vécu afin de dégager des éléments communs à leur participation. Une dialectique de la vie s'établit alors. La réflexion entraîne l'action qui stimule à son tour la réflexion pour une nouvelle action. Ce processus permet, selon Demers et Moreau, une expérience globale de tous les sens alors que « l'individu et le collectif se retrouvent finalement dans une expérience globale »⁴³. Il vise également à unir dans un même espace l'art et la vie. La vie des participants étant le sujet du théâtre, elle devient œuvre d'art. Il s'agit alors d'une « véritable praxis théâtrale où la vie et l'art coïncident dans l'expression d'une même réalité »⁴⁴.

Le théâtre d'environnement se veut une expérience totale. Son déploiement se termine par un retour sur l'ensemble du processus de sa production. Chaque discipline qui a eu un apport lors de l'élaboration ou de la présentation du spectacle doit dire « en quel sens ils ont pu constater ce que leur discipline apportait sur le plan concret à ce théâtre »⁴⁵. Ce retour est effectué non seulement par les spécialistes mais également par chacun des participants car tous peuvent enrichir l'expérience du groupe.

Le théâtre d'environnement est un théâtre collectif et de participation. Il exprime une synthèse des discussions et travaille à ce que chaque participant devienne un créateur. Il élimine le comédien et cherche à faire des participants des êtres authentiques et créateurs. Pour eux, il ne s'agit plus de subir le théâtre, mais d'agir, de participer à la création d'un théâtre. L'animation qu'il produit et effectue lors du jeu théâtral utilise des effets d'environnements qui doivent « faire surgir le potentiel où il se trouve en invitant chaque personne à créer son dialogue, ses décors, ses environnements. C'est la raison pour laquelle ce théâtre doit mettre à la disposition des participants une multitude d'éléments à caractère fonctionnel gratuit dans une véritable dynamique de l'espace-temps »⁴⁶.

D'entrée de jeu, le théâtre d'environnement provoque un choc par la mise en scène d'un désordre total qui vise un éveil psychique, une participation globale. Le participant doit alors prendre possession des objets qui l'entourent, à agir sur eux et les transformer en potentialités, en actions. La planification est conçue afin que chacun puisse s'insérer et transformer la mise en scène. L'œuvre est ouverte et disponible, le participant peut ainsi trouver ses possibilités créatrices.

Le catharsis est aussi l'une des composantes du théâtre d'environnement. Elle se manifeste, dans la mesure où ce dernier a pour but de créer une insécurité utilisable, positive, motrice et dynamique. Cette insécurité mène au désir, pour chacun, d'éliminer la tension qui l'accompagne, afin de provoquer une transformation, un changement. Elle a pour objectif final la libération de l'homme. Dès que le choc se produit, la mise en question débute et le processus de conscientisation est en marche⁴⁷.

Le lieu est un non-lieu. L'action se déroule partout, elle est désintégrée. Le temps n'est plus linéaire. On construit une mosaïque temporelle. Les participants élaborent une diversité de temps forts en fonction des enchaînements qui s'improvisent. Le déroulement est imprévisible, il s'invente. Tout se déplace, se transforme, s'ajuste. Le participant doit s'adapter et tolérer ce monde en changement. On cherche à inonder, à saturer les sens à l'aide d'un charivari colossal afin de rendre possible la création, de créer des créateurs. « Le lieu, le temps et l'action ne peuvent donc plus être facteurs d'unité dans le nouveau théâtre. Seule la perception globale est source d'unité »⁴⁸. Le théâtre devient ainsi un laboratoire où les combinaisons des attitudes doivent favoriser l'éclosion d'une nouvelle conscience. Le théâtre veut « mobiliser chez le spectateur-témoin-participant une énergie explosive qui l'oblige à se sortir de lui-même pour vivre dans un monde où il se rencontre lui-même parmi les autres »⁴⁹.

Malgré l'anarchie apparente, le théâtre d'environnement est un média qui planifie, structure, coordonne et programme. Son désordre est organisé. Il obéit à un scénario qui repose sur des schémas construits sur des éléments des analyses et des suggestions préalablement établis.

Au lieu de se livrer au hasard et de partir de la spontanéité, cette nouvelle forme théâtrale, après de multiples démarches, des sessions de formation et d'expérimentation, des recherches et des études scientifiques, aboutit naturellement à la spontanéité créatrice. Le théâtre d'environnement, avec l'aide des sciences en général et des sciences humaines en particulier scrute l'inconnu et s'aventure à le défricher. Il planifie l'imprévisible. Non pour encadrer les gens, mais pour mieux les libérer, afin qu'ils se mettent sur la voie de la recherche continue et qu'ils n'en finissent plus de trouver⁵⁰.

Le théâtre d'environnement s'appuie sur le concepteur qui en tant que personne-ressource lors du jeu théâtral doit être prêt à canaliser les énergies des participants et à coordonner les efforts des animateurs afin de faire naître une activité de synthèse des expressions qui s'affirment en temps réel. Il cherche à créer des chaos et ainsi utiliser « des accidents dans le milieu où les participants évoluent. Il perturbe la réalité ordonnée de tous les jours. Il engendre un désordre total en vue d'illuminer la réalité intérieure »⁵¹. Ce désordre s'atteint en s'adressant à tous les sens de l'individu. Ainsi, Demers et Moreau croient rejoindre « l'homme intégral » et sa « conscience globale » à l'aide de cette expérience car c'est elle qui le transforme.

CONCLUSION

Par une approche qui associe le public au processus de la mise en scène et qui sollicite sa participation et l'ensemble de ses sens sous la « forme de spectacle d'environnement et de participation dans lequel l'animation joue un rôle fondamental dans l'art de reconduire les gens jusqu'au seuil de leur personnalité profonde »⁵², Demers croit effectuer une prise de conscience chez les participants. Celle-ci devant déboucher sur « la conscience d'un besoin de transformation globale du lieu de l'homme et de la société actuelle »⁵³. Son projet culturel cherche donc à redéfinir la trame des événements et situations sur lesquels se construit « ce qui arrivera ». De la manifestation de « ce qui est arrivé » à la collectivité, il suggère qu'il peut démontrer les aspirations et espérances de cette collectivité. Le spectacle n'étant qu'un moment où s'effectue la conjonction des cheminements des individus afin que l'étude post-spectacle dégage le cheminement de cette communauté vers la transformation de ses conditions de vie.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Maurice Demers et André Moreau, « Le théâtre d'environnement. Le rôle du théâtre d'environnement dans la société consciente », Yves Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972*, Montréal, Médiart, 1973, t. 3, p. 100.
2. Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises », 1997, p. 363 à 376.
3. En collaboration, « Rapport de l'Opération Déclat », *Québec underground, 1962-1972*, op. cit., t. 1, p. 361.
4. *Ibid.*
5. Cf. Luc Racine et al., « Production culturelle et classes sociales au Québec », *Parti pris*, vol. IV, no. 9-12, mai-août 1967, p. 43 à 75.
6. Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne/inventaires*, Québec, Musée du Québec, 1988, p. 28.
7. Gilbert David, « Le cru et le cool. Les débuts de la création collective en théâtre », dans Francine Couture (dir.), *Les arts et les années 60*, Montréal, Éd. Triptyque, 1991, p. 122.
8. Robert Boivin, *Histoire de la Clinique des citoyens de Saint-Jacques (1968-1988). Des comités de citoyens au CLSC du plateau Mont-Royal*, Québec, VLB éditeur, coll. Études québécoises, 1988, p. 49.
9. Pierre-A. Larocque, « Le théâtre d'environnement intégral au Québec, entretien avec Maurice Demers », *Jeu, Cahiers de théâtre*, no. 20, 1981, p. 72.
10. Marcel Saint-Pierre, op. cit., p. 36.
11. Michel Blondin, « Animation en milieu ouvrier : de Saint-Henri à la FTQ », dans Paul R. Bélanger et autres (dir.), *Animation et culture en mouvement. Fin ou début d'une époque ?*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 25.
12. Francine Couture, « Les jeunes artistes québécois et la technologie : 1965-1970 », *La pratique des arts au Canada*, Montréal, Association d'études canadiennes, Vol. XI, 1989, p. 104.
13. Entrevue de Maurice Demers par Mercedes Roberge et Christian Lemay, 12 avril 1990.
14. Pierre W. Desjardins, (une entrevue de), « Maurice Demers et ses environnements », *Vie des arts*, no. 61, hiver 1970-1971, p. 50-51.
15. Maurice Demers, « Une expérience de théâtre régénéré : le théâtre d'environnement intégral » *Forces*, no. 20, 1972, p. 33.
16. Francine Couture, op. cit., p. 104.
17. Maurice Demers et André Moreau, « Le théâtre d'environnement. La rencontre de l'art et de la science », op. cit., p. 91. Article initialement publié dans *Le Devoir*, 7 août 1971, p. 11.

18. *Futuribilia* est présente dans son atelier, rue Saint-André, en mars-avril 1968. La Ville de Montréal engage Demers comme consultant pour coordonner l'élaboration de l'exposition au Pavillon de l'Insolite à Terre des Hommes. *Les Mondes parallèles* constituent son apport personnel à l'exposition. Pour l'analyse de ces productions cf. Francine Couture, *op. cit.*, p. 103-111 ; Francine Couture, « La machine, un nouveau modèle ? », dans Francine Couture (dir.), *Technologies et art québécois 1965-1970*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'UQAM, printemps 1988, p. 26 à 33 ; Francine Couture, « Art et technologie : repenser l'art et la culture », dans Francine Couture (dir.) *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993, p. 210 à 221.
19. Pierre-A. Larocque, *op. cit.*, p. 67.
20. Maurice Demers, *op. cit.*, p. 33.
21. Entrevue de Maurice Demers par Mercedez Roberge et Christian Lemay, 12 avril 1990. Cf. Pierre-A. Larocque, *op. cit.* « Mais ce qui m'a amené au théâtre, c'est quand je me suis rendu compte que dans mes environnements, il manquait d'animation. Les gens participaient mais sans trop savoir quoi faire à certains moments : leur participation manquait de dynamisme. Le rythme n'était pas bon. C'est cette notion de dynamisme qui m'a frappé, m'a conduit au théâtre d'environnement ».
22. Claude Turcotte, « 600 spectateurs ont un "choc nerveux" à la Comédie canadienne », *La Presse*, 17 février 1969, p. 1. Le 15 février, cinq jeunes transgressent la procédure qu'il trouvent trop conventionnelle. Ce fut la dernière action d'un groupe qui voulait faire du terrorisme culturel. Cf. Michel Roy, *op. cit.*, p. 394 à 403.
23. Entrevue de Maurice Demers par Mercedez Roberge et Christian Lemay, 12 avril 1990.
24. En 1972, Demers identifie cinq théâtres d'environnement : *Noël et la société de consommation*, décembre 1969, église Saint-Sacrement, Montréal ; *Travailleurs*, février 1970, gymnase Saint-Sacrement, Montréal ; *L'amour humain*, mai 1970, salle Saint-Louis-de-France, Montréal ; *Femme*, avril 1971, Centre national des Arts, Ottawa ; et *Apprentissage* dans le cadre de *La Grande Nuit sur la place*, Conférence québécoise sur l'Éducation, septembre 1971, Cité des Jeunes, Vaudreuil. Il ajoute dans son curriculum vitae : *Crée ou crève les Places publiques*, Cercle de la Presse d'Affaire du Québec, mai 1973, Québec. Maurice Demers, *op. cit.*, p. 40.
25. Pierre W. Desjardins, (une entrevue de), *op. cit.*, p. 51.
26. Denise Marchand, « Le thème est brûlant d'actualité. Le spectacle "Femme", conçu par Maurice Demers, offre l'occasion d'une redéfinition de la femme. Un théâtre où apparaît l'Ève future », *Châtelaine*, juin 1971, p. 50.
27. Maurice Demers et André Moreau, « Le rôle du théâtre d'environnement dans la société consciente », *op. cit.*, p. 99-100.
28. De septembre 1973 à février 1974, Demers prépare *Appelez-moi Ahuntsic* qu'il présente au CEGEP d'Ahuntsic le 21 février 1974. L'environnement est présenté de février à juin 1974 à l'Institut Dominique Savio sous le titre *Ahuntsicque*.
29. Sans auteur, *Mainmise*, octobre 1973, p. 82.

30. *Ibid.*
31. Pierre-A. Larocque, *op. cit.*, p. 83.
32. Maurice Demers et André Moreau, « Le rôle du théâtre d'environnement et la présence du futur », *op. cit.*, p. 96.
33. Pierre-A. Larocque, *op. cit.*, p. 75.
34. Maurice Demers et André Moreau, « Le rôle du théâtre d'environnement dans la société consciente », *op. cit.*, p. 98.
35. *Ibid.*, p. 101.
36. Maurice Demers, *op. cit.*, p. 30.
37. Maurice Demers et André Moreau, « Forger par la panique un outil de désaliénation », *op. cit.*, p. 101. Article initialement publié dans *Le Devoir*, 25 septembre 1971, p. 18.
38. Maurice Demers et André Moreau, « Le rôle du théâtre d'environnement dans la société consciente », *op. cit.*, p. 98.
39. Maurice Demers et André Moreau, *ibid.*, p. 99.
40. Maurice Demers et André Moreau, « Forger par la panique un outil de désaliénation », *op. cit.*, p. 101.
41. Maurice Demers et André Moreau, « Le rôle du théâtre d'environnement dans la société consciente », *op. cit.*, p. 99.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*
46. Maurice Demers et André Moreau, « Un nouveau théâtre », *op. cit.*, p. 86. Article initialement publié dans *Le Devoir*, 24 juillet 1971, p. 11 et 10.
47. Maurice Demers, *op. cit.*, p. 33.
48. Maurice Demers et André Moreau, « Un nouveau théâtre », *op. cit.*, p. 87.
49. Maurice Demers et André Moreau, « La conquête de l'environnement », *op. cit.*, p. 85. Article initialement publié dans *Le Devoir*, 17 juillet 1971, p. 15.
50. Maurice Demers, *op. cit.*, p. 30.
51. Maurice Demers et André Moreau, « Un nouveau théâtre », *op. cit.*, p. 87.
52. Maurice Demers et André Moreau, « Le rôle du théâtre d'environnement dans la société consciente », *op. cit.*, p. 99.
53. Pierre W. Desjardins, (une entrevue de), *op. cit.*, p. 51.