



# Théâtres

québécois et  
canadiens-français  
*au XX<sup>e</sup> siècle*

Trajectoires et territoires

Sous la direction de  
Hélène Beauchamp  
et Gilbert David



Presses de l'Université du Québec



**Théâtres**  
québécois et  
canadiens-français  
*au XX<sup>e</sup> siècle*

Trajectoires et territoires

**PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC**

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450  
Sainte-Foy (Québec) G1V 2M2  
Téléphone : (418) 657-4399 • Télécopieur : (418) 657-2096  
Courriel : puq@puq.quebec.ca • Internet : www.puq.quebec.ca

**Distribution :**

**CANADA et autres pays**

DISTRIBUTION DE LIVRES UNIVERS S.E.N.C.  
845, rue Marie-Victorin, Saint-Nicolas (Québec) G7A 3S8  
Téléphone : (418) 831-7474 / 1-800-859-7474 • Télécopieur : (418) 831-4021

**FRANCE**

DISTRIBUTION DU NOUVEAU MONDE  
30, rue Gay-Lussac, 75005 Paris, France  
Téléphone : 33 1 43 54 49 02  
Télécopieur : 33 1 43 54 39 15

**SUISSE**

GM DIFFUSION SA  
Rue d'Etraz 2, CH-1027 Lonay, Suisse  
Téléphone : 021 803 26 26  
Télécopieur : 021 803 26 29



La *Loi sur le droit d'auteur* interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

# **Théâtres** québécois et canadiens-français *au XX<sup>e</sup> siècle*

**Trajectoires et territoires**

Sous la direction de  
Hélène Beauchamp  
et Gilbert David

2003



**Presses de l'Université du Québec**

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450  
Sainte-Foy (Québec) Canada G1V 2M2

*Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada*

Vedette principale au titre :

Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle : trajectoires et territoires

Textes présentés lors d'un colloque tenu à Montréal, Québec, les 23 et 24 nov. 2001.  
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-7605-1231-2

1. Théâtre – Québec (Province) – Histoire – 20<sup>e</sup> siècle – Congrès. 2. Théâtre – Canada – Histoire – 20<sup>e</sup> siècle – Congrès. 3. Théâtre – Production et mise en scène – 20<sup>e</sup> siècle – Congrès. 4. Théâtres – Canada – Histoire – 20<sup>e</sup> siècle – Congrès. 5. Théâtre québécois – 20<sup>e</sup> siècle – Histoire et critique – Congrès. 6. Théâtre canadien-français – 20<sup>e</sup> siècle – Histoire et critique – Congrès.  
I. Beauchamp, Hélène, 1943- . II. David, Gilbert.

PN2305.Q8T46 2003

792'.09714'0904

C2003-941356-X

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada  
par l'entremise du Programme d'aide au développement  
de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

Mise en pages : CARACTÉRA

Couverture :

Conception graphique : RICHARD HODGSON

Photographies : *Les belles-sœurs*, GUY DUBOIS, *L'Avare*, ARTHUR KUSHNER

*La Sagouine*, FRANCINE DION, *Un simple soldat*, ANDRÉ LE COZ

*Matroni et moi*, MARIO VIBOUX

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2003 9 8 7 6 5 4 3 2 1

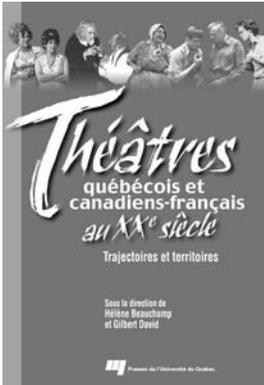
*Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*

© 2003 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 4<sup>e</sup> trimestre 2003

Bibliothèque nationale du Québec / Bibliothèque nationale du Canada

Imprimé au Canada



# Introduction

Hélène Beauchamp et Gilbert David

Où va le théâtre une fois la représentation terminée? Qui en sont les dépositaires? Qui peut en rendre compte, le dire, le raconter? Quels territoires occupe-t-il? Art vivant, art de l'instant, il va sûrement se loger dans la mémoire de ses spectateurs d'où il ressurgira, transformé par ses témoins mêmes. Transformé *en* ses témoins mêmes. Il existera désormais de cette façon, et ceux que le théâtre intéresse y auront accès à partir de ce que la mémoire sensible de ces témoins en aura retenu ou de ce que leur mémoire volontaire en reconstruira, à partir également de ce qu'ils en raconteront, en mots, en gestes, en images et en écrits de toutes sortes. Et même là, ce n'est pas cet événement que ces témoins raconteront mais ce qu'ils en ont perçu, saisi, retenu, ce qui les a touchés et ce qu'ils veulent ou peuvent en transmettre. Aussitôt terminée, la représentation sera interprétée, traduite en d'autres signes que les siens propres.

Le théâtre a eu lieu et il sera désormais répercuté, de façon incertaine, parcellaire, dans des récits où se mêlent l'impression, l'analyse, la description, l'appréciation. Les traces que la représentation aura laissées sur divers supports et enregistrements en diront un peu plus sur elle d'un point de vue technique mais retrouveront peu, sinon pas du tout, l'émotion, l'atmosphère, les sensations associées au spectacle vivant. Les maquettes, dessins, cahiers de régie existeront séparément les uns des autres alors que les couleurs, les volumes, les sons, les

mouvements, les lumières vivaient en symbiose sur la scène, dans une même respiration. La partition écrite, publiée ou non, attendra que de nouvelles voix la fassent vibrer.

Comment donc rendre compte du théâtre, qui se joue toujours au présent? C'est en quelque sorte le défi que choisissent de relever celles et ceux que la recherche théâtrale passionne et qui, pour en parler, se font tout à la fois et tour à tour anthropologues, sociologues, historiens, conteurs, phénoménologues, voire artistes. Plus encore, comment raconter un siècle de théâtre en français, au Québec et ailleurs au Canada? La communauté des chercheurs formée autour de l'étude des théâtres québécois, acadien et canadien-français s'est réunie les 23 et 24 novembre 2001, à l'invitation d'Hélène Beauchamp et de Gilbert David, et à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire de fondation de la Société québécoise d'études théâtrales, pour tenter, justement, d'établir le bilan des recherches et des connaissances sur ces théâtres au XX<sup>e</sup> siècle. Venus d'horizons divers, les participants ont mis en commun les traces et les données objectivement reconnaissables qu'ils avaient patiemment réunies sur l'un ou l'autre des aspects de cet art complexe. Parfois, la validation des faits étant problématique en dehors de tout doute, c'est l'insaisissable sensation, voire l'émotion esthétique ou le sentiment éthique qui guidaient les analyses. Toujours, la rigueur et les exigences complexes de la pensée étaient au rendez-vous. La représentation théâtrale est un phénomène qui, comme tel, demeure éminemment fluide : c'est aux mots d'en tenter la traduction, aux chercheurs de la saisir par des lectures interprétatives, et aux communautés d'interprètes d'en assurer la transmission et d'en débattre.

Chacun, chacune s'est fait relais du savoir individuellement et collectivement acquis, et a livré le résultat de ses recherches en un récit informé. Petit à petit, au fil des communications et des dialogues, sont apparus les territoires et les trajectoires du théâtre au Québec, au Canada francophone, en Acadie au XX<sup>e</sup> siècle. Nous avons choisi d'ouvrir le temps par nos investigations, celui de tout un siècle de manifestations, et c'est aussi tout un continent qui est apparu. Le théâtre francophone dans le siècle a pris, à notre belle surprise, une envergure continentale : le temps et l'espace se sont conjugués. Nous cherchions à définir les dynamiques propres à ce théâtre dans le siècle et nous avons découvert ses lieux et ses espaces : territoires des imaginaires, des arts et des techniques, de la langue, des écritures, de l'édition et de la réception critique, de la formation et de la création ; vastes

territoires des communautés minoritaires et des théâtres de la marginalité, ceux aussi de l'institution et de la professionnalisation d'un art désormais autonome.

L'invitation au colloque annonçait une réflexion sur les voix actuelles et sur les perspectives de la recherche, et il y a été effectivement débattu des univers et des territoires pluriels ouverts par les technologies de la communication tout autant que par les rencontres entre la pratique théâtrale et les théories affectées à son analyse. Les participants se sont quittés pour retrouver leurs environnements respectifs, non sans promettre de s'écrire. Chose promise, chose faite : ce recueil d'études en est le résultat.

Les articles de la première partie abordent des aspects concrets de la production théâtrale, aspects déterminants quant aux visions artistiques qui s'élaborent tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Josette Féral situe la pratique de la mise en scène au Québec avec l'évolution de la pensée critique d'ici et d'ailleurs telle qu'elle est appliquée à ce domaine. Elle interroge les moments de rupture de la mise en représentation, par le biais de ceux qui en ont accompagné les mutations. Hélène Beauchamp observe, pour sa part, que ce sont les artistes eux-mêmes – comédiens, metteurs en scène, puis scénographes – qui, souhaitant maîtriser de mieux en mieux les conditions d'exercice de leur art, ont voulu investir et aménager des théâtres qui soient des lieux de création. André Courchesne et Pierre Lapointe, dans l'une des rares études sur cette question, font le point sur l'évolution du rôle du gestionnaire de théâtre depuis 1945 et expliquent comment ce rôle a évolué en fonction de la structure administrative des compagnies.

Lucie Robert, dans une étude des plus exhaustives, pose pour la première fois la question du rôle de l'éditeur dans la production théâtrale et brosse à grands traits l'histoire de l'édition théâtrale au Québec, repère ses départs, ses culs-de-sac et ses difficultés particulières. Pour François Paré, qui est à l'affût d'une théâtralité qui passe de l'oralité à l'écriture, c'est la question de la textualisation de l'œuvre théâtrale qui est centrale. Il note que les liens étroits entre le théâtre joué et édité se sont progressivement à la fois problématisés et institutionnalisés, les enjeux de l'édition étant de faire en sorte que le texte écrit dépasse les cadres de la production sur scène. Gilbert David estime, pour sa part, que la critique dramatique fait partie de l'institution théâtrale et qu'elle en est même un des rouages essentiels. Les chercheurs ne sauraient renoncer à faire l'analyse des textes de critique qui témoignent « à

chaud » de la réception d'un spectacle. En tant que médiation, au sein de l'espace public, entre le réel théâtral et la société, les positionnements de la critique dramatique offrent un vaste champ discursif qui ne demande qu'à être enfin prospecté.

La deuxième partie de l'ouvrage aborde les questions de la langue et des dramaturgies, des esthétiques et de l'éthique, des alliances inédites et des défis que posent au théâtre les communautés minoritaires. Quelles sont les influences ayant marqué la dramaturgie qui s'élabore tout au long du XX<sup>e</sup> siècle ? Pierre L'Hérault reconnaît que la question est complexe surtout lorsqu'on la considère sous l'angle de la reconfiguration constante de notre espace collectif. Il a cherché à définir l'américanité et à décrire les modalités de son expression dramaturgique, ce qui a donné lieu à plusieurs variations qu'il place dans une perspective diachronique. Dominique Lafon propose une approche tout à fait inusitée de la langue au théâtre, non plus le joul comme symbole de la détérioration ou de l'aliénation de la culture québécoise, mais la « langue-à-dire » comme « langage dramatique spécifique », comme « poétique originale ».

Pour les chercheurs de l'Ouest et de l'Est canadiens, il importe de revenir aux récits fondateurs. Lise Gaboury-Diallo raconte la fondation et l'affirmation des compagnies de théâtre de l'Ouest pour conclure à l'émergence actuelle, dans la communauté franco-manitobaine, d'un nouveau théâtre, subversif, qui bouleverse l'ordre attendu des choses. David Lonergan s'arrête, lui, à l'écriture et aux auteurs de l'Est acadien, en insistant sur l'importance d'une parole dont il souhaite voir se multiplier les manifestations sur ce vaste territoire. Stéphanie Nutting et Pascal Riendeau examinent l'œuvre de deux auteurs dont l'écriture s'affirme : Carole Fréchette et Alexis Martin. Stéphanie Nutting constate que Fréchette, en congédiant l'esthétique réaliste en faveur d'une esthétique (post)moderne, se situe au croisement d'une modernité qui convoque un parcours orienté sur l'expérience (ou le vécu) au féminin. Pour Pascal Riendeau, Alexis Martin est une figure émergente du théâtre québécois et il montre comment son texte, *Matroni et moi*, met en scène la relation étroite entre l'idée d'une nouvelle éthique et la comédie noire, le tout sous les allures de l'autodérision la plus loufoque.

La troisième partie du recueil est entièrement consacrée aux questions de l'institutionnalisation et de la professionnalisation de la pratique dramatique et théâtrale, mais aussi de la formation qui en assure la continuité tout autant que la contestation. Pour Jean Cléo Godin, la

construction d'une institution théâtrale a partie liée avec la fréquentation d'un répertoire (quel qu'il soit) et, à partir de son analyse des saisons et de la programmation du Théâtre Arcade, il en situe la période charnière, pour le Québec, entre 1940 et 1950. L'éclosion et le maintien d'un théâtre de création d'expression française dans l'Ouest est, pour Roger Parent, la seule façon d'appuyer le combat des « cultures en périphérie » pour un accès légitime à des moyens de production. Il faut pour cela un lieu de formation professionnelle adéquat et une pédagogie qui libère la créativité. Sensible au travail de l'acteur interprète et de l'acteur créateur, Irène Roy se propose de solliciter le témoignage des actrices et des acteurs sur la formation en jeu qu'ils ont reçue. Pour Janusz Przychodzen, c'est précisément la remise en question des programmes de formation de l'acteur dans les années 1970 qui a entraîné des changements au plan de l'institution théâtrale, changements qui se sont affirmés à partir du refus des modèles anciens et de la légitimation de la dissidence. Yves Jubinville, pour sa part, invoque le concept de marginalité au théâtre, concept qui permet de mettre en lumière les fonctionnements et dysfonctionnements de l'institution théâtrale actuelle. Il s'intéresse à cette dynamique qui met aux prises, dans le cadre d'une lutte pour le capital symbolique du théâtre, les détenteurs des positions dominantes dans le champ théâtral et ceux qui sont à sa marge.

La quatrième et dernière partie de l'ouvrage s'ouvre sur une question fondamentale : comment peut-on, doit-on, mettre le théâtre en récit ? Jean-Marc Larrue rappelle les vingt-cinq dernières années de recherche et de publication sur le théâtre : la fondation de la Société d'histoire du théâtre du Québec en 1976 (devenue la Société québécoise d'études théâtrales), le lancement des *Cahiers de théâtre Jeu* (1976) et de *L'Annuaire théâtral* (1985) ainsi que la publication du *Théâtre canadien-français*, premier ouvrage de synthèse sur l'histoire du théâtre au Québec et au Canada francophone (1976). Sa question touche le fondement même de l'activité de l'historien mais également la place de l'art et de l'écriture chez ceux qui « traduisent » la pratique scénique des artistes du théâtre. La recherche côtoie la création et pourrait se laisser tenter par elle. L'histoire et l'analyse du théâtre canadien-français, pour Joël Beddows, sont le fait des communautés d'interprètes que constituent les chercheurs, et des façons dont ils s'y prennent pour l'écrire et le raconter. Héritier des canons de la tradition européenne et de l'industrie américaine, cet art s'est affirmé en assumant les particularités du vaste espace culturel pancanadien et de son histoire, commune aux francophones du Canada et de l'Amérique du Nord – mais une histoire qui reste encore à écrire.

Alvina Ruprecht nous entraîne, avec une brève escale new-yorkaise, vers la région caribéenne dont les théâtres de langue française « ont des affinités surprenantes avec un certain théâtre québécois des années 1970 ». Il nous faut, propose-t-elle, repenser, voire remettre en question notre manière d'envisager la réalité théâtrale du Québec et du Canada francophone, puisque celle-ci s'inscrit dans la mouvance post-coloniale qui affecte l'ensemble des théâtres francophones des Amériques. Alain-Michel Rocheleau invite pour sa part les chercheurs à adopter une pluralité de points de vue sur un objet par définition complexe, alors que Chantal Hébert, en s'appuyant sur les réalisations en études théâtrales au cours des vingt-cinq dernières années et en effectuant un retour sur le colloque des 23 et 24 novembre 2001, propose de continuer de construire l'histoire de notre théâtre tout en mettant en place les échanges nécessaires dans un dispositif d'interactivité générant des réseaux de chercheurs. Invitation est ainsi lancée aux nouveaux chercheurs pour qu'ils se manifestent haut et fort.

Toute démarche de recherche, individuelle ou en équipe, ne peut se développer à long terme qu'avec le soutien des institutions universitaires et des organismes qui attribuent des fonds à des projets soumis à des jurys de pairs. Nous remercions celles et ceux dont l'appui financier a permis la tenue de ce colloque<sup>1</sup>, si riche en rencontres et en dialogues, un colloque qui a contribué à ouvrir les territoires de la francophonie nord-américaine à l'investigation des chercheurs en théâtre de partout au Canada. Ces partenaires auront ainsi permis de préparer le présent ouvrage qui, nous l'espérons, contribuera à ce que les trajectoires croisées du théâtre et de la recherche se multiplient.

---

1. Nos remerciements plus particulièrement :

Université de Montréal : le Centre d'études québécoises (Madame Micheline Cambron, directrice), le Département d'études françaises (Madame Lise Gauvin, directrice), le vice-rectorat (Monsieur Alain Caillé) et le vice-décanat à la recherche (Monsieur Joseph Hubert) ;

Université du Québec à Montréal : l'École supérieure de théâtre (Monsieur Michel Laporte, directeur), le vice-rectorat à la recherche et à la création (Monsieur Daniel Coderre) ;

Société québécoise d'études théâtrales (Madame Renée Noiseux-Gurik, présidente) ;

Ministère de la Culture et des Communications du Québec ;

Bibliothèque nationale du Québec (Madame Geneviève Dubuc).

Aspects  
de l'activité théâtrale  
et parathéâtrale  
au XX<sup>e</sup> siècle







# La mise en scène au Québec Ruptures ou mutations ?

Josette Féral  
*Université du Québec à Montréal*

***Rendre étrange  
l'écart entre le regard  
et l'écoute.***

Robert Wilson

Dans son livre *Théâtre et mise en scène : 1880-1980*, publié en 1980, Jean-Jacques Roubine constate qu'il existe deux sortes d'ouvrages portant sur la mise en scène : des monographies consacrées à un metteur en scène ou à une troupe ; des études spécifiques de mises en scène analysées soit

individuellement, soit de façon comparative. À ces deux sortes d'ouvrages s'ajoutent, disait-il, quelques ouvrages spécialisés de haute érudition et quelques numéros de revues spécialisées.

Ce constat relevant une production assez sommaire des écrits théoriques portant sur la mise en scène amenait Roubine à conclure, du moins pour la France, qu'il n'existait pas de synthèse exhaustive permettant d'appréhender la mise en scène contemporaine, pas plus que de modèle théorique établi pour étudier cet aspect de la représentation qui domine le XX<sup>e</sup> siècle. Il existe tout au plus, notait-il, une multipolarité du discours dans une absence de terminologie spécialisée manifeste<sup>1</sup>.

Depuis 1980, le tableau a quelque peu changé. Des ouvrages en mesure d'offrir un discours critique propre à la représentation théâtrale et, plus spécifiquement, à la mise en scène, sont apparus. Ceux-ci demeurent toutefois assez peu nombreux.



## Un art difficile à cerner

Trois genres d'écrits abordent le phénomène de la mise en scène.

Des écrits critiques de nature analytique mettant l'accent sur la démarche d'un ou de plusieurs metteurs en scène. Entrent dans cette catégorie les textes théorico-esthétiques qui analysent globalement le phénomène dans son évolution historique et esthétique. Le livre de Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, est le dernier exemple de cette démarche de réflexion qui dresse un tableau des principaux

- 
1. Évoluant à travers plusieurs pôles (esthétique, historique, politique, sociologique et économique), le livre de J.-J. Roubine tente de combler ce manque en étudiant « l'évolution » du théâtre et en mettant en parallèle des pratiques différentes. Observant leur interpénétration et le rôle que celles-ci jouent dans les ruptures et mutations qui affectent la mise en scène au cours du XX<sup>e</sup> siècle, il présente ainsi tour à tour les grandes problématiques dont s'est nourri le théâtre contemporain (le texte, la représentation, l'acteur) puis il explore, plus spécifiquement, les « instruments de la représentation » (décor, costume, bruitage, musique) ainsi que les métamorphoses du comédien.

enjeux de la mise en scène aujourd'hui. En France, participent de cette démarche de réflexion *Les voies de la création théâtrale*, collection créée par Denis Bablet qui lui a donné son impulsion de départ et qui a permis un premier travail de mémoire<sup>2</sup>, ainsi que les écrits d'André Veinstein, Bernard Dort, Jean-Jacques Roubine, Denis Bablet lui-même, auxquels s'ajoutent, au cours des dernières années, les recherches de Odette Aslan, Georges Banu, Michel Corvin, Jean-François Dusigne, Frédéric Maurin, Béatrice Picon-Vallin pour n'en citer que quelques-uns<sup>3</sup>. Au Québec, l'entreprise est tentée de façon beaucoup moins systématique par certains numéros spéciaux et articles de la revue *Jeu*, mais aussi par les écrits de quelques chercheurs tels qu'André-G. Bourassa, Hélène Beauchamp, Gilbert David, Josette Féral, Pierre Gobin, Jean Cléo Godin, Chantal Hébert, Yves Jubinville, Dominique Lafon, Jean-Marc Larrue, Marie-Christine Lesage, Renée Legris, Irène Roy et Louise Vigeant. Ces écrits effectuent, le plus souvent, une étude analytique de la démarche des principaux metteurs en scène dans le théâtre québécois<sup>4</sup>.

Des écrits proprement théoriques essayant de poser une méthodologie qui permette d'analyser le phénomène de la mise en scène dans sa complexité et ses multiples discours signifiants. En Europe, citons les livres d'Erika Fischer-Lichte, André Helbo, Tadeusz Kowzan, Marco de Marinis, Patrice Pavis ou Anne Ubersfeld qui n'offrent pas tous, bien entendu, le même angle d'approche, mais qui ont créé, chacun à leur façon, des outils d'analyse permettant de rendre compte de la représentation théâtrale. Au Québec, il n'existe quasiment pas de livre de cette nature à l'exception de celui de Louise Vigeant<sup>5</sup>.

Enfin, des écrits de metteurs en scène qui ont choisi de coucher sur le papier leurs réflexions sur le théâtre, comme ont pu le faire, par le passé, Antoine, Craig, Meyerhold, Copeau, Jovet, Dullin, Reinhardt ou Lugné-Poe. Ces textes de praticiens se sont multipliés depuis

---

2. Collection reprise en 1997 par Béatrice Picon-Vallin.

3. Il faudrait ajouter à ces ouvrages l'excellent numéro d'*Alternatives théâtrales* entièrement consacré aux écrits de Jean-Marie Piemme sur le sujet.

4. Il faudrait citer aussi certains ouvrages aux États-Unis, en particulier les livres de Herbert Blau, Marvin Carlson, Sue-Ellen Case, Janelle Reinelt, William B. Worthen, parmi d'autres (voir notre bibliographie).

5. Il faudrait, là aussi, faire une place spéciale aux études américaines qui ont développé un vaste domaine de théorisation de la mise en scène aujourd'hui, domaine intégré aux *performance studies*. Voir les écrits de Judith Butler, Sue-Ellen Case, Elin Diamond, Jill Dolan en particulier.

quelques années. Philippe Adrien, Carmelo Bene, Beno Besson, Luc Bondy, Richard Foreman, Tadeusz Kantor, Jacques Lassalle, Daniel Mesguich, Claude Régy, Peter Sellars, Anatoli Vassiliev et Antoine Vitez, par exemple, ont tous écrit sur leur pratique de metteur en scène. Leurs écrits finissent par faire une somme qui nous permet de retracer la mise en scène des trente dernières années. Plus proches de l'essai que de véritables théories du théâtre visant des méthodes de travail définies, ils offrent plutôt la possibilité d'inscrire des trajectoires qui balisent la pratique théâtrale de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et autorisent le repérage des tendances actuelles. Ils offrent ainsi l'exemple diversifié de parcours d'artistes d'aujourd'hui et rendent compte des convictions profondes qui les animent quant au texte, au jeu de l'acteur, à la scénographie, à l'espace et à tous les aspects de la représentation théâtrale. Ce sont des œuvres ouvertes qui appellent nécessairement la pratique pour trouver toute leur dimension. Des ouvrages de cette nature demeurent encore rares au Québec. Tout au plus, peut-on mentionner le livre d'entretiens que Robert Lévesque a effectués avec Jean-Pierre Ronfard, celui de Claude Lapointe sur André Brassard ou celui de Rémy Charest sur Robert Lepage<sup>6</sup>.

Toutefois, depuis le début des années 1990, le tableau ne cesse de se modifier. Les recherches se sont diversifiées et les livres publiés désormais perdent quelque peu de vue les démarches spécifiques des metteurs en scène pour se pencher davantage sur le développement d'analyses portant sur le jeu de l'acteur (Jean-Louis Besson, Maria Delgado, Josette Féral, Marco de Marinis, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Fernando Taviani), sur la représentation elle-même dans la multiplicité de ses discours signifiants (Denis Guénoun), sur le texte dont la place se trouve réaffirmée (Joseph Danan, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac) ou encore sur le travail de création préalable au spectacle achevé : études sur les répétitions, la génétique des textes ou des spectacles (J.-M. Thomasseau). Du côté américain, le théâtre a cédé la place aux *performance studies*, et l'étude de la représentation théâtrale et de la mise en scène ne subsiste plus comme domaine de recherche que sous la forme de *performance, cultural* ou *postcolonial studies*<sup>7</sup>.

---

6. Voir également les livres d'entretiens qui donnent la parole, de façon modeste, à divers metteurs en scène n'ayant pas ou ayant peu écrit sur leur art : J. Asselin, M. Beaulne, A. Brassard, R.R. Cyr, R. Lepage, C. Poissant, G. Maheu, D. Marleau, A. Ronfard, J.-P. Ronfard... (Féral, 1998-2001).

7. Voir les ouvrages de Richard Schechner.

Cette recension, même sommaire, nous permet de confirmer l'impression qu'avait déjà Roubine en 1980: peu de textes ont tenté d'établir un discours critique et analytique non sur la représentation mais, plus spécifiquement, sur la mise en scène. Le fait surprend quelque peu si l'on tient compte du fait que le XX<sup>e</sup> siècle passera indéniablement à l'histoire comme celui qui aura porté la mise en scène à son point de consécration suprême<sup>8</sup>.

Que nous donne ce tableau des différentes perspectives analytiques sur la mise en scène, lorsque nous portons notre regard sur la réalité théâtrale qui nous entoure au Québec et sur les écrits qui en rendent compte? Nous avons choisi de parcourir les textes sur le théâtre d'ici pour y repérer les références à la mise en scène qui y ont été faites, au cours des années, afin de souligner la façon dont le concept émerge au cours de l'histoire. En d'autres termes, notre objectif est de mettre en lumière ce que révèlent les discours critiques passés et présents du concept de mise en scène.

Il faut observer, tout d'abord, qu'un énorme travail de mémoire a été accompli au fil des ans. Aux recherches essentiellement historiques de Jean Béraud (1940, 1958), Jean Hamelin (1964), Michel Bélair (1973), Jean Laflamme et Rémi Tourangeau (1979), Anne Caron (1978) ou André Duval (1984), qui agissent comme pionniers dans le domaine, succèdent, dans les années 1980 et celles qui ont suivi, les études d'André-G. Bourassa, Gilbert David, Jean Cléo Godin, Dominique Lafon, Jean-Marc Larrue, Michel Vaïs et Louise Vigeant. Celles-ci vont tenter de mettre en relation histoire et esthétique en se prêtant à un discours analytique qui écarte quelque peu le texte de leur centre d'intérêt pour faire place à la mise en scène. À ce travail des pionniers s'ajoute bien sûr, dès les années 1970, celui de tous les collaborateurs de la revue *Jeu* qui inscrivent, saison après saison, la démarche des praticiens dans un cadre analytique diversifié. Ces études offrent l'avantage de donner à la pratique, non seulement une plateforme et une visibilité dans le temps, mais aussi une mémoire ainsi qu'un contexte indispensable à sa saisie.

---

8. Cette difficulté à cerner la mise en scène dans sa spécificité se retrouve au niveau des écoles de formation en mise en scène: fort rares dans les structures de formation en Occident, elles ont du mal à définir en quoi consiste une véritable formation de metteur en scène (voir Robert Cantarella et Jean-Pierre Han).

Si l'on tente toutefois de voir plus précisément comment le discours sur la mise en scène a surgi et s'est imposé à travers toutes ces études critiques, des différences sensibles se manifestent qu'expliquent, bien sûr, non seulement l'évolution de la pratique elle-même mais, plus encore, les ruptures qu'on y discerne. Ce parcours permet de marquer des périodes, des changements de paradigmes, des mutations qui touchent le théâtre lui-même, ainsi que le rapport que celui-ci entretient, d'une part avec la société dans laquelle il s'inscrit nécessairement, d'autre part avec la sphère artistique qui l'intègre.

Deux questions méthodologiques nous ont animée dans ce parcours : Quelle est l'image du metteur en scène qui émerge des textes étudiés<sup>9</sup> ? Que nous dit le discours sur la mise en scène de celui qui le porte ? En d'autres termes, que nous révèle le discours tenu par un chercheur sur ses propres schémas de pensée ? La réponse à cette deuxième question est liée, cela va de soi, à l'époque où se situe la recherche et à l'état du savoir.

Autrement dit, nous avons interrogé à la fois l'émergence de la figure du metteur en scène dans l'histoire, mais aussi le moment historique (théorique) où cette vision nous est transmise. L'évolution de la vision du metteur en scène peut être articulée en cinq phases.



## Évolution de la vision du metteur en scène

### **Le metteur en scène comme créateur de cohésion (autour du texte)**

C'est en 1936 seulement, avec Jean Béraud, que la notion de metteur en scène émerge dans la littérature critique et que se définit pour la première fois, semble-t-il, le rôle que doit tenir ce nouveau joueur sur la scène. Comment Béraud définit-il le metteur en scène ? D'abord comme « un homme cultivé, ou qui le devient ; [qui] a des connaissances

9. Que nous limiterons, dans les pages qui suivent, à quelques textes charnières. On nous excusera de n'avoir pu être exhaustive et d'avoir laissé dans l'ombre des recherches qui ont leur importance.

extrêmement étendues et variées : lettré, il connaît ses auteurs (et sait en deviner et en expliquer toutes les intentions) ce qui lui permet de diriger l'interprétation, d'obtenir la cohésion nécessaire entre les acteurs, de leur donner de la pièce la compréhension qui fait l'homogénéité de jeu ; décorateur, il connaît toutes les ressources de la peinture, de la perspective, de l'éclairage, de l'effet de détail et d'ensemble ; artiste de goût, il sait réaliser entre décors, meubles, toilettes et accessoires un accord qui situe les personnages et les caractérise : enfin psychologue, il comprend la nature humaine, il s'explique et il comprend l'évolution des sentiments et des idées ; bref, c'est un homme qui rapporte tout ce qu'il voit, tout ce qu'il entend au théâtre, il ne vit que pour lui et pour les auteurs qu'on y convie » (Béraud, 1936, p. 153-154).

À cette image de l'honnête homme comme a pu le rêver le XVII<sup>e</sup> siècle incombent, on le comprendra, cohésion, homogénéité et accord entre toutes les composantes de la représentation. Toute idéaliste que soit cette première vision du metteur en scène, elle est intéressante car elle donne la mesure de ce qui est attendu de ce nouvel homme dont le pouvoir commence à naître. L'on comprendra aussi que, loin de donner une vision esthétique particulière à la représentation, la fonction du metteur en scène ainsi envisagée est essentiellement de créer une certaine harmonie entre les différents aspects de la représentation (texte, jeu et décor) tout en subordonnant le tout au texte qui demeure au centre de la représentation. C'est bien le texte qui sert de guide, motive tous les aspects de la représentation et prévient les dérives (essentiellement spectaculaires)<sup>10</sup>.

---

10. Ces propos seront confirmés par les textes d'Henri Ghéon, publiés en 1944 même s'ils ont été écrits en 1923 (et complétés en 1939), textes dont le Père Émile Legault a pu prendre connaissance lors de son séjour en Europe. « Une saine dramaturgie commencera par le procès de la conception purement livresque du théâtre qui la stérilise depuis cent ans » (Ghéon, 1944, p. 21). Le texte y demeure néanmoins « le noyau, la cellule mère et rien ne peut le remplacer. [Toutefois...] la chose accordée, il convient aussi d'affirmer, observe Ghéon, que le drame a son verbe propre qui n'est ni celui du poème, ni celui du roman ; s'il n'échappe à l'écrit, il est sans vie et sans vertu » (*id.*, p. 26). Ghéon cherche un auteur qui soit à la fois auteur, régisseur et acteur comme Molière ou Shakespeare ont pu l'être en leur temps (*id.*, p. 31). Comme on le sait, Ghéon, sous l'influence de Copeau, vise une réforme du jeu de l'acteur. C'est grâce à celle-ci, pense-t-il, que le théâtre va se transformer.

Il est intéressant de noter, à ce propos, le genre de questions qui se posent alors aux réformateurs du théâtre : elles ont trait à l'influence de la radio (avec micro et hauts-parleurs) et à la séduction du spectaculaire : « Tout ce que je demande, c'est que l'on fasse de la radio à la radio et du théâtre au théâtre. L'art dramatique

Cette découverte de la place du metteur en scène va de pair avec celle d'un nouvel acteur, envisagé en conformité avec les principes de Copeau : « L'acteur est le facteur essentiel de la mise en scène. Il s'agit donc à tout prix de fonder la mise en scène sur sa présence ». La mise en scène sera « psychologique d'abord, picturale ensuite » (Béraud, 1936, p. 175). Nous sommes dans une vision du théâtre où la mise en scène ne prend sens qu'autour du texte. L'accent est toutefois en train de changer, passant progressivement du texte à la représentation<sup>11</sup>.

Les propos du Père Legault (cités par Anne Caron) sont déjà avant-coureurs : tout doit se faire assurément en fonction du texte, mais « les autres arts doivent se mettre à son service pour le rendre scénique » (Caron, 1978, p. 86). Attention à la simple virtuosité technique, prévient le Père Legault, place à l'interprétation poétique :

Le théâtre est un art exigeant [qui] ne saurait s'accommoder de la seule virtuosité technique [...] Il réclame une interprétation poétique de la réalité, une transposition [...] Sa qualité est d'être réel dans l'irréel, et [...] il ne saurait sans se trahir [...] reproduire [...] les banalités quotidiennes (Legault, cité par Caron, 1978, p. 78).

---

n'a pas à devenir tributaire d'une machine», note Béraud (1946, p. 48) et de se poser la question : « Les formes conventionnelles du spectacle ont-elles vécu ? », « Le public est-il décidément las des trois actes ; des intrigues réglées comme du papier à musique ; des personnages classés comme dans un almanach d'adresses [...] ; des décors plantés comme des oignons ; des meubles d'entrepôt ; [...] N'est-il pas possible d'espérer aussi un rajeunissement du théâtre ? » (*id.*, p. 50). Et Béraud de conclure : « À quoi bon tenter de prolonger la vie de moyens dramatico-littéraires qui sont nettement désuets ? » (*id.*, p. 51). D'où cette opposition curieuse : le public « préfère-t-il une mauvaise pièce jouée par une bonne troupe, ou une bonne pièce jouée par une mauvaise troupe ? » (*id.*, p. 66). La préférence irait, selon Béraud, à « la mauvaise pièce bien jouée » (*ibid.*, p. 68), preuve, s'il en faut, que le passage vers le jeu s'est opéré, un jeu contrôlé par le metteur en scène devenu une nécessité (*id.*, p. 68).

11. C'est dire que l'on assiste à une première mutation importante qui remet en question la primauté du texte au bénéfice d'une représentation conçue comme un tout homogène où le jeu de l'acteur, contrôlé certes par le metteur en scène, occupe une place importante. Comme le note, là encore, J. Béraud : « Quelle a été l'erreur dominante de nos impresarios, de nos directeurs de théâtre pendant ces quatre-vingts années de vie théâtrale à Montréal ? Celle de croire qu'au théâtre, l'acteur seul compte, par-dessus tout. Celle de ne pas se rendre à l'évidence que, sans metteur en scène, une troupe ne peut rien, qu'elle est destinée un jour ou l'autre à la faillite, scénique et financière » (Béraud, 1936, p. 131). Il n'est rien sans sa troupe, mais sans metteur en scène une troupe et un théâtre ne sont que des forces matérielles dépensées en pure perte (*id.*, p. 157).

L'on sent que le théâtre est en train de quitter la sphère du divertissement pour entrer dans la sphère proprement artistique. Il l'a déjà fait depuis longtemps en Europe, autour du Théâtre d'Art.

### **Le spectacle comme acte artistique: la théâtralisation du théâtre**

Comment le discours critique des années 1960 rend-il compte de la place de la mise en scène à ses débuts? Si l'on prend comme point de référence le livre de Jean Hamelin publié en 1964, soit 25 ans plus tard, l'on observe que le discours sur la mise en scène s'est précisé et que c'est en termes plus éloquentes que le critique tente, cette fois-ci, de cerner le véritable travail du metteur en scène<sup>12</sup>.

Les textes parlent de la recherche d'un théâtre qui refuse «la convention poussiéreuse du carton-pâte pour le diriger ingénument à la recherche de la poésie, du rêve, de la stylisation et du jeu retrouvé» (Jean Hamelin, 1961, p. 9). Stylisation, éthique du jeu, c'est en ces termes que Hamelin parle des mises en scène des années 1940 et 1950. Les textes insistent sur le retour aux classiques joués dans une «simplification des moyens scéniques, par l'abandon pur et simple de l'appareil de la convention et de tous les artifices hérités des années décadentes du réalisme triomphant, par une heureuse stylisation des décors [...] par l'adoption enfin d'un style de déclamation basé sur le naturel et la simplicité» (*id.*, p. 10). Il s'agit cette fois-ci de définir plus précisément les caractéristiques mêmes d'une bonne mise en scène. Avec la notion de stylisation surgit celle de théâtralisation. La scène prend ses distances d'avec le réalisme.

Hamelin mentionne «l'invention et l'élaboration d'une certaine poétique du geste» (*id.*, p. 10) comme ingrédients indispensables à la mise en scène. Le metteur en scène se voit reconnaître une certaine créativité. L'auteur parle de la mise en scène en termes de stylisation, de refus de la déclamation, de simplification des moyens scéniques et surtout de refus de la convention scénique. La scène se donne bien pour elle-même, comme le réclamaient Copeau et tout le Cartel. Les

---

12. Jean Hamelin insiste sur les influences françaises: celle de Copeau qui a animé Henri Ghéon, qui a influencé à son tour le Père Legault. Ce dernier fonde, comme l'on sait, les Compagnons de Saint-Laurent en 1937, l'une des premières compagnies au Québec à avoir un répertoire, un souci de professionnalisme dans le jeu de l'acteur et le désir d'inscrire le théâtre comme forme artistique. Avec les Compagnons de Saint-Laurent commence à s'affirmer la nécessité pour le théâtre de quitter la sphère du divertissement pour devenir un acte artistique et social.

influences de Stanislavski, Appia, Reinhardt et Craig sont, sinon mentionnées clairement par les artistes, du moins mises en lumière par les critiques. Leur vision affecte la façon dont on aborde désormais le texte, l'espace et le jeu de l'acteur. Le théâtre entre dans la sphère artistique. Éthique et esthétique voisinent dans les discours. S'il incombe au metteur en scène de découvrir des formes nouvelles, commence à lui être reconnue une certaine liberté d'interprétation.

Les représentations de l'époque oscillent entre textes du répertoire classique revisités par des metteurs en scène respectueux et puristes, et la mise en scène de textes contemporains dont la langue souligne souvent le côté radical. Ce sont les premiers pas vers une modernité qu'A.-G. Bourassa a étudiée<sup>13</sup>.

---

13. Les recherches d'André-G. Bourassa parues dans *Pratiques théâtrales* (1981 et 1982), dans *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (dir. Esther Trépanier et Yvan Lamonde, 1986) et dans *Le Québécois et sa littérature* (dir. René Dionne, 1984) éclairent ce point.

Dans un parcours des faits importants et des faits anodins de l'histoire, Bourassa tisse la trajectoire de ce qu'il appelle la modernité. «C'est l'avènement de ce personnage en coulisse qu'est le metteur en scène qui s'institue, à la fois lecteur principal et organisateur de notre lecture collective» (Bourassa, 1986, p. 140). L'objectif de Bourassa est d'analyser le changement de paradigme que la scène québécoise enregistre alors : l'abandon du rapport frontal et de la domination du texte. Cette modernité du metteur en scène passe par les autres arts : danse, peinture qui tranchent avec la tendance réaliste fortement implantée au début du siècle.

Bourassa note que, de 1936 au début des années 1960, l'on assiste ainsi à des réformes successives dans le domaine théâtral, influencées par les grands penseurs du théâtre – Gémier, Copeau, Jouvet, Baty, Dullin, L. Pitoëff. Cherchant des influences complémentaires à celles nommées fréquemment avant lui, il ajoute celles de Ligné-Poe, Delsarte, Mary Wigman, sans pouvoir juger du rôle des Ballets russes et de Maïakovski qui semblent être passés en Amérique. Bourassa note que, malgré tout, ce sont les influences d'Antoine et de Gémier qui dominent. Par la suite, avec les Automatistes, les modifications vont se précipiter : l'improvisation prend une place grandissante qui minimise le rôle du metteur en scène, les théâtres de poche habituent le public à de nouveaux rapports scène-salle et à des scènes mobiles à rapports multiples. Les spectacles-provocations semblent mis à l'honneur. La place du metteur en scène à peine établie semble de nouveau disparaître au bénéfice d'une valeur plus révolutionnaire du théâtre qui permet à l'art de rejoindre les préoccupations sociales de l'époque.

La mise en scène demeure centrée sur les formes nouvelles de l'expression dramatique ; la référence au texte demeure première. C'est le choix de répertoire qui importe toujours (Hamelin, 1961, p. 79).

Selon plusieurs critiques, et notamment selon Jean Hamelin, il faut attendre la naissance du Théâtre du Nouveau Monde pour « voir la mise en scène revêtir toute son importance dans la vie du spectacle au Canada français » (*id.*, p. 48). Hamelin pense, bien sûr, à Jean Gascon et à Jean-Louis Roux. Les autres metteurs en scène œuvrant à l'époque (au Théâtre-Club, au Rideau Vert, à la Comédie-Canadienne, à l'Égrégore), reconnaît néanmoins Jean Hamelin, ont également joué un rôle important même s'ils sont venus à la mise en scène par le biais du jeu.

Si le théâtre s'ouvre bien aux autres arts avec la collaboration des peintres (Pierre Gauvreau, J.-P. Mousseau), des poètes (Gilles Hénault) et des danseurs, si de nombreux noms d'acteurs, dramaturges (Gratien Gélinas, Marcel Dubé) ou fondateurs de théâtre (Paul Buissonneau, Yvette Brind'Amour, Jean-Guy Sabourin, Françoise Berd...) nous sont parvenus comme ayant contribué à changer l'image du théâtre, il est curieux de constater que les textes parlent peu de mise en scène et presque pas des metteurs en scène eux-mêmes. Les livres mentionnent, bien sûr, Pierre Dagenais – souvent présenté comme pôle antagoniste du Père Legault –, Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Paul Buissonneau, Françoise Berd... mais l'accent est davantage mis, dans le discours critique, sur les démarches globales et les initiatives nouvelles en matière de texte, de jeu ou de scénographie que sur les pratiques individuelles révélant des choix scéniques spécifiques à une pratique donnée. Le discours critique semble soucieux de souligner l'évolution du genre théâtral dans son ensemble, et non les individualités.

Il s'agit bien d'histoire du théâtre. Celle-ci ne semble pas encore passer par les metteurs en scène. Elle passe par les textes certes, par le jeu assurément, mais nullement par la mise en scène. Celle-ci demeure le parent pauvre des études théoriques.

### **La quête nationaliste fige la mise en scène**

Dans les années 1960 et 1970, les discours critiques semblent soudain perdre de vue la mise en scène. Ils insistent tous sur la naissance d'une dramaturgie nationale, comme si la question d'un théâtre national et identitaire paralysait ou mettait en veilleuse cette évolution vers le Théâtre d'Art que les décennies antérieures avaient si difficilement établi.

Le souci de penser – à défaut de repenser – la mise en scène ne semble plus d'actualité. Le milieu est emporté par d'autres urgences politiques et contestataires. En cherchant à renverser les institutions et ceux qui les dirigent, l'Europe et les États-Unis se trouvent à remettre en question le rôle du metteur en scène et sa vision centralisatrice. La question semble peu d'actualité au Québec où la tradition des figures dominantes en mise en scène n'a pas encore eu le temps de s'institutionnaliser.

Les discours critiques de toute cette période, jusqu'à la fin des années 1970, semblent tout lire sous la loupe de l'affirmation identitaire. Les combats qui polarisent le regard cherchent à affirmer, à travers l'art théâtral, son impact social : le théâtre engagé est reconnu, nommé, étudié. Nulle mention sérieuse des metteurs en scène ou de leur travail esthétique. Ceux-ci se sont fondus dans la collégialité des collectifs. Les références à Jean-Claude Germain, par exemple, grande figure des années 1970, insistent davantage sur sa dramaturgie que sur son esthétique scénique.

Paradoxalement, c'est aussi le moment où les formes théâtrales au Québec se rapprochent le plus des formes expérimentales des États-Unis : théâtre expérimental, Bread and Puppet, Living Theatre, théâtre féministe. Le théâtre se rapproche des happenings mais c'est toujours l'identité québécoise qui oriente l'attention de toute cette époque, une identité qui s'affirme dans des spectacles où le regard porté sur le quotidien, parfois réaliste, parfois ironique, présente des facettes diversifiées.

Quelques figures de metteurs en scène surgissent néanmoins, apportant au théâtre une vision formaliste : Jacques Crête avec l'Eskabel et Pierre-A. Larocque avec Opéra-Fête. D'autres figures se profilent à l'horizon : Gilles Maheu, Jean Asselin, Gabriel Arcand en sont encore à leurs débuts. Seul Jean-Pierre Ronfard parle de mise en scène, même si sa pratique est une remise en question de la vision monolithique que le rôle du metteur en scène véhicule jusqu'alors. Confrontée à de nouveaux textes et à une nouvelle idéologie de la scène, la mise en scène s'ajuste.

### **Les années 1980 : apothéose et décadence du metteur en scène**

La fin des années 1970 et le début des années 1980 voient un revirement complet dans le domaine du discours sur la mise en scène. Cette période s'ouvre sur le livre de Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, publié

en 1978, dont le titre peut laisser croire qu'y sera reconnu l'apport particulier des metteurs en scène ainsi que la place qu'ils occupent dans le paysage d'alors. Il n'en est rien. Paradoxalement, malgré son titre, ce n'est pas à une apologie du metteur en scène que nous convie Vaïs, mais à une reconnaissance du rôle de plus en plus performatif de l'auteur dont l'écriture porte l'empreinte croissante du passage à la scène. C'est donc lui l'écrivain scénique d'aujourd'hui et non le metteur en scène dont l'image demeure encore fort pâle dans le panorama théâtral de l'époque. Vaïs n'en affirme pas moins les prérogatives de ce dernier : « Celui-ci [...] restera le grand spécialiste du plateau. Il peut s'adjoindre des artisans ou des techniciens de différents domaines [...] : il lui appartiendra ensuite de coordonner leur apport selon le dessein global de la représentation, dont il reste le dernier responsable » (Vaïs, 1978, p. 246). Sommes-nous très loin de la vision que le début du siècle véhiculait de ce même metteur en scène ?

Plus intéressant encore, en 1982 paraît le numéro 25 de la revue *Jeu*, « *Questions de mise en scène* », sous la direction de Gilbert David. Le constat est rude, l'on pourrait presque dire sanglant. Sur le mode ironique, dans un texte intitulé « Mise en scène ? vous avez dit mise en scène ? », un dialogue imaginaire entre une spectatrice, un comédien, un metteur en scène et un critique tente de faire le tour des attentes et frustrations de tout un chacun, sur la mise en scène. Le dialogue s'achève sur cette vision de la mise en scène :

La fonction de la mise en scène est de construire, j'insiste sur le mot, un discours scénique qui se reconnaît comme tel. C'est un point de vue et on n'a pas le choix : cette lecture de la réalité est fortement discutable mais elle doit exister ; j'accepte entièrement la liberté des artistes sur ce plan [...] Je m'attends cependant à quelque chose de consistant, de solide ; autrement dit, il faut être en présence d'un matériau assez dense pour stimuler la réception (David, 1982, p. 21).

La formulation demeure encore imprécise mais l'on sent, derrière l'ironie de ce dialogue d'inspiration diderotienne, l'insatisfaction profonde du critique face à maintes mises en scène présentées sur les scènes montréalaises. Pourtant le questionnaire envoyé à 124 metteurs en scène au Québec (124 ! c'est donc reconnaître l'existence de 124 professionnels de métier !) brosse l'image d'un art foisonnant que chacun définit à sa façon. Les réponses sont là pour le prouver, la réflexion théorique et les objectifs sont parfois fort éloignés des résultats.

« *Qu'est la mise en scène ?* » Les réponses sont soufflées par l'enquêteur qui constate qu'à des questions fort simples (ou qui paraissent telles), les réponses sont complexes et souvent aussi variées que la quarantaine de définitions obtenues<sup>14</sup>. S'agit-il de :

- ♦ *proposer une interprétation fidèle à l'œuvre ?* Peut-être, mais pas d'asservissement au texte, répondent les participants (nous sommes bien dans une réflexion post 1968) ;
- ♦ *coordonner essentiellement le travail de tous les artisans en leur laissant beaucoup de liberté ?* Oui, disent les interviewés, tout le monde est créatif (la démocratie existe mais attention à l'autorité du metteur en scène !) ;
- ♦ *organiser la représentation autour d'une idée-force qui orientera la perception du public ?* Que veut dire idée-force ? répliquent les participants. Il ne faut surtout pas « encarcanner » le public. Il vaut mieux suggérer qu'imposer ;
- ♦ *expérimenter de nouveaux éléments de théâtralité ?* La définition de la notion de théâtralité a échappé à une partie des interviewés ;
- ♦ *La mise en scène est-elle alors un art à part entière ?* Certes, mais c'est aussi un métier et le metteur en scène y œuvre d'abord comme artisan (Giorgio Strehler n'aurait certes pas renié ce point de vue) ;
- ♦ *Qu'est de plus la mise en scène alors ?*
  - Une mise en images ;
  - Un bouleversement du quotidien et une transposition du réel ;
  - Une magie, une chimie, un procédé de transformation ;
  - Un art de mettre en forme.

Le metteur en scène en émerge une fois de plus comme l'orchestrateur suprême qui permet à l'œuvre d'advenir, mais l'on sent que son rôle se précise peu à peu. On lui demande d'avoir une vision. Les définitions demeurent multiples. Le metteur en scène se prête à toutes les tâches : à lui de choisir.

---

14. Nous résumons ici les diverses réponses apportées à la question.

### Un metteur en scène à l'écoute de l'acteur

Les années 1990 vont asseoir la position du metteur en scène dans les discours. Le concept est désormais entré dans le discours critique même si l'activité qu'il évoque revêt des facettes variées. Les définitions se précisent. À Bob Wilson qui affirme que la mise en scène consiste à « penser d'abord à la structure, à l'ossature du spectacle » (Féral, 1998, p. 336), répond Robert Lepage affirmant qu'il s'agit « d'aider les choses à se placer et non à se dire » (*id.*, p. 156). Pour certains il s'agit de « donner une forme, un cadre pour aider les acteurs à définir ce qu'ils font », pour d'autres il s'agit de chorégraphier le texte, le jeu, l'espace et la scénographie. Pour Denis Marleau, metteur en scène dont le rôle directif est reconnu par tous ceux qui ont travaillé avec lui, « le metteur en scène qui contrôle tout » n'en demeure pas moins un mythe (*id.*, p. 189). Pour Lorraine Pintal, le metteur en scène agit comme déclencheur des réactions de l'acteur. Pour tous, il offre un *regard* et accompagne l'acteur.

Plus intéressant encore, toute une génération de metteurs en scène actuels se reconnaît désormais dans les metteurs en scène (européens surtout) qui l'ont précédée et non plus dans des écrits importants qui les auraient marqués. Les influences de Copeau, Dullin, Jovet, Brecht, Artaud ou même Grotowski, ont totalement disparu des discours. Le nom des grands réformateurs du théâtre a été remplacé par ceux de Brook, Strehler, Chéreau, Vitez, Stein, Mnouchkine, Wilson, bien sûr, et Kantor. Peu de références au théâtre britannique où pourtant Deborah Warner, Katie Mitchell affirment des trajectoires fortes et originales, pas plus que de références au théâtre d'avant-garde américain qui demeure unique dans ses formes. Reza Abdoh, Richard Foreman, Elizabeth Leconte, Spalding Gray, Lee Breuer, Jo-Ann Akalaitis, Anne Bogart qui ont pourtant inscrit des pratiques tout à fait singulières, ne sont jamais nommés, alors que plusieurs de leurs spectacles ont été présentés au Festival de Théâtre des Amériques.

La mise en scène semble avoir tourné le dos à sa voisine du Sud n'important au Québec que les formes populaires d'un théâtre de répertoire (textes de E. O'Neill, T. Williams, A. Miller), des formes de jeu (théâtre réaliste) ou des modes de production (Broadway).

Elle semble procéder désormais de quatre horizons :

- ♦ la filiation Barba, Grotowski, Decroux, Lecoq, fondée sur le corps de l'acteur ; mais celle-ci est en perte de vitesse ;
- ♦ la filiation du réalisme américain par le biais des textes, souvent réalistes, imposant un jeu rarement stylisé ;

- ♦ la filiation fondée sur le texte classique ou contemporain que l'on relit avec plus ou moins de bonheur (L. Pintal, Cl. Poissant, A. Ronfard et A. Brassard) ;
- ♦ plus rarement, la filiation de l'image (G. Maheu, R. Lepage) ou celle du verbe (D. Marleau).

À l'exception de quelques metteurs en scène qui inscrivent, spectacle après spectacle, des esthétiques personnelles fortes comme celles d'un Lepage ou celles d'un Marleau, à l'exception aussi de quelques productions de metteurs en scène où l'on sent une réelle signature artistique comme peuvent l'être certaines productions de Claude Poissant, Gilles Maheu, Brigitte Haentjens, l'on sent trop rarement, dans les mises en scène actuelles, la force d'un regard nourri d'un véritable questionnement sur l'art du théâtre.

« Les vrais créateurs dramatiques de ces trente dernières années ne sont pas les auteurs, mais les metteurs en scène », disait Jean Vilar (Vilar, 1955, p. 77). Aujourd'hui, nul n'en doute et pourtant le discours critique ne semble pas avoir les outils méthodologiques pour rendre compte de ce qu'implique ce travail. Il a conçu peu d'outils, accompli peu de parcours permettant d'approcher un métier, une fonction et un art sans lequel le théâtre d'aujourd'hui n'aurait pas de sens.

Toutefois, même non reconnue à sa pleine dimension, même non étudiée aussi attentivement qu'il le faudrait ou qu'elle pourrait l'être, la mise en scène n'en a pas moins opéré une rupture qualitative dans l'histoire du théâtre, forçant le metteur en scène à « révéler en lui l'artiste » (Piemme, 1984, p. 27), transformant chaque aspect du théâtre de manière telle que celui-ci « doit être envisagé dans sa dimension esthétique » (*id.*). Chaque élément, chaque fonction matérielle se trouve donc « enserré dans un réseau signifiant » où la partie ne prend sens que par rapport à l'ensemble.



## La mise en scène comme construction

La mise en scène a apporté de nouvelles manières de produire le sens au théâtre. Ce dernier ne procède plus des mêmes principes que ceux posés au cours des siècles antérieurs. La représentation s'est affranchie

du texte. Désormais, le texte et la scène ne sont plus dans un rapport hiérarchique de « domination ou de vassalité » mais ils interviennent au même point dans notre réception du spectacle<sup>15</sup>. Cette constatation, que confirment non seulement les chercheurs mais toute la pratique artistique elle-même, est au cœur des changements profonds qui ont affecté la mise en scène au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

C'est, en fait, notre rapport au sens qui a changé. Comme le souhaitait Wilson, de nouveaux modes de construction du sens se sont mis en place pour le spectateur. Celui-ci voit désormais le théâtre différemment.

## Bibliographie

### 1) Bibliographie générale sur la mise en scène

- ADRIEN, Philippe (1998), *Instant par Instant: en classe d'interprétation*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », nos 6-7, Conservatoire national supérieur d'art dramatique.
- ASLAN, Odette (1974), *L'acteur au XX<sup>e</sup> siècle: évolution de la technique, problème d'éthique*, Paris, P. Seghers, coll. « L'Archipel ».
- BABLET, Denis (1986), *Les peintres et le théâtre*, Paris, Beba Paris, coll. « Théâtre en Europe ».
- BABLET, Denis (1968), *La mise en scène contemporaine*, Bruxelles, La Renaissance du livre, coll. « Dionysos ».
- BANU, Georges (études réunies et présentées par) (1986), *CHÉREAU: Les voies de la création théâtrale XIV*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle ».
- BANU, Georges (1985), *BROOK: Les voies de la création théâtrale XIII*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle ».
- BARBA, Eugenio, F. RUFFINI, F. TAVIANI, J.-M. PRADIER, G. GIACCHE, M. BORIE, P. CARDONA et P. Pavis (1989), *L'énergie qui danse: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Lecture, Bouffonneries-Contrastes.

---

15. « La domination de l'écriture scénique par l'écriture textuelle se trouve remplacée par une articulation dialectisée où un questionnement réciproque des deux écritures se substitue au dogme ancien de l'expressivité », notait J.-M. Piemme. De son côté, B. Dort faisait fort justement observer: « Ainsi, la question du texte et de la scène [...] se trouve déplacée. Il ne s'agit plus de savoir qui l'emportera sur l'autre, du texte ou de la scène. Leur rapport peut même ne plus être pensé en termes d'union ou de subordination – pas plus que les relations entre les composantes de la scène. C'est une compétition qui a lieu, une contradiction qui se déploie devant nous, spectateurs » (1986, p. 418).

- BENE, Carmelo (1996), *Macbeth*, Paris, Dramaturgie.
- BESSON, Benno (1983), *L'oiseau vert (d'après Gozzi)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Mobiles ».
- BESSON, Jean-Louis (2002), *Le théâtre de Georg Büchner : un jeu de masques*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- BLAU, Herbert (1990), *The Audience*, Londres, The John Hopkins University Press.
- BONDY, Luc (1996), *La fête de l'instant*, Paris, Actes Sud, coll. « Le Temps du Théâtre ».
- BUTLER, Judith (1996), *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, New York, Routledge.
- CANTARELLA, Robert et Jean-Pierre HAN (1998), *Pour une formation à la mise en scène, manifeste*, Marseille, Entre/Vues.
- CARLSON, Marvin (2001), *The Haunted Stage ; The Theater as Memory Machine*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press.
- CARLSON, Marvin (1996), *Performance : A Critical Introduction*, Londres, Routledge.
- CASE, Sue-Ellen, Philip BRETT et Susan LEIGH FOSTER (dir.) (2000), *Decomposition : Post-Disciplinary Performance*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Unnatural Acts ».
- CASE, Sue-Ellen, Philip BRETT et Susan LEIGH FOSTER (dir.) (1995), *Cruising the Performative : Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality and Sexuality*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Unnatural Acts ».
- CASE, Sue-Ellen (1988), *Feminism and Theater*, New York, Methuen.
- COPFERMANN, Émile et Antoine VITEZ (1999), *Conversation avec Antoine Vitez*, Paris, P.O.L.
- CORVIN, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, coll. « In extenso ».
- DANAN, Joseph et Jean-Pierre RYNGAERT (1997), *Éléments pour une histoire du texte au théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres SUP ».
- DELGADO, Maria et Paul HÉRITAGE (dir.) (1996), *In Contact with the Gods ? Directors Talk Theatre*, Manchester, Manchester University Press.
- DE MARINIS, Marco (2000), *In cerca dell'attore : un bilancio del Novecento Teatrale*, Rome, Bulzoni Editore, coll. « Culture Teatrali », n° 2.
- DE MARINIS, Marco (1997), *Comprender el teatro : Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Editorial Galena, coll. « Teatrología ».
- DIAMOND, Elin (1997), *Unmaking Mimesis : Essays on Feminism and Theater*, New York, Routledge.
- DIAMOND, Elin (1996), *Performance and Cultural Politics*, London, Routledge.
- DOLAN, Jill (1993), *Presence and Desire : Essays on Gender, Sexuality, Performance*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, coll. « Critical Perspectives on Women and Gender ».
- DOLAN, Jill (1988), *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, coll. « Theater and Dramatic Studies », n° 52.
- DORT, Bernard (1995), *Le jeu du théâtre : le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L.
- DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée, essai*, Paris, Actes Sud, coll. « Le Temps du Théâtre ».

- DUSIGNE, Jean-François (1997), *Le Théâtre d'Art : aventure européenne du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions théâtrales.
- DUVIGNAUD, Jean et André VEINSTEIN (1976), *Le Théâtre*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Encyclopédie Larousse », n° 4.
- FÉRAL, Josette (1990), *La culture contre l'art : essai d'économie politique du théâtre*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1997), *The Show and the Gaze of Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, coll. « Studies in Theater History and Culture series ».
- FOREMAN, Richard (1993), *Unbalancing Acts ; Foundations for a Theater*, New York, Theatre Communications.
- FOREMAN, Richard (1973), *Le théâtre de Richard Foreman*, Paris, Gallimard, coll. « Festival d'automne », ill.
- GUÉNOUN, Denis (1998), *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, coll. « Circé/Poche, Penser le théâtre », n° 21.
- HELBO, André (dir.), J. DINES JOHANSEN, P. PAVIS et A. UBERSFELD (1987), *Théâtre Modes d'approches*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Archives du Futur ».
- KANTOR, Tadeusz et Denis BABLET (éd.) (1985), *Le théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature/ Nathan Université ».
- LASSALLE, Jacques (textes réunis et présentés par Yannic Mancel) (1991), *Pauses*, Paris, Actes Sud, coll. « Le Temps du Théâtre ».
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche (paru originellement en allemand, 1999).
- MARCEROU, Philippe et Jean-Pierre SARRAZAC (1999), *Antoine, l'invention de la mise en scène (Anthologie des textes d'André Antoine)*, Paris, Actes Sud-Papiers.
- MARTIN, J., W. SAUTER, E. FISCHER-LICHTE, K. GRAM HOLMSTRÖM, P. PAVIS et C. SCHUMACHER (1995), *Understanding Theatre : Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, coll. « Acta Universitatis Stockholmiensis/ Stockholm Theatre Studies ».
- MAURIN, Frédéric (1998), *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter : essai*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des Théâtres, coll. « Le Temps du Théâtre ».
- MESGUISH, Daniel (1991), *L'éternel éphémère*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie ».
- PAVIS, Patrice (2000), *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».
- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan.
- PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales.
- PAVIS, Patrice (1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et Discours ».
- PICON-VALLIN, Béatrice (1990), *MEYERHOLD : Les voies de la création XVII*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle ».

- PIEMME, Jean-Marie (dir.) (1989), *L'invention de la mise en scène : dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Archives du Futur ».
- PIEMME, Jean-Marie (1984), « Le souffleur inquiet », *Alternatives théâtrales*, n<sup>os</sup> 20-21, Bruxelles, Alternatives théâtrales/Atelier des Arts.
- RÉGY, Claude (1999), *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- RÉGY, Claude (1998), *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- REINELT, Janelle G. (1996), *Crucibles of Crisis : Performing Social Change*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, coll. « Theater : Theory, Text, Performance ».
- REINELT, Janelle G. et Joseph R. ROACH (dir.) (1992), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, coll. « Theater : Theory, Text, Performance ».
- ROUBINE, Jean-Jacques (1996), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod.
- ROUBINE, Jean-Jacques (1980), *Théâtre et mise en scène : 1880-1980*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », n<sup>o</sup> 24.
- RUFFINI, Franco (1996), *I teatri di Artaud : Crudeltà, corpo-mente*, Bologne, Il Mulino.
- RUFFINI, Franco (1994), *Theatro e boxe : L'« atleta del cuore » nella scena del novecento*, Bologne, Il Mulino.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1985), *Jouer, représenter (pratiques dramatiques et formation)*, Paris, CEDIC, coll. « Textes et non-textes ».
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2000), *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- SAVARESE, Nicola (1997), *Il racconto del teatro cinese*, Rome, La Nuova Italia Scientifica.
- SAVARESE, Nicola (1996), *Teatri romani : Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologne, Il Mulino.
- SCHECHNER, Richard (2002), *Performance Studies : An Introduction*, New York, Routledge.
- SCHECHNER, Richard (1995), *The Future of Ritual : Writing on Culture and Performance*, New York, Routledge.
- SCHECHNER, Richard et Willa APPEL (dir.) (1991), *By Means of Performance Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHECHNER, Richard (1988), *Performance Theory ; New Version of Essays on Performance Theory 1970-76*, New York, Routledge, coll. « UP », n<sup>o</sup> 991.
- SELLARS, Peter (1994), *Peter Sellars : conférence*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre ».
- TAVIANI, Ferdinando et Mirella SCHINO (1984), *Le secret de la commedia dell'arte : la mémoire des compagnies italiennes au XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Carcassonne, Bouffonneries, coll. « Contrastes ».
- THOMASSEAU, Jean-Marie (2001), « Les manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n<sup>o</sup> 29, p. 101-122.
- UBERSFELD, Anne (1998), *Antoine Vitez*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université : arts du spectacle », n<sup>o</sup> 128.
- UBERSFELD, Anne (1991), *Le théâtre et la cité de Corneille à Kantor*, Paris, AISS-IASPA.

- UBERSFELD, Anne (1977), *Lire le théâtre 1*, Paris, Éditions sociales, coll. « Classiques du peuple/critique », n° 3.
- VASSILIEV, Anatoli (1999), *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L./Académie expérimentale des théâtres.
- VEINSTEIN, André (1992), *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 3<sup>e</sup> édition.
- VEINSTEIN, André (1968), *Le théâtre expérimental: tendances et propositions*, Bruxelles, La Renaissance du livre, coll. « Dionysos ».
- VILAR, Jean (1999 [1955]), *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte ».
- VITEZ, Antoine (1991), *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard.
- WORTHEN, William B. (1997), *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.

## 2) Bibliographie sur la mise en scène au Québec

### Monographies

- BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, coll. « Dossiers ».
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- BÉRAUD, Jean, Léon FRANQUE et Marcel VALOIS (1946), *Variations sur trois thèmes: le théâtre, le cinéma, la musique*, Montréal, Pilon.
- BÉRAUD, Jean (1936), *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Variétés.
- BOURASSA, André-G. et Jean-Marc LARRUE (1993), *Les nuits de la « Main », Cent ans de spectacle sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises ».
- BOURASSA, André-G., Gilbert DAVID, Jean-Marc LARRUE et Renée LEGRIS (1988), *Le Théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB Éditeur.
- BOURASSA, André-G. (1986), *Surréalisme et littérature québécoise, Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Typo », ill.
- CARON, Anne (1978), *Le Père Émile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- CHAREST, Rémy (1995), *Robert Lepage: quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même.
- DAVID, Gilbert (1995), *Un théâtre à vif: écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec (1930-1990)*, Montréal, Université de Montréal.
- DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.) (1993), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal/Bruxelles, Cahiers de théâtre Jeu/Lansman.
- DAVID, Gilbert (dir.) (1984), *Répertoire théâtral du Québec*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu.
- DIONNE, René (dir.) (1984), *Le Québec et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Littératures ».
- DUVAL, André (1984), *Place Jacques-Cartier ou Quarante ans de théâtre français à Québec: 1871-1911*, Sainte-Foy, Éditions Laliberté.
- FÉRAL, Josette (1998), *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens; Tome 2, Corps en jeu*, Montréal/Bruxelles, Cahiers de théâtre Jeu/Lansman (réédité en 2001).

- FÉRAL, Josette (1997), *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens ; Tome 1, L'espace du texte*, Montréal/Bruxelles, Cahiers de théâtre Jeu/Lansman (réédité en 2001).
- GHÉON, Henri (1944), *L'art du théâtre*, Montréal, Éditions Serge.
- GOBIN, Pierre (1978), *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises ».
- GODIN, Jean Cléo et Laurent MAILHOT (1980), *Le théâtre québécois II : Nouveaux auteurs et autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH.
- GODIN, Jean Cléo (1970, réédité en 1973), *Le théâtre québécois, Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH.
- HAMELIN, Jean (1961), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour.
- HÉBERT, Chantal (1989), *Le burlesque québécois et américain*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (dir.) (1997), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Éditions Nuit blanche.
- LAFLAMME, Jean et Rémy TOURANGEAU (1979), *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- LAFON, Dominique (dir.) (2001), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Montréal, Fides.
- LAPOINTE, Claude (1990), *André Brassard : Stratégies de mise en scène (essai)*, Montréal, VLB Éditeur.
- LARRUE, Jean-Marc (1981), *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides.
- LÉVESQUE, Robert et Jean-Pierre RONFARD (1993), *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard, suivis de La Leçon de musique 1644* (de J.-P. Ronfard), Montréal, Liber, coll. « De vive voix ».
- ROY, Irène (1993), *Le théâtre repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Éditions Nuit blanche.
- VAÏS, Michel (1978), *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.

#### Articles

- BEAUCHAMP, Hélène (1996), « Of desire, freedom, commitment and mise en scène as a very fine art : the work of the theatre director », *Australasian Drama Studies*, « Theatre and the Canadian Imaginary », n<sup>o</sup> 29, p. 155-167.
- BEAUCHAMP, Hélène (1978), « Essai sur l'importance stratégique du Jeune Théâtre... dans le processus de démocratisation réelle du théâtre au Québec », *Chroniques*, n<sup>os</sup> 29-30-31-32, p. 246-261.
- BOURASSA, André-G. (1988), « Premières modernités (1930-1965) », dans Gilbert David, Jean-Marc Larrue et Renée Legris, *Le théâtre au Québec, 1825-1980 : Repères et perspectives*, Montréal, VLB Éditeur, p. 89-109.
- BOURASSA, André-G. (1986), « Scène québécoise et modernité », dans Y. Lamonde et E. Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 139-165.

- BOURASSA, André-G. (1984), « La dramaturgie contemporaine au Québec (du théâtre de la crise à la crise du théâtre) », dans *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Éditions Naaman, p. 242-263.
- BOURASSA, André-G. (1982), « Vers la modernité de la scène québécoise – Les contre-courants (1901-1951) », *Pratiques théâtrales*, n<sup>os</sup> 14-15, p. 3-31.
- BOURASSA, André-G. (1981), « Vers la modernité de la scène québécoise – Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales*, n<sup>o</sup> 13, p. 3-26.
- DAVID, Gilbert (1994), « Une institution théâtrale à l'ombre des *mass media* », *Théâtre/ Public*, n<sup>o</sup> 117, p. 10-15.
- DAVID, Gilbert (1991), « Le cru et le cool. Les débuts de la création collective en théâtre », dans Francine Couture (dir.), *Les arts et les années 60*, Montréal, Éditions Triptyque, p. 121-132.
- DAVID, Gilbert (1988), « Sur le répertoire national / Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? » et « Formes et figures dans un rétroviseur », *Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>o</sup> 47, p. 102-108.
- DAVID, Gilbert (1987), « Les mille et une nuits du théâtre au Québec : visions, merveilles et désenchantements », *Alternatives Théâtrales*, n<sup>o</sup> 26, Bruxelles, p. 32-47, repris dans *Le Monde selon Graff 1966-1986*, Montréal, Éditions Graff, p. 605-622.
- DAVID, Gilbert (1985), « La mise en scène actuelle : mise en perspective », *Études littéraires*, vol. 18, n<sup>o</sup> 3, p. 53-71.
- DAVID, Gilbert (1982), « Mise en scène ? Vous avez dit mise en scène ? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>o</sup> 25, p. 8-23.
- DENIS, Jean-Luc (1989), « Savoir préparer l'avenir ou Des effets du manque de clairvoyance sur la régression du théâtre d'expérimentation au Québec », *Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>o</sup> 52, p. 176-184.
- DORT, Bernard (1986), « La représentation émancipée », dans Jacques Scherer (dir.), *Dramaturgies, langages dramatiques : mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, p. 413-419.
- GOBIN, Pierre (1989), « Pour une analyse hétérologique de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral*, n<sup>os</sup> 5-6, p. 399-419.
- GOBIN, Pierre (1980), « Les années difficiles : crises et renaissances des théâtres à Montréal 1929-1945. Problèmes de répertoire », *Histoire du théâtre au Canada*, vol. 1, n<sup>o</sup> 2, p. 124-134.
- JUBINVILLE, Yves (1998), « La traversée du désert : lecture discursive des Cahiers des Compagnons (1944-1947) », *L'Annuaire théâtral*, n<sup>o</sup> 23, printemps, p. 90-102.
- LAFON, Dominique (1992), « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-1990 », *Theatre Research International*, vol. 17, n<sup>o</sup> 3, p. 236-245.
- LESAGE, Marie-Christine (1999), « Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso », *L'Annuaire théâtral*, n<sup>o</sup> 26, p. 30-45.
- RONFARD, Jean-Pierre (1989), « Vous dites expérimental ? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>o</sup> 52, p. 45-50.
- RONFARD, Jean-Pierre (1982), « Le démon et le cuisinier », *Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>o</sup> 25, p. 25-39.
- RONFARD, Jean-Pierre (1979), « Contre le théâtre pour », *Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>o</sup> 12, p. 248-253.





# Les théâtres

## Lieux de représentation et lieux de création théâtrale au XX<sup>e</sup> siècle

***Pour faire du théâtre,  
il faut une troupe  
et une salle. C'est une  
évidence, c'est aussi  
la pierre d'achoppement  
de toutes les bonnes  
volontés.***

Madeleine Greffard  
(1972-1973, p. 140)

Hélène Beauchamp  
*Université du Québec à Montréal*

La recherche sur les théâtres du Québec et du Canada francophone au XX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire sur ces édifices construits et équipés pour mettre en rapport une scène – espace de la représentation théâtrale – et une salle – espace du rassemblement

d'un public – se heurte à plusieurs obstacles dont le tout premier et non le moindre se trouve dans les nombreux changements de noms qu'ils ont connus. Au gré des propriétaires ou des gérants de salle, au gré aussi des compagnies qui les louent pour une saison ou plus, tout autant que de l'alternance entre les multiples utilisations possibles des lieux – music-hall, burlesque, cinéma, théâtre –, les théâtres changent de nom. Parfois aussi, deux salles portent le même nom tout en étant situées à des endroits différents de la ville ou du territoire. Il faut donc être certain de la carte et du territoire quand on consulte une étude, un article de revue ou de quotidien, sinon l'analyse risque de porter à faux. Une chose est certaine, ces changements de nom sont le reflet de l'extrême mobilité des comédiens et de leurs troupes tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et, conséquemment, des conditions dans lesquelles ils font leur travail et exercent leur art.

La question la plus difficile à résoudre, quand on décide de se pencher sur les lieux théâtraux anciens et nouveaux au Québec et au Canada francophone, est celle du type d'étude à privilégier. Spontanément, on est porté à penser que ce sont les considérations sur la décoration et sur l'architecture intérieure et extérieure qui devraient primer. Or, dans un premier temps, et comme Jean-Marc Larrue en témoigne dans son texte (et dans son article de 1995), les bâtiments disparaissent ou sont transformés, sont démolis ou malmenés, et laissent très peu de traces de leur existence, surtout dans le tissu urbain nord-américain qui se transforme sans arrêt au cours du siècle. Qui sait, par exemple, que la discothèque Métropolis, rue Sainte-Catherine Est, à Montréal, se trouve sur le site du Lyceum Opera House (1891), renommé Empire Theatre en 1893, puis Théâtre d'Opéra Français, puis, en 1896, Théâtre Français. Maintes fois démoli et reconstruit, le théâtre trouve enfin une stabilité en 1931, alors qu'il est remodelé et décoré par Emmanuel Briffa. C'est en 1986 qu'il devient une discothèque. Par ailleurs, les théâtres montréalais qui ont récemment été rénovés, comme le Théâtre du Nouveau Monde, ont dû être presque complètement reconstruits. Comme l'explique Luc Plamondon dans *L'album du Théâtre du Nouveau Monde* : « pour restaurer, encore faut-il qu'il y ait quelque chose à restaurer ! »

Or il reste très peu de traces du Gayety Theatre ; nous espérons en trouver plus. Outre quelques éléments que nous avons mis en valeur, il ne demeure pour ainsi dire que le beau volume. Il s'agit donc bien d'une rénovation (Belzil, 1997, p. 130).

Pour l'architecte Dan Hanganu, les recherches sur ce théâtre qui a été « au fil des ans, assez maltraité » ont permis de « sentir une atmosphère, l'« âme » du Gayety, si vous voulez » (*id.*, p. 126). L'édifice théâtral serait-il aussi éphémère que les spectacles qu'on y présente ?

Nous sommes bien obligés de constater, avec André Bourassa, que « Le Québec n'a pas gardé grand souvenir de ses premières salles de théâtre » (1995, p. 18). Plus encore, nous devons convenir avec Jean-Marc Larrue que les anciennes salles qui sont toujours debout sont en très mauvais état. Ainsi, il existe à Montréal le plus vieux théâtre professionnel français du continent, construit à cette fin, par des francophones : le Théâtre National, au 1220, rue Sainte-Catherine Est (voir la thèse de Denis Carrier). Il a été inauguré le 12 août 1900 par le metteur en scène, dramaturge, acteur et directeur de troupe Julien Daoust, par l'architecte Albert Sincennes et le photographe Alfred Racette. Peu de temps après, il est cédé à l'homme d'affaires Georges Gauvreau qui embauche un directeur artistique remarquable : Paul Cazeneuve. C'est là que les spectateurs ont applaudi les premières générations d'acteurs et de dramaturges québécois. Or, il n'a pas cessé de se détériorer d'année en année, et si on en a brièvement ouvert les portes au public en mai et juin 2000 à l'occasion de l'exposition « Cinémas, théâtres et restes urbains », il est, depuis, retourné à son anonymat total. On peut s'en indigner.

À côté de la sauvegarde tardive du Monument-National ou de la rénovation récente de l'ex-Gayety's – actuel TNM –, combien de salles importantes ont disparu, combien sont devenues méconnaissables, combien d'autres survivent dans un anonymat incompréhensible ? Combien, tel le Théâtre National – plus vieux théâtre professionnel français du continent –, croupissent dans un état indigne de leur valeur historique ? (*Bulletin du Centre d'histoire de Montréal*)



## Des lieux de représentation

N'existe-t-il donc aucune construction ancienne sur laquelle la recherche puisse se pencher ? Le Monument-National de Montréal, auquel Jean-Marc Larrue a consacré une étude, a été complètement restauré pour

le centième anniversaire de son inauguration. Nous savons qu'il s'agit là d'un complexe culturel qui abritait alors, comme maintenant, une grande salle à l'étage et des salles plus petites au rez-de-chaussée. Ses activités étaient associées, comme elles le sont encore, à la culture et à la formation. Il y a donc là des salles qui sont sporadiquement utilisées pour des représentations publiques. Il en va de même du Gesù, la plus ancienne salle de théâtre montréalaise dont la construction, au cœur du Collège Sainte-Marie, remonte à 1865 et dont l'utilisation a été constante depuis. Nous savons que plusieurs textes dramatiques y ont été créés – dont certains grands succès de Gratien Gélinas –, que des compagnies comme les Compagnons de Saint-Laurent, L'Équipe et le Théâtre du Rideau Vert y ont joué, que d'autres y ont logé sur des périodes assez longues, comme le Théâtre du Nouveau Monde et la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Mais le Gesù et la salle Ludger-Duvernay du Monument-National sont des salles de théâtre érigées à l'intérieur de bâtiments à vocation davantage scolaire, communautaire et culturelle qu'artistique<sup>1</sup>.

Les séminaires et les collèges classiques du Québec et du Canada francophone possédaient leurs salles dites «académiques» où avaient lieu les fêtes et les cérémonies, les représentations théâtrales données par les élèves et celles, présentées en tournée, par des compagnies de théâtre professionnel comme le Théâtre-Club (*cf.* Beauchamp, 1991). Ces salles collégiales sont toujours actives, de Valleyfield à Chicoutimi et à Rimouski, en passant par Joliette, Nicolet et Saint-Hyacinthe. Les collèges d'enseignement général et professionnel (cégeps) qui ont succédé aux collèges classiques – souvent dans leurs murs même – les ont réaménagées, les ont constituées en entités administratives autonomes (Valspec à Valleyfield), leur ont donné un nom (Auditorium Dufour à Chicoutimi, Salle André-Mathieu à Laval, Salle André-Gagnon à Sainte-Anne de la Pocatière) ou en ont construit de nouvelles pour continuer d'accueillir les spectacles de tournée à titre de salles multidisciplinaires. Les universités, qui ont érigé leurs campus tout au long du siècle, ne sont d'ailleurs pas en reste à ce chapitre, comme cela est évident à Sherbrooke avec la Salle Maurice-O'Brady, à Sudbury où le Théâtre du Nouvel-Ontario est situé dans les murs du Collège Boréal, à Moncton

---

1. Nous retrouvons ici l'équivalent, toutes proportions gardées, des théâtres de cour où les salles réservées aux représentations théâtrales étaient construites dans les châteaux et dans les demeures princières ou bourgeoises (*cf.* Carlson, 1989).

avec la Grange Théâtre et à l'Université du Québec à Montréal avec, entre autres, la Salle Pierre-Mercure, le Studio d'essai Alfred-Laliberté et les salles de l'Agora de la danse.

Les représentations se donnent également dans les centres culturels construits un peu partout sur le territoire québécois et canadien à partir des années 1960 comme à Belœil, Drummondville, Trois-Rivières, Laval, mais aussi à Saint-Boniface, Edmonton et Vancouver. Ces centres abritent la plupart du temps une bibliothèque, une galerie d'art, des bureaux et des espaces à l'usage des organismes culturels et artistiques locaux ainsi qu'une salle de spectacle multifonctionnelle. Là encore, il s'agit d'autre chose que d'un théâtre : l'architecture en question est celle du « centre culturel », comme tout à l'heure elle était celle du collège ou de l'université. Mais plus encore que l'architecture, c'est le mandat ou la mission de ces institutions, scolaires et culturelles, qui les éloigne ou à tout le moins les différencie de celui, artistique, de l'édifice de théâtre.

Qu'en est-il maintenant de ces ensembles ou complexes qui, à l'instar du Lincoln Center de New York et des Regional Theatres du Canada, sont érigés, à partir des années 1960, au centre des villes pour leur (re)donner un peu de prestige, voire pour les assainir. Pour remplacer les deux grands théâtres qu'étaient le Her/His Majesty's (démoli en 1963) et l'Orpheum (démoli en 1967), pour prendre le relais de l'Auditorium le Plateau, rue Calixa-Lavallée, qui était devenu inadéquat, et pour faire concurrence au Théâtre Saint-Denis, Montréal, sous l'impulsion du maire Jean Drapeau, construit « sa » Place des Arts autour de la Grande Salle (inaugurée en 1963 et nommée Salle Wilfrid-Pelletier en 1967) avec le Théâtre Maisonneuve et le Théâtre Port-Royal (maintenant Théâtre Jean-Duceppe). Ottawa, en mal d'une culture « nationale », érige en 1969, non loin des édifices du Parlement canadien, le Centre national des Arts qui comprend trois salles : la salle Southam pour les concerts et l'opéra, le Théâtre et le Studio. Québec, également capitale, fera d'une pierre deux coups. Elle inaugure en 1971 le Grand Théâtre de Québec avec ses deux salles : Octave-Crémazie et Louis-Fréchette, et se dote, par la même occasion et pour la circonstance, d'une compagnie résidente qui prend le nom de Théâtre du Trident, en souvenir des trois compagnies ainsi fusionnées : le Théâtre pour Enfants de Québec, l'Estoc et le Théâtre du Vieux-Québec. L'architecture du théâtre se fond

– ou se noie – dans celle de ces grands ensembles, de ces places entourées ou constituées de salles de spectacle qui existent comme autant de symboles d'un aménagement urbain réussi, d'une culture nationale qui s'affiche.

Le concept le plus récent, inventé dans la lignée de celui des « Places », des « Centres » ou des « Complexes », est celui des salles multidisciplinaires, aménagées dans les régions pendant les années 1990 pour satisfaire les besoins des réseaux de diffusion et les goûts diversifiés d'un public qui s'intéresse à la musique, à la danse, au cinéma, tout autant qu'au théâtre. Ces salles sont d'anciens cinémas comme à Granby (Théâtre Palace) et à Moncton (Théâtre Capitol), ou d'anciens théâtres comme à Trois-Rivières (Salle J.-Antonio-Thompson). Ailleurs, des constructions neuves sont érigées, salles transformables et multifonctionnelles, comme le Théâtre des Eskers à Amos, la Salle Odyssee à Gatineau et la Salle de spectacle de Sept-Iles. Le théâtre y est présenté sporadiquement, en cours de saison.

Les salles où l'on présente du théâtre sont donc de plusieurs types; elles répondent à des missions et des mandats divers dont, entre autres, celui d'accueillir les spectacles créés et produits par les artistes du théâtre. Mais où travaillent donc ces artistes du théâtre? Existerait-il des édifices nommés « théâtres » dont l'activité principale entretiendrait quelque rapport avec eux? Des lieux auraient-ils même pu avoir été rêvés, inventés, conçus par des gens de théâtre de façon à répondre adéquatement aux exigences de leur art? Cette question donne à la recherche sur les lieux théâtraux une toute autre orientation, l'éloigne des sphères culturelle et économique pour la rapprocher du domaine des arts. Et alors, le paysage révèle d'autres types de bâtiments.

Apparaissent alors, à Montréal, Québec, Trois-Rivières, Sherbrooke, St-Boniface, Ottawa de ces bâtiments que l'on nomme aujourd'hui théâtres et dont on peut dire qu'ils en sont, souvent malgré leur architecture d'origine. Anciens cinémas ou palais de justice, casernes de pompiers, églises ou synagogues réaménagées, écoles, usines, granges voire hangars à poissons recyclés, ils ont été transformés pour correspondre à ce que l'on peut appeler un bâtiment de théâtre. Ce constat nous oblige à reconsidérer le développement du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle à partir d'un tout autre point de vue.



## Des lieux de théâtre

Les lieux théâtraux qui apparaissent au Québec et au Canada francophone tout au long du XX<sup>e</sup> siècle sont marqués par le travail assidu consenti par les artistes, associés ou regroupés en compagnie, pour s'appropriier des théâtres bien à eux et pour valoriser leurs propres choix artistiques. Ils ont ainsi voulu maîtriser leurs conditions de travail et leurs modes de production, gérer la diffusion de leurs spectacles. Au début du siècle, à Montréal et ailleurs, les salles et les circuits de tournée sont contrôlés par l'industrie américaine du spectacle et par les grandes chaînes françaises de cinéma qui engagent les artistes locaux ou accueillent leurs productions mais qui misent surtout sur les artistes étrangers, français, anglais ou américains pour attirer les spectateurs. Ceux d'ici vont donc œuvrer pour s'associer, fonder leurs propres organismes (comme l'Union des Artistes, en 1937), structurer leurs propres propositions théâtrales et attirer leurs spectateurs. Cette dynamique qui traverse le siècle est celle qui nous a le plus touchée parce qu'elle établit un lien on ne peut plus direct entre les personnes – artistes et spectateurs – et le lieu où elles se retrouvent pour partager un événement artistique, mais aussi leurs imaginaires et leurs sensibilités. Tout au long du siècle, c'est la dimension humaine du théâtre, art vivant par excellence, qui l'emporte.

« En 1929, écrit Joyce Cunningham, Fred Barry et Albert Duquesne décident de former la troupe qui portera leurs noms » (1977, p. 65). Puis ils cherchent à se loger et, pour prendre à bail l'ancien cinéma Chanteclerc (futur Stella et Théâtre du Rideau Vert), un des leurs, Pierre Durand, hypothèque sa propriété : « ...nous voulions travailler pour nous-mêmes sans que la direction de chaque théâtre nous donne des ordres. Nous voulions jouer des pièces que nous jugions bonnes, nous », explique avec insistance la comédienne Marthe Thierry (citée par Cunningham : *id.*, p. 65). Pour le critique Jean Béraud, l'événement est significatif.

Tout le monde se réjouit de voir enfin installés définitivement dans une salle qui leur convient des comédiens connus qui ont erré de scène en scène. La salle du Stella, il est vrai, n'est pas grande, elle

n'est pas non plus luxueuse, et le plateau exige des tours de force quotidiens. Mais cela est tout à l'honneur de la troupe, qui a espéré voir l'intérêt de ses représentations l'emporter sur des considérations d'à-côté, et aussi du public, qui y accourt parce qu'il se sent en présence d'artistes pleins de bonne volonté, laborieux, sympathiques, et qu'il lui importe peu que les murs s'ornent ou non du faux appareil des palaces du cinéma ou des grands théâtres où se produisent habituellement, pour couvrir leurs frais, les troupes de tournée (1958, p. 203).

Si la salle et l'édifice n'ont rien de luxueux, les loges laissent beaucoup à désirer comme le rappelle l'acteur Joseph S. Archambault, dit Palmieri.

De pauvres cabines sans air, humides et froides où il [le comédien] se voyait dans l'obligation de changer d'habits huit à dix fois par jour. [...] Je me rappelle qu'au Chanteclerc, où les chambres d'artistes se trouvaient à quinze ou vingt pieds sous terre, l'humidité était telle que nous pouvions enfoncer nos doigts dans le mur trois à quatre pouces de profondeur (1944, p. 91).

Nous savons le travail de Pierre Dagenais, metteur en scène visionnaire, et de sa compagnie, L'Équipe, se produisant à leurs frais au Gesù et dans les Jardins de l'Ermitage (site du Collège de Montréal, rue Sherbrooke Ouest) jusqu'à ce que les dettes personnelles l'acculent à la faillite. Et il n'était pas le seul, alors, à vivre ces difficultés financières. Ce n'est qu'en 1949 que les Compagnons de Saint-Laurent, fondés en 1937, aménagent leur théâtre dans une synagogue désaffectée à l'angle des rues Sherbrooke et de Lorimier. L'événement est marquant. Selon Jean Hamelin :

cette permanence des Compagnons dans un théâtre qui est désormais le leur, dont ils sont les uniques propriétaires et où ils peuvent agir ainsi qu'il leur plaît, va amener dans la composition de la troupe et du répertoire, dans le style et le jeu de la compagnie, des modifications importantes (1962, p. 52).

Le Théâtre-Club retrouve un tout nouvel élan, et augmente sensiblement sa programmation quand il aménage son Studio d'essai au 3858 de la rue Saint-Luc, loin dans l'ouest de Montréal. Il y créera des nouveaux textes, mettra à l'affiche du théâtre pour enfants et des matinées classiques pour étudiants, et y concrétisera « le programme qui fut à l'origine du Théâtre-Club et que nous n'avons jamais renoncé à bâtir » (cité dans Beauchamp, 1985, p. 16). Mais il doit abandonner l'édifice quand ses subventions sont coupées de façon abrupte. Savons-nous

combien de lieux théâtraux le comédien Paul Hébert a aménagés et administrés depuis l'Anjou, petit théâtre de 90 fauteuils situé à l'étage d'un restaurant sur la rue Drummond à Montréal en 1954, le Théâtre Chanteclerc de Sainte-Adèle en 1956, jusqu'aux théâtres de l'Île d'Orléans et de la région de Québec? Rappelons ici que Rose Ouellette – La Poutine –, qui a joué presque simultanément sur toutes les scènes montréalaises et québécoises, administre le Théâtre Cartier – maintenant le Dôme sur la rue Notre-Dame Ouest – de 1929 à 1936, puis le Théâtre National de 1936 à 1953. Ces quelques exemples donnent à comprendre avec quelle persévérance ces artistes ont cherché à se loger convenablement pour mettre en œuvre des programmations qui correspondaient à leurs choix artistiques.

Il faut rappeler la détermination des fondateurs du Théâtre du Nouveau Monde pour qui l'existence d'une compagnie n'allait pas sans une troupe d'acteurs, une école de formation et un théâtre qui soit bien à eux. Leur « Cahier de bord » des dix premières années témoigne de cette préoccupation constante. Doivent-ils se porter acquéreurs du théâtre que les Compagnons de Saint-Laurent abandonnent en 1952? Peuvent-ils acheter le Gayety? Est-il préférable d'acheter un terrain et de bâtir? Les études, les consultations avec des architectes, les visites d'édifices jalonnent toutes ces années alors qu'ils sont en butte aux incertitudes des locations à court terme et soumis à la censure du père recteur des Jésuites, responsable du Gesù (voir de Grandmont et Sabourin). Nous savons leurs déceptions, la démission de Jean Gascon, les errances de la compagnie de salle en salle, du Gesù (1951-1957), à l'Orpheum, au Théâtre Port-Royal et à l'ex-Gayety / Comédie-Canadienne. Au même moment, en 1952, le théâtre permanent de Stratford (Ontario) est construit avec ses 2192 places, au coût de 1 500 000 \$.

Nous le constatons sans peine, la recherche et l'aménagement d'un lieu de théâtre sont de toute première importance pour ces artistes qui ont besoin d'un espace *dans* lequel, *avec* lequel procéder à la production de leurs spectacles, d'un lieu où accueillir *leurs* spectateurs, *leur* public. Ils y voient, hier comme aujourd'hui d'ailleurs, leur façon d'habiter le monde<sup>2</sup>.

---

2. On trouve des traces de cette préoccupation fondamentale dans le dossier sur les « Lieux théâtraux montréalais » publié dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 79 en 1996, par certains membres de mon équipe de recherche, et dans les divers articles de la publication collective *Les théâtres professionnels du Canada francophone* (H. Beauchamp et J. Beddows, 2001).



## L'évolution dans le siècle

Au moment où s'ouvre le siècle nouveau, la situation théâtrale à Montréal est, selon Jean Béraud, en pleine confusion :

des salles de spectacle s'ouvrent, se ferment, changent de nom et de direction, les acteurs passent d'une scène à l'autre, mais le théâtre professionnel qui se donne à Montréal est surtout anglais. Cependant les jeunes Montréalais de langue française ont un goût prononcé pour le métier de théâtre, et partout surgissent des comédiens professionnels et amateurs d'origine canadienne, aux Variétés, à la Renaissance, aux Soirées de Famille, au Cercle Ville-Marie, etc. (1958, p. 93).

Les salles sont inconfortables, les scènes sont petites et offrent peu de dégagement. Le secteur bordé par les rues Sainte-Catherine, University, Victoria est le centre théâtral d'une métropole où se bousculent, dans une atmosphère quelque peu baroque, les spectacles de toutes natures. Mais la concurrence du cinéma est très forte, Montréal étant un centre de diffusion de toute première importance, et les théâtres doivent composer avec soin leur affiche s'ils veulent attirer les spectateurs. La radio, où les émissions se font en direct tout comme ce sera le cas pour la télévision dans les années 1950, monopolise le temps et l'énergie des comédiens qui en tirent cependant des revenus substantiels.

En 1932, Montréal compte cinquante-sept cinémas avec 59 044 sièges et trois théâtres avec 2675 sièges, en plus de cinq autres salles utilisables comme la Palestre (rue Cherrier) et l'auditorium le Plateau, pour une population de 1 127 949 personnes (Béraud). Mais la censure cléricale sévit ainsi que la taxe d'amusement municipale qui passe de 10% du prix du billet en 1925 à une taxe totale de 12,5% en 1941. Aussi étonnant que cela puisse paraître, toutes ces difficultés n'empêchent pas le théâtre d'exister et de prendre de l'ampleur. Trente ans plus tard, en 1961, résume Jean Hamelin (1962, p. 158), il y a à Montréal l'Orpheum (800 places), la Comédie-Canadienne (1000 places), le Stella (400 places), le Gesù (700 places), et cinq petits théâtres ou théâtres de poche : le Studio d'essai du Théâtre-Club (200 places), la Poudrière sur l'Île Sainte-Hélène (150 places), l'Égrégore au 2111 rue Clark (100 places), l'Anjou

(90 places) et la Boulangerie, rue De Lanaudière (60 places). Le choix des répertoires se précise et le territoire urbain se fragmente et se divise en ouest anglophone et est francophone.

De 1960 à 1980, à la faveur des événements internationaux que sont l'Exposition universelle et les Jeux olympiques, on érige les édifices repère d'un urbanisme qui commence à s'imposer et que les politiques municipales, provinciales et fédérales approuvent. Les villes (re)construisent leurs centres et y installent qui une Place des Arts, qui un Grand Théâtre, qui un Centre national des Arts. C'est l'époque des grands travaux – Place Ville-Marie, Édifice de Radio-Canada, campus urbain de l'UQAM – mais aussi, parallèlement, celle de l'apparition des petites salles. Surtout, c'est le moment de la fondation de nombreuses troupes et compagnies par une toute nouvelle génération d'artistes qui répète en cela le geste posé par ceux des générations précédentes : les Julien Daoust du début du siècle, les Arthur Boutal du Cercle Molière, Fred Barry, Albert Duquesne et Émile Legault des années 1930, les Jean-Louis Roux, Monique Lepage, Paul Buissonneau, Yvette Brind'Amour, Jean-Guy Sabourin des années 1950-1960 sont relayés, à partir des années 1970, par les collectifs de l'Eskabel, du Théâtre de la Manufacture et du Théâtre Expérimental de Montréal, du Groupe de la Veillée, d'Omnibus et des Enfants du Paradis, des Gens d'en Bas, du Théâtre du Nouvel-Ontario, du Théâtre de la Vieille 17 et du Théâtre populaire d'Acadie. Ces collectifs redonnent de l'élan à la création dramaturgique et insistent pour que des lieux de théâtre soient construits ou aménagés alors que commencent à s'affirmer des esthétiques nouvelles et des options dramaturgiques et scéniques spécifiques.

### **Types de salles**

Un premier constat s'impose : il est difficile, voire impossible, de définir les salles à partir de leurs saisons et répertoires. Aucun des théâtres, aucune des compagnies n'a de monopole sur aucun des répertoires. Les compagnies et les théâtres n'ont pas de « cahier des charges », et ce sont les directions artistiques qui définissent leurs priorités en fonction des créneaux de diffusion et des spectateurs ciblés. Ainsi les saisons du Théâtre de Quat'Sous, de l'Espace GO, du Théâtre Prospéro et du Théâtre de la Bordée sont élaborées à partir des choix de leur direction artistique alors que le Théâtre Denise-Pelletier, le Théâtre d'Aujourd'hui et le Théâtre du Nouveau Monde construisent les leurs en rappel de la tradition dont ils relèvent. De leur côté, les théâtres et les compagnies franco-canadiennes ont des mandats explicites qui comportent des

engagements certains envers leur communauté culturelle et linguistique. Un dernier type de théâtre serait associé à son artiste fondateur qui en assume la direction ou l'influence directement comme Gilles Maheu à l'Usine C, Robert Lepage à la Caserne Dalhousie, Jean-Pierre Ronfard à l'Espace Libre.

Est-ce que la localisation des théâtres contribue à les caractériser? Quand le théâtre était surtout anglophone à Montréal, les salles se trouvaient dans le centre-ouest de la ville; avant qu'il ne devienne le haut-lieu du tourisme urbain, c'est le Vieux-Montréal qui attirait les artistes du théâtre expérimental. Est-ce qu'un théâtre dit « national » ne doit pas nécessairement être au centre de la ville? À Québec et à Ottawa, ce centre est tout près des édifices parlementaires; à Montréal, il se situe plutôt vers l'est francophone et il est traditionnellement associé aux activités de divertissement, et bientôt à un « quartier des spectacles<sup>3</sup> ». Des théâtres qui s'adonnent à la création de nouveaux textes, aux répertoires différents et à la dramaturgie jeunesse ne doivent-ils pas se situer dans une première ceinture qui soit très proche du centre et accessible par transport en commun? Le théâtre des variétés et le théâtre expérimental se retrouveront, eux, légèrement en périphérie du centre. Ces premiers cercles sont enveloppés par celui du « tour de l'île » où se trouvent les Maisons de la culture. Hors des villes apparaissent les salles multidisciplinaires de diffusion et les théâtres dits d'été dont certains sont maintenant dans de petites villes de banlieue.

Les salles de théâtre des centres sont habituellement à grande jauge, de 700 à 1200 places comme le Théâtre Jean-Duceppe, la Salle Octave-Crémazie, le Théâtre du Nouveau Monde, l'Auditorium Dufour. Les salles intermédiaires du premier cercle favorisent, tout comme les premières, les présentations frontales et ont une jauge d'environ 300 places et moins: Théâtre de Quat'Sous, Espace GO, Théâtre Prospéro, Théâtre du Rideau Vert, Théâtre d'Aujourd'hui, Théâtre Périscope, Théâtre de l'Île. Les théâtres expérimentaux, eux, sont à configuration variable, et comme ils favorisent les écritures et les formes différentes leur organisation intérieure peut se renouveler à volonté. En fait, le théâtre expérimental se fait, se crée et se joue beaucoup plus *avec* un lieu que *dans* un lieu, ce qui autorise l'exploration scénique et dramaturgique dans

---

3. Stéphane Baillargeon (2003), « Coup d'envoi du quartier des spectacles. L'idée est de donner aux quelque vingt-cinq salles du centre-ville Est une plus grande visibilité et une meilleure accessibilité. », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup>-2 mars.

des espaces libres. L'Eskabel, Beaujeu, le Théâtre d'Aujourd'hui dans sa première localisation de la rue Papineau, l'Espace Libre de la rue Fullum l'ont toujours été, de même que la Licorne.

Dans les grandes villes régionales, on trouve habituellement trois types de salle : la grande salle multidisciplinaire qui accueille tournées de théâtre et de danse, musique et cinéma ; la petite salle intime animée par la compagnie de création qui en a été l'instigatrice ; le centre culturel municipal et parfois un cinéma de propriété privée transformé en salle multifonctionnelle :

- ♦ *Trois-Rivières* : la salle multidisciplinaire J.-A.-Thompson, le centre culturel municipal, le lieu expérimental de l'Eskabel ;
- ♦ *Sherbrooke* : la salle multidisciplinaire Maurice-O'Brady, le lieu de création du Petit Théâtre, l'ex-cinéma le Granada ;
- ♦ *Gatineau* : la salle multidisciplinaire l'Odysée, les salles intimes Théâtre de l'Île et Jean Després, le Centre culturel du Vieux-Aylmer ;
- ♦ *Moncton* : l'ex-cinéma Capitol devenu salle multidisciplinaire, le théâtre l'Escaouette dans le centre culturel Aberdeen, la Grange Théâtre, espace expérimental de l'Université de Moncton.

D'autres, dont l'offre de saison cible certains spectateurs, sont à vocation spécifique. Le Théâtre Denise-Pelletier et la salle Fred-Barry s'intéressent aux spectateurs adolescents, la Maison Théâtre accueille surtout les jeunes de 4 à 14 ans, le Théâtre des Amis de Chiffon à Chicoutimi et le Studio-Théâtre de l'Illusion à Montréal sont identifiés aux spectateurs enfants et au théâtre de marionnettes, alors que le Théâtre de la Dame de Cœur à Acton Vale et, bientôt, le Centre du Théâtre Sans Fil sont associés aux marionnettes géantes.

On trouve enfin des centres de création et de production, qui ne sont qu'occasionnellement lieux de représentation et de diffusion. C'est du Centre de production du Théâtre Parminou à Victoriaville que partent les spectacles présentés en tournée ; le Théâtre les Deux Mondes à Montréal est le lieu d'expérimentation et de production de la compagnie du même nom, tout comme la Caserne Dalhousie à Québec est celui de la compagnie de Robert Lepage.

Plusieurs des lieux aménagés par les compagnies de théâtre dans les années 1990 sont devenus des « centres de diffusion théâtrale » qui accueillent des artistes itinérants dont les orientations artistiques,

esthétiques ou idéologiques correspondent aux leurs. C'est ainsi que les deux salles du Théâtre Prospéro sont gérées et animées par le Groupe de la Veillée, La Licorne et la Petite Licorne par le Théâtre de la Manufacture, le Théâtre du Nouvel-Ontario par le théâtre du même nom et le Théâtre la Chapelle de Saint-Boniface par le Cercle Molière. Certains des théâtres hébergent des « compagnies-sœurs » de la compagnie principale : l'Usine C, associée à Carbone 14, loge plusieurs autres entités dont Pigeons International ; l'Espace GO a intégré les bureaux et les productions du PaP (anciennement Théâtre Petit à Petit). À Ottawa, quatre compagnies se partagent La Nouvelle Scène tant pour la création et la diffusion de leurs propres spectacles que pour l'accueil de spectacles de tournée. Il s'agit du Théâtre la Catapulte, du Théâtre de la Vieille 17, de Vox Théâtre et du Théâtre du Trillium dont les mandats artistiques sont complémentaires. À Québec, le Théâtre Niveau Parking et le Théâtre Blanc ont élu domicile au Théâtre Périscope alors qu'à Saskatoon, la Troupe du Jour s'est associée à Twenty-Fifth Street Theatre. Le Théâtre l'Arrière-Scène de Belœil, pour sa part, s'est récemment (2000) doté d'une toute nouvelle raison sociale : Centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse. Fondée à la fin des années 1960, la compagnie a d'abord animé la Roulotte des parcs de la ville de Belœil, puis aménagé un café-théâtre : Le Pont Tournant. Depuis 1982, elle a ses bureaux et ses ateliers au Centre culturel où elle programme des saisons complètes de théâtre jeunes publics.



## Des lieux de création théâtrale

Un examen attentif des trente dernières années laisse apparaître un cycle de développement chez les compagnies par rapport aux lieux qu'elles choisissent ou non d'aménager. En effet, celles qui sont apparues au cours des années 1970 se sont d'abord consacrées à la mise en place d'un répertoire, puis à la consolidation de leurs structures dans les années 1980 et, finalement, à l'installation de leurs propres théâtres dans les années 1990. Ces compagnies évoluent selon un cycle en trois temps, tout à fait organique, et qui a mis un siècle à se concrétiser.

Comme nous l'avons vu, les comédiens actifs dans les 30 premières années du siècle éprouvent beaucoup de difficultés à former des compagnies stables et à arrêter des répertoires significatifs. Selon Joyce Cunningham :

Entre les troupes, les directeurs et les agences de Montréal, il y a très peu de coordination, peu d'organisation et trop de rivalités et de jalousies. Il y aura des tentatives de regroupement parmi les différentes troupes montréalaises mais cela tourne court. Inévitablement, elles se dispersent [...] (1977, p. 63).

À compter des années 1940, les comédiens parviennent à se regrouper et même à s'associer à des auteurs et à des metteurs en scène. Mais ils n'ont pas de lieux, sont sans subventions et étouffés par la censure cléricale et municipale. La troisième vague s'amorce donc dans les années 1970 et ces artistes compléteront, non sans difficultés, les trois temps du cycle : fondation de la compagnie, reconnaissance d'un répertoire et d'une esthétique, aménagement d'un théâtre.

Une compagnie peut vivre pendant huit à dix ans de nomadisme, mais elle doit, au bout de dix ans, sinon avant, se situer par rapport à son statut : rester itinérante ou enclencher le processus de l'acquisition d'un lieu. Cette deuxième période, pour des raisons qui, souvent, ne dépendent pas d'elle (bouleversements économiques et politiques) dure habituellement de cinq à huit ans. Une fois le lieu aménagé commencent les années du plaisir « d'être enfin chez-soi », mais aussi du frottement avec les réalités de l'administration et de l'entretien d'un édifice.

La compagnie Les Gens d'en Bas et son Théâtre du Bic offrent un exemple particulièrement convaincant de cette évolution sur trente ans. La troupe est fondée à l'été 1973 et ses membres, comme c'est alors la pratique, écrivent et jouent collectivement. En 1979-1980, elle se définit comme troupe de création et de tournée et se produit l'été au deuxième étage de la grange du camping du Bic, petite localité à l'ouest de Rimouski. En 1981 – AN 08 –, la troupe accède au statut de compagnie, et le ministère des Affaires culturelles qui la subventionne lui recommande de quitter la région de Rimouski et de s'installer à Montréal. La compagnie refuse d'obtempérer. L'étape est douloureuse. La fatigue, l'épuisement, l'absence d'un soutien financier adéquat ont raison des meilleures volontés : la compagnie éclate, ses membres se dispersent.

En 1985 – AN 12 –, Eudore Belzile et Benoît Vaillancourt choisissent d'affirmer qu'un centre artistique fort n'est possible que s'il s'appuie sur des régions fortes et ils décident, malgré tout, de s'installer à Rimouski. En 1987, le ministère des Loisirs, de la Chasse et de la Pêche annonce qu'il faut raser la grange du camping. La compagnie saisit l'occasion et insiste pour qu'on la lui donne. Avec l'appui de la municipalité, la structure de l'édifice est déménagée sur son site actuel, dans le village du Bic, et le salle de 200 places ouvre ses portes au printemps 1988 – AN 15. À l'été 1999 – AN 25 –, Belzile et Vaillancourt estiment qu'il faudrait agrandir le théâtre, non pas la salle mais l'espace nécessaire au travail administratif de la compagnie.

Habiter un lieu, dit Eudore Belzile en entrevue à l'été 1999, c'est réinventer la façon de faire du théâtre et donner un nouveau sens à la tournée qui devient alors une respiration, une tension entre ici et ailleurs.



## Des théâtres vivants

Notre lecture de l'évolution des théâtres dans le siècle, qu'ils soient lieux de représentation ou lieux de création, montre que les artistes ont obtenu, par acharnement et au fil des ans, de contrôler toujours un peu davantage cet aspect important de leur travail qu'est une structure de production et de diffusion. La création théâtrale se matérialise en effet par et dans sa production et une diffusion qui la respecte. L'activité de création n'a aucun sens sans les deux autres, tout comme la production et la diffusion qui ne sont pas ancrées dans un processus authentique de création perdent de leur sens.

Au plus proche de leur travail de création, les artistes ont donc aménagé ces théâtres qui sont pour eux des « maisons », mais aussi des entreprises et des ateliers d'artistes. Ils les définissent à partir d'une triple fonction : loger une compagnie et son administration, mais surtout, ce qui est sa raison d'être, accueillir et favoriser la création théâtrale. Quand on considère qu'un théâtre est l'endroit où les artistes vivent et travaillent, il est « maison ». On y trouve les espaces du travail (bureaux, menuiserie, salle de couture, salle de répétition, douches) et

ceux du quotidien, souvent collectif (cuisine et salles communes). Les artistes cherchent aussi à bien accueillir leurs spectateurs et aménagent dans le hall d'entrée les espaces de convivialité que sont le café, le bar ou le restaurant, espaces de transition entre le théâtre et la rue. Du point de vue de l'ensemble des tâches qu'on y effectue, les théâtres sont de véritables écosystèmes organisés autour des personnes qui y accomplissent les tâches complémentaires des sphères administrative, artistique et technique. Ces tâches et la compétence de leurs responsables assurent la viabilité de l'entreprise. L'activité de création, elle, donne au théâtre l'allure d'un atelier où les artistes trouvent les conditions matérielles et techniques de leur travail ainsi que l'espace et le temps qui leur sont nécessaires. Au théâtre, ils travaillent avec le corps et la voix *dans* un espace scénographié et *dans* le temps qui doit être leur allié.

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle ont donc continué d'exister, implantées au centre des villes, puis en périphérie et surtout dans les villes centre des régions, de grandes salles à forte jauge. Au début du siècle, elles accueillait souvent plus de 2000 personnes alors qu'aujourd'hui, c'est de 800 à 1200 spectateurs qui y prennent place dans des conditions de confort améliorées, et pour apprécier des artistes qui y sont beaucoup mieux logés et dont les conditions d'exercice de leur art sont de mieux en mieux respectées. C'est à compter des années 1950 que de petites salles, des studios ouvrent leurs portes sur les spectacles de compagnies qui ont ainsi pignon sur rue et qui y gagnent une liberté artistique manifeste dans le choix du répertoire et par le développement d'une dramaturgie aux accents et aux couleurs d'une Amérique francophone. Plus tard encore, dans les années 1980, d'autres metteurs en scène, formés au sein même des compagnies qu'ils ont fondées, assumeront le rôle et les fonctions de la direction artistique des théâtres dont ils disputeront parfois la responsabilité à leur conseil d'administration<sup>4</sup>.

---

4. Sur les rapports entre les directions artistiques et les conseils d'administration des théâtres voir le compte rendu de la discussion « Direction artistique et conseil d'administration : guerre et paix », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 96, 2000.3, ainsi que le dossier « Directions artistiques » dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 105, 2002.4, p. 64-130.

La part des scénographes n'est pas moins importante ici, eux qui ont réussi à s'imposer comme concepteurs de théâtres en lieu et place de ces architectes dont Gilles Marsolais écrit :

Si l'enfer existe, on devrait contraindre les architectes à regarder éternellement tous les lieux de théâtre inadéquats qu'ils ont construits. En complément de programme, on pourrait leur projeter les salles des centres culturels du centenaire de la Confédération et celles des collèges d'autrefois, des polyvalentes et des cégeps d'aujourd'hui, ainsi que tous ces lieux dits multidisciplinaires qui ne remplissent adéquatement aucun de leurs objectifs (1987, p. 16).

Rappelons que Claude Sabourin, scénographe aux Apprentis-Sorciers, aménage le 1297 rue Papineau en 1966 pour en faire le premier théâtre montréalais transformable, avec salle et scène polyvalentes, selon une conception audacieuse qui deviendra une référence (Sabourin, 2003, p. 89 et 134-139). Claude Fortin, scénographe à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, s'impliquera en vue de la transformation du cinéma Granada dont il fera le Théâtre Denise-Pelletier (Fortin, 1988).

Les exigences des scénographes ont ainsi contribué à l'aménagement technique, volumétrique et acoustique des salles à vocation théâtrale pour qu'elles soient des espaces où la création est possible, des théâtres vivants, à dimension essentiellement humaine. « L'acteur, maintient Claude Goyette, est le pivot central autour duquel s'articulent magie, communication, parole, mouvement et espace imaginaire » (1996, p. 67).

C'est là, dans ce remodelage de l'espace, que se trouve la transformation la plus évidente à être intervenue dans la conception des salles et des théâtres au XX<sup>e</sup> siècle. Les théâtres sont maintenant définis comme étant les lieux de la création théâtrale alors que les salles multidisciplinaires existent pour les représentations de spectacles. Y aura-t-il toujours tiraillement entre les uns et les autres? Ou reconnaîtra-t-on leur légitimité dans cette différence<sup>5</sup>?

---

5. Je remercie les directrices et directeurs artistiques des compagnies québécoises et canadiennes qui m'ont reçue et ont répondu à mes questions. Je remercie Christiane Gerson, Yves Raymond, Stéphanie Fernet, Stéphane Grenier, José Dupuis, Martine Laliberté, Anne Goldberger, David Whiteley, Daniel Benjamin qui ont participé à ces recherches subventionnées, et tout particulièrement mon collègue Jean-Marc Larue.

## Bibliographie

- BEAUCHAMP, Hélène et Joël BEDDOWS (dir.) (2001), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir.
- BEAUCHAMP, Hélène (1991), «Le théâtre à l'intention des étudiants : du Théâtre-Club à la Nouvelle Compagnie Théâtrale», *L'Annuaire théâtral*, n° 10, p.139-158.
- BEAUCHAMP, Hélène (1985), *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH.
- BEAUCHAMP [Rank], Hélène (1976), «La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1979 : théâtres, troupes, saisons, répertoires», dans Hélène Beauchamp [Rank], Bernard Julien et Paul Wyczynski (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, coll. «Archives des lettres canadiennes», tome V, p. 267-290.
- BELZIL, Patricia et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BOURASSA, André-G. (1995), «La salle du Gesù, 1865-1995 : une pièce d'archives», *L'Annuaire théâtral*, n° 17, printemps, p. 17-26.
- BOURASSA, André-G. et Jean-Marc LARRUE (1993), *Les nuits de la «Main». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur.
- Bulletin du Centre d'histoire de Montréal*, (s.d.) n° 39, édition spéciale. «Cinémas, théâtres et restes urbains. Le théâtre et le cinéma à Montréal entre 1895 et 1915». Recherche et rédaction : Jean-Marc Larrue et Jean-Pierre Sirois, n.p.
- CARLSON, Marvin (1989), *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- CARRIER, Denis (1991), *Le Théâtre National 1900-1923. Histoire et évolution*. Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Faculté des lettres.
- Cinémas et patrimoine à l'affiche* (1988), Ministère des Affaires culturelles, Direction générale du patrimoine, Direction de Montréal.
- CINQ-MARS, Jean (1998), *Histoire du Collège Sainte-Marie de Montréal 1848-1969*, Montréal, Hurtubise HMH.
- CUNNINGHAM, Joy (1977), «L'ancien Théâtre Stella (1930-1936)», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 6, été-automne, p. 62-79.
- DAGENAIS, Pierre (1974), *... et je suis resté au Québec*, Montréal, La Presse.
- DE GRANDMONT, Éloi, Normand HUDON et Jean-Louis ROUX (1961), *Dix ans de théâtre au nouveau monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Ottawa, Éditions Leméac.
- DUPLANTIE, Monique (1980), «Fragments de la petite histoire de l'Eskabel», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 14, p. 44-50.
- DUVAL, Laurent (1988), *L'étonnant dossier de la Place des Arts 1956-1967*, Montréal, Louise Courteau éditrice.
- FORTIN, Claude (1988), «À la recherche de son théâtre», dans Jean-Luc Bastien et Pierre Macduff (dir.), *La Nouvelle Compagnie Théâtrale. En scène depuis 25 ans*, Montréal, VLB éditeur, p. 153-156.

- GOYETTE, Claude (1996), « Le lieu théâtral : réflexions sur une pratique scénographique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 79, p. 61-67.
- GRAHAM, Franklin (1898), *Histrionic Montreal*, Montreal, John Lovell & Son Publishers.
- GREFFARD, Madeleine (1972-1973), « Les Apprentis-Sorciers », *Nord*, nos 4-5, Dossier : « Le théâtre au Québec 1950-1972 », p. 135-149.
- HAMELIN, Jean (1962), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour.
- LANKEN, Dane (1993), *Montreal Movie Palaces. Great Theatres of the Golden Era, 1884-1938*, Waterloo, Penumbra Press.
- LARRUE, Jean-Marc (1995), « Les paradoxes du lieu », *L'Annuaire théâtral*, n° 17, printemps, p. 9-16.
- LARRUE, Jean-Marc (1993), *Le Monument inattendu. Le Monument-National 1893-1993*, Montréal, Hurtubise HMH.
- MARSOLAIS, Gilles (1997), « Dis-moi où tu loges... », *L'Annuaire théâtral*, n° 22, p.13-22.
- MARSOLAIS, Gilles (1987), « Dites-moi où on vous loge... Réflexions amères sur les lieux théâtraux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, p. 9-18.
- NOISEUX, Ginette (1990), entretien avec Michel Vaïs, « Du Théâtre expérimental des femmes à l'Espace Go », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 57, décembre, p. 51-62.
- PALMIERI (1944), *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Les Éditions de l'Étoile.
- Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal - Architecture commerciale III. Les magasins, les cinémas*, juin 1985, Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire.
- SABOURIN, Jean-Guy (2003), *Une fenêtre sur la modernité. Les Apprentis-Sorciers (1955-1968)*, Montréal, VLB éditeur.
- SABOURIN, Jean-Guy (1977), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes*, tome 2, Montréal, Leméac.

## ANNEXE 1

### Quelques salles montréalaises dans le siècle

#### Le Gesù, 1200, rue de Bleury.

Salle du Collège Sainte-Marie, construite en 1865, rénovée en 1942. Avantagement situé, la salle chevauche l'est et l'ouest de la ville et elle est d'un accès facile pour le public canadien-français. Accueille les Compagnons de Saint-Laurent en 1948, le Théâtre du Nouveau Monde en 1951, la Nouvelle Compagnie Théâtrale en 1964. Rénovations complètes en 1992-1993.

Réf. : Cinq-Mars, Bourassa.

#### L'Académie de Musique, rue Victoria au nord de la rue Sainte-Catherine.

Inaugurée en 1875, cette salle accueille Sarah Bernhardt, Coquelin, Mounet Sully, Albani, sir Henry Irving, dame Ellen Terry. *Papineau*, drame historique, et *Le retour de l'exilé* de Louis Fréchette y sont créés en juin 1880. Elle est démolie en 1910.

Réf. : Béraud, Larrue.

#### Le Théâtre Français, 59, rue Sainte-Catherine Est.

Construit en 1884, il est souvent reconstruit. Sarah Bernhardt s'y produit en 1905. Il devient le Loew's Court en 1920 et redevient le Français en 1924. Il est remodelé par l'architecte Crighton et décoré par Emmanuel Briffa en 1931 ; il est vaudeville, cinéma, club, Cinéma Eros en 1970. Il ferme en 1981 et est transformé en une discothèque, le Métropolis, qui ouvre en 1986.

Réf. : Lanken.

#### Le Monument-National, 1166-1182, boulevard Saint-Laurent.

Inauguré en 1893, il est l'une des premières universités populaires, l'un des plus grands centres culturels yiddish d'Amérique et il a servi de foyer au premier mouvement féministe québécois francophone. Lieu de diffusion culturelle, il a accueilli Emma Albani et Édith Piaf, Ludmilla Pitoëff et Charles Trenet, Molly Picon et Maurice Schwartz. C'est là que le burlesque québécois est né grâce à des artistes comme Olivier Guimond (père et fils), que la chanson québécoise s'est illustrée avec la Bolduc et Alys Robi, que la danse a vécu de grands moments avec les Lacasse-Morenoff. La Société canadienne d'opérette, les Variétés lyriques, la Comédie de Montréal, L'Équipe, les Compagnons de Saint-Laurent, le Théâtre du Rire, le Théâtre du Rideau Vert, le Théâtre-Club y ont élu résidence pour des périodes plus ou moins longues. Gratien Gélinais y a présenté ses *Fridolinades* de 1938 à 1946 et y a créé *Tit-Coq* en 1948. Le Conservatoire d'art dramatique de Montréal et l'École nationale de théâtre du Canada (ÉNTC) ont utilisé ses locaux dans les années 1960. L'É.N.T.C. en devient propriétaire en 1971 et le Monument-National devient « bien culturel classé » en 1976. En 1993, d'importantes rénovations y sont faites en vue de sa réouverture et on y ajoute le Studio du Maurier.

Réf. : Larrue.

#### Her/His Majesty's, 1421, rue Guy.

Inauguré en 1898, le théâtre présente six des tournées de Sarah Bernhardt, mais aussi du vaudeville, de l'opéra, du ballet et du théâtre. On y reçoit le New York Metropolitan Opera à plusieurs occasions. L'Opéra de Montréal (1910-1913), l'Orchestre de Montréal (1931-1941) et le Opera Guild de Montréal (1942-1963) y trouvent une résidence. Ce théâtre accueille également les grandes tournées de troupes de langue anglaise et de langue française dont celles de la compagnie Louis Jouvet (1951), de la Compagnie Renaud-Barrault (1952), du Old Vic (1954). Il est démoli en 1963.

Réf. : Lanken

**Le Théâtre National, 1220, rue Sainte Catherine Est.**

Construit en 1900, rénové en 1939, ce théâtre populaire est présent de façon intense dans la vie théâtrale montréalaise. Dirigé par Rose Ouellette de 1936 à 1953, il sera utilisé par le Conservatoire d'art dramatique de Montréal dans les années 1970 puis deviendra le Cinéma du Village.

Réf. : Carrier, *Cinémas et patrimoine*.

**Le Bennett's, Sainte-Catherine et City Councillors.**

Inauguré en 1907, ce théâtre construit pour le vaudeville accueille des concerts et surtout du cinéma ; il devient l'Orpheum en 1910. Théâtre puis cinéma, il logera le Théâtre du Nouveau Monde à compter de 1958. Il est démoli en 1967.

Réf. : Lanken.

**Le Théâtre Arcade, 1425, rue Alexandre-DeSève.**

Construit en 1911 ; on y présente des comédies légères et du vaudeville ; les Comédiens Associés (Antoinette Giroux, Henri Letondal) s'y installent en 1939 ; il devient cinéma en 1949 puis redevient théâtre en 1955. Il est transformé en Studio de télévision pour Télé-Métropole en 1976.

Réf. : Répertoire.

**Le Gayety, 84, rue Sainte-Catherine Ouest (ne pas confondre avec le Gaiety Theatre, 539, rue Sainte-Catherine Ouest).**

Inauguré en 1912, il met du music-hall, du vaudeville et du burlesque à l'affiche ; il devient le Théâtre des Arts en 1930, le Mayfair en 1932 et redevient le Gayety Burlesque Theatre en 1941. Il est fermé en 1953. Jean Grimaldi le rachète et le nomme le Radio-City, puis Gratien Gélinas s'en porte acquéreur en 1957, le rénove et en fait la Comédie-Canadienne en 1958. Le Théâtre du Nouveau Monde achète la salle en 1971 et y emménage en 1972. Des rénovations complètes ont lieu en 1997.

Réf. : Lanken, de Grandmont, Belzil.

**Le Family, 2490, rue Notre-Dame Ouest.**

Inauguré en 1912, il est réaménagé en 1923 par l'architecte D.J. Crighton, redécoré par Emmanuel Briffa et devient le Corona. Il est fermé à la fin des années 1970 et redécouvert par Janet MacKinnon qui le fait réouvrir en 1987.

Réf. : Lanken, Répertoire, *Cinémas et patrimoine*.

**Le Théâtre Granada, 4353, rue Sainte-Catherine Est.**

Construit en 1928-1929 et inauguré en 1930, c'est le plus somptueux des cinémas, dits « atmosphériques », décorés par Emmanuel Briffa. Entièrement restauré sous la direction du scénographe Claude Fortin, il devient le Théâtre Denise-Pelletier en 1977. L'essentiel de la décoration d'origine a été préservé. La Nouvelle Compagnie Théâtrale construit et inaugure la Salle Fred-Barry en 1978.

Réf. : Répertoire, Lanken.

**Le Théâtre Dominion, 4530, rue Papineau.**

Inauguré en 1913, transformé en 1919, c'est le seul édifice dont l'extérieur et l'intérieur sont de type cinématographique. Il devient le Théâtre des Variétés en 1967.

Réf. : Lanken, *Cinémas et patrimoine*.

**Le Théâtre Saint-Denis, 1594, rue Saint-Denis.**

Construit en 1916, il est géré par France-Film sous la direction d'Alexandre DeSève et devient le plus prestigieux des cinémas montréalais de langue française ainsi qu'une salle de concert très appréciée des grands orchestres de passage. On y reçoit la troupe du Théâtre National Populaire avec Gérard Philippe en 1952 et la Comédie-Française en 1955. En 1972, on en fait définitivement une salle de spectacles pour l'humour, la musique populaire et la comédie musicale.

Réf. : Lanken

**Le Théâtre Cartier, 3990, rue Notre-Dame ouest.**

Inauguré en 1929, il est d'abord cinéma mais aussi théâtre. Rose Ouellette l'administre de 1929 à 1936. Dans les années 1960, il est salle de danse, puis club de nuit, casino et discothèque : le Cartier Dôme. L'édifice devient ensuite le Théâtre Dôme du Collège Dawson.

Réf. : Lanken.

**Le Chanteclerc, 4652, Saint-Denis.**

Inauguré en 1922, c'est le théâtre où Antoine Godeau regroupe les meilleurs comédiens. En 1930, il est renommé le Stella par la troupe Barry-Duquesne, puis Académie canadienne d'art dramatique en 1934. Il redevient un cinéma en 1935, puis accueille le Théâtre du Rideau Vert en 1960, qui le rénove en 1968 et lui donne son nom. De nouvelles rénovations ont cours en 1992.

## Annexe 2

### Quelques compagnies montréalaises dans le siècle

#### Les Compagnons de Saint-Laurent

Fondée en 1937, la troupe joue d'abord au collège Saint-Laurent, puis dans différentes salles, dont le Gesù. En 1948, elle inaugure le Théâtre des Compagnons, rue De Lorimier coin Sherbrooke, dans un temple protestant désaffecté. En 1952, le théâtre devient une église catholique, jusqu'à ce que la Fondation Jean-Pierre Perreault en fasse son Espace chorégraphique au 2022, rue Sherbrooke Est.

#### Le Théâtre du Rideau Vert

Fondée en 1949, la compagnie est accueillie au Théâtre des Compagnons, au Gesù, tout autant qu'à l'Anjou, rue Drummond et au Monument-National. Elle s'installe au Stella, rue Saint-Denis en 1960, théâtre auquel elle donne son nom et qu'elle rénove en 1992.

#### Le Théâtre du Nouveau Monde

Fondé en 1951, le TNM présente ses saisons à la salle du Gesù, mais aussi au Théâtre des Compagnons, à l'Ermitage et en tournée jusqu'en 1958. De 1958 à 1966, on le retrouve à l'Orpheum mais aussi à la Comédie-Canadienne et au Gesù. Il signe un bail de location du Théâtre Port-Royal de la Place des Arts de janvier 1968 à 1971, puis se porte acquéreur de la Comédie-Canadienne qui devient le Théâtre du Nouveau Monde en 1972. On y conduit des travaux de construction-rénovation majeurs en 1996-1997.

#### Les Apprentis-Sorciers

Fondée en 1954, la troupe joue dans de toutes petites salles, d'abord sur le boulevard Lajeunesse, puis au 1515a de la rue Davidson, et enfin à la Boulangerie du 5140 rue De Lanaudière. Elle s'associe aux Saltimbanques et au Mouvement contemporain pour aménager le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui au 1297, rue Papineau, en 1968. Réf. : J.-G. Sabourin (2003).

#### Le Théâtre de Quat'Sous

C'est en 1965 que Paul Buissonneau trouve à loger le Théâtre de Quat'Sous, qu'il a fondé en 1955, dans une ancienne synagogue, au 100, avenue des Pins Est. Il en devient propriétaire en 1989 et procède à des réaménagements tout au long des années 1990.

#### Le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, 1297, rue Papineau

En 1968, le Centre regroupe les Apprentis-Sorciers, les Saltimbanques et le Mouvement contemporain. Jean-Claude Germain en est le directeur artistique (1972-1982), puis Gilbert Lepage (1983-1987), Robert Lalonde (1987-1988) et Michelle Rossignol (1989-1998). Le Théâtre d'Aujourd'hui achète en 1989 le Cinéma Carré Saint-Louis et inaugure en 1991 son nouveau lieu du 1999 de la rue Saint-Denis.

#### L'Eskabel, atelier de recherche théâtrale.

Fondée en 1971 par Jacques Crête, la troupe, véritable communauté théâtrale, s'installe d'abord sur la rue Saint-Paul puis, de 1974 à 1978, habite un édifice commercial de quatre étages angle Saint-Paul et Saint-Nicolas où elle présente également ses spectacles. En 1978, elle transforme en lieu expérimental un ancien cinéma de Pointe Saint-Charles, au 2334 de la rue Centre, puis déménage au Conventum, rue Sanguinet (entre René-Lévesque et Sainte-Catherine), en 1981. En 1992, l'Eskabel ouvre son nouveau lieu théâtral au 363 de la rue Bureau à Trois-Rivières.

1974 : Fondation du **Groupe de La Veillée** qui fait l'acquisition, en 1984, d'un ancien cinéma au 1371 de la rue Ontario Est, qu'il rénove en 1995 et nomme Théâtre Prospéro.

1975 : Fondation du **Théâtre de la Manufacture** qui s'installe à La Licorne à l'angle du boulevard Saint-Laurent et de la rue Saint-Norbert en 1981, puis au 4559 de la rue Papineau en 1989. La Petite Licorne ouvre ses portes en 1995.

1975 : Le **Théâtre Expérimental de Montréal** – TEM – aménage un lieu de création et de représentation à la Maison Beaujeu, au 3<sup>e</sup> étage du 320 Est, rue Notre-Dame. À la suite de la scission de 1979, le TEM devient, d'une part, le Nouveau Théâtre Expérimental – NTE – et le **Théâtre Expérimental des Femmes** – TEF.

Le NTE s'installe avec Omnibus et Carbone 14 (les Enfants du Paradis) à l'Espace Libre, au 1945 de la rue Fullum en 1981 ; le TEF quitte la Maison Beaujeu en 1983, joue, illégalement, dans une salle du 2<sup>e</sup> étage de la rue Saint-Dominique, aménage deux salles dans une ancienne manufacture au 5066 de la rue Clark en 1985, devient le Théâtre Espace GO en 1989 et construit la salle qui porte son nom au 4890 du boulevard Saint-Laurent en 1995.

1975 : Fondation des Enfants du Paradis, qui devient **Carbone 14** en 1980. De 1981 à 1995, la compagnie partage l'Espace Libre avec le Nouveau Théâtre Expérimental et joue dans divers bâtiments dont le Musée d'Art contemporain. Elle inaugure l'Usine C en 1995.



3



# Évolution du rôle du gestionnaire dans les théâtres francophones au Canada depuis 1945

***L'administrateur est  
homme du discours  
quotidien, tandis que  
le directeur artistique  
est homme du discours  
exceptionnel.***

Valérie Battaglia  
(1991, p. 331)

André Courchesne et Pierre Lapointe<sup>1</sup>

---

1. Les opinions exprimées dans cet article n'engagent que leurs auteurs et concernent surtout les théâtres subventionnés.

Si, au théâtre, les fonctions de la direction administrative<sup>2</sup> se rapprochent de celles des compagnies de danse, elles sont radicalement différentes de celles des gestionnaires des maisons d'édition, des compagnies d'opéra ou des musées, où les rôles de la direction artistique et de la direction administrative sont souvent fondus dans un seul poste de direction générale. En ce qui concerne le milieu orchestral, selon Norman Lebrecht, la mythification du rôle des chefs d'orchestre et la mondialisation de leur rayonnement ont amené une redéfinition du rôle administratif au sein des orchestres, établissant nettement une subordination de la direction administrative aux impératifs économiques des agents, des compagnies de disques et ultimement des stars que sont devenus les maestros contemporains.

La formation des administrateurs du milieu artistique a relevé longtemps de l'expérience acquise sur le terrain, parfois à titre d'acteur ou de metteur en scène (voir plus loin l'*actor-manager*), souvent à titre de régisseur ou de directeur de production, à laquelle s'ajoute fréquemment une formation ou une pratique comptable. Une première filière repose donc sur l'apprentissage par l'action, au sein d'une compagnie naissante ou bien établie, souvent dans un rôle autre qu'administratif, parfois comme apprenti ou stagiaire.

Une deuxième filière professionnelle provient des membres des conseils d'administration des théâtres ou de consultants externes qui agissent comme mentors auprès de la direction administrative. Cette dynamique d'accompagnement permet un transfert de connaissances pointues et offre à l'organisme une expertise externe dans des domaines spécialisés.

La troisième filière est plus récente : elle repose sur une formation universitaire en administration des affaires ou en administration des arts. Contrairement à d'autres secteurs d'activité économique, il est rare que des diplômés en administration deviennent administrateurs de théâtre sans avoir auparavant vécu une expérience théâtrale. Le contraire est plus souvent la norme : une formation spécialisée, comme celle qu'offre l'École des Hautes Études commerciales, vient compléter les années d'expérience sur le terrain. On y enseigne la planification stratégique, la gestion financière, la mise en marché, le droit des affaires appliqué

---

2. Pour les besoins de ce texte, le gestionnaire d'une compagnie théâtrale correspondra à la personne qui assume les responsabilités administratives, et que l'on désigne souvent sous le titre d'administrateur ou de directeur administratif ; le masculin n'est utilisé ici qu'en vue de faciliter la lecture.

aux arts, les politiques culturelles, la gestion du personnel, le management et la gestion des opérations. Les étudiants y sont appelés à travailler selon la méthode des cas (histoires vécues) et à témoigner de leurs propres expériences.

### **Le rôle du gestionnaire : un artisan du théâtre**

La définition que Patricia Pitcher donne du rôle du gestionnaire nous paraît la plus appropriée pour parler du gestionnaire de théâtre. En transposant son analyse au milieu théâtral, on peut en effet définir le rôle du directeur artistique comme étant d'inspirer par sa vision, son intuition, son émotion, son audace et sa générosité les activités de la compagnie. Le rôle du directeur administratif, lui, se rapproche de celui de l'artisan qui se distingue par la qualité de son travail, la stabilité, la dextérité et le côté prévisible de son action. Alors que l'artiste fonctionne sur un mode cyclothymique (où alternent l'euphorie créatrice et la dépression) et autiste (en s'abandonnant aisément au rêve), l'artisan valorise l'expérience pratique, croit que la richesse première d'une compagnie réside dans son personnel et que son progrès dépend de la connaissance accumulée par des années d'expertise. Comme son rôle principal est d'ancrer le rêve de l'artiste dans la réalité, sa sensibilité et sa capacité d'écoute sont déterminantes.

Selon nous, la majorité des directeurs administratifs sont des artisans, ayant appris leur métier avec l'expérience dans le milieu théâtral. Plusieurs de ces artisans ont été associés à la fondation de leur compagnie ou y ont joué un rôle aussi important que celui de la direction artistique. Toutefois, au cours de l'histoire, les rôles des principaux joueurs (direction artistique, direction administrative et conseil d'administration) ont évolué ; voici les cinq principaux modèles de gestion qui ont marqué cette évolution :

- ♦ le modèle de l'*actor-manager*, répandu depuis la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, où le principal gestionnaire agit à la fois comme directeur artistique et comme directeur administratif, avec ou sans l'appui d'un conseil d'administration ;
- ♦ le modèle de la direction générale, assumée parfois par le directeur artistique, parfois par le directeur administratif, soutenue ou non par un conseil d'administration ; ce modèle s'inscrit en continuité avec celui de l'*actor-manager*, ce qui explique que l'on trouve le plus souvent des directeurs généraux qui assument aussi la direction artistique de la compagnie ;

ce modèle est adopté par plusieurs compagnies dans les périodes 1945-1956 et 1957-1967, avant de revenir en vogue dans les années 1980-1989 chez les compagnies qui gèrent des lieux théâtraux ;

- ♦ le modèle bicéphale externe (direction artistique / direction administrative) doté d'un conseil d'administration formé majoritairement de membres externes à la compagnie ; ce modèle se répand dès la période 1945-1956 et il continue d'être la norme, surtout chez les compagnies qui ne gèrent pas de lieux théâtraux ;
- ♦ le modèle bicéphale interne (direction artistique / direction administrative) doté d'un conseil d'administration formé majoritairement d'artistes et d'artisans de la compagnie ; issu de la tradition des troupes de théâtre, puis marqué par le modèle de l'autogestion, ce modèle est souvent l'apanage des jeunes compagnies ;
- ♦ le modèle de l'autogestion, où tous les choix, autant artistiques qu'administratifs, font l'objet de discussions et de résolutions démocratiques entre les artistes et artisans de la compagnie ; ce modèle marquera la période 1968-1979.



Période 1945-1956

Le modèle de l'*actor-manager*

Plusieurs historiens de théâtre s'entendent pour établir les débuts de la production professionnelle théâtrale francophone au Canada à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : les créations de Louis-Honoré Fréchette, la tenue des « Soirées de famille », les tournées de Sarah Bernhardt, la popularité du vaudeville, les circuits de tournée mis en place par les variétés, l'inauguration du Théâtre National ont été des facteurs déterminants à cet égard (Bourassa *et al.*, 1988). La production et l'administration du théâtre professionnel ont subi l'influence profonde du modèle américain de cette époque, l'*actor-manager*, sauf les Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952) dirigés par le Père Legault et formés de comédiens amateurs.

L'*actor-manager* agit à la fois comme directeur artistique et directeur administratif; il loue ou possède un théâtre, détermine la programmation, choisit les acteurs, distribue les rôles, s'occupe de la promotion et dirige la compagnie, à son compte ou pour un investisseur privé (Leroy, 1990, p. 213 et 259). À cette époque, l'*actor-manager* administre sa compagnie selon l'un ou l'autre des deux modes de production suivants :

- ♦ les *stock companies*, où une compagnie permanente de comédiens donne une saison de spectacles en répertoire, à raison d'un nouveau spectacle par semaine, après une semaine de répétition, et ceci quarante semaines par année. La compagnie dispose d'un réservoir (*stock*) de 40 à 50 pièces et les distributions se font selon l'emploi de chacun de ses membres (jeune premier, coquette, etc.). Par exemple, le Théâtre National présenta des saisons régulières de théâtre de 1900 à 1917.
- ♦ le *star system* où une vedette, en l'absence de metteur en scène, impose ses choix artistiques et les conditions de rémunération. Si la vedette prend la direction de la production, elle remplit le rôle de l'*actor-manager*. La vedette permet au spectacle de rejoindre un vaste public à Montréal et en tournée, partout au Québec et au Canada français. Les cinémas, les salles communautaires et paroissiales forment les points de chute des tournées qui peuvent s'étendre sur plusieurs mois. Par exemple, le Cercle Molière, fondé en 1925<sup>3</sup> à Saint-Boniface (Manitoba), jouera un rôle important dans la diffusion des spectacles francophones dans les provinces de l'Ouest.

### **L'évolution du mode de production et du rôle du gestionnaire**

Les années qui suivront la Seconde Guerre mondiale verront la création de nombre de compagnies qui sont devenues rapidement des institutions: Yvette Brind'Amour et Mercedes Palomino fondent le Théâtre du Rideau Vert (1948), Jean Gascon, Georges Groulx, Guy Hoffmann et Jean-Louis Roux fondent le Théâtre du Nouveau Monde (1951), Paul Buissonneau établit la saison estivale de la Roulotte dans

---

3. Ce qui en fait la plus ancienne compagnie de théâtre encore en activité au Canada; notons toutefois que la majorité de ses artistes et artisans seront des amateurs jusqu'aux années 1970.

les parcs montréalais (1953) et fonde avec d'autres artistes le Théâtre de Quat'Sous (1955), alors que l'Estoc et La Fenièrre voient le jour dans la région de Québec en 1957. Cette effervescence touchait également nombre de compagnies aujourd'hui disparues, dont L'Équipe (1943-1947) et le Théâtre-Club (1954-1964).

Ces compagnies s'inscrivent résolument dans le *star system* car, même si elles tentent de conserver un noyau dur de comédiens et de concepteurs qui contribuent à établir leur caractère distinctif, elles engagent des artistes à la pige pour une production sur une période prédéterminée. Le changement des *stock companies* au *star system* s'explique au Canada par les facteurs suivants :

- ♦ la demande par le public d'une plus grande qualité artistique et d'une programmation plus exigeante amène une augmentation du temps de répétition et éloigne les compagnies des pratiques « industrielles » qui ont marqué le début du siècle ;
- ♦ la place qu'occupe la radio, puis la télévision, dans le gagne-pain des comédiens rend très difficile la charge de travail demandée par une compagnie permanente (*stock company*), surtout en période de répétition ; par ailleurs, l'engagement de comédiens connus à la radio et à la télévision (*star system*) aide les compagnies à rejoindre le grand public en prolongeant l'exploitation des spectacles à demeure et en tournée ;
- ♦ plusieurs compagnies continuent de tourner au Canada et à l'étranger, mais pour y présenter leurs succès pour une période limitée, et non pas de façon continue ;
- ♦ les sources de revenus des compagnies reposent essentiellement sur les revenus de guichet : les compagnies présentant des saisons théâtrales d'œuvres reconnues, souvent tirées du répertoire international, vont se maintenir et prospérer ;
- ♦ les pouvoirs publics n'auront pas de politique culturelle avant 1949, année de la publication du rapport de la Commission Massey-Lévesque sur les arts, les humanités et les sciences ; il faudra attendre 1956 et 1957 pour assister à la création des premiers conseils des arts au pays, respectivement à Montréal, puis en Saskatchewan.

Ces facteurs influent aussi sur le rôle du gestionnaire de théâtre. Les tâches de *l'actor-manager* sont alors souvent scindées, à cause d'une plus grande spécialisation demandée tant au plan artistique qu'administratif. Les tâches administratives, se résumant jusque là à la planification budgétaire et à la gestion financière, se complexifient : l'évolution du mode de production vers le *star system*, l'organisation des tournées et la quête incessante de revenus autonomes expliquent le besoin d'un gestionnaire à temps plein. Bientôt, la multiplication des intervenants externes et internes (pouvoirs publics, soutien privé et conseil d'administration) vont rendre ce rôle encore plus essentiel.



Période 1957-1967

### Le modèle de la direction générale et les deux modèles bicéphales

La décennie 1957-1967 voit se modifier au sein des compagnies le rôle du gestionnaire : certaines d'entre elles s'inscrivent dans la continuité des précédentes décennies où le rôle de *l'actor-manager* se transforme en direction générale, parfois avec le soutien d'un conseil d'administration ; d'autres voient naître deux nouveaux modèles de gestion : les modèles bicéphales interne et externe.

Le modèle traditionnel de *l'actor-manager* continue d'évoluer vers le modèle de la direction générale. Le Théâtre de Quat'Sous (1955), la Comédie-Canadienne (1958-1970), le Théâtre de la Poudrière (1958-1981) et le Théâtre français de Toronto (Théâtre du P'tit Bonheur en 1967) constituent des exemples de compagnies qui ont opté pour une direction générale, assumée par un directeur artistique et s'appuyant sur un conseil d'administration externe. Ainsi, au Théâtre de la Poudrière à Montréal, Jeanine Beaubien assume toutes les décisions artistiques et administratives, dont la collecte de fonds et les demandes de subvention. Elle s'appuie toutefois sur les avis d'un conseil d'administration formé de gens d'affaires, dont elle décrit ainsi le rôle : « Je passerai rapidement sur la somme de travail qu'exigeait l'administration de notre maison. Même lorsqu'on est une entité à but non lucratif, on est tenu de convoquer régulièrement les membres d'un conseil d'administration, ne serait-ce que pour rendre compte de l'argent reçu sous forme de dons ou de subsides [...] M. Romain Bédard, membre du conseil d'administration,

est responsable des finances en sa qualité de comptable [...] Une fois que nous avons établi la programmation des saisons à venir, que nous avons travaillé sur nos budgets avec réalisme, il nous fallait recourir à des trésors de diplomatie pour les faire approuver» (Beaubien, 1997, p. 23-24).

Au Canada, les modèles bicéphales interne et externe se sont développés parallèlement à la croissance et aux besoins des compagnies, en s'inspirant entre autres des modèles français, dont ceux des théâtres dirigés par Copeau, Dullin, Jovet et Pitoëff, et des modèles britanniques, dont celui du National Theatre dirigé par Laurence Olivier. En 1951, Jean Vilar est nommé à la direction du Théâtre National Populaire (France) et son action s'appuie sur une nécessaire complémentarité entre le directeur artistique et le directeur administratif (Jean Rouvet), capables de mener de front une politique artistique exigeante et une fidélisation poussée des publics. L'adoption des modèles bicéphales par les compagnies d'ici s'explique par les mêmes facteurs :

- ♦ une responsabilité plus grande des directeurs artistiques qui doivent maintenant planifier une programmation annuelle ; au cours de cette période, le Théâtre du Nouveau Monde (alors installé à la Place des Arts) et le Théâtre du Rideau Vert (établi au Théâtre Stella) présentent des saisons complètes d'activités à Montréal ;
- ♦ l'introduction et le développement des abonnements ; rappelons que le TNM est le premier à proposer un abonnement dès sa fondation en 1951, mais le nombre d'abonnements vendus ne justifiait pas alors les contraintes inhérentes à ce mode de diffusion. Le Rideau Vert revient à la charge en 1960-1961, et le TNM en 1966-1967, pour instaurer de façon permanente le système des abonnements qui structurera le rythme de création et de diffusion des compagnies de répertoire, renforçant ainsi le mode de production associé au *star system*. En plus de garantir aux artistes un nombre déterminé de représentations, les abonnements vont permettre aux compagnies de rejoindre un public plus vaste et de le fidéliser, tout en stabilisant les revenus de guichet sur l'ensemble d'une saison, souvent selon la formule du spécialiste américain Danny Newman.

À ces facteurs, se rajoutent des éléments spécifiques aux compagnies d'ici, soit la création des organismes subventionnaires et le nouveau rôle que jouent les conseils d'administration.

### **L'émergence et le rôle du soutien public**

En 1956, est créé à Montréal l'organisme qui allait devenir en 2001 le Conseil des arts de Montréal (CAM). Cet événement suivait de peu la création du Conseil des arts de la Saskatchewan (le premier au pays) et précédait de peu la création du Conseil des arts du Canada (CAC) en 1957. Cette année-là, le Conseil des arts du Canada se donne comme mission de « favoriser et de promouvoir l'étude et la diffusion des arts, ainsi que la production d'œuvres d'art » (Loi 1957 : 8). Pour sa part, le ministère des Affaires culturelles du Québec fut créé en 1961, en s'inspirant du modèle français créé par André Malraux.

En 1992, la ministre de la Culture Liza Frulla crée le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), lui transfère les responsabilités du Ministère vis à vis les artistes et les organismes artistiques avec le mandat de « soutenir, dans toutes les régions du Québec, la création, l'expérimentation et la production dans les domaines des arts visuels, des métiers d'art, de la littérature, du théâtre, de la musique, de la danse, des arts multidisciplinaires, des arts médiatiques et de la recherche architecturale et d'en favoriser le rayonnement au Québec, au Canada et à l'étranger » (Loi 1992 : 15).

Pour sa part, le CAM se donne le mandat de « soutenir la création, la production et la diffusion des arts, par le biais de programmes d'aide financière, d'activités de diffusion et d'autres services destinés au milieu artistique professionnel » (Loi 1980 : 89).

Il est intéressant de noter que ces différents mandats des pouvoirs publics touchent à la fois la création, la production et la diffusion d'œuvres d'art. En plus de donner à l'État un rôle de « stimulateur » de la vie artistique au plan de la création et de la production, selon l'expression de Jack Lang (1968, p. 54), ces mandats inscrivent au cœur de leur mission la diffusion des arts, leur rayonnement au pays et à l'étranger ainsi que l'accessibilité et la participation des citoyens à la vie culturelle.

Pour les administrateurs de théâtre, ce double rôle de l'État allait à la fois être une reconnaissance de la valeur sociale de la création artistique et une incitation pour les compagnies à rayonner en diffusant leur travail au Canada et à l'étranger. Les théâtres allaient dorénavant pouvoir compter sur un soutien stable, fondé sur des critères de qualité,

d'accessibilité et de saine gestion, pour leurs activités de création, de production et de diffusion à demeure, ainsi que sur un soutien ponctuel pour leurs activités de rayonnement et de diffusion ailleurs au pays et à l'étranger.

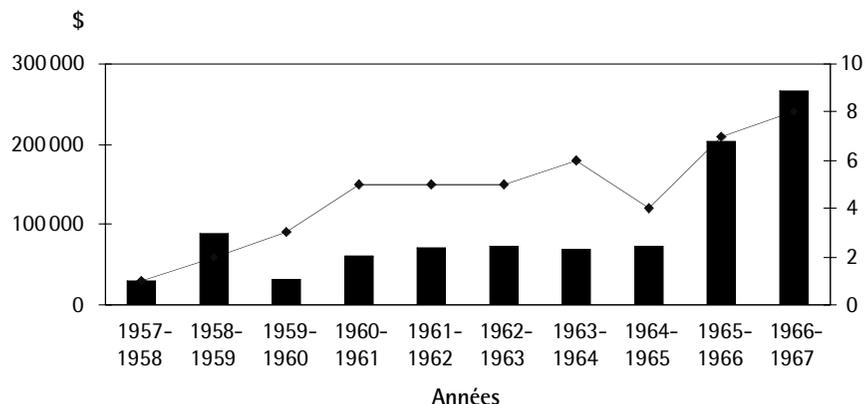
L'évaluation des demandes des compagnies et de leurs besoins est effectuée à cette époque par des agents qui seront les principaux interlocuteurs des administrateurs jusqu'à la fin des années 1960, où le mécanisme des comités d'évaluation par les pairs sera mis en place. Comme on le verra plus loin, la croissance phénoménale du nombre de compagnies pendant les années 1970 allait amener les pouvoirs publics à préciser leurs critères d'évaluation et à donner plus de poids au processus de recommandation des comités d'évaluation. Les années 1980 et 1990 vont voir le rôle et la composition des comités d'évaluation par les pairs se développer afin de refléter la diversité des pratiques théâtrales.

L'infusion de fonds publics récurrents contribue, pendant la décennie 1957-1967, à la croissance des principales institutions théâtrales montréalaises et québécoises, auxquelles s'ajoutent la Comédie-Canadienne (1958-1970), la Nouvelle Compagnie Théâtrale (1964) et le Centre d'essai des auteurs dramatiques (1965). Le soutien du CAC au théâtre francophone passe de 30 000 \$ en 1957-1958 à 267 000 \$ en 1966-1967, alors que le nombre de compagnies soutenues évolue de 1 à 8 : les Apprentis-Sorciers, la Comédie-Canadienne, l'Égrégore, l'Estoc (un des ancêtres du Trident), la Poudrière, le Quat'Sous, le Rideau Vert et le Théâtre du Nouveau Monde<sup>4</sup>. L'augmentation du nombre de compagnies soutenues a suivi l'évolution du budget du Conseil et la subvention moyenne atteint 33 000 \$ en 1966-1967. Le graphique 1 montre l'évolution du budget affecté par le Conseil aux théâtres francophones ainsi que le nombre de compagnies soutenues.

---

4. Ces données financières proviennent des rapports annuels du Conseil des arts du Canada et sont exprimées en dollars courants ; constituant les données les plus accessibles sur l'ensemble de la période étudiée, elles ne visent qu'à fournir une vision synthétique de l'évolution de la pratique théâtrale francophone au Canada ; elles ne constituent d'aucune façon un portrait exhaustif de l'ensemble de la vie théâtrale, puisque seules les compagnies subventionnées par le CAC sont recensées.

GRAPHIQUE 1

**Subventions allouées aux compagnies francophones et nombre de compagnies soutenues par le Conseil des arts du Canada – 1957-1967**

En 1966-1967, le Rapport annuel du Conseil des arts du Canada note que, chez les compagnies montréalaises, « l'administration des arts a pris une nouvelle importance et que l'on ne considère pas comme une loi naturelle le fait que les Montréalais ne s'abonnent pas au théâtre » (p. 23). C'est afin de répondre aux besoins de formation et de stage des nouveaux administrateurs que le Conseil crée alors un programme pour soutenir le développement des professionnels du théâtre.

**Le rôle des conseils d'administration**

Le nouvel apport du soutien public allait contribuer également à la mise en place de conseils d'administration formés majoritairement de gens d'affaires ou d'artistes extérieurs à la compagnie. Cette nouvelle structure vient appuyer les nouvelles responsabilités légales des compagnies, entre autres en regard des fonds publics qui leur sont alloués. On assiste alors au développement d'une structure décisionnelle dont le partage des responsabilités s'établit le plus souvent ainsi :

**Conseil d'administration**

Responsabilité légale de la compagnie théâtrale  
 Responsabilité de la pérennité de l'organisme  
 Adoption des budgets et des états financiers  
 Collaboration à la recherche de financement privé et public

Direction artistique	Direction administrative
Mission de l'organisme Programmation Distribution des rôles Supervision de la production Contribution à la promotion et à la publicité Porte-parole de l'organisme	Financement public et privé Gestion du guichet et des abonnements Gestion des conventions collectives Comptabilité et gestion financière Gestion de la mise en marché Gestion des lieux et des équipements

La décennie 1957-1967 aura donc vu la généralisation du modèle de la direction générale et des modèles bicéphales, le plus souvent dotés d'un conseil d'administration externe, modèles qui perdurent jusqu'à nos jours. La période suivante viendra bousculer ces acquis.



### Période 1968-1979 Le modèle de l'autogestion

La décennie 1968-1979 voit d'abord une véritable explosion de la dramaturgie québécoise et acadienne<sup>5</sup>, avec la création de l'*Osstid'cho* et des *Belles-sœurs* en 1968 et celle de *La Sagouine* en 1972. Un premier groupe de nouvelles compagnies s'inscrit en continuité du modèle bicéphale externe : elles adoptent un fonctionnement proposant une saison de spectacles ; il s'agit du Théâtre d'Aujourd'hui (1968), du Théâtre Populaire du Québec (1969), du Théâtre français du Centre national des Arts (1969) et de la Compagnie Jean-Duceppe (1976).

5. En 1968-1969, 25% des œuvres produites par les compagnies soutenues par le CAC sont canadiennes ; en 1999-2000, 75% de toutes les œuvres produites sont canadiennes, comptant pour 72% des représentations et 59% du public rejoint par les compagnies soutenues par le Conseil. Compte tenu de la diversité de la pratique théâtrale, la part des œuvres canadiennes en 1999-2000 varie de 51% pour les organismes majeurs à 83% pour les compagnies ayant la gestion d'un lieu et un budget de moins de deux millions de dollars, à 87% pour les compagnies pour adultes sans lieu théâtral et à 94% pour les compagnies jeunes publics.

Par ailleurs, la signature d'une première entente collective entre l'Association des directeurs de théâtre et l'Union des Artistes, en 1972, allait délimiter le mode de production d'une majorité des compagnies de théâtre, tout en élargissant le rôle des gestionnaires dans les relations de travail. Rappelons que l'Union des Artistes fut fondée en 1937 pour baliser les services des comédiens à la radio, puis à la télévision.

### **Le Jeune Théâtre**

L'apparition d'un deuxième groupe de nouvelles compagnies, identifiées au Jeune Théâtre, s'explique entre autres par l'arrivée en masse de jeunes professionnels issus des institutions de formation théâtrale. Rappelons que les finissants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, fondé en 1955, de celui de Québec (1958) et de l'École nationale de théâtre du Canada (1960) étaient surtout engagés par les grandes compagnies. À la fin des années 1960, ces organismes de formation s'ouvrent à de nouvelles voies théâtrales et trois nouvelles institutions voient le jour : l'Option théâtre du cégep de Ste-Thérèse (1968), l'Option théâtre du cégep de Saint-Hyacinthe (1969) et le Module d'art dramatique de l'UQAM (1969).

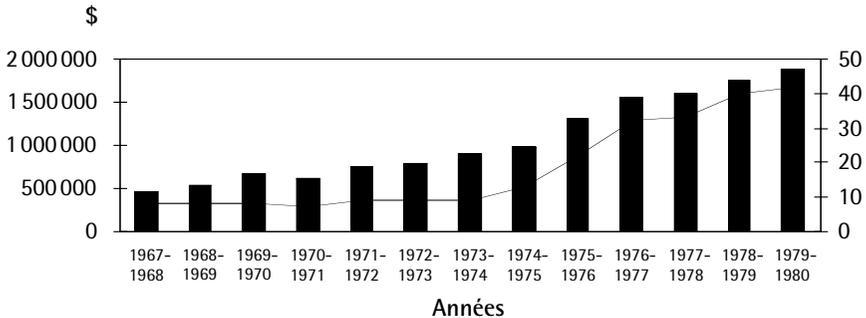
La majorité des compagnies du Jeune Théâtre s'inscrivent résolument dans le champ de la création et s'appuient sur une structure de compagnie formée de comédiens. La fondation du Grand Cirque Ordinaire en 1969 sera emblématique du travail de création de nombre de jeunes compagnies. Le festival annuel de l'Association québécoise du Jeune Théâtre (1972-1985) aura, quant à lui, un impact majeur sur l'évolution des jeunes compagnies, à la fois au plan esthétique et politique, alors que Théâtre Action aura et continue d'avoir un impact similaire en Ontario français. Verront entre autres le jour pendant cette période : les Mimes Omnibus (1970), le Théâtre du Nouvel-Ontario et le Théâtre des Lutins (1971), les Deux Mondes (La Marmaille en 1973), les Gens d'en Bas, le Théâtre de l'Œil et le Théâtre Parminou en 1973, le Théâtre populaire d'Acadie (Les Productions de l'Étoile en 1974), le Théâtre de Quartier, la Manufacture, le Trillium (La Corvée) et le Carrousel en 1975, le Gros Mécano, la Bordée et l'Arrière-Scène en 1976, les Confettis (1977), le Petit à Petit et l'Escaouette en 1978 ainsi que la Vieille 17 en 1979. Il est remarquable de constater que nombre de compagnies pour l'enfance et la jeunesse qui ont vu le jour lors de cette décennie continuent de développer aujourd'hui une dramaturgie marquée par la recherche et la création (Beauchamp, 2001, p. 132-150).

Durant cette période, on assiste à l'éclatement des formes, des publics, des marchés (réseau scolaire, réseau social, réseau des centres culturels) et des circuits de diffusion à l'échelle du Québec et du Canada français ; à Montréal, plus d'une quinzaine de nouveaux théâtres sont aménagés et le nombre de productions par saison quadruplera entre 1967 et 1980 (Bourassa *et al.*, 1988, p. 144). Enfin, la fondation des *Cahiers de théâtre Jeu* et de la Société québécoise d'études théâtrales (Société d'histoire du théâtre du Québec en 1976) ont facilité l'émergence et le développement d'un discours critique sur la profession théâtrale.

Cette période est aussi marquée par l'élargissement du soutien public à un nombre significatif de nouvelles voies théâtrales. Le nombre de compagnies soutenues par le CAC passe de 8 à 42 à la fin de la période, alors que le budget des subventions grimpe de 466 000 \$ en 1967-1968 à 1,9 million de dollars en 1979-1980. Le graphique 2 illustre bien cette croissance.

#### GRAPHIQUE 2

##### Subventions allouées aux compagnies francophones et nombre de compagnies soutenues par le Conseil des arts du Canada – 1967-1979



Comme le montre le graphique 2, l'augmentation du nombre de compagnies soutenues se produit surtout à partir de 1973-1974. Avant cette date, l'augmentation des fonds du Conseil permet de faire évoluer la subvention moyenne jusqu'à 100 000 \$ par compagnie. Après cette date, l'augmentation rapide du nombre de compagnies soutenues amènera une diminution de la subvention moyenne au plancher historique de 44 000 \$ en 1979-1980. La création du programme Explorations en 1973-1974, ainsi que la mise sur pied des programmes d'emploi Perspectives Jeunesse et Canada au Travail, allaient aussi jouer un rôle de premier plan dans la création et le lancement des nouvelles compagnies.

Peter Dwyer, directeur adjoint du CAC, identifiait dès 1965 lors d'un colloque à Sainte-Adèle un des défis majeurs du Conseil : « élargir le paysage artistique ou nourrir l'excellence, choisir la quantité ou la qualité, distribuer ou concentrer les ressources, en deux mots, élever ou étendre son appui (*raise or spread*) » (1965, p. 90). Peter Dwyer précise qu'il n'y a pas de réponse unique à cette question, surtout quand l'on tient compte de la démographie et de la géographie canadiennes. De nouveaux organismes voient donc le jour pour répondre à la tendance des artistes à se concentrer dans les grandes villes alors que les régions veulent avoir accès aux succès des grands centres : le Théâtre Populaire du Québec (1969), les Jeunes comédiens du Théâtre du Nouveau Monde (1971) et l'Office des tournées (1973) en sont des exemples.

### **Un nouveau modèle**

Le mouvement du Jeune Théâtre redéfinit aussi les modes de gestion des compagnies théâtrales. Concurremment au modèle de la direction générale et aux modèles bicéphales qui dominent alors la pratique théâtrale, les jeunes compagnies réinventent le modèle de la troupe permanente, en se fondant sur les principes de l'autogestion. Ce modèle s'appuie sur une structure décisionnelle égalitaire, où tous les choix, autant artistiques qu'administratifs, font l'objet de discussions et de résolutions démocratiques. Gilbert David note que, même si ce mode de production est égalitaire, il reconnaît à chacun des compétences spécifiques et permet au « collectif de création » d'établir un calendrier de travail qui excède souvent les « règles de scène » en vigueur (2001, p. 23). L'Union des Artistes prend acte de cette évolution en reconnaissant les groupes autogérés et leur mode de rémunération fondé sur une répartition égale des recettes, une fois les autres dépenses payées. Certaines compagnies intègrent ce type de fonctionnement à la structure même de leur organisme en adoptant un statut coopératif, comme le Théâtre Parminou et le théâtre l'Escaouette.

Au sein de cette nouvelle forme organisationnelle, les tâches de l'administrateur restent similaires à celles des modèles bicéphales (voir plus haut), mais l'étendue de ses pouvoirs change radicalement à cause du rôle imparti au conseil d'administration, maintenant constitué majoritairement d'artistes et d'artisans de la compagnie, qui en assument collectivement la direction artistique et administrative.



## Période 1980-1989 La consolidation et l'ouverture sur le monde

On assiste durant cette période à une professionnalisation de la fonction de la direction administrative chez les compagnies fondées lors de la décennie précédente. En effet, les théâtres font face à de nouveaux défis de gestion et tirent avantage de nouveaux outils : la consolidation des organismes, le regroupement sectoriel et la négociation de nouvelles conventions collectives, le déploiement de la micro-informatique ainsi que la diffusion internationale sont les dynamiques porteuses de cette décennie.

Face à la complexité des enjeux et des tâches, les modèles de gestion de l'*actor-manager* et de l'autogestion tendent à disparaître, du moins chez les compagnies subventionnées, alors que les modèles bicéphales se répandent. Dans la majorité des compagnies, la direction artistique et la direction administrative relèvent toutes deux du conseil d'administration, structure établissant une nécessaire collaboration des deux instances au succès de la compagnie. On distingue :

- ♦ le modèle bicéphale doté d'un conseil d'administration externe formé majoritairement de membres externes à la compagnie, dont on a décrit les caractéristiques plus haut ;
- ♦ le modèle bicéphale doté d'un conseil d'administration interne formé majoritairement d'artistes de la compagnie ; en effet, plusieurs jeunes compagnies abandonnent le modèle autogéré dans leur fonctionnement mais désirent en préserver l'esprit, en se dotant de conseils d'administration internes et en y associant souvent des compétences en droit, en mise en marché ou en comptabilité.

D'autres compagnies choisissent le modèle de la direction générale et artistique : au moment du départ des fondateurs de la Nouvelle Compagnie Théâtrale et du Théâtre d'Aujourd'hui, les sociétés optent pour ce modèle qui renforce le rôle de la direction artistique. Le Théâtre du Nouveau Monde, quant à lui, se retrouvera au cœur d'un long débat sur les rôles respectifs de la direction artistique, de la direction administrative et du conseil d'administration. Depuis sa fondation, le TNM

avait opté pour le modèle bicéphale externe, mais ni la direction artistique, ni la direction administrative ne siégeait au conseil d'administration. En 1982, Jean-Louis Roux démissionne, notamment à la suite du refus du conseil d'administration d'endosser le modèle de la direction générale et artistique. À la fin des années 1980, une lutte de pouvoir surgit entre les directeurs artistique et administratif; l'un et l'autre démissionneront avant que le conseil d'administration octroie la direction générale et artistique du théâtre à Lorraine Pintal.

De nouveaux organismes voient le jour pendant cette période, mais pas au rythme fulgurant de la précédente décennie: le Théâtre Ubu (1982), le Théâtre Expérimental des Femmes/Espace GO (1983), le Théâtre de l'Opis et Pigeons International (1986) en sont des exemples. La création d'Espace Libre (1979), de la Maison Théâtre (1982) à Montréal et du Périscope (l'Implanthéâtre en 1985) à Québec allait ouvrir aux compagnies de nouveaux lieux de diffusion et leur donner une pleine visibilité dans le paysage théâtral. Précisons que ces organismes ont gardé un mode collectif de fonctionnement, entre autres au plan de la direction artistique, s'appuyant sur un conseil d'administration composé de représentants de compagnies théâtrales et de gens d'affaire. En 2000, La Nouvelle Scène, un organisme de diffusion regroupant à Ottawa quatre compagnies théâtrales, s'inspirera aussi de ce modèle.

### **La consolidation des organismes**

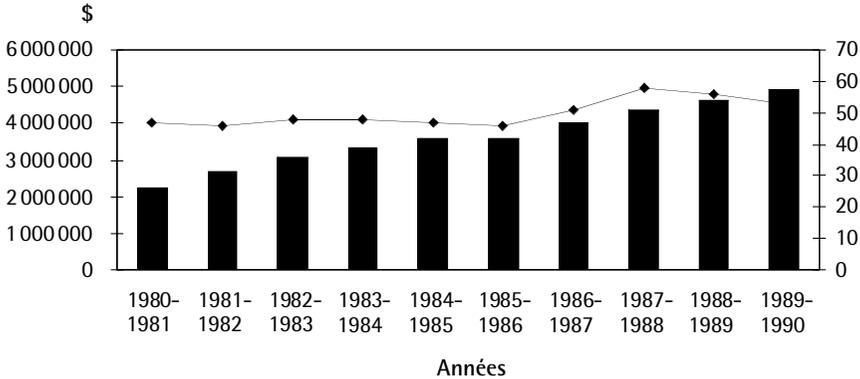
La décennie débute par une récession de taille qui affecte la fréquentation et l'équilibre budgétaire des théâtres. Le Service du théâtre du CAC crée alors en 1981-1982 la Brigade volante, un programme d'appoint qui permet aux compagnies d'avoir recours à des spécialistes du milieu lorsqu'elles éprouvent des problèmes financiers ou organisationnels<sup>6</sup>.

La décennie fut aussi marquée par la croissance, non pas surtout du nombre de compagnies, mais de leurs activités et de leur rayonnement. Ainsi, le nombre d'organismes soutenus au fonctionnement par le Conseil des arts du Canada passe de 47 à 53, alors que le budget des subventions de fonctionnement évolue de 2,2 à 4,6 millions de dollars, comme le montre le graphique 3.

---

6. Le programme sera suspendu quelques années plus tard, avant de revoir le jour en 1998-1999.

## GRAPHIQUE 3

**Subventions allouées aux compagnies francophones et nombre de compagnies soutenues par le Conseil des arts du Canada – 1980-1989**

Alors que le nombre de représentations des compagnies francophones soutenues par le Conseil passait de 5700 en 1982-1983 à près de 6300 en 1989-1990, leurs revenus totaux progressaient de 12 à 27 millions de dollars. Voici, selon les données tirées des rapports finaux de ces compagnies, un sommaire des principales tendances de leur structure de revenus et de dépenses :

- ♦ la part moyenne du soutien du Conseil a diminué de 19 % à 15 % des revenus totaux sur la période visée, alors que la part des provinces et des municipalités a crû de 25 % à 27 % ;
- ♦ la part des revenus autonomes<sup>7</sup> a augmenté de 45 % à 46 % des revenus totaux, et les autres revenus<sup>8</sup> de 11 % à 12 % ;
- ♦ alors que le rendement<sup>9</sup> des dépenses de marketing par rapport aux revenus autonomes diminuait de 3,9 à 3,6, les dépenses de marketing évoluaient de 11 % à 13 % des dépenses et les frais administratifs diminuaient de 15 % à 13 % des dépenses.

7. Incluant toutes les recettes produites par les spectacles, qu'il s'agisse de garanties, de recettes des guichets partagées avec un diffuseur ou un coproducteur, ou de recettes provenant d'une autoprésentation.

8. Incluant les commandites et dons en espèces, en services ou en matériel, la collecte de fonds, les intérêts, la vente d'articles promotionnels, les revenus de bar, de vestiaire, d'ateliers et les subventions autres que celles de fonctionnement des Conseils des arts et ministères au niveau fédéral, provincial, régional et local.

9. Le rendement des dépenses de marketing est un indicateur de performance calculé en divisant le total des revenus autonomes par les dépenses de marketing; on obtient ainsi le rendement généré au guichet par chaque dollar affecté à la mise en marché.

Au cours de cette période, la subvention moyenne par compagnie provenant du CAC grimpe de 47 000 \$ à 87 000 \$, répondant ainsi aux vœux de consolidation du milieu théâtral francophone, maintenant regroupé en deux grandes associations, le Conseil québécois du théâtre, créé en 1983 à la suite des États généraux sur le théâtre tenus en 1981, et l'Association des théâtres francophones du Canada (l'Association nationale des théâtres francophones hors Québec) fondée en 1984.

### **Le regroupement sectoriel et la négociation de nouvelles conventions collectives**

Plusieurs autres associations sectorielles verront le jour pendant cette période : l'Association québécoise des marionnettistes en 1981, l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec en 1984, les Théâtres associés en 1984 (succédant à l'Association des directeurs de théâtre qui régissait depuis 1972 les ententes avec l'Union des Artistes), les Théâtres Unis Enfance Jeunesse en 1985, l'Association des producteurs de théâtre privé en 1986, l'Association des compagnies de théâtre en 1989 et l'Association québécoise des auteurs dramatiques en 1991. L'impact de ces associations et des lois sur le statut de l'artiste qui les encadrent a modifié en profondeur, selon Alain Grégoire (2001, p. 94-99), les relations de travail des artistes et artisans du théâtre.

### **Le déploiement de la micro-informatique**

Cette décennie et la suivante verront aussi l'introduction et la généralisation de la micro-informatique dans la pratique théâtrale. Au plan de la production, de nouveaux logiciels révolutionnent la conception des décors, des costumes, du son et de l'éclairage. Au plan administratif, l'impact s'est avéré tout aussi important, entre autres dans les domaines suivants :

- ♦ la confection et le suivi des budgets généraux et de production, permettant d'allouer un budget précis pour chaque élément de chacune des productions, lors de la création, en reprise ou en tournée ; les comparaisons historiques et les planifications pluriannuelles deviennent beaucoup plus aisées ;
- ♦ la confection des documents et des listes pour la collecte de fonds ; la confection des plans de mise en marché, dont les projections de revenus, ainsi que la possibilité de collecter des données détaillées et d'optimiser le prix des places ;

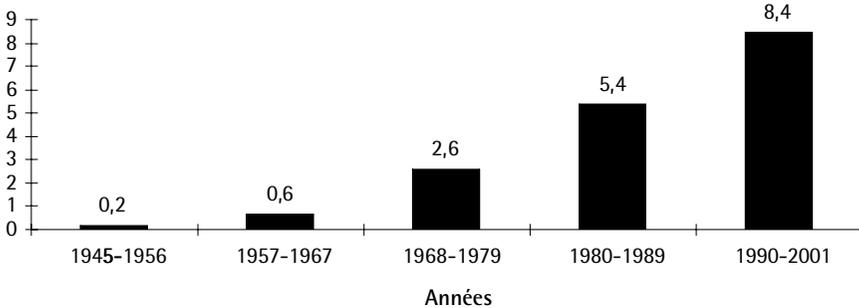
- ♦ l'informatisation des billetteries, leur mise en réseau, la disponibilité de données détaillées sur les acheteurs de billets ainsi que sur les diffuseurs au pays et à l'étranger ; l'analyse du profil des acheteurs permettant le recours à des campagnes de mise en marché ciblées, sur une base géographique ou sociodémographique, comme l'expliquent Kotler et Scheff (1997, p. 345-373).

### L'ouverture sur le monde

Les premières éditions de la Quinzaine internationale de théâtre à Québec en 1984 et du Festival de Théâtre des Amériques à Montréal en 1985, la tenue du marché du spectacle CINARS depuis 1984, la création de la Commission internationale du théâtre francophone en 1987 et celle des Coups de théâtre jeunes publics en 1990 (succédant au Festival de théâtre pour enfants de l'AQJT) allaient permettre aux compagnies d'étendre leur rayonnement à l'étranger. Les carrières internationales d'*Une lune entre deux maisons*, créée par le Théâtre le Carrousel en 1980, de *Pleurer pour rire*, créée en 1981 par le Théâtre de la Marmaille (les Deux Mondes), de *La trilogie des dragons*, créée en 1987 par le Théâtre Repère (Ex Machina), de *Mur-Mur*, créée la même année par DynamO Théâtre, du *Dortoir*, créée en 1988 par Carbone 14, et d'*Oulipo Show*, créée en 1989 par le Théâtre Ubu, illustrent le parcours de nombre de compagnies de création. Le graphique 4 indique la moyenne des productions québécoises présentées à l'étranger, selon le document de S. Schryburt (1999).

#### GRAPHIQUE 4

##### Nombre moyen de productions présentées à l'étranger - 1945-2001



Même si la diffusion internationale des compagnies théâtrales avait commencé bien avant la décennie 1980-1989, elle prend un nouvel essor à cause d'une structuration plus verticale du travail, qui

fait du metteur en scène un créateur à part entière. Ce mouvement accentue, selon Gilbert David, les luttes pour la distinction artistique entre les compagnies (2001, p. 29). Selon Claude Des Landes, ceci allait aussi changer leur mode de fonctionnement : « Elles ont implanté un nouveau modèle d'organisation de compagnie conçu spécifiquement en fonction de la tournée dont les saisons, avec Montréal pour port d'attache, seront définies selon un calendrier de représentations planifié à l'échelle internationale » (2000, p. 38). Le rôle des administrateurs dans la diffusion inclut maintenant :

- ♦ la formation et la gestion d'équipes mixtes de création, une ouverture à d'autres pratiques artistiques et administratives, l'allongement des périodes de création et le prolongement des cycles de diffusion ;
- ♦ la connaissance des mécanismes de coproduction et des réseaux de diffusion, avec des festivals et des diffuseurs à l'échelle nationale et internationale, ainsi que des programmes de soutien afférents ;
- ♦ la gestion de production centrée sur la tournée et la gestion financière internationale.

Tous ces défis ont nécessité une expertise plus poussée en planification des activités, en mise en marché des œuvres et en gestion des opérations, et le rôle du gestionnaire de théâtre s'en est trouvé amplifié.

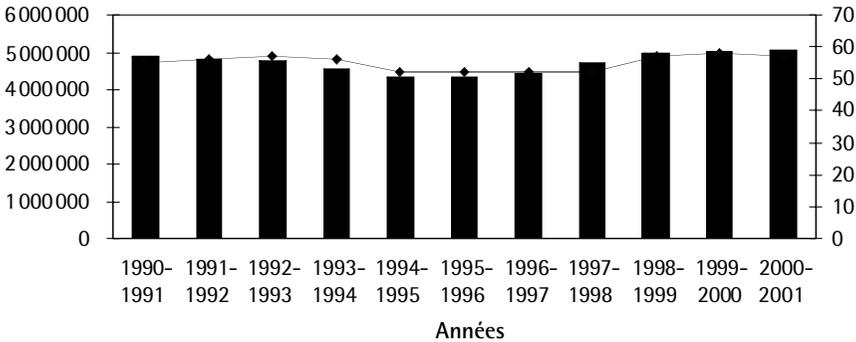


Période 1990-2000

De nouveaux lieux et le défi des publics

La période 1990-2000 fut une période de relative stabilité dans le financement provenant du CAC et du CAM, alors que le budget dévolu au théâtre par le CALQ allait connaître une augmentation significative en fin de période. Le nombre d'organismes soutenus au fonctionnement par le CAC passe de 55 au début de la décennie à 52 en 1994-1995 avant d'augmenter à 57 à la fin de la décennie. L'aide au fonctionnement diminue de 4,9 à 4,3 millions de dollars en 1994-1995, à la suite des coupures budgétaires imposées au Conseil, avant de remonter à plus de 5 millions grâce aux nouveaux fonds, comme le montre le graphique 5.

GRAPHIQUE 5

**Subventions allouées aux compagnies francophones et nombre de compagnies soutenues par le Conseil des arts du Canada – 1990-2000**

Afin de préserver la stabilité financière des organismes artistiques en ces temps incertains, le CAC octroie en 1994-1995 ses premières subventions pluriannuelles et le CALQ fait de même en 1996-1997. Au cours de cette période, la subvention moyenne par compagnie au CAC chute de 88 000 \$ en 1990-1991 à 83 000 \$ en 1994-1995, avant de revenir à 88 000 \$ en fin de période. Alors que le nombre de représentations des compagnies soutenues par le Conseil passait de 6300 à la fin de la décennie précédente à 4600 au cœur de la récession de 1994-1995, avant de remonter à 5100 à la fin de la décennie, leurs revenus totaux progressaient de 27 à 47 millions de dollars. Voici un aperçu des principaux indicateurs des revenus et des dépenses pour la décennie 1990-2000 :

- ♦ la part moyenne du soutien du Conseil a diminué de façon constante de 15% à 11% des revenus totaux sur cette période ;
- ♦ la part des provinces et des municipalités a légèrement diminué de 27% à 26%, ceci ne reflétant pas les augmentations substantielles consenties au CALQ en 2000-2001 ;
- ♦ la part des revenus autonomes a diminué de 46% à 39% des revenus totaux, mais elle a été plus que compensée par l'accroissement des revenus autres de 12% à 26%<sup>10</sup> ;

10. Deux interventions du ministère de la Culture et des Communications du Québec ont contribué à parfaire l'expertise des compagnies en collecte de fonds et en développement des publics : le programme d'appariement des commandites en 1992-1993 et le plan de relance de la diffusion en 1993-1994.

- ♦ alors que le rendement des dépenses de marketing par rapport aux revenus autonomes diminuait de 3,6 à 2,6, les dépenses de marketing et les frais administratifs augmentaient chacun de 13 % à 15 % des dépenses.

### **De nouveaux lieux**

Tout au long de la décennie, plusieurs compagnies théâtrales ont construit ou rénové leur lieu théâtral, un mouvement qui a surpris par son ampleur et qui a demandé aux administrateurs de développer de nouvelles compétences en planification immobilière, en gestion de chantier, puis en modification de la structure organisationnelle et financière des organismes. Dès 1988, le Théâtre des Gens d'en Bas et le Théâtre Parminou se voyaient confier de nouveaux terrains par leur municipalité pour y édifier un centre de production et de diffusion. En 1989 et 1990, la Licorne et le Théâtre d'Aujourd'hui quittaient des lieux restreints et insalubres pour emménager dans des théâtres plus accessibles. En 1992 et 1993, deux théâtres qui ont marqué profondément la vie théâtrale montréalaise, le Rideau Vert et le Monument-National, furent rénovés en profondeur.

La ronde se poursuit en 1995 à Montréal pour la Veillée, l'Espace GO, l'Usine C et les Deux Mondes. À Québec, la Caserne Dalhousie devient le nouvel outil de création de la compagnie de Robert Lepage en 1996 alors que le Théâtre du Nouvel-Ontario assume, en 1997, la gestion d'une nouvelle salle de spectacles au Collège Boréal de Sudbury. En 1997 et 1998, la Maison Théâtre de Montréal, l'UniThéâtre d'Edmonton et le Théâtre du Nouveau Monde bénéficient de nouvelles installations. En 2000, le Périscope de Québec et La Nouvelle Scène d'Ottawa permettent à leurs compagnies membres d'avoir accès à de nouveaux lieux. En 2002, le Théâtre de la Bordée emménage dans un nouveau lieu à Québec alors qu'Espace Libre rénove le sien à Montréal.

Les constructions et rénovations de lieux théâtraux de la dernière décennie auront une influence déterminante sur la pérennité des compagnies théâtrales. Ce mouvement est né du dynamisme des directions artistiques et administratives des compagnies, mais il n'aurait pu se réaliser sans le leadership et l'émulation du ministère de la Culture et des Communications du Québec et du ministère du Patrimoine canadien.

### Le défi des publics

Selon l'*Étude sur les publics de spectacles au Québec* (MCC, 1996.3), la participation du public aux arts de la scène entre 1979 et 1994 a légèrement diminué (de 60 % à 56 % de la population assistent à au moins un spectacle par année). Le déclin était légèrement plus prononcé pour la musique classique et la chanson (de 48 % à 40 %), pour la danse (de 16 % à 10 %) que pour le théâtre (35 % à 34 %). Le public des années 1990 est plus segmenté (en 1989, 35 % des répondants ont assisté à des spectacles des trois disciplines, comparativement à 27 % en 1994).

Statistique Canada (2000) révèle qu'entre 1992 et 1998 le pourcentage de la population qui a assisté à une représentation théâtrale a diminué de 24 % à 19,9 % pour les spectacles pour adultes et de 8,4 % à 6,8 % pour les spectacles pour la jeunesse. Plusieurs observateurs attribuent cette décroissance à la récession économique du début de la décennie, à la baisse du temps de loisir due à une hausse du temps de travail, à la concurrence des nouveaux médias électroniques et à l'augmentation du prix des billets de théâtre. Il n'existe toutefois pas d'unanimité parmi les chercheurs sur l'influence du prix des billets sur la fréquentation des spectacles (inélasticité des prix à la demande), mais plusieurs notent que cette hausse, survenue parallèlement à un gel du financement public des arts, a probablement réduit l'accès aux personnes à faible revenu, dont les étudiants.

Selon un sondage effectué en 1994 auprès des publics de sept théâtres de taille différente à Montréal (Colbert *et al.*, 1998), il semblerait exister une différence entre le comportement des abonnés à bas ou moyen revenu (retraités, étudiants) pour lesquels le prix est un facteur majeur de la fréquentation et celui des spectateurs à haut revenu, abonnés ou non, pour lesquels le manque de temps est le facteur le plus important. Plusieurs études confirment par ailleurs qu'un des facteurs les plus déterminants dans la fréquentation des arts est l'influence familiale à l'enfance et à l'adolescence; une stratégie de développement de public favorisant l'abonnement familial à prix réduit semble donc prometteuse, à la fois à court, à moyen et à long terme.

### Des rôles qui s'affirment, des pouvoirs qui se précisent

Si la construction et la rénovation de nouveaux lieux théâtraux ont permis aux compagnies de relancer le développement de leur public, elles ont aussi contribué à préciser les rôles et les pouvoirs de la direction artistique, de la direction administrative et des conseils d'administration (Vaïs, 2000), souvent selon les paramètres suivants :

- ♦ la direction artistique établit la vision artistique de la compagnie et définit son caractère distinctif dans les choix de programmation et de développement des publics ;
- ♦ la direction administrative conçoit et met en œuvre le plan de développement de la compagnie, proposant une vision administrative à long terme qui appuie la vision artistique ;
- ♦ le conseil d'administration adopte le mandat de la compagnie, sélectionne la direction artistique et administrative, endosse les choix de programmation, contribue à la collecte de fonds et est imputable de la gestion de l'organisme.



### Une vision administrative

Celui qui construit les ponts que l'artiste  
a imaginés.

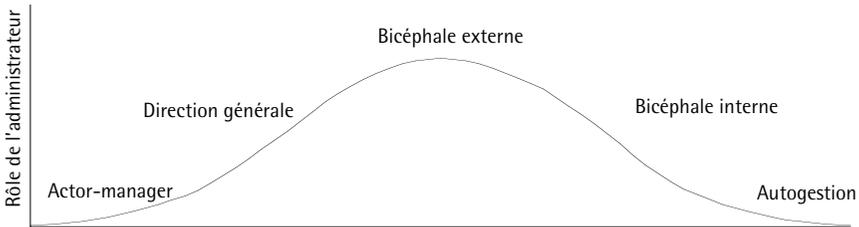
Patricia Pitcher, 1994

Au cours des cinquante années que couvre cet exposé, le rôle du gestionnaire a évolué en fonction du modèle de gestion adopté par les compagnies, comme le montre le graphique 6.

À un extrême, on trouve le modèle de l'*actor-manager* qui concentre tous les pouvoirs sur lui-même ; comme le montre l'histoire récente, ce modèle fonctionne bien dans un environnement peu structuré où le rôle du gestionnaire se concentre sur la fonction financière. À l'opposé, on retrouve le modèle de l'autogestion qui confère de larges pouvoirs à un conseil d'administration formé d'artistes et d'artisans, ce qui limite le rôle du gestionnaire.

## GRAPHIQUE 6

## Rôle de l'administrateur en fonction du modèle de gestion



Au cours des dernières décennies, les compagnies subventionnées ont privilégié les trois modèles centraux, ce qui s'explique par les facteurs suivants :

- ♦ la spécialisation de la direction artistique, dont les choix de programmation définissent le caractère distinctif de la compagnie théâtrale et orientent son développement ;
- ♦ le défi des publics, l'extension des marchés de diffusion et leur compétitivité, qui nécessitent des plans de développement à long terme ;
- ♦ la responsabilité de lieux théâtraux et la sophistication des outils de gestion qui demandent des connaissances plus poussées ;
- ♦ la multiplication des intervenants, autant publics, associatifs, que syndicaux et privés, ainsi que leurs exigences administratives au plan légal, réglementaire et financier.

De 1945 à aujourd'hui, le rôle des gestionnaires s'est aussi significativement accru à cause de la complexité des enjeux et de l'expertise demandée. Leurs tâches sont devenues multiples et variées ; elles englobent maintenant la planification stratégique, la gestion des immobilisations, la fidélisation des publics et la gestion de la mise en marché, la gestion des ressources humaines et des conventions collectives, la gestion des outils informatisés et la gestion financière.

Aujourd'hui, comme au cours des précédentes décennies, les gestionnaires demeurent de véritables artisans du théâtre : en se fondant sur l'expérience acquise sur le terrain, ils restent en mode d'apprentissage continu et ils valorisent la flexibilité au quotidien ; en maintenant

le cap sur la recherche de nouveaux publics et de nouveaux marchés, et en se faisant les garants de la saine gestion, ils assurent la pérennité de leur compagnie théâtrale.

Enfin, les compagnies théâtrales reconnaissent maintenant qu'elles ont besoin à la fois d'une vision artistique et d'une vision administrative de leur développement à long terme. Elles conviennent, quel que soit le modèle de gestion pratiqué, qu'il existe une tension créatrice entre la fonction artistique et la fonction administrative, une tension qui permet de construire, dans la complicité, les ponts imaginés par l'artiste.

## Bibliographie

- BATTAGLIA, Valérie, Béatrice MOGUEL et André PELLICIARI (1991), « L'administrateur, vecteur d'intégration de l'irrationnel dans la gestion de l'entreprise culturelle », *Actes de la première conférence internationale sur la gestion des arts*, Montréal, École des Hautes Études commerciales.
- BEAUBIEN CHARBONNEAU, Jeanine (1997), *La Poudrière réincarnée*, Montréal, Éditions du Méridien.
- BEAUCHAMP, Hélène (2001), « La dramaturgie jeunesse, de refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p.133-150.
- BEAUCHAMP [RANK], Hélène, Bernard JULIEN et Paul WYCZYNSKI (1976), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides.
- BOURASSA, André-G., Gilbert DAVID, Jean-Marc LARRUE et Renée LEGRIS (1988), *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB Éditeur.
- COLBERT, François, Caroline BEAUREGARD et Luc VALLÉE (1998), « The Importance of Ticket Prices for Theatre Patrons », *International Journal of Arts Management*, vol. 1, n° 1, Montréal, École des Hautes Études commerciales, p. 8-15.
- CONSEIL DES ARTS DU CANADA (1967), *Rapport annuel 1966-1967*, Ottawa.
- DAVID, Gilbert (2001), « Une institution théâtrale à géométrie variable », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p.13-36.
- DES LANDES, Claude (2000), « D'une entreprise nationale au rayonnement planétaire », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, p. 31-43.
- DWYER, Peter (1965), « Some Present Problems of Subsidy », *Rapport annuel 1964-1965 du Conseil des arts du Canada*, Ottawa.
- GREFFARD, Madeleine et Jean-Guy SABOURIN (1997), *Théâtre québécois*, Montréal, Boréal Express.
- GRÉGOIRE, Alain (2001), « Les unions, qu'ossa donne? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 100, Montréal, p. 94-99.

- KOTLER, Philip et Joanne SCHEFF (1997), *Standing Room Only, Strategies for Marketing the Performing Arts*, Boston, Harvard Business School Press.
- LANG, Jack (1968), *L'État et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence.
- LEBRECHT, Norman (1991), *The Maestro Myth*, Londres, Simon and Schuster.
- LEROY, Dominique (1990), *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan.
- LÉVESQUE, Georges-Henri et Vincent MASSEY (1951), *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, Ottawa.
- LOI SUR LA COMMUNAUTÉ URBAINE DE MONTRÉAL, Montréal, juin 1980.
- LOI SUR LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, Ottawa, 28 mars 1957.
- LOI SUR LE CONSEIL DES ARTS ET LETTRES DU QUÉBEC, Québec, décembre 1992.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC (1996), *Pleins feux sur les publics de spectacles*, Québec.
- NEWMAN, Danny (1981), *Subscribe Now: Building Arts Audiences through Dynamic Subscription Promotion*, New York, Theater Communication Group.
- PITCHER, Patricia (1994), *Artistes, artisans et technocrates dans nos organisations*, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- SCHRYBURT, Sylvain (1999), *Repère signalétique des productions de compagnies théâtrales du Québec jouées à l'étranger*, Montréal, CÉTUQ, Université de Montréal.
- STATISTIQUE CANADA (2000), *Modèles de participation et de consommation culturelle*, Ottawa.
- VÄIS, Michel (2000), « Direction artistique et conseil d'administration: guerre et paix », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 96, p. 94-105.



# Théâtre et édition au XX<sup>e</sup> siècle

**Lucie Robert**

*Université du Québec à Montréal*

Nous ne savons à peu près rien de l'édition théâtrale au Québec au XX<sup>e</sup> siècle ; c'est en effet un phénomène dont la nature et le fonctionnement n'ont attiré l'attention ni des chercheurs, ni des statisticiens qui travaillent sur l'édition québécoise. Cela seul devrait nous révéler un fait simple : pour ces spécialistes, l'édition théâtrale est un domaine si marginal que l'on n'en saurait tirer d'information pertinente pour l'histoire

ou l'analyse du phénomène éditorial au Québec. Le Groupe de recherche en édition littéraire à l'Université de Sherbrooke, sous la direction de Jacques Michon, a bien consacré quelques thèses, mémoires, monographies ou chapitres aux Éditions Édouard Garand (Landry, 1988), Leméac (Faure, 1992), La Pleine Lune (Boisclair, 1994) ou Herbes rouges (Goulet, 1995), mais il n'a pas encore jugé utile de consacrer une étude particulière aux collections de théâtre, ce qu'il a pourtant fait pour la poésie (Giguère et Marquis, 1989). De même, les travaux portant sur les revues ou sur l'édition savante n'isolent guère, dans leurs propos, la question des études théâtrales. Pour le début du siècle, *Le nigog* paraît plus intéressant que *Le Passe-Temps* dans l'étude des esthétiques modernes ; pour la fin du siècle, *Parti pris*, *La barre du jour* ou *Possibles* signalent mieux les courants de pensée que les *Cahiers de théâtre Jeu*. Quant à l'édition savante, encore faudrait-il que quelqu'un s'y intéressât.

Ce triste bilan témoigne encore d'un deuxième fait simple : le milieu théâtral lui-même ne s'interroge guère sur l'édition théâtrale. Car, si les travaux de recherche sur l'édition littéraire sont si avancés, c'est d'abord que les historiens et les sociologues de la littérature se sont posé la question du rôle de l'éditeur dans la production littéraire, éditeur dont ils font un premier lecteur, c'est-à-dire une instance déterminante dans la sélection, la production et la diffusion des œuvres. De même, la recherche et l'édition savante témoignent du degré d'institutionnalisation de la discipline. Enfin, ceux qui s'intéressent à l'histoire des idées ou à la sociologie des intellectuels ont envisagé avec intérêt l'analyse des revues qui portent un programme ou le rôle des revues savantes dans l'institutionnalisation de leur discipline respective. Le désintérêt du milieu pour l'édition théâtrale n'est toutefois guère étonnant. Qui s'intéresse à l'histoire du théâtre commencera d'abord, et avec raison, par repérer et identifier les salles, les troupes et le répertoire, travaux qui ne désignent pas l'éditeur comme un intervenant essentiel, ni même comme un acteur important.

Les travaux du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (Lemire, 1978-1987 et Dorion, 1994) puis ceux de *La vie littéraire au Québec* (Lemire et Saint-Jacques, 1991-1999) ont permis de reconstituer en grande partie le répertoire des textes dramatiques et des études publiées au Québec et au Canada français avant 1980. Tous ces ouvrages n'ont pas été analysés à fond, mais ils ont au moins fait l'objet d'une relecture rapide qui permet de dégager le propos, de situer les choix esthétiques et d'établir l'état général de la réception critique. Ce qui manque toujours, c'est le répertoire des pièces restées inédites, ce qui

permettrait de déterminer plus précisément les choix éditoriaux en matière de théâtre. Une première recherche biographique a ensuite permis d'identifier les auteurs et de les situer dans leur milieu. Nous disposons ainsi d'une première sociologie des acteurs de l'édition théâtrale, parmi lesquels figurent les auteurs dramatiques, les critiques de théâtre et les éditeurs eux-mêmes. Ces éléments de sociologie couvrent le XIX<sup>e</sup> siècle et les premières années du XX<sup>e</sup> siècle de manière assez générale ainsi que les années plus récentes, mais cette fois de manière plus ponctuelle<sup>1</sup>. Enfin, plusieurs revues culturelles (*Cahiers de théâtre Jeu*, *Lettres québécoises*, *Canadian Theatre Review*) ou littéraires (*Voix et images*) ont, à un moment ou à un autre, proposé des éléments de réflexion sur les splendeurs et les misères de l'édition théâtrale, soit dans un dossier à portée générale<sup>2</sup>, soit à propos d'un cas singulier.

J'entends donc brosser ici à grands traits l'histoire de l'édition théâtrale telle que nous la connaissons aujourd'hui, repérer ses nombreux départs, examiner ses tout aussi nombreux culs-de-sac, cherchant à saisir les conditions et les difficultés particulières de la relation, si peu évidente, que le théâtre a entretenue avec le milieu de l'édition, au Québec, au XX<sup>e</sup> siècle. Cette relation couvre aussi bien l'édition de ce que je nomme les textes-sources (c'est-à-dire les textes dramatiques) que l'édition d'un discours d'accompagnement (c'est-à-dire les publications savantes et les revues). Cependant, une réflexion sur l'édition théâtrale ne saurait se contenter de fixer des balises statistiques ou historiques. L'édition du texte dramatique est une opération qui ne va pas de soi. L'émergence de ce processus éditorial correspond à un moment de l'histoire du théâtre où le poète se dissocie de l'acteur et du directeur de troupe et où il revendique, de ce fait, son rôle propre. L'idée même de recourir à l'édition renvoie à une conception du statut et de la fonction du texte dramatique qui, sous la forme du livre,

- 
1. Voir Lemire et Saint-Jacques (1991-1999), Saint-Jacques (1974), Beauchamp (1992) et Robert (2000). Les banques de données du groupe de recherche sur *La vie littéraire au Québec* se rendent présentement jusqu'en 1918, mais nous disposons également de données partielles pour les années 1919-1933. De même, le groupe de recherche sur *Le statut littéraire du texte dramatique*, sous ma direction, à l'Université du Québec à Montréal, effectue une semblable compilation pour le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle (Robert, 2000b).
  2. Parmi les dossiers, on notera celui des *Cahiers de théâtre Jeu* (décembre 1991), de la *Canadian Theatre Review* (printemps 1999) et de *Lettres québécoises* (automne 2001). On notera également la série d'articles portant sur le cas particulier du théâtre pour la jeunesse publiée dans *Lurelu* (Beauchamp 1992). Je remercie Hélène Beauchamp de m'avoir transmis ces articles.

connaît une carrière autonome, indépendante de sa représentation scénique. Une histoire de l'édition théâtrale ne saurait ainsi se limiter à dresser la liste des éditeurs ayant risqué l'aventure. Elle soulève la question plus générale des différents usages du texte dramatique, usages qui engendrent des formes et des pratiques qui modifient la nature même de l'écriture dramatique. De même, le discours d'accompagnement, qui apparaît tardivement dans la francophonie nord-américaine, est soumis à des découpages disciplinaires variés et il est le lieu d'un certain nombre de tensions quant à la définition de l'objet, l'extension de son territoire et la nature de son propos. Par tradition en effet, l'édition des textes dramatiques et celle des textes d'accompagnement sont interdépendantes : en principe, elles concernent les mêmes éditeurs et les mêmes réseaux de diffusion. Il y a alors une sorte de coïncidence entre l'objet de l'une et de l'autre, la seconde commentant la première. Les vingt-cinq dernières années ont cependant vu cette unité se dissoudre, d'une part, par la spécification du caractère « savant » de la seconde (qui s'oppose alors au caractère « artistique » de la première) et, d'autre part, par la dissociation du caractère « littéraire » (de l'écriture) et du caractère « théâtral » (de la représentation).



## ACTE I – Réseaux et tendances (1900-1965)

En 1900, puisqu'il faut bien un point de départ, il n'existe pas d'éditeur ni même de collection spécialisée dans l'édition du texte dramatique. Il n'y en a jamais eu. L'édition théâtrale résulte d'abord de la volonté des auteurs de soumettre l'œuvre dramatique à un public de lecteurs quitte à financer eux-mêmes la mise en marché de leurs pièces. On distinguera ici trois tendances. En premier lieu, les écrivains qui commettent un texte dramatique vont disposer de leur pièce comme ils le font de leurs autres écrits, en recourant au même imprimeur, éditeur ou périodique, selon le cas. Madeleine (Anne-Marie Gleason-Huguenin) publie ainsi *L'adieu au poète* à la suite de ses chroniques intitulées *Premier péché* (1902), Rodolphe Girard fait paraître *À la conquête d'un baiser* et *Le conscrit impérial* dans son recueil de contes, *Mosaïque* (1902), Louis Fréchette insère *Véronica* dans le troisième volume de ses *Poésies choisies* (1908) et Marie-Claire Daveluy diffuse ses saynètes pour enfants

dans la revue *La bonne parole* (1915). Il n'y a pas de distinction apparente entre le texte dramatique et les autres productions littéraires. En deuxième lieu, les animateurs de cercles dramatiques (James W. McGown, Horace J. Kearney ou Honoré Boucher, par exemple) publient en brochure les pièces ou les adaptations dont ils sont les auteurs chez l'imprimeur local et à leurs frais. L'avantage qu'ils y trouvent est celui de la copie multiple, c'est-à-dire la reproduction simple et relativement économique de la pièce pour les comédiens amateurs qui auront à la jouer. Aussi les pièces comprennent-elles souvent une note indiquant où et à quel prix les cercles dramatiques peuvent se procurer les exemplaires recherchés. À l'occasion, un encart publicitaire prévient de l'existence de quelques autres pièces, annonçant le nombre de rôles et leur distribution selon les sexes. Enfin, et c'est la troisième tendance, les maisons d'enseignement et communautés religieuses assurent la diffusion de certaines pièces dans leurs réseaux propres, sous forme de brochures ou dans leurs revues, à des fins pédagogiques. Il peut s'agir de la réimpression locale de pièces européennes écrites pour les collégiens ou de l'édition de pièces originales, comme celles du père Sylvio Corbeil, de la sœur Marie-Alice Ferron (Claude Dupont) ou du frère Marie-Victorin.

Ce premier modèle, qui perdure jusqu'aux années 1960, permet de formuler deux observations. Je soulignerai d'abord que les modes d'édition théâtrale diffèrent selon le réseau théâtral dont ils émergent : théâtre littéraire, cercles dramatiques et théâtre de collège sont en effet des univers spécifiques qui se développent selon leurs besoins propres. Il arrive cependant que des pièces circulent d'un univers à l'autre : c'est le cas des pièces de Louis Fréchette (*Félix Poutré*, *Papineau*) qui sont fréquemment jouées dans les collèges et cercles dramatiques. L'édition est ce qui rend possible cette circulation. On publie ainsi des pièces autant, sinon plus, pour être joué que pour être lu. Ensuite, je soulignerai une absence : aucun comédien professionnel ne publie alors de pièce de théâtre. Et pourtant il en existe qui ont écrit. Au concours du Théâtre National Français, en 1904, Joseph-Philéas Filion avait ainsi soumis une pièce en un acte intitulée *L'envers du décor*, dont il ne reste aucune trace. De même, est restée inédite la pièce de Fred Barry, *Le secret d'une tombe*, créée en 1917. Il faut attendre les années 1920 pour que paraissent les premières pièces écrites par des comédiens professionnels : parmi la vingtaine de pièces écrites et jouées par Julien Daoust, qui n'ont été conservées qu'en partie dans des fonds d'archives, paraît ainsi en 1928 *Le triomphe de la croix*, pièce créée quelque vingt-cinq ans plus tôt.

Nous avons donc, somme toute, trois réseaux bien établis : celui des écrivains, qui éditent leur théâtre comme leurs autres œuvres ; celui des amateurs, qui impriment les pièces à des fins de diffusion auprès des autres troupes ou cercles dramatiques ; celui des acteurs professionnels qui n'ont guère de préoccupations éditoriales. Quel que soit le réseau, toutefois, la forme éditoriale d'un texte dramatique est identique et elle correspond au code qui s'est mis en place depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à ce que nous connaissons aujourd'hui : découpage des répliques, distinction typographique entre le dialogue et la didascalie, division en actes, en scènes ou en tableaux. L'habitude d'insérer les crédits de la création (date et lieu, nom des acteurs, producteurs, techniciens, etc.) est déjà assez répandue.

On ne publie pas à l'époque d'études sur le théâtre. Quelques travaux portant sur l'œuvre de certains écrivains font état, mais rapidement, de leur production dramatique, telle l'étude de Fernand Rinfret sur *Louis Fréchette* (1906). Les mémoires d'Eugène Lassalle, *Comédiens et amateurs* (1919), restent uniques en leur genre. Le communiqué de presse tient généralement lieu de chronique théâtrale, encore que l'on assiste, autour du Théâtre des Nouveautés, à la naissance d'une véritable critique théâtrale aux signatures connues et parfois prestigieuses (Louise Milhau, Marie LeFranc, Arsène Bessette ou Gustave Comte). Chroniques et critiques ne quittent pas les pages des journaux, sauf dans le cas des chroniques de Marcel Dugas, qui les réunit sous le titre *Le théâtre à Montréal. Propos d'un huron canadien* (1911). Plusieurs revues qui ne manquent pas d'intérêt, comme *La rigolade* ou *Le Passe-Temps*, s'adressent au public bourgeois et publient des monologues, saynètes ou des pages de musique (y compris quelques airs empruntés aux revues théâtrales).

La principale entorse au modèle établi est la création, en 1924, de la collection « Le théâtre canadien » aux Éditions Édouard Garand. Fils d'imprimeur et petit-fils de typographe, Garand fonde les éditions qui portent son nom en 1923 et il publie, sous l'appellation « Le roman canadien », une collection d'ouvrages en fascicules, avec texte sur deux colonnes, diffusés en kiosque ou par abonnement, au rythme d'un roman par mois. En 1924, il crée sur le même modèle, la collection « Le théâtre canadien », première collection spécialisée. Pourtant, Garand avait longuement hésité : « J'ai reçu, ici, environ 30 manuscrits d'auteurs dramatiques, et je n'ai jamais voulu y toucher, sachant qu'il est prati-

quement impossible de faire de l'argent avec du théâtre ici<sup>3</sup>.» La première pièce de la collection est *La secousse* de Jean Féron, qui ne sera jouée qu'après sa publication, mais les chiffres de vente de l'ouvrage confirment les inquiétudes de Garand qui n'y revient pas avant deux ans. La collection a une esthétique bien marquée, favorisant les pièces de construction professionnelle, comédies et mélodrames à sujet historique ou patriotique et portant une signature connue, soit parce que les auteurs sont comédiens professionnels, soit parce qu'ils sont des romanciers à succès de l'autre collection. Contrairement à la collection des romans, la production théâtrale n'est pas mensuelle et les contrats d'édition offerts aux dramaturges sont beaucoup moins intéressants que ceux des romanciers. Parmi les signatures, on relève les noms d'Alexandre Huot, Henry Deyglun, Antonin Proulx, Auguste-Henri de Trémaudan, Armand Leclair, Paul Coutlée, Jules Ferland, et quelques autres, la plupart connus dans le milieu du théâtre professionnel. Ce qui est neuf ici, c'est la relation au théâtre professionnel et la création d'un circuit éditorial strictement commercial. «Le théâtre canadien» atteint son plein succès entre 1929 et 1931, puis s'étiole, comme le reste de la maison. Au total, les Éditions Édouard Garand auront publié 33 pièces de théâtre, soit 18% du total de sa production, dont 8 en 1930, la meilleure année.

En 1935, toutefois, l'expérience est close et nous revenons au modèle précédent, non sans noter cependant les cas particuliers de Jean Béraud, critique de théâtre à *La Presse*, qui fait paraître son *Initiation à l'art dramatique* chez Bernard Valiquette en 1936; de Palmieri (Joseph Archambault), dont *Mes souvenirs de théâtre* paraît aux Éditions de l'Étoile en 1944 et de Léopold Houllé, à qui l'on doit la première *Histoire du théâtre au Canada* (1945). En 1945, la situation est devenue catastrophique. Si les écrivains n'arrivent plus à trouver d'éditeurs à la suite des grands bouleversements de l'après-guerre (Michon, 1985 et 1991), qu'en est-il des auteurs dramatiques? Les voilà revenus à leur point de départ et même en deçà: peu d'entre eux parviennent à être joués, et encore moins nombreux sont ceux qui parviennent à être édités. Marcel Dubé, Claude Gauvreau et Jacques Ferron, qui ont tous écrit des pièces importantes à cette époque, sont contraints aux éditions restreintes (Erta, Orphée) ou aux revues (*Écrits du Canada français*). Seules les éditions liées aux communautés religieuses poursuivent comme avant: les oblats éditent les pièces du père Laurent Tremblay,

---

3. Lettre d'Édouard Garand à Jean Féron, 23 mars 1934, citée par François Landry (1988, p. 47).

les Paraboliers du Roi (les clercs de Saint-Viateur) publient celles de Gustave Lamarche, et l'on doit aux Éditions du Lévrier, les pièces de Victor Vekeman. À la fin de la décennie 1950, le Cercle du livre de France intervient de manière plus intense, mais sans collection, en publiant les pièces de Marcel Dubé et Jacques Languirand, et en lançant le second ouvrage de Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada* (1958).



## ACTE II – Les collections spécialisées (1965-1990)

Le vide créé par la faillite du milieu éditorial depuis 1945 puis par l'intervention massive des multinationales européennes sur le marché québécois (Bouchard, 1963) est une des raisons indirectes qui ont entraîné la création du Centre d'essai des auteurs dramatiques en 1965 et le lancement de sa revue *Théâtre vivant*, qui publie notamment la première version des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay. Comment mettre les textes dramatiques québécois à la disposition des troupes quand il n'y a pas éditeur? On connaît le rôle qu'a joué le CEAD depuis lors, mais on notera tout de même qu'il s'est très rapidement retiré du milieu éditorial, posant que l'édition n'était, en effet, pas nécessaire au processus de création théâtrale. À peu près en même temps, les éditions Leméac créaient la collection «Théâtre canadien» (1968), deuxième collection spécialisée de l'histoire, et devenaient presque immédiatement l'éditeur de théâtre le plus important du Québec. Leméac créera par la suite quatre autres collections de théâtre: les collections «Répertoire québécois», consacrée au Jeune Théâtre, «Théâtre acadien» qui n'a jamais publié qu'un seul auteur, Antonine Maillet, «Traduction et adaptation», dont Michel Tremblay reste le principal représentant, et une collection de «Théâtre pour enfants», dont Hélène Beauchamp précise qu'elle est la première à renouveler la forme et le genre depuis les années 1920<sup>4</sup>.

4. Sur les collections de Leméac, voir Saint-Jacques (1974) et Robert (1991).

Il faut dire que, dès 1968, Leméac bénéficiait d'une conjoncture favorable que ses directeurs ont eu l'intelligence de saisir. Les réformes de l'enseignement mises de l'avant par le Rapport Parent allaient favoriser le développement d'un marché scolaire de la littérature québécoise et l'introduction du corpus dramatique dans ce marché. Entre 1968 et 1978, Leméac a ainsi tiré un profit immédiat du cours obligatoire de la formation commune consacré au théâtre mis au programme des cégeps<sup>5</sup>. En 1978, l'introduction des séquences transforme le programme, mais n'élimine pas entièrement l'enseignement du théâtre, pas plus que la réforme de 1994 qui revient à une conception traditionnelle de l'histoire littéraire. On notera toutefois que c'est justement entre 1968 et 1978 que Leméac connaît ses plus grandes années et que coexistent les quatre collections. Les modifications de l'enseignement collégial se perçoivent rapidement avec la fermeture de plusieurs collections (notamment « Répertoire québécois ») et dans la réorientation des choix éditoriaux vers une dramaturgie plus jeune. Aujourd'hui, une seule collection subsiste. N'empêche que, en 1991, *Zone* et *Florence* de Marcel Dubé avaient atteint 125 000 exemplaires et *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, 100 000 (Vaïs, 1991, p. 91). On notera en effet que Dubé et Tremblay sont les deux noms d'auteurs dramatiques québécois qui apparaissent le plus souvent dans les plans de cours de l'enseignement collégial<sup>6</sup>.

Leméac n'est pas le seul éditeur à tirer profit du marché scolaire. Peu s'en faut. D'autres joueurs lui feront concurrence, mais aucun avec le même succès. Leméac avait réussi à s'attacher les « classiques » très rapidement. Aussi laisse-t-il vacants d'autres créneaux éditoriaux que plusieurs éditeurs vont saisir, en tirant profit des politiques de subventions qui, depuis les années 1970, stabilisent le marché éditorial. Depuis le début des années 1970, les éditeurs francophones hors Québec

---

5. Joseph Melançon (1987) écrit : « Dans la première décennie [de l'enseignement collégial], 1967-1977, nous pouvons évaluer à 430,000 les étudiant(e)s qui ont étudié au moins trois œuvres québécoises durant leur cours collégial. [...] En tenant compte de l'augmentation du nombre des étudiant(e)s (17,500), on peut affirmer que 500,000 étudiant(e)s ont également étudié trois œuvres québécoises, de 1977 à 1987. En vingt ans, 930,000 étudiant(e)s auront été amené(e)s à lire et à commenter au moins trois œuvres littéraires québécoises. » (p. 121) Il ajoute : « Cependant, [en théâtre], l'accent a été placé sur la représentation et la mise en scène. Certaines pièces sont plutôt analysées comme spectacles présentés à la scène ou à la télévision. Nous pouvons raisonnablement évaluer à 30 % ce type d'enseignement du théâtre qui ne requiert l'achat d'aucun texte. » (p. 122)

6. Du moins dans les plans de cours étudiés par Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy (1993, p. 207).

consacrent une part importante de leur production au théâtre autour de quatre centres : l'Acadie (Éditions d'Acadie), le Nouvel-Ontario (Prise de parole), la région d'Ottawa (Le Nordir, plus nouvelle sur ce terrain) et Saint-Boniface (les Éditions du Blé et les Éditions des Plaines). Dans les années 1980, VLB éditeur, les Herbes rouges, les Éditions de la Pleine Lune se partagent, bien qu'en parts inégales, le marché de l'édition théâtrale, selon des créneaux variés : le Jeune Théâtre, le théâtre politique, le théâtre de recherche, le théâtre féministe. La publication de textes dramatiques dans les revues est alors à peu près disparue<sup>7</sup>. Le rythme de production est alors à peu près constant, variant entre dix et vingt pièces par année pour le Québec, et entre trois ou six pour les éditeurs hors Québec<sup>8</sup>.

En 1976, la création des *Cahiers de théâtre Jeu* participe du nouveau découpage des revues culturelles selon des lignes disciplinaires. Elle apparaît en même temps que *Parachute* (1975), *Lettres québécoises* (1976), *Propos d'art* (1976), *Lurelu* (1978), *Aria* (1979), *24 images* (1979), *Ré-flex* (1981) et plusieurs autres qui découpent la culture en pratiques spécialisées (Robert, 1997). Le développement de la recherche subventionnée en littérature québécoise, puis l'émergence des études théâtrales, avec l'introduction de programmes spécialisés dans les universités, favorisent la production de travaux plus scientifiques, dont le nombre reste modeste et stable, à un ou deux par année. Avec la création de *L'Annuaire théâtral* (1985) se complète cependant le cycle normal du discours d'accompagnement, qui a désormais une revue culturelle pour rendre compte des pratiques courantes, une revue savante et une production régulière (bien que modeste) de monographies spécialisées.

---

7. À ma connaissance, seule la *Canadian Theatre Review* publie une pièce dans chaque livraison. Plusieurs de ces pièces ont été des traductions, en anglais, de textes d'auteurs francophones.

8. Michel Vaïs (1991) note que, en 1991, 26 pièces (dont 3 publiées hors Québec) avaient concouru au prix du Gouverneur général, théâtre francophone. En 1989, 32 ouvrages avaient été mis en concours et, en 1990, 10 seulement (mais avec un changement dans les règles d'admissibilité). Ces moyennes sont proches des miennes qui ont été établies en compilant la liste des « ouvrages parus » de *Lettres québécoises* et de *Voix et images*. Dans un cas comme dans l'autre, la fragilité des sources ne saurait d'aucune manière garantir la validité de ces chiffres. Mais elles nous offrent un ordre de grandeur.



## ACTE III – Les éditeurs spécialisés (1990- )

Le tournant des années 1990 va cependant marquer un nouveau développement dans l'édition théâtrale, dont nous ne saisissons pas encore toutes les conséquences. Jusqu'à cette date dominait l'idée d'une *collection* spécialisée. L'intervention d'éditeurs européens (Actes Sud et Lansman) dans l'édition de textes dramatiques québécois, dès le tournant de la décennie, semble avoir lancé le mouvement des *éditeurs* spécialisés. L'idée est relevée par Dramaturges éditeurs, fondé en 1996 par Yvan Bienvenue et Claude Champagne. Parallèlement, les collections de théâtre se diversifient et se spécialisent. Entre 1999 et 2001, les Éditions Elæis ont publié non pas une, mais trois collections : la collection « Éclats de rire », vouée au théâtre populaire, la collection « Acta fabula », consacrée au « théâtre de qualité » pour adultes et pour jeunes publics, et la collection « Masque d'or », réservée aux pièces du répertoire étranger. De même, en 1999, Lanctôt éditeur crée une collection « Humour », placée sous l'égide de l'École nationale de l'Humour. Celle-ci s'ajoute à la collection régulière, la collection « Théâtre ». En revanche, les pièces pour jeunes publics sont désormais inscrites dans les collections régulières. Ni Lanctôt éditeur ni Dramaturges éditeurs n'opèrent sur ce plan de distinction structurante, bien que le premier ait récupéré plusieurs auteurs – Suzanne Lebeau et Louis-Dominique Lavigne, par exemple –, qui s'étaient illustrés successivement dans les collections spécialisées de Québec/Amérique, Leméac et VLB éditeur. Enfin, le théâtre tire maintenant profit de l'extraordinaire vogue récente de la biographie, que ce soit sous la forme des propos recueillis, biographies romancées, autobiographies, souvenirs ou mémoires. Pas moins de vingt ouvrages portant sur des acteurs et des auteurs dramatiques ont été ainsi publiés depuis 1995, c'est-à-dire autant que dans les vingt années qui ont précédé.

Enfin, dernière remarque, sont apparues depuis dix ans deux autres idées nouvelles dans le monde éditorial. La première est qu'une pièce de théâtre pourrait être vendue, sous forme de livre, au moment même où elle est jouée dans un théâtre. En adoptant ce mode de distribution, Dramaturges éditeurs renoue en fait avec une pratique fort ancienne, mais qui avait été étrangement absente du marché québécois

au XX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. La maison d'édition est appuyée dans cette démarche par quelques théâtres, notamment le Théâtre d'Aujourd'hui qui a ouvert un comptoir (situé à l'intérieur du vestiaire !) où sont mises en vente les pièces de son répertoire disponibles sous forme de livre. La seconde idée neuve est que l'édition du discours d'accompagnement pourrait être plus étroitement liée à l'édition des textes dramatiques. Il s'agit ici non pas du discours savant, qui reste inscrit dans le créneau des éditions universitaires, mais du discours plus accessible de l'essai, fût-il destiné au marché scolaire. On notera ici la timide percée des Éditions Leméac avec la publication, en 1999, de *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, de Jean Cléo Godin et Dominique Lafon (trois des quatre auteurs étudiés dans l'ouvrage sont des poulains de l'écurie Leméac) et celle de *Pièces à conviction*, les entretiens de Luc Boulanger avec Michel Tremblay (lui aussi un auteur-maison) dans ce qui est annoncé comme une collection baptisée « Entretiens ». Une telle politique rend imaginable le développement du parent pauvre de l'édition théâtrale québécoise : l'essai monographique sur les auteurs dramatiques en tant qu'écrivains ou sur les metteurs en scène comme praticiens. Le genre avait connu quelque succès à la fin des années 1960 avec la collection « Écrivains canadiens » (qui comptait une étude sur Marcel Dubé et une sur Françoise Loranger), mais depuis la publication chez Leméac du *Michel Tremblay* (1972) de Michel Bélair, le genre était resté lettre morte jusqu'à ce que Gilbert David et Pierre Lavoie préparent *Le monde de Michel Tremblay* (1993).



## État des lieux

Les travaux que nous avons menés depuis une vingtaine d'années nous ont permis d'évaluer à environ 40 % la proportion des textes dramatiques québécois originaux qui ont été publiés. Nous n'avons pour l'instant aucune raison de croire que ce chiffre varie beaucoup dans le reste de la francophonie nord-américaine et nos quelques sondages semblent

9. On trouve des traces de cette pratique au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle. Louis Fréchette avait ainsi imprimé et distribué son *Félix Poutré* dès sa création, en 1862.

indiquer au contraire la permanence de ce rapport à diverses époques. L'édition théâtrale (textes-sources et textes d'accompagnement confor-dus) représente moins de 1 % de l'ensemble de l'édition québécoise. À titre de comparaison, notons que le roman représente un peu plus de 10 % de cet ensemble. De même, le tirage moyen d'un roman, en 1999, était de 2203 exemplaires (Bordeleau, 2001, p. 16) alors que, dans le meilleur des cas (celui des auteurs mis au programme de l'enseignement, le plus souvent publiés chez Leméac), le tirage d'une pièce ne dépasse guère 1000 exemplaires (Vaïs, 1991, p. 91). Il n'existe aucune édition courante de textes dramatiques joués avant *Tit-Coq* (1948), sauf le *Félix Poutré* de Louis Fréchette, réédité en 1974 par Leméac et constamment réimprimé depuis<sup>10</sup>. Le théâtre reste le parent pauvre de l'édition critique : la « Bibliothèque du Nouveau Monde », éditée par les Presses de l'Université de Montréal, n'a encore publié aucun texte dramatique. Toutefois, certains projets sont en cours : John Hare envisage l'édition critique des pièces de Joseph Quesnel et Micheline Cambron fait de même pour *Une partie de campagne* de Pierre Petitclair. Il reste que l'édition théâtrale au Québec semble ne s'être jamais donné pour fonction de *conserver la mémoire* du théâtre à travers les textes dramatiques.

Quelle fonction s'est-elle alors donnée ? Les trois fonctions définies au début du siècle sont toujours là, même si la configuration de ces trois réseaux a pu changer. Les cercles dramatiques ont à peu près disparu et le théâtre d'amateurs n'a plus la vigueur qu'on lui a déjà connue, mais quand ils existent, ces regroupements travaillent à partir des exemplaires publiés des pièces qu'ils sélectionnent. Ce qui a changé, ici, c'est qu'ils n'en écrivent pratiquement plus. Les milieux religieux sont aussi à peu près disparus de la scène théâtrale, bien que certaines dates liturgiques ou que certaines circonstances exceptionnelles puissent susciter une représentation théâtrale. Ici encore, ou le texte joué sera un texte de répertoire ou, s'il s'agit d'une création, elle restera sans doute inédite. En revanche, l'écrivain est toujours là et il publie encore ses textes dramatiques avec le reste de son œuvre. Depuis 1960, la majorité des auteurs dramatiques édités au Québec ont aussi exercé leur plume dans d'autres genres littéraires (la poésie et le roman) et dans les séries télévisées. À telle enseigne que Ann Wilson, responsable du dossier sur l'édition théâtrale publiée en 1999 par la *Canadian Theatre*

10. Les éditions Leméac avaient réédité, en 1974, quatre textes dramatiques de Louis Fréchette : *Félix Poutré*, *Le retour de l'exilé*, *Papineau* et *Véronica*. En 2001, aucun distributeur ne disposait des trois autres textes.

*Review*, admet avoir eu l'idée de ce dossier après avoir constaté qu'un nombre de plus en plus grand d'auteurs dramatiques renonçaient au théâtre au profit du roman (Wilson, 1999, p. 3). Il faudrait pouvoir mesurer l'ampleur du renoncement chez les auteurs québécois, mais il est vrai qu'ils sont nombreux à pratiquer plusieurs genres littéraires. Aussi, l'édition théâtrale paraît-elle d'abord et avant tout déterminée par la nature de certains textes dramatiques, textes où l'écriture prend une place prépondérante (par opposition à d'autres textes, plus soumis à la scène) et par certains choix de carrière qu'effectuent les auteurs dramatiques : publier une pièce de théâtre, c'est en effet d'abord s'identifier comme *écrivain*.

Il est rare qu'une pièce soit publiée sans avoir connu de mise en scène (une mise en ondes pour le théâtre radiophonique) ou tout au moins une mise en lecture publique. Comme si la mise en scène était la validation première de la valeur du texte dramatique. Le fait que certains éditeurs choisissent de rendre le livre disponible au moment de la création ne modifie que le délai entre les deux formes de mise en public, mais ne change pas la nature de cette relation. La publication représenterait donc, pour l'auteur, une sorte de validation littéraire qui s'ajoute à la valeur théâtrale, première. Toutefois, la mise *au répertoire*, c'est-à-dire la possibilité qu'une pièce soit présentée dans une deuxième mise en scène, paraît directement reliée à la publication. Comme si les validations successives de la scène et du livre étaient tout aussi nécessaires à la naissance des « classiques ». Les éditeurs canadiens de langue anglaise, interviewés dans le numéro évoqué de la *Canadian Theatre Review*, notent tous qu'un texte publié *voyage* mieux qu'une partition ou un tapuscrit (Hamill, 1999 ; Wade, 1999). La chose est possible, mais elle ne signifie pas pour autant que les éditeurs aient pris en charge cette fonction particulière : ainsi, le Centre des auteurs dramatiques demeure le diffuseur le plus important auprès des troupes de théâtre, tant au Québec qu'à l'étranger.

Dans tous ces cas, il faut garder en mémoire que « Le texte imprimé est peut-être différent du texte joué, qui fut parfois éphémère » (Viala, 1997, p. 118). Les éditeurs présentent à ce propos des pratiques variées. Certaines collections, notamment celle des Herbes rouges, ont eu des directeurs et des politiques fermes sur la nécessité de réviser les textes dramatiques avant leur publication. Car l'édition suppose que soit rendu par écrit un texte d'abord conçu dans son oralité, phénomène qui entraîne un travail sur la langue allant parfois jusqu'à l'invention pure. De même, un texte publié doit se suffire à lui-même et engendrer

sa propre lisibilité : outre le travail de la langue dans le dialogue, se pose ainsi le problème de la didascalie qui doit combler les « trous » de la mise en scène et les silences du dialogue. Il arrive aussi que l'esthétique du texte dramatique offerte par un auteur ne concorde pas avec l'esthétique du théâtre. Or, au moment de la publication, l'auteur a le dernier mot. Ainsi *L'improptu d'Outremont* de Michel Tremblay reste publié avec une fin qui n'a jamais été présentée sur scène. Quant à savoir si la pièce sera publiée seule, toute nue, ou accompagnée d'un dossier de presse, de photographies de scène, de notes explicatives et d'une bibliographie, la chose varie selon le public visé : essentiels pour le marché scolaire, ces textes d'accompagnement le sont moins pour le lecteur moyen.

Mais justement, qui sont les lecteurs ? Ginny Ratsoy, directrice de Playwrights Canada Press, est ferme sur ce point : achètent des textes dramatiques les intervenants du milieu scolaire (étudiants, professeurs, bibliothécaires) et du théâtre communautaire, c'est-à-dire les milieux fortement structurés du théâtre amateur (Ratsoy, 1999). On l'a vu, le marché scolaire est le plus sûr débouché de l'édition théâtrale, nonobstant les nombreuses révisions et modifications de programmes qui peuvent faire varier son extension. Le pari de Dramaturges éditeurs et de Lansman, qui vendent leurs livres dans les théâtres, est précisément la construction d'un nouveau public, un public d'amateurs indépendants, qui liraient la pièce par goût. Il existe, en effet, une tradition de lecture d'œuvres étrangères, les classiques français et européens surtout, peu ou pas jouées sur les scènes québécoises. Peut-on nier l'existence d'un lectorat amateur pour le théâtre québécois ?

Loin d'être illégitime, la lecture du théâtre peut donc être une voie d'accès enrichissante à des œuvres qui ont été aussi envisagées pour cela. Musset ou Hugo [...] ont écrit certaines de leurs œuvres en pensant qu'elles seraient reçues par la lecture avant tout. Et ces auteurs, comme tant d'autres, ont eu aussi le désir et le soin que leurs œuvres jouées soient également éditées, offertes par l'imprimé à ceux qui n'auraient pu aller les voir sur scène, ou qui les ayant vues voudraient s'y replonger autrement. (Viala, 1997, p. 38)

Par tradition, les études sur le théâtre portent d'abord sur les textes publiés, dont ils offrent une analyse ou une lecture. Ces travaux (en particulier ceux qui sont réalisés dans le cadre de mémoires ou de thèses universitaires) exigent un donné stable qui permet d'évaluer la qualité du travail de recherche et, éventuellement, de reproduire l'analyse. Et l'on n'oubliera pas que le texte dramatique est la principale

voie d'accès des chercheurs étrangers au théâtre québécois (Robert, 2000a). Le phénomène tend toutefois à se modifier, comme le montrent plusieurs récents articles de *L'Annuaire théâtral*, portant sur la mise en scène, l'acteur ou la musique de scène. L'étude des publications savantes et des revues révèle ainsi les transformations historiques des études théâtrales qui, à partir des années 1970, se constituent en discipline du savoir et conquièrent leur autonomie institutionnelle (Robert, 1991). C'est dans ces publications que se posent en premier lieu les questions de la spécificité du théâtre (et d'une éventuelle spécificité littéraire du texte dramatique), de l'existence et du développement d'un discours original sur l'ensemble de la pratique théâtrale. Mais il n'existe encore aucune analyse qui fasse état des mutations institutionnelles subies par les études théâtrales<sup>11</sup> ni même de publication qui présente un point de vue auto-réflexif sur le sujet.

Enfin, aucune revue de théâtre ne consacre de chronique spécialisée au texte publié. Les *Cahiers de théâtre Jeu* (1976) concentrent leur approche sur le spectacle – ils ont d'ailleurs été créés à cette fin – et n'offrent guère de point de vue critique sur les pièces publiées. Conformément à son mandat, *L'Annuaire théâtral*, de fondation plus récente (1985), rend compte, de manière critique, des études produites dans les champs disciplinaires qu'elle couvre, mais pas de la production dramatique courante. Seules de rares revues littéraires le font. Depuis sa fondation, *Lettres québécoises* consacre une chronique au «Théâtre qu'on publie», imitée en cela par la revue franco-ontarienne *Liaison*. Celles-ci n'ont d'équivalent, sur ce plan, que la chronique «Dramaturgie» de *Voix et images*, chronique trimestrielle et parfois irrégulière. «Tout se passe comme si la critique théâtrale ne rendant compte que des spectacles, et rarement du texte, était illettrée, le théâtre écrit restant, avec la poésie, une littérature minoritaire, voire mineure», observait Irène Sadowska-Guillon (1991, p. 101) à propos de la situation de l'édition théâtrale en France. L'affirmation reste vraie pour la francophonie nord-américaine. Si associés sont le théâtre et la poésie aux yeux des libraires qu'on les trouve côte à côte, ou l'un au-dessus de l'autre, dans toutes les librairies montréalaises, dans un coin, au fond, le plus loin possible<sup>12</sup>.

11. Rien qui soit comparable aux travaux de Nicole Fortin (1994).

12. Nous avons visité les librairies Archambault (rue Sainte-Catherine), Parchemin (métro Berri), Champigny (rue Saint-Denis), Renaud-Bray (rue Saint-Denis et avenue du Parc) et la Coop-UQAM (métro Berri). On notera que ces librairies du centre-ville de Montréal font une part plus grande au théâtre et à la poésie que les librairies de banlieue ou de centres commerciaux.

De même, les éditeurs de l'un et l'autre genres ont le sentiment d'appartenir à une forme d'avant-garde ou aux marges institutionnelles de l'édition (Hayward, 1999). Cependant, la poésie reste un genre fortement légitimé dans le champ littéraire, et l'on ne saurait en dire autant des textes dramatiques.

La faiblesse de la critique portant sur le texte dramatique n'a ici d'égale que celle des réseaux de distribution, qu'il faudrait pouvoir analyser en profondeur. Car, malgré les initiatives récentes de certains théâtres et de certains éditeurs, la plus grande caractéristique de l'édition théâtrale reste sa très grande fragilité. Sauf dans le cas des maisons d'édition bien établies dans d'autres domaines, telles Leméac, Boréal ou La Pleine Lune, le texte dramatique est peu distribué, peu vendu et peu lu. Le cas des éditeurs spécialisés est dramatique, chez qui une pièce peut être publiée, mise en marché quelque temps, mais bientôt retirée et, par conséquent, rapidement oubliée. En ce sens, l'importance quantitative réelle de l'édition théâtrale est largement atténuée par son caractère fugitif, qui reste sans doute le trait qui caractérise le mieux le mode de sa présence dans l'histoire.

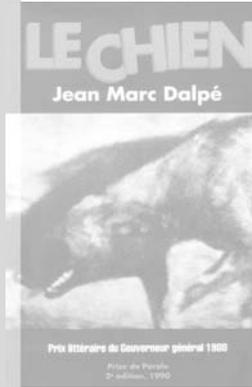
## Bibliographie

- BEAUCHAMP, Hélène (1992), « L'édition de pièces de théâtre pour les jeunes publics au Québec », *Lurelu*, XIV (3), hiver, p. 51-52 ; XV (1), printemps-été, p. 38-39 ; XV (2), automne, p. 42-43.
- BOISCLAIR, Isabelle (1994), *L'édition féministe au Québec : Les éditions de la Pleine Lune et les Éditions du Remue-Ménage (1975-1990)*. Mémoire de maîtrise ès arts, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- BORDELEAU, Francine (2001), « Le nouveau souffle de l'édition », *Lettres québécoises*, 103, automne, p. 16.
- BOUCHARD, Maurice (1963), *Rapport de la commission d'enquête sur le commerce du livre dans la province de Québec*, Montréal, [s.é.].
- DORION, Gilles (dir.) (1994), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI, 1976-1980, Montréal, Fides.
- FAURE, Sylvie (1992), *Les Éditions Leméac (1957-1988) : une illustration du rapport entre l'État et l'édition*. Thèse de doctorat ès lettres, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- FORTIN, Nicole (1994), *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 33.

- GIGUÈRE, Richard et André MARQUIS (dir.) (1989), *L'édition de poésie. Les éditions Erta, Orphée, Nocturne, Quartz, Atys et l'Hexagone*, Sherbrooke, Éditions Ex Libris, coll. « Études sur l'édition ».
- GOULET, Marc-André (1995), *Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993)*. Mémoire de maîtrise ès arts, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- HAMILL, Tony (1999), « Does it matter if Plays get published? », *Canadian Theatre Review*, printemps, p. 14-16.
- HAYWARD, Michael (1999), « Talonbooks : Publishing from the margins », *Canadian Theatre Review*, printemps, p. 23-27.
- LANDRY, François (1988), « Les éditions Édouard Garand et les années 20 », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition du livre populaire*, Sherbrooke, Éditions Ex Libris, coll. « Études sur l'édition », p. 35-76.
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1978-1987), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides : tome I, *Des origines à 1900*, 1978 ; tome II, *1900-1939*, 1980 ; tome III, *1940-1959*, 1982 ; tome IV, *1960-1969*, 1984 ; tome V, *1970-1975*, 1987.
- LEMIRE, Maurice et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (1991-1999), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval : tome I, *1764-1805. La voix française des nouveaux sujets britanniques*, 1991 ; tome II, *1806-1839. Le projet national des Canadiens*, 1992 ; tome III, *1840-1869. Un peuple sans histoire ni littérature*, 1996 ; tome IV, *1870-1894. Je me souviens*, 1999 ; tome V, *1895-1918* [En préparation].
- MELANÇON, Joseph (1987), « L'enseignement littéraire et ses effets de marché », dans Maurice Lemire (dir.) avec la coll. de Pierrette Dionne et Michel Lord, *Livre, lecture et littérature. Le poids des politiques*, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 105-125.
- MELANÇON, Joseph, Clément MOISAN et Max ROY (1993), *La littérature au cégep (1968-1978). Le statut de la littérature dans l'enseignement collégial*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise. Série Recherche », 419 p.
- MICHON, Jacques (dir.) (1991), *Éditeurs transatlantiques*, Sherbrooke, Les Éditions Ex Libris et Les Éditions Triptyque, coll. « Études sur l'édition », 244 p.
- MICHON, Jacques (dir.) (1985), *L'édition littéraire au Québec de 1940 à 1960*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », n° 9, 217 p.
- RATSOY, Ginny (1999), « Perspectives from Playwrights Canada Press : An interview with Angela Rebeiro », *Canadian Theatre Review*, printemps, p. 20-22.
- ROBERT, Lucie (2000a), « Canons croisés ou canons conflictuels ? Les textes dramatiques lus d'ailleurs », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, printemps 2000, p. 231-245. [Suivi d'une bibliographie des « Études sur le théâtre québécois parues hors du Québec (1968-1998) », p. 246-268. En collaboration avec Maude Lessard.]
- ROBERT, Lucie (2000b), « Une carrière impossible : la dramaturgie au féminin », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, « Collection Littérature(s) », p. 141-156. [En collaboration avec Nathalie Piette.]
- ROBERT, Lucie (1997), « Les revues », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 141-185.

- ROBERT, Lucie (1991), « The New Québec Theatre », dans Robert Lecker (dir.), *Essays on the Canadian Canon*, Toronto, University of Toronto Press, p. 112-123.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène (1991), « Splendeurs et misères de l'édition du texte de théâtre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 61, décembre, p. 101.
- SAINT-JACQUES, Denis (1974), « Des Canadiens, des Québécois, une Acadienne ou de l'invisibilité du théâtre au théâtre », *Études françaises*, X (2), mai, p. 151-159.
- VÄIS, Michel (1991), « Québec. L'édition théâtrale : une année de remous », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 61, décembre, p. 89-93.
- VIALA, Alain (dir.) (1997), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France.
- WADE Byran (1999), « The Drug of Alive. A Playwright's Personal Perspective on Publication », *Canadian Theatre Review*, printemps, p. 11-13.
- WILSON, Ann (1999), « Editorial », *Canadian Theatre Review*, printemps, p. 3.





# Le théâtre franco-ontarien et ses éditeurs (1973-2002)

François Paré  
*Université de Waterloo*

***Comme les miens,  
tous les miens, j'ai  
toujours voulu passer  
inaperçu. C'est un  
réflexe qui nous  
caractérise, l'absence  
politique résultant  
d'une absence physique.  
Où, mais où entreposer  
l'embarrassant corps  
qui nous gêne tant?***

Roger Levac  
(1994, p. 141)

Trente ans de créations et de productions soutenues (alors qu'auparavant il n'y avait eu pratiquement rien<sup>1</sup>!), émergence au fil

---

1. René Dionne a très souvent contesté cette interprétation des faits, et il est vrai qu'un théâtre franco-ontarien s'est développé à Ottawa à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, le

des ans d'une dramaturgie de réputation nationale et internationale, un répertoire manuscrit ou imprimé de plus de quatre-vingts œuvres dramatiques par une vingtaine d'auteurs, on connaît le remarquable développement d'un théâtre franco-ontarien relativement autonome entre 1970 et aujourd'hui (Paré, 2001, p. 389-394 ; O'Neill-Karch, 1992). Que cet élan tout à fait singulier, admirable même, ait été motivé par la montée d'un nationalisme identitaire qui a mobilisé toute une génération d'artistes et d'écrivains ne fait aucun doute. Bien que ce terme de nationalisme ne soit sans doute pas tout à fait approprié dans ce contexte, il servira néanmoins de cadre de référence. En 1998, Donald Dennie proposait d'ailleurs une remise en question du concept même d'« Ontario français », forme construite de l'espace dont il convenait de retracer l'histoire :

Affirmer que l'Ontario français est une construction, soit scientifique ou politique, donc pas nécessairement une réalité tangible et concrète, se bute souvent, sinon toujours, au pouvoir des définisseurs de l'objet. Pourtant il est urgent, me semble-t-il, d'amorcer cette critique du positivisme implicite dans la construction de l'objet qu'est l'Ontario français afin de pouvoir mieux le définir (1998, p. 121).

Ce programme s'impose en effet aux chercheurs actuels. L'étude du théâtre pourrait en être un élément central. Manifestation d'une rupture identitaire explicite, profondément ressentie, le théâtre franco-ontarien a servi à la fois de lieu producteur d'un sens nouveau à accorder à l'histoire collective et de représentation renouvelée de ce qui, dans cette histoire, tendait justement à se rompre, à se dissocier de l'ancienne société et à refonder différemment la communauté minoritaire.

Dès ses premières manifestations, le théâtre franco-ontarien a cherché à se construire comme le lieu d'une théâtralité singulière, différente peut-être de celle qui avait cours au Québec, une théâtralité moins *écrite*, moins *prescrite*, jouant plutôt sur la conscience exacerbée de l'oralité, sur l'éphémère de la représentation et sur l'historicisation du sujet minoritaire dans le spectacle théâtral. Cette logique de la continuité entre la conjoncture sociopolitique du minoritaire et celle du spectacle permettait d'anticiper l'avènement de la communauté franco-ontarienne et de dénoncer les forces d'oppression qui entravaient sa consolidation.

---

début des années 1970 marque sans contredit la naissance du théâtre. Voir René Dionne, « Trois littératures francophones au Canada, 1972-1992 », *Cahiers Charlevoix*, n° 3, 1998, p. 197-229.

Ce processus de création de l'identité, le premier théâtre franco-ontarien le conçoit d'abord comme une œuvre ouverte, toujours à élaborer et à recommencer, à la manière sans doute de ce que décrivait pour le théâtre haïtien le dramaturge et poète Frankétienne : « L'identité pour moi est indéfinie. Car, c'est une construction, c'est une mise en page, c'est un labeur, un processus dynamique qui se fait au présent et qui ne s'arrête jamais » (Frankétienne, 1995, p. 52). De la même manière, la dramaturgie franco-ontarienne s'annonce, dès les premières pièces d'André Paiement, comme un « processus dynamique », rebelle aux notions de texte et de permanence. Ce parti-pris esthétique correspond alors largement à l'analyse qui avait cours dans l'ensemble du discours social.

Dès le début des années 1970, le théâtre franco-ontarien se donne donc précisément pour tâche de représenter les mutations de l'identité collective. Il s'institue comme dissidence devant la suprématie de l'écriture, dont le déchiffrement est perçu, à tort ou à raison, comme inaccessible à la majorité de la population minoritaire. Si la littérature imprimée semble faire écran à toute affirmation, le jaillissement de la parole sur scène, même dans des conditions difficiles de production des spectacles, permet de penser autrement l'implication de la communauté. Le théâtre cherche à mimer le vouloir-être collectif et, promettant une représentation plus positive de la sphère publique, il vise à articuler explicitement, bien que de façon provisoire, l'affirmation identitaire. De tels espoirs ont pu fonder depuis une trentaine d'années les pratiques littéraires dans chacune des cultures du Canada francophone, y compris au Québec.

Les comptes rendus qu'ont faits de cette époque fétiche Fernand Dorais (1984)<sup>2</sup>, Robert Dickson (1995-1996), Micheline Tremblay (1997) et Joël Beddows (2001), par exemple, démontrent amplement une profonde impression de recommencement. La rupture présumée des codes répressifs permettait de repenser la mémoire et de la ramener à son point de départ. Avec le théâtre semblait donc naître toute la culture. Dans la belle entrevue qu'elle accordait récemment à Beddows, Brigitte Haentjens, autrefois directrice du Théâtre du Nouvel-Ontario, confirmait amplement une « vision du théâtre », disait-elle, qui répondait « autant à des nécessités idéologiques qu'à un besoin de développer le public » (Beddows, 2001). Claude Denis a indiqué, par ailleurs, jusqu'à quel point ces enjeux identitaires étaient reconnus et renforcés par les organismes

---

2. Les textes de Dorais s'inscrivent eux-mêmes dans la dynamique d'affirmation identitaire qu'ils s'attachent à décrire.

subventionnaires nationaux (Denis, 1994). Dans un document plus récent, André Legault explique que le théâtre était alors poussé « par une force motrice originale et une vision romantique » : « L'idéal franco-ontarien devient un idéal de travail collectif et la troupe [il s'agit ici de La Corvée], qui veut s'affirmer comme franco-ontarienne, produit des textes qui reflètent cette réalité » (Legault, 2001). Le théâtre créé et joué sur scène, par le TNO comme par le Théâtre de la Corvée, désirait produire, en reportant dans le symbolique les difficultés d'appropriation de l'espace marginalisé, les conditions mêmes de rassemblement et d'intervention sur le langage qui échappaient le plus souvent à la communauté minoritaire. À cette communauté, il fournissait, de manière éclatante, un regard renversé sur lui-même, capable de structurer et d'interpréter le pouvoir, et surtout des voix et des corps multiples, traqués, affranchis par les figures du désir et de la répulsion qui traversent à tout coup l'espace dramaturgique.

Cette vocation ne semble pas près de s'éteindre, comme en témoigne un article récent de Danièle Vallée :

Le théâtre franco-ontarien engagé, politique, identitaire a débusqué sa culture d'une assimilation montante, pour protéger et étendre son droit de parole en français. Il a toujours envie de crier haut et fort son appartenance à sa culture et de donner à ceux qui s'en abreuvent et se font un devoir de la diffuser, le goût du risque et du dépassement (Vallée, 2001, p. 15).

La réalité des choses est certes plus nuancée ; et la conclusion de l'article de Danièle Vallée en fait la démonstration. Mais il est clair que le théâtre continue de se construire en Ontario français comme un instrument privilégié d'affirmation socioculturelle et de développement communautaire.



## Le corps normatif du langage

Dès le début des années 1970, le théâtre franco-ontarien s'est élaboré presque exclusivement à l'aune de l'oralité et de la scénographie. Du moins, c'est ce qu'il nous semblait. Dans ce contexte de valorisation de

l'oral, l'œuvre écrite et publiée, avant ou même après la production, s'annonçait donc comme très problématique, car elle supposait une lecture individualisante, éloignée des préoccupations identitaires, une écriture plus largement narcissique, un transfert du corps des acteurs au corps médiatisé du texte et enfin une participation moins grande du collectif des comédiens à la formulation des enjeux idéologiques du texte. En fait, pour que ces enjeux soient pleinement mis en lumière, il semblait bien que l'acte théâtral devait se produire avant tout comme émergence d'une parole et d'une corporalité. Cette interrogation sur le statut accordé à l'écriture et à la diffusion des textes dans une société dominée est vite devenue la marque d'œuvres socialement engagées, comme celles de Jean Marc Dalpé, André Paiement et Brigitte Haentjens. L'interprétation par le corps et la voix de l'acteur, saisie dans le processus même de son élaboration sur scène, ne rendait-elle pas inopérants et réducteurs tout recours à la textualisation et à la diffusion imprimée des textes ?

Reflète d'une époque, cette rupture a fasciné de très nombreux créateurs franco-ontariens, pour qui il semblait justement que le renouvellement des formes dramaturgiques renvoyait au refus viscéral de toute inscription du théâtre dans le corps normatif du langage. Ce rapport difficile à la « grammaire » de la langue, central par exemple dans l'œuvre de Michel Ouellette, renvoie nécessairement au sentiment d'exclusion qui anime à deux niveaux la communauté minoritaire. Car, en marge de l'anglais dont la pénétration fascine les personnages, il y a le refus du discours objectivant du français, toujours en retrait par rapport à la subjectivité, toujours paralysé par sa connivence avec le symbolique et la Loi. Le sujet minoritaire est-il pensable dans le français, langue qui est censée être la sienne ? La langue, lieu même d'une rédemption espérée, fragilise donc tout, dans la mesure où le français marginalisé, érigé en code normatif, est perçu comme un pauvre cheval de Troie, emportant les personnages vers leur perte. Le théâtre exige donc, dans une large mesure, le sacrifice de cette langue, jugée aliénante, selon la belle analyse de l'engagement social, proposée par Luc Lavallée. Cette part de sacrifice, ici liée au refus de la mémoire scripturale, témoigne de « la volonté d'outrepasser les limites assignées par les régimes politiques se succédant au cours de l'histoire » (Lavallée, 1998, p. 93). D'une manière globale et sans trop donner dans les nuances, on pourrait dire qu'une bonne part du théâtre franco-ontarien des trente dernières années met en scène l'épreuve sacrificielle de la langue normative et la naissance ultime du sujet hors de la norme.

De façon analogue (et raison de plus!), le discours critique, élaboré très souvent à l'heure actuelle par des praticiens du théâtre (Haentjens, Beddows, Leroux) ne cesse de voir en ce théâtre une indifférence stratégique face à la Littérature, entendue comme tradition et mémoire des écritures. Rares sont les chercheurs qui ont imaginé les contours littéraires, l'intertextualité, la substance narrative et parodique, et la rhétorique particulière du théâtre franco-ontarien des dernières décennies. Seules Dominique Lafon (1998 et 2001), Mariel O'Neill-Karch (1992), Stéphanie Nutting (2000) et quelques autres font exception. Il ne fait pas de doute que le commentaire actuel sur le théâtre franco-ontarien confirme le programme élaboré dès le début des années 1970. Doublement normatif, le discours critique sur les textes théâtraux est perçu par plusieurs comme oppressif et réducteur.

Cependant, quelle était cette illusion d'un théâtre hors de la langue? On le voit sans doute mieux aujourd'hui, l'indépendance fantasmée de la dramaturgie franco-ontarienne à l'endroit de l'écriture n'est peut-être qu'une stratégie de détournement, qui n'a pas empêché la consignation de la voix dramatique en texte, de la gestuelle en didascalies, de l'espace scénique en récits. Cette voix foisonnante du théâtre était appelée à s'inscrire malgré tout dans une histoire des textes, sans laquelle le théâtre lui-même serait coupé de la mémoire culturelle, et surtout des processus de répertorialisation et de répétition qui sont au centre du théâtre. Ainsi, incontestablement, comme le montre bien Jean-Marie Thomasseau dans son étude des manuscrits de la mise en scène (Thomasseau, 2001), des textualités diverses sont nées des productions théâtrales, même les plus spontanées et les plus éphémères. Le corps des comédiens, d'abord conçu comme résistance à la littérature, comme lieu par exemple (chez Dalpé et Haentjens) de la marginalisation de la classe ouvrière, finit peut-être par s'abolir dans ce nœud d'absence et de présence, et surtout par disparaître par cette porte ouverte sur la permanence et la répétition qu'est le texte reproduit. Il me semble donc aller de soi – et ça n'a pas toujours été ainsi pour moi – que le théâtre franco-ontarien actuel s'est construit à la fois et également en tant que mise en scène et mise en texte, et que c'est sous ces deux faces qu'il doit dorénavant être étudié et répertorié.

Il ne s'agit pas tant de rendre ses droits à la littérature, explique Yves Jubinville, mais davantage de repenser l'articulation du texte à la scène, de comprendre leur relation dialectique, conflictuelle même, si l'on considère que tout dramaturge compose avec les

conditions pratiques et esthétiques de son temps, tout en se projetant aussi déjà dans un ailleurs qui sert alors de passerelle, soit vers d'autres cultures, soit vers des publics qui n'existent pas encore (Jubenville, 1999, p. 165).

Le texte (en tant que lieu de l'écriture) est donc en quelque sorte une passerelle sémiotique posée sur le temps : sans lui, l'enjeu de l'œuvre théâtrale se jouerait quasi entièrement sur le non-reproductible et la caducité. Tout montre que, dès les premières productions, le théâtre franco-ontarien a cherché à s'inscrire dans la permanence normative du texte. Certes le produit d'un « discours du développement » régional, pour reprendre la distinction proposée par Gérard Bouchard, il est tout de suite devenu production de textualités reproductibles, et donc amputées de l'espace de référence (Bouchard *et al.*, 1994, p. 211-212).



## Le recours à l'œuvre publiée

Or cette question de la textualisation de l'œuvre théâtrale n'est pas simple. Quel est, en effet, le sens de ces textualités particulières, dans une culture comme celle de l'Ontario français, culture souvent frappée d'un profond malaise devant l'écriture ? Plus largement, que serait un théâtre sans écrivain et sans inscription dans la mémoire des textes ? Il me semble que le théâtre franco-ontarien s'est construit depuis trente ans sur cet écart d'une très grande richesse formelle entre la scène et le livre, entre la communauté mimée et la solitude fondatrice d'une conscience qui, avant toute chose, écrit un texte. C'est pourquoi le théâtre franco-ontarien des trente dernières années, c'est aussi et surtout la création d'une figure jusque là inopérante en Ontario français et pourtant destinée à occuper le centre du travail dramaturgique lui-même, celle de l'écrivain de théâtre, personnage à la fois central et en retrait de sa propre émergence dans le discours culturel. Or cette figure de l'écrivain, d'André Paiement à Marc LeMyre, de Jean Marc Dalpé à Maude Saint-Denis, ne pourrait guère se concevoir en dehors de l'écriture. Et nous verrons combien elle est tributaire non seulement de la mise en texte des œuvres théâtrales, mais de leur accession éventuelle au livre imprimé.

Dès le milieu des années 1970, il est clair que la publication des œuvres théâtrales constitue une part importante du programme des maisons d'édition franco-ontariennes, à commencer par *Prise de parole*, fondée à Sudbury en 1973. En effet, outre le recueil collectif inaugural *Lignes-signes*, *Prise de parole* publie coup sur coup en 1974 et 1975 le texte de la création collective, *Les communords*, de Claude Belcourt et surtout *Lavalléville* d'André Paiement (ou plutôt attribuée à André Paiement), œuvre jouée quelques mois plus tôt devant le public du Théâtre du Nouvel-Ontario. L'ensemble des écrits de Paiement paraîtra, du reste, sous l'intitulé «œuvre complète», un peu plus tard, en 1978. Aussitôt, un rapport privilégié entre le collectif de création théâtrale et la publication des œuvres, dans les mois qui suivent leur production sur scène, se dessine. Il sera rarement démenti par la suite. Fasciné par l'oralité des classes ouvrières et de la communauté minoritaire dans sa globalité, ce théâtre s'imposera immédiatement comme une «parole dans l'écriture» (Bernabé *et al.*, 1993, p. 24) et ainsi comme un lieu éminemment synchrétique de productions scénographiques et textuelles.

Une sorte de stratégie programmatique, peu explicite et certainement peu consciente, semble déterminer la parution quasi automatique des pièces, même de celles qui, fluctuantes, résultent de processus de création collective, centrés sur l'oralité et la variance. La publication du théâtre découle d'une sorte d'urgence mal définie, l'inscription des œuvres dans un texte reproductible répondant à des stratégies de visibilité et d'institutionnalisation qui motivent alors l'ensemble du milieu littéraire franco-ontarien. Ce milieu est pourtant investi d'une forte tendance à l'oralité, dont on voudrait souligner la pertinence pour la culture minoritaire. Mais cette oralité s'assortit, en ce qui concerne le théâtre, d'une évidente normalisation textuelle que vient confirmer à chaque occasion la publication des œuvres. Une pièce est-elle jouée dans un théâtre d'Ottawa, est-elle seulement mise en lecture publique, qu'un éditeur s'apprête déjà à récupérer le manuscrit, à normaliser le texte, à rassembler les photos, et à faire paraître le tout. Des premières œuvres au tournant des années 1970 à ces dernières années, cette inscription systématique du théâtre dans le corps du livre imprimé n'a jamais cessé ; au contraire, soutenue par un vigoureux programme de subventions à la publication, elle s'est renforcée et institutionnalisée.

Il convient de souligner, avant d'aller plus loin, que ce sont les éditeurs franco-ontariens eux-mêmes qui ont pris en charge, dès les premières heures, la publication des textes dramatiques. Il s'agit d'abord des éditions *Prise de parole* à Sudbury, elles-mêmes étroitement liées

au Théâtre du Nouvel-Ontario, puis des éditions Le Nordir à Ottawa. Ces deux maisons, à elles seules, ont publié une quarantaine d'œuvres théâtrales depuis le milieu des années 1970. Prise de parole a ainsi assuré la transcription et la publication des plus importantes créations collectives de l'époque. En 1980, par exemple, paraît *La parole et la loi*, transcription du grand spectacle emblématique du Théâtre de la Corvée. La pièce publiée connaîtra un tel succès qu'elle fera l'objet d'une réédition chez Prise de parole en 1984. Elle sera reprise par la suite par de nombreuses troupes dans le réseau nouvellement acquis des écoles secondaires francophones.

De la même manière, le centre culturel Sainte-Famille de Rockland publie en 1980 le texte d'un récital dramatique fort apprécié, créé un peu plus tôt au Théâtre de la Vieille 17, *Les murs de nos villages*. Ce dernier exemple est instructif, car il démontre parfaitement le lien obligé, chez plusieurs intervenants communautaires, entre l'intervention théâtrale au sein de la communauté locale et l'édition, permettant très rapidement d'élargir les paramètres du spectacle. *Les murs de nos villages* sera éventuellement récupéré et publié comme un classique de la littérature franco-ontarienne par les éditions Prise de parole. D'autres textes de création moins importants seront aussi répertoriés : c'est le cas de *Strip*, pièce montée au Théâtre de la Corvée à l'automne 1980 et publiée deux ans plus tard par Prise de parole, ou de *Nickel*, une collaboration de Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, créée par le TNO en mars 1984 et publiée à l'automne de la même année chez l'éditeur sudburois, et enfin de *Hawkesbury Blues*, produite en 1982 par le Théâtre de la Vieille 17 et publiée chez Prise de parole la même année. La publication de ces œuvres et surtout leur transcription formelle ont contribué à la constitution très rapide d'un répertoire reconnu de pièces franco-ontariennes, aptes à être recréées sur scène par d'autres comédiens en d'autres lieux. À titre d'exemple, *Hawkesbury Blues* a été reprise du 10 au 26 février 2000 par le Théâtre Tremplin de Vanier, à la fois dans la région d'Ottawa et à Hawkesbury, dans un geste qui visait précisément à ancrer la mémoire de cette œuvre dans la conscience théâtrale actuelle. Depuis leur création et leur publication subséquente, les pièces d'André Paiement, de Jean Marc Dalpé sont réinterprétées de la même manière par différentes compagnies amateurs ou étudiantes.

Un tel effort de transcription et de publication d'un genre qui de toute évidence comporte dans sa forme livresque peu d'avantages économiques – le lectorat du théâtre publié étant extrêmement

réduit –, ne peut manquer de surprendre. Il répond très certainement à des facteurs idéologiques. En effet, le théâtre a joui dès le début d'un grand prestige : la publication soutenue des œuvres théâtrales franco-ontariennes a donc su tirer parti de ce prestige tout en y contribuant pleinement. Le magazine *Liaison* est à ce titre fort éclairant, d'autant plus qu'il est très proche lors de sa fondation de l'organisme d'animation Théâtre Action, lui aussi impliqué dans la promotion des compagnies théâtrales franco-ontariennes et de leurs productions. S'y trouvent parfois juxtaposées, comme en écho, les annonces pleines pages des productions sur scène, soit à Sudbury, soit à Ottawa, et celles de l'éditeur promettant la parution prochaine des œuvres en question.

Il est clair, par ailleurs, que les éditeurs franco-ontariens considèrent la publication du théâtre comme un projet prioritaire qui mérite une mise en circulation publicitaire importante, compte tenu des moyens dont ils disposent. Les dernières parutions d'œuvres théâtrales occupent dans leurs annonces une place souvent supérieure à toute autre publication. C'est le cas surtout aux Éditions Le Nordir : ainsi, dans une annonce du numéro 103 du magazine *Liaison* (1999), l'éditeur choisissait de souligner la parution de trois ouvrages récents, dont deux pièces de théâtre, *La dernière fugue* de Michel Ouellette et surtout *Les champs de boue* de Stefan Psenak, une œuvre alors controversée à laquelle la publicité pleine page accorde une position dominante. Chez Prise de parole, la part réservée à l'œuvre de théâtre est égale à celle attribuée aux autres genres, quelle que soit la réception du texte publié lors de sa production sur scène. Ce traitement particulier du théâtre connote certaines distorsions qui ont cours dans les plus petites cultures, car, en fait, la publicité que l'on peut voir dans un magazine comme *Liaison* n'arrivera guère à élargir le public lecteur. Elle vise davantage à réverbérer la présence même du théâtre, son importance jugée capitale, au sein même de la société minoritaire. Elle contribue enfin à établir de manière visible et à inscrire dans la mémoire institutionnelle la figure symbolique de l'écrivain. Annoncer dans *Liaison*, c'est ainsi s'afficher dans l'univers symbolique qui est dévolu à la production minoritaire. Le rayonnement est plus que limité, et pourtant il apparaît toujours comme une composante essentielle de la référence identitaire et du développement culturel.

C'est ainsi que nous disposons, pour certains écrivains de théâtre, d'une œuvre entièrement publiée. C'est le cas d'André Paiement, de Jean Marc Dalpé, de Brigitte Haentjens, de Michel Ouellette, de Patrick Leroux. Dans l'ensemble, à l'exception de Ouellette et Leroux, nous

avons là des dramaturges de la première heure, certains comme Dalpé récipiendaires de prix importants, pour qui la diffusion imprimée des œuvres paraît d'emblée plus normale. Cependant, il faut noter que les œuvres théâtrales plus récentes, sous la plume d'écrivains moins connus, comme Marc LeMyre ou Stefan Psenak (auteurs d'une œuvre surtout poétique) continuent d'être inscrites au catalogue des mêmes éditeurs, de sorte que l'effort de publication entrepris il y a trente ans semble se poursuivre au même rythme à l'heure actuelle. Cette production soutenue des textes révèle sans doute une transformation plus récente du théâtre franco-ontarien et une interrogation croissante de ses créateurs. Longtemps jugée peu viable dans une société minoritaire, l'œuvre publiée paraît maintenant s'imposer devant les difficultés accrues à rejoindre un public sur scène.

En outre, la coordination entre les dramaturges, les compagnies théâtrales et l'éditeur est d'une efficacité frappante, même dans les cas de créations collectives et de mises en lecture publiques. Nombre d'œuvres ont été publiées l'année même où elles étaient présentées en première sur scène. Il suffira de relever quelques exemples au hasard pour s'en convaincre. Ainsi *Le bateleur* de Michel Ouellette, coproduite à Sudbury par le TNO et le Centre national des Arts le 19 avril 1995, paraît aux Éditions Le Nordir en août de la même année. Ou encore, *Les Rogers*, de Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille et Robert Marinier, est créée à Ottawa le 16 février 1985, puis publiée quelques mois plus tard chez Prise de parole, avant même que la pièce ait épuisé son programme de représentations à travers la province. Enfin, un dernier exemple plus lointain encore, *Lavalléville* d'André Paiement paraît aux Éditions Prise de parole un an à peine après sa création en 1974, dans une mise en texte si précipitée qu'elle contient de nombreuses erreurs.

Depuis la naissance d'un théâtre relativement autonome à la fin des années 1990, bon nombre d'œuvres se sont donc vues immédiatement consignées à l'imprimé, dans un geste qui trahit chez tous les intervenants une grande urgence de « fabriquer » les instruments d'une littérature au sens fort. Du même souffle, cependant, la textualisation des œuvres reste secondaire à leur interprétation sur scène, rares étant les productions de ces trente dernières années qui aient été publiées sans avoir fait l'objet d'une représentation publique au préalable. Ce recours à l'édition et l'inscription des œuvres jouées sur scène dans le corps de la littérature marque absolument, quoique partiellement, nous le verrons, le développement du théâtre en Ontario français. C'est pourquoi il faut se méfier quelque peu du discours théâtral lui-même qui,

dans les nombreux récits qu'il fomenta de cette époque cruciale, omet le plus souvent toute référence à la mise en texte et la publication des œuvres, comme si la diffusion imprimée des textes n'avait eu en fin de compte qu'une incidence archivale.

Tel n'est pas le cas. Le théâtre franco-ontarien dépasse aujourd'hui largement les cadres de sa production sur scène. Il est le lieu d'une grande réflexivité et surtout d'une représentation dialectique de l'identité, de la mémoire et de la littérature elle-même. En Ontario français, le théâtre a été profondément conscient de ces enjeux, liés non seulement à l'espace scénique, mais aussi à l'inscription du référent théâtral dans l'histoire des textes. De cela, les *Contes sudburois*, œuvre collective de Jean Marc Dalpé, Robert Dickson, Brigitte Haentjens, Michael Gauthier, Paulette Gagnon et Robert Marinier, présentés au TNO en février 1999 dans une mise en scène d'André Perrier, sont parfaitement l'exemple, puisque, par leurs constants renvois à la culture des textes, ils ne cessent de rappeler le théâtre à l'ordre de la littérature, ou mieux encore la voix du comédien à l'ordre de son écriture. Enfin, la reprise récente des textes poétiques de Patrice Desbiens dans des productions théâtrales à Toronto et à Sudbury (par le TNO également) ne peut manquer de confirmer une interaction que l'univers diffus des premières créations collectives franco-ontariennes n'a pu et n'a sans doute pas voulu rompre. Qui aura eu la chance de voir le comédien Alain Doom dans la magnifique mise en scène par André Perrier de *Du pépin à la fissure*, montage dramatique à partir de deux œuvres de Patrice Desbiens, en restera profondément convaincu. Les spectateurs étaient alors surpris de participer à une œuvre théâtrale, écrivait en substance Stéphane Gauthier dans son compte rendu de cette production, et pourtant, disait-il, il n'y avait rien là que les textes poétiques de Patrice Desbiens (Gauthier, 2000, p. 24<sup>3</sup>). Voilà que deux univers irréductibles finissaient par se traduire l'un en l'autre, comme deux versants d'un même langage, comme si enfin le théâtre reconnaissait là implicitement son allégeance au récit, à l'autobiographie et, au fond, à la littérature.

---

3. Outre *Du pépin à la fissure*, texte dramatique issu de la juxtaposition de deux œuvres publiées séparément (*Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, Sudbury, Prise de parole, 1995, et *La fissure de la fiction*, Sudbury, Prise de parole, 1996), d'autres poèmes de Patrice Desbiens ont également été mis en scène récemment. *Les cascadeurs de l'amour*, par exemple, une production du théâtre Les Klektiks (devenu Théâtre Tangente), a été créée, les 21-25 octobre 1998, au Ford Centre for the Performing Arts à Toronto. Adaptation et mise en scène de Louise Naubert.

Toute culture est spectacle et récit à la fois. «[...] la littérature franco-ontarienne peut-elle accéder à elle-même sans être contre elle-même», se demandait justement Robert Yergeau dans un très beau texte où il se prenait à convoquer tour à tour les dramaturges Jean Marc Dalpé et Michel Ouellette, puis les poètes Andrée Lacelle, Andrée Christensen et Patrice Desbiens, comme si tout cela, ce qu'il appelait le « territoire fictionnel de l'Ontario français » (Yergeau, 1997, p. 10), constituait l'habitable de tous les langages sans exception. Cependant, si en Ontario français l'édition des œuvres théâtrales a constitué une priorité stratégique aux yeux de certains dramaturges et de certaines maisons d'édition, il faudrait se garder de trop généraliser. Car, en fait, le programme de publication des éditions *Prise de parole* et *Le Nordir* ne s'est pas appliqué à un bon nombre d'œuvres qui, au cours des vingt dernières années surtout, ont ainsi échappé à l'institution elle-même et à ses mécanismes de compilation et à ses stratégies répertoires. C'est le cas, il faut le dire tout de suite, de l'ensemble des productions théâtrales pour jeunes publics, à l'exception d'œuvres qui, comme *Le nez* de Robert Bellefeuille et Isabelle Cauchy, ont connu une considérable diffusion au Canada et à travers le monde. Cette omission n'est pas sans conséquences. En effet, dans toutes les cultures du Canada francophone minoritaire, le théâtre pour jeunes publics constitue de loin le secteur le plus visible et le plus productif, notamment dans le milieu scolaire. Il y aurait donc d'excellentes raisons de consigner ces textes à l'écriture et de constituer ainsi, par le biais du texte imprimé, un véritable répertoire d'œuvres souvent très connues et surtout fondatrices d'une mémoire et d'une identité culturelles franco-ontariennes.

Mais il y a plus. Certains auteurs dramatiques n'ont eu, semble-t-il, qu'un accès limité à l'édition. Leurs œuvres ne figurent pas pleinement dans les répertoires, même les plus récents, de la littérature franco-ontarienne. Ainsi, il conviendrait aujourd'hui de rendre accessible par l'imprimé l'ensemble des textes de Robert Bellefeuille et de rendre compte du travail de la compagnie *Vox Théâtre* de Pier Rodier et Marie-Thé Morin. Il est étonnant que certains textes majeurs de ces derniers n'aient pas encore fait l'objet d'une publication : c'est le cas notamment de *Duos pour voix humaines* et surtout du texte autobiographique de Pier Rodier *Les carnets du ciel*, créé à Ottawa par la compagnie *Vox Théâtre* et le Centre national des Arts en avril 2000. Enfin, boudés par l'édition, certains écrivains de théâtre pour jeunes publics sont toujours exclus tant du discours critique que de l'histoire dramaturgique et littéraire de l'Ontario français. À cet effet, les textes de Marie-Thé Morin,

de Louison Danis, de Richard J. Léger, d'Esther Beauchemin, de Raphaël Albani (et du Théâtre des Lutins), d'Isabelle Cauchy et de bien d'autres devraient faire l'objet d'une relecture et d'une redécouverte.

Que conclure de cette relation somme toute privilégiée entre le théâtre franco-ontarien et ses éditeurs? Malgré les exceptions notoires répertoriées ci-dessus, il faut tout de même constater que le théâtre franco-ontarien moderne s'est incarné, comme à contre-courant du discours ambiant de l'oralité et de la contre-culture, dans les mécanismes régulateurs et prescriptifs qui entouraient et entourent toujours la publication et l'interprétation des textes, et que ce théâtre ne pouvait rejeter entièrement. Comme l'a montré Lucie Hotte, la formation de l'identité franco-ontarienne se fusionnait à la construction et au maintien d'une institution culturelle, à laquelle tous devaient contribuer (Hotte, 2000, p. 143-152). C'est pourquoi, en réalité, depuis l'autonomisation de l'espace culturel franco-ontarien dans les années 1970, le théâtre a entretenu une relation privilégiée avec ses éditeurs, et donc avec le discours formel, journalistique et universitaire.

Peut-être devrions-nous conclure que, traversée par des images de sa propre disparition, la culture franco-ontarienne naissante, telle que du moins elle se donnait à entendre sur scène, ne pouvait se contenter de l'éphémère de la parole. D'emblée, en effet, tous ont semblé le pressentir. Dès lors, l'affirmation de l'identité ne pouvait mener, au-delà des productions sur scène, qu'à des pratiques littéraires liées à l'inscription, à la mémoire et à l'institutionnalisation. On a souvent fait remarquer jusqu'à quel point la poésie a joué et continue de jouer un rôle central dans la constitution d'une identité proprement franco-ontarienne. Comment le théâtre aurait-il pu être autrement perçu?

La poésie, abondante certes, n'est qu'un versant du discours identitaire. C'est aussi par le théâtre, comme jeu et comme écriture, que l'Ontario français a pu se produire en tant qu'autoréférentialité et intertextualité. L'entrée dans la théâtralité au tournant des années 1970 a été à ce titre une entrée déterminante, non seulement dans la performance publique de la parole, mais aussi dans le scriptible<sup>4</sup>.

---

4. Je me réfère ici à l'analyse du théâtre québécois des mêmes années dans l'introduction d'une étude récente de Jean Cléo Godin (2001). On peut se demander si le « retour » du scriptible n'a pas toujours été programmé par un théâtre qui n'a pas cherché véritablement à se défaire de l'emprise normative des textes, car cette emprise assurait précisément sa place dans l'institution littéraire.

## Bibliographie

- BEDDOWS, Joël (2001), « Le Théâtre du Nouvel-Ontario au cœur des années 1980 : une structure professionnelle pour des artistes créateurs. Entrevues avec Brigitte Haentjens, Paulette Gagnon et Jean Marc Dalpé », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone*, Ottawa, Le Nordir, p. 69-86.
- BERNABÉ, Jean, Raphaël CONFIAnt et Patrick CHAMOISEAU (1993), *Éloge de la créolité / In Praise of Creoleness*, Baltimore et Paris, Johns Hopkins University Press et Gallimard.
- BOUCHARD, Gérard et al. (1994), « La notion de région culturelle. Discussion générale », table ronde organisée par la CEFAN, dans Fernand Harvey (dir.), *La région culturelle. Problématique interdisciplinaire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 189-217.
- CHAMBERLAND, François-Xavier (1999), *L'Ontario se raconte. De A à X, entrevues radiophoniques réalisées et présentées par François-Xavier Chamberland*, Toronto, Éditions du GREF.
- DENIS, Claude (1994), « Théâtre et création nationale : l'aide étatique aux identités officielles », dans André Fauchon (dir.), *La production culturelle en milieu minoritaire*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, p. 47-63.
- DENNIE, Donald (1998), « Les Franco-Ontariens. Une perspective multidimensionnelle », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 22, p. 101-124.
- DICKSON, Robert (1995-1996), « Le théâtre à vol d'oiseau », *Nuit Blanche*, n° 62, hiver 1995-1996, p. 62-71.
- DORAIS, Fernand (1984), *Entre Montréal et Sudbury : pré-textes pour une francophonie ontarienne*, Sudbury, Prise de parole.
- FRANKÉTIENNE (1995), « Imaginaires et parcours poétiques », entrevue avec Robert Berrouët-Oriol, dans Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht (dir.), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, p. 47-68.
- GAUTHIER, Stéphane (2000), « La prodigieuse force de la fiction : Du pépin à la fissure », *Liaison*, n° 106, printemps, p. 29.
- GODIN, Jean Cléo (2001), « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 57-71.
- HOTTE, Lucie (2000), « L'institution littéraire franco-ontarienne : don du ciel ou fléau », dans Hédi Bouraoui et Ali Reguigui (dir.) *La littérature franco-ontarienne : états des lieux*, Sudbury, Institut Franco-Ontarien, p.143-152.
- JUBINVILLE, Yves (1999), compte rendu de l'ouvrage de Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, *L'Annuaire théâtral*, n° 26, p. 165-167.
- LAFON, Dominique (2001), « Michel Ouellette : les pièges de la communalité », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 257-276.

- LAFON, Dominique (1998), « De la naissance à l'âge d'homme : le théâtre franco-ontarien à la lumière du carnavalesque », dans Denis Bourque et Anne Brown (dir.), *Les littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Éditions d'Acadie, p. 207 à 233.
- LAVALLÉE, Luc (1998), « La littérature engagée au Québec », *Possibles*, vol. 22, n° 2, printemps, p. 91-104.
- LEGAULT, André (2001), « Tout le travail reste à faire : Quelle belle Corvée ! », *Le Théâtre du Trillium, brochure du 25<sup>e</sup> anniversaire*, Ottawa.
- LEVAC, Roger (1994), *L'anglistrose*, Sudbury, Prise de Parole.
- NUTTING, Stéphanie (2000), *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston, NY, E. Mellen Press.
- O'NEILL-KARCH, Mariel (1992), *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, Ottawa, L'Interligne.
- PARÉ, François (2001), « Autonomie et réciprocité : le théâtre franco-ontarien et le Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 387-405.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (2001), « Les manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, p. 101-122.
- TREMBLAY, Micheline (1997), « Les 25 ans du Théâtre du Nouvel-Ontario », *Liaison*, n° 90, 15 janvier, p. 17-24.
- VALLÉE, Danièle (2001), « Qu'est devenu le théâtre franco-ontarien et que deviendra-t-il ? », *Liaison*, n° 112, automne, p. 11-15.
- YERGEAU, Robert (1997), « Postures scripturaires, impostures identitaires », *Tangence*, n° 56, décembre, p. 9-25.



*J'ai toujours cru que la seule et grande responsabilité du critique s'exerce à l'égard de lui-même (sa culture et son honnêteté en font foi) et, dès lors, à l'égard des lecteurs qui le fréquentent, le suivent, apprennent à le connaître, et qui n'ont pas tant à partager ses avis (sur tel spectacle, telle lecture) qu'à en saisir au fil des articles la persistance, l'énergie, la liberté, la spécificité, la subtilité, le soubresaut, le débordement, la colère, la passion, dans l'indépendance du goût, dans le plaisir intime de le lire, lui.*

Robert Lévesque  
(2002, p. 11)

## La critique dramatique au Québec

### Reconnaissance d'un terrain (presque) vierge

Gilbert David  
Université de Montréal

Tout reste à faire, ou presque, dans le vaste domaine de la réception critique du théâtre au Québec – et, à ce compte, partout ailleurs au Canada français. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir la table des

matières des deux imposants ouvrages collectifs parus à vingt-cinq ans d'intervalle, en 1976 et en 2001, dans la collection des « Archives des lettres canadiennes » chez Fides<sup>1</sup> : la critique dramatique, en tant qu'objet d'étude, y est pratiquement ignorée, versant ainsi dans les poubelles de l'histoire du théâtre les articles de tous les journalistes affectés à la couverture du théâtre dans les quotidiens et les hebdomadaires, et même ceux des essayistes dans les revues<sup>2</sup>.

Cette situation peu reluisante est atténuée quelque peu par la série d'ouvrages collectifs du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (8 tomes à ce jour<sup>3</sup>) : en ce qui concerne les textes dramatiques, les entrées font état, en effet, – le plus souvent, il est vrai, de façon succincte – de leur réception critique, y compris au moment de leur représentation, et elles sont suivies, par ailleurs, d'une bibliographie fort utile qui énumère les articles, journalistiques ou non, ayant porté sur le titre concerné ; mais, il s'agit d'une recension nécessairement partielle, toujours centrée sur un objet singulier, ce qui ne saurait remplacer une lecture contextuelle de la production théâtrale contemporaine qui, c'est l'évidence, ne comprend pas que des créations québécoises.

Enfin, la récente série d'ouvrages (publiés aux Presses de l'Université Laval) qui porte, quant à elle, sur *La vie littéraire au Québec* s'y intéresse un peu – si peu : par exemple, deux petites pages à peine sur 669 bien comptées dans le tome IV (paru en 1999) consacré à la période 1870-1894, ce qui se justifie sans doute par le statut encore précaire, est-il permis de penser, de la critique dramatique avant le tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Il reste à souhaiter que le contenu des prochains tomes fasse un meilleur sort à la réception du théâtre qui, cela va sans dire, pose en effet des problèmes particuliers...

- 
1. Précisons, pour faire la part du feu, que Rodrigue Villeneuve consacre quelques bonnes pages, mais sans plus, à la réception du théâtre dans son article intitulé « Formation, recherche, pratique et critique théâtrales au Québec : une figure du cercle lent ? », dans D. Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, tome X des « Archives des lettres canadiennes », 2001, p. 481-495.
  2. Au Canada anglais, l'analyse de la réception critique du théâtre est plus avancée, notamment depuis la parution de l'ouvrage collectif, édité par les soins d'Anton Wagner en 1999 : *Establishing Our Boundaries, English-Canadian Theatre Criticism*, xii, 416 p.
  3. Malgré l'intérêt certain que présente cette somme sur la production littéraire et théâtrale au Québec, il ne nous a pas semblé opportun de la faire figurer dans la bibliographie de la présente étude, pour les raisons qu'explique notre texte.

Car, justement, il ne fait aucun doute que la critique de/du théâtre<sup>4</sup> n'a fait que gagner en importance, tant quantitativement que qualitativement, tout au long du siècle dernier. D'où la nécessité pour les historiens du théâtre québécois de se préoccuper davantage de ce chantier dans les prochaines années, ne serait-ce qu'en raison du poids des écrits dits secondaires, dont les textes de critique, dans l'étude de l'activité théâtrale d'hier et de maintenant.

Mais par où commencer? D'abord, s'il paraît incontournable de procéder à un inventaire systématique des médias et des principaux agents qui y ont tenu un discours critique sur le théâtre, il serait pour le moins contestable, sur le plan méthodologique, d'isoler la critique proprement journalistique d'un champ discursif qui comprend l'ensemble des écrits sur le théâtre en synchronie, y compris ceux qu'ont publiés les praticiens ou les commentateurs spécialisés (essayistes, universitaires et rédacteurs dans les revues culturelles). Allons plus loin : comment pourrait-on faire abstraction, dans l'étude de ces différents discours endogènes sur les pratiques théâtrales au Québec, de la présence plus ou moins détectable de modèles ou de normes exogènes, empruntés à des discours de praticiens et de théoriciens étrangers (pas forcément contemporains, au demeurant), sans oublier les formations idéologiques ambiantes qui n'auront pas manqué de tisser des liens directs ou en sous-main avec le champ discursif considéré?

Il nous faut, par conséquent, insister en premier lieu sur le caractère interdiscursif de tout écrit sur le théâtre<sup>5</sup>, et nous efforcer d'en saisir la teneur en reconstituant, dans la mesure du possible, le champ discursif global où il s'inscrit. Cela suppose un patient travail dans les archives, car une grande partie des textes sur le théâtre, dans les journaux mais pas seulement, doit d'abord faire l'objet d'un

---

4. Critique de théâtre et critique du théâtre : j'emprunte cette distinction à Jean-Pierre Sarrazac (*Critique du théâtre, De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Éditions Circé, 2000), une distinction par laquelle l'auteur trace une ligne de partage entre une critique attachée à l'évaluation d'un objet (texte ou spectacle) et celle qui cherche à passer au crible les raisons que se donne le théâtre d'exister.

5. La question de l'interdiscursivité est capitale pour comprendre les relations, plus ou moins apparentes et antagonistes, qu'entretient un locuteur avec l'ensemble des autres locuteurs au sein d'un même champ discursif. On se reportera aux propositions de Dominique Maingueneau, en particulier dans *L'analyse du discours* (Paris, Hachette, 1997), pour une approche très éclairante de cette problématique. Les travaux d'autres théoriciens sont également précieux pour guider l'analyse dans une perspective institutionnelle : ceux de Pierre Bourdieu et de Nathalie Heinich nous sont apparus particulièrement inspirants.

dépouillement systématique – ce qui entraîne des efforts considérables, livrés aux aléas des projets de recherche subventionnés et des travaux éventuels d'étudiants aux 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> cycles. C'est dans cette perspective historiographique que j'ai entrepris l'étude d'un ensemble de textes et de documents parathéâtraux fort divers qui ont vu le jour dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle à Montréal<sup>6</sup>. Les textes de critique journalistique, précisons-le d'emblée, n'ont constitué qu'une faible proportion du dépouillement de périodiques effectué dans le cadre de ces recherches – nous nous étions fixé au départ une limite concernant la cueillette documentaire dans les journaux, en pratiquant la méthode de l'échantillonnage, sauf en ce qui concerne la production de Jean Béraud à *La Presse*, qui a fait l'objet, quant à elle, d'un dépouillement exhaustif. Notre objectif principal visait en effet l'étude de l'ensemble des écrits fort disparates, parus dans les revues et sous forme d'ouvrages, afin de comprendre selon quels présupposés idéologiques et socioesthétiques de tels discours sur le théâtre avaient été produits (où, quand et pour qui?).

C'est en m'appuyant sur les résultats préliminaires de cette recherche, et en y ajoutant des données sur la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, que j'avais déjà rassemblées auparavant, que je peux proposer une toute première chronologie, sans doute lacunaire mais certainement utile, sur la critique dramatique à Montréal au XX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>.

Selon le postulat retenu, en gardant à l'esprit notre volonté d'adopter une approche qui se veut systémique et interdiscursive, le champ discursif qui se dégagera de l'analyse des écrits sur le théâtre à Montréal, notamment en ce qui concerne les positionnements socioesthétiques, sera également valable pour l'ensemble du Québec. Certes, il est tout à fait pensable que chaque communauté (suivant les villes ou les régions) présenterait un certain nombre de particularités sous ce

---

6. Il s'agit, d'une part, d'une recherche subventionnée par le FCAR (1999-2002) qui a pour titre *Formes et fonctions discursives dans les écrits sur le théâtre à Montréal (1900-1950)*; un *Cahier de recherche bibliographique*, portant sur cette période, sera publié par le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, site Université de Montréal) à l'automne 2003; par ailleurs, un ouvrage collectif sur le même corpus est en préparation. D'autre part, une autre recherche, subventionnée par le CRSH (1999-2002), a déjà donné lieu à la réalisation d'une exposition ainsi que du catalogue qui en garde la trace, intitulés tous deux *Théâtres au programme* (Bibliothèque nationale du Québec et Centre d'études québécoises, 2002, 64 p., ill. et un encart de 8 planches en couleur).

7. Voir l'annexe, intitulée « La critique dramatique à Montréal au XX<sup>e</sup> siècle », p. 140 à 152 du présent ouvrage.

rapport, mais il apparaît plus que probable qu'en dernière analyse, celles-ci n'auront qu'une incidence secondaire sur les grands enjeux discursifs propres à l'activité théâtrale à l'échelle nationale. Sur le plan théorique, à ce stade-ci de la démarche, on peut avancer en effet que les fonctions discursives activées par la critique dramatique sont partout fondamentalement les mêmes<sup>8</sup> et que les trois instances auxquelles celle-ci renvoie – la communauté, le milieu théâtral et la sphère esthétique – sont toujours présentes en tant que telles, et que c'est seulement dans leur articulation à tel ou tel moment donné de l'histoire et, bien sûr, au fil du temps qu'elles connaissent des variations significatives, voire un changement de paradigme.



## Périodisation de la production théâtrale et discours critique

### Un refoulé de l'historiographie québécoise

Avant de nous pencher sur les questions de modélisation du discours critique en théâtre, il est nécessaire de commenter brièvement le tableau chronologique, présenté en annexe, qui fait état de ses manifestations en regard des écrits sur le théâtre ne se réduisant pas à la simple recension d'un spectacle. Dans l'état actuel de nos connaissances, il serait par conséquent prématuré de souscrire à la périodisation que les historiens du théâtre québécois ont régulièrement mise en avant, et qui se présente ainsi :

- 1880-1914 : Première phase de professionnalisation du théâtre en français ;
- 1914-1929 : Phase d'affaiblissement chronique de la production théâtrale et montée en puissance des genres mineurs (revues et spectacles burlesques) ;
- 1930-1950 : Renouveau moderniste de la pratique théâtrale ;
- 1950-1970 : Institutionnalisation de l'activité théâtrale ;

8. Il ne s'agit pas de nier ici que la pratique critique en théâtre soit concrètement très diverse, mais de bien voir que ses fonctions sont, elles, constantes : informer (description), éprouver (affect), évaluer (jugement) apparaissent, dès lors, toujours en interaction dans le discours de la critique de/du théâtre.

Depuis 1970 : Du « nouveau théâtre québécois » à l'éclatement postmoderne.

Peut-être que les cinq périodes ainsi délimitées, dans la mesure justement où elles ne tiennent aucunement compte de l'importance de la médiation critique, appelleront, à terme, une autre périodisation, une fois que les historiens auront incorporé les écrits sur le théâtre dans leurs interprétations<sup>9</sup>.

L'enquête documentaire qui a porté sur la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle permet en tout cas d'affirmer que nous sommes en présence d'un véritable continent englouti qui n'a pas encore fait l'objet, sinon obliquement, de fouilles systématiques et d'analyses sérieuses<sup>10</sup>. En fait, nos historiens du théâtre se sont contentés jusqu'à maintenant d'instrumentaliser à qui mieux mieux leurs sources journalistiques, en puisant abondamment dans un ensemble d'écrits dits secondaires les « faits » qui puissent étayer « la mise en récit » du théâtre au Québec, et ce faisant, ils ont évacué le phénomène de la réception et gommé la place pourtant cruciale des discours sur le théâtre dans la construction de l'institution théâtrale. La bibliographie des mémoires et des thèses dans ce domaine est d'une minceur accablante. De même, les articles savants ou les essais réflexifs sur la réception du théâtre sont très rares, en dehors de l'intéressant dossier sur « La critique théâtrale dans tous ses états », dans le numéro 40 de *Jeu*, paru en 1986 sous la direction de Pierre Lavoie<sup>11</sup>.

---

9. Rien n'interdit de penser que la segmentation de l'activité critique puisse faire voir des postures qui sont plus ou moins en décalage par rapport au champ de production lui-même, ce qui pourrait entraîner une révision de la périodisation déjà avancée.

10. Signalons ici une heureuse exception, toute récente : l'étude de la réception contemporaine du théâtre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin, laquelle constitue le dernier chapitre de l'ouvrage de Daniel Chartier, *L'émergence des classiques, La réception de la littérature québécoise des années 1930* (voir notre bibliographie).

11. Notre propos vise uniquement la critique dramatique au Québec même, mais il faudra y incorporer, à partir des années 1960, la réception faite du théâtre québécois au Canada anglais, en Europe et ailleurs dans le monde. Le dépouillement bibliographique effectué par Lucie Robert et Maude Lessard, « Études sur le théâtre québécois parues hors du Québec (1968-1998) », ainsi que l'article de Lucie Robert, « Canons croisés ou canons conflictuels ? Les textes dramatiques lus d'ailleurs », parus tous deux (p. 231-268) dans le n° 27 de *L'Annuaire théâtral* (CRELIQ-SQET, 2000), font espérer que d'autres analyses verront bientôt le jour pour nous aider à voir plus clair dans ce qui constitue, à sa face même, l'un des rouages essentiels de l'institution théâtrale du Québec contemporain.

Peut-être faut-il y voir une espèce de refoulé de la recherche historiographique qui a dédaigné l'examen de ces discours « à chaud » sur l'événement théâtral, alors que leur analyse permettrait pourtant de saisir non seulement l'air du temps ou ce que l'on pourrait appeler les tendances lourdes du jugement critique, mais aussi la nature des rapports entre la représentation théâtrale et l'espace public à travers, précisément, la médiation des journalistes – ceux des médias écrits, bien entendu, mais également ceux des autres médias<sup>12</sup>, car de quel droit pourra-t-on continuer d'ignorer la présence des commentateurs radio-phoniques et télévisuels qui déversent un flot de paroles et d'images sur l'activité théâtrale depuis au moins cinquante ans ?



## Reconnaissance d'un terrain miné Émergence difficile de la critique

La recherche a donc beaucoup de pain sur la planche dans le domaine de l'analyse de la critique théâtrale. Sous réserve d'un inventaire plus complet, que viendraient enrichir des études de cas, il est tout de même possible de présenter ne serait-ce qu'un bilan provisoire des principaux acteurs ou agents de la critique dramatique au cours du dernier siècle, tout en introduisant ici et là quelques éléments de théorisation.

D'abord, il est frappant de constater que, durant les trente premières années du XX<sup>e</sup> siècle, la critique dramatique fut foncièrement dithyrambique et jubilatoire. Les journaux sont remplis d'éloges qui finissent par laisser penser que les rédacteurs de telles tartines – anonymes dans la majorité des cas, d'ailleurs – étaient tout simplement à la solde des directions des théâtres. Un tel régime de congratulations

12. Il ne fait aucun doute qu'il faudrait méditer à cet égard l'observation d'un Jürgen Habermas selon laquelle « le public s'est scindé d'une part en minorités de spécialistes dont l'usage qu'ils font de leur raison n'est pas public, et d'autre part en cette grande masse de consommateurs d'une culture qu'ils reçoivent par l'entremise des media publics » (*L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993, p. 183). Cela dit, l'analyse des discours dans les médias de masse comme la radio et la télévision suppose l'accès à des montagnes de documents, ce qui est de nature à décourager bien des chercheurs...

perpétuelles est révélateur de la fragilité congénitale du théâtre contemporain qui, en effet, ne suscite aucune question dans la grande presse, et encore moins de remise en question quant à sa pertinence – sauf au chapitre de la morale la plus étroite –, sa valeur artistique ou encore sa réalité organisationnelle. Tout se passe alors comme si tout le monde s'était mis d'accord pour affirmer quelque soixante ans avant la fameuse pétition de principe de Jean-Claude Germain sur le théâtre québécois des années 1970, qu'il se faisait, du moins à Montréal, le meilleur théâtre canadien-français au monde !

Quelques critiques surnagent au-dessus de cette masse anonyme, en se cachant parfois derrière des pseudonymes : Gustave Comte qui a écrit des comptes rendus sur le théâtre, successivement et parfois simultanément dans *Le Passe-Temps*, *La Patrie*, *Le Canada* et *Le Terroir*, entre 1908 et le milieu des années 1920. Il y aurait lieu de lire attentivement les articles d'Henri Letondal, auteur de revues à ses heures, qui a écrit des chroniques sur le théâtre dans *La Patrie* et *La Revue moderne* et, sous le pseudonyme de Fabrio, des critiques dans le mensuel *La Lyre*, de 1922 à 1931.

Un autre indice de la fragilité du discours sur le théâtre à cette époque est décelable à travers la quantité considérable de petites revues spécialisées qui ne durent que le temps d'un numéro et, dans les meilleurs cas, moins d'une année – l'exemple parfait en est, comme nous devrions tous le savoir, l'unique et copieux numéro de *L'Annuaire théâtral* sous la direction de Georges-H. Robert, mort-né en 1908. Ainsi, le public qui fréquente les théâtres et ceux qui veulent leur consacrer un espace éditorial spécifique ne semblent pas pouvoir se rencontrer, comme si la matière éditoriale manquait de l'à-propos qui aurait assuré le soutien et la fidélité d'un lectorat d'amateurs de théâtre... La pratique complaisante de la critique explique-t-elle la virulence de Victor Barbeau qui, sous le pseudonyme de Turc, publia deux séries de textes pamphlétaires, en 1921-1922, puis en 1926-1927, dans lesquels il ne se gênait pas pour dénoncer ce qu'il nommait « le règne du mufle ». Barbeau n'a pas hésité à s'en prendre, par exemple, aux « directeurs du Canadien-Français » désignés, dans un pamphlet de 1922, comme « cabots enrichis au Canada par la prostitution de leur métier, par le commerce de la salauderie [sic] et de la bêtise » ; en 1927, à l'occasion d'une critique favorable de la production d'*Un homme difficile à marier*, de Gogol, par la Société canadienne de Comédie, le Turc

stigmatise « l'ineffable platitude dont se repaît, chez nous, le bon théâtre ». Est-il besoin d'ajouter que Barbeau a lancé ses anathèmes dans le désert<sup>13</sup> ?

Il est toutefois possible de pressentir, à la lumière de ces quelques observations, que la critique journalistique des trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, faute de jouer pleinement son rôle, n'a pas réussi, à l'instar du théâtre qui se pratiquait alors, à vraiment conquérir son autonomie<sup>14</sup>. La critique fut alors ni plus ni moins sous la coupe des producteurs et du milieu théâtral qui, en tant qu'instance dominante, dictèrent, pour ainsi dire, leur conduite aux journalistes (et aux patrons de presse). Il est tentant d'attribuer cette situation au dysfonctionnement de l'appareil de réception, au sein duquel ni la sphère esthétique ni même, curieusement, la communauté, en tant qu'instances potentiellement concurrentes, ne seraient parvenues, ne serait-ce que marginalement à injecter dans l'espace public des points de vue qui auraient pu relativiser un tant soit peu le discours hégémonique d'autosatisfaction émanant du milieu théâtral, et relayé sans ambages par la presse. En d'autres mots, la critique dramatique fut alors saturée par des marques de connivence avec le milieu théâtral. Cela explique peut-être que « l'âge d'or » du théâtre, que plusieurs historiens ont cru déceler dans la période 1900-1914, n'ait pas eu de suite, au sens propre et au sens figuré. Privé d'une critique compétente, exigeante et indépendante, le théâtre (professionnel, précisons-le) a certes existé, mais il restera en attente de grands desseins, puisque les gens de théâtre de l'époque n'ont pas été en mesure de surmonter les modes de production hérités du XIX<sup>e</sup> siècle, de former *des publics* et de soutenir l'émergence de compagnies capables d'assurer un développement durable à l'activité théâtrale.

Le deuxième temps de l'histoire de la critique dramatique à Montréal est indissociable de l'apparition d'une nouvelle génération de journalistes, dont Jean Béraud est la figure de proue. Au cours de cette période d'une trentaine d'années va s'imposer une *volonté de savoir* qui fut favorisée au départ par le désarroi né des années de la Grande

---

13. Voir le chapitre intitulé « Sur nos tréteaux », consacré à la critique dramatique de Victor Barbeau, dans Michèle Martin, *Victor Barbeau, Pionnier de la critique culturelle journalistique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 103-130.

14. Daniel Chartier affirme non sans raisons que, dans les années 1930, « l'absence d'un système organisé de réception constitue un indice de l'instabilité institutionnelle du genre théâtral » (« Le théâtre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin : égarement et désorganisation du système de réception », *op. cit.*, p. 261).

Crise, puis par le choc de la Deuxième Guerre mondiale. Le règne de Béraud qui débute à *La Patrie* et qui travaille à *La Presse* de 1930 à 1965, c'est-à-dire jusqu'à sa mort, est unique dans l'histoire du théâtre québécois. Jean Béraud, de son vrai nom Jacques Laroche, a réellement pris fait et cause pour le théâtre comme nul autre de ses prédécesseurs, et il a droit certainement au titre de premier critique dramatique qui ait transcendé, par ses préoccupations et par son rayonnement, le tout-venant du journalisme à la petite semaine. En homme de culture, ouvert aux courants de pensée occidentaux touchant l'art dramatique<sup>15</sup>, Béraud a contribué notamment à dégager l'horizon d'attente des Canadiens français face au théâtre. Dès les années 1930, avec la publication, sous le titre plutôt incongru d'*Initiation à l'art dramatique* (1934), qui est un recueil d'articles d'abord parus dans *La Presse*, Béraud a précisé le programme qu'il envisageait pour le développement du théâtre au Québec. La mise en scène, la dramaturgie nationale, un théâtre-école, le soutien nécessaire de l'État aux compagnies théâtrales – plus tard ce sera le projet visionnaire d'une bibliothèque-musée du théâtre – sont quelques-unes des idées-forces qu'il n'aura eues de cesse de défendre tout au long de sa carrière journalistique.

Cependant, si Béraud imprime sa marque sur cette période, en incarnant un certain type de légitimité critique, dans le droit-fil de la tradition française du chroniqueur qui ne craint pas d'afficher ses préférences et ses goûts, c'est la communauté qui, pour l'essentiel, « travaille » le discours des critiques dramatiques à cette époque, en prenant le relais du célèbre discours de Gratien Gélinas, intitulé justement « Pour un théâtre national et populaire » (1949), qui en fut le point culminant. Le mot d'ordre, partagé tant par les gens de théâtre – qui ont pris la plume<sup>16</sup> – que par la critique dans son ensemble, fut l'éducation du public, et partant la nécessité de doter la société canadienne-française d'une dramaturgie et de théâtres dignes de ce nom. Quant à la sphère esthétique, elle va certes gagner en importance dans le discours

---

15. Cette ouverture a eu ses limites. Formé comme tant d'autres de ses contemporains – Léopold Houllé, par exemple –, à l'école du classicisme français, Béraud a ignoré Artaud, reçu tièdement Brecht, avec hostilité la dramaturgie de Ionesco et Beckett... Le premier Béraud, celui de la période 1930-1950, semble avoir été plus clairvoyant que le second, peu réceptif aux mutations du théâtre occidental.

16. Ce qui n'a pas manqué de mettre sur la défensive les continuateurs du régime précédent, friands d'une réception strictement parapublicitaire. La radio aidant, tout un champ éditorial se met en place pour mettre en valeur les talents locaux, ce qui fait les beaux jours d'un hebdomadaire comme *Radiomonde* et de mensuels comme *La Revue moderne* et *La Revue populaire*.

critique – on n’a qu’à penser à un Jean Hamelin au *Devoir* –, mais elle demeure souvent étriquée, à tout le moins incertaine, livrée qu’elle est à une absence de tradition et ballottée au gré des initiatives erratiques des gens de théâtre qui ont d’abord commencé par piger à gauche et à droite dans les modèles français de l’entre-deux-guerres (dus au prestige de Copeau et du Cartel), avant de se montrer hypersensible aux soubresauts de la scène parisienne des années 1945-1965<sup>17</sup>.

La posture de prédilection des praticiens et de la critique fut, tout au long de cette période que l’on peut qualifier de pré-institutionnelle, d’ordre pédagogique : il s’agissait, en d’autres mots, pour les gens de théâtre de se former aux métiers de la scène auprès de maîtres reconnus. Une fois « bien formés », il leur fallait à leur tour se tourner vers le public pour lui inculquer quelque idée généreuse sur le monde tel qu’il va, à grands renforts d’un humanisme bon teint qui ne s’embarrassait surtout pas de contradictions. Dans cette perspective pédagogique-humaniste, il n’y a guère eu de différence, tous comptes faits, entre le père Legault et Gratien Gélinas – qui s’est vite campé dans le rôle de « petit père » du peuple canadien-français –, car ils auront tous deux assumé, en l’occurrence, un rôle éminemment paternaliste face à la collectivité<sup>18</sup>, dans une indifférence sidérante à l’égard des enjeux politiques et socioesthétiques qui auraient dû normalement interpeller des artistes soi-disant « éclairés ». C’est dire combien cette période, au vu de ce qui l’a suivie, est restée marquée par des apories que les historiens n’ont pas vraiment affrontés, préférant célébrer rétrospectivement des « pionniers », en négligeant de mettre en corrélation avec la pratique « réelle » ce qu’une partie du discours critique contemporain n’a pas manqué de lui opposer<sup>19</sup>. Cette amnésie historiographique et la visée hagiographique ont fait leur temps.

---

17. Précédée en cela par l’anti-américanisme primaire d’un Victor Barbeau, la critique dramatique est tournée tout entière vers l’ancienne Mère-Patrie. Il faudra attendre le « nouveau théâtre québécois » pour voir réapparaître – est-ce un paradoxe ? – des références aux pratiques américaines, souvent médiatisées par la réception hexagonale il est vrai, dans la réception critique du théâtre au Québec.

18. Il y aurait lieu d’établir un lien entre ce pédagogisme, première manière, et la relation similaire qu’ont souhaité nouer avec leur public les animateurs des Apprentis-Sorciers dans les années 1950, et au-delà, celle des « nouveaux animateurs » théâtraux dans les années 1960-1970.

19. À titre d’exemples, nous rappellerons les propos d’un Claude Gauvreau qui, dans *Le Haut-Parleur*, a radicalement remis en cause l’approche de Legault pour sa mise en scène du *Henri IV* de Pirandello en 1951. En ce qui concerne Gélinas, on aurait l’embarras du choix pour rendre compte des réserves qui ont accompagné la création de *Tit-Coq* en 1948 – François Hertel en tête.

Comment, dans ces conditions, situer à sa juste place la position des signataires de *Refus global* en 1948, notamment avec Claude Gauvreau qui fut, on le sait moins, critique dramatique au début des années 1950 dans les journaux *Le Haut-Parleur* et *Le Canada*. Le coup de force symbolique des Automatistes a eu trait au caractère absolu de l'acte créateur, face à une communauté qui se cherchait, comme on le dit maintenant, une identité (ou, plus probablement, un miroir réconfortant). Les Automatistes sont venus, est-il nécessaire d'y insister, jeter un pavé dans la mare identitaire au Québec, en plaçant la sphère esthétique à l'avant-plan des préoccupations de l'artiste comme du critique – une séparation « institutionnelle » entre deux fonctions (production/réception) se trouvait ainsi compromise, puisque le « créateur », suivant cette nouvelle posture, ne pouvait être *que* critique (et de la communauté, et des milieux artistiques traditionnels ou académiques), pendant que le critique, si tant est qu'il ne fût pas lui-même un artiste, se devait lui-même d'être pleinement *créateur* ou, à tout le moins, solidaire des artistes qui ambitionnaient d'inventer, envers et contre tous, un langage artistique à part entière. L'historien du théâtre québécois est amené ainsi à prendre acte de la naissance difficile, aux forceps, d'un champ de production restreinte (P. Bourdieu) au Québec, avec ses inévitables conflits latents ou avérés.

Ce tournant majeur de la vie culturelle – tous les arts confondus – n'eut d'abord qu'un impact marginal sur la critique dramatique contemporaine, dominée par les questions communautaires (quel(s) type(s) de théâtre et pour qui ?) ou de structuration institutionnelle (à quand une véritable politique d'aide gouvernementale aux théâtres ?). Il n'empêche que la question de l'art et des problématiques propres à la sphère esthétique étaient là pour rester. Dorénavant, tous les débats entourant le théâtre ne feront plus abstraction de la sphère esthétique. Dès lors, les discours critiques, qui vont connaître une expansion continue entre 1950 et nos jours, se négocieront de plus en plus à travers les luttes de légitimation relevant des trois instances déjà identifiées – en accordant la priorité à l'une ou à l'autre, suivant des mécanismes discursifs assez complexes qui restent à étudier –, ou alors en tentant de les maintenir en tension – ce qui constitue un positionnement relativement rare à première vue et qui s'explique peut-être par la fragilité du théâtre (à but non lucratif) dans un environnement culturel dominé par la recherche du profit.



## La critique théâtrale depuis 1968 Du « nouveau théâtre québécois » à nos jours

La période qui s'ouvre avec la création des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay en 1968 pose un défi considérable à la communauté des chercheurs québécois qui voudraient tenir compte de la réception critique du théâtre. Comme pour les périodes antérieures, il faut certes commencer par déterminer les titulaires de tribunes journalistiques, les représentants, dans les revues culturelles et universitaires, qui soient en quelque sorte exemplaires de certaines tendances critiques, ainsi que les lieux éditoriaux (journaux, revues et autres médias) qui témoignent de l'existence d'un espace public sans lequel le théâtre n'a pas de sens. Or, nous sommes en présence d'un champ éditorial immense qui ne saurait se réduire à quelques caractérisations commodes. Où sont les études sur les critiques importants de la période contemporaine, de Martial Dassylva à Robert Lévesque, sans oublier les nouveaux joueurs qui sont apparus dans la foulée des hebdomadaires culturels gratuits (*Voir*, *Hour*, *The Mirror* et *Ici Montréal*)? Qui entreprendra l'analyse des *Cahiers de théâtre Jeu*, fondés en 1976? Qui encore se portera volontaire pour jeter les bases d'une critique de la critique théâtrale? Nous voilà, en somme, face à un domaine non seulement inexploré, mais inévitablement déterminé par les orientations de la recherche savante qui n'assume pas ses responsabilités dans l'actuel contexte des études théâtrales<sup>20</sup>.

Depuis 1945, le discours sur le théâtre au Québec s'est construit et déconstruit au gré d'une pluralité de mouvements socioculturels et de courants idéologiques – du néonationalisme à la mouvance actuelle de l'antimondialisation, en passant par le culturalisme, la contre-culture anglo-américaine, l'ouvriérisme, le postcolonialisme, le féminisme, le postmodernisme ou le multiculturalisme, dans leurs variantes *soft* ou

20. Je renvoie à la discussion fort éclairante de Nathalie Heinich sur les enjeux épistémologiques dans le passage de la description à l'évaluation, en conclusion de ses travaux sur *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques* (Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 327 ss.).

*hard*, avec comme résultat net que c'est la question même de l'art qui s'en est trouvé constamment dévaluée, à la merci des reproches d'élitisme et d'intellectualisme.

La critique qui a rendu compte tant bien que mal, au quotidien ou dans les revues, de ces problématiques s'est-elle toujours montrée à la hauteur de sa tâche? Ne s'est-elle pas empêtrée dans de faux problèmes ou ne s'est-elle pas contentée de commenter l'événementiel, sans grande perspective et sans grande vision des enjeux socioesthétiques? Or, la critique *du* théâtre – par opposition à la critique dramatique – est demeurée très peu vigoureuse, depuis au moins dix ans au Québec, et la critique savante elle-même, en se retranchant derrière une neutralité qui, dans le fond, n'en est pas vraiment une, s'est montrée désespérée et, pire encore, démissionnaire.

Finalement, l'analyse des discours sur le théâtre au Québec ne pourra pas être repoussée indéfiniment. Comment pourrait-on entreprendre de penser l'histoire du théâtre au Québec, en ne se dotant pas de l'outillage nécessaire pour départager les formations discursives qui ont traversé l'espace public depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours? Comment ignorer plus longtemps les rôles que la critique dramatique a joués dans le façonnement et la discussion des pratiques scéniques au fil du temps? Cette tâche réflexive nous revient, et elle s'impose comme priorité pour la communauté des chercheurs universitaires, si nous voulons, d'ici dix ans, proposer un bilan de la réception critique du théâtre au Québec, qui enrichisse notre connaissance des pratiques scéniques et qui puisse en même temps fournir des pistes pour en comprendre l'inscription dans l'histoire des idées.

Face au délabrement dans lequel se trouve encore la réflexion historiographique, nous sommes tout à fait conscient des limites de notre étude – dont on voudra bien excuser les formulations parfois intempestives. Tout reste à faire dans le domaine de l'analyse des discours sur le théâtre au Québec, avons-nous affirmé d'entrée de jeu. Le reconnaître vraiment aurait le mérite de nous confronter à l'urgence d'ouvrir un tel chantier, sans lequel l'histoire du théâtre au Québec se priverait d'une dimension fondamentale.

Bibliographie sélective<sup>21</sup>

- ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES CRITIQUES DE THÉÂTRE (1988), « Code d'éthique et de déontologie à l'usage des membres de l'Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT) », *Jeu*, n° 47, p. 236-237.
- ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES CRITIQUES DE THÉÂTRE (1992), « Déclaration de l'Association québécoise des critiques de théâtre lors de la remise des Prix de la critique 1992 », *Jeu*, n° 64, Montréal, p. 216-217.
- BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Dossiers ».
- BÉLAIR, Michel (1972), *Michel Tremblay*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, coll. « Studio ».
- BÉRAUD, Jean (pseudonyme de Jacques Laroche) (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, coll. « L'Encyclopédie du Canada français », tome I.
- BÉRAUD, Jean (1946), « Le théâtre », dans *Variations sur trois thèmes*, Montréal, Éditions Fernand Pilon, p. 9-183.
- BÉRAUD, Jean (1936), *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Éditions Variétés.
- BRAULT, Marie-Andrée (2000), « Le Nouveau Théâtre Expérimental devant la critique : la question de l'expérimentation », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, Québec, SQET-CRELIQ, p. 151-162.
- BURGOYNE, Lynda (1993), « Lettre d'une sorcière à un "critique" de théâtre », *Jeu*, n° 66, Montréal, p. 38-40.
- BURGOYNE, Lynda (1992), « Critique théâtrale et pouvoir androcentrique. Réception critique de *Leçon d'anatomie* et de *Joie* », *Jeu*, n° 65, Montréal, p. 46-53.
- CHAREST, Rémy (1995), *Robert Lepage : quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même.
- CHARTIER, Daniel (2000), « Le théâtre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin : égarement et désorganisation du système de réception », dans *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », p. 241-279.
- DASSYLVA, Martial (1975), *Un théâtre en effervescence. Critique et chroniques, 1965-1972*, Montréal, La Presse, coll. « Échanges ».
- DAVID, Gilbert (2002), « Synthèse à l'horizon ? Bilan critique des travaux en études théâtrales : les pratiques dramaturgiques et scéniques au Québec », dans D. Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval et Éditions de l'IQRC, p. 757-768.

---

21. La présente bibliographie ne recense que les *ouvrages sur le théâtre québécois* (à l'exclusion des livres d'entretiens) signés par des *journalistes* qui ont occupé la fonction de critique dramatique, ainsi que les articles, dossiers, travaux universitaires et autres documents ayant porté sur la critique théâtrale au Québec au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Pour le repérage des principaux périodiques (quotidiens, hebdomadaires et revues) où s'est exercée la critique dramatique en français durant le siècle dernier à Montréal, le lecteur voudra bien se reporter à l'annexe à notre article.

- DAVID, Gilbert (1996), « La critique dramatique au *Devoir* : la passion du théâtre vivant », dans *Le Devoir, Un journal indépendant (1910-1995)*, Robert Comeau et Luc Desrochers (dir.), Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 255-259.
- DAVID, Gilbert (1989), « Notes critiques sur la critique théâtrale au Québec », traduction anglaise de Phillis Aronoff et Howard Scott, *Canadian Theatre Review*, n° 57, Toronto, p. 41-46.
- DAVID, Gilbert (1983), « À l'occasion des adieux (nostalgiques) d'un chroniqueur de théâtre », *Jeu*, n° 29, Montréal, p. 11-15.
- DUGAS, Marcel (sous le pseudonyme de Marcel Henry) (1911), *Le théâtre à Montréal, Propos d'un Huron canadien*, Paris, Henri Falque.
- GODIN, Diane (2001), « Variations du discours critique », *Jeu*, n° 100, Montréal, p. 68-74.
- GODIN, Jean (2001), « Entre cahier et revue », *Jeu*, n° 100, Montréal, p. 37-40.
- GRUSLIN, Adrien (1981), *Le théâtre et l'État au Québec*, Montréal, VLB éditeur.
- HAMELIN, Jean (1964), *Le théâtre au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, coll. « Arts, vie et sciences ».
- HAMELIN, Jean (1962), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour.
- HOULÉ, Léopold (1945), *L'histoire du théâtre au Canada*, Montréal, Fides.
- HOULÉ, Léopold (1941), « Notre théâtre et la critique », dans les *Mémoires de la Société Royale du Canada*, troisième série, t. XXXV, section I, mai, p. 77-90.
- JASMIN, Judith (1951), « Problèmes du spectacle au Canada I et II », *La Nouvelle Revue canadienne*, vol. I, n° 1 et n° 2, Ottawa, février-mars, p. 77-80, avril-mai, p. 72-76.
- KEMPF, Yerré (1965), *Les trois coups à Montréal (Chroniques dramatiques 1959-1964)*, Montréal, Déom.
- LANCTÔT, Simon (2000), *La réception critique du théâtre au Québec. Le succès de « La Locandiera » au TNM*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- LARRUE, Jean-Marc (1985), « Theatre Criticism in Quebec 1945-1985 », dans Anton Wagner (dir.), *Contemporary Canadian Theatre : New World Visions*, Toronto, Simon & Pierre, p. 327-337.
- LAVOIE, Pierre (dir.) (1986), « La critique théâtrale dans tous ses états » (dossier), *Jeu*, n° 40, Montréal, p. 7-248.
- LAVOIE, Pierre (1984), « Aimer se faire haïr ou haïr se faire aimer », *Jeu*, n° 31, Montréal, p. 5-13.
- LESAGE, Marie-Christine (2000), « Du particulier à l'universel : réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, p. 178-190 [N.B. : en dépit de son titre, cet article fait largement état de la critique de *Joie* à Montréal même].
- LÉVESQUE, Robert (2002), *L'allié de personne*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».
- LÉVESQUE, Robert (2000), *Un siècle en pièces*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».
- LÉVESQUE, Robert (1997), avec la collab. de Stéphane Lépine, *La liberté de blâmer, Carnets et dialogues sur le théâtre*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».
- MARTIN, Michèle (1997), *Victor Barbeau. Pionnier de la critique culturelle journalistique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

- PONTAUT, Alain (1972), *Dictionnaire critique du théâtre québécois*, Montréal, Éditions Leméac.
- PRZYCHODZEN, Janusz (2001), «La critique et le public», dans *Vie et mort du théâtre au Québec, Introduction à une théâtritude*, Paris, L'Harmattan, p. 116-157.
- RAYMOND, Louis-Marcel (1943), *Le jeu retrouvé*, avant-propos de Gustave Cohen, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- TARD, Louis-Martin (1971), *Vingt ans de théâtre au nouveau monde*, Montréal, Éditions du Jour.
- TRUDEAU, Claudette Suzanne (1980), «La critique», dans *Le théâtre canadien-français à Montréal, 1867-1914. Historique, dramaturgie, idéologie*, thèse de doctorat, Université de Toronto, p. 82-92.
- VAÏS, Michel (2002), «Écrire sur le théâtre : pour qui ? Pourquoi ? Les Entrées libres de *Jeu*», *Jeu*, n° 102, Montréal, p. 11-18.
- VAÏS, Michel (1999), «À quoi sert la critique ? Les Entrées libres de *Jeu*», *Jeu*, n° 90, Montréal, p. 18-34.
- VAÏS, Michel (1997), «Théâtre et médias. Les Entrées libres de *Jeu*», *Jeu*, n° 84, Montréal, p. 34-48.
- VAÏS, Michel (1987), «De qui se moque *Le Devoir* ?», *Jeu*, n° 45, p. 7-9.
- VILLENEUVE, Rodrigue (1984), «Quand l'évidence a disparu : hommage critique à *Jeu* pour ses vingt-cinq numéros», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 6, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, p. 85-94.
- WAGNER, Anton (1993), «Le critique B.K. Sandwell du *Montreal Herald* durant la Belle Époque, 1900-1914», trad. de Jean-Guy Laurin, *L'Annuaire théâtral*, n° 13-14, Montréal, SQET, p. 95-110.

## Annexe

**La critique dramatique à Montréal au XX<sup>e</sup> siècle**

Chronologie provisoire

par Gilbert David,

en collaboration avec Lucie Courchesne et Maggie Dubé

(premier état : novembre 2000) ;

Lucie Courchesne

(deuxième état : novembre 2001 ; revu et corrigé en juin 2003)

	Écrits sur le théâtre <sup>a</sup>	Périodiques <sup>b</sup>
1850-1900		<p><i>La Revue canadienne</i> (1864-1922) : M.L. Milhau (1903), « Chronique théâtrale »<sup>c</sup> ; Elie-J. Auclair</p> <p><i>La Patrie</i> (1879-1978) : « Amusements » (1900) ; « Nos théâtres » ; « Dans nos théâtres » ; Domino Mauve (pseud.), « Dans le monde des théâtres » ; « Théâtres-Concerts-Spectacles » ; « Théâtre, musique, cinéma », Édouard Baudry ; René-O. Boivin ; Paul de Saint-Georges ; Marc-René de Cotret ; Dominique Laberge ; Ernest Shenck (sous le pseud. de Pollux) ; etc.</p> <p><i>La Presse</i> (1884-...) : Victor Barbeau (1920 et s.), Jean Béraud (pseud. de Jacques Laroche, 1930-1965), « Spectacles et concerts. Chronique du samedi », « Spectacles et concerts. Échos », « Spectacles et concerts. Chronique théâtrale », « Au théâtre » ; Raymond Guérin ; Marcel Valois ; « Nos lieux d'amusements » ; après 1965 : Martial Dassylva, Jean Beaunoyer, Ève Dumas, etc.</p>

<sup>a</sup> La présente chronologie cherche prioritairement à identifier les principaux lieux de publication où se sont exprimés les *critiques dramatiques* ; les ouvrages et les articles mentionnés dans la colonne de gauche sur les « Écrits sur le théâtre » ne visent pas à l'exhaustivité, loin s'en faut, et notre objectif est de mettre ainsi en contexte la critique dramatique en tant que telle. Dans tous les cas, les références bibliographiques ont volontairement été réduites au minimum ; une bibliographie de quelque 350 p., concernant l'ensemble des écrits sur le théâtre (1900-1950) qui ont été répertoriés dans le cadre d'un projet de recherche est déposée pour consultation à la théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, site UdeM). Notons que tous les écrits répertoriés dans cette bibliographie sont également disponibles.

<sup>b</sup> Sont répertoriés ici les journaux montréalais, les magazines (habituellement mensuels), les hebdomadaires et les revues culturelles et spécialisées.

<sup>c</sup> Il s'agit du titre d'une rubrique. Les autres titres entre guillemets dans cette colonne seront également ceux de rubriques, sauf indication contraire.

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1850-1900 (suite)		<p><i>Le Monde illustré</i> (1884-1902) : Jéhin-Prume, « Causerie artistique », « Profils d'artistes montréalais »</p> <p><i>Le Samedi</i> (1889-1963) : « Amusements » (1900) ; « Chronique des amusements »</p> <p><i>Canada-revue</i> (1891-1909)</p> <p><i>Le Passe-Temps</i> (1895-1950) : Gustave Comte, « L'art et les artistes » ; Paul D'Assas (sous le pseud. de Léon Lorrain), « Dans le monde artiste » (1901-1907;1927-?); Jules Ferland et Arsène Desrochers, « Courrier des amateurs de théâtre » ; Diable rose, « La semaine dramatique » (1907-1908) ; Mme Charles Gill, née Georgiana Bélanger (sous le pseudonyme de Clemencia), « L'art et les artistes » ; Grapilleur, « Chronique de quinzaine » ; « Coups de ciseaux »</p> <p><i>Les Débats</i> (1899-1903)</p> <p><i>Le Journal</i> (1899-1905)</p>
1900		<p><i>Le Canada</i> (1903-1954) : Gustave Comte ; « Les spectacles » ; « Les amusements », « Nos lieux d'amusement » ; « Théâtres » ; « Les théâtres » ; Jean Despréz (pseud. de Laurette Larocque-Auger), « Examen de conscience » (mars 1951) ; Claude-Henri Grignon (sous le pseud. de Valdombre) ; Berthelot Brunet ; Roland Côté (1951)</p> <p><i>Le Théâtre</i> (1903) : divers auteurs utilisant des pseudonymes</p>
1905	<p>Édouard-Zotique Massicotte, « Les théâtres et les lieux d'amusements à Montréal, pendant le XIX<sup>e</sup> siècle », <i>L'Annuaire théâtral</i>, 1908</p> <p>Édouard-Zotique Massicotte, « 1800 à 1850. Vieux théâtres de Montréal. Anecdotes et archéologie », <i>La Revue populaire</i>, juillet 1909</p> <p>Édouard-Zotique Massicotte, « 1850 à 1875. Les théâtres de Montréal. Deuxième série », <i>La Revue populaire</i>, décembre 1909</p> <p>Ernest Tremblay, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », <i>Le Terroir</i>, 1909</p>	<p><i>La vie artistique</i> (1905) : Jacques Squire, Léandre Barrois</p> <p><i>La Revue populaire</i> (1907-1963) : Lucette Robert, « Ce dont on parle » (fév. 1945-nov. 1951), A. Riou, « L'illusion au théâtre » (1914), Édouard-Zotique Massicotte</p> <p><i>Le Taon</i> (1907-1910) : Henrion, « Théâtre à la lorgnette », « Théâtre » ; Labarrière, « Théâtre » ; Etienne Henriot</p> <p><i>L'Annuaire théâtral</i> (1908) : Georges-H. Robert ; Louvigny de Montigny ; M.L.O. David ; Édouard-Zotique Massicotte ; Germain Beaulieu ; etc.</p> <p><i>Le Terroir</i> (1909) : Jean Charbonneau, « Causerie théâtrale » ; Ernest Tremblay</p>

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1910	Édouard-Zotique Massicotte, « Les théâtres de Montréal. 1875 à 1883. Troisième série », <i>La Revue populaire</i> , juin 1910	<p><i>Le Devoir</i> (1910-...): Lucien Desbiens (1941); Maurice Blain (1951); Gilles Marcotte (1950); après 1960: Jean Basile, Alain Pontaut, Michel Bélair, Adrien Gruslin, Robert Lévesque, Hervé Guay, Solange Lévesque, etc.</p> <p><i>Le Pays</i> (1910-1921): Ernest Tremblay, « Feuillet théâtral » (1910)</p> <p><i>L'Amateur, revue théâtrale et artistique</i> (1911)</p> <p><i>L'Action catholique</i> (1911-1916?)</p> <p><i>Le Réveil</i> (revue littéraire, artistique et théâtrale, 1914)</p> <p><i>La Revue dominicaine</i> (1915-1961): Ernest Pallascio-Morin; Jean de Laplante</p>
1915	<p>Eugène Lassalle, <i>Comédiens et amateurs, Le théâtre et ses dessous</i>, 1919</p> <p>Gustave Comte, « L'art et les artistes. À New-York, c'est parce qu'il y a trop de théâtres que les spectacles sont de qualité inférieure; à Montréal, c'est parce qu'il n'y en a pas assez », <i>Le Passe-Temps</i>, juin 1919</p> <p>Gustave Comte, « L'art et les artistes. Le peuple veut actuellement du théâtre et du spectacle. – Bon ou mauvais, il en veut; une occasion unique pour les promoteurs », <i>Le Passe-Temps</i>, novembre 1919</p>	<p><i>L'Action française</i> (1917-1927): Henri D'Arles</p> <p><i>Le Nigog</i> (1918): R. Laroque de Roquebrune; etc.</p> <p><i>La Revue moderne</i> (1919-1960, suspension 1938-1939): Louise Charpentier, « Revue artistique » (févr. 1922-mai 1922); Henri Letondal, « Revue dramatique » (oct. 1921-déc. 1921); Mme Emmanuel Persillier Benoît, née Alice Pépin (sous le pseud. de Monique); Marguerite Wilson; Madeleine Huguenin; Éva Circé-Côté (sous le pseud. de Fantasio), « La scène et l'écran » (sept.-juill. 1935); Robert Choquette; Luc Aubry; etc.</p>
1920	<p>Gustave Comte, « L'art et les artistes. La différence entre la quantité et la qualité en art, au concert et au théâtre », <i>Le Passe-Temps</i>, septembre 1920</p> <p>Gustave Comte, L'art et les artistes. Nos progrès artistiques au théâtre. – Ce qu'il faudrait faire pour l'établissement permanent et sérieux d'une scène française à Montréal », <i>Le Passe-Temps</i>, juin 1921</p> <p>Victor Barbeau, <i>Les Cahiers de Turc</i> (1921-1922; 1926-1927)</p> <p>Gustave Comte, « L'art et les artistes. Ce qu'il faudrait pour sauver le théâtre à Montréal », <i>Le Passe-Temps</i>, février 1922</p>	<p><i>Le Petit journal</i> (1926-1980): Henri Letondal, « Chronique théâtrale », « Le théâtre » (1930-1931); Fernand Denis, « Chronique théâtrale »; Paul de Saint-Georges, « Le théâtre »; « Le courrier des spectacles. Théâtre »; « Le carnet du critique »; Lorenzo Côté; etc. Après 1960: Jean-Claude Germain, etc.</p> <p><i>Comœdia</i> (un seul numéro, 1920): Jacques Normand; Jean Picard; etc.</p> <p><i>La Lyre</i> (1922-1931): Henri Letondal (sous le pseud. de Fabio), « Le mois théâtral »</p> <p><i>Le Théâtre canadien</i> (1924-?)</p> <p><i>Le Studio</i> (1924)</p>

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1925		<p><i>Mon Magazine</i> (1926(?)-1932) : Theresa ; « La comédie française »</p> <p><i>La Revue du théâtre</i> (1927-1928)</p> <p><i>L'Action canadienne française</i> (1928-1929)</p> <p><i>L'Action nationale</i> (1929-...): « Gaston Jr Laurion », « Chronique de la scène » (1947) ; Jacques Leduc ; André Laurendeau ; Arthur Laurendeau ; etc.</p>
1930	<p>Henri Letondal, « Le théâtre. Coup d'œil rétrospectif. En 1900 », <i>Le Petit journal</i>, octobre 1930</p> <p>Édouard-Zotique Massicotte, « Recherches historiques sur les spectacles à Montréal de 1760 à 1800 », dans <i>Les Mémoires de la Société royale du Canada</i>, 1932</p> <p>Édouard-Zotique Massicotte, « Le théâtre à Montréal à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, <i>La Revue moderne</i>, avril 1933</p> <p>Georges Bellerive, <i>Nos auteurs dramatiques anciens et contemporains. Répertoire analytique</i>, 1933</p> <p>Robert Charbonneau, « L'homme dans le théâtre moderne », <i>La Relève</i>, 1934</p> <p>Jean Béraud, <i>Initiation à l'art dramatique</i>, 1934 ; éd. Figuière, 1936</p>	<p><i>L'Illustration</i> (1930-1936)</p> <p><i>L'Œil en coulisse</i> (1930 : un numéro ; 1952 : un numéro)</p> <p><i>Vivre</i> (1934-1935) : Pierre Chalout</p> <p><i>La Relève</i> (1934-1940) : Robert Charbonneau ; Claude Hurtubise ; Paul Beaulieu ; Robert Élie</p>
1935	<p>Louvigny de Montigny, « Préface » des <i>Boules de neige</i>, 1935</p> <p>Père Émile Legault, « Théâtre populaire », <i>L'Action nationale</i>, juin 1938</p>	<p><i>Les Idées</i> (1935-1939) : Camille Ducharme ; Jean Després (pseud. de Laurette Larocque-Auger) ; Jean Béraud</p> <p><i>L'Émerillon</i> (1936) : Jean Sainte-Foy ; Henri Girard</p> <p><i>L'Illustration nouvelle</i> (1936-1941)</p> <p><i>Les Carnets viatoriens</i> (1936-1955) : Gustave Lamarche (sous les pseud. de Parabolier et Scrutateur)</p> <p><i>Le Jour</i> (1937-1946) : Maurice Boulianne ; Lorenzo Côté ; Louis Morisset ; Berthelot Brunet ; Ernest Pallascio-Morin ; E.-Ch. Hamel</p> <p><i>Can-Can</i> (1937-1939) : Ernest Pallascio-Morin ; Louis Morisset ; etc.</p>

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1935 (suite)		<i>Radiomonde</i> et <i>Télé-Radiomonde</i> (1939-1985) : René-O. Boivin, « Au micro et sur les planches. Le théâtre », « Pan dans l'œil », « Le baluchon de R.O.B. », « Théâtre », « Le baluchon aux nouvelles par ROB. », « D'une scène à l'autre. Chronique théâtrale » ; Jean Després, « Au micro et sur les planches. Le théâtre », « Le théâtre », « Le billet de Jean Després », « Les propos de Jean Després » et « D'une scène à l'autre » ; Jean-Louis Roux, « Chronique des soirées de Paris » ; Roger Duhamel ; Léopold Houlié, « Pages de la petite histoire » ; « D'une scène à l'autre. Les confidences de la placière du M.R.T. français » ; Violette Fauve, « D'une scène à l'autre » ; Pierre Lefebvre, « L'auditeur malcommode », « Un carabin aux écoutes » ; Madelon, « Les arts dans la Capitale » ; VIR, « Croquis radiophoniques » ; R. M., « En faveur de nos artistes » ; Marcel Gagnon ; Roger Duhamel ; Louis Morisset ; Jeanne Rochefort ; Claude-Henri Grignon (sous le pseud. de Valdombre) ; etc.
1940	<p>Léopold Houlié, « Notre théâtre et la critique », dans <i>Les Mémoires de la Société Royale du Canada</i>, mai 1941</p> <p>Gustave Lamarche, « Les exigences du théâtre spirituel », <i>Les Carnets viatoriens</i>, juillet 1941</p> <p>Père Émile Legault, « Grandeur et misère du théâtre », « Vérisme et poésie au théâtre », dans <i>Douze conférences</i>, 1942</p> <p>Marcel Raymond, <i>Le jeu retrouvé</i>, 1943</p> <p>Père Émile Legault, « Vérisme et poésie au théâtre », dans <i>Douze conférences</i>, 1943</p> <p>Léopold Houlié, « Avons-nous un théâtre canadien ? », dans <i>Huit conférences</i>, 1943-1944</p> <p>Léopold Houlié, « Pages de la petite histoire », <i>Radiomonde</i>, mai et juin 1944</p> <p>Palmieri (pseud. de Joseph-Sergius Archambault), <i>Mes souvenirs de théâtre</i>, 1944</p>	<p><i>Regards</i> (Québec, 1940-1942) : Judith Jasmin, « Théâtre » ; Marcel Raymond</p> <p><i>Culture</i> (Québec, 1940-1971) : Édouard Laurent</p> <p><i>Contacts</i> (1940-1944)</p> <p><i>Parvis et tréteaux</i> (Outremont, 1940) : Jean-Louis Roux ; Émile Legault ; Fernand Doré ; Thomas Greenwood ; etc.</p> <p><i>La Nouvelle Relève</i> (1940-1948, suspension en 1945) : Robert Charbonneau, Paul Guth et Jean Ampleman, « Le théâtre » (févr. 1946-févr. 1948) ; Marcel Raymond ; Berthelot Brunet</p> <p><i>Relations</i> (1941-...) : Roger Duhamel, « Feuilletton des spectacles » (sept. 1946-nov. 1946) ; Albert Legrand ; Émile Legault ; Ernest Gagnon ; André Pâquet, etc.</p> <p><i>Montréal-Matin</i> (1941-1978) : Roger Duhamel, « La vie montréalaise » (1939)</p>

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1940 (suite)	Robert Charbonneau, <i>Connaissance du personnage</i> , 1944 Henri Ghéon <sup>d</sup> , <i>L'art du théâtre</i> , 1944	<i>Amérique française</i> (1941-1964) : Cherubina Scarpaleggia, « Chronique du théâtre » (1946-1947) ; Solange Chaput-Roland, « Théâtre » (1948-1950) ; Andrée Maillet, « Théâtre » (1952) ; Paul Toupin ; Lucien Collin ; Jean Cusson ; etc. <i>Les Cahiers des Compagnons</i> (1944-1947) : Père Émile Legault ; Père Gustave Lamarche ; Guy Mauffette ; Marcel Raymond ; Claude-Henri Grignon (sous le pseud. de Valdombre) ; Maurice Blain ; Gustave Cohen ; Gérard Pelletier ; Denis Périgord ; Jean-Louis Roux ; Jean Daste ; Roger Gauthier ; etc. <i>Collège et famille</i> (1944-1969) : René-Salvator Catta
1945	Léopold Houllé, <i>L'histoire du théâtre au Canada français</i> , 1945 Édouard Laurent, « Réflexions sur le théâtre », <i>Culture</i> , 1945 Jean Béraud, « Le théâtre », dans <i>Variations sur trois thèmes</i> , 1946 Paul-Émile Borduas, <i>Refus global</i> , 1948 (au nombre des cosignataires : Claude Gauvreau) Gustave Lamarche, « Expériences dramatiques », <i>Les Carnets viatoriens</i> , 1948 Gratien Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire », <i>Amérique française</i> , 1949	<i>Les Cahiers d'Arlequin</i> (1949) : Marcel Dubé ; Pierre Perrault <i>Qui ?</i> (1949-1953) : « Littérature » ; « Théâtre »
1950	Claude Gauvreau, « Douze articles », <i>Le Haut-Parleur</i> , 1951 Anonyme, « Les préoccupations religieuses et mystiques des dramaturges », <i>La Patrie</i> , février 1951 [entretien avec Guy Beaulne] Judith Jasmin, « Problèmes du spectacle au Canada », <i>La Nouvelle Revue canadienne</i> , févr.-mars et avril-mai 1951 Jean-Louis Roux, « Le rideau se lève à neuf heures », <i>Arts et Pensée</i> , juillet-août 1952 Claude Gauvreau, « Le théâtre dans le concret I : l'enseignement à souhaiter », <i>Le Canada</i> , juin 1952	<i>Arts et pensée</i> (1950-1955) <i>Cité libre</i> (1950-1966) : chroniques de Yeri Kempf ; <i>Les cahiers de Cité libre</i> (1966-1967) ; Jean-Guy Blain <i>Le Haut-Parleur</i> (1950-1953) : Claude Gauvreau <i>La Nouvelle Revue canadienne</i> (1951-1954, après 1954 la revue devient bilingue et la chronique théâtrale disparaît) : Judith Jasmin, « Le théâtre » <i>Théâtre Canada</i> (Ottawa, 1951-1965) <i>Notre temps</i> (1951) : Julia Richer

<sup>d</sup> L'auteur français, disciple de Jacques Copeau, s'est réfugié au Québec durant la guerre et il a fait publier cet essai à Montréal.

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1950 (suite)	<p>Claude Gauvreau, « Le théâtre dans le concret II : les professeurs », <i>Le Canada</i>, 1952</p> <p>Pierre Boucher, « Nos publics de théâtre », <i>La Revue de l'Université Laval</i>, déc. 1953</p> <p>Lucien Collin, « Conscience du théâtre », <i>Amérique française</i>, déc. 1954</p>	
1955	<p>Gustave Lamarche, « Aurons-nous un théâtre du temple? », <i>Les Carnets viatoriens</i>, 1955</p> <p>Père Émile Legault, <i>Confidences</i>, 1955</p> <p>Père Georges-H. d'Auteuil, « Situation de notre théâtre », <i>Relations</i>, octobre 1956</p> <p>Jean Béraud, <i>350 ans de théâtre au Canada</i>, 1958</p> <p>Guy Beaulne, « Le théâtre de langue française », <i>Vie française</i>, n<sup>o</sup> 12, 1958</p> <p>Guy Beaulne, « Le metteur en scène, créateur d'illusions », dans <i>Conférences</i>, 1959</p> <p>Paul Toupin, « Théâtre et langue », <i>Nation nouvelle</i>, juin-juillet 1959</p> <p>Gilles Marsolais, « Situation du comédien », <i>La Revue dominicaine</i>, 1959</p> <p>Gratien Gélinas, « Credo of the Comédie-Canadienne. The Faith Behind the "Little Miracle" », <i>Queen's Quaterly</i>, 1959</p>	<p><i>Situations</i> (1956-1961) : critiques de Jean Bouthillette</p> <p><i>Relations</i>, chroniques de Georges-Henri d'Auteuil de 1956 à 1978</p>
1960	<p>Gratien Gélinas, « Jeune auteur, mon camarade », <i>La Revue dominicaine</i>, novembre 1960</p> <p>Gilles Marsolais, « Éclairage sur le problème du théâtre », <i>La Revue dominicaine</i>, 1960</p> <p>Éloi de Grandmont, <i>Dir ans de théâtre au Nouveau-Monde : histoire d'une compagnie théâtrale</i>, 1961</p> <p>Jacques Ferron, « Notre théâtre », <i>La Revue socialiste</i>, printemps 1961</p>	

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1960 (suite)	Jean Hamelin, <i>Le renouveau du théâtre au Canada français</i> , 1962 Guy Beaulne, « Notre théâtre, conscience d'un peuple », dans <i>Conférences</i> , 1962 Paul Toupin, <i>L'écrivain et son théâtre</i> , 1964	<i>Cahiers de l'ACTA</i> (1961-1970) <i>Les Cahiers de la Nouvelle Compagnie théâtrale [En scène, Le Magazine NCT]</i> (1964-...); Gilles Marsolais, etc.
1965	Yerri Kempf, <i>Les Trois coups à Montréal</i> , 1965 « Théâtre Québec », <i>La Barre du jour</i> , juillet-déc. 1965 Guy Beaulne, <i>Le théâtre, conscience d'un peuple</i> , Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1967 Gustave Lamarche, « Textes et discussions », <i>Les Carnets viatoriens</i> , 1969 Jean-Louis Roux, « Le théâtre québécois », <i>Revue Europe</i> , 1969	<i>La Barre du Jour</i> et <i>La Nouvelle Barre du Jour</i> (1965-1985) <i>Culture vivante</i> (Musée d'art contemporain, 1966-1973) <i>L'Envers du décor</i> (Théâtre du Nouveau Monde, 1968-1982) : Jean-Pierre Ronfard, etc. <i>Voix et images</i> (Presses de l'Université du Québec, 1968-...) <i>Théâtre/Québec</i> (Centre d'essai des auteurs dramatiques, 1969-1970)
1970	Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », <i>L'Illettré</i> , janvier 1970 Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant » [1970] Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, <i>Le théâtre québécois</i> , 1970 Théâtre Euh !, « Le manifeste », <i>Le Soleil</i> , 14 août 1971 et <i>Presqu'Amérique</i> , octobre 1971 Théâtre Euh !, « Le théâtre québécois et le théâtre au Québec », <i>Presqu'Amérique</i> , nov.-déc. 1971 Maurice Demers, « Une expérience de théâtre régénéré : le théâtre d'environnement intégral », <i>Forces</i> , 1972 « Le théâtre au Québec », revue <i>Nord</i> , automne 1972-hiver 1973 Maurice Demers et André Moreau, « La conquête de l'environnement », suivi de « Théâtre d'environnement I-VII », <i>Mediart</i> , 1973 Michel Bélaïr, <i>Le nouveau théâtre québécois</i> , 1973	<i>Jeune Théâtre</i> (Association québécoise du Jeune Théâtre, 1971-1979) <i>Stratégie</i> (1972-1977) <i>Hobo/Québec</i> (1973-1981) : « Showtime », chroniques de Yolande Villemaire de 1973 à 1977

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
<p>1975 1976 : fondation de la Société d'histoire du théâtre du Québec (SHTQ), qui devient, en 1992, la Société québécoise d'études théâtrales (SQET).</p>	<p>Thérèse Arbic, « Théâtre politique / théâtre d'avant-garde ? » et « Les contradictions du théâtre au Québec », <i>Chroniques</i>, 1975</p> <p>Martial Dassylva, <i>Un théâtre en effervescence</i>, 1975</p> <p>Jacques Ferron, « Le permis de dramaturge », dans <i>Théâtre 2</i>, 1975</p> <p>« Manifeste du Théâtre des Cuisines » (publié avec <i>Môman travaille pas, a trop d'ouvrage</i>), 1976</p> <p>La Gaboche, <i>Le Théâtre Euh !</i>, « Manifeste pour un théâtre au service du peuple », 1983</p> <p>Josette Féral, « Le théâtre est-il au service de l'État ? », <i>Études canadiennes/ Canadian Studies</i> (Bordeaux, 1984)</p> <p>André-G. Bourassa, « La dramaturgie », <i>Chroniques</i>, février 1976</p> <p>Paul Wyczynski, Hélène Beauchamp-Rank et Bernard Julien (dir.), <i>Le théâtre canadien-français</i>, 1976</p> <p>Jean-Paul L'Allier, <i>Pour l'évolution de la politique culturelle</i>, Ministère des Affaires culturelles, 1976</p> <p>Jacques Cotnam, <i>Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique</i>, 1976</p> <p>Gustave Lamarche, <i>Le théâtre québécois dans notre littérature</i>, 1977</p> <p>Pierre Lavoie, « Québec / Bilan tranquille d'une révolution théâtrale », <i>Cahiers de théâtre Jeu</i>, 1977</p> <p>Fernand Villemure, « Aspects de la création collective au Québec », <i>Jeu</i>, 1977</p> <p>Pierre Gobin, <i>Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise</i>, 1978</p> <p>Michel Garneau, <i>Pour travailler ensemble</i>, 1978</p>	<p><i>Chroniques</i> (1975-1978) : chroniques théâtrales de Thérèse Arbic</p> <p><i>Le Baroque</i> (L'Eskabel, 1976-1978) : Pierre-A. Larocque, etc.</p> <p><i>Trac</i> (Théâtre Expérimental de Montréal, 1976-1978) : Jean-Pierre Ronfard, Pol Pelletier, etc.</p> <p><i>Théâtralités</i> (Groupe Théâtram, 1976-1978)</p> <p><i>Cahiers de théâtre Jeu</i> (1976-...) : Gilbert David, Lorraine Hébert, Claude Des Landes, Pierre Lavoie, Michel Vaïs, Diane Pavlovic, Lorraine Camerlain, Louise Vigeant, etc.</p> <p><i>Lettres québécoises</i>, chroniques sur le théâtre et la dramaturgie (1976-...)</p> <p><i>Pratiques théâtrales</i> (antérieurement <i>La Grande Réplique</i>, 1977-1984) : Madeleine Greffard, Jean-Guy Sabourin, André-G. Bourassa, etc.</p> <p><i>Le Pays théâtral</i> (Théâtre d'Aujourd'hui, 1977-1982) : Jean-Claude Germain, etc.</p> <p><i>Inter [vention]</i> (Québec, 1978-...) : articles sur le théâtre et la performance</p> <p><i>Spirale</i> (1979-...), chroniques et articles sur le théâtre : Pierre L'Hérault, etc.</p>

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1975 (suite)	<p><i>Rapport du comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada</i>, Conseil des arts du Canada 1978</p> <p>Anne Caron, <i>Le Père Émile Legault et le théâtre au Québec</i>, 1978</p> <p>Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, <i>L'Église et le théâtre au Québec</i>, 1979</p> <p>Jean-Pierre Ronfard, « Contre le théâtre pour », <i>Jeu</i>, 1979</p>	
1980 1984 : Fondation de l'Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT)	<p>Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, <i>Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles</i>, 1980</p> <p>Jacques Cotnam, « Aperçu thématique du théâtre québécois contemporain », dans <i>Culture populaire et littératures au Québec</i>, 1980</p> <p>Pierre B. Gobin, « Les années difficiles. Crises et renaissances des théâtres à Montréal, 1929-45 », <i>Theatre History in Canada/Histoire théâtrale au Canada</i>, 1980</p> <p>Adrien Gruslin, <i>Le théâtre et l'État au Québec</i>, 1981</p> <p>Jean-Marc Larrue, <i>Le théâtre à Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle</i>, 1981</p> <p>Étienne-F. Duval, <i>Le jeu de l'histoire et de la société dans le théâtre québécois 1900-1950</i>, 1981</p> <p>Chantal Hébert, <i>Le burlesque au Québec, un divertissement populaire</i>, 1981</p> <p>André-G. Bourassa, « Vers la modernité de la scène québécoise – Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », <i>Pratiques théâtrales</i>, 1981</p> <p>André-G. Bourassa, « Vers la modernité de la scène québécoise (II) – Les contre-courants 1901-1951 », <i>Pratiques théâtrales</i>, 1982</p> <p>François Colbert, <i>Le marché québécois du théâtre</i>, 1982</p> <p>Guy Beaulne, <i>Théâtre divadio théâtre</i>, Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1982</p>	

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1980 (suite)	<p>Laurent Mailhot, « Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois », <i>Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada Français</i>, 1983</p> <p>Josette Féral, « Le théâtre est-il au service de l'État? », <i>Études canadiennes / Canadian Studies</i> (Bordeaux, 1984)</p> <p>André-G. Bourassa, « La dramaturgie contemporaine au Québec (Du théâtre de la crise à la crise du théâtre) », dans <i>Le Québécois et sa littérature</i>, 1984</p> <p>Gilbert David (dir.), <i>Répertoire théâtral du Québec</i>, 1984</p>	<p><i>Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada (Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada)</i> (1980-...) A.Q.J.T. (1980-1986)</p> <p><i>Dramaturgies nouvelles</i> (1981-...), Centre des auteurs dramatiques (CEAD)</p> <p><i>L'Avis d'artiste</i> (1982-...), Union des Artistes</p> <p><i>Quebec Studies Journal</i> (1983-...) American Council for Quebec Studies</p> <p><i>Vice Versa</i> (1983-1995), chroniques de Wladimir Kryszynski</p>
1985	<p>Gilles Girard (dir.), « Théâtre québécois : tendances actuelles », <i>Études littéraires</i>, 1985</p> <p>Hélène Beauchamp, <i>Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980</i>, 1985</p> <p>André-G. Bourassa, « Scène québécoise et modernité », dans <i>L'avènement de la modernité culturelle au Québec</i>, 1986</p> <p>Serge Ouaknine, « Le réel théâtral et le réel médiatique », <i>Jeu</i>, 1987</p> <p>Gilbert David (dir.), « Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000? », <i>Jeu</i>, 1988</p> <p>Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David, <i>Le théâtre au Québec 1825-1980</i>, 1988</p> <p>Lucie Robert, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », <i>L'Annuaire théâtral</i>, 1989</p> <p>Jonathan M. Weiss, « Le théâtre québécois : une histoire de famille », <i>L'Annuaire théâtral</i>, 1989</p> <p>Pierre Gobin, « Pour une analyse hétérologique de la dramaturgie québécoise », <i>L'Annuaire théâtral</i>, 1989</p> <p>Serge Ouaknine, « Sources et perspectives du théâtre expérimental », <i>Jeu</i>, 1989</p> <p>Eugene Benson et L. W. Conolly (dir.), <i>The Oxford Companion to Canadian Theatre</i>, 1989</p>	<p><i>L'Annuaire théâtral</i> (Société d'histoire du théâtre du Québec, 1985-...): Jean-Marc Larrue, Jean Laflamme, André-G. Bourassa, Gilbert David, Chantal Hébert, Marie-Christine Lesage, Dominique Lafon, etc.</p> <p><i>Aide-mémoire</i> (1985-...), Conseil québécois du théâtre</p> <p><i>Voir</i> (1986-...): Luc Boulanger, Marie Labrecque, etc.</p> <p><i>Parachute</i>, chroniques « Corps scéniques » de Gilbert David (1987-1989)</p> <p><i>Veilleurs de nuit</i> (1989-1992), revue</p> <p><i>Les Herbes rouges</i>, bilans de quatre saisons théâtrales (Gilbert David, dir.)</p>

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
<p>1990</p>	<p>Josette Féral, <i>La culture contre l'art</i>, 1990</p> <p>Annie Brisset, <i>Sociocritique de la traduction théâtrale. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)</i>, 1990</p> <p>«Les dix ans de Repère», dossier de <i>L'Annuaire théâtral</i>, 1990</p> <p>Mario Bouchard, <i>L'art de la scène : passé-présent. Scénographie québécoise 1940-1990</i>, 1991</p> <p>Louise Vigeant, «Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits», <i>Jeu</i>, 1991</p> <p>Jean-Marc Larrue, «Postmodernité québécoise et condition post-coloniale», <i>Veilleurs de nuit</i>, 1992</p> <p>Robert Lévesque, <i>Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard</i>, 1993</p> <p>Jean-Marc Larrue, <i>Le Monument inattendu. Le Monument-National, 1893-1993</i>, 1993</p> <p>Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.), <i>Le monde de Michel Tremblay</i>, 1993</p> <p>Larry Tremblay, <i>Le crâne des théâtres : essai sur les corps de l'acteur</i>, 1993</p> <p>André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, <i>Les nuits de la «Main». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)</i>, 1993</p> <p>Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), «Le théâtre avec ou sans le texte», <i>Nuit blanche</i>, 1994</p> <p>Michel Laporte et Mario Bouchard, <i>L'espace théâtral. Portrait de la création scénographique, 1991-1994</i>, 1994</p>	<p><i>Les Almanachs du Théâtre Ubu</i> (1990-1995), Denis Marleau (dir.)</p>
<p>1995</p>	<p>Rémy Charest, <i>Robert Lepage, Quelques zones de liberté</i>, 1995</p> <p>Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin, <i>Le théâtre québécois</i>, 1997</p>	

	Écrits sur le théâtre	Périodiques
1995 (suite)	<p>Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), <i>Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme</i>, 1997</p> <p>Betty Bednarski et Irene Oore (dir.), <i>Nouveaux regards sur le théâtre québécois</i>, 1997</p> <p>Robert Lévesque, <i>La liberté de blâmer. Carnets et dialogues sur le théâtre</i>, 1997</p> <p>Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, <i>Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt</i>, 1999</p>	<p><i>Théâtre, les cahiers de la maîtrise</i>, Département de théâtre, UQAM (1996-...)</p> <p><i>ICI Montréal</i> (avril 1997-...), chroniques théâtrales de Robert Lévesque</p>
2000	<p>Robert Lévesque, <i>Un siècle en pièces. Carnets</i>, 2000</p> <p>Hélène Beauchamp, <i>Introduction aux textes du théâtre jeune public</i>, 2000</p> <p>Stéphanie Nutting, <i>Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989</i>, 2000</p>	

Sources principales : Gilbert David, *Un théâtre à vif. Écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec de 1930 à 1990*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1995 ; Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001 ; Pierre Lavoie, *Pour suivre le théâtre au Québec, Les ressources documentaires*, Québec, IQRC, 1985 ; Paul Wyczynski, Hélène Beauchamp-Rank et Bernard Julien (dir.), *Le théâtre canadien-français, Évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome V, 1976 ; travaux du groupe de recherche « Formes et fonctions discursives dans les écrits sur le théâtre à Montréal (1900-1950) » (FCAR, 1999-2002), sous la direction de Gilbert David, Université de Montréal.

# Des lieux



1. Le *Monument-National* (Montréal, Québec) est le plus ancien théâtre du Canada et l'un des plus vieux centres culturels multiethniques du continent américain. Construit en 1893 à l'initiative de la Société Saint-Jean Baptiste, il a été entièrement rénové pour sa réouverture en 1993.

2. *Salle académique* du Collège Sainte-Anne de-la-Pocatière, Québec (c.1922). Typique des lieux de représentation des maisons d'enseignement où s'effectuèrent longtemps les grandes tournées de spectacles, elle est devenue la Salle André-Gagnon.



## Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle



Jean Cétrás

3. Construit à Montréal (Québec) en 1928-1929 et inauguré en 1930, le Cinéma Granada, grand cinéma de quartier de 1685 places, est entièrement rénové en 1977 et devient, à l'instigation de la Nouvelle Compagnie Théâtrale (1964), le *Théâtre Denise-Pelletier*. La *Salle Fred-Barry*, petit théâtre d'expérimentation, sera construite et inaugurée en 1978.

4. Inauguré en janvier 1971, le *Grand Théâtre de Québec* (Québec, Québec) abrite la Salle Louis-Fréchette (1875 places) et la Salle Octave-Crémazie (516 places / espace polyvalent). Le Trident, compagnie de théâtre, y trouve son port d'attache.



Louise Lablanc

## Des lieux

5. Le Théâtre populaire d'Acadie (1976), structure professionnelle, est fondé en 1974 sous le nom des Productions de l'Étoile. Dès 1975, la compagnie présente ses spectacles dans un édifice de Caraquet, au Nouveau-Brunswick, qui date du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, une ancienne salaison ayant appartenu à la famille Robin, et qui prend vite le nom de *Boîte-Théâtre*. Cette salle de 125 places est toujours la scène principale du TPA.



Hélène Beauchamp

6. Le *Théâtre du Bic* (Le Bic, Québec) ouvre ses portes en juillet 1989. Il est géré et animé par la compagnie de théâtre Les Gens d'en Bas (1973). Il s'agit d'un centre dramatique régional, lieu de production, de diffusion, d'animation et de formation. La salle accueille 198 spectateurs pour une programmation sur toute l'année de spectacles professionnels et communautaires.



Hélène Beauchamp

## Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle



Bruno Landry

7. Issu du Théâtre Expérimental des Femmes (1979), l'*Espace GO* de Montréal (Québec) est inauguré en janvier 1995. Cette salle polyvalente peut accueillir de 95 à 288 spectateurs. L'édifice a remporté le Prix d'excellence de l'Ordre des architectes du Québec dans la catégorie « architecture institutionnelle » ainsi que le Prix Orange de l'organisme Sauvons Montréal pour son insertion réussie dans le milieu environnant.



Jean Cédras

8. *L'Usine C* est un centre de recherche, de création et de diffusion, conçu par la compagnie de Gilles Maheu (les Enfants du Paradis, 1975 ; Carbone 14, 1980). Aménagé dans l'ancienne usine Raymond de Montréal (Québec), dont l'architecture industrielle d'origine et la nature brute sont respectées, le lieu est inauguré à l'automne 1995. On y trouve une salle à géométrie variable (472 places), des lieux d'exposition et les bureaux de plusieurs organismes culturels.

## Des lieux



Hélène Beauchamp

9. L'UniThéâtre, compagnie francophone professionnelle d'Edmonton (Alberta), fondée en 1992, est en résidence à la *Cité francophone*, centre culturel et lieu de rassemblement des francophones et francophiles d'Edmonton et de la région construit en 1997. Le théâtre peut accueillir jusqu'à 210 personnes pour une programmation professionnelle, communautaire et scolaire.

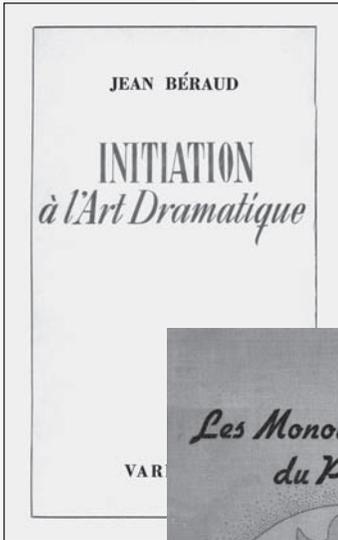
10. Chef-lieu du théâtre francophone à Ottawa (Ontario), *La Nouvelle Scène* a été inaugurée en avril 1999. On y trouve le Théâtre du Trillium, le Théâtre de la Vieille 17, la Compagnie Vox Théâtre et le Théâtre la Catapulte pour une programmation multidisciplinaire où le théâtre de création a la meilleure part.



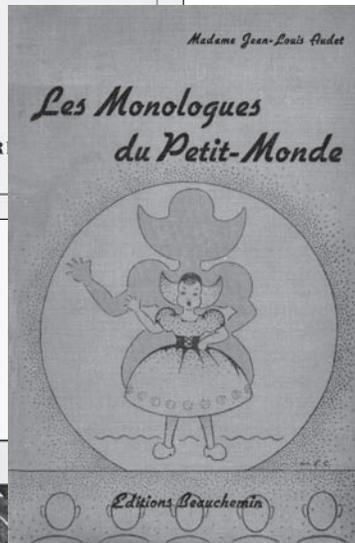
Marc LeMyre



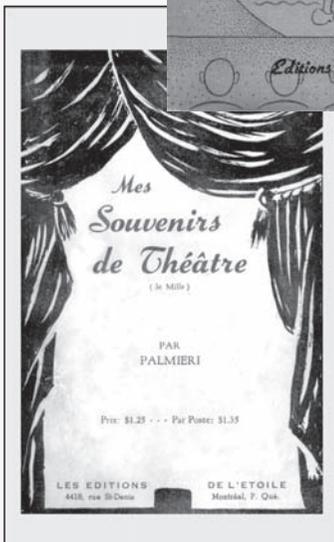
# Des livres



11. *Initiation à l'art dramatique* de Jean Béraud est publié par les Éditions Variétés de Montréal. Critique au quotidien *La Presse* et témoin privilégié du théâtre montréalais, Jean Béraud publie en 1936 ce premier de trois ouvrages essentiels à la connaissance du théâtre québécois au XX<sup>e</sup> siècle.

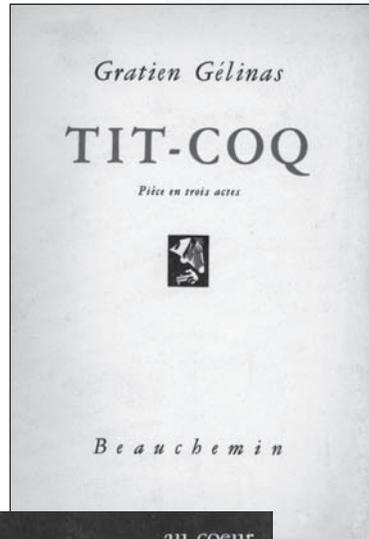


12. *Les Monologues du Petit-Monde* de Madame Yvonne (Jean-Louis) Audet est publié en 1938 aux éditions Beauchemin à Montréal. Monologues, poésies, comptines sont assortis de quelques éléments de phonétique. Les illustrations, dont celle de la couverture, sont de Marie-Laure Cabana.



13. Publié en 1944 aux Éditions de l'Étoile, *Mes souvenirs de théâtre* de Palmieri (pseudonyme de Joseph-A. Archambault) est le tout premier ouvrage rédigé par un acteur canadien-français qui s'est illustré sur les scènes montréalaises dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

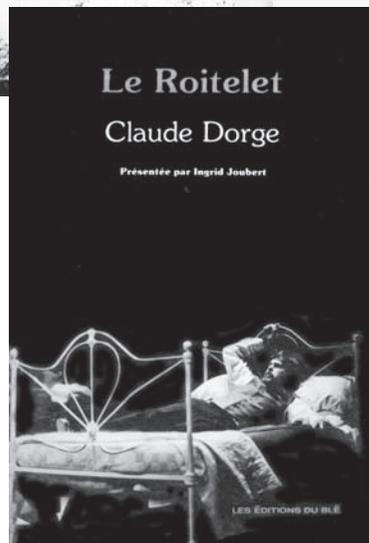
14. *Tit-Coq*, de Gratién Gélinas, est créée sur la scène du Monument-National le 22 mai 1948. Après la relâche d'été, la pièce continue sa carrière au Théâtre du Gesù, où la 200<sup>e</sup> représentation est donnée le 22 mai 1949. Un an plus tard (avril 1950), les éditions Beauchemin en publient le texte, avec un dessin de Robert Lapalme.

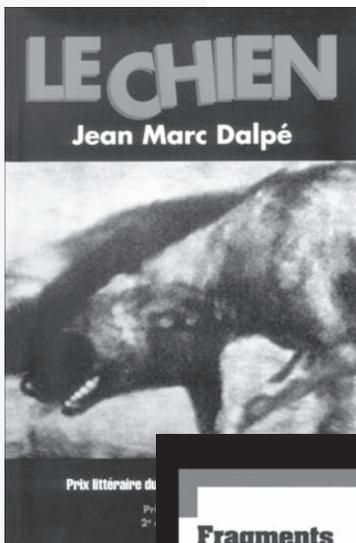


15. *Au cœur de la rose* de Pierre Perrault est publié en 1964 aux éditions Beauchemin de Montréal. La pièce a d'abord été présentée à la télévision le 30 novembre 1958 sous la direction de Paul Blouin puis créée à la scène le 7 février 1963 par les Apprentis-Sorciers dans une mise en scène de Jean-Guy Sabourin. Les illustrations, dont celle de la page couverture, sont de Claude Sabourin.

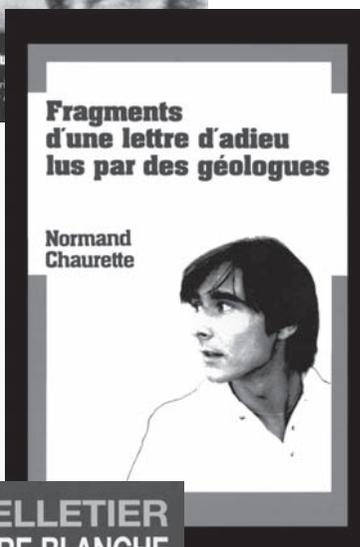


16. *Le Roitelet*, de Claude Dorge, est créée en 1976 par le Cercle Molière de Saint-Boniface. La pièce tient son originalité du fait que le personnage principal, Louis Riel, n'y est pas d'abord présenté comme une figure historique mais comme un être humain confronté au désespoir le plus radical. Le texte est publié en 1980 aux Éditions du Blé, fondées en 1974 pour promouvoir les écrivains de langue française de Manitoba. La présentation est de Ingrid Joubert.





17. *Le Chien*, de Jean Marc Dalpé, connaît une lecture publique à Québec (1987) puis une coproduction du Théâtre du Nouvel-Ontario et du Centre national des arts d'Ottawa (1988). Publiée aux Éditions Prise de parole, elle est traduite en anglais, produite à Toronto et obtient le Prix littéraire du Gouverneur général, catégorie théâtre (1989). Fondées en 1973 à Sudbury, les éditions Prise de parole sont engagées dans la production de la littérature franco-ontarienne et canadienne-française.

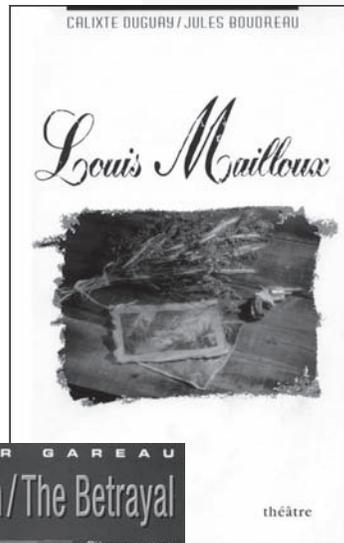


18. *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, de Normand Chaurette, est créée en 1988 au Théâtre de Quat'Sous et publiée aux Éditions Leméac en 1986.

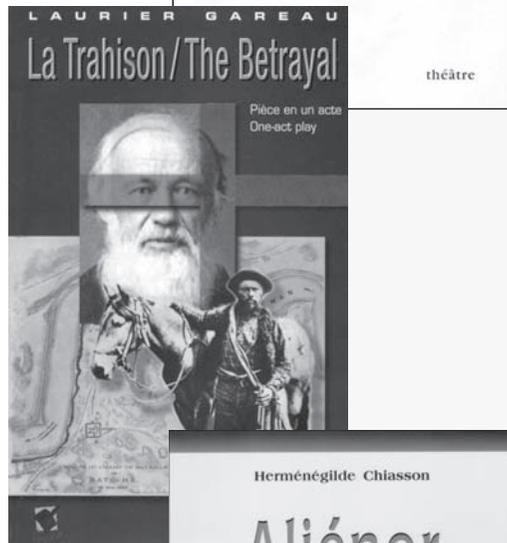


19. *La lumière blanche* de Pol Pelletier, une pièce créée en 1981 par le Théâtre Expérimental des Femmes, est publiée aux Éditions Les Herbes rouges en 1989.

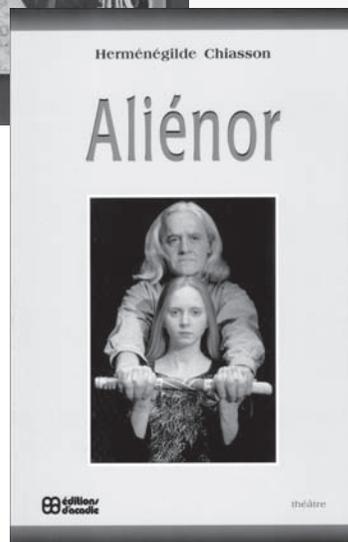
20. Créé en 1975 par les Productions de l'Étoile (futur Théâtre populaire d'Acadie), remonté plusieurs fois depuis, le drame musical *Louis Mailloux* de Calixte Duguay et Jules Boudreau a finalement été édité par les Éditions d'Acadie de Moncton en 1994. Illustration : Gestion Son et Images.



21. *La trahison / The Betrayal*, pièce en un acte de Laurier Gareau, met en scène Gabriel Dumont, chef militaire des métis, et le Père Moulin dans un dialogue sur le rôle de l'Église dans la défaite de Batoche (1885). Ces deux versions sont créées par la Troupe du Jour de Saskatoon en 1995 et publiées en 1998 par les Éditions de la nouvelle plume de Régina en Saskatchewan.



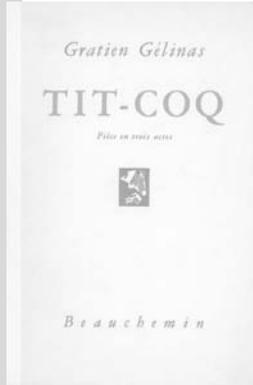
22. *Aliénor*, d'Herménégilde Chiasson, créée à la scène en 1997, est publiée l'année suivante aux Éditions d'Acadie. Artiste visuel, cinéaste tout autant que dramaturge engagé, Chiasson, qui a beaucoup écrit pour les publics jeunes et adultes, propose ici un texte où s'opposent nature et culture dans une métaphore de l'Acadie.



Langages et écritures  
de théâtre







# L'américanité dans la dramaturgie québécoise

## Constantes et variations

***On m'a parfois demandé  
ce qui m'avait incité  
à écrire Klondyke.  
La réponse est simple:  
j'ai un jour découvert  
que j'étais aussi  
nord-américain.***

Jacques Languirand  
(1971, p. 221)

Pierre L'Hérault  
*Université Concordia*

Qu'est-ce au juste que l'« américanité » ? La complexité de la chose est à la mesure de l'ambiguïté du terme. On voudrait bien pouvoir appliquer de façon nette la distinction entre « américanité » et « américanisation »,

c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Marcel Rioux (1975, p. 15), entre, d'une part, « un caractère que les Québécois partagent avec les autres habitants de l'Amérique du Nord : les États-Uniens et les Canadiens » et, d'autre part, l'« influence culturelle » massive des États-Unis. Même en ajoutant à l'énoncé de Rioux ce qui manque à sa géographie, soit l'Amérique amérindienne et l'Amérique latine, on voit bien que la distinction établie ne va pas de soi, ne serait-ce que parce que les « États-Uniens » étant appelés dans le langage courant « Américains », les « Canadiens » et les « Québécois » ne peuvent, sans risque de confusion (ou de disparition), revendiquer l'appellation. Car, si le terme « Amérique » est en général englobant, tel n'est pas le cas du terme « américain » qui est englobant quand il qualifie « continent », mais restrictif quand il est utilisé comme gentilé.

Mais il n'y a pas ici qu'une question de vocabulaire, comme le montrent les travaux récents d'Yvan Lamonde, de Pierre Nepveu et de Gérard Bouchard qui ramènent l'américanité à l'avant-plan en la réexaminant « d'une manière postcoloniale » (Lamonde, 2001, p. 252). Pour le premier, la notion d'américanité renvoie à une « ambivalence identitaire », façonnée par l'histoire, dont « il faut prendre conscience » et qu'il faut « assumer » (*Ibid.*). Pour sa part, Nepveu écrit que « notre rapport à l'Amérique est en train de changer et qu'il repose de plus en plus sur des lectures précises, des analyses fines, des comparaisons étoffées » (1998, p. 7). Quant à Bouchard, c'est d'une sorte d'américanité inachevée qu'il parle quand il applique au Québec le terme de « collectivité neuve » qui « n'a pas eu souvent l'occasion d'exprimer pleinement ses rêves du Nouveau Monde<sup>1</sup> » (1999, p. 75).

C'est à partir de cette idée d'une américanité complexe – ambivalente, changeante, inachevée, pourtant réelle, mais pas toujours assumée totalement ni exprimée pleinement – que je relirai le corpus dramaturgique québécois du XX<sup>e</sup> siècle et quelques pièces récentes de la francophonie américaine qui, sans appartenir à ce corpus, ont circulé dans l'espace théâtral québécois<sup>2</sup>. L'expression de l'américanité au théâtre

---

1. Bouchard a développé cette idée avec beaucoup plus d'ampleur dans son imposant ouvrage *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée* (Bouchard, 2000).

2. Pour en rendre adéquatement compte, il faudrait considérer l'ensemble du phénomène théâtral, prenant en compte, par exemple les travaux de Jean-Marc Larrue sur l'emprise du Trust américain sur le développement du théâtre québécois au début du XX<sup>e</sup> siècle, non seulement en termes de contrôle de l'activité théâtrale, mais également par la réaction qu'elle provoque, celle de mettre à l'affiche du National,

emprunte de multiples variations. Elle est tantôt une conscience continentale définissant des rapports conviviaux et tantôt, au contraire, la conscience éclatée d'identités particulières donnant lieu à des cloisonnements, des interférences frontalières, nationales, culturelles, linguistiques, à des voisinages conflictuels. Car il y a le singulier et le pluriel : l'Amérique et les Amériques, sur le plan synchronique et diachronique, spatial et temporel ; l'enchevêtrement des Amériques amérindienne, française, anglaise, latine, etc. Voilà pour les mots « constantes et variations » qui n'obéissent pas nécessairement à un développement rectiligne, comme l'ordre chronologique adopté permettra de le voir.



### *Tit-Coq* de Gélinas Le bâtard de l'Amérique

Commençons par le commencement, ou presque, c'est-à-dire par Gratien Gélinas dont la position face à l'Amérique m'est toujours apparue contradictoire, et cela pour une double raison. D'abord, parce que le père du théâtre québécois attendait la consécration de *Tit-Coq*<sup>3</sup> (Gélinas, 1994), une pièce somme toute assez traditionnelle, plutôt que des

---

à la plus grande satisfaction du public, des « grands succès de Broadway dans une mise en scène très proche de l'originale, mais joués en français » (Legris, Larrue, Bourassa et David, 1988, p. 32) ; ceux de Chantal Hébert sur l'introduction, l'appropriation et l'adaptation du burlesque étatsunien (Hébert, 1981, 1989). Ces deux références suffisent à montrer que l'américanité du théâtre québécois est un phénomène large touchant tous les plans de l'activité théâtrale (influences dramaturgiques, modes de production, tournées, etc.) sur la durée du siècle, mais selon des modes variables. Mon propos est plus modeste, portant sur la dramaturgie québécoise du XX<sup>e</sup> siècle : ses classiques et les pièces récentes les plus significatives. Il s'agit là d'une entreprise réductrice qui se justifie cependant si l'on admet que, considéré comme l'expression d'une mémoire consensuelle, le canon dramaturgique – pris dans un sens large pour y inclure les productions récentes – constitue une référence non seulement privilégiée mais incontournable. À la condition de ne pas prétendre que les pièces qui le composent disent tout de l'américanité dans le théâtre québécois, on pourra donc attendre de leur relecture une idée assez sûre, sinon complète, de la question qui, de Gratien Gélinas à Robert Lepage et Dominic Champagne, traverse le théâtre.

3. Créée le 22 mai 1948 au Monument-National, Montréal.

*Fridolinades*<sup>4</sup> (Gélinas, 1980, 1981, 1981a, 1988) beaucoup plus audacieuses et modernes<sup>5</sup>. Faudrait-il y voir une dépréciation, une occultation ou même une négation de la source américaine du burlesque dont relèvent *Les Fridolinades* au profit d'un rattachement à l'esthétique française plus susceptible de lui apporter la reconnaissance? Je retrouve cette attitude contradictoire dans la reconnaissance newyorkaise recherchée en vain, et à grand frais, avec une pièce dont la fin est tout à fait « anti-américaine », en ce qui touche les valeurs sociales (indissolubilité du mariage) interdisant à Tit-Coq et à Marie-Ange de partir ensemble. Mais ce désir effréné de reconnaissance ne trahissait-il pas un autre désir : celui de faire partie de la famille américaine, désir aussi grand, et comme lui frustré, que celui de Tit-Coq de faire partie de la famille Désilets? En ce sens, il conviendrait de parler d'une américanité en creux, le « Canadien français », le « Québécois », comme on dira plus tard, prenant figure de bâtard de l'Amérique. Dans son discours « Pour un théâtre national et populaire », Gélinas dit du théâtre français qu'il offrait « le portrait d'un autre [...] même si cet autre était son cousin<sup>6</sup>. » En opposant sa « Comédie-Canadienne » à la « Comédie-Française », n'oppose-t-il pas un lien de parenté direct avec l'Amérique et un lien de parenté collatéral avec l'Europe? Le statut de bâtard de son personnage, fortement connoté d'une dimension collective, montre à quel point cette parenté directe est mal vécue, mal assumée et mal reconnue, pour tout dire, non avouable. Il importe de rappeler et de souligner le fait que c'est dans la difficulté d'être américain que naît le personnage dramatique québécois, difficulté qui semble lui coller comme un trait héréditaire.

---

4. Présentées annuellement de 1938 à 1946. Sur le personnage de Fridolin, créé à la radio en 1937, voir « Orphelins ou bâtards : Fridolin, Tit-Coq, Bousille » de Jean Cléo Godin (Godin et Mailhot, 1970, p. 29-43).

5. Les remarques que fait Jean Cléo Godin sur les *Fridolinades*, dans son article « Les gaietés montréalaises : sketches, revues » (*Études françaises*), vont, me semble-t-il, dans ce sens.

6. Discours prononcé le 31 janvier 1949 à l'Université de Montréal, cité d'après Gélinas et Beaulieu, 1993, p. 166.



## Dubé Les contrebandiers de l'Amérique

Si, chez Gélinas, le « Canadien français » est le « bâtard » de l'Amérique, il en est chez Dubé le « contrebandier », figure initiale et terminale de sa dramaturgie. Créée en 1953, *Zone*<sup>7</sup> (Dubé, 1968) a pour sujet la contrebande de cigarettes; *L'Amérique à sec*<sup>8</sup> (Dubé, 1986), créée en 1986, la contrebande de l'alcool. Dans la première, l'interdit jeté sur le passage des frontières est sanctionné par la mort. De prime abord, cet interdit surprend chez un auteur à propos duquel il n'est pas exagéré de parler d'un intertexte américain, reconnu et documenté par Maximilien Laroche qui, tout en insistant sur le fait que « son inspiration et la signification profonde de son œuvre [...] sont les fruits de son tempérament personnel et du milieu sociohistorique dans lequel il s'est formé », signale l'« influence américaine » et la « communauté d'inspiration [...] avec d'autres écrivains de ce continent » (Laroche, 1970, p. 124 et 115). Cependant, en mettant en parallèle l'intertexte américain et un autre intertexte majeur de *Zone*, l'intertexte évangélique, on se rend compte à quel point le rapport à l'Amérique est construit, dans cette pièce, sur l'opposition fascination/interdit. Si le premier est mis en évidence par le surnom de Tarzan donné au chef de bande, le second intervient de façon déterminante aux niveaux actantiel et dialogique<sup>9</sup>.

7. Créée le 23 janvier 1953, par la Jeune Scène, au Théâtre des Compagnons, lors du Festival dramatique de l'Ouest du Québec, Montréal.

8. Créée le 20 juin 1986 au Théâtre de l'Écluse, Saint-Jean-sur-Richelieu.

9. Dans le cadre d'un cours, j'ai établi une série de correspondances strictes entre le personnage de Tarzan et le Christ, correspondances appuyées par des paroles s'appliquant, dans le récit évangélique, au Christ ou dites par lui et appliquées, dans *Zone* à Tarzan ou dites par lui. Cela donne entre autres : 1) Tarzan = Christ sauveur (Ciboulette : « C'est lui qui va nous sauver. »); 2) Tarzan = Christ recrute ses disciples (Tit-Noir : « Y est venu dans notre rue et il nous a dit de le suivre. »); 3) Tarzan = Christ promettant le Paradis (Tarzan : « Je vous avais promis un paradis. »); 4) Tarzan = Christ trahi (Ciboulette : « C' [Passe-Partout] est Judas ! »; Moineau : « Y [Passe-Partout] a vendu son chef pour de l'argent. »); 5) Tarzan = Christ arrêté (Le Chef de police : « Emmenez-le. »); 6) Tarzan = Christ au mont des Oliviers (Tarzan : « Je suis tout seul. »); 7) Tarzan = Christ mourant pour sauver le monde (Tarzan : « [...] c'est seulement de ma faute. »); 8) Tarzan = Christ descendu de la croix et remis à sa mère (Ciboulette : « [...] je suis restée pour te bercer. »).

Familiers de la littérature évangélique, les spectateurs des années 1950 pouvaient retrouver sans difficulté dans la fable de *Zone* les étapes de la Passion du Christ et reconnaître dans les dialogues des citations du récit sacré données parfois textuellement. Le héros de *Zone* est donc à la jonction de deux mythes : le mythe américain de Tarzan et le mythe chrétien de la Passion, sur lequel est construit le mythe canadien-français de la victime qui prévaut sur celui de l'invincibilité de Tarzan. En effet Tarzan meurt, abattu par les policiers. Un Tarzan crucifié, ce n'est pas très américain, mais en revanche très québécois ! Dans *Zone*, la contrebande fait de l'Amérique un espace interdit. Mais peut-être s'agit-il aussi d'un espace perdu, dont on a été chassé, comme du Paradis. Une telle interprétation, qui suppose de reconnaître dans *Zone* la mémoire d'une Amérique possédée et perdue, trouverait des fondements solides dans l'opposition du rêve et de la réalité, structure récurrente de l'univers de Dubé, particulièrement efficace dans *Zone* où les adolescents contrebandiers se voient brutalement interdits d'entrée dans le paradis promis par l'intervention de la police à la suite du meurtre accidentel d'un douanier américain par leur chef Tarzan.

Tout autrement s'exprime l'américanité dans *L'Amérique à sec*, la contrebande y prenant une valeur positive. Non plus reliée à la mort, elle est plutôt une activité ludique. Le personnage principal, Conrad, se définit comme un « honnête contrebandier » (p. 84) envers lequel le dramaturge manifeste son admiration dans la description du personnage : « 23 ans, beau, élégant, beaucoup de prestance, d'assurance et d'imagination. Un séducteur et un leader. [...] Ce n'est pas un intellectuel mais un athlète, un homme de cœur, peut-être un artiste. C'est un peu Don Quichotte un peu Don Juan. Un peu d'Artagnan et un peu Robin Hood » (p. 12). De fait, allié du curé, il sauve la paroisse canadienne-française de l'annexion à un diocèse américain irlandais. Et, comme l'action se passe au temps de la prohibition américaine, en 1921, la paroisse est par métonymie la société québécoise : « Ce que j'empoche je le ramène au Canada, j'en fais profiter les Canadiens français de chez nous ! » (p. 83) Or cette paroisse est à cheval sur la frontière, l'église en sol canadien, le presbytère en sol américain. L'atmosphère légère et le dénouement heureux de la pièce suggèrent ici une appartenance à

---

Ces quelques exemples montrent à quel point le texte évangélique est agissant dans la pièce. Bien d'autres rapprochements avec le Christ de la Passion sont suggérés par le texte, entre autres dans la longue didascalie qui décrit le décor (p. 35).

l'Amérique non plus vécue sous le mode dysphorique, mais révélat, à l'instar de l'activité de contrebande du héros, une habileté à réussir le passage des frontières sans y laisser sa peau, à s'enrichir au contraire à ce jeu, faisant d'une entreprise « risquée » une « aventure », même une « épopée » (p. 210-212).



## Jacques Ferron L'Amérique amérindienne

L'Amérique de Gélinas et de Dubé apparaît plus étatsunienne que continentale. Telle n'est pas celle de Jacques Ferron, qui est amérindienne. Ferron remonte ainsi à une américanité refoulée « jusque dans l'arrière-pays de notre conscience collective », selon l'expression de l'anthropologue Rémi Savard (1977, 4<sup>e</sup> de couverture). Sa pièce *Les grands soleils*<sup>10</sup> (Ferron, 1968) apparaît, à cet égard, l'un des textes dramatiques québécois les plus radicaux – dans le sens littéral du mot « racine » – et des plus significatifs. La première version du texte date de 1958. Mais elle n'a été créée qu'en 1968, dans une deuxième version. Prenant quelque peu à contre-pied le discours ambiant de la Révolution tranquille, alors que s'opère le passage de « Canadien français » à « Québécois » qui comporte paradoxalement un inévitable rétrécissement de l'espace, Ferron propose un discours de refondation du Québec sur la réappropriation de l'amérindianité. En réintégrant dans le présent, selon une esthétique brechtienne, la Révolte des Patriotes de 1837, il reprend un personnage très secondaire de la pièce *Papineau* de Louis Fréchette<sup>11</sup> : Michel, désigné simplement comme un « sauvage », que l'auteur du XIX<sup>e</sup> siècle faisait s'exprimer dans un français cassé, lui accordant du reste un statut très secondaire, même si, en déjouant un complot, il sauve la vie du chef patriote au prix de la sienne. Ferron en fait, au contraire, sous le nom de Sauvageau, l'un des pivots de sa

10. Créée le 25 avril 1968 par le Théâtre du Nouveau Monde, Montréal.

11. Sur le rapport entre la pièce de Fréchette et celle de Ferron, voir mon étude « *Les grands soleils* de Ferron : une lecture de Fréchette » (L'Héault, 2000).

machinerie théâtrale, aux niveaux narratif, thématique et symbolique. Ainsi Sauvageau est-il l'*alter ego* du récurrent Mithridate, le roi de la robine, agissant ici comme maître de cérémonie; le représentant du peuple amérindien humilié, sacrifié, auquel Ferron associe les Québécois; et le centre d'un réseau de significations reliées au cérémonial de la naissance. C'est lui qui accroche dans le ciel du Québec les «grands soleils», fleurs des sauvages et fleurs de la «Liberté» (selon le mot de Papineau), et qui assure par le passage du passé au présent le renouvellement du monde, car, en conformité avec la légende reprise avec la distance qui convient, il apporte les enfants.

Refonder le Québec, c'est en ce sens retrouver l'Amérindien, reconstruire une société sur autre chose que sur le modèle et le pouvoir blancs de l'«Amiral» américain: sur la perte, sur la conscience d'une usurpation. Ce qui serait rendre à l'Amérindien son âme qu'il a «perdue en nous la transmettant» (Ferron, 1968, p. 16). Il faut lire *Les grands soleils* en ayant à l'esprit la courte proposition suivante qui est au cœur de la pensée et de la mythologie ferroniennes: «[...] l'Amérique française n'était au fond que l'Amérique amérindienne» (Ferron, 1969, p. 29). Car c'est sur elle que repose la nécessité de l'Amérique métissée qui n'est pas encore le Paradis mais le bateau qui «quitte doucement le quai avec sa cargaison de pauvres Christs, de pauvres nous; [voguant] sur les flammes vers l'autre rive et la verdure» (Ferron, 1968, p. 100). Le bateau évoque l'arche du «Déluge de l'Atlantique», figure dont se sert Ferron pour marquer la rupture avec l'Ancien Monde. Le Québécois des *Grands soleils*, François Poutré, récupéré aussi de Fréchette, est le mercenaire de l'Amérique, comme les Amérindiens l'ont été dans les guerres des colonisateurs blancs. Aussi peut-il dire avec le vieux métis Taque de *La tête du roi*: «Pendant ma vie j'ai paccagé par toute l'Amérique; l'apôtre n'est pas né, qui m'enfermera après ma mort» (Ferron, 1975, p. 69). Il y a donc dans l'américanité de Ferron une double reconnaissance: celle de l'amérindianité et, par elle, celle de la continentalité américaine. À cet égard, *Les grands soleils* apparaissent solitaires dans le ciel théâtral, le continent amérindien restant inexploré à toutes fins utiles jusqu'aux années 1980.



## Jacques Languirand La nord-américanité, une origine honteuse ?

L'américanité n'est pourtant pas en veilleuse. Au contraire. Implicite chez Gélinas et Dubé, le discours sur l'Amérique devient très explicite chez Jacques Languirand<sup>12</sup> qui, le premier, double d'un discours très articulé sur l'américanité son épopée dramatique *Klondyke*<sup>13</sup> (Languirand, 1971), créée en 1965. Il s'agit de l'« Appendice », intitulé « Le Québec et l'Amérique<sup>14</sup> » (*Ibid.*, p. 219-237), accompagnant le texte de la pièce publié en 1971. L'importance de cette postface est signalée par le terme « étude » dont on la désigne et son lien avec la pièce est fortement souligné sur la page titre intérieure : « *Klondyke* – action dramatique – Musique de Gabriel Charpentier – suivi d'une étude *Le Québec et l'Américanité* ». Comme Gélinas, mais là s'arrête la ressemblance, c'est par rapport à la francité que Languirand pose la question. Je note que, quand il écrit *Klondyke*, il a produit la plupart des pièces qui l'affilieront à l'avant-garde française. *Klondyke* tranche donc tout à fait avec ce qu'on connaît – et peut-être avec ce que l'on attend – de son théâtre. Et peut-être même, cette nouvelle pièce le surprend-elle lui-même. Ne parle-t-il pas des « circonstances singulières » de son écriture<sup>15</sup> ? « On m'a parfois demandé, écrit le dramaturge, ce qui m'avait incité à écrire *Klondyke*. / La réponse est simple : j'ai un jour découvert que j'étais aussi nord-américain. [...] J'ai découvert l'Amérique dans des circonstances singulières qui méritent d'être rapportées. À l'âge de dix-huit ans, je m'embarque à bord d'un cargo français, – je quitte le Québec, le Canada, l'Amérique, peut-être pour toujours : quinze jours plus

12. J'ai hésité sur l'ordre dans lequel il fallait placer Ferron et Languirand. Car si *Les grands soleils* a été publiée en 1958 dans une première version, elle n'a été jouée dans une deuxième version qu'en 1968. Par ailleurs, si *Klondyke* a été écrite après *Les grands soleils* (entre 1963 et 1969), elle a été jouée en 1965, soit avant la pièce de Ferron, dans une version sans doute ultérieurement remaniée pour la publication.

13. Créée le 16 février 1965 par le Théâtre du Nouveau Monde, à l'Orpheum, Montréal.

14. À la fin du texte on trouve la mention « Montréal, 10 août 1970 ». On doit regretter que l'« Appendice » n'ait pas été repris dans Jacques Languirand, *Presque tout Languirand*. Théâtre, Montréal, Stanké, 2001.

15. On trouve à la page 218 la mention : « Paris, 1963. Montréal, 1964-1969. »

tard, je débarque en France, plus exactement au Havre d'où je me rends à Paris. Et c'est là, à Paris, qu'en 1949 j'ai commencé à découvrir l'Amérique. [...] C'est l'époque où le Canada français découvre la nouvelle littérature française, alors que la France, où je me trouve, découvre la littérature américaine » (1971, p. 221).

Plus que les « circonstances » de la découverte, c'est la prise de conscience qu'elle provoque qui apparaît singulière : « Curieusement, tout ce qui est *américain* me paraît *étranger*. Je ressens un malaise à la pensée d'être nord-américain sans éprouver vraiment le sentiment de l'être<sup>16</sup> » (*Ibid.*). Comme si, ajoute Languirand, « mon américanité avait été refoulée », comme s'il s'agissait d'une « origine honteuse ; comme si, pour le Québec, l'Amérique du Nord, c'était *ailleurs*<sup>17</sup>. » (*Ibid.*, p. 222) Cherchant, en conclusion, à « expliquer le sentiment complexe d'amour-haine que nous entretenons pour tout ce qui est américain », il se demande : « Se pourrait-il que le Canada français soit, dans une certaine mesure, anti-américain au plan du conscient et pro-américain au plan de l'inconscient ? » (*Ibid.*, p. 236) C'est pour faire émerger de l'inconscient québécois l'américanité que Languirand écrit *Klondyke*, épopée des chercheurs d'or qu'il présente comme un « rituel magique qui se définit sur deux plans : exorcisme et initiation » (*Ibid.*, p. 228-229). L'importance accordée aux formes musicales (quatuor, marche, prélude instrumental, dialogue choral, canon, etc.) met en relief la dimension « dyonisienne [*sic*] » de l'américanité (*Ibid.*, p. 224), dimension « refoulée », selon Languirand (*Ibid.*, p. 221), dans la conscience québécoise au profit de la dimension apollinienne incarnée par le sédentarisme terrien. Je souligne l'avant-gardisme de la position de Languirand sur l'américanité, son texte étant daté de 1970. Ne faudra-t-il pas attendre les années 1990 pour voir reprise avec autant de pénétration, notamment par les auteurs déjà cités, la question de l'américanité ? Il faut en dire autant, comme je l'ai déjà noté, de Ferron qui en un sens va plus loin que Languirand. Si, en effet, ce dernier s'intéresse à la grande aventure mythique nord-américaine western et blanche pour la dégager du puritanisme anglo-saxon et du clérico-nationalisme québécois, Ferron remonte jusqu'à ce qui est refoulé sous l'épopée western : l'amérindianité.

---

16. Le souligné est de Languirand.

17. Le souligné est de Languirand.



## Le « nouveau » théâtre québécois L'américanité entre parenthèses ?

Il y a dans l'amérindianité de Ferron et la nord-américanité de Languirand quelque chose qui ne cadre pas très bien avec l'affirmation triomphante de la québécoité des années 1960 et 1970 et le repli de l'espace qu'elle entraîne. On ne s'étonnera donc pas que l'américanité apparaisse subir une mise entre parenthèses dans la période, disons, 1965-1980. Je dis « apparaisse » par prudence, parce que je ne suis pas sûr qu'il faille à cet égard être absolu, comme on le verra par les questions que je pose et qui suggèrent que l'américanité puisse autrement se manifester. Mais il ne semble pas évident que les signes de la « québécoité » (langue, thématique, histoire, etc.) soient ceux de l'« américanité ». Je serais plutôt tenté de dire qu'ils en détournent, qu'ils en isolent, qu'ils la refoulent pour reprendre une expression commune à Ferron et à Languirand. Qu'ils l'occultent en tout cas, l'espace québécois étant posé pour lui-même, de façon autarcique.

Ne pourrait-on pas voir, au contraire, m'objectera-t-on, dans la redondance des « codes québécois » une reconnaissance implicite de l'américanité, étant donné que cette redondance exprime de façon très forte la volonté de rupture avec la norme française ? En me référant à Michel Tremblay, je serais porté à répondre par la négative. N'est-il pas significatif que ce ne soit que trente ans après *Les belles-sœurs*<sup>18</sup> (Tremblay, 1972) que le dramaturge présente, dans *Encore une fois, si vous permettez*<sup>19</sup> (Tremblay, 1998), l'espace originel amérindien de sa mère, par l'évocation de « la plaine de Saskatchewan » (p. 65) ? Et encore, cette plaine de Saskatchewan se confond-elle avec le « Ciel » ! (p. 66). Certes, il y a de notables exceptions, comme Réjean Ducharme, à cause du *Marquis qui perdit*<sup>20</sup> (Ducharme, 1969), de *À quelle heure*

18. Créée le 28 août 1968, Théâtre du Rideau Vert, Montréal.

19. Créée le 4 août 1998, Théâtre du Rideau Vert, Montréal.

20. Créée le 17 janvier 1970, Théâtre du Nouveau Monde, Montréal.

on meurt?<sup>21</sup> et de *La fille de Christophe Colomb*<sup>22</sup> (Faucher, 1991). Mais je note, à propos de ce dernier titre, que ce n'est pas dans les années 1960 et 1970 qu'on a vu cette dimension, mais dans les années 1990, alors que Martin Faucher faisait des romans de Ducharme une transposition dramatique qu'il mettait en scène au Théâtre d'Aujourd'hui.

Il faut parler ici d'un « québécentrisme spatial » qui ramène à lui tout espace étranger, l'avalant, si l'on veut parler « béréncien ». Annie Brisset, dans *Sociocritique de la traduction* (Brisset, 1990), l'a montré en ce qui touche l'adaptation et la traduction théâtrales. L'interprétation de Michel Tremblay faisant de son personnage Hosanna la métaphore du Québécois aliéné par l'Amérique est symptomatique de ce mouvement « centripète » (Cambron, 1993), et de cette dimension « généalogique » (Lafon, 1993). Alain Pontaut rapportait ainsi les propos de Tremblay : « Un Québécois qui rêve d'être une actrice anglaise dans un film américain très pompeux sur une histoire inspirée de l'Antiquité romaine et égyptienne racontée par Hollywood. [...] Des déguisements en série et indéfiniment superposés. » (Pontaut, 1975, p. 11) Comment retrouver l'« américanité » sous l'« américanisation » ? Telle serait l'une des difficultés du théâtre des décennies 1960 et 1970, théâtre critique, engagé socialement et politiquement, dans lequel l'espace américain – États-Unis et Canada – est l'espace de l'aliénation économique, politique et culturelle du Québec. Le commentaire déjà cité de Tremblay en atteste, comme aussi la pièce de Jean Barbeau, *Ben-Ur*<sup>23</sup> (Barbeau, 1971), où le personnage est sous l'emprise des héros de ses bandes dessinées américaines : Lone Ranger, Zorro, Tarzan, etc. En attestent encore le Grand Cirque Ordinaire (GCO) et le Théâtre Euh ! Au « Tableau 5 – La vente du Québec » de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc*?<sup>24</sup> (GCO, 1991), l'« Acheteur de New York » a le dernier mot sur l'« Acheteur d'Ottawa », l'« Acheteur de Montréal » et l'« Acheteur de France » (*Ibid.*, p. 114-135). Dans *Un... deux... trois, vendus* du Théâtre Euh !, « Le Capitaliste » est joué par « une comédienne qui porte le masque à tête de porc et s'exprime avec l'accent américain » (Sigouin, 1982, p. 127).

21. Créée en novembre 1988 par les Productions Branle-Bas, Montréal.

22. Créée en mars 1994, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal.

23. Créée le 13 mars 1971, Théâtre Populaire du Québec, Centre culturel de Drummondville.

24. Créée le 13 novembre 1969, Théâtre Populaire du Québec, à Pointe-Claire.

Pourtant, se peut-il que, refoulée du discours conscient, l'américanité se manifeste au niveau de l'esthétique, de la forme? Notons, par exemple, les références répétées au San Francisco Mime Theatre, au Living Theatre et au Bread and Puppet Theatre, l'intérêt pour la comédie musicale (chez Tremblay, notamment), la présence des héros de bandes dessinées (voir Barbeau déjà cité), l'importance de la contre-culture, l'utilisation des rythmes rock, etc. Lorraine Hébert fait remarquer que dans *L'opéra des pauvres* du GCO, les références, même à caractère auto-ironique, à Elvis Presley, à Pat Boone, aux Platters ne sont pas que des contre-références mais que c'est à travers ces idoles qu'«on apprend à rêver sa vie» (Hébert, 1977, p. 60). La portée de cette remarque pourrait être étendue à plusieurs autres productions et pratiques, par exemple à la vogue des créations collectives et de l'improvisation, dont est issue la Ligue nationale d'improvisation (LNI), qui semblent avoir sacrifié au mythe américain de la spontanéité, du non-fini et de l'énergie créatrice, visant plus ou moins directement la rationalité esthétique franco-européenne<sup>25</sup>. Il importerait donc de distinguer soigneusement ce qui se dit explicitement de ce qui se dit implicitement, et souvent de façon ambiguë, détournée et distanciée, à travers des emprunts à la culture américaine que l'on revendique sans toujours se l'avouer. Peut-être s'agit-il d'un cas particulier d'application de la loi de Languirand selon laquelle «[...] plus le Canada français se définissait comme indépendantiste-séparatiste au plan du conscient, plus il devenait annexionniste au plan de l'inconscient» (Languirand, 1971, p. 237).

Les décennies 1980 et 1990 obligerait-elles à inverser les termes de cette loi? Il semble en tout cas que dans les deux dernières décennies l'Amérique devienne, dans le théâtre québécois, à la fois plus concrète et plus complexe: québécoise, immigrante, amérindienne, continentale, francophone et même canadienne.

---

25. Je remercie Gilbert David d'avoir attiré mon attention sur des pratiques sur lesquelles je passe ici un peu vite.



## Le théâtre immigrant Québec, étape d'un parcours inachevé

Je vois d'abord une relativisation de l'espace québécois s'opérer sous l'effet du « théâtre immigrant<sup>26</sup> », apparu au milieu des années 1980. Ce n'est pas lui accorder une importance indue<sup>27</sup> que de reconnaître que, n'étant pas destiné à un « usage interne seulement », il a servi de « révélateur » des transformations auxquelles la rencontre des cultures soumettait la société québécoise, en mettant en scène un imaginaire spatial différent et élargi, y compris en ce qui touche sa dimension américaine.

D'espace absolu qu'il était, le Québec y devient un espace de substitution, voire de passage. Ce qui est visé en effet, par l'immigrant, ce n'est pas le Québec mais l'Amérique. Il n'est pas rare de trouver dans la littérature immigrante que le débarquement et l'installation à Montréal sont le fruit du hasard, une erreur de parcours, ou encore l'étape d'un parcours inachevé, comme si, jamais arrivé, on était toujours en route *Vers l'Amérique* (Beccarelli-Saad, 1988), selon le titre du roman de Tiziana Beccarelli-Saad. Cela introduit un sens du relatif propre à dégonfler l'ego québécois. Comme d'entendre le personnage d'Antonio dans *Gens du silence*<sup>28</sup> de Marco Micone dire : « À Collina,

26. J'emploie ce terme de la même manière que l'on utilise l'expression « théâtre de femmes », c'est-à-dire pour désigner un ensemble de pièces formant ce que l'on pourrait appeler un « courant théâtral » qui, à un moment donné, s'inscrit à l'intérieur de la réalité théâtrale québécoise qu'elle interroge non seulement sur le plan thématique, mais sur les autres plans de la pratique théâtrale. Il ne s'agit donc pas, par cette appellation d'origine, de cantonner des auteurs dans une « spécialité immigrante ». J'ai traité plus amplement de cette question dans « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 » (L'Hérault, 1997).

27. Notons, par exemple, l'intérêt porté à cette question par les *Cahiers de théâtre Jeu* qui lui a consacré son n<sup>o</sup> 72 (septembre 1994), dans lequel on trouve la « mise en forme » d'une importante table ronde réunissant « cinq auteurs de théâtre québécois d'origine étrangère » : Pan Bouyoucas, Abla Farhoud, Khaldoun Imam, Alberto Kurapel et Marco Micone (Vaïs et Wickham, 1994).

28. Créée en novembre 1984, par le Théâtre de la Manufacture, au Théâtre de La Licorne, Montréal.

penses-tu qu'on avait entendu parler du Québec? [...] Rappelle-toi ce qu'on avait dans les cuisines de Collina, à côté de l'image du Sacré-Cœur... (*Méprisant.*) Le premier ministre du Québec? Jamais de la vie. Roosevelt. Le président américain.» (Micone, 1996, p. 44). À l'instar du narrateur du *Figuier enchanté* (Micone, 1992), beaucoup d'immigrants semblent avoir cherché, au-delà des toits goudronnés montréalais, l'Empire State Building. Une telle relativisation, qui fait de l'espace québécois un espace indistinct du grand tout Amérique, rend caduque la vision autarcique de l'espace évoquée plus haut.

Cette relativisation va de pair avec l'émergence d'une conscience de la continentalité américaine, grâce à l'intervention de rares dramaturges originaires d'Amérique latine, entre autres les Chiliens Alberto Kurapel<sup>29</sup> et Miguel Retamal<sup>30</sup>. Cette fois-ci, ce sont l'espace nord-américain et l'espace étatsunien qui se trouvent relativisés.



## Le théâtre amérindien La continentalité américaine

Le théâtre amérindien donne toute la mesure de la continentalité américaine, ainsi qu'en témoigne la dramaturgie d'Yves Sioui Durand<sup>31</sup> qui, s'il n'est ni le seul ni le premier à avoir introduit dans le théâtre québécois l'espace amérindien, a défini le plus clairement l'enjeu d'une telle rencontre, comme je l'ai proposé ailleurs (L'Hérault, 1997). À l'occasion de la création, en 1999, par le Théâtre Ondinnok et le Festival de

29. Lire, par exemple, d'Alberto Kurapel, *Prométhée enchaîné*.

30. Sa pièce *La Espera ou l'attente* a été créée le 1<sup>er</sup> novembre 1995, par le Carré Théâtre, au Théâtre de la Ville, Longueuil.

31. «Quelques Amérindiens», écrit Diane Boudreau, «ont écrit des pièces de théâtre, mais les productions sont peu nombreuses. Ainsi Georges E. Sioui, Bernard Assiniwi et Yves Sioui Durand, ce dernier étant sans doute le plus prolifique, ont choisi cette forme d'écriture.» (Boudreau, 1993, p. 158) À ces noms, il faudrait encore ajouter Marc Doré, Michel Noël, Gilbert Dupuis, Jovette Marchessault qui ont contribué à faire circuler dans l'espace dramatique québécois l'imaginaire amérindien. Voir sur ce point mon texte déjà cité «L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977» (L'Hérault, 1997).

Théâtre des Amériques, de *Iwouskéa et Tawiskaron*<sup>32</sup>, il pose, dans le programme de la pièce, la question : « Ce n'est pas un acte facile que de vous permettre d'avoir accès, au cœur de cette cité, à un lieu et à un comportement mythique propres aux Amérindiens. Comment ouvrir nos codes ? » Il est vrai que l'intrusion de ces codes « étrangers » dans les codes « familiers » vient bouleverser la conception de l'américanité sur les plans temporel et spatial.

Sur le plan temporel, cela se fait en réinsérant la temporalité américaine dans la temporalité amérindienne. C'est cette entreprise symbolique que constitue *La conquête de Mexico*<sup>33</sup> de Sioui Durand (Sioui Durand, 2001), création conjointe du Théâtre Ondinnok et du Nouveau Théâtre Expérimental en 1991. Dans cette pièce construite sur la circularité du temps (la « Roue du mouvement »), on voit un « guide touristique » mexicain évoluer de ce rôle à celui d'« Indien illuminé », puis, finalement, à celui de « guide-conteur » qui reprend « à [sa] charge » (p. 30), et non en simple répétiteur, l'ancien récit pour en faire un épisode et non plus la fin catastrophique de l'histoire amérindienne, redonnant ainsi préséance au temps amérindien sur le temps européen. Un travail semblable s'accomplit au niveau spatial. Les pièces d'Yves Sioui Durand se présentent comme des contre-rituels visant à réinstaller dans l'espace blanc ce qui avait été effacé « du territoire physique, politique, culturel et religieux par les "conquistadors" », ainsi qu'on peut le lire dans *Le porteur des peines du monde*<sup>34</sup> (Sioui Durand, 1992, p. 12). Ils remettent l'espace blanc à l'intérieur de l'espace amérindien originel, en construisant l'espace scénique selon la symbolique spatiale amérindienne, autour de deux grandes figures qui sont le Cercle sacré de la Terre-mère et la « longue-maison ». Cette américanité primordiale s'inscrit dans la dimension continentale d'une façon bien tangible – audible plutôt – par le plurilinguisme : langues indiennes, français, anglais, espagnol.

32. Créée le 1<sup>er</sup> juin 1999 par le Théâtre Ondinnok et Terres en vues, au Festival de Théâtre des Amériques.

33. Créée le 9 avril 1991, par le Théâtre Ondinnok et le Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, à l'Espace Libre.

34. Créée le 1<sup>er</sup> juin 1999, par le Théâtre Ondinnok, au Festival de Théâtre des Amériques, Montréal.



## Pratiques interculturelles

Fondamentale et structurante dans le théâtre amérindien, la dimension continentale de l'américanité apparaît également mise en valeur par les pratiques postmodernes de l'hybridité et de l'intertextualité caractéristiques du théâtre des deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle illustrées par Jean-Pierre Ronfard, Robert Lepage, Gilles Maheu et Dominic Champagne.

Dans la grande épopée burlesque de Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*<sup>35</sup>, Richard Premier, le Roi Boiteux, petit-fils du «vieux Père Roberge, roi de l'Abitibi», meurt «en haut de l'Empire State Building» (Ronfard, 1981a, p. 297) d'une flèche tirée par Moïse. Fin mégalomane et conclusion digne du cinéma américain à grand déploiement d'une saga qui a rapproché les continents, grâce aux voyages du Roi Boiteux, et réuni l'Amérique, du Grand-Nord aux Andes. L'intertextualité parodiant de la saga de Ronfard, qui rassemble mythes et littératures de toutes époques et traditions, personnages réels et imaginaires de toutes conditions, venus de tous les âges et de tous les horizons, fait de l'espace américain un espace carnavalesque où se défait et se refait le monde.

Quant à *La trilogie des dragons*<sup>36</sup> de Robert Lepage, qui va de Québec à Vancouver en passant par Toronto et revient à Québec, elle réintroduit dans le théâtre québécois un espace canadien qui peut être revendiqué parce qu'il n'équivaut plus à celui du rêve canadien-français déçu mais a acquis une dimension continentale par le fait d'être relié

35. Les six pièces composant l'ensemble ont été créées entre le 20 juillet 1981 et le 2 juin 1982. La création du cycle complet, d'une durée de quinze heures, eut lieu le 24 juin 1982, par le Théâtre Expérimental de Montréal à l'Expo-Théâtre, Cité du Havre, Montréal.

36. Texte de Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud. Création : 1<sup>re</sup> étape (12-16 novembre 1985) et 2<sup>e</sup> étape (20-27 mai 1986), Théâtre Repère, Implanthéâtre de Québec ; 3<sup>e</sup> étape : « Le Dragon vert » (3 juin 1987) ; « Le Dragon rouge » (4 juin 1987) ; « Le Dragon blanc » (5 juin 1987), Théâtre Repère et Festival de Théâtre des Amériques, Vieux-Port de Montréal. La version intégrale de six heures a été créée le 6 juin 1987, Théâtre Repère et Festival de Théâtre des Amériques, Vieux-Port de Montréal.

au continent asiatique grâce à l'espace initial et final de la pièce, un terrain de stationnement occupant l'emplacement de l'ancien quartier chinois de Québec, et surtout à l'histoire d'une jeune fille que Jean Cléo Godin résume ainsi : « Le lien avec les deux autres pièces [de *La trilogie*] se fera par le biais d'une jeune Québécoise "vendue" à un Chinois parce que sa famille veut lui épargner le déshonneur qui frappe les filles-mères. L'enfant, d'un père québécois inconnu mais adoptée par le Chinois Lee, portera un nom d'étoile – Stella – qui entraînera un réseau thématique développé surtout dans la dernière pièce : l'étoile filante, la comète de Halley, les constellations et, finalement, l'avion qui ramènera une Québécoise et son fils de Vancouver à Québec. À la scène finale, le cercle se referme : soixante-quinze ans après le début de la période historique couverte – mais le récit dramatique, lui, ne couvre que cinquante ans –, nous sommes de retour au terrain de stationnement de Québec, site d'un quartier chinois disparu et qui, après avoir été transformé en terrain de stationnement, deviendra peut-être un jour "un parc, une gare, ou un cimetière". » (Godin et Lafon, 1999, p. 48-49). Grâce à un double processus de déterritorialisation (adoption de la jeune Québécoise par un Chinois ; transformation du site d'un quartier chinois disparu), émerge une conscience continentale et intercontinentale soulignée par l'utilisation du chinois, du français et de l'anglais.

Cherchant à « mettre en valeur le rôle essentiel » que joue dans *La trilogie* cette « juxtaposition », qu'elle appelle aussi « confrontation » linguistique (Simon, 1994, p. 157), Sherry Simon propose que c'est moins la présence de l'anglais qui est significative que la diversité des accents avec lesquels on le parle, car, ajoute-t-elle, « [l]a diversité des accents est aujourd'hui un fait marquant de l'anglais, code déterritorialisé et *lingua franca* de la communication mondiale » (p. 160). Elle fait également accorder le « voyage aérien intercontinental » (p. 161) du spectacle *Les aiguilles et l'opium*<sup>37</sup> avec « échanges interculturels » (p. 160). Par ailleurs, le titre *Les plaques tectoniques*<sup>38</sup> indique assez que cette pièce est construite sur la dialectique de l'*inter*. Il en va de même pour *Les sept branches de la rivière Ota*<sup>39</sup>, dans laquelle, par le jeu des histoires,

37. Créée en 1991, par les Productions d'Albert (Québec), le Centre national des Arts (Ottawa) et les Productions AJP (Montréal).

38. Créée en juin 1988, par le Théâtre Repère (Québec), au Du Maurier Stage Festival de Toronto.

39. Créée en août 1994, par la Compagnie Ex Machina, au Edinburgh International Festival. L'intégrale a été créée le 30 mai 1997, par la Compagnie Ex Machina, au Festival de Théâtre des Amériques, Montréal.

des voyages, des communications et des rencontres entre les personnages, trois continents sont réunis : l'Asie (Osaka et Hiroshima), l'Amérique (New York et Montréal) et l'Europe (Amsterdam, Terezin).

Chez Lepage, la conscience de l'américanité est d'autant plus présente qu'elle s'élargit dans la conscience intercontinentale. Le continent américain s'y définit dans ses rapports avec d'autres continents. Et le pivot de ces rapports est une Québécoise ou un Québécois.

Il faudrait également considérer sous l'angle de l'américanité le théâtre de Gilles Maheu. Ce n'est pas sans à-propos que, dans un article sur *Le dortoir*<sup>40</sup>, Pierre Lavoie parle de « l'*homo americanus* » et voit dans certaines scènes de la pièce le « vertige de l'adolescence, cette fureur brute de vivre et de mourir, à la James Dean » (Lavoie, 1989, p. 203). Il relève encore comment l'annonce de l'assassinat du Président Kennedy bouleverse la vie des adolescents d'un pensionnat québécois, interrompant leur classe d'histoire. Se superposant à cette nouvelle, la référence à la Crise d'octobre 1970 établit un rapport entre le « rêve américain » et le « rêve québécois ».

C'est par un semblable rapport que s'exprime l'américanité dans la pièce-culte de Dominic Champagne, *Cabaret neiges noires*<sup>41</sup> (Champagne *et al.*, 1994). Sous le désordre formel de la pièce, trois références importantes sont autant de fils retenant ensemble les morceaux disparates : le célèbre discours « *I have a dream...* » du pasteur Martin Luther King et son assassinat en 1968 ; le rêve québécois de la Révolution tranquille et la Crise d'octobre 1970 ; et la citation de la devise « Je me souviens ». Ici, comme dans *Le dortoir* de Maheu, le rêve québécois – et son échec – semble inextricablement lié au rêve américain, pour le meilleur et pour le pire, serais-je tenté d'ajouter. Car c'est à la fois sous le mode de la reconnaissance (du rêve généreux de King) et de la critique (du « modèle américain » et du « désenchantement québécois » qui tuent le rêve) que ce rapport est présenté. D'ailleurs, dans la suite donnée à *Cabaret neiges noires*, sous le titre de *Lolita*<sup>42</sup>, c'est la poursuite du rêve hollywoodien qui conduit le personnage éponyme au Lubrique Cabaret des bas-fonds de Montréal.

40. Créée le 15 novembre 1988 par Carbone 14, à l'Espace Libre.

41. Créée le 19 novembre 1992 par le Théâtre Il va sans dire et le Théâtre de La Manufacture, au Théâtre La Licorne.

42. Créée le 21 novembre 1995, par le Théâtre Il va sans dire et le Théâtre de la Manufacture, au Théâtre Rialto.



## Continentalité francophone

Peut-on parler, à partir de la dramaturgie québécoise, dont la liste des auteurs cités reste bien lacunaire<sup>43</sup>, d'une continentalité qui serait celle d'une francophonie américaine ? Les choses m'apparaissent sur ce point beaucoup plus floues et incertaines ; en fait, on ne saurait parler, me semble-t-il, que d'apparition timide, tellement circulent peu dans l'espace dramatique québécois les autres dramaturgies francophones d'Amérique. J'ose voir cependant, dans ce qui circule, quelque chose de programmatique. Et c'est là-dessus que je terminerai en m'interrogeant sur la présence de Jean Marc Dalpé sur la signification de la pièce d'Érik Charpentier, *Si j'avais la seule possession dessus le jugement dernier*<sup>44</sup>, et sur *Exils*<sup>45</sup> de Robert Bellefeuille et de Philippe Soldevila.

La place qu'occupe Jean Marc Dalpé sur la scène québécoise m'apparaît très significative, surtout que l'on peut transposer à sa dramaturgie la pluralité d'appartenance qu'il se reconnaît. Né à Ottawa, diplômé du Conservatoire de Québec, cofondateur du Théâtre de la Vieille 17, etc., il dit de lui-même : « [...] en Europe, avec les Français, j'ai tendance à être très Américain. [...] Face aux Québécois ? Je suis Franco-ontarien, j'suis pas comme eux autres. Aux États ? *It's the French side*, je suis Québécois<sup>46</sup> ». François Paré suggère que l'américanité du théâtre de Dalpé, comme de celui de Michel Ouellette, « porte en son centre les conditions de rupture et de décentrement qui fondent tout l'espace culturel francophone en Amérique du Nord » (Paré, 2001, p. 395). Pour ma part, j'avais noté dans mon compte-rendu d'*Eddy*

43. Il faudrait en citer plusieurs autres, dont Normand Charette, Gilbert Dupuis, Daniel Danis qui, partie prenante d'une américanité complexe, ont ouvert leurs fictions dramatiques à des personnages américains et amérindiens.

44. Créée le 17 janvier 1997, au Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal.

45. Créée en 1999, par le théâtre l'Escaouette à Moncton.

46. Extrait du programme de la pièce *Eddy*, lors de sa création le 11 octobre 1994, par la Nouvelle Compagnie Théâtrale, au Théâtre Denise-Pelletier, Montréal.

(Dalpé, 1994), créée à la NCT en 1994, que cette pièce qui joue sur l'interférence Sudbury-Montréal, forçait « la frontière intérieure québécoise » et interdisait l'« annexion » (L'Hérault, 1995, p. 18).

Plus qu'à un décentrement, c'est à un dépaysement du spectateur québécois que je suis qu'obligeait la pièce d'Érik Charpentier, *Si j'avais la seule possession dessus le jugement dernier*, créée au Théâtre d'Aujourd'hui en 1997<sup>47</sup> et reprise au Festival de Théâtre des Amériques. Car il y a, dans l'étrange rencontre à laquelle elle donne lieu, des Défunts Créoles, des personnages masqués et des figures de légende, beaucoup plus que du folklore. Comme le donne à entendre le cajun de la langue, que le comédien Michel Bérubé modulait comme du blues, il y a dans l'étrangeté de cette pièce une entrée déroutante dans ces *Intérieurs du Nouveau Monde* que Pierre Nepveu décrit « à la fois comme manque et comme intensité suprême » (Nepveu, 1998, p. 31).

*Exils* de Robert Bellefeuille et de Philippe Soldevila a un statut assez singulier<sup>48</sup>. Elle a été créée à Moncton en 1999 et présentée à Québec, à Ottawa et au Festival de Limoges avant de l'être à Montréal. La singularité de la production ne s'arrête pas là, puisque la pièce a été produite conjointement par des compagnies d'Ottawa, de Moncton et de Québec, sous la responsabilité des directeurs artistiques respectifs, Robert Bellefeuille, Marcia Babineau et Philippe Soldevila. Cela convenait à un projet qui, s'intéressant à la francophonie canadienne, créait une sorte de jeu d'identités, vraies et fausses, connues et inconnues, génétiques et culturelles, autour du périple de deux jumelles identiques – qui ignorent le lien qui les unit – parcourant le Canada – en train évidemment – à la recherche de leur mère biologique. La pièce donne lieu à un discours décrispant qui, en mettant au jour les clichés sur les uns et les autres, n'épargne ni les Acadiens, ni les Ontariens, ni les Québécois. Sous la légèreté de la forme, il y a cependant une gravité du propos. Car, des exils francophones en Amérique, on remonte à l'exil amérindien. Il y a, par exemple, cette suggestion de l'Acadien de planter une haie du Détroit de Béring à l'Antarctique suivant la ligne du peuplement amérindien. Est-ce un hasard si la dispersion de la francophonie américaine ramène à la continentalité amérindienne et déjoue ainsi les frontières territoriales et politiques, permettant d'imaginer une

47. Je reprends ici quelques éléments du compte rendu que j'en ai fait dans *Spirale* (L'Hérault, 1997a, p. 36).

48. Je reprends ici quelques éléments du compte rendu que j'en ai fait dans *Spirale* (L'Hérault 2000a), sous le titre « Les mots engendrant les personnages ».

Amérique francophone fondée, selon l'expression d'Herménégilde Chiasson, sur « une notion plus étendue et plus équilibrée du territoire » (Chiasson, 1988, p. 12)? L'apparition de la conscience d'une Amérique multidimensionnelle et d'une appartenance variée à cette Amérique constitue certes des acquis du théâtre québécois des vingt dernières années, qui relèvent cependant encore davantage de l'ordre programmatique que de l'ordre de la réalisation.

\* \* \*

Si j'aligne simplement les titres des différentes sections de mon texte – titres qui, est-il besoin de le préciser, ne précèdent pas le texte mais le suivent –, j'obtiens la figure d'un parcours très net, presque rectiligne, évoluant de l'expression d'une appartenance américaine marginale à la conscience d'une continentalité américaine. Ce résultat n'est ni faux ni surprenant : on reconnaît dans cette évolution particulière l'évolution générale de la société du Québec. On ne saurait cependant s'en satisfaire.

Les mots « inconscient » et « refoulé » reviennent suffisamment souvent pour ne pas indiquer, d'une part, que ce parcours n'est pas si lisse qu'il y paraît et que, d'autre part, il est sur quelques points inaccompli. On aura noté, par exemple avec Ferron, la difficulté de ramener à la conscience québécoise l'amérindianité « refoulée » ; avec Languirand, celle d'assumer son origine « honteuse » de nord-américain ; dans les décennies 1960 et 1970, la difficulté de concilier « québécoité » et « américanité », de distinguer « américanité » et « américanisation » ; et qu'il n'est pas évident, aujourd'hui, de construire, même au théâtre, un espace francophone américain sur d'autres paramètres que politiques. On aura vu cependant, par l'intervention du « théâtre immigrant » et du « théâtre amérindien », à quel point d'autres expériences et d'autres imaginations de l'Amérique dégagent des représentations convenues.

L'américanité québécoise, et c'est là un des plus grands obstacles à son accomplissement, est encore très lourdement nord-américaine, et qui plus est amputée de sa dimension latine. C'est à ce constat que nous renvoie le théâtre québécois où brillent par leur absence l'Amérique latine, l'Amérique du Sud, de même que les Caraïbes. Comment se dire américain alors que le rapport à l'Amérique n'est guère autre chose que le rapport aux États-Unis? C'est là une question qui, bien sûr, dépasse le théâtre qui la reflète cependant, et la pose en creux pour l'instant. Mais on ne voit pas ce qui l'empêcherait, à l'heure de l'ALENA, de mettre à l'affiche ces autres Amériques, latines et françaises.

## Bibliographie

- BARBEAU, Jean (1971), *Ben-Ur*, Présentation d'Albert Millaire, Montréal, Leméac, coll. « Répertoire québécois ».
- BECCARELLI-SAAD, Tiziana (1988), *Vers l'Amérique*, Montréal, Triptyque.
- BOUCHARD, Gérard (2000), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal.
- BOUCHARD, Gérard (1999), *La nation québécoise au futur et au passé*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Balises ».
- BOUDREAU, Diane (1993), *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, L'Hexagone.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- CAMBRON, Micheline (1993), « Le cycle centripète : l'univers infini des *Belles-Sœurs* », dans Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel* poursuivi par les chiens, Montréal/Carnières, *Cahiers de théâtre Jeu*/Éditions Lansman, p. 241-257.
- CHAMPAGNE, Dominic, Jean-Frédéric MESSIER, Pascale RAFIE et Jean-François CARON (1994), *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB éditeur.
- CHIASSON, Herménégilde (1988), « Pour saluer Gérald Leblanc », dans Gérald Leblanc, *L'extrême frontière. Poèmes 1972-1988*, Moncton, Éditions d'Acadie, p. 7-13.
- DALPÉ, Jean Marc (1994), *Eddy*, Montréal, Boréal, coll. « Théâtre ».
- DUBÉ, Marcel (1986), *L'Amérique à sec*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- DUBÉ, Marcel (1968), *Zone*, Pièce en trois actes, Introduction de Maximilien Laroche, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien ».
- DUCHARME, Réjean (1969), *Le marquis qui perdit*. Texte déposé au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- FAUCHER, Martin (1991), *La fille de Christophe Colomb*, adaptation dramatique du roman du même titre de Réjean Ducharme. Texte déposé au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- FAUCHER, Martin (1988), *À quelle heure on meurt ?*, d'après l'œuvre de Réjean Ducharme. Texte déposé au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- FERRON, Jacques (1975), *La tête du roi*, dans Jacques Ferron, *Théâtre 2*, Montréal, Librairie Déom, p. 63-152.
- FERRON, Jacques (1969), *Historiettes*, Montréal, Éditions du Jour.
- FERRON, Jacques (1968), *Les grands soleils*, dans Jacques Ferron, *Théâtre I*, Montréal, Librairie Déom, p. 7-126.
- FRÉCHETTE, Louis (1974), *Papineau*, présentation de Rémi Tourangeau, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien ».
- GÉLINAS, Gratien (1994), *Tit-Coq*, Montréal, Typo.
- GÉLINAS, Gratien (1988), *Les Fridolinades 1938, 1939, 1940* ; (1981), *Les Fridolinades 1941 et 1942* ; (1981a), *Les Fridolinades 1943 et 1944* ; (1980), *Les Fridolinades 1945 et 1946* ; Présentation de Laurent Mailhot, Montréal, Leméac.

- GÉLINAS, Gratien et Victor-Lévy BEAULIEU (1993), *Gratien, Tit-Coq, Fridolin, Bousille et les autres. Entretien*, Préface de Doris Dumais, Montréal, SRC/Stanké.
- GODIN, Jean Cléo (1980), «Les gaietés montréalaises : sketches, revues», *Études françaises*, vol. 15, n<sup>os</sup> 1-2, p. 143-157.
- GODIN, Jean Cléo (1970), «Orphelins ou bâtards : Fridolin, Tit-Coq, Bousille», dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH, p. 29-43.
- GODIN, Jean Cléo et Dominique LAFON (1999), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre Essai».
- Grand Cirque Ordinaire (Le) (1991), *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, Reconstitution du spectacle par Guy Thauvette, Préface de Michel Tremblay, Postface de Michel Bélaïr, Photographies d'André Le Coz et Guylaine Thauvette, Montréal, Les Herbes rouges.
- HÉBERT, Chantal (1989), *Le burlesque québécois et américain. Textes inédits*, Préface de Jean-Claude Germain, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises/Centre de recherche en littérature québécoise», 27.
- HÉBERT, Chantal (1981), *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, Préface d'Yvon Deschamps, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Cahiers du Québec/Collection Ethnologie».
- HÉBERT, Lorraine (1977), «L'opéra des pauvres», *Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>o</sup> 5, Montréal, Quinze, p. 58-62.
- KURAPEL, Alberto (1989), *Prométhée enchaîné*, Montréal, Humanitas/Nouvelle optique.
- LAFON, Dominique (1993), «Généalogie des univers dramatique et romanesque», dans Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal/Carnières, *Cahiers de théâtre Jeu*/Éditions Lansman, p. 309-333.
- LAMONDE, Yvan (2001), *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Éditions Nota bene.
- LANGUIRAND, Jacques (1971), *Klondyke*, suivi d'une étude : *Le Québec et l'américanité*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- LAROCHE, Maximilien (1970), *Marcel Dubé*, Montréal, Fides, coll. «Écrivains canadiens d'aujourd'hui».
- LAVOIE, Pierre (1989), «Le Dortoir», *Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>o</sup> 52, septembre, p. 200-205.
- LEGRIS, Renée, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID (1987), *Le théâtre québécois. 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur/Société d'histoire du théâtre du Québec/Bibliothèque nationale du Québec.
- L'HÉRAULT, Pierre (2000), «Les grands soleils de Ferron : une lecture de Fréchette», dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, suivi de *Les rats*, édition préparée et présentée par Brigitte Faivre-Duboz, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. «Cahiers Jacques-Ferron», n<sup>os</sup> 4-5, p. 81-121.
- L'HÉRAULT, Pierre (2000a), «Les mots engendrant les personnages», *Spirale*, novembre-décembre.
- L'HÉRAULT, Pierre (1997), «L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977», dans Betty Bednarski et Irène Oore, *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal/Dalhousie, XYZ/French Studies, p. 151-167.

- L'HÉRAULT, Pierre (1997a), « Blessures », *Spirale*, mai-juin, p.29.
- L'HÉRAULT, Pierre (1995), « Retrouver le temps », *Spirale*, février, p. 18.
- MICONE, Marco (1996), *Gens du silence*, dans *Trilogia*, Préface de Pierre L'Hérault, Montréal, VLB éditeur, coll. « Théâtre ».
- MICONE, Marco (1992), *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal.
- NEPVEU, Pierre (1998), *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».
- PARÉ, François (2001), « Autonomie et réciprocité : le théâtre franco-ontarien et le Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, p. 387-405.
- PONTAUT, Alain (1975), « Tremblay s'explique : "Hosanna" » ce n'est pas un cas particulier : c'est le problème d'une société qui veut dissoudre son aliénation », *Le Jour*, 24 mai, p. 11.
- RIOUX, Marcel (1975), *Les Québécois*, Paris, Seuil, coll. « Le temps qui court ».
- RONFARD, Jean-Pierre (1981), *Vie et mort du Roi Boiteux*, tome 1, Introduction (« Vie et mort du Roi Boiteux, ou L'imagination au pouvoir ») de Jean Cléo Godin et Pierre Lavoie, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- RONFARD, Jean-Pierre (1981a), *Vie et mort du Roi Boiteux*, tome 2, Montréal, Leméac, « Théâtre ».
- SAVARD, Rémi (1977), *Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, L'Hexagone/Parti pris.
- SIGOUIN, Gérald (1982), *Théâtre en lutte : le Théâtre EUH!*, Préface de Laurent Mailhot, Montréal, VLB éditeur.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- SIQUIER, Yves (2001), *La Conquête de Mexico. Adaptation dramatique du Codex de Florence*, Montréal, Trait d'union, coll. « Tabula rasa ».
- SIQUIER, Yves (1992), *Le porteur des peines du monde*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- TREMBLAY, Michel (1998), *Encore une fois, si vous permettez*, Comédie en un acte, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- TREMBLAY, Michel (1972), *Les Belles-Sœurs*, Présentation d'Alain Pontaut, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien ».
- VAÏS, Michel et Philip WICKHAM (1994), « Le brassage des cultures : table ronde », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72, septembre, p. 8-33.



# S



## La langue-à-dire du théâtre québécois

Dominique Lafon  
*Université d'Ottawa*

***C'est pourquoi –  
paradoxe seulement  
pour le signe –  
de Rabelais à James  
Joyce, de Gogol à Kafka,  
la littérature est la  
réalisation maximale  
de l'oralité. Elle l'est  
chaque fois qu'elle  
s'accomplit comme une  
subjectivation maximale  
du discours. Écrite  
ou non, quand elle  
s'accomplit pleinement.  
L'oralité, c'est la  
littérature. C'est son  
rôle social. Et son  
importance politique.***

Meschonnic  
(1992, p. 223)

***[...] la parole ne constitue qu'un des  
éléments choc du théâtre. [...] Si elle n'est  
que discussion chez certains auteurs, c'est  
une grande faute de leur part. Il existe  
d'autres moyens de théâtraliser la parole:  
en la portant à son paroxysme, pour donner  
au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la  
démésure; le verbe lui-même doit être tendu  
jusqu'à ses ultimes limites, le langage doit  
presque exploser, ou se détruire, dans son  
impossibilité de contenir les significations.***

Ionesco (1966, p. 63)

Comme toujours on peut compter sur le théâtre pour bien faire les choses... À quelques jours d'intervalle, la Société québécoise d'étude théâtrale (SQET) et le Parti québécois fêtent un vingt-cinquième anniversaire : vingt-cinq ans depuis la fondation, vingt-cinq ans depuis l'élection... On me permettra d'interpréter cette coïncidence pour rappeler qu'au Québec le théâtre a longtemps été le compagnon de route de la question nationale. Compagnons de route, c'est la formule qu'employèrent longtemps certains artistes français pour définir, ou édulcorer c'est selon, les liens qui les unissaient au parti communiste. En étant solidaires, mais pas membres en titre, ils préservaient leur statut de créateurs. La formule leur sert aujourd'hui de sauf-conduit pour justifier leur désengagement. Elle pourrait aussi bien expliquer la désaffection des dramaturges québécois des années 1980 à l'égard du politique, désaffection maintes fois entérinée, non sans quelque complaisance, par la critique, Robert Lévesque en tête. Ce constat ne saurait faire oublier que le théâtre a joué un rôle décisif dans les débats entourant la langue au cours des années 1960. Comme le souligne Chantal Bouchard dans *La langue et le nombril* «[...] ce n'est pas tant le roman que le théâtre qui va relancer, à la fin de la décennie, la question du joul en littérature. [...] La représentation en 1968 des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay produit une onde de choc...» (Bouchard, 2002, p. 243). On ne saurait mieux constater que la question de la langue, au cœur des débats politiques de la société québécoise, s'est aussi jouée sur la scène théâtrale. Serait-ce à dire que le joul des *Belles-sœurs* fut, en quelque sorte, la loi 101 du théâtre québécois? Affirmation abusive, sans doute, mais qui, métaphoriquement, rappelle qu'il a marqué l'avènement de cette dramaturgie nationale et populaire qu'appelait de ses vœux, en 1948, Gratien Gélinas. Non sans effet pervers, d'ailleurs, puisque, comme on a pu le constater lors du colloque «Théâtres d'ici vus d'ailleurs» tenu en 1999, le joul et ses avatars demeurent, aujourd'hui encore, la référence obligée de la réception critique du théâtre québécois à l'étranger, tout comme la langue demeure le point aveugle des recherches théâtrales au Québec.

En effet, depuis deux numéros de *Présence francophone* (1987-1988), seule Lise Gauvin, qui signait encore, en 1993, un article dans *Le monde de Michel Tremblay* sous le titre «Le théâtre de la langue», poursuit une recherche sur ce qu'elle nomme le *Langagement*, essentiellement consacrée aux romanciers, à l'exception de Tremblay. De

même dans *Le théâtre québécois 1975-1995*, aucune des vingt-sept contributions ne porte sur la langue<sup>1</sup>. L'étude de la langue théâtrale semble avoir été circonscrite à celle du joul et, le plus souvent, limitée à une perspective sociolinguistique. Tout se passe comme si le joul n'avait été qu'un phénomène passager, lié à la conjoncture sociopolitique des années 1960. Depuis, et c'est la conclusion de l'étude de Chantal Bouchard, « [l]e français des Québécois s'est en effet standardisé dans une certaine mesure, tout en conservant des caractéristiques spécifiques, en particulier dans la prononciation et dans le lexique, caractéristiques qui ne sont plus, pour la plupart, stigmatisées comme autrefois. » (Bouchard, 2002, p. 268). C'est ce constat qui relègue la question du joul aux oubliettes honteuses de l'Histoire, puisque « les Québécois de la fin du XX<sup>e</sup> siècle [...] auraient] cessé de considérer leur français comme le symbole de la détérioration de leur culture, contrairement au joul qu'on dénonçait en 1960 » (*Ibid.*), qui sera ici remis en question pour ce qui est de la langue théâtrale. Mon hypothèse est la suivante : loin de n'avoir été qu'un moment de l'esthétique théâtrale, le joul a permis l'émergence d'un langage dramatique spécifique libéré des normes linguistiques, autrement dit d'une poétique originale. Car, comme le remarque Yves Jubinville :

[...] pendant que dans le marché linguistique réel c'est le joul qui est mis entre parenthèses pour laisser le champ libre au français dit standard, on remarque que dans la pièce de Tremblay [*i.e. Les belles-sœurs*], c'est le joul de Germaine qui triomphe aux dépens des normes linguistiques nouvelles qui pèsent par exemple sur Lisette de Courval. [...] Son texte parle du théâtre comme lieu d'élection d'une parole « magique » (Jubinville, dans Gervais, 2000, p. 144).

Deux textes encadreront ma démarche. Un texte d'André Laurendeau de 1964, « On parle comme ça vient, et ça vient presque toujours bien » dans *Ces choses qui nous arrivent*, texte qui est au cœur de *L'amour du pauvre* de Jean Larose et, dernièrement, l'article que Michel Biron consacre à Ferron dans *L'absence du maître*. Ces deux titres balisent à eux seuls une perspective critique dont un retour au texte de Laurendeau rappellera l'origine :

On eût dit que la « culture » castrait ce que nous avions d'intellectuels et d'artistes. Avec « l'instruction » nous perdions notre verve – du moins dans les livres. Car j'ai assisté à des conversations d'avocats

1. Lacune dont je m'attribue, comme directrice de l'ouvrage, l'entière responsabilité.

et de notaires, nés à la campagne, dont la langue demeurait riche et goguenarde : une bonne langue provinciale française née en Beauce ou dans Charlevoix, qui servait à échanger des propos sur le droit civil, l'histoire, la politique ou les femmes. Mais dès qu'ils prenaient une plume, ces bourgeois accouchaient d'un français « universel » rocailleux, lourd et impersonnel : des paysans endimanchés. [...] La source était riche et abondante ; or en ville, dans l'acte de parler et d'écrire, cela devenait un mince filet, une eau tiède et sans goût, quand ce n'était pas une langue de traduction (Laurendeau cité par Larose, 1991, p. 128).

Jean Larose commente ce passage en soulignant le fait que la déperdition de la langue qui se produit « dans le déplacement de la campagne à la ville, et surtout de la parole à l'écriture compromet l'éducation et par là la croissance nationale, ce qu'on pourrait appeler la question [...] de la grandeur des Québécois ». On trouvera bon que je cite les quelques lignes qui suivent parce qu'elles font écho à la coïncidence que j'évoquai plus haut : « "Nous sommes peut-être quelque chose comme un grand peuple", dira René Lévesque, le 15 novembre 1976, au soir de son élection. Comment pourrions-nous devenir grands, se demandait plutôt Laurendeau. [...] qui se vivait [lui]-même comme un théâtre où se jouait sans cesse le drame national » (Larose, 1991, p. 129-130).

Je rapprocherai ce texte de celui qu'a rédigé, en 2001, Daniel Danis pour le programme du *Langue-à-langue des chiens de roche* à l'occasion de ses représentations au Théâtre du Vieux-Colombier, à Paris :

Quelle est cette langue que je parle au Québec et diffère-t-elle de celle écrite dans mes pièces de théâtre ; je veux dire tout de suite, sans marquer le point d'interrogation que, corps et langue sont uns, ils se nomment et se manifestent de même nature, je précise, l'écriture aboutissante n'est que le prolongement de l'expérience vécue, rêvée, imaginée, j'enfonce mon corps-Québec dans le sol, pour prendre racines, m'interroger sur la langue, la bouche remplie de terre et de lacs, suis-je un rêvé de mondes habités loin des grandes villes, les langues théâtrales se divisent-elles maintenant en deux groupes, villes et campagnes, suis-je un glossaire de quelques mots anciens et de mille anglicismes entremêlés en un savoureux et baveux *French kiss*, suis-je un chien qui appelle les autres chiens à aboyer dans une langue de roche pour que l'ordre du « parolique » croisse en un arbre fusionnel : le ciel et la terre, les vivre ; alors

qu'une partie du monde vit dans un incessant bouger d'inquiétude, mon écriture pédestre recherche-t-elle l'autochtonie de nos ancrages, le théâtre me prend par le ventre, viscéralement, DIRE QUOI À QUI, dans ce lieu où s'image l'entendement public, le dernier retranchement des possibles « réviques », d'où part donc la fable à raconter, avec quelle langue ; dans un hier rêvé découvert que la langue « parolique » se logeait dans le pied gauche, dans la pièce des sombrétudes, un pied gauche lumineux entre, un pied gauche sous des eaux de coraux, un pied gauche de pierre veiné de sang noir marche dans un champ à glaner, le mien, le gauche de moisissure verdâtre se décompose, se putréfie, se liquéfie en une encre rouge noircie par l'oxygène ; [...] je n'écris pas, le théâtre de ma langue est un acte humide, j'essaie de bâtir de miniatures océans oubliés, d'y répandre des filets et y faire remonter à la surface des mots grouillants et écaillés avec des corps nourriciers pour peut-être mieux saisir les rages et les au secours d'amour de la communauté des miens terriens<sup>2</sup>.



## Langue et terroir

Écrits à presque quarante ans de distance, ces deux textes se font néanmoins écho dans le rapport explicite qu'ils établissent entre la langue et le terroir, entre la langue et le corps. Ils permettent de réinterpréter pourquoi le joual fut la langue dans laquelle s'est écrit l'acte de naissance de la dramaturgie québécoise. Même si cette langue est, au regard de la norme, une langue dégradée dont les linguistes se font un devoir de signaler les écarts, c'est à cet écart radical qu'elle doit d'avoir réincarné la symbolique d'une langue originelle, une langue du terroir, terroir paradoxalement urbain, enclavé dans la cité. Cette hypothèse trouve sa confirmation dans les caractéristiques mêmes des premières pièces de Tremblay, qui font référence à un lieu spécifique, balisé par les frontières d'un quartier. Lieu lui aussi symbolique plus

2. Programme du *Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, Théâtre du Vieux-Colombier, novembre 2001, p. 9.

que référentiel dans la mesure où il dessine un territoire qui échappe à la culture écrite, au littéraire, à l'instruction. Le joual, pour reprendre la formule de Claude Filteau, « matérialise, dans l'œuvre de Tremblay, "l'imaginaire" de l'oralité québécoise ». C'est cet imaginaire qui nourrit le constat de Laurendeau même s'il prend chez lui sa source dans le terroir rural. Les belles-sœurs sont les habitantes de cette nouvelle tribu, tribu urbaine et féminine, certes, mais qui réactive dans leur langue commune comme dans la métaphore de leur lien familial, l'image d'une communauté ou, comme dirait François Paré à propos de la littérature franco-ontarienne, de leur communalité.

Dans un article paru dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, François Paré rappelait le parallèle que n'ont pas manqué d'établir nombre de critiques québécois entre la dramaturgie franco-ontarienne et les pièces de Tremblay, qui ont en commun une « langue populaire, devenue langage théâtral et stratégie de libération ». Il souligne néanmoins qu'il a toujours existé

une distance objectivante entre le texte de Tremblay et [le] public montréalais, fortement institutionnalisé, qui ne partageait pas forcément les caractéristiques socioéconomiques des personnages et surtout qui n'avait pas à les partager. À l'inverse, dès le début des années soixante-dix, le théâtre franco-ontarien, s'attaquant à la classe moyenne dominante, [...] faisait de Sudbury, de Hawkesbury, de Kapuskasing les lieux origines de toute la collectivité, ainsi réunie dans son langage emblématique, issu de la classe ouvrière (Paré, 1994, p. 31-32).

Cette opposition repose, à mon avis, sur un à priori contestable, à savoir que le théâtre de Tremblay, et par extension la langue du théâtre de Tremblay, est « réaliste » dans la mesure où il renvoie à des caractéristiques socioéconomiques. En fait, et l'œuvre ultérieure de Tremblay le montre bien, ces caractéristiques font l'objet d'un traitement métaphorique dont bon nombre de critiques, là encore, ont fait état. Le milieu est, dans *Les belles-sœurs*, recomposé par le biais d'une cellule pseudo-familiale que le titre de la pièce établit comme homogène et féminine. La référence comme la dépendance économiques n'y sont que scéniquement symbolisées par l'amas des boîtes de timbres. On pourrait multiplier les exemples de ces écarts à la norme du réalisme social que sont venues corriger, pour une part, *Les chroniques du Plateau Mont-Royal* où Tremblay, malgré le contrepois de

quelques personnages mythiques, s'est efforcé de donner à sa famille théâtrale ses repères socioéconomiques. Cette volonté de fixer un univers romanesque s'est d'ailleurs accompagnée d'une profonde mutation de la langue, langue écrite, elle aussi normalisée. D'ailleurs, et là encore de nombreuses études se sont employées à le montrer, la langue des *Belles-sœurs* relève moins de la référence au joual que de « sa littérisation » (Lise Gauvin, 2000, p. 130). La reconnaissance institutionnelle dont la pièce a fait l'objet, le nombre d'études savantes qui lui ont été consacrées prouvent, s'il en était besoin, qu'on ne saurait la réduire à une prise de parole d'opprimé ou à un « réalisme populaire ». Loin de marquer une rupture avec une élite dominatrice, le joual donnait paradoxalement naissance à un nouveau statut de la langue, à un retour aux sources de « cette langue riche et goguenarde » qu'évoquait avec nostalgie Laurendeau. Il a libéré l'élite intellectuelle, la culture littéraire, les dramaturges, mais aussi les poètes, de leur devoir de rigueur à l'égard de la norme française. Dans une étude « À propos de Gérald Godin », Claude Filteau définit le joual comme « à la fois principe actif et principe négatif de la culture québécoise » et souligne que « dans la perspective des partipristes, il joue le rôle du *pharmakon* : il apparaît tout à la fois comme le mal culturel et comme le remède au mal. Il est l'effet de la contamination du français par la culture de l'autre, mais par lui s'affirme aussi la différence culturelle des québécois » (Filteau, dans Gervais, 2000, p. 95). Pour un poète comme Chamberland « Mal écrire c'est descendre aux enfers de notre mal vivre, en tirer l'Eurydice de notre humanité québécoise » (Filteau, *op. cit.*, p. 94).



## Langue et parole

Ce paradoxe, selon lequel une langue dégradée a donné naissance à l'indépendance de la langue écrite, repose sur une symbolique de l'origine que Daniel Danis traduit assez bien, dans sa métaphore du pied gauche où se logerait la langue parolique. Si le terme de « langue parolique » pourrait être un heureux substitut à langage dramatique, compromis disait Pierre Larthomas entre l'écrit et le dit, il peut paraître plus hasardeux d'en trouver l'origine dans le pied. Invention de poète, cette affirmation s'inscrit « dans un hier » rêvé où se lit en filigrane

l'espace du mythe et tout particulièrement du mythe œdipien. Tel Œdipe, condamné par ses parents à être pendu dès sa naissance par le pied à un arbre, le dramaturge a eu le pied blessé, mais c'est de cette blessure que naît, à son tour, le dire-dire du théâtre. Cette parole sibylline permet toutefois de reformuler un autre syntagme figé, celui de la langue maternelle. La langue, c'est d'abord la langue de la mère ou, comme chez Tremblay, la langue des femmes, des Eurydice, comme le disait Chamberland. Tout le théâtre québécois qui met en scène la langue comme sujet réitère ce constat, parfois de manière très explicite. Qu'on se rappelle *Joualez-moi d'amour* de Jean Barbeau, qui, deux ans après *Les belles-sœurs*, montrait un jeune Québécois ne surmontant sa déficience érectile, comme on dit maintenant, qu'à la condition que la jeune prostituée française l'invective en joual et joue le rôle de sa mère. Ainsi dans *Les muses orphelines* de Michel Marc Bouchard, alors que le fils ne parvient pas à écrire les lettres de sa mère, Isabelle, la mongole, acquiert, au cours de la pièce, la maîtrise de la langue comme la maîtrise de sa vie de mère. On sait que toute l'œuvre de Tremblay est centrée autour de la figure maternelle. Si dans une de ses dernières pièces, *Encore une fois, si vous permettez*, il a mis en scène sa propre mère, dans *Hôtel Bristol New York, N.Y.*, il confie par le biais de son personnage auto-référentiel, Jean-Marc et sous le couvert de lettres adressées à un psychanalyste, la face cachée de cette relation privilégiée, le rejet du père. Mais ce qui est plus pertinent à notre propos, c'est que ce rejet se construit essentiellement sur la haine du discours du père :

Quel que fût le sujet de conversation du jour [...] mon père se dressait du haut de ses six pieds et un, proférait neuf fois sur dix une bêtise sans nom, suivi de mes deux frères qui ne voulaient pas se laisser damer le pion, j'imagine, dans la spéculation oiseuse et le jugement irréfléchi, et qui parlaient plus fort que lui, si c'est possible, pour attirer son attention, alors que lui-même n'a jamais écouté quiconque que lui-même. S'ensuivait alors une sorte de pêle-mêle [...] où les protagonistes, plutôt que d'échanger des idées, se lançaient en parallèle des niaiseries que personne n'écoutait (Tremblay, 1999, p. 46).

On aura reconnu dans cette figure autobiographique les pères de l'œuvre théâtrale, piliers de taverne, mais surtout, comme le dit Tremblay, celle du Tit-Jos Connaissant. Si « [t]ous les Québécois ont un Tit-Jos Connaissant dans leur famille », la plupart d'entre eux auraient quelque difficulté à y reconnaître leur père, un père qui « prétend[r]ait qu'[ils doivent] *apprendre en écoutant* ce que [disent leurs] aînés ! » (Tremblay, 1999, p. 45). La plupart, à l'exception du dramaturge Michel Marc

Bouchard qui, dans *Le chemin des passes-dangereuses*, met en scène des fils honteux du verbiage poético-aviné de leur père, un père qu'ils ont laissé se noyer dans la rivière, une bouteille de bière à la main. On n'est pas si loin du constat désabusé de Laurendeau d'une culture rurale dégradée dont les porte-parole sont des rhétoriciens redondants... L'œuvre de Tremblay n'oppose-t-elle pas à ce Jos Connaissant un Josaphat-le-Violon, détenteur des récits mythiques et magiques des origines rurales, ne consacre-t-elle pas les dits de Victoire? Si Laurendeau est le théoricien de la Révolution tranquille, Tremblay en est l'incarnation. Le parallèle ne se résume pas à cette onomastique des pères putatifs, à cette généalogie des Joseph. Qu'on songe à ce *topos* du voyage en Europe où Laurendeau voit un des pièges du parcours obligé de l'éducation, voyage qui fait de jeunes Québécois en quête de culture des petits provinciaux là-bas et, de retour chez eux, des étrangers. Tout un livre des *Chroniques*, on le sait, est consacré au voyage en Europe d'Édouard, la Duchesse de Langeais. Loin d'y devenir un petit provincial ou une Lisette de Courval, Édouard y devient un écrivain. Loin d'y renier sa «langue québécoise», d'avoir honte de son accent, il prend plaisir à inventer des mots. Comme le fait remarquer Lise Gauvin : «Seul personnage en situation d'écriture, il avoue ses lacunes en "français écrit" et promet d'écrire "comme je vous parlerais"» (Gauvin, 2000, p. 140). À la recherche d'un style, je dirais d'une langue parolique, il n'a recours qu'au dictionnaire, pas au modèle littéraire. Très significativement, d'ailleurs, Tremblay prend soin de lui faire rencontrer à la terrasse d'un café, Sartre, Simone De Beauvoir et autres existentialistes que le lecteur n'a aucun mal à identifier, mais que ni le personnage, ni la Grosse Femme, narrataire fictif, ne peuvent reconnaître. Cette duplicité narrative, qui établit une complicité avec le narrataire réel, cautionne l'ignorance du personnage élevé au rang de narrateur en quête de style, que l'admiration condamnerait à l'impuissance ou à la soumission aux canons d'une autre littérature. En fait, ce voyage et la rédaction du journal s'inscrivent dans le droit-fil du manifeste linguistique des *Belles-sœurs*. C'est au marchand de chaussures, pas à l'intellectuel, que revient d'abord ce privilège de l'écrit, au double de la Grosse Femme, comme elle gros et féminin, au monologuiste scandaleux de *La duchesse de Langeais* d'accéder le premier dans l'œuvre à l'écriture. Il fallait Édouard pour que puisse advenir Jean-Marc, le double de Tremblay lui-même, le professeur. Mais il existe une différence essentielle entre Laurendeau et Tremblay dans cet amour du pauvre. Si la conscience linguistique de Laurendeau est douloureuse, c'est bien, comme le montre Jean Larose, parce qu'elle se nourrit de l'angoisse de

la féminité. La féminité de l'homme maternel, du fils identifié à sa mère, et dont, métaphoriquement, dans un passage horrible de son roman *Une vie d'enfer*, Laurendeau montre le narrateur cherchant à se libérer par un curetage dans l'épaule où loge une chenille dont il craint qu'elle n'ait fait son nid dans ses nerfs. Cette chenille, c'est le corps de sa mère... C'est ce corps maternel qu'exhibe et qu'exalte l'œuvre de Tremblay, comme, métaphore pour métaphore, le pied œdipien du texte de Daniel Danis. La langue maternelle, c'est la langue de la mère, le joul d'abord, mais désormais le dire-dire, le langue-à-langue, une langue réinventée poétique, libérée du français hexagonal.

Là encore, le théâtre québécois se distingue des autres formes de théâtre francophone au Canada. À première vue, *La Sagouine* en 1971 s'inscrivait dans le courant du joul : même prise de parole des « crasseux », même volonté de faire faire à une communauté « le passage de l'oral à l'écrit » (Gauvin, 1997, p. 103), même volonté d'inventer une langue : « Mon travail ce n'est pas une transcription, c'est une récréation » (p. 104). Mais Antonine Maillet prend soin de distinguer la langue de son personnage du chiac, le franglais acadien. Autrement dit la langue de la *Sagouine* est décontextualisée, phénomène encore plus prégnant dans *Pélagie-la-Charrette* où l'auteur a repris des mots du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi *La Sagouine* n'a pas eu de postérité, n'a pas donné lieu à une génération d'auteurs acadiens. Herménégilde Chiasson, dans *Pour une fois*<sup>3</sup>, le montre bien qui prend la langue comme sujet, mais pas comme véhicule. Cette pièce est fascinante à plus d'un titre, puisque l'auteur situe son action dans une fiction politique très significative et très irréaliste, se situant après l'indépendance du Québec... Il n'en demeure pas moins que cette mise en contexte politique montre que les auteurs acadiens, même les plus nationalistes, sont encore aux prises avec le *topos* du théâtre engagé, alors que les dramaturges québécois en ont été d'abord libérés par la prise du pouvoir par le PQ, puis découragés par les échecs référendaires. La revendication politique se jouant sur la scène publique, même sans succès, la préservation de la langue étant garantie par l'institution, la langue parolique ayant été mise au monde par l'affirmation de la langue de la mère, la langue du corps, ils ont pu s'ouvrir à la création d'une langue autre.

3. Pièce encore inédite, créée en 2001 par le théâtre l'Escaouette (Moncton) et le Théâtre populaire d'Acadie (Caraquet) en collaboration avec le Théâtre Sortie de secours (Québec) dans une mise en scène de Philippe Soldevila.

Le théâtre franco-ontarien lui aussi se heurte à une situation sociopolitique extrêmement névralgique sur fond d'assimilation. Je citerai à nouveau François Paré qui, au terme de l'article mentionné plus haut, conclut :

Pourtant, il se pose dans cette question de la langue un problème de limites. Les œuvres récentes de Jean Marc Dalpé et de Michel Ouellette semblent désigner, au-delà du combat de chacun des personnages contre l'oppression, une impuissance à transcender l'interdit linguistique dans lequel s'est instituée la dramaturgie franco-ontarienne depuis vingt-cinq ans. En optant pour une transparence sociale qui ne peut être que fictive, le dramaturge se condamnait lui-même à la pauvreté linguistique et à l'indécision dont souffraient ses personnages (1994, p. 34).

Depuis cet article, les deux auteurs ont choisi des voies qui les ont conduits loin de l'identification à la condition collective et hors des marges du silence : Dalpé est installé au Québec, et Michel Ouellette situe sa dernière pièce *Le testament du couturier* dans un avenir de science-fiction, loin des villes référentielles de ses premières œuvres. Ce constat est d'autant plus crucial que la première œuvre du théâtre franco-ontarien, *Lavalléville* d'André Paiement, s'inscrivait, en 1974, dans un processus créateur semblable à celui des *Belles-sœurs* : même définition d'un territoire enclavé, d'un état dans l'état, même dialectique de la référence réaliste (la pièce de Paiement est basée sur un fait réel) et du traitement symbolique, et surtout même invention d'un langage quasi-exploré, pour reprendre l'adjectif propre à la langue de Claude Gauvreau. Mais, dès les années 1980, cette veine a été complètement soumise à la défense et illustration de la collectivité, le langage a cédé la place à l'engagement.

On pourrait néanmoins s'interroger sur la fécondité de cette langue, d'un point de vue non plus idéologique, mais, osons le mot, littéraire. La réception du théâtre québécois à l'étranger ne saurait plus pour quiconque se résumer à un quelconque effet de folklore. On m'objectera que les dramaturges n'écrivent plus en joul depuis longtemps et qu'après tout Normand Charette, un des premiers auteurs québécois présentés dans la sélection officielle du Festival d'Avignon, s'est toujours tenu loin de ce qui demeure une parlure datée. Datée comme certaines pièces de Jean-Claude Germain, par exemple, pour lequel le joul n'était qu'un outil de revendication politique... Mais datée aussi comme le théâtre de Marcel Dubé, dont la mauvaise fortune s'explique peut-être en partie par l'évolution de son style. Ses premières

pièces, et en particulier *Zone* qui reste à ce jour la plus jouée, traduisent une volonté de rejoindre son public par la langue, comme il s'en est expliqué dans « Problème du langage pour un dramaturge canadien-français » :

... le problème de la langue... Celui-là même avec lequel [*sic*] je fus confronté très tôt lorsque je choisis la carrière de dramaturge en 1951... Je n'avais qu'un souci : communiquer, c'est-à-dire trouver le moyen d'attirer les gens dans une salle de façon à ce qu'ils se reconnaissent, afin de dialoguer avec eux. [...] J'écrivis, alors, le langage du peuple. [...] Les canadianismes, les tournures archaïques, les anglicismes et les néologismes qui formaient pour une grande part notre jargon – que nous appelons « joulal » – rendaient mes pièces difficilement exportables. [...] Et puis, vers la fin des années 50, les problèmes politiques, culturels, éducatifs, ceux-là même de notre survie, prirent une telle acuité au Canada français, qui pour moi s'identifie au Québec, que j'optais pour une orientation nouvelle. Je pris conscience tout à coup de l'importance de la langue française... (cité par Laroche, 1970, p. 97).

Ce texte est révélateur non seulement d'un choix idéologique, mais aussi d'un choix stylistique qui a sacrifié la langue des délinquants à la langue des notables, le joulal au français. On ne peut que constater l'échec de cette normalisation qui, loin de rendre les pièces de Dubé « exportables », les a plus ou moins condamnées à l'oubli au Québec même.



## Langue de théâtre

Car s'il est vrai qu'un certain usage immodéré du joulal a vécu, force est de constater qu'un théâtre qui rompt avec « le jargon », rompt avec son public, voire avec le public. On ne saurait donc le reléguer à la petite chronique du scandale qu'il provoqua, comme si, avec le rejet du politique, on voulait oublier qu'il fut et est encore au cœur de la langue théâtrale québécoise. Ce que je voudrais souligner ici à grands traits, bien sûr, c'est « l'effet joulal » pour reprendre la formule de Lise Gauvin, mais dans une autre acception que la sienne. Par effet joulal, cette dernière signifiait que le joulal de Tremblay mimait le joulal sans en être.

Ne faudrait-il pas aussi prendre la mesure de l'effet du joul, qui a permis une modernisation stylistique du langage dramatique opérant, sur le plan poétique, le même effet paradoxal que sur le plan idéologique. Bien qu'il s'appuyât sur un langage quotidien, il en inversa la norme «de communication et d'économie», c'est-à-dire selon Jean-François Lyotard, «l'effacement de la substance phonique au bénéfice de la signification, la transparence du signifiant» (cité par Ubersfeld, 1996, p. 127). Ce que le joul a réactivé pour la culture québécoise et particulièrement pour les créateurs québécois, c'est cette «substance phonique» au cœur du poétique qui, selon Bourdieu,

contraint le lecteur [au théâtre, le spectateur] à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore chargé de correspondance avec le réel, qui se situe à la fois dans l'ordre du sens et dans l'ordre du sensible, au lieu de la traverser comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens (Ubersfeld, 1996, p. 118)<sup>4</sup>.

C'est là la grande différence entre le théâtre de Tremblay et celui de Dubé qui, dans son évolution même, a effacé du dialogue la substance phonique au bénéfice de la signification (la peinture du milieu), de la transparence. Si ce théâtre est aujourd'hui inaudible, s'il ne peut être ressuscité que par le biais de circonstances extérieures (le référendum de 1995 comme prétexte à remonter *Les beaux dimanches*), c'est parce que les voyous de *Zone* ont cédé la place à des notables endimanchés, à des rhétoriciens de banlieue qui parlent comme des animateurs de Radio-Canada. Alors que le théâtre de Tremblay présenta d'emblée un milieu linguistique dont l'homogénéité interdisait une simple lecture sociolinguistique, un repérage de l'idiolecte ou du niveau de langue. Rappelons-nous que même Lisette de Courval qui veut bien «perler» se trahit et réintègre la communauté des belles-sœurs. La caractérisation «clanique» des personnages de cette pièce fondatrice a non seulement un effet idéologique certain, mais en outre un effet stylistique, car elle instaure un nouveau code. Ce code est essentiellement phonique puisque, comme on l'a déjà montré, le joul se définit moins par sa syntaxe que par «des règles de réduction de surface phonétique» (Gauvin, dans David et Lavoie, 1993, p. 343). Là encore, il s'agit d'un effet paradoxal

4. On peut rapprocher ce texte de la découverte par Paul Chamberland, dans les années 1980, du structuralisme parisien qui offrait l'«avantage majeur d'attirer l'attention sur le corps matériel du langage poétique, non plus en termes de "musique du vers" appuyant la signification, mais bien comme élément directement requis à la production du sens» (Cité par Filteau, dans Gervais, 2000, p. 95).

du joul qui, à partir d'écarts essentiellement réducteurs, tels l'apocope ou la syncope, réalise en fait une scansion lyrique par laquelle la langue s'incarne dans le dire-dire poétique. C'est à ce « travail musical du signifiant » que fait référence Anne Ubersfeld dans son livre *Lire le théâtre III : le dialogue théâtral*, un des seuls ouvrages consacrés à la stylistique du langage théâtral, avec celui de Pierre Larthomas déjà évoqué, pour distinguer les textes de théâtre pauvres, ceux « où n'existe pas ce travail incessant du signifiant » des textes riches qui tels ceux du théâtre classique doivent à la rime ce qu'elle appelle un « prestige étrange » qui défie le temps et l'espace (Ubersfeld, 1996, p. 129). Comme elle attribue cette étrangeté au pouvoir de la rime, j'attribuerai le prestige du théâtre québécois au pouvoir du signifiant joul qui a autorisé une parole libérée de sa soumission à une norme empruntée ou apprise. On trouverait dans la production des trente dernières années maints textes pour illustrer cette affirmation. Déjà, dans *Langagement*, Lise Gauvin décrit « le morceau de bravoure que constitue, à la fin [des *Belles-sœurs*] l'assemblage des noms propres, pour la plupart reliés entre eux par une allitération ou un jeu d'assonances [comme] de la plus haute poésie » (Gauvin, 2000, p. 131). Une série d'analyses de textes comme celle qui clôt l'ouvrage reste à faire sur le théâtre québécois. On y verrait pêle-mêle le babil des *Reines* de Normand Charette, tout l'œuvre de Daniel Danis, quelques sacres et même certains extraits des pièces de Wajdi Mouawad. Un langage où le sens se joue dans l'anaphore, le phonème, le rythme, la création de vocables inouïs au sens propre du terme, où se lit le langage du corps plus que le langage du sens. Ce qui explique que le joul soit devenu, comme le dit Yves Jubinville, non seulement « l'objet d'un surinvestissement symbolique », mais aussi, « pour l'acteur, l'instrument de son émancipation », puisqu'il peut investir le personnage par un « jeu spontané et expressif » qui brise « le carcan de la diction française » (Jubinville, dans Gervais, 2000, p. 145-146). C'est aussi grâce à cette langue, non pas d'une contre-culture, mais d'une autre culture qu'a pu naître au Québec le théâtre de l'image où le sens passe aussi par le signifiant : « [...] le fait est que [le joul de Tremblay] se compare également à l'écriture scénique d'un Gilles Maheu qui, quinze ans après *Les belles-sœurs*, travaillera le corps pour en exploiter à la fois le pouvoir expressif et l'opacité inquiétante » (*Idem.*, p. 146).

Pour reprendre la formule de Robert Lévesque<sup>5</sup>, « Si le Québec nationaliste s'est dit non par deux fois, le théâtre, lui, s'est dit OUI pour toujours. S'il défend sa cause, la sienne propre. [Si] ses rêves n'ont plus de limites », c'est que son langage s'est libéré pour toujours des canons du français standard, qu'il a assumé le langage de la mère contre la langue maternelle, laissant aux pères putatifs de la norme la responsabilité de leurs échecs. En 1973, Jacques Cellard disait des *Belles-sœurs* qu'elles étaient « en joual comme *Andromaque* est en alexandrins<sup>6</sup> ». Aujourd'hui Michel Didym, le metteur en scène français du *Langue-à-langue des chiens de roche*, dit être convaincu qu'il « se passe quelque chose [au Québec] dans l'écriture théâtrale » parce que « ce n'est pas normal d'avoir dans le même pays Tremblay, Charette, Danis et quelques autres » (Rioux, 2001). Pour jouer sur les mots, comme le sujet l'autorise, ne pourrait-on répondre au terme de cette étude en forme de réhabilitation que la langue théâtrale au Québec a puisé justement sa force dans une « a-normalité » désormais assumée au point d'en oublier, comme disait Chamberland, « sa boue d'origine », le joual, langue socialement bâtarde mais dramaturgiquement féconde, non pas en vertu de son « authenticité », mais de son irréductible liberté ?

## Bibliographie

- BARBEAU, Jean (1972), *Joualez-moi d'amour*, Montréal, Leméac.
- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- BOUCHARD, Chantal (2002), *La langue et le nombril*, Montréal, Fides.
- BOUCHARD, Michel Marc (1998), *Le chemin des passes-dangereuses*, Montréal, Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (1995), *Les muses orphelines*, Montréal, Leméac.
- DANIS, Daniel (2001), *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche.

---

5. Lévesque, Robert, « Le théâtre a entrepris son tour du monde », Profil du Québec, Culture, <[http://www.mri.gouv.qc.ca/bruxelles/fr/culture/culture\\_qc.html](http://www.mri.gouv.qc.ca/bruxelles/fr/culture/culture_qc.html)> (site consulté en novembre 2001).

6. Formule célèbre publiée dans le journal *Le Monde* dans les premiers jours suivant la création parisienne de la pièce en novembre 1973 et que son auteur glosait comme suit : « *Les Belles-sœurs* sont en joual comme *Andromaque* est en alexandrins parce qu'il faut une langue à une œuvre, et une forte langue à une œuvre forte » (cité dans Ryngaert, 2000, p. 151).

- DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE dir. (1993), *Le monde de Michel Tremblay : des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu ; Carnières, Belgique, Éditions Lansman.
- DUBÉ, Marcel (1968), *Zone, Les beaux dimanches*, Montréal, Leméac.
- GAUVIN, Lise (2000), *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.
- GAUVIN, Lise (1997), *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, Éditions Karthala.
- GERVAIS, André, dir. (2000), *Emblématiques de l'« époque du joual »*, Montréal, Lanctôt éditeur.
- IONESCO, Eugène (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Idées/Gallimard.
- LAFON, Dominique dir. (2001), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Montréal, Fides.
- LAROCHE, Maximilien (1970), *Marcel Dubé*, Montréal, Fides.
- LAROSE, Jean (1991), *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal.
- LARTHOMAS, Pierre (1980, réédité en 2001), *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France.
- LAURENDEAU, André (1965), *Une vie d'enfer*, Montréal, HMH.
- MAILLET, Antonine (1979), *Pélagie-la-charrette*, Paris, Grasset.
- MAILLET, Antonine (1971), *La Sagouine*, Montréal, Leméac.
- MESCHONNIC, Henri (1992), « D'une poétique du rythme à une politique du rythme », *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- OUELLETTE, Michel (2002), *Le testament du couturier*, Ottawa, Le Nordir.
- PAIEMENT, André (1975), *Lavalléeville*, Ottawa, Prise de parole.
- PARÉ, François (1994), « La dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la loi », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 73, p. 28-34, dossier « Théâtre franco-ontarien ».
- Présence francophone* (1987-1988), « Oralité et Littérature France-Québec I et II » n<sup>os</sup> 31 et 32, Sherbrooke, Centre d'étude des littératures d'expression française.
- RIOUX, Christian (2001), « Sur les traces de Jovet. », *Le Devoir*, 21 novembre.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2000), « Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, p. 147-159, dossier « Circulations du théâtre québécois, reflets changeants »
- TREMBLAY, Michel (2000), *Les chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Leméac/Actes Sud, coll. « Thesaurus ».
- TREMBLAY, Michel (1999), *Hôtel Bristol, New York, N.Y.*, Montréal, Leméac/Actes Sud
- TREMBLAY, Michel (1998), *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel (1973), *La duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel (1972), *Les belles-sœurs*, Montréal, Leméac.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin.



# Théâtre et dramaturgie en français dans l'Ouest canadien Bilan et perspectives

Lise Gaboury-Diallo

Collège universitaire de Saint-Boniface

***Bernard – On est en train de se faire assimiler à tous les jours. Si on se bat [pas] pour nos droits, il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans.***

Roger Auger  
(1976, p. 27)

Dans l'Ouest francophone canadien, le théâtre a depuis très longtemps été un secteur où la vie culturelle d'une communauté s'est exprimée avec passion et enthousiasme. Dès l'arrivée des premiers colons, dès

l'apparition de paroisses, d'écoles et de collèges, les amateurs s'organisaient pour proposer du théâtre à leurs amis et concitoyens. Puis, ces petites associations évoluent, s'épanouissant peu à peu, et dans certains centres urbains deviennent des théâtres professionnels. Le désir de s'exprimer en français dans des milieux majoritairement anglophones, jumelé à la volonté de saisir l'imaginaire d'une collectivité, a donné naissance à une riche tradition théâtrale. Le Cercle Molière au Manitoba, la Troupe du Jour en Saskatchewan, le Théâtre français d'Edmonton puis l'UniThéâtre en Alberta et le Théâtre la Seizième en Colombie-Britannique ont tous connu des parcours parallèles, distincts mais semblables.

Il n'est pas inutile de rappeler brièvement, dans un premier temps, l'histoire particulière de chacune de ces troupes pour tenter d'évaluer, dans un deuxième temps, sa place au sein de communautés en milieu minoritaire, et ce, en identifiant certaines dynamiques et tendances dans leurs créations et productions théâtrales. Ce retour sur le passé permettra de dégager quelques constantes qui appuieront notre réflexion sur l'avenir de ce théâtre dans un contexte économique, politique et socioculturel toujours en mutation. De surcroît, nous proposerons une analyse succincte de quelques exemples de répertoires joués et de la création de certains nouveaux textes, donc de l'élaboration d'une dramaturgie spécifique de l'Ouest canadien.



## Du théâtre en milieu minoritaire

### **Le Théâtre la Seizième de Colombie-Britannique**

En Colombie-Britannique, le Théâtre la Seizième est fondé en 1975. Il est l'aboutissement naturel d'une longue tradition théâtrale remontant au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette troupe connaît une période de stabilité relative jusque dans les années 1980, grâce aux subventions du Secrétaire d'État et à l'appui des infrastructures communautaires francophones locales, tels le Centre culturel, la Fédération des Franco-Colombiens et les médias. En 1981, le Théâtre la Seizième acquiert le statut de troupe

professionnelle<sup>1</sup>. Au début des années 1980, un directeur artistique québécois dynamique, Denis Chouinard, mettra en valeur les échanges avec d'autres artistes invités, venant de la région ou du Québec. Durant son mandat, il travaille à la production de spectacles variés, dont plusieurs de ses propres créations<sup>2</sup> et, sous sa direction, on monte des pièces pour enfants et pour adultes tout en mettant l'accent sur la qualité et le professionnalisme.

Chouinard sera suivi, en 1985, par Réjean Poirier, un Acadien, qui réorientera complètement la programmation de la Seizième, en optant pour une production théâtrale exclusivement conçue pour le jeune public. En effet, puisque les programmes scolaires bilingues et d'immersion sont en plein essor<sup>3</sup>, il est plus avantageux pour la troupe de compter sur l'appui du ministère de l'Éducation que sur un public adulte francophone ou francophile somme toute assez restreint<sup>4</sup>.

Roger Gaudet, originaire de l'Ouest canadien, prendra ensuite la direction artistique pendant un an ; puis, en 1993, Michelle Cook assurera la relève jusqu'en 1997. Pendant son court mandat, elle aussi continuera à favoriser une programmation axée sur le théâtre pour enfants, tout en offrant des ateliers dans les écoles. Elle fonde en 1994-1995 le Festival Théâtre-Jeunesse qui se produit à quatre reprises et qui connaît beaucoup de succès.

Alain Jean prend la direction de la compagnie en 1997 et lui insuffle une nouvelle énergie alors qu'elle connaît quelques difficultés d'ordre administratif et financier. Durant les années 1990, on voit naître des productions adaptées au public adolescent et on favorise davantage des spectacles conçus pour le grand public. En 2000, le Théâtre la Seizième a obtenu deux prix Jessie et une nomination pour la meilleure production franco-canadienne au Gala des Masques avec la production *Clon@ge P.A* d'André Jean, ainsi que quatre nominations pour les Prix

- 
1. Pour une présentation du parcours historique, voir « Un théâtre aux couleurs de ses directions artistiques : le Théâtre la Seizième » d'Hélène Beauchamp.
  2. *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon* (texte et mise en scène de Chouinard et Rhéault, 1982) ; *Catou est-elle différente ? ou L'Enfant spina-bifida* (texte de Chouinard, mise en scène de Rhéault, 1983) ; *Violette en avril* (création collective, sous la direction de Chouinard).
  3. En Colombie-Britannique, on compte 54 écoles françaises (niveaux primaire et secondaire) et 238 écoles d'immersion française.
  4. Selon le recensement de 2001, il y aurait 58 890 francophones dans une province qui compte une population de 4 100 000.

Jessie pour *Un One Way* de Stephan Cloutier et Craig Holzschuh. C'est ce dernier qui, depuis 2001, assure la direction artistique et générale de la compagnie qui rejoint francophones et francophiles, grâce à sa grande visibilité dans le milieu artistique de Vancouver.

### L'UniThéâtre de l'Alberta

Dans leur article « Un désir d'autonomie artistique et un besoin d'identité culturelle : l'enjeu du théâtre d'expression française en Alberta », France Levasseur-Ouimet et Roger Parent expliquent que « l'état actuel du théâtre francophone en situation minoritaire laisse entrevoir un certain nombre de dichotomies liées à cette dialectique entre le texte et le contexte : individu/communauté, professionnel/amateur, autonomie artistique/besoins culturels » (2001, p. 151). Comme partout ailleurs, le domaine du théâtre subit donc l'effet de certains impératifs d'ordre économique, politique et social. Ils ajoutent que « cette vulnérabilité inhérente à l'entreprise théâtrale se fait encore plus ressentir en milieu minoritaire » (*Ibid.*, p. 152).

La tradition théâtrale en Alberta remonte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lorsque des amateurs forment des groupes tels le Cercle dramatique (1889) ou le Cercle canadien d'Edmonton (1908). Les institutions religieuses participent activement à la célébration de la création dramatique : le Juniorat Saint-Jean (la future Faculté Saint-Jean) et le Collège des Jésuites (1913) œuvrent tous les deux dans le domaine, produisant des pièces et formant de jeunes comédiens. La première pièce franco-albertaine, *Bon sang ne ment pas*, écrite par Emma Morrier est jouée en 1934. Un article de *l'Eau vive*, citant Laurier Gareau, rapporte que « Le *Herald* de Calgary écrivait au sujet de la victoire de Mme Morrier au Festival régional de 1935 : “*The play, ‘Bon sang ne ment pas’ written in French by Mme Morrier of Edmonton was awarded the decision because of its well balanced cast.*” » Le *Journal* d'Edmonton ajoutait : “*This year's decision marks another development in the history of Alberta drama festivals, as the winning play is the first to be presented in French.*” » (*Eau vive* : <<http://www3.sk.sympatico.ca/simver/archives/histoire58.html>>).

Quelques années plus tard, en 1938, naîtra le Cercle Molière d'Edmonton qui deviendra, en 1944, le Théâtre français d'Edmonton. Parallèlement à la programmation qu'offre cette troupe menée par Laurier Picard, il faut signaler le grand nombre d'activités organisées par des groupes universitaires et communautaires, tels le Cercle dramatique de

Saint-Paul, le Studio Theatre de l'Université d'Alberta, le Cercle Dollard, le Club Alouette, les Collégiens comédiens, et la Troupe du Rideau Rouge. Cette dernière, selon Levasseur-Ouimet et Parent, «relance la compagnie du Théâtre français d'Edmonton (TFE)» (2001, p. 163).

À partir des années 1970, le théâtre francophone en Alberta rentre dans une deuxième phase de croissance. D'abord, la Boîte à Popicos, un théâtre pour jeunes, est fondée en 1978. La troupe monte plusieurs créations albertaines : *Mission Nord-Ouest* de Réjean Boutin (1991) et *Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois* de Claude Binet, en collaboration avec André Roy (1990). Cette pièce connaît un certain succès puisque le sujet touche les spectateurs de très près : on y traite de l'assimilation des francophones de l'Ouest.

Ailleurs dans la province, la diversification de l'activité théâtrale se fait sentir : le Théâtre du Coyote, qui a comme mandat de présenter des productions bilingues, est fondé en 1985. Manon Beaudoin, une Québécoise qui vit à Edmonton depuis 1982, en sera la directrice artistique de 1987 à 1994. Elle participe à la création de plusieurs pièces qui font la tournée des festivals et des écoles, et elle signe plusieurs mises en scènes. Deux de ses textes sont joués au Théâtre du Coyote : *États d'âme* (1992) et *La maison rouge* (1997). Le critique François Pageau écrit dans *Le Franco* de 1997 : «*La Maison rouge* plonge résolument dans le domaine du dialogue intérieur, et surtout, de l'émotion. Loin du verbiage, à fleur d'inconscient, la pièce progresse par impressions successives, petites parcelles d'émotions provoquées par des mouvements, des regards, des silences.» (Manon Beaudoin, en ligne : <<http://www.cead.qc.ca/repw3/beaudoinmanon.htm>>.)

En 1991, une nouvelle création franco-albertaine est montée : *Voulez-vous danser?* de Jocelyne Verret, une Québécoise qui a élu domicile à Edmonton en 1976. Ce texte pour adultes (elle écrit aussi des textes dramatiques pour enfants) est bien reçu et sa deuxième pièce, *Comme on est différentes, comme on se ressemble*, sera présentée en 1992. Il est intéressant de noter que ces deux pièces traitent de sujets plutôt universels, à savoir les problèmes d'adaptation et d'identité chez des femmes qui souffrent et sont victimes de sentiments d'impuissance, de solitude et d'altérité.

Enfin, en 1992, une nouvelle page est tournée quand le Théâtre français d'Edmonton et la Boîte à Popicos fusionnent pour devenir l'UniThéâtre qui continue d'enrichir sa programmation avec des textes

de France Levasseur-Ouimet<sup>5</sup> ou de Manon Beaudoin. La première est l'auteure de *Les élections* (2000), une comédie musicale, et, plus récemment, d'un texte écrit avec Marie-Josée Ouimet, en collaboration avec Robert Walsh : *Au ciel, au ciel, au ciel!* (2002, dans une mise en scène de France Levasseur-Ouimet). Quant à Manon Beaudoin, elle travaille depuis 1993 avec la troupe d'Edmonton et y sera artiste en résidence en 1998. Sa dernière création, *Terre bleue* (2001), est une coproduction de l'UniThéâtre et du Théâtre français du Centre national des Arts. Hélène Beauchamp écrit que « [...] le texte suscite l'émotion des spectateurs. Les dialogues hésitent entre le passé et aujourd'hui, dansent entre l'illusion du réel et la tentation de l'imaginaire, interrogent les faits mais repoussent les décisions. Le temps est suspendu, comme fluide, pour que les secrets soient enfin libérés. » (Manon Beaudoin, 2001) Toujours active, Manon Beaudoin prépare un nouveau texte, *Dans les bras d'un géant*, qui est prévu au programme de l'UniThéâtre en 2003, dans une mise en scène de Daniel Cournoyer.

### La Troupe du Jour de la Saskatchewan

La Troupe du Jour est fondée en 1985 à Saskatoon en Saskatchewan et, comme dans les provinces voisines, la petite compagnie naît d'une longue tradition communautaire. Laurier Gareau signale que dans le *Patriote de l'Ouest* on fait état d'une soirée théâtrale organisée en 1918 par le « Cercle des femmes » de Gravelbourg. Comme ailleurs dans l'Ouest, « à cette époque l'art dramatique joue aussi un rôle important dans la vie sociale des élèves du Collège Mathieu ». Gareau précise que « malgré la crise économique des années 1930, l'activité dramatique se poursuit [...] » (1996, p. 244-245).

Même si, selon Louise Forsyth, la Troupe joue pour un « public hétérogène et géographiquement dispersé » (2001, p. 135), son succès s'explique en partie à cause de ses objectifs qui sont de favoriser « l'identité fransaskoise, la participation communautaire ; des spectacles dramatiques de qualité artistique ; le théâtre pour enfants ; la formation dans tous les domaines du théâtre ; l'établissement d'une permanence avec des employés rémunérés et des locaux permanents » (*Ibid.*, p. 141).

---

5. France Levasseur-Ouimet a composé plus d'une dizaine de pièces de théâtre et la plupart ont été jouées. Elles n'ont cependant pas encore été publiées. Elle a également collaboré à la composition de chansons originales pour le disque compact de Marie-Josée Ouimet, *Mon clair de lune* (2000). Son récit, *Mon grand livre d'images*, a été publié en 1994.

Depuis 1989, Denis Rouleau en est le directeur artistique, et il se donne comme défi de monter des pièces de qualité comme *Le géant Beaupré* (une pièce de Geoff Ursell et Barbara Sapergia, traduite par Solange Lavigne) en 1989, l'histoire d'un homme d'une taille gigantesque ayant vécu à Willowbunch. Puis, en 1990, la Troupe du Jour tente une nouvelle expérience – celle de présenter des spectacles bilingues. En 1990, 1992, 1994, on monte respectivement *Balconville* (Fennario), *Les Canadiens* (Salutin) et les *Fourberies de Scapin* (Molière), dans des mises en scènes où le français alterne avec l'anglais. Pour *En attendant Godot* (Beckett), en 1997, on propose des représentations unilingues en alternant les soirées francophones et anglophones. Dans tous les cas, les succès furent retentissants.

Plus récemment, la troupe a commencé à monter des pièces d'auteurs fransaskois, notamment celles de Laurier Gareau, dont *La trahison*, écrite en français et en métchif pour la radio et jouée une première fois en 1995. En 1996, la Troupe du Jour accueille Alain Pomerleau comme artiste en résidence en écriture dramatique, en collaboration avec l'Association des artistes de la Saskatchewan. « Il avait pour mandat, explique Louise Forsyth, d'encourager l'écriture dramatique à Saskatoon, dans les écoles, et dans la région. Les résultats de cette initiative furent plus que fructueux. Au Festival de la dramaturgie fransaskoise de 1997, coordonné par Alain Pomerleau, on mit en lecture cinq nouvelles pièces avec la participation de comédiens et metteurs en scène professionnels. » (*Ibid.*, p. 146) Ainsi, l'enthousiasme généré par ces activités pousse Pomerleau à proposer un Festival de la dramaturgie des Prairies (créations) en collaboration avec l'UniThéâtre d'Edmonton. Ce festival, organisé en 1997, 1998, 1999 et en 2001, permet aux auteurs de l'Ouest comme Mélissa Poll, Craig Holzschuh, Alain Jean et Stephan Cloutier de la Colombie-Britannique (*Chute libre*), Josée Thibeault de l'Alberta (*Ici-ailleurs*), Laurier Gareau de la Saskatchewan (*Maudit Tartuffe*), Jean-Pierre Dubé du Manitoba (*La grotte*) de développer leurs talents.

### **Le Cercle Molière du Manitoba**

Au Manitoba, un bref survol de la pratique théâtrale nous permet de constater une évolution similaire à celle des autres provinces de l'Ouest : dès la fondation de la province en 1870, le clergé assure l'organisation de séances d'art dramatique auprès des jeunes du Collège de Saint-Boniface, du Juniorat de la Sainte-Famille et d'autres institutions françaises. Le théâtre laïc est également très actif – plusieurs cercles littéraires et

dramatiques naissent dans les paroisses et dans la capitale. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le conservatisme d'une idéologie religieuse ultramontaine semble menacer brièvement ce domaine d'expression artistique, mais la production et les spectacles continuent.

En 1925, une troupe semi-professionnelle est mise en place grâce aux efforts d'André Castelein de la Lande, un Belge, de Louis-Philippe Gagnon, un Québécois, et de Raymond Bernier, un Franco-Manitobain. Il s'agit du Cercle Molière. Trois ans plus tard, en 1928, on voit l'ampleur de l'engagement de la troupe qui entreprend une première création nord-américaine de *l'Arlésienne* (Daudet), dans une mise en scène d'Arthur et Pauline Boutal. Cette méga-production avec une distribution de 115 personnes connut un grand succès.

Lorsque Arthur Boutal meurt prématurément en 1941, son épouse, l'artiste peintre Pauline Boutal, prendra la relève. Française d'origine, elle cherche à monter des textes qui reflètent, comme elle le dit, le « bon goût » ; c'est donc avec une certaine témérité qu'elle a dû accepter de jouer pour la première fois un texte d'un auteur québécois : *Chambre à louer* de Marcel Dubé, toujours en 1962. La pièce est bien reçue par le public. Fort de cet exploit, le Cercle Molière élargit alors son répertoire encore une fois et joue, toujours en 1962, un texte manitobain : *Confucius* de Jacques Ouvrard (dans une mise en scène de l'auteur). Il faut noter ici que même si l'action se déroule sur le sol manitobain, le drame est très loin d'être inspiré par l'histoire locale puisqu'on y présente la découverte d'un vieux Chinois gelé qui, une fois réchauffé et revenu à la vie, engendre toutes sortes de quiproquos. Agrémentée d'un nouveau décor conçu par Christiane LeGoff, cette comédie en trois actes fut reprise au Festival régional de théâtre en 1963. Dans un article non signé du *Winnipeg Free Press* (8 mars 1963), on signale que l'auteur Ouvrard n'est au Canada que depuis dix ans. De plus, il semble que le juge Florent Forget, bien qu'impressionné par la vivacité du jeu et l'humour du texte, considère que la pièce est « *not Canadian, not human, it was fantasy pushed very far into improbability*<sup>6</sup> ». La pièce ne remporta aucun prix mais le juge félicita les comédiens et madame LeGoff pour une présentation visuelle très réussie. En 1965, on joue *Les projecteurs* du Franco-Manitobain Guy Gauthier dans une petite salle au sous-sol de la cathédrale de Saint-Boniface. Il s'agit peut-être

6. La pièce était « ni canadienne, ni humaine », puisqu'il s'agit « d'une œuvre fantaisiste poussée à l'extrême de l'improbable ». (*Notre traduction*)

d'une première tentative de théâtre « off » avec une pièce que l'auteur avait traduite de son texte anglais, *Spotlights*. Selon Annette Saint-Pierre, la pièce connaît un succès mitigé auprès du public assez conservateur de la communauté francophone, sans doute parce que c'est un texte expérimental. « Le théâtre trop moderne et quelquefois trop abstrait de Guy Gauthier n'avait pas de chance de se développer dans la petite ville de Saint-Boniface » (1980, p. 211).

Sous la direction de Roland Mahé, le troisième directeur artistique du Cercle Molière, on joue du Michel Tremblay en 1970, puis, en 1986, on propose une première saison manitobaine. La saison comprend *Frenchie* d'Irène Mahé et de Jean-Guy Roy, *Les Tremblay* d'Irène Mahé et de Claude Dorge et *Letinsky Café* de Louise Fiset, avec la collaboration du compositeur Gérard Jean. Chacune des pièces connaît un bon succès. La première traite d'un boxeur francophone qui cherche à oublier ses origines pour réussir dans un milieu majoritairement anglophone. Elle sera reprise en 2002 et ira en tournée pancanadienne. L'histoire réaliste des Tremblay, aux prises avec la menace de l'assimilation et de la fatigue culturelle, sera la source d'inspiration de *Les Tremblay 2* et *Les Tremblay 3, Noël en famille*. Quant à *Letinsky Café*, son succès ne fait que confirmer l'intérêt du public pour ce type de spectacle musical et il sera suivi par d'autres productions du genre « cabaret », telles que : *Piaf* (1992) et *Quand on n'a que l'amour* de Jean-Pierre Dubé (1993), et *La quête* de Suzanne Kennelly, en collaboration avec Daniel Tougas (2000).

En 2000-2001, le Cercle Molière, la troupe active la plus ancienne du Canada, toutes langues confondues, célèbre son 75<sup>e</sup> anniversaire et propose à nouveau une saison entièrement franco-manitobaine. Pour commencer les célébrations, on propose le « Happening 2000<sup>7</sup> » qui est le résultat du Festival des auteurs dramatiques<sup>8</sup> organisé par le Cercle Molière pour stimuler la dramaturgie francophone et créer une relève. Cette présentation sera suivie par *La tentation d'Henri Ouimet* (Rhéal Cenerini), par *Poissons* (Marc Prescott) et enfin, pour clôturer cette saison spéciale, une reprise de *Frenchie*.

---

7. Le « Happening 2000 » est une présentation de courts textes dramatiques des auteurs suivants : Lise Gaboury-Diallo, Jean-Pierre Dubé, Bertrand Nayet, Marjolaine Saint-Pierre, Daniel Tougas et Laurence Véron. Ces textes sont publiés dans le recueil *Théâtre en pièces*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2000.

8. Les treize textes soumis lors du Festival sont publiés dans le recueil *Théâtre en pièces*.

Le Cercle Molière continue à innover en favorisant le théâtre pour enfants par la mise sur pied, en 1985, du Théâtre du Grand Cercle qui a comme objectif de valoriser le théâtre auprès des jeunes. Tous les ans de nouveaux spectacles leur sont proposés. Le répertoire est varié : il s'agit de textes venus d'ailleurs, parfois traduits, mais aussi de textes créés sur place, comme *Les éléphants de Tante Louise* de Roger Auger (1972), *Nico et Niski et la raquette volante* de Claude Dorge (1980), *Le Noël de Frisson, Flocon et Fricon* d'Irène Mahé, Claude Dorge et Roger Auger (1981) et *Moinopoly* de René Ammann (1994), pour ne citer que ces exemples. Toutes ces pièces ont été jouées devant les jeunes d'âge scolaire, et la pièce d'Auger, par exemple, fut jouée devant plus de 4000 jeunes qui l'ont beaucoup appréciée, selon les dires d'Irène Mahé, directrice du Théâtre du Grand Cercle depuis sa fondation. Plus récemment, le Cercle Molière a proposé une adaptation théâtrale d'un conte pour enfants, *Puulik cherche le vent* pour lequel l'auteur franco-manitobain, Richard Alarie, a reçu le Prix Saint-Exupéry en 1996. Grâce à la collaboration entre l'auteur, le metteur en scène Irène Mahé, l'artiste Réal Bérard et le musicien Gérald Laroche, la pièce séduit les adultes autant que les enfants.

Comme les autres troupes de l'Ouest canadien, le Cercle Molière se nourrit de ses contacts avec les artistes de plusieurs disciplines ; il accueille d'autres compagnies et cherche aussi à atteindre un plus grand auditoire en organisant des tournées en région. Enfin, il est l'un des membres fondateurs du Festival de Théâtre Jeunesse de l'Ouest (1970) qui promeut et organise un festival où les jeunes francophones de l'Ouest canadien sont invités à présenter des pièces en français



## Dramaturgies contemporaines de l'Ouest canadien

Il est clair que l'évolution de la dramaturgie pour exprimer la conscience et l'imaginaire collectifs de la minorité francophone suit des chemins similaires dans chacune des provinces de l'Ouest. Dans une première phase tâtonnante où les premières institutions à produire des spectacles sont liées à l'éducation, nous voyons un engouement pour le théâtre

classique français. Puis, le théâtre laïc s'organise, des festivals et des ateliers sont mis en place. Peu à peu, les troupes en viennent à élargir l'éventail des choix pour inclure des textes européens, américains, québécois.

Cette évolution suit de près celle des minorités francophones au Canada qui, au fil des ans, voient leur statut socioéconomique et politique changer. La scolarisation et l'urbanisation ont un grand impact dans les communautés francophones qui sont surtout rurales. Dans un article intitulé « La transformation d'une société traditionnelle vers la modernité », Welch et Théberge résumant ainsi la situation des francophones de l'Ouest : « [d]ans une perspective historique, le développement économique des communautés francophones de l'Ouest fut marqué par de grands courants socioéconomiques : le commerce des fourrures, le peuplement, l'agriculture, l'exploitation forestière, la mécanisation, le mouvement coopératif et le bilinguisme officiel » (1998, p. 237).

Or, c'est justement ce dernier élément, le bilinguisme officiel, qui semble avoir eu un impact décisif sur l'épanouissement des compagnies théâtrales. En instaurant la politique du bilinguisme, le gouvernement libéral de Trudeau changea la portée symbolique de gestes posés par les minorités francophones. Même si la majorité anglophone n'a pas épousé la nouvelle politique avec enthousiasme, il devient apparent que les divers organismes et associations francophones de l'Ouest ont profité de l'instauration de ce nouveau climat.

Il est intéressant de noter que le théâtre, qui se trouve à une sorte de point de friction avec le monde réel, traduira très tôt la prise de conscience des francophones face à leur nouveau statut et face au malaise vécu par la majorité qui a l'impression que le français lui est imposé contre son gré, d'où la célèbre expression : *We don't want French rammed down our throats!*

Ainsi, dans la dramaturgie contemporaine de l'Ouest, les sujets traités reflètent les préoccupations premières des minorités francophones. Les thèmes liés aux problèmes d'identité, d'altérité, d'assimilation ou de lutte pour la survie linguistique et culturelle sont développés à des fins cathartiques. Puis, telle une lumière concentrée et réfractée dans un prisme, ces thèmes sont captés, et se subdivisent en une multitude de rayons et de couleurs. La diversité des troupes, de leurs choix de répertoire et de leurs créations indique à quel point la

francophonie s'enrichit. Chaque spectacle devient un lieu de rencontre possible et, à cause de sa nature éphémère, il souligne la nature du travail des dramaturges, des directeurs, des comédiens, et même, jusqu'à un certain point, celui des spectateurs. Tout est toujours à recommencer.

Dans un effort pour saisir l'insaisissable, un bon nombre de dramaturges écrivent de nouveaux textes comme nous l'avons vu. Par contre, très peu les ont publiés et la majorité des textes reste inaccessible. Est-ce à dire que le théâtre dans l'Ouest a une longue vie, mais que la dramaturgie elle-même avance à pas de tortue ?

Nier l'existence de cette production ou la minimiser serait dangereux cependant, car ce déni oblitérerait d'un seul coup un des traits remarquables de cette dramaturgie. Menacés, toujours aux prises avec la disparition imminente, les artistes, comme le phénix, renaissent toujours de leurs cendres, et le foisonnement continu des productions témoigne du simple désir de se dire. Chaque troupe constitue une sorte de laboratoire où la collectivité est invitée à participer ; chaque troupe devient un point nodal où se focalisent les énergies créatrices qui, comme des courroies de transmission, permettent d'attirer des artistes variés (danseurs, chanteurs, musiciens, etc.), chacun versant son art au profit du spectacle.

Qu'il s'agisse des récits fondateurs, comme les pièces historiques de Marcien Ferland, qui chante la vie des pionniers courageux et des voyageurs intrépides dans *Les Batteurs, comédie lyrique*<sup>9</sup>, *Au temps de la prairie*<sup>10</sup> et *Les voyageurs*<sup>11</sup>, ou qu'il s'agisse de la dramaturgie réaliste, comme les pièces *Les Tremblay (1, 2 et 3)* de Claude Dorge et Irène Mahé, la dramaturgie reflète bien la diversité des préoccupations des auteurs. Il est évident que plusieurs auteurs explorent ces thèmes pour répondre aux attentes d'un public très ciblé, soit la minorité francophone de l'Ouest. D'autres, par contre, cherchent à susciter des réactions en proposant des sujets chocs, des situations certes hypothétiques mais jamais très loin de la réalité, et qui seront fortement critiquées, voire contestées. Sans aucun doute, la pièce *Je m'en vais à*

9. Cette pièce fut créée au Centre culturel franco-manitobain le 19 mars 1982 sous la direction musicale de l'auteur et dans une mise en scène de Louis Lemieux.

10. Comme *Les Batteurs*, cette pièce qui n'a pas été publiée, est présentée en 1986 sous la direction de l'auteur.

11. Pièce non publiée, montée sous la direction de l'auteur en 1995.

*Régina* de Roger Auger reste encore le meilleur exemple de ce type de drame – où, par ailleurs, le « franglais » des provinces de l'Ouest fait une apparition irrévérencieuse – qui évoque (tout en l'illustrant merveilleusement bien avec le parler des personnages principaux) le problème aigu de l'assimilation. Cette pièce, mettant en scène des francophones assaillis par les forces dévastatrices de l'acculturation, est une des seules à avoir eu un énorme impact au niveau local mais qui a aussi bénéficié d'une réception critique au Québec, comme en témoignent, d'une part, la préface provocatrice de Jacques Godbout à la première édition parue en 1976 et, d'autre part, le fait que l'œuvre soit éditée par une importante maison québécoise (Leméac).

Puis, progressivement, on voit les dramaturges proposer des textes qualifiés de « postmodernes » où la trame narrative est éclatée ou fragmentée, et où l'auteur cherche à transgresser les frontières établies entre différents modes d'expression. Cette rupture par rapport aux textes réalistes permet alors aux dramaturges de réinventer en même temps le fond et la forme. De ce fait, le subversif, semble-t-il, a sa place dans le théâtre contemporain de l'Ouest. Exprime-t-il alors une nouvelle conscience plus aiguë de soi? Nous ne saurions expliquer le succès étonnant de ce genre qui, très souvent, jette une lumière décapante mais pas toujours drôle sur la situation des minoritaires, quels qu'ils soient. En s'inspirant des caprices de l'homme et de l'absurdité de certains de ses gestes, l'artiste rejoint ainsi l'universel. Les formes du discours oscillent entre l'humour de la parodie, telle que présentée dans une pièce comme *Article 23*, de Claude Dorge et David Arnasson, et la subversion d'une réécriture de l'Histoire ou la réinterprétation de faits généralement tenus pour acquis. Dans ce dernier cas, plusieurs auteurs montrent leur préoccupation de bien dire l'intelligence d'une minorité peu écoutée ou peu entendue.

Claude Dorge, par exemple, rappelle avec *Le roitelet* (joué pour la première fois en 1976 et publié en 1980), l'histoire de Louis Riel. Les exploits et les tribulations de ce chef de la nation métisse restent gravés dans la mémoire collective des francophones de l'Ouest. En effet, pour ces derniers il est généralement reconnu comme le père du Manitoba, un martyr injustement accusé de trahison et qui est mort pour une cause noble, c'est-à-dire la défense des droits de son peuple. Or, dans *Le roitelet*, Riel apparaît à la fois torturé par le fait d'être incompris et fou à cause de son messianisme débridé. Dorge choisit donc sciemment de le présenter, non comme un homme d'État ou un héros tragique, mais comme un personnage énigmatique qui révèle toutes ses failles et

faiblesses. Cette pièce suscita des réactions très vives et mitigées du public parce qu'elle remettait en cause l'interprétation généralement véhiculée (dans l'Ouest francophone) du rôle de Riel et du gouvernement dans cet épisode douloureux du passé canadien. De la même façon, Laurier Gareau procède à sa façon en attaquant un autre château fort de l'Ouest : l'Église. Il met en scène, dans *La trahison*<sup>12</sup>, Gabriel Dumont et le père Moulin ; le premier accuse l'Église d'avoir trahi les Métis à Batoche lors de la Rébellion de 1885, menée par Riel. Gareau réécrit l'Histoire de deux façons : le dénouement de l'intrigue offre une résolution thématique surprenante puisque le prêtre avoue que l'Église a bel et bien trahi les Métis. Au niveau linguistique aussi, le texte innove, puisque Gareau fait parler son personnage principal, Dumont, en langue métchif.

Rhéal Cenerini est un des auteurs les plus prolifiques du Manitoba français. Ses œuvres montrent la polyvalence d'un auteur qui puise à plusieurs sources. L'histoire biblique sert de point de départ pour un palimpseste moderne de la vie du Christ dans *Aucun motif* ; il utilise la même stratégie pour réactualiser la vie de Bethsabée dans *La femme d'Urie*. Quant à sa pièce *Kolbe*, elle est inspirée de l'histoire véridique d'un religieux interné dans un camp à Auschwitz. Récemment, Cenerini s'est penché sur des drames où l'action se déroule plus près de chez nous. *La tentation d'Henri Ouimet* raconte l'histoire d'un pauvre fermier aux prises avec les nombreuses difficultés que connaissent bon nombre d'agriculteurs de l'Ouest canadien : à cause des intempéries, des maladies, du prix de vente dérisoire et des coûts de production exorbitants, il risque de perdre la ferme familiale. Mais Cenerini ne se limite pas à proposer un simple drame réaliste, au contraire. Encore une fois, il puise dans le riche patrimoine de Faust pour étayer ses propos en faisant allusion au pacte établi entre Henri Ouimet et Satan. Le succès que ce dramaturge a connu montre que ses œuvres, tout en soulignant les drames solitaires que vivent les héros, touchent le spectateur ; il dépasse et élargit le cadre local ou individuel de la situation des minoritaires francophones de l'Ouest et s'adresse à tous les publics.

12. Cette pièce en un acte est une production de la Troupe du Jour de Saskatoon et la première, en français, a lieu en 1995, à la 16<sup>e</sup> Fête fransaskoise à Bellevue le 5 août. Ce texte paraît également en anglais, sous le titre *The Betrayal*, publié au NeWest Press d'Edmonton en 1986.

À l'instar de Rhéal Cenerini, Marc Prescott s'intéresse aussi à des questions universelles moins ancrées dans l'Histoire canadienne. Ce jeune dramaturge franco-manitobain est peut-être un peu plus cynique que son compatriote, certainement plus caustique que lui et, à cause de son âge, il incarne l'avenir de la création en milieu minoritaire. Marc Prescott a vu trois de ses pièces publiées dont les titres en eux-mêmes constituent déjà une fenêtre sur son monde particulier. Il s'agit de *Big, Bullshit* et *Sex, lies et les Franco-Manitobains*, trois textes réunis dans un recueil publié en 2001. Selon Bernard Lavoie, « [s]i les personnages de Marc Prescott sont, dans chacune des pièces, tracés de façon superficielle, ils possèdent une verve sous-prolétarienne qui les rend à la fois sympathiques et rebutants, menaçants et attirants. C'est cette palette pleine de contrastes que Marc Prescott sait manipuler pour entraîner ses spectateurs dans des mondes en déroute sous des couverts de quotidien » (2001, p. 90).

Prescott explore non seulement les thèmes de l'identité et de la marginalisation, mais aussi ceux de la désillusion et de l'amour dans un langage éclaté et dans des scénarios décalés par rapport à la réalité, puisque grossis et souvent hallucinants, comme les personnages eux-mêmes, d'ailleurs. Pour célébrer son 75<sup>e</sup> anniversaire et clore cette saison spéciale, le Cercle Molière avait commandé une pièce à Marc Prescott et le résultat fut *Poissons*, mieux connu aujourd'hui sous le titre définitif de *Bullshit*. (Il faut signaler que ce dernier titre avait toujours été le premier choix de l'auteur. Mais vu l'hésitation du Cercle Molière, l'auteur a accepté de le modifier pour ne pas offusquer une partie du public.) Grâce à la production de cette pièce dans une mise en scène de Jean-Stéphane Roy, le Cercle Molière a été primé pour la première fois en 2002 par l'Académie québécoise du théâtre qui lui a remis le Masque de la meilleure production franco-canadienne. Il y a donc des dramaturges et du nouveau dans l'Ouest.

Enfin, signalons aussi la volonté de plus en plus évidente des différentes compagnies de franchir les barrières linguistiques pour gagner un plus grand public. Les productions bilingues, comme l'*Article 23* de Claude Dorge et David Arnasson (Cercle Molière et Prairie Theatre Exchange) ou *La trahison/The Betrayal* (Troupe du Jour et Fringe Festival d'Edmonton) atteignent de nouveaux publics. Et les co-productions entre différentes compagnies (qu'elles soient acadiennes, franco-ontariennes, fransaskoises, québécoises ou anglophones) permettent un enrichissement de la programmation et un partage des ressources parfois limitées. Finalement, une programmation qui inclut

une alternance de représentations en français et en anglais, comme le propose la Troupe du Jour, témoigne d'un désir manifeste de trouver de nouveaux créneaux d'expression et de briser l'isolement dont ont souffert depuis si longtemps les minorités francophones de l'Ouest.



## L'essentielle création théâtrale

Comme François Paré l'explique dans *Les littératures de l'exiguïté*, la marginalisation géographique de communautés minoritaires mène à une sorte d'intériorisation du sentiment de « minorisation », qui est « [...] un état d'esprit, une condition absolue du désespoir de ne jamais pouvoir s'accomplir dans le discours dominant » (1994, p. 14). Or, selon cet auteur, dans le domaine de la dramaturgie, il y aurait « certains avantages heuristiques, en tant que culture, à jouer, à mettre en scène cette impuissance qu'illustre le théâtre » (*Ibid.*, p. 78). Un texte comme *Je m'en vais à Régina* permet à la communauté de cerner et d'exprimer un certain mal, sans doute pour mieux l'exorciser. Le genre théâtral évoquant des problèmes historiques ou célébrant la mémoire collective est bien solidement arrimé au terroir, comme le souligne Ingrid Joubert. « [...] *the* théâtre du quotidien *and historical realism* maintain a preponderant role in the repertoire of le Cercle Molière [...] » (1990a, p. 128). Cette dramaturgie sert donc de miroir mais aussi de cri de ralliement.

Par ailleurs, en abordant ces problèmes liés à la minorisation, les communautés se questionnent, se démasquent et s'exposent. Récemment, dans un article intitulé « Paraboles de la communauté », Paré explique le phénomène de « l'ouverture relative » de celles-ci (2000, p. 43). Malgré l'exiguïté d'une communauté, elle est comme une parabole ancrée dans une réalité concrète. Tout en pouvant émettre des signaux, l'antenne fixée peut également servir de récepteur permettant l'ouverture sur le monde extérieur et le contact avec autrui. Cette

13. Le théâtre du quotidien et le réalisme historique occupent une place prépondérante dans le répertoire du Cercle Molière. (*Notre traduction*)

métaphore traduit bien la réalité de minorités qui ne vivent pas dans un vase clos absolu, puisqu'elles restent toujours à l'écoute, prêtes à capter tout contact et surtout à dialoguer avec le monde extérieur.

Ces communautés isolées ont donc adopté comme norme imaginaire une posture d'ouverture. La dramaturgie venant d'ailleurs a toujours été reçue et appréciée. Ainsi par exemple, l'expression d'avant-garde d'un auteur comme Guy Gauthier<sup>14</sup>, rejetée à ses débuts, a lentement été acceptée comme on le voit avec le théâtre plus fragmenté, éclaté ou subversif d'auteurs considérés plus « postmodernes » comme Cenerini (*Aucun motif*) ou Marc Prescott (*Poissons*). Comme le théâtre ailleurs se renouvelle, la sensibilité esthétique des communautés minoritaires évolue aussi, lentement mais sûrement, ainsi qu'en témoignent de nombreuses productions contemporaines dans l'Ouest canadien.

Toutefois, la marginalité véritable et foncière est toujours vécue à deux niveaux : linguistique et social. Cela est vrai si on compare ce milieu à celui du théâtre anglophone, qui a un statut hégémonique institutionnalisé dans tout le continent nord-américain. De ce fait, le théâtre produit en français ne touche qu'une fraction des francophones hors Québec et la courbe d'évolution que nous offre le bref tableau historique brossé au préalable nous montre que toutes les compagnies connaissent des années fastes de 1970 à 1980. Puis, avec la crise de l'État-providence, suivront les années de vaches maigres. Toutefois, malgré les difficultés financières, il faut souligner que c'est lorsque les temps sont difficiles que les esprits créateurs proposent des solutions originales et innovatrices.

Une première stratégie sera alors mise en avant : s'ancrer dans un lieu pour combattre l'éphémère. L'institutionnalisation des troupes mène en premier lieu à la professionnalisation et, en deuxième lieu, à la recherche de locaux plus permanents. Avoir une salle, un lieu à soi, un budget et une vision définis. De son état embryonnaire, le théâtre devient institution qui continue à croître, à mûrir. Les infrastructures théâtrales, même si elles demeurent parfois fragiles, font maintenant indéniablement partie du capital symbolique des sociétés qu'elles desservent.

---

14. Dramaturge et poète, Guy Gauthier a fait carrière, surtout en anglais, dans le théâtre « off-off Broadway » à New York.

Mais loin de signaler un nouveau repli sur soi ou un nouveau reflet de la mentalité de garnison, ces troupes locales s'enrichissent de voix venant d'ailleurs. En effet, la culture locale s'ouvre, comme partout ailleurs, au global, à la francophonie internationale qui inclut aussi l'apport des francophiles (notamment ceux venant des nombreuses écoles d'immersion dans l'Ouest canadien) et des nouveaux arrivants. Or, l'avenir fait de métissage, de dialogues et d'échanges permet aussi de renouveler la culture. L'art, qui exprime notre réalité éclatée, fragmentée et transculturelle, s'en inspirera et, par le biais de la réinvention perpétuelle de l'esthétique, continuera à refléter une communauté au visage changeant.

Quant à la réception critique des productions théâtrales de l'Ouest canadien, elle est plutôt limitée et semble encore être très souvent soumise à deux courants de pensée. Pour les tenants d'une première approche critique, dont plusieurs journalistes qui font des comptes rendus succincts, voire lapidaires des représentations théâtrales, il faut soumettre l'œuvre à une analyse de nature philosophique. Ces derniers s'interrogent sur la signification d'une œuvre et demandent : est-ce un drame simplement rivé sur le spectaculaire, soumis aux normes esthétiques universellement recherchées, donc sans réel intérêt pour la cause politico-linguistique d'une minorité ? Ou est-ce une forme de thérapie par laquelle chaque création devient un laboratoire où des jeux d'autarcie intellectuelle permettent une réflexion sur la reconnaissance et la valorisation de sa singularité et de sa spécificité ? Pourtant, ces critères ne sont pas les seuls valables pour juger de l'intérêt d'une pièce.

Pour les tenants d'une seconde approche, la critique peut s'avérer mercantile ou superficiellement servile. Elle peut, à priori, uniquement juger un spectacle d'après son succès, celui-ci étant défini bien sûr par les ventes au guichet. Mais comme nul n'est prophète chez soi, est-il valable de croire que seule une pièce qui se vend bien mérite d'être acclamée ?

Or, le plus étonnant c'est qu'en fait et de façon générale, quelle que soit l'approche privilégiée, il se publie très peu de critiques ou de comptes rendus. En réponse à nos questions face à l'absence de recension ou de comptes rendus critiques dans l'hebdomadaire manitobain *La Liberté*, le rédacteur en chef nous a expliqué qu'il s'agit d'un choix conscient de la part de l'équipe. Il a été jugé plus sage de ne plus commenter une pièce après la présentation d'un nouveau spectacle. Toutefois, bien avant la première, les journalistes font la publicité de

toute nouveauté à l'affiche. Ils évitent ainsi une tâche qui peut s'avérer désagréable : ils ne sont jamais obligés d'écrire des critiques négatives, ni de froisser qui que ce soit. Et, cela est important, surtout lorsque la communauté est si petite, et que la parenté est sur la liste des abonnés...

Fort heureusement, le Centre franco-canadien de l'Ouest (CEFCO) qui a comme mandat de privilégier la recherche portant sur la francophonie de cette région – et ce, depuis maintenant 25 ans – organise des colloques depuis ses débuts. Quelques articles publiés dans les actes des divers colloques, ou dans les *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* (revue du CEFCO) touchent au domaine du théâtre. Mais, même si d'excellents articles critiques<sup>15</sup> témoignent d'une recherche approfondie ou d'une réflexion mûrie, ils ne sont pas très nombreux et n'ont pas encore une très large diffusion.

Signalons, entre autres, le travail d'Ingrid Joubert, auteure de plusieurs analyses<sup>16</sup>. Elle est la première, par exemple, à présenter dans deux de ses textes – l'un écrit en français, l'autre en anglais – un panorama du théâtre franco-manitobain. Joubert identifie deux tendances dans le théâtre franco-manitobain : soit un théâtre de type plus conventionnel et traditionnel, très axé sur l'histoire locale, sur la valorisation du passé et de l'identité francophone ; soit un théâtre un peu plus moderne, résolument tourné vers l'avenir.

En fait, il serait intéressant de voir plus souvent ce que les chercheurs vivant en milieu majoritairement francophone ont à dire sur le théâtre français de l'Ouest canadien. Il serait sans doute également souhaitable que la critique locale en vienne à comprendre que toute création théâtrale, peu importe son succès au guichet, rejoint inévitablement tous les intervenants, c'est-à-dire les créateurs et les spectateurs. L'expérience nous touche à au moins deux niveaux, soit ludique (conscience du plaisir), soit mythologique (conscience de l'imaginaire individuel ou collectif). Le travail de ces dramaturges, largement ignoré par la communauté anglophone majoritaire ou par la critique, évolue

---

15. Lire, par exemple, les articles de Laurence Véron, parus dans les actes des divers colloques organisés par le Centre des études franco-canadiennes de l'Ouest, l'œuvre d'Annette Saint-Pierre, ou les deux tomes de *Chapeau bas*, publiés par un collectif.

16. Professeur de langue, de littérature et de théâtre au Département de français du Collège universitaire de Saint-Boniface, Ingrid Joubert a longtemps œuvré dans le domaine théâtral ; en effet, elle a été très active dans la communauté de Saint-Boniface, initiant bon nombre de ses étudiants universitaires aux plaisirs de la scène.

donc à son propre rythme, selon une dynamique et grâce à des ressources particulières, répondant aux besoins comme il le peut. Cette réalité permet une certaine liberté face aux modèles véhiculés dans la société environnante.

Si la préoccupation première de la qualité esthétique d'une œuvre est presque toujours soutenue par une réflexion éthique sur la signification de ladite création, dans les milieux minoritaires, il faut aussi faire preuve de beaucoup d'imagination pour relever les défis d'ordre pratique qu'engendre chaque projet. La situation financière et le public cible sont toujours limités.

Dans ce contexte, le processus de créer en français doit être perçu comme positif, peu importe le résultat. Car toute pièce devient planche de salut potentielle pour l'individu comme pour la communauté. De la même façon, il appert que chaque représentation menée à terme justifie les efforts déployés. C'est ainsi que les compagnies théâtrales de l'Ouest ont réussi, grâce à leur détermination et à leur persévérance, à trouver les moyens para-institutionnels pour implanter un système théâtral qui leur permettrait de vivre les rencontres et les échanges, et ce, dans un milieu qui n'est pas toujours ouvert aux préoccupations de la minorité francophone. La création permet de gommer pour recommencer. Et, il faut toujours recommencer : lever encore le rideau pour entrer en scène, se dire et se voir.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALARIE, Richard (2003), *Puulik cherche le vent*, manuscrit non publié. (Pièce adaptée du livre *Puulik cherche le vent*, illustrations de Réal Bérard, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1996.)
- AMMANN, René (1994), *Moinopoly*, manuscrit non publié.
- ANONYME (1963), « Festival Play Called 'Not Canadian' », *Winnipeg Free Press*, 8 mars, p. 2.
- AUGER, Roger (1976), *Je m'en vais à Régina*, Montréal, Leméac, 1986.
- AUGER, Roger (1974), *Les éléphants de Tante Louise*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- BEAUCHAMP, Hélène (2001), « Un théâtre aux couleurs de ses directions artistiques : Le Théâtre de la Seizième », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p.173-189.

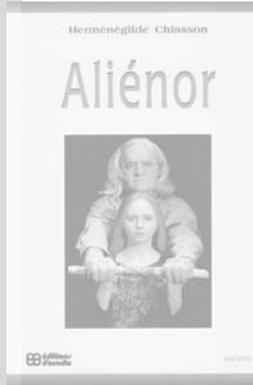
- BEAUDOIN, Manon, Saint-Boniface, <<http://www.cead.qc.ca/repw3/beaudoinmanon.htm>>, Document consulté en décembre 2002.
- BEAUDOIN, Manon (2003), *Dans les bras d'un géant*, manuscrit non publié.
- BEAUDOIN, Manon (2001), *Terre bleue*, manuscrit non publié, <<http://www.cead.qc.ca/repw3/beaudoinmanon.htm>>.
- BEAUDOIN, Manon (1999), « La valise », dans *Contes d'appartenance*, Sudbury, Éditions Prise de parole.
- BINET, Claude (1990), *Il était une fois Delmas, Sask... mais pas deux fois*, en collaboration avec André Roy, manuscrit non publié.
- BOUTIN, Réjean (1991), *Mission Nord-Ouest*, manuscrit non publié.
- CENERINI, Rhéal (2001), *La tentation d'Henri Ouimet*, manuscrit non publié.
- CENERINI, Rhéal (1996), *Kolbe*, suivi de *La femme d'Urie*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- CENERINI, Rhéal (1983), *Aucun motif*, suivi de *Les partisans*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- CLOUTIER, Stephan et Craig HOLZSCHUH (2000), *Un One Way*, manuscrit non publié.
- Collectif (1985), *Chapeau bas. Réminiscences de la vie théâtrale et musicale du Manitoba français*. Deuxième partie. Saint-Boniface : *Les Cahiers d'histoire de la Société historique de Saint-Boniface*, n° 3, Éditions du Blé.
- Collectif (1980), *Chapeau bas. Réminiscences de la vie théâtrale et musicale du Manitoba français*. Première partie. Saint-Boniface, *Les Cahiers d'histoire de la Société historique de Saint-Boniface*, n° 2, Éditions du Blé.
- DORGE, Claude (1980a), *Le roitelet*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- DORGE, Claude (1980b), *Nico et Niski et la raquette volante*, manuscrit non publié.
- DORGE, Claude et David ARNASSON (1985), *Article 23*, manuscrit non publié.
- DORGE, Claude et Irène MAHÉ (1989), *Les Tremblay III, Noël en famille*, manuscrit non publié.
- DORGE, Claude et Irène MAHÉ (1987), *Les Tremblay II*, manuscrit non publié.
- DORGE, Claude et Irène MAHÉ (1986), *Les Tremblay*, manuscrit non publié.
- DUBÉ, Jean-Pierre (2000a), « La rougeur » dans *Théâtre en pièces*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, p. 143-159.
- DUBÉ, Jean-Pierre (2000b), *La grotte*, manuscrit non publié.
- DUBÉ, Jean-Pierre (1994), *La grotte*, Roman, Saint-Boniface, Éditions du Blé. (Une adaptation dramatique de ce roman est finaliste aux premiers « Chantiers-théâtre » de l'Association des théâtres francophones du Canada, Edmonton, 2000.)
- DUBÉ, Jean-Pierre (1993), *Quand on n'a que l'amour*, manuscrit non publié.
- DUBÉ, Jean-Pierre (1992), *Piaf*, manuscrit non publié.
- Eau vive*, 27 mai 1993, « Emma Morrier », Saint-Boniface, <<http://www3.sk.sympatico.ca/simver/archives/histoire58.html>>, document consulté en décembre 2002.
- FERLAND, Marcien (1995), *Les voyageurs*, manuscrit non publié.
- FERLAND, Marcien (1986), *Au temps de la prairie*, manuscrit non publié.
- FERLAND, Marcien (1983), *Les Batteux. Comédie lyrique* (Prix Riel 1982), Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- FISSET, Louise (1987), *Café Letinsky*, manuscrit non publié.

- FORSYTH, Louise (2001), « La Troupe du Jour de Saskatoon : une compagnie-laboratoire », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, 2001, p.135-150.
- GAREAU, Laurier (2000), *Maudit Tartuffe*, manuscrit non publié.
- GAREAU, Laurier (1998), *La trahison/The Betrayal*, Regina, Éditions de la nouvelle plume.
- GAREAU, Laurier (1996), « L'activité culturelle et artistique dans la communauté francophone canadienne de la Saskatchewan au début du XX<sup>e</sup> siècle », dans Gilles Cadrin, Paul Dubé et Laurent Godbout (dir.), *Pratiques culturelles au Canada français*, Edmonton, Institut de recherche de la Faculté Saint-Jean, p. 241-254.
- GAUTHIER, Guy (1965), *Les Projecteurs*, manuscrit non publié.
- JEAN, André (2000), *Clon@ge.P.A.*, manuscrit non publié.
- JOUBERT, Ingrid (1990a), « Current Trends in Franco-Manitoban Theatre », *Prairie Fire*, vol. 11, n<sup>o</sup> 1, Winnipeg, Prairie Fire Press, Inc., p. 118-128.
- JOUBERT, Ingrid (1990), « Tendances actuelles du théâtre franco-manitobain », dans André Fauchon (dir.), *Langue et communication*, Edmonton, Institut de recherche de la Faculté Saint-Jean, p. 135-149.
- JOUBERT, Ingrid (1989), « Théâtre et minorité, la réception de *Zone* au Québec et au Manitoba français », dans Gratien Allaire, Gilles Cadrin et Paul Dubé (dir.), *Écriture et politique*, Edmonton, Institut de recherche de la Faculté Saint-Jean, p. 93-104.
- JOUBERT, Ingrid (1983), « Le Manitoba français est son théâtre : recherches et renouveau dramatique », dans Gilles Cadrin (dir.), *L'État de la recherche et de la vie française dans l'Ouest canadien*, Edmonton, Institut de recherche de la Faculté Saint-Jean, p. 79-91.
- KENNELLY, Suzanne (2000), *La quête*, en collaboration avec Daniel Tougas, manuscrit non publié.
- LAVOIE, Bernard (2001), « Prescott, Marc (2001) *Big/Bullshit/Sex, Lies et les Franco-Manitobains* », compte rendu dans *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 13, n<sup>o</sup> 1, p. 88-90.
- LEVASSEUR-OUIMET, France (2002), *Au ciel, au ciel, au ciel!*, avec Marie-Josée Ouimet en collaboration avec Robert Walsh, manuscrit non publié.
- LEVASSEUR-OUIMET, France (2000), *Les élections*, manuscrit non publié.
- LEVASSEUR-OUIMET, France (1994), *Mon grand livre d'images*, Edmonton, Éditions Duval.
- LEVASSEUR-OUIMET, France et Roger PARENT (2001), « Un désir d'autonomie artistique et un besoin d'identité culturelle : l'enjeu du théâtre d'expression française en Alberta », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 151-172.
- MAHÉ, Irène et Jean-Guy ROY (1986), *Frenchie*, manuscrit non publié.
- MAHÉ, Irène, Claude DORGE et Roger AUGER (1981), *Le Noël de Frisson, Flocon et Fricon*, manuscrit non publié.
- OUVREARD, Jacques (1962), *Confucius*, manuscrit non publié.
- PARÉ, François (1994), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Les Éditions Le Nordir.
- PARÉ, François (2000), « Paraboles de la communauté », *Francophonies d'Amérique*, n<sup>o</sup> 10, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 43 -51.

- POLL, Mélissa, Craig HOLZSCHUH, Alain JEAN et Stephan CLOUTIER (2001), *Chute libre*, manuscrit non publié.
- PRESCOTT, Marc (2001a), *Poissons*, publié sous le titre de *Bullshit* dans le recueil *Big/Bullshit/Sex, lies et les Franco-Manitobains*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- PRESCOTT, Marc (2001), *Big/Bullshit/Sex, lies et les Franco-Manitobains*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « Rouge ».
- SAINT-PIERRE, Annette (1980), *Le rideau se lève au Manitoba*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- Théâtre en pièces* (2000), Ouvrage collectif, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- THIBEAULT, Josée (2000), *Ici-Ailleurs*, manuscrit non publié.
- URSELL, Geoff et Barbara SAPERGIA, *Le géant Beaupré*, traduit par Solange Lavigne, manuscrit non publié.
- VÉRON, Laurence (1996), « Le rôle du Québec sur la scène du théâtre francophone du Manitoba », dans Bernard Poche et Jean Tourmon (dir.), *Le Rayonnement mortel (?) des capitales culturelles*, Programme Rhône-Alpes de recherches en sciences humaines, p. 33-41.
- VERRET, Jocelyne (1991), *Comme on est différentes, comme on se ressemble*, Montréal, Guérin éditeur.
- VERRET, Jocelyne (1989), *Voulez-vous danser ?* Éditions de la Nouvelle Plume, Régina.
- WELCH, David et Raymond THÉBERGE (1998), « Vers l'intégration économique et culturelle : le développement économique des communautés francophones de l'Ouest », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, vol. 10, n° 2, p. 235-256.



# 10



***Nous vivons dans  
une société où toute  
critique est suspecte.  
Le théâtre, quand il parle,  
devient immédiatement  
politique car il conteste  
ou affirme ouvertement.***

Herménégilde Chiasson  
(*Forum sur le théâtre*,  
1993, p.14)

## Acadie Un théâtre à la recherche d'auteurs

David Lonergan  
*Université de Moncton*

Si le théâtre professionnel ne s'est développé en Acadie qu'à partir de la création du Théâtre populaire d'Acadie en 1974 et de celle du théâtre l'Escaouette en 1978, c'est un siècle auparavant qu'apparaît le premier auteur dramatique acadien : en 1875, le linguiste, essayiste, historien et homme politique Pascal Poirier (1852-1933)

fait représenter *Les Acadiens à Philadelphie*, une tragédie en alexandrins dans la veine romantique (ni meilleure ni pire que les pièces de Louis Fréchette) qui traite de la Déportation. L'objectif était plus politique que littéraire. En 1871, le gouvernement du Nouveau-Brunswick avait passé une loi établissant le régime des écoles publiques qui niait aux Acadiens le droit de recevoir l'éducation religieuse à l'école et qui, plus sournoisement, déterminait un programme scolaire à partir des préoccupations et avec les outils pédagogiques des anglophones. Une émeute avait eu lieu à Caraquet en 1875 et avait entraîné la mort d'un jeune Acadien, Louis Mailloux, mais aussi celle d'un Anglais dont les neuf « meurtriers » ont été capturés et condamnés à la prison à vie. Par contre, la justice (anglaise) ne s'est jamais préoccupée de trouver ceux qui avaient abattu Mailloux. Pascal Poirier écrit sa pièce pour venir en aide aux familles des victimes de la répression anglaise, et non pour développer une écriture dramaturgique. Si l'on excepte un délicieux lever de rideau, *Les accordailles de Gabriel et d'Évangéline*, dont on ignore la date d'écriture, il s'agit de son unique pièce.

Le premier auteur acadien qui décide de donner priorité au théâtre est James Branch (1907-1980). En 1929, il publie à ses frais ses trois premières pièces, *L'Émigrant acadien*, *Jusqu'à la mort pour nos écoles françaises* et *Whose fault is it?* Curieusement, il les édite avant de les créer à la scène. Il montera et jouera le rôle principal de *L'Émigrant acadien* en avril 1929, et la pièce, d'abord présentée au collège de Bathurst où il termine son baccalauréat, connaîtra un vif succès. Branch, qui sera ordonné prêtre en 1933, dénonce dans cette pièce l'émigration aux États-Unis. Ses œuvres sont d'ailleurs toutes à saveur sociale, et porteuses de la morale et des valeurs conservatrices de son époque. On lui doit également *Vivent nos écoles catholiques ou la résistance de Caraquet*, sur l'opposition des Acadiens de Caraquet à la loi King de 1871, dont traitera également le célèbre *Louis Mailloux* de Jules Boudreau et Calixte Duguay. En 1937, sa « carrière » théâtrale est terminée : il aura écrit six pièces.



## Antonine Maillet

Le deuxième auteur est Antonine Maillet (née en 1929). Elle écrit ses premières pièces durant les années 1950 alors qu'elle enseigne au Collège Notre-Dame d'Acadie, pièces qu'elle crée avec ses étudiantes. C'est avec *Les Crasseux* (1968) qu'elle s'affirme comme auteur dramatique. *Les Crasseux* marquent un tournant dans la littérature acadienne : pour la première fois, un texte de théâtre est écrit dans la langue encore parlée mais en voie de disparition de l'Acadie du Sud-Est. Pour la première fois aussi, Antonine Maillet met en place les personnages de ce qui deviendra l'Île-aux-Puces : on y découvre Don l'Original, Michel-Archange, Citrouille, La Sainte, La Cruche et La Sagouine qui, dans cette pièce, a 45 ans.

Deux ans plus tard, La Sagouine a pris de l'âge et est le personnage unique de deux textes de 15 minutes, « La mort » et « Nouël », qui sont lus en novembre 1970 dans le cadre de l'émission « Sans maquillage » sur les ondes de la radio de Radio-Canada Atlantique. La réaction du public est tellement forte que Maillet développe le personnage et écrit une série de 16 monologues qu'elle enregistre elle-même. La grande aventure de cette femme de ménage débute dès le lancement du livre *La Sagouine*, « pièce pour une femme seule », à Moncton le 23 juillet 1971, alors que Viola Léger lui prête (on devrait presque dire « donne ») son corps, sa voix et son âme. Ce qui, au début, n'était qu'un clin d'œil orchestré par le metteur en scène Eugène Gallant et la compagnie de théâtre amateur les Feux Chalins, avec la complicité de l'auteure, devient un phénomène acadien, canadien et international. Dans la revue *Nord* de l'automne 1972, Antonine Maillet explique où se situe « La Sagouine » dans son écriture : « C'était la première fois que j'étais libérée sur le plan du langage par exemple, que j'étais libérée aussi sur le plan des structures parce que je n'en avais pas. C'était la première fois que je ne m'inspirais plus de la littérature mais de la vie, de façon concrète, absolue presque » (dans Paul-André Bourque, 1972-1973, p. 113).

La véritable première du spectacle a lieu le 26 novembre 1971 au théâtre des Feux Chalins. La mise en scène est d'Eugène Gallant et le costume est signé Rita Scalabrini ; c'est ce costume, différent de celui

du lancement du livre, qui demeure encore aujourd'hui celui de La Sagouine. Les Feux Chalins avaient prévu quatre représentations comme pour leurs autres productions mais devant l'immense succès, ils offrent des supplémentaires. Une tournée régionale s'organise, construite en fonction des temps libres de la professeure au secondaire qu'est Viola Léger, puis c'est le Festival de théâtre de Monaco et enfin le Théâtre du Rideau Vert à Montréal, théâtre qui deviendra le port d'attache d'Antonine Maillet. Plus de 1000 représentations suivent, tant en français qu'en anglais. Et, consécration ultime : création du complexe touristique-culturel qu'est le Pays de La Sagouine en 1992.

Pourquoi « La Sagouine » a-t-elle eu et a-t-elle toujours un tel impact ? Lors de la fête qui soulignait les trente ans de l'édition de *La Sagouine*, qui a eu le 22 juillet 2001 dans « son » Pays, Antonine Maillet s'est définie comme étant la « médium », porteuse de l'imaginaire de son peuple : La Sagouine est née de toutes les femmes de l'Acadie et elle exprime la survivance. Elle affirme haut et fort qu'« on n'a pas réussi à nous tuer ». Cette volonté inaltérable habite le personnage qui, pourtant, n'en dit pas tant ou du moins pas de façon aussi explicite. La Sagouine se contente de témoigner de son monde, prenant appui sur Gapi – son mari – quand elle tient des propos plus osés. Elle parle de l'oppression qu'elle subit dans la langue frappée d'ostracisme qui est la sienne et, en quelque sorte, sa parole devient exorcisme. Plus que la simple émanation de l'Acadie, la pièce donne un accès à la parole à tous les opprimés du monde : les gens d'En-bas sont exploités par les gens d'En-haut dans tous les villages, toutes les provinces et tous les pays du monde. Et, sans jamais avoir l'air militante, cette pièce est éminemment politique.

À la grande puissance évocatrice du personnage lui-même s'ajoute la structure de chacun des monologues. Dans son analyse de l'œuvre, Jean Cléo Godin souligne que l'auteure « délaisse les structures traditionnelles du théâtre pour épouser celles du langage spontané, sinueux, en respectant l'apparent désordre de la mémoire et de l'observation directe » (1979, p. 34). Le spectateur a l'impression que La Sagouine se confie à lui et qu'en se confiant, elle découvre avec lui ce qu'elle lui dit comme s'il s'agissait d'une conversation. La Sagouine ne soliloque pas, elle parle à quelqu'un, ce qui établit le lien avec ceux qui l'écoutent. Herménégilde Chiasson a déjà souligné la difficulté d'établir un discours collectif en Acadie. Pour lui, l'écriture était difficile à cette époque puisque l'Acadie est un pays disséminé, pulvérisé dans l'individualisme. Il affirmait alors que « nous ne nous sommes jamais vraiment

parlé, en tout cas pas pour longtemps» (1977). Là est sans doute, pour l'Acadie mais aussi pour tous les exploités réduits au silence, un des grands apports de La Sagouine : elle jase.

Plusieurs pièces suivront (parmi elles : *Gapi et Sullivan*, 1973 ; *Évangéline Deusse*, 1975 ; *La veuve enragée*, 1977 ; *La contrebandière*, 1981 ; *Garrochés en paradis*, 1986 ; *Margot la Folle*, 1987) toutes éditées par Leméac et créées par le Théâtre du Rideau Vert, donc à Montréal et, par conséquent, en dehors de la mouvance artistique qui éveille l'Acadie au début des années 1970. Après 1990, la veine dramatique acadienne d'Antonine Maillet se tarit, ce qui correspond à la rupture que représente le roman *L'Oursiade* dans son écriture romanesque. Mais en Acadie, elle demeure la mère de La Sagouine et des personnages qui vivent chaque été dans ce Pays de la Sagouine qui chante, d'une façon très conviviale et agréable, le plaisir d'être acadien ; mais certains perçoivent ce plaisir comme pervers parce qu'il est figé dans un certain passé et une image folklorique.



## Laval Goupil

C'est à Laval Goupil (1945-2000) que revient l'honneur d'instaurer une dramaturgie enracinée non seulement thématiquement mais physiquement dans son milieu. Créée en 1974, *Tête d'eau* provoquera une commotion née de la modernité de son écriture mais aussi de la démente qui habite le personnage principal interprété par Goupil qui assume également la mise en scène. Le personnage central de la pièce, Onil, ressemble à son auteur dans son désir de vaincre l'inertie qui l'entoure et d'intégrer en lui cette modernité qu'il perçoit mais dont il n'arrive pas à bien définir les contours.

Si la pièce connaît un succès mitigé auprès du public, elle n'en marque pas moins, en Acadie, le passage du théâtre amateur au théâtre professionnel : elle est produite par les Feux Chalins, qui demeurera une troupe amateur jusqu'à sa disparition en 1976, et par les Productions de l'Étoile de Caraquet que viennent de fonder Laval Goupil, Maurice Arseneault et Réjean Poirier qui, tous trois, ont travaillé aux Feux Chalins.

Dès sa fondation, cette compagnie affirme sa détermination d'implanter un théâtre professionnel en Acadie ; elle prendra le nom de Théâtre populaire d'Acadie (TPA) en 1976. En 1974, *Tête d'eau* devient également la première pièce publiée en Acadie par les Éditions d'Acadie (Moncton) qui ont été fondées en 1972. Enfin, et peut-être surtout, *Tête d'eau* répondait à *La Sagouine*, cristallisant l'écart entre le monde inspiré de la langue orale et du passé d'Antonine Maillet, et la volonté de se situer dans la modernité. Dans *Tête d'eau*, la langue éclate avec l'apparition de mots inventés, créant de nouvelles sonorités et de nouveaux sens à donner aux êtres, aux choses et à la vie.

Aussi essentielle soit-elle par sa signification socioculturelle, cette pièce est toutefois un échec dans son écriture, comme si le cul-de-sac du personnage était aussi celui de son auteur. Les pièces subséquentes, dont *Le Djibou* (TPA, 1975) et *Ti-Jean* (théâtre l'Escaouette, 1978), ses deux seules autres pièces créées professionnellement, ne seront pas porteuses de cette modernité : lui aussi s'inspirera du passé tant au niveau de la langue que du récit. Entre *Tête d'eau* et *James le Magnifique* qu'ont publiées les Éditions de la Grande Marée en 2000, Goupil aurait écrit, dit-on, une trentaine de pièces. Pour des raisons qu'il faudra un jour explorer, Laval Goupil ne réussira jamais à transformer ses intuitions en œuvres achevées.



## Jules Boudreau

Si l'on excepte *La Sagouine*, le plus grand succès théâtral en Acadie est *Louis Mailloux* de Jules Boudreau pour le texte, et de Calixte Duguay pour la musique et les paroles des chansons. Créé par le TPA, ce drame musical a été présenté par la compagnie en 1975, 1976, 1978, 1981, puis repris en 1992 avant de connaître une nouvelle incarnation durant le Congrès mondial acadien de 1994 dans une production de Calixte Duguay. Deux disques différents, le premier en 1980 et le second en 1994, ont popularisé les chansons sur les ondes radiophoniques. La pièce raconte l'émeute des Acadiens de Caraquet en 1875, en centrant le récit des événements autour du désormais mythique Louis Mailloux. Construite dans le style et l'esprit des créations collectives du Jeune Théâtre des

années 1970, donnant aux chansons un rôle de mobilisation, elle est perçue comme une grande œuvre. Mais elle est fortement marquée par l'époque qui l'a vu naître et ne réussit pas à dépasser son sujet pour en faire une métaphore des abus des uns par les autres. Son succès demeure régional.

Le TPA présente, entre 1975 et 1991, six pièces signées ou cosignées par Jules Boudreau dont *Cochu et le soleil* (1977) qui reprend d'une façon imaginative le thème de la Déportation, *Les bessons* (1983) coécrite avec les deux bessons (jumeaux) et comédiens Bertrand et Bernard Dugas, qui traite avec beaucoup de pertinence du rapport entre des jumeaux, puis deux pièces pour l'enfance, *Images de notre enfance* (1985) et *Des amis pas pareils* (1991), cette dernière coécrite avec sa sœur Jeannine.

De toutes ses pièces, *Cochu et le soleil* est la plus achevée. Elle raconte la saga d'une famille qui, après avoir été déportée aux États-Unis en 1755, s'installe en squatter dans la vallée du fleuve Saint-Jean, d'où elle est chassée par des Loyalistes qui ont reçu les titres de propriété de cette terre, erre dans la forêt et termine son périple dans la Péninsule acadienne. Mais au lieu de se limiter à opposer Acadiens et Anglais, la pièce pose le problème de la relation entre les deux communautés : une des filles de Cochou tombe amoureuse d'un Anglais... La pièce se termine sur un double espoir : l'Acadie renaît dans un nouveau milieu et, même si les autorités britanniques ont imposé aux Acadiens leur errance, les Anglais ne sont pas nécessairement méchants. Dans sa critique, Calixte Duguay souligne les qualités spécifiques de cette pièce en l'opposant au pessimisme de Michel Roy dans son essai *L'Acadie perdue*.

Si l'Acadie semble perdue pour certains, il revient à l'artiste, à l'écrivain surtout, de mettre sur pied la gigantesque entreprise des retrouvailles et de la récupération littéraire de notre passé. Jules Boudreau, par la simplicité, la vérité et l'humanité de son théâtre, en est un des artisans les plus valables. Il s'est mis résolument à la tâche de retrouver les racines des gens d'ici. *Cochu et le soleil*, ce drame de l'éternel recommencement, représente à ce point de vue la plus importante réussite du théâtre acadien (Duguay, 1979, p. 183-184).

L'enthousiasme de Duguay, que le public a partagé, doit toutefois être tempéré : ce drame demeure d'une facture traditionnelle sinon populiste et, une fois de plus, un auteur acadien se réfugie dans le passé plutôt que de tenter de s'inspirer du présent.

Depuis 1991, Boudreau a continué d'écrire mais aucune de ses nouvelles pièces n'a été retenue par le TPA qui est pourtant à la recherche de textes d'auteurs acadiens.



## Herménégilde Chiasson

En 1976, le TPA crée *L'amer à boire* d'Herménégilde Chiasson qui avait écrit sa première pièce, *Becquer bobo*, pour le Département d'art dramatique de l'Université de Moncton l'année précédente. Chiasson se considère avant tout comme un artiste visuel et il est déjà, à cette époque, un artiste reconnu. Mais il est aussi poète et son premier recueil, *Mourir à Scoudouc*, publié aux Éditions d'Acadie en 1974, avait connu un grand succès. Touche à tout, le théâtre l'intéresse depuis son adolescence et, si *L'amer à boire* est loin d'être un chef-d'œuvre, elle confirme à l'auteur son désir d'écrire pour le théâtre et pose la question identitaire qui sera au centre de son œuvre. En 1980, le théâtre l'Escaouette lui demande une pièce historique et Chiasson écrit *Histoire en histoire*, l'histoire de Nicolas Denys (1598-1688), en fondant l'écriture sur une forme qui rappelle celle que le Théâtre du Soleil met en place pour *1789*. C'est le début d'une collaboration qui fera de Chiasson l'auteur maison de l'Escaouette : entre 1980 et 2001, il a écrit pour cette compagnie vingt pièces qui s'adressent soit aux enfants, soit aux adolescents, soit aux adultes.

Contrairement aux auteurs dont nous avons déjà traité, il ne commence pas par un coup d'éclat et, d'une façon générale, ses pièces les plus récentes sont les meilleures. Son œuvre se construit à partir du paradoxe qu'il y a entre sa volonté de lutter contre le destin tragique de l'Acadie, de refaire l'histoire et le froid constat que cela est impossible. Mais cette impossibilité ne signifie pas pour autant que le combat cesse. Un peu comme Sisyphe doit remonter sa roche au sommet de la côte après l'avoir laissée descendre, Chiasson se heurte toujours à la même impossibilité sans pouvoir s'empêcher de recommencer à s'interroger. En cela il ressemble à cette femme de l'un de ses poèmes : « sa vie était un couplet dans une chanson dont elle avait refusé depuis longtemps d'apprendre le refrain » (1996a, p. 71) ou à cet autre personnage : « sa vie était une sorte de zigzag entre la limite et la déception, mais il manœuvrait » (1996b, p. 74).

Parmi les œuvres plus marquantes, notons *Mine de rien* (enfants, 1980) qui raconte sous le mode du conte les mésaventures de cette « minoritaire » face au géant Anglobant ; *Évangéline, mythe ou réalité* (1982), un spectacle performance qui s'attaque à grands coups de guitare électrique de Denis Richard et d'une scénographie abstraite de Roméo Savoie au célèbre personnage ; *Atarelle et les Pacmaniens* (enfants, 1983) qui traite de l'impact des jeux vidéo sur les enfants ; *Y'a pas que les maringouins dans les campings* (1986), une comédie délirante qui amorce la verve satirique dont *Laurie ou la vie de Galerie* (1997) est l'aboutissement le plus achevé ; *Pierre, Hélène et Michael* (adolescents, 1990) qui traite de l'exil et de l'attrait de la culture anglophone ; *L'exil d'Alexa* (1993) qui s'attaque résolument au problème identitaire vécu par les Acadiens, et qui sera suivi de *La vie est un rêve* (1994) et d'*Aliénor* (1997) qui complètent cette trilogie thématique et dramatique. Le thème sera repris par l'auteur sur le mode de la comédie dans *Pour une fois* (1999). Enfin, *Cap enragé* (adolescents, 1992) traite, par l'intermédiaire d'un drame policier, du problème du suicide chez les adolescents et *Le cœur de la tempête* (adolescents, 2001), coécrite avec Louis-Dominique Lavigne et coproduite avec le Théâtre de Quartier de Montréal, pose un regard humoristique et tendre sur le conflit des générations à partir du point de vue de parents qui ont été adolescents durant les années 1970.



## Autres écritures

La romancière France Daigle s'inscrit dans le théâtre au sein du collectif Moncton Sable. Depuis 1997, avec la pièce éponyme, le groupe a créé quatre de ses pièces dont la plus récente, *Bric-à-brac* (2001) est aussi la plus achevée. Fusion de l'acteur, de la scénographie, de l'éclairage et du texte plus que véritable texte que l'on met en scène, les éléments scéniques de ses pièces sont indissociables et les textes ne font sens qu'à l'intérieur de leur théâtralité d'ensemble. Inscrits dans une perspective formaliste, les spectacles de la compagnie Moncton Sable ont pour intérêt d'interroger le théâtre en lui-même mais ils demeurent confidentiels, attirant un public d'autant plus limité que le nombre potentiel de spectateurs dans lequel ils s'inscrivent n'est déjà pas très

vaste. Par contre, cette démarche suscite au sein du tout petit milieu artistique des questions reliées au fondement même du théâtre, questions que les productions du TPA et du théâtre l'Escaouette n'abordent pas : une pièce de théâtre peut-elle être autre chose que la mise en scène d'un texte ? qu'est-ce que la mise en scène ? faut-il créer en fonction de ce que l'on perçoit être son public ou à partir d'une recherche spécifique au groupe ?

Les autres auteurs qui ont vu l'une ou l'autre de leurs pièces créées professionnellement n'ont pas persévéré dans ce genre, que ce soit le poète Gérald Leblanc (l'Escaouette, *Les sentiers de l'espoir*, 1983), la romancière Gracia Couturier (l'Escaouette, *Le gros Ti-gars*, 1986 ; *Enfantômes sur roulettes*, 1989), le romancier Laurier Melanson (TPA, *Zélica à Cochon Vert*, 1986), le professeur de théâtre Charles Pelletier (l'Escaouette, *Dame Bulle*, 1987), le poète Rino Morin Rossignol (l'Escaouette, *Pique-Nique*, 1987), le cinéaste Ivan Vanhecke (l'Escaouette, *Promenade en haute mer*, 1989), la romancière Christiane Saint-Pierre (l'Escaouette, *Mon cœur a mal aux dents*, 1991 ; TPA, *Hubert ou comment l'homme devient rose*, 1993) et la cinéaste Monique LeBlanc (TPA, *Parlez-moi d'amour*, 1992).

De plus, si l'on excepte les œuvres d'Antonine Maillet, l'ensemble du corpus théâtral n'a pas suscité grand intérêt chez les chercheurs. Marcia Babineau et René Cormier, les directeurs artistiques des deux compagnies professionnelles acadiennes, l'Escaouette et le TPA, font le constat qu'ils n'arrivent pas à convaincre les auteurs qui leur soumettent une pièce de vivre le cheminement d'écriture nécessaire à une production de leurs pièces. Certains auteurs vont préférer regrouper autour d'eux une équipe de comédiens, amateurs ou professionnels ou un mélange des deux, et se lancer dans une production autogérée. Si certaines de ces expériences sont intéressantes (*Le mythe du masque à Ray* de Marc Poirier, 1999 ; *Bye Farnand!* de Robert Gauvin, 1999 ; *Le poil public*, création collective du Masque de Neptune, 2001), aucune n'aurait pu être produite professionnellement. Symptomatiques de cette difficulté, le quasi-monopole d'Herménégilde Chiasson sur l'Escaouette (11 pièces sur les 15 créées depuis 1990) et la quasi-disparition de la création au TPA depuis 1995 (deux créations acadiennes dont un échec retentissant, et les coproductions de *Laurie* et de *Pour une fois* qui appartiennent à l'imaginaire de l'Escaouette, le coproducteur) alors que la compagnie de Caraquet en avait créé 17 dans les 20 années précédentes.

L'Escaouette tente depuis longtemps et régulièrement de susciter des projets en organisant des activités, des lectures de textes, du parrainage et si les « auteurs » sont relativement nombreux à y participer, aucun n'a réussi à mener une pièce à terme à ce jour. Le TPA s'est impliqué dans les festivals communautaires et étudiants qui ont lieu depuis quelques années mais, là encore, sans résultat probant.

Si tout le monde ressent le problème, personne n'a réussi à comprendre le phénomène, d'autant que la poésie acadienne se nourrit de nombreux jeunes auteurs de talent (en particulier Christian Roy, Éric Cormier et Christian Brun qui n'ont pas 30 ans et en sont à leurs troisièmes recueils), que la chanson acadienne est plus vivante que jamais (il se produit en Acadie une trentaine d'albums par année), que le roman acadien connaît une renaissance (avec les France Daigle, Ulysse Landry et Camilien Roy) et qu'il en est de même en arts visuels (autour de « jeunes » diplômés du Département d'arts visuels de l'Université de Moncton comme Mathieu Léger, Jennifer Bélanger et Angèle Cormier) et en cinéma (Renée Blanchar et Chris LeBlanc).

Certains ont souligné le caractère éphémère du théâtre, la faible valorisation du genre, le manque de promotion de cette forme d'écriture. D'autres rappellent l'échec de l'aventure de l'organisme Théâtre-Acadie qui s'était donné un mandat vaguement calqué sur celui du Centre des auteurs dramatiques durant les années 1980. D'autres encore rappellent la contingence qu'est le poids démographique : il y a 250 000 Acadiens au Nouveau-Brunswick et environ 50 000 dans les trois autres provinces de l'Atlantique. De plus, ils sont éparpillés sur un vaste territoire et leur seul centre urbain est Moncton qui en regroupe environ 30 000 autour, il est vrai, d'institutions dynamiques. Cet éparpillement de la population acadienne nuit à la diffusion des pièces de théâtre, principalement celles pour adultes : si le TPA a un réseau de tournée pour adultes bien établi dans une douzaine de municipalités du Nouveau-Brunswick, l'Escaouette ne tourne jamais ses créations pour adultes si l'on excepte les coproductions. D'un autre côté, le TPA tient compte de son « public » composé d'une majorité de personnes pour qui le théâtre est une distraction, ce qui influence le choix de ses pièces et de son esthétique, tandis que l'Escaouette cherche à servir les propositions de son auteur maison (et auparavant de ses auteurs) tout en désirant atteindre un large public, ce qu'elle ne réussit à faire qu'avec des comédies. Peut-être l'impossibilité de voir régulièrement des créations a-t-il un effet sur le désir d'écriture. En poésie, la relance des Éditions Perce-Neige – et les auteurs qu'ils ont introduits durant les années 1990 – a eu un impact considérable sur les jeunes : ils ont perçu l'écriture poétique comme possible et accessible.



## Faire s'épanouir une parole

Herménégilde Chiasson est le seul à avoir livré ses réflexions sur l'absence d'auteurs de théâtre en Acadie, et ce, depuis le tout début de son cheminement. En 1977, il écrivait :

Le problème majeur de l'écriture dramatique en Acadie, c'est de faire naître sur la scène un véritable dialogue. Dialogue qui s'enracinerait dans le réel de notre situation actuelle pour la circonscrire, l'articuler, la montrer. Autrement dit, un théâtre de travail, qui donne à penser. Qui ne décide pas. Non, ce n'est pas au théâtre de sauver l'Acadie mais il peut se sauver avec l'Acadie. Toujours resté présent, à l'écoute de notre devenir.

Il reprend le même argument dans une entrevue avec Anne-Marie Robichaud en 1979 :

J'ai toujours été préoccupé par le fait par exemple que l'écriture au théâtre devait refléter le réel. [...] Puis j'ai aussi souvent l'impression que ce qui se fait comme théâtre en Acadie verse souvent dans le folklore. Sans doute y a-t-il toujours un réel dans le sens où les personnes qui écrivent vivent une certaine réalité, mais les problèmes importants sont trop souvent esquivés (1979, p. 75).

En 1993, dans le *Rapport du Forum sur le théâtre*, il se fait plus cinglant :

Le théâtre ne peut être grand que lorsqu'il affirme sa différence sur la place publique. Or, en Acadie, la place publique est dangereusement absente ou fortement contestée. Nous vivons dans une société où toute critique est suspecte. Le théâtre, quand il parle, devient immédiatement politique car il conteste ou affirme ouvertement. Cette ouverture, nous devons comme artistes acadiens la pratiquer au plus tôt ici et ailleurs car sinon nous passerons à l'histoire comme un phénomène anthropologique, une tribu qui s'est perdue sans même avoir laissé de traces de sa disparition. Nous avons préféré les mots savoureux de notre folklore au conflit urgent de la modernité et notre rire nerveux résonne encore pour meubler notre absence de conscience sociale (AAAPNB, 1993, p. 14-15).

À cette difficulté d'accepter de prendre la parole, de s'engager dans l'écriture correspondent aussi les limites inhérentes à la production théâtrale. Dès ses premières pièces, Chiasson écrit sur commande en fonction d'un budget de production précis sans que cela ne l'empêche de créer et de mettre en texte son univers. Au contraire, il a toujours considéré que les contingences en théâtre étaient du même ordre que celles d'une salle d'exposition en arts visuels : si la salle est petite, tu crées des œuvres de petits formats, si elle est vaste, tu tiens compte de l'espace. Mais Chiasson est un « professionnel » : il gagne sa vie avec son expression artistique et il a appris à naviguer en fonction de ce qu'on lui offrait comme possibilités. Chez d'autres, cette facilité d'adaptation semble inatteignable et Chiasson n'entrevoit pas de solution, comme il le confiait en entrevue à l'auteur du présent article :

La directrice artistique de l'Escaouette, Marcia Babineau, a travaillé avec plusieurs auteurs qu'elle avait vus comme des auteurs potentiels. Mais elle s'est fatiguée... Ceux qui écrivent écrivent souvent dans une perspective qui est complexe pour une compagnie de théâtre. Il faut connaître le public à qui on s'adresse. Il y a des contraintes... (2000).

L'Acadie est toujours déchirée entre son passé et son avenir, ce qui donne parfois l'impression qu'elle prend plus appui sur son passé que sur son avenir. Comme si elle en était encore et toujours à se surprendre d'avoir échappé au génocide. Elle scrute son passé, cherche à préserver ce qui lui a permis de rester vivante, mais en même temps elle en oublie, parfois, son avenir. Curieusement, cette problématique est plus évidente en théâtre que dans les autres arts : Poirier, Branch, Maillet, Goupil à l'exception de *Tête d'eau*, Boudreau ont fait du passé le cœur de leur œuvre. S'il est vrai que le théâtre, comme l'affirme Chiasson, doit être porteur des conflits d'aujourd'hui et tendre vers demain, on comprend alors pourquoi il y a si peu d'auteurs dramatiques.

Quant aux solutions, elles naîtront quand cette modernité dans laquelle s'inscrivent les arts visuels, la poésie, et plus récemment le roman, habitera les auteurs potentiels et que ceux-ci accepteront d'écrire en fonction des moyens de production des compagnies.

## Bibliographie

- ASSOCIATION ACADIENNE DES ARTISTES PROFESSIONNELS DU NOUVEAU-BRUNSWICK (AAAPNB) (1993), *Rapport du Forum sur le théâtre*.
- BOUDREAU, Jules (1979), *Cochu et le soleil*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- BOUDREAU, Jules et Calixte DUGUAY (1994), *Louis Mailloux*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- BOURQUE, Paul-André (1972-1973), « Entrevue avec Antonine Maillet », *Nord*, nos 4-5, automne 1972-hiver 1973, p.111-128.
- BRANCH, James (1929), *L'Émigrant acadien, Jusqu'à la mort pour nos écoles françaises, Whose fault is it ?, Vivent nos écoles catholiques ou la résistance de Caraquet*, Moncton, L'Évangéline Itée.
- CHIASSON, Herménégilde (2002), *Laurie ou la vie de Galerie*, Sudbury/Tracadie-Sheila, Éditions Prise de parole/Éditions de la Grande Marée.
- CHIASSON, Herménégilde (1998), *Aliénor*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- CHIASSON, Herménégilde (1996a), « Elle était serrée tout contre lui », *Climats*, Éditions d'Acadie.
- CHIASSON, Herménégilde (1996b), « Il avait trop bu », *Climats*, Éditions d'Acadie.
- CHIASSON, Herménégilde (1993), *L'exil d'Alexa*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- CHIASSON, Herménégilde (1986), *Atarelle et les Pacmaniens*, Moncton, Michel Henry éditeur.
- CHIASSON, Herménégilde (1977), « Herménégilde Chiasson se raconte : Au plus fort la poche : écriture et théâtre en Acadie », *L'Évangéline*, 26 janvier.
- CHIASSON, Zénon (1993a), « L'institution théâtrale acadienne », dans Jean Daigle (dir.), *L'Acadie des Maritimes*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, p. 751 à 788.
- CHIASSON, Zénon (1993b), *Répertoire chronologique des productions théâtrales en Acadie : 1973-1993*, Moncton, Département d'études françaises, Université de Moncton (tapuscrit relié).
- CHIASSON, Zénon (1979), « Le théâtre acadien : quel bilan ? », *Si que*, n° 4, p. 5-15.
- COUTURIER, Gracia (1989), *Enfantômes sur roulettes*, Moncton, Michel Henry éditeur.
- COUTURIER, Gracia (1986), *Le gros Ti-gars*, Moncton, Michel Henry éditeur.
- DUGUAY, Calixte (1979), « Jules Boudreau. *Cochu et le soleil* », *Si Que*, n° 4, p.183-186.
- GODIN, Jean Cléo (1979), « L'Évangéline selon Antonine », *Si Que*, n° 4, p. 23-46.
- GOUPIL, Laval (2000), *James le Magnifique*, Tracadie-Sheila, Éditions de la Grande Marée.
- GOUPIL, Laval (1997), *Le Djibou*, Tracadie-Sheila, Éditions de la Grande Marée.
- GOUPIL, Laval (1974), *Tête d'eau*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- LACERTE, Roger (1984), *Le théâtre acadien : étude des principaux dramaturges et de leurs œuvres (1957-1977)*, submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Ann Arbor, Michigan.
- LAVOIE, Laurent (1986), « Petite histoire du théâtre acadien », dans Melvin Gallant responsable de l'édition française, *Langues et littératures au Nouveau-Brunswick*, Moncton, Éditions d'Acadie, p. 231 à 258.

- LONERGAN, David (2001), « L'émergence du théâtre professionnel en Acadie : le Théâtre populaire d'Acadie et le théâtre l'Escaouette », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone, entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 27-47.
- LONERGAN, David (2000a), « Entrevue avec Herménégilde Chiasson » le 19 janvier.
- LONERGAN, David (2000b), *La création à cœur : l'histoire du théâtre l'Escaouette*, Tracadie-Sheila, Éditions de la Grande Marée.
- LONERGAN, David (1999), « La culture au quotidien : un petit portrait des arts dans l'Acadie d'aujourd'hui », dans Joseph Yvon Thériault (dir.), *Francophonies mineuses au Canada. L'état des lieux*, Moncton, Éditions d'Acadie, p. 511-536.
- MAILLET, Antonine (1990), *L'Oursiade*, Montréal, Éditions Leméac.
- MAILLET, Antonine (1987), *Margot la Folle*, Montréal, Éditions Leméac.
- MAILLET, Antonine (1986), *Garrochés en paradis*, Montréal, Éditions Leméac.
- MAILLET, Antonine (1981), *La contrebandière*, Montréal, Éditions Leméac.
- MAILLET, Antonine (1977), *La veuve enragée*, Montréal, Éditions Leméac.
- MAILLET, Antonine (1975), *Évangéline Deusse*, Montréal, Éditions Leméac.
- MAILLET, Antonine (1973), *Gapi et Sullivan*, Montréal, Éditions Leméac.
- MAILLET, Antonine (1973), *Les crasseux*, Montréal, Éditions Leméac.
- MAILLET, Antonine (1971), *La Sagouine*, Montréal, Éditions Leméac.
- MORIN ROSSIGNOL, Rino (2001), *Pique-Nique*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- POIRIER, Pascal (1998), *Les Acadiens à Philadelphie* suivi de *Les accordailles de Gabriel et d'Évangéline*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- ROBICHAUD, Anne-Marie (1979), « Entretien avec Herménégilde Chiasson », *Si Que*, n° 4, p.65-78.
- ROY, Michel (1978), *L'Acadie perdue*, Montréal, Québec/Amérique.
- SAINT-PIERRE, Christiane (1994), *Hubert ou comment l'homme devient rose*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- SAINT-PIERRE, Christiane (1991), *Mon cœur a mal aux dents*, Moncton, Éditions d'Acadie.

### **Note sur la disponibilité de ces textes :**

Michel Henry éditeur ayant fermé ses portes et les Éditions d'Acadie ayant fait faillite, les textes qu'ils ont édités sont plus difficiles à trouver en librairie sauf auprès de la Librairie acadienne de l'Université de Moncton et des auteurs eux-mêmes. Pour les textes de James Branch, on s'adressera au Centre d'études acadiennes à Moncton. Quant aux textes qui n'ont pas été édités, seuls les auteurs et les compagnies qui les ont créés peuvent les avoir en leur possession.



# 11



## Mater/modernité dans l'écriture dramatique de Carole Fréchette

Stéphanie Nutting  
*Université de Guelph*

***Fréchette nous montre la crise que provoque la collision des valeurs tournées vers soi, modulées ainsi sur le perfectible et le devenir, et l'expérience de la maternité vécue dans le présent.***

Le présent texte s'inscrit dans une réflexion sur les esthétiques de la dramaturgie au féminin au Québec, même s'il se limite ici à une étude de l'écriture dramatique de Carole Fréchette. D'entrée de jeu, la question que je me suis imposée était simple: «comment?». Comment cerner et articuler

la singularité de son esthétique? Comment dire le regard novateur que Fréchette pose sur la famille, la généalogie, l'histoire, bref sur tout ce qui a depuis toujours constitué la matrice du théâtre occidental?

Alors que d'autres femmes dramaturges contemporaines convoquent volontiers l'esthétique réaliste<sup>1</sup>, Fréchette travaille dans les décombres du réalisme. Elle construit des univers faits de contes de fées éclatés et de répliques hallucinatoires. Or, curieusement, malgré ce refus de mimétisme, bon nombre de problématiques abordées dans le théâtre réaliste s'y trouvent relayées. Ainsi Fréchette se situe au croisement paradoxal d'une modernité qui interroge la forme et d'une subjectivité ancrée dans l'expérience du vécu au féminin.

Ceci n'est pas très nouveau en soi. Lise Gauvin, parmi d'autres, a déjà souligné l'éclectisme et la «gourmandise» des écrivaines québécoises qui empruntent allègrement où bon leur semble. De la modernité elles retiennent ses déconstructions et son renouvellement des codes, de la postmodernité, son esthétique du fragment et de l'hybridation, du romantisme sa valorisation de la subjectivité (Gauvin, 1993, p. 100-110). Mais il reste à découvrir comment ces éléments hétéroclites se conjuguent pour former une poétique, voire *des* poétiques différentes.

Il est possible d'éclairer la question à l'aide de deux axes conceptuels. Le premier, éminemment existentiel, est celui de la maternité – avec tout le sang et le lait et la fatigue et l'amour que cela implique. L'autre, formel, implique un travail sur le matériau linguistique et entraîne ainsi une mise à distance du vécu. La jonction de ces deux axes – cette zone, qui est aussi un mode<sup>2</sup> à la fois de civilisation et d'existence –, je l'appellerai la *mater/modernité*. Quant aux illustrations de cette zone qui désigne un mode, seront retenues surtout *Baby blues*, *Les quatre morts de Marie* et *Les sept jours de Simon Labrosse*.

---

1. Je pense notamment à Marie Laberge, Elizabeth Bourget, Hélène Pedneault et Jeanne-Mance Delisle.

2. Si la modernité n'est pas un concept mais bien un «mode de civilisation et d'existence», comme l'affirme Jean Baudrillard (*Encyclopædia Universalis*, p. 424), il serait logique que la *mater/modernité* se révèle également en tant que «mode».



## Des contes éclatés

Dans *Baby blues* (1989), on assiste à une mise en scène de quatre générations de femmes et de filles, réunies au domicile d'Alice qui, en tant que mère d'un nouveau-né, n'a pas fermé l'œil depuis l'accouchement quarante jours et quarante nuits auparavant. En se servant de cette généalogie stratifiée, Fréchette lève le voile sur le rapport mère-fille, ce même rapport que Luce Irigaray a appelé « le continent noir du continent noir » et qui serait le rapport le « plus obscur dans notre culture actuelle » (Irigaray, 1981, p. 61). Au fur et à mesure, et très doucement, ces femmes révèlent « des parcelles d'elles-mêmes » (Fréchette, 1989, p. 84). Ces révélations timides apparues à travers les échanges deviennent « le fil ténu qui pouvait conduire Alice hors de son impasse » (*Ibid.*).

Or, bien que la maternité constitue la thématique de la pièce<sup>3</sup>, ne sont reconduits ici ni le parallèle création-enfantement ni les impératifs idéologiques du théâtre féministe. La critique Lynda Burgoyne observe avec justesse que « [l]a force de ce texte consiste précisément à désamorcer les pistes admises » (1991, p. 22).

Dans *Les quatre morts de Marie* (1998), la protagoniste emprunte un parcours accidenté. Elle subit les abandons successifs de la part du père et de la mère, des déceptions amoureuses et, enfin, son exclusion de l'Histoire malgré ses gestes de révolutionnaire. Non seulement se situe-t-elle en marge de l'Histoire, mais elle est aussi étrangère au jeu de l'économie ; Marie est inapte à fonctionner dans un système de productivité intense – un des principaux moteurs de la modernité<sup>4</sup>. Dans le dernier tableau de la pièce, Marie réapparaît seule en chaloupe au milieu de l'océan – métaphore d'une immense solitude mais aussi d'un espoir fragile qui l'empêche de couler. Elle est abandonnée par sa mère au début ; une symétrie symbolique, sinon homophonique, la fait retrouver la mer à la fin.

3. Dans son article sur *Baby blues*, Lynda Burgoyne utilise les mots « foyer idéologique » pour désigner la thématique de la maternité.

4. Les caractéristiques de la modernité seront analysées plus loin.

C'est donc sous le signe de la crise, quatre crises en fait, que ce texte se déploie. Voilà ainsi un point nodal de notre réflexion (qui s'avère en fin de compte une proposition) : si les crises au niveau de la fable n'étaient que la représentation à grande échelle de toutes les crises « microscopiques » qui secouent le langage et les gestes les plus intimes ?

Au plan plus vaste des phénomènes socioéconomiques et axiologiques, il n'est pas inutile de cerner la part de la crise, justement, dans la conception de la modernité en tant que mode de civilisation. Jean Baudrillard et Jean-Marie Domenach ont tous les deux décelé dans la modernité une crise de valeurs liée aux bouleversements économiques et à l'émergence d'une morale du changement par opposition à celle de la tradition. Baudrillard, dans son article sur la modernité, réfute l'hypothèse qui fait de la modernité un concept, qu'il soit de l'ordre sociologique, politique ou historique. Affirmant plutôt qu'il s'agit d'un mode de civilisation, le philosophe français préfère parler de symptômes et de traits plutôt que de lois.

Jean-Marie Domenach, quant à lui, met l'accent sur l'essor de l'individualisme lié à une société de consommation et à la croyance ferme dans le progrès. Cette vision concorde sur au moins deux points avec celle de Diane Lamoureux qui, s'inspirant du travail de Charles Taylor, retient trois caractéristiques de la modernité : « l'individualisme, la primauté de la raison instrumentale et le sentiment d'aliénation par rapport à la chose publique » (Lamoureux, 1996, p. 271).

Ainsi la modernité est traversée de contradictions aiguës : d'une part, elle désigne les valeurs positives qui ont poussé en avant les sociétés occidentales depuis la Renaissance ; d'autre part, elle aboutit au nihilisme, au nivellement du dogme et à l'exaltation du moi qui débouchent sur l'angoisse et la solitude. Face à ces principes antinomiques, par ailleurs mouvants, le défi des femmes contemporaines en Occident est de savoir comment l'expérience, celle en l'occurrence de la maternité, peut s'articuler dans un système de valeurs qui privilégie la science, le changement continu et la consommation.

Certaines philosophes américaines, comme Sara Ruddick, ont déjà avancé l'idée d'une *pensée* maternelle. Si une telle approche comporte des pièges conceptuels – par exemple, ce qui différencie une pensée, une aptitude et une pratique n'est pas toujours clair –, elle ouvre néanmoins des pistes intéressantes, susceptibles de lancer le débat. Par

exemple, dans son livre *Maternal Thinking*, Ruddick fournit un ensemble de critères qui permettent de penser la maternité non en termes de *statut* mais plutôt en termes d'*action*. Sans entrer dans les détails de ce champ philosophique dont les particularités dépassent le cadre de la présente analyse, il est néanmoins utile de retenir les grandes catégories qui sont, globalement, fort pertinentes. La pensée maternelle, prise dans un sens double de conscience et d'action, comprendrait alors trois éléments majeurs : elle consisterait à embrasser le changement, à développer une « intelligence concrète », et à raconter des histoires maternelles<sup>5</sup>. Grâce à une dynamique de narration et d'écoute, la mère et l'enfant tisseraient des liens affectifs et cognitifs qui aideraient l'enfant à organiser ses expériences. Il est intéressant de constater que cette position est confortée non seulement par les conteurs mais aussi par certains praticiens dans le domaine de la psychiatrie. Aure Jeangoudoux, par exemple, dans son article « Structure du conte et élaboration mentale », rend explicite les bienfaits psychologiques que procure l'écoute du conte chez l'enfant. Naturellement, cette dernière pratique mérite d'être retenue et explorée dans le contexte du théâtre, plus précisément en ce qui concerne l'œuvre de Fréchette.

Il n'est donc pas surprenant de constater que les mères dans les textes de Fréchette sont des conteuses et que les rapports mère-fille passent par la fabulation. Dans *Baby blues*, Agathe et Adèle se proposent de « s'occuper d'Alice » : « On va lui raconter des histoires, comme quand elle était petite » (Fréchette, 1989, p. 41). Elles lui racontent alors l'histoire allégorique des deux filles perdues dans la nuit. C'est aussi l'histoire de l'adolescence, c'est-à-dire la fuite en avant et le péril de s'abîmer dans les pulsions de mort. Mais l'histoire prend une tournure imprévue : la mère dans le « conte », ayant découvert la fente par laquelle ses filles se sont échappées, reste longtemps à regarder dehors, sans bouger. Ensuite, elle prend subitement une boîte de guenilles et bouche la fente avant de sortir de la maison par la porte d'en avant, en courant.

---

5. L'intelligence concrète ou *concrete thinking* s'opposerait à l'intelligence abstraite ou *abstract thinking* en ce qui a trait à la capacité d'envisager des solutions aux problèmes quotidiens. L'intelligence concrète relèverait de l'inventivité, de la multiplicité de solutions concrètes et du rejet des certitudes dans la résolution de problèmes (*to eschew the clear-cut and unambiguous*), tandis que l'intelligence abstraite s'appliquerait aux propositions fixes et donc limitées (Ruddick, 1989, p. 95).



## Une subjectivité ancrée

Le conte en question assume donc une fonction ambiguë. Si les philosophes de la maternité ont raison et les histoires racontées par la mère doivent rassurer et encadrer l'enfant (on parle notamment de compassion et de réalisme, deux éléments qui permettent de construire une représentation du monde sans fissures), ici le mécanisme salutaire qu'on associe dans les deux cas au conte semble voilé, sinon carrément absent. Agathe et Armande mettent en scène l'angoisse profonde de tout enfant – l'abandon – sans évacuer cette angoisse par la suite<sup>6</sup>.

Dans *Les quatre morts de Marie*, la mère, avant de quitter sa fille, accepte de lui raconter un dernier conte : « *L'histoire de l'homme qui a vu quelque chose...* ». On apprend seulement qu'un homme s'était précipité dans la rue puisqu'il avait vu quelque chose de l'autre côté. L'histoire se termine abruptement, sur le geste que fait l'homme sans nom, un geste « comme pour essuyer les larmes ». Le conte est inachevé ; il se présente davantage comme le tableau d'une angoisse et d'un comportement inexplicables. La communication souffre justement de l'absence de deux vertus du récit maternel soulignées par Ruddick : la continuité et le réalisme. Ces « vertus » sont occultées par les exhortations d'une Simone excédée par le temps. Du reste, le récit se termine abruptement : « Il restait là [...] Bon, ça suffit maintenant, il faut que tu partes » (Fréchette, 1998, p. 12). L'histoire est tronquée, avortée, et Marie a beau bombarder son interlocutrice de questions – « Qu'est-ce qu'il a vu ? Qu'est-ce que t'as fait ? L'as-tu aidé à se relever ? Est-ce que c'étaient des vraies larmes ? » –, elle ne saura jamais la fin. Elle va devoir plutôt la vivre, car les êtres qu'elles aiment vont se précipiter vers un ailleurs qui lui est inaccessible.

6. La réflexion d'Aure Jeangoudoux sur l'angoisse est particulièrement porteuse dans le contexte des pièces de Fréchette. Au sujet de l'angoisse comme facteur de la réception elle écrit : « Le conte rapporte des histoires qui décrivent un maximum de difficultés, de problèmes quelquefois complètement insensés. Le conte nous indique que toute situation a un dénouement malgré la charge d'angoisse qui peut être sous-tendue dans telle ou telle situation ; que ce dénouement dépeint certains traits valorisés par le groupe social : l'intelligence, la ruse, la bravoure, l'amour, la justice. Le conte permet donc de secréter un processus de contrôle de l'angoisse. Pour l'enfant, il s'agira surtout de contrôler *l'angoisse d'abandon* » (Jeangoudoux, 1987, p. 233). Voir aussi B. Bettelheim (1976), *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont.

La perte d'information et le bris dans la communication ne sont pas sans rappeler le dérisoire dans les dialogues du théâtre moderne, dit de l'absurde. Il y a un refus de présenter des fables linéaires et bien ficelées, comme il y a rejet du didactisme et du réalisme psychologique. Mais ce rejet désigne du même coup le manque. Marie, devenue adulte, retiendra les services d'un conteur professionnel pour rafistoler le mécanisme brisé du conte en proie au non-sens.

Aussi le manque provoque-t-il des glissements de rôles et des substitutions cocasses. Dans une société moderne, on peut toujours essayer de remplacer les dispositifs de soutien, d'affection et de continuité par un mercantilisme sans limites. Si on peut organiser scientifiquement l'humanité, et tel est le dernier mot de la science moderne, on peut aussi prétendre imposer à l'humanité les lois scientifiques du marché. Le personnage de Pierre-Jean se propose donc comme un succédané pour l'expérience : « Service spécial à domicile : émotion, danger, beauté, misère humaine. Idéal pour réunions d'amis. Prix à discuter » (Fréchette, 1998, p. 40).

En fait, presque tous les personnages de Fréchette, quelle que soit la pièce, finissent par se prêter au jeu de la consommation. Leurs offres de services répétées sonnent creux, comme autant de retombées d'un individualisme à outrance. Marie dort « professionnellement », c'est-à-dire qu'elle participe à des expériences scientifiques rémunérées. Sylvette, l'amie de Marie, se pose en spécialiste dans la détection des mensonges. Ailleurs, dans d'autres pièces, comme dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, Simon essaie de se vendre et de se recycler à plusieurs reprises. Il est, tour à tour, observateur rémunéré, cascadeur émotif, finisseur de phrases, flatteur d'ego, « alléteur » de conscience et enfin remplisseur de vide. Dans une pièce récente, *Jean et Béatrice*, Béatrice offre une récompense à quiconque pourrait l'intéresser, l'émouvoir et la séduire, dans l'ordre. Le jeune homme qui relève le défi s'identifie comme « chasseur de primes » professionnel et s'applique à réussir les trois épreuves dans le but avoué de gagner la récompense. Bref, la réalisation de soi obéit aux lois du marché et constitue, chez Fréchette, une véritable industrie artisanale.

Si la réalisation de soi passe par l'individualisme et par l'exaltation du moi, elle est sous-tendue par la conviction que la vie est de plus en plus perfectible. Ce phénomène trouve son expression la plus claire – et assurément la plus drôle – chez Nathalie dans *Les sept jours de Simon Labrosse*. Ayant déjà réussi des cours d'abdomen, elle pense

désormais suivre des cours de digestion. Enfin, son nombrilisme ne s'arrête pas au nombril lorsqu'elle déclare : « Ma vie intérieure est tellement intense qu'il y a un producteur français qui va peut-être m'acheter les droits » (Fréchette, 1999, p. 27).

Fréchette nous montre la crise que provoque la collision des valeurs tournées vers soi, modulées ainsi sur le perfectible et le devenir, et l'expérience de la maternité vécue dans le présent. Pour Agathe, femme de carrière accomplie, les modes seraient tout à fait irréductibles : « On ne peut pas tout faire », déclare-t-elle. « Faire des enfants, des folies, conserver la vie et la brûler. Moi, je brûle[...] » (Fréchette, 1989, p. 38). Pour Simone dans *Les quatre morts de Marie*, la seule réponse réside dans la fuite.

Par ailleurs, il est significatif que la lettre d'adieu que Simone laisse à sa fille Marie soit remplie de conseils en miettes :

N'oublie pas de fermer la porte à clé, de laisser la fenêtre ouverte, la nuit, de te laver les mains, de repasser le plus-que-parfait du subjonctif, de mettre un « s » au pluriel – tu oublies toujours –, de brosser tes cheveux [...] (Fréchette, 1998, p. 21).

Dès lors, le discours maternel est caractérisé par des remontrances banales qui font écran au déchirement profond. Dans un tableau précédent, Simone fait du zèle en matière de grammaire et fait répéter à sa fille le plus-que-parfait du subjonctif (« Que j'eusse aimé, que tu eusses aimé, qu'il eût... »). On voit à quel point la tyrannie de la forme peut entraîner une abstraction du sujet ; à force de fixer toujours des objectifs associés aux facultés cérébrales, la langue se trouve du coup étriquée et vidée de sa matière vitale. Ce procédé rappelle la manière d'Eugène Ionesco qui a déjà expliqué comment l'idée de *La cantatrice chauve* lui était venue en lisant les phrases d'un manuel didactique d'apprentissage de l'anglais. Dans *Les quatre morts de Marie*, la mère est représentée comme un manuel didactique ambulante : une machine à produire les prescriptions linguistiques et sociales selon des combinaisons aléatoires qui n'ont aucune prise sur le réel.

À cet égard, la pièce donne raison à Lori Saint-Martin quand elle affirme, dans son essai sur les mères, les filles et l'écriture, que « [t]rop souvent, entre mère et fille l'amour n'a pu se dire » (Saint-Martin, 1999, p. 49). Le verbe « aimer » parvient à se décliner dans toutes ses formes grammaticales et phoniques, mais le sentiment d'amour ? Difficilement. L'amour de Simone est distillé dans la salutation ultime : « Je t'aime », répétée trois fois.

Cependant, si les mots ne tolèrent guère une adéquation entre le sens et l'affect, il en est tout autrement avec la gestuelle. La petite danse du désarroi qu'effectue Simone dans sa cuisine avant son départ est presque identique à la réaction de panique qu'a Marie quand elle découvre la lettre d'adieu. Au moment où la tristesse s'empare d'elles, la mère et la fille transcendent le langage pour retourner à un état pré-linguistique. Elles retournent aux articulations mobiles qui font penser au phénomène de la chora telle qu'élaborée par Julia Kristeva dans *La révolution du langage poétique*. Bien que séparées par l'espace et par le temps, la fille et la mère sont toujours déjà liées par un rythme dialogique, une pulsion qui désigne la possibilité de médiation entre le corps et le sens. Pour Kristeva, la chora, articulation rythmée et incertaine, serait le pré-langage, c'est-à-dire ce sur quoi toute faculté discursive s'appuie : « La théorie du sujet proposée par la théorie de l'inconscient nous permettra de lire dans cet espace rythmé, sans thèse, sans position, le procès de constitution de la signifiante » (Kristeva, 1974, p. 25). En d'autres termes, dans les failles du langage désarticulé on aperçoit un passage subjectif et social, une pratique de structuration et de déstructuration synchroniques.

Pour conclure, force est de constater que la représentation de la mère dans l'œuvre de Fréchette est enfin libérée d'une idéologie figée de la maternité et dissociée d'une dénonciation de la mère patriarcale. La mère a évolué pour devenir, en un mot, imprévisible. Son entrée dans la modernité exige de nous des schémas de représentation qui puissent rendre compte des tendances et phénomènes culturels de plus en plus complexes et souvent contradictoires. L'innovation de Fréchette réside en partie là – dans la volonté ferme de témoigner de l'incohérence et de l'individualisme exacerbés qui sous-tendent la modernité, mais également dans la volonté, tout aussi ferme, de ne pas déroger au « procès de la signifiante<sup>7</sup> ».

En dépit des maux qui les traversent, les mères chez Fréchette sont des êtres qui *agissent*. Elles agissent sur le présent grâce au langage. Lorsque celui-ci fait défaut, elles se tournent vers des pulsions pré-linguistiques, c'est-à-dire vers la mouvance subtile qui précède et soutient les mots. D'ailleurs, il est à noter que si les pièces contemporaines s'appliquent à exposer les maux des mères – car les maux, comme les mères, sont désormais au pluriel –, elles passent de moins en moins

---

7. Je reprends ici l'heureuse formule de Kristeva.

par les formes codifiées, telles le stéréotype ou l'allégorie, qui les assujettissent à la causalité. On ne voit guère de mère-effigie comme celle que l'on finit par détruire dans *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (1979) de Dominique Gagnon, Louise Laprade, Nicole Lecavalier et Pol Pelletier.

En général, l'intérêt que l'on portait autrefois aux représentations de victimes semble diminuer. Certes, vers la fin des années 1980 l'on a pu constater une recrudescence du victimaire avec *La déposition* (1997) d'Hélène Pedneault et *Oublier* (1987) de Marie Laberge<sup>8</sup>; encore faut-il préciser que les mères n'y sont pas pleinement incarnées. Chez Pedneault, la mère n'existe que dans la reconstruction du récit d'euthanasie; chez Laberge, elle se dérobe à la vue, enfermée dans la salle de bains à l'étage supérieur de la maison. Dans un cas comme dans l'autre, la mère habite les limbes d'un souvenir douloureux.

Or, dans d'autres pièces contemporaines, comme dans celles de Fréchette, il existe le désir de représenter la blessure psychologique non pas comme une tare mortelle mais comme un ensemble de facteurs imprévisibles – que le discours heuristique appelle traits ou symptômes. Tel est le cas de Mary-Ellen O'Neill dans *O'Neill* (1990) d'Anne Legault. Personnage complexe, elle est alternativement tendre et lapidaire, fragile et forte, égoïste et profondément généreuse. Elle est aussi morphinomane. D'ailleurs l'intrigue pivote autour des fragments de souvenirs relatifs à ses crises et à sa guérison subséquente. Dans une pièce plus récente encore, la comédie *Une tache sur la lune* (1997) de Marie-Line Laplante, Tuppe est une mère qui, avec son mari, attend des nouvelles de son fils. Attitude qui serait assez banale si Tuppe n'était pas aussi atteinte d'une belle et franche folie (en fait, entre le père et la mère il y a une parfaite parité d'aliénation mentale). Sa verve, si cocasse, si ingénieuse, est indissociable de son mal. Ainsi, dans ces deux cas, le sujet maternel se construit et agit par la parole, se recomposant surtout par l'échange discursif. Elle récusé l'«essence» maternelle comme elle récusé le statut et, avec cela, la soustraction qui aboutit souvent aux stéréotypes.

Dans son essai sur les identités féminines, Diane Lamoureux souligne justement l'importance de cette fragmentation du sujet qui coïncide avec son inscription dans la modernité: «Ce que le féminisme

---

8. *Oublier* fut créée en 1987 à la Compagnie Jean-Duceppe et publiée en 1987 chez VLB éditeur avant d'être publiée chez Boréal en 1993.

nous permet d'envisager, affirme-t-elle, c'est que la différence ne passe pas seulement entre des sujets politiques séparables, mais à l'intérieur même de sujets sans cesse en recomposition » (Lamoureux, 1996, p. 284). « Insaisissable, indécidable, imprévisible, » ainsi se désigne désormais le sujet féminin – et donc le sujet maternel – amené à la limite du représentable. Chez Fréchette, comme chez Legault et Laplante aussi, la mère vient exprimer sa déroute, ses maux lancinants, qui, affranchis du carcan de la cohérence, traduisent les séquelles d'une modernité totalisante. Mais la mère, les mères, ne dérogent jamais à l'échange discursif, au conte, à l'apprentissage réciproque de la langue, bref, à la parole partagée. C'est une entreprise continue, d'autant plus hasardeuse qu'il est désormais difficile de renoncer à la déroute sans renoncer au don.

## Bibliographie

- BAUDRILLARD, Jean (1985), « Modernité », *Encyclopædia Universalis*, tome 12, p. 424-426.
- BRAULT, Marie-Andrée (2000), « Jeunes femmes cherchent père désespérément », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 97, décembre, p. 56-62.
- BURGOYNE, Lynda (1991), « carole fréchette [sic] : le blues d'un chant intérieur », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 61, décembre, p. 22-26.
- DOMENACH, Jean-Marie (1986), *Approches de la modernité*, Palaiseau, École Polytechnique ; Paris, Ellipses.
- FRÉCHETTE, Carole (2002), *Jean et Béatrice*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers ».
- FRÉCHETTE, Carole (1999), *Les sept jours de Simon Labrosse*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- FRÉCHETTE, Carole (1998), *Les quatre morts de Marie*, Arles, Actes Sud.
- FRÉCHETTE, Carole (1995), *Les quatre morts de Marie*, Montreal, Éditions Les Herbes Rouges.
- FRÉCHETTE, Carole (1989), *Baby blues*, Montréal, Les Herbes rouges.
- GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER et Pol PELLETIER (1979), *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Les éditions du Remue-ménage.
- GAUVIN, Lise (1993), « Parcours de l'imaginaire », *Forces*, n° 100, hiver, p. 100-110.
- IRIGARAY, Luce (1981), *Corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune.
- JEANGODOUX, Aure (1987), « Structure du conte et élaboration mentale », dans Pierre Léon et Paul Perron (dir.), *Le conte*, La Salle, Didier, p. 227-236.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- LABERGE, Marie (1993), *Oublier*, Montréal, Boréal.

- LAMOUREUX, Diane (1996), « Féminins singuliers, féminins pluriels », dans Mikhaël Elbaz, Andrée Fortin et Guy Laforest (dir.), *Les frontières de l'identité : modernité et postmodernité au Québec*, Paris/Québec, L'Harmattan/Les Presses de l'Université Laval, p. 270-286.
- LAPLANTE, Marie-Line (1997), *Une tache sur la lune*, Montréal, Dramaturges éditeurs.
- LEGAULT, Anne (1990), *O'Neill*, Montréal, VLB éditeur.
- PEDNEAULT, Hélène (1997), *La déposition*, Montréal, Lanctôt éditeur.
- RUDDICK, Sarah (1989), *Maternal Thinking*, Boston, Beacon Press.
- SAINTE-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene.

# 12



## Vers une alliance nouvelle ?

Éthique et comédie noire  
dans *Matroni et moi*  
d'Alexis Martin

***Tu te baptiseras de  
noms inventés poètes  
imaginaires Empédyon  
de Stace ou Staèce de  
Millet en plaisantant  
dans un chaos souriant  
où l'amour te salue  
enfin***

Alexis Martin  
(1999a)

Pascal Riendeau  
*Université de Toronto*

Figure émergente du théâtre québécois au début des années 1990, Alexis Martin pourrait être en voie d'en devenir une figure de

proue. Comédien et metteur en scène, Martin tend à s'affirmer de plus en plus comme auteur dramatique. D'emblée, je ne cacherai pas mon intérêt pour un auteur dont l'œuvre – constituée de fragments épars – reste encore assez peu diffusée. C'est pourquoi le présent article sera consacré essentiellement au travail (assez méconnu) de Martin comme dramaturge, et en particulier à ce qui reste à ce jour son objet dramatique le plus réussi et le plus complexe : *Matroni et moi*<sup>1</sup>. Sous des allures de comédie loufoque ou de parodie de pièce sur la mafia, les intellectuels, la religion ou la famille, *Matroni et moi* met en scène deux questions fondamentales : d'abord, est-il possible de renouer avec un théâtre d'idées sans faire une dramaturgie engagée comme on l'a connue dans les années 1940 et 1950 avec Sartre et Camus? Ensuite, de quelle façon la nouvelle réflexion éthique de nos sociétés postmodernes peut-elle être intégrée à une esthétique dramaturgique? La réflexion qui suit sera circonscrite plus particulièrement à la relation étroite qu'établit le texte de Martin entre l'idée d'une nouvelle éthique et la comédie noire qui lui sert de véhicule, tantôt raisonnable, tantôt dérisoire.



### L'alliance nouvelle Comédie

L'alliance nouvelle dont il est question dans le titre de mon article fait inévitablement référence à celle entre Dieu et son peuple qu'annonce le prophète Jérémie dans *L'Ancien testament*. Pourquoi une telle association entre *La Bible* et *Matroni et moi*? Dans la dernière scène de la pièce, le personnage principal, Gilles (incarné sur scène par l'auteur), voit son père alcoolique (joué par Robert Gravel) mourir devant ses yeux. Il tente alors de comprendre la signification des mots d'adieu du père :

1. *Matroni et moi* a été présentée en lecture publique par le Groupement Forestier du Théâtre en décembre 1994 au Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) à Montréal à l'intérieur d'un atelier sur la mort de Dieu, puis créée au printemps 1995 par la même troupe. La pièce a été reprise plusieurs fois jusqu'en 1997 et a aussi servi de matériau principal au scénario du film au titre éponyme réalisé par Jean-Philippe Duval en 1999. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention M suivie du numéro de page.

GILLES – Je ne suis pas sûr d'avoir compris. (*Gilles prend la flasque de gin, en prend une bonne lampée.*) Il a versé pour moi le gin de l'alliance nouvelle, en tout cas (M, p. 84).

Cet énoncé renvoie ironiquement à ce passage du « Livre prophétique » de Jérémie jugé fondamental par les théologiens<sup>2</sup>. Ainsi, l'évocation de *La Bible* lors du dénouement permet à posteriori de réinterpréter en quelque sorte la transformation des autres passages relatifs aux discours religieux dans la pièce. Il est clair que dans un texte dramatique comme *Matroni et moi*, conçu pour un atelier du Nouveau Théâtre Expérimental sur « la mort de Dieu », cette allusion à la parole du prophète Jérémie ne pouvait pas résulter du simple hasard, surtout quand on sait à quel point Martin excelle dans les registres de l'ironie et de la dérision. Présentée de cette façon, l'alliance nouvelle paraît perdre tout son sens religieux, mais elle met en relief une autre association possible, non pas tant nouvelle que renouvelée celle-là, entre la dramaturgie et la philosophie, grâce aux ressorts de la comédie. Une alliance inédite pourrait être scellée plus précisément entre une nouvelle pensée éthique et une forme originale de comédie noire, qui se traduit par une mosaïque dramaturgique, empruntant à la fois à la tragédie, à la comédie classique, au burlesque américain, et au théâtre philosophique et engagé.

Étudiant en philosophie, Gilles Larochelle se retrouve au milieu d'un règlement de comptes de la pègre montréalaise duquel il ne peut s'échapper qu'en trahissant deux hommes et, surtout, sa propre conscience. On le voit, le sujet de *Matroni et moi* ne semble pas le plus propice à la comédie. En revanche, si on peut indéniablement définir la pièce comme une comédie noire, c'est entre autres parce que la vision d'ensemble apparaît clairement « pessimiste et désillusionnée » (Pavis, 1987, p. 81). Malgré le caractère sérieux des événements qui se déroulent, les propos et les événements concourent à provoquer le rire, fût-il grinçant, du spectateur (ou du lecteur). Martin multiplie les situations où l'incompréhension du discours de l'autre transforme certains dialogues en jeux de mots involontaires pour les personnages concernés. La réalité scénique donne aussi droit à un travail dramaturgique élaboré, comme

---

2. Qu'est-ce que l'alliance nouvelle ? « La nouveauté de l'alliance porte sur trois points : 1<sup>o</sup> l'initiative divine du pardon des péchés, 2<sup>o</sup> la responsabilité et la rétribution personnelle, 3<sup>o</sup> l'intériorisation de la religion : la Loi cessant de n'être qu'une charte extérieure pour devenir une inspiration affectant le « cœur » de l'homme [...] » (*La Sainte Bible*, 1956, p. 1092-1093).

le montre le trilogue situationnel<sup>3</sup> mettant en scène Gilles, son amie Guylaine et son frère Bob. Martin offre alors une forme originale de traduction intralinguale. Comme Gilles et Bob utilisent chacun un jargon incompréhensible pour l'autre personnage, Guylaine s'exerce à traduire ce que l'un et l'autre ne comprennent pas ou interprètent mal :

GILLES – J'ai besoin de connaître les tenants et les aboutissants d'une affaire où je vais jouer, si mince soit-il, un rôle.

BOB – En français ?

GUYLAINE – Y veut savoir si t'es dans' pègre pis quelle sorte de mardo tu brasses (M, p. 33).

La question de Bob est une demande de traduction en joul d'une phrase dont la syntaxe et le lexique sont trop complexes pour lui. En traduisant du français savant au français populaire et vice versa, Guylaine devient, bien malgré elle, celle qui réunit les deux hommes et permet l'acceptation par Gilles de l'offre de son frère d'aller livrer une lettre à un petit chef mafieux, M. Matroni, une tâche dont les aboutissants seront tragiques.

Ce qui fait de *Matroni et moi* une pièce plus complexe, c'est que la comédie noire fraye aussi avec la comédie d'idées, en ce sens qu'elle présente de façon légère une série de questionnements philosophiques très sérieux. La comédie est-elle un véhicule approprié nous permettant de renouer avec un théâtre d'idées ? Le texte de Martin joue en fait sur deux tableaux à la fois : d'un côté, la comédie classique avec ses personnages caricaturaux (le jeune intellectuel idéaliste, la jeune femme naïve et sincère, le mafioso autoritaire et violent, l'homme de main simpliste, l'avocat véreux et cynique), ses rencontres insolites, ses quiproquos ; de l'autre, le théâtre engagé ou de situations, au sens où l'entendait Sartre. « Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant, écrivait Sartre en 1947, c'est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie » (Sartre, 1973, p. 20). Dans le même ordre d'idées, il ajoute : « il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. [...] Chaque époque, précise-t-il, saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières » (Sartre, 1973, p. 20). Bien que Martin reprenne en partie l'idée sartrienne d'un théâtre de situations, il n'est pas dupe d'une telle conception du théâtre qui,

3. Sur le trilogue au théâtre, voir Ubersfeld (1996, p. 40-42).

malgré ses mérites, a rapidement montré ses propres limites sur le plan esthétique, en particulier après Ionesco et Beckett. Si concevoir « le théâtre en fonction d'un projet philosophique et politique » (Contat et Rybalka, dans Sartre, 1973, p. 10) n'est pas une solution esthétique qui va de soi<sup>4</sup>, comment est-il possible de reprendre une pensée du même ordre à l'intérieur d'une proposition esthétique nouvelle ?

Ici, Martin possède peut-être un avantage sur un Sartre ou un Camus, car n'étant pas philosophe, on n'attend pas de lui qu'il explique, expose ou défende des idées philosophiques ou politiques spécifiques. Par conséquent, cela lui permet plus aisément d'aborder des interrogations éthiques sous le voile de la désinvolture. La comparaison entre Martin et Sartre est bien, pour paraphraser Roland Barthes, de pratique et non de valeur. Martin n'a pas encore constitué une œuvre dramaturgique, et il a encore moins une œuvre philosophique passée ou en marche, ce qui ne l'empêche nullement de tenir des propos sur l'éthique et la morale loin d'être dépourvus de pertinence. Autrement dit, si Gilles, le dépositaire du savoir dans la pièce, est un personnage de comédie de qui l'on se moque à l'instar de tous les autres personnages, ce n'est pas parce qu'il est un faux savant, mais parce qu'il est en constant décalage par rapport au milieu de la pègre dans lequel il se retrouve précipité. Une des forces du texte de Martin réside dans cette impossibilité pour un spectateur ou un lecteur de voir Gilles comme le porte-parole d'une idée ou d'une cause clairement identifiable, sinon celle, assez vague finalement, d'une nouvelle éthique individuelle, comme en témoigne l'explication de la conscience qu'il donne à Matroni :

GILLES - Ce que je pose en vérité, c'est que Dieu disparu [...], l'homme doit hausser sa conscience à un sommet jamais atteint auparavant dans l'histoire de l'humanité [...], au point où la conscience devient son propre juge, son propre procès, sa propre victime !!! (*Gilles fait une pause. On entend au fond, Matroni, s'envoyer un rail de poudre dans le nez.*) Pour ça, pour en arriver là, il va falloir être conséquent et agir en vertu des valeurs qu'on a intériorisées<sup>5</sup>... (M, p. 42)

- 
4. Sans réduire l'œuvre dramatique de Sartre à une transposition littéraire et scénique de sa philosophie, je rappelle leur relation indissociable. À ce sujet, Sartre affirmait en 1960 : « Je ne pense pas [...] qu'une philosophie dans sa totalité et en même temps dans ses détails puisse s'exprimer sous une forme théâtrale. [...] Mais, bien sûr, chaque forme littéraire peut donner, mettons, une sensibilité ou être chargée d'une sensibilité philosophique » (Sartre, 1973, p. 326).
  5. L'intériorisation des valeurs (profanes) à laquelle Gilles fait référence peut sans doute rappeler la proposition d'intériorisation de la Loi (divine) du prophète Jérémie.

Le comique de cette scène que traduit plus difficilement la seule lecture relève de la situation scénique qui met en parallèle le moment où Gilles formule l'élément clé de son argumentation, tandis que Matroni en profite pour consommer une généreuse dose de cocaïne.

Je réitère une de mes questions précédentes : la comédie est-elle un véhicule approprié pour renouer avec un théâtre d'idées ? Les grands problèmes moraux, la mort de Dieu, l'impossibilité de s'engager, ne sont-ils pas des occasions offertes à un autre théâtre, celui d'il y a un demi-siècle ? Chez Sartre, l'individu engage sa responsabilité face aux autres, mais également face à l'Histoire. Quant aux tribulations de Gilles, elles sont bel et bien situées dans un contexte qui s'apparente à une acceptation de la fin des grands récits, voire de la fin de l'Histoire. L'éthique que met en avant le personnage de Gilles est bien celle d'une responsabilité face à Autrui et non d'un impératif (moral, religieux ou politique) qui le forcerait à adopter telle ou telle conduite déterminée selon les circonstances. Sa décision de refuser de collaborer avec le crime organisé résulte d'un questionnement, puis d'une action qui met en jeu sa propre conscience, sa propre personne. C'est pourquoi avant de livrer la lettre à Matroni, Gilles s'interroge et énonce sa position éthique auprès de Guylaine et de son frère Bob :

GILLES – [...] je peux pas engager ma personne, et par le fait même ma responsabilité, sans savoir QUEL ÉCHO trouveront mes gestes !  
(M, p. 33)

La position de Gilles ne repose pas sur un projet politique ou social préétabli. Le changement des mentalités auquel il fait référence dans une réplique antérieure ne pourrait se faire qu'après une réflexion personnelle, voire un engagement intime de chacun. Pourtant, si l'action que décide de risquer Gilles revient à tenter un procès au crime organisé, elle possède inévitablement des conséquences sociales fortes ; par ailleurs, dans de telles circonstances, son geste ne peut que s'avérer futile. C'est ici que la comédie vient à la rescousse. Sans nier la gravité des événements et sans remettre en question la pertinence d'une pensée éthique, la comédie permet de relativiser à la fois les propos et la situation, qui devient de plus en plus incongrue. Dans ces conditions, une forme d'engagement redeviendrait possible à condition de le penser au second degré. Dès lors, il ne s'agirait plus de reléguer l'engagement parmi les concepts désuets, mais d'en marquer la pertinence, une fois prise la distance nécessaire.

Au-delà des questions relatives à un théâtre de situations (ou existentialiste), c'est l'ensemble du théâtre qui est convoqué dans l'interrogation précédant l'action du protagoniste :

GILLES – *sur un ton très rapide*. Ah ! Si le messager qui dévoile à Oreste le mystère de sa naissance avait su les conséquences, le retentissement de son intervention, peut-être aurait-il suspendu son acte et ainsi annulé la tragédie ! O.K. : on peut rétorquer ici que le messager avait pas le choix, qu'il n'était qu'un subalterne qui devait obéir... [...]

BOB – Gilles, mon chum, y faut qu'on arrête le tétailage : la vie de monsieur Matroni et moi-même est en danger de mort (M, p. 34).

La référence à Oreste permet d'envisager le problème de conscience auquel Gilles fait face sous un nouvel angle en l'insérant, même ironiquement, dans une grande tradition de dilemmes moraux, et conduit à creuser l'écart qui existe entre lui et les autres non seulement par leur ignorance évidente des diverses tragédies qui se sont inspirées du personnage mythologique, mais aussi par la remarque de Bob à qui la syntaxe et la logique font manifestement défaut. Si la position de Gilles n'est assurément pas la même que celle d'un simple messager<sup>6</sup> dans une tragédie, sa réplique ne signifie-t-elle pas également que la tragédie n'est plus possible ? Il est vrai qu'on peut entendre dans les paroles de Gilles un *écho* sartrien, c'est-à-dire celui de l'opposition qu'établit Sartre entre *L'Orestie* d'Eschyle, une tragédie de la fatalité, et sa réécriture du mythe d'Oreste, *Les mouches*, conçue comme une tragédie de la liberté. L'insistance de Gilles sur l'importance de la liberté et sur son propre statut d'homme libre rappelle sans doute le concept sartrien de liberté individuelle, omniprésent d'ailleurs dans *Les mouches*. Le problème de la liberté inhérente à chaque individu demeure une question éminemment sartrienne. Pourtant, Martin montre bien par le traitement plus léger de la situation qu'il ne vise pas à renouer avec des éléments tragiques (anciens ou modernes), mais qu'il choisit plutôt de reprendre les ressorts de la comédie – sans toutefois les déconstruire comme le fait par exemple un Woody Allen – même dans les moments plus graves.

6. Son rôle n'est ni celui du messager ni celui d'Oreste, car il ne s'agit pas pour Gilles d'empêcher la tragédie en ne vengeant pas son père ; le problème moral ne se pose pas en ces termes. Ironiquement, c'est parce qu'il accepte malgré tout de servir de messager – rôle qu'il modifiera en ne livrant pas le message –, que son père se voit contraint de se sacrifier.

Si la tragédie n'est plus possible, la comédie traditionnelle l'est-elle davantage ? La comédie noire telle que la façonne Martin privilégie la distance ; elle montre implicitement ses propres limites en tant que comédie. Comme je l'ai montré précédemment, la dimension humoristique ne relève pas du contenu du discours de Gilles, comme dans la comédie classique, mais bien de l'incongruité de ses propos dans un tel contexte. Ce sont les circonstances, parfois loufoques, qui transforment sa pensée en ce qui peut ressembler à des paroles trop abstraites ou prétentieuses. En effet, l'ensemble des propos tenus par Gilles présente un discours sensé, cohérent qui, sans être très complexe, n'est pas dénué d'intérêt philosophique. Gilles se retrouve dans une véritable situation sartrienne, mais dans un registre nettement plus léger où la comédie joue un rôle indispensable. Aussi la pièce *Matroni et moi* propose-t-elle la mise à l'épreuve d'une conscience individuelle face à un choix éthique dont l'action (livrer un message) paraît dérisoire, mais qui possède des conséquences éventuelles assez lourdes. Comme cette conscience est représentée par un personnage que l'auteur interprète lui-même, cela accentue l'incarnation de cette mise à l'épreuve.



### La nouvelle alliance Éthique

Lorsqu'on relève les propositions éthiques qui découlent du discours de Gilles, on constate à la fois leur pertinence et leurs limites – qui sont aussi, il va sans dire celles de l'auteur. Que dit Gilles ? La construction de la pièce nous permet d'apprendre les principales idées et valeurs qu'il défend. Voici, présentées dans l'ordre, les étapes de sa pensée et la façon dont celle-ci s'élabore : la discussion de ses recherches sur la responsabilité et l'éthique avec Guylaine, qui lui sert de faire-valoir ; une brève période de transition – et de doute – où il joue le rôle de messager ; l'action (dont il est seul à connaître la véritable teneur) et la suite de l'explication de ses idées avec Matroni ; les résultats de son action individuelle et les contradictions qui en émanent, révélées par la critique féroce de son père. Les prémisses de la théorie de Gilles reposent sur la mort de Dieu et ses conséquences aujourd'hui. Cela implique une série de réflexions qui vont de l'importance de la responsabilité civile

au fractionnement de la notion de justice, en passant par la conscience du criminel et la prétendue nouveauté de la situation actuelle : l'individualisme à outrance, que Gilles évoque en parlant du chacun pour soi. Comme on peut le voir, le discours de Gilles n'est pas très éloigné d'une des tendances fortes du renouveau éthique dans les sciences humaines, qui suscite beaucoup d'intérêt, mais n'est pas exempt d'un certain flottement idéologique. D'ailleurs, malgré toute sa science, Gilles semble incapable de résoudre ses propres contradictions :

GILLES – Mais attention ! derrière ce chacun pour soi, il y a un nouveau monde, un nouveau continent moral ! [...] Un contrat éthique débarrassé de la transcendance, c'est ça le soleil qui se lève sur le prochain millénaire ! [...] Mais qu'est-ce qui se profile rapidement à l'horizon ? Hein ? Une multiplication des éthiques ! Plusieurs morales ! [...] Mais plusieurs morales peuvent-elles cohabiter ? [...] Une morale, est-ce que ça s'ajuste comme un veston ou des freins de voiture ? (M, p. 40)

L'interlocuteur de Gilles, M. Matroni, ne commente pas la première partie plutôt naïve de sa proposition et ne répond pas non plus à son questionnement final beaucoup plus perspicace. L'aspect trivial de sa dernière interrogation est bien en fait une critique de ce que d'aucuns appellent l'ambiguïté d'une nouvelle « morale à la carte »<sup>7</sup>.

Les propos de Gilles s'inscrivent dans un cheminement argumentatif qui contient certaines ambiguïtés. Au début de la pièce, Gilles monopolise la parole et contrôle parfaitement la discussion. Avant que le conflit explose, avant même sa rencontre avec M. Matroni, il explique en détail à Guylaine la problématique de son mémoire de maîtrise intitulé « La mort de Dieu : responsabilité et éthique dans la conscience profane » et les arguments qui lui sont inhérents. Voici l'originalité présumée de son hypothèse centrale :

GILLES – Et moi ce que j'ai voulu faire, c'est de [...] mesurer l'ONDE DE CHOC de la mort de Dieu ; c'est-à-dire l'éclipse de ce que l'on pourrait appeler le GRAND JUGE [...]. Moi, ce qui m'intéresse, en fait, c'est notre génération ; notre génération face à la disparition des points de repère traditionnels et, surtout, face à la transcendance... (M, p. 24)

---

7. À ce sujet, voir la critique qu'en fait Monique Canto-Sperber (2001).

Il ajoute :

GILLES – Pour les incroyants que nous sommes, la seule justice est la justice des hommes ; [...], c'est-à-dire que l'on peut très bien commettre un crime, échapper à la justice des hommes, alors que résolument ON N'ÉCHAPPE PAS à la justice de Dieu. [...] On n'échappe pas à sa conscience ! D'accord, mais là encore il faut nuancer ! [...] le nouveau, hein, le nouveau, c'est qu'on assiste à une *atomisation des consciences* [...], à la fragmentation du nœud commun, du tronc commun des valeurs-forces qui déterminaient la société traditionnelle... (M, p. 25-26)

Son argumentation reprend, sans innover, certes, mais sans trop le déformer non plus, un discours philosophique très actuel, réaffirmant du même coup qu'une nouvelle pensée éthique est dans l'air du temps. Autrement dit, à travers les propos et réflexions du personnage de Gilles, Martin a construit un habile mélange de questionnements philosophiques pertinents, de rhétorique argumentative et de lieux communs du discours éthique d'aujourd'hui. En ce sens, la réplique précédente de Gilles se rapproche de l'explication que la philosophe Jacqueline Russ fournit au sujet de la résurgence de l'éthique dans la pensée d'aujourd'hui :

Nous vivons un moment où les critères traditionnels ont disparu, où les fondements et bases font défaut. C'est dans ce vide absolu que se crée l'éthique contemporaine, puisqu'en effet nous ignorons ce qui permet de dire qu'une loi est juste, qu'une obligation s'impose. Pourquoi ce vide ? Il naît de la maladie moderne, l'irruption du nihilisme, qui signifie que « Dieu est mort » (Russ, 2000, p. 177).

Ce qui fait l'intérêt du discours que véhicule Gilles, c'est qu'il ne succombe jamais à une thèse très appuyée, qu'il conserve les nuances appropriées. Il ne devient pas dogmatique par l'importance qu'il accorderait à l'éthique au détriment de la morale ou encore par un rejet catégorique de tout apport de la pensée religieuse.

Bien que Gilles paraisse très solide avec sa théorie éthique, il est sérieusement ébranlé lorsqu'il tente d'en expliquer la pratique, d'abord face au raisonnement simpliste mais direct de Matroni, puis face au jugement plus éclairé de son père. Cette critique implicite d'une certaine attitude intellectuelle qui est celle du protagoniste montre bien la tentative de Martin de conserver une distance par rapport aux propos

de Gilles, auxquels il devient dès lors impossible d'adhérer en bloc. La discussion sur la conscience, la justice et l'éthique entre Gilles et Matroni au milieu de la nuit, alors que ce dernier sait que sa vie est menacée et qu'il cherche à savoir qui tente de l'assassiner, se révèle assez incongrue. En essayant de convaincre Matroni d'ordonner à Bob de laisser sa sœur Guylaine retourner aux études, Gilles se trouve contraint à justifier une telle requête et s'engage dans un long plaidoyer sur la conscience individuelle et la responsabilité de chacun envers les autres. Même si en principe tout les distingue, Gilles et Matroni s'entendent, malgré eux, sur ce que doit dicter la conscience dans des circonstances précises. Ainsi, au grand désarroi de Gilles, celui-ci constate qu'ils disent sensiblement la même chose du rapport père/fils et de la responsabilité du second envers le premier. Matroni raconte à un Gilles ahuri comment il a évité la mort au fils d'un ex-collaborateur assassiné pour avoir gardé, selon l'expression de Matroni, « une *cut* sur la *dope* pour la revendre à son compte » (M, p. 43). S'il a décidé de laisser la vie sauve au fils malgré la recommandation d'un chef de la mafia, c'est parce que sa conscience lui demandait d'agir ainsi, déclare-t-il fièrement. Sa narration très singulière de l'anecdote lui donne une véritable allure de parabole. Gilles – renversé par ce que vient de lui raconter Matroni et surtout par son raisonnement – commente ce qu'il entend en énonçant une phrase solennelle : « On [ne] peut pas faire porter par le fils la faute du père » (M, p. 43). L'énoncé de Gilles n'est pas qu'une maxime assez peu discutable pour ses contemporains, c'est précisément un des éléments nouveaux qu'apportait le prophète Jérémie dans ses écrits en prenant le contre-pied d'un dicton qui exprimait le principe de responsabilité collective : « En ces jours-là, on ne dira plus : Les pères ont mangé les raisins verts/ les dents des fils seront agacées. Mais chacun mourra pour son propre crime » (*La Sainte Bible*, 1956, p. 1092). L'intertexte biblique s'insère dans un questionnement qui dépasse la simple formulation théorique pour entrer au cœur de l'action. Gilles définit ses semblables comme des incroyants, sans pouvoir éviter de reprendre et de réactualiser des maximes bibliques ayant conservé une grande pertinence morale.

C'est justement le rapport au père qui entraîne la situation dans un engrenage plus complexe. Même lorsqu'il est menacé d'exécution par Matroni, Gilles demeure fidèle à ses principes et refuse de remettre en question l'action qu'il a entreprise. Tant qu'il demeure avec Guylaine, Bob et Matroni, il conserve un indéniable avantage intellectuel et sans

doute une autorité morale sur eux. Mais l'arrivée inattendue de son père sur la scène ébranle sérieusement le nouveau système de valeurs que Gilles souhaite mettre en place. Grâce à son cynisme et à son impertinence face à la loi et la morale, Larochelle force Gilles à se retrancher derrière un discours plus normatif, plus rigide. La relation père/fils se déroule en deux temps : en premier lieu, c'est une discussion plus légère pendant que les trois autres cherchent à l'intérieur du contenu d'une boîte aux lettres où Gilles aurait jeté l'enveloppe comportant le nom des malfaiteurs. Si Larochelle se moque de Gilles, celui-ci n'est pas non plus tendre envers son père, un avocat de la défense prêt à faire acquitter n'importe quel criminel.

En second lieu, lorsque les deux s'isolent complètement, la discussion devient plus sérieuse, au sens où elle questionne l'action entreprise par Gilles et les principes moraux qui la sous-tendent. Le conflit éthique en devient un de générations :

LAROCHELLE – Tu vis à une autre époque, mon fils. Le temps de la morale est passé. On est à l'ère de l'intérêt bien compris.

GILLES, *solennel* – Une nouvelle communauté, ou la mort.

LAROCHELLE – Tu sais pas de quoi tu parles ! T'as pas connu les frères des écoles chrétiennes ! [...] Ça nous a pris des années, moi et mes camarades de collège pour [...] s'ouvrir à une pensée plus personnelle, plus libre. Tu voudrais revenir à ça ? Rétablir Dieu dans ses fonctions ?

GILLES – Je ne veux pas revenir à une morale catholiarde ; personne n'a l'idée de revenir à cet enfermement-là (M, p. 73-74).

Cette tension entre le fils et le père n'empêche pas ce dernier de renverser la situation et de sauver la vie de son fils et celle des autres. Si on ne peut pas faire porter par le fils la faute du père, l'inverse est-il possible ? C'est en quelque sorte pour assumer la « faute » de son fils que Larochelle, dont le cancer est en phase terminale, décide de se sacrifier en se faisant tuer à la place de Matroni. Il est vrai que les concepts religieux de faute et de sacrifice n'ont de sens ici que si on les envisage avec un certain recul. Ils demeurent néanmoins une façon de remettre en question l'action de Gilles et, jusqu'à un certain point, ses principes éthiques.



## La nouvelle alliance Mort de Dieu ou retour du *Deus* *ex machina* ?

L'alliance que tente de créer Martin entre une nouvelle éthique et la comédie noire touche aussi, lors du dénouement de la pièce, à la sphère religieuse, plus précisément à la corrélation entre le profane et le sacré. Comme toute autre forme de comédie, précise Patrice Pavis, la comédie noire se termine « bien », mais seulement « grâce à un tour de force ironique » (1987, p. 81). La fin de *Matroni et moi* se place exactement dans cette logique, car le suicide du père de Gilles permet de sauver la vie à tous les autres ; le caractère dramatique de cette conséquence est atténué, étant donné que tout le monde le savait condamné. Ce seul quiproquo tragique de la fin (les tueurs ont cru que Larochelle était Matroni) suffirait à faire de la pièce une comédie noire. Si le dénouement d'un conflit qui semblait sans issue est bel et bien un tour de force ironique, la toute dernière séquence de la dernière scène de la pièce accentue encore davantage cet aspect. D'abord, Gilles revient sur scène en transportant son père à l'aide d'un diable, comme s'il s'agissait d'une marchandise. Puis, au moment où il va expirer, son père alcoolique lui confie, dans un dernier souffle, un secret qui commence ainsi :

LAROCHELLE – Pour... préparer... le gin tonic... (M, p. 83)

Le reste de la réplique n'est pas très original, à l'exception du style un peu plus hachuré, proche d'un récit de rêve qui témoigne de cet état entre la vie et la mort dans lequel se trouve Larochelle. En revanche, réclamer une gorgée de gin avant de mourir rend non seulement plus triviale sa propre mort, mais fait en quelque sorte de ses dernières paroles une prière éminemment profane.

La scène finale propose également d'envisager sous un nouvel angle la mort de Dieu et rappelle le jeu avec l'intertexte du Livre de Jérémie. Ne comprenant pas immédiatement le sens véritable des ultimes paroles de son père mourant, Gilles croit qu'il a quand même versé pour lui « le gin de l'alliance nouvelle » (M, p. 84), celle de la réconciliation entre le père et le fils. Puis, ne réussissant pas à lui fermer les yeux, « Gilles se penche sur son père et lui arrache un œil. [...] Gilles lance l'œil contre le mur, au-dessus de la porte. Le triangle avec l'œil de

*Dieu ensanglanté apparaît*» (M, 84). Le second tour de force ironique indiqué par la dernière didascalie ne se situe pas seulement sur le plan des événements, mais bien à l'intérieur du contenu éthique de la pièce. Le système de Gilles – lui qui ne croit pas en Dieu – paraît s'effondrer, car ici, il semble bien que l'on n'échappe pas à la justice divine... alors que Gilles prétendait résolument le contraire. Cependant, cette interprétation est immédiatement mise en doute par la façon tout à fait incongrue et irrévérencieuse dont l'œil divin – celui qui voit tout – réapparaît. Voilà donc ce qui pourrait ressembler à un clin d'œil de Martin au célèbre procédé théâtral du *Deus ex machina*<sup>8</sup>. Cette présence synechdochique de Dieu que Martin propose en est une de petit budget : une simple image, un effet d'éclairage. Dieu apparaît sur scène à la toute fin, sans machine, non pour dénouer l'impasse, mais pour remettre en cause l'interprétation qui prédominait jusqu'aux derniers instants. Cette brève apparition finale – un rappel de l'omniscience divine – est présentée avec ironie et dérision, mais également dans toute l'ambiguïté essentielle à une réflexion éthique. Si la pièce de Martin ne met pas en place des éléments pour une véritable conception éthique nouvelle, celle qu'il propose conserve un rapport singulier au religieux qui ne réintroduit pas la croyance au centre de la pensée, mais qui, entre un athéisme radical et une foi aveugle, sème – avec toute l'ironie nécessaire à la situation – un peu le doute.

Dans *Matroni et moi*, Alexis Martin s'aventurait sur un terrain potentiellement glissant. Aussi, la nouvelle alliance entre le théâtre et la philosophie chez Martin n'est peut-être que provisoire. Néanmoins, ce que la pièce montre, c'est que la dramaturgie demeure l'art du dialogue et de la conversation ; en ce sens, l'échange philosophique peut encore trouver sa place au théâtre, en particulier s'il est conçu sans parti pris et sans à priori moraux ou politiques. Ce qui contribue à l'originalité de *Matroni et moi*, c'est l'habileté avec laquelle Martin a jumelé la réflexion éthique à la comédie noire. Dans *Matroni et moi*, on n'apprend rien de très nouveau sur l'éthique, mais celle-ci s'avère un outil efficace pour organiser les dialogues et pour donner une dimension plus complexe au conflit dramatique. Aussi, la mort de Dieu

---

8. Il n'est pas inutile de tracer un parallèle entre *Matroni et moi* et *Dieu* de Woody Allen : Dieu (Zeus) entre dans la machine destinée à solutionner une pièce sans intrigue, et meurt sur scène à cause d'un simple bris mécanique. Chez Allen, la destruction de ce vieux procédé théâtral qu'est le *Deus ex machina* illustre par l'absurde une notion philosophique déterminante comme la mort de Dieu, tout en affirmant l'impossibilité de créer une véritable illusion théâtrale.

et ses conséquences deviennent des sources d'intrigues, de rebondissements et de questionnements inattendus pour le théâtre. Martin ne propose pas tant une solution nihiliste qu'une mise en jeu de ce que Jacqueline Russ appelle le « doute axiologique » (2000, p. 177). Quelles sont les nouvelles valeurs qui devraient éclairer le nouveau millénaire, pour paraphraser Gilles ? Le pessimisme de la pièce, partiellement tributaire de son appartenance au registre de la comédie noire, se traduit entre autres par cette difficulté, sinon cette impossibilité de passer de la théorie à la pratique. Si une situation dramatique donnée commande une action, si celle-ci est nécessaire, dans *Matroni et moi*, elle demeure, somme toute, risible. C'est peut-être le rire que provoque le risible qui constitue l'élément idéal pour susciter la réflexion face à une œuvre théâtrale comme *Matroni et moi*.

## Bibliographie

- ALLEN, Woody (1975), *Dieu, Shakespeare et moi*, trad. M. Lebrun, Paris, Solar.
- CANTO-SPERBER, Monique (2001), *L'inquiétude morale et la vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France.
- ESCHYLE (1967), « L'Orestie », dans *Tragiques grecs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 239-410.
- MARTIN, Alexis (1999), *Des humains qui bruissent*, Montréal, Triptyque.
- MARTIN, Alexis (1999a), « Tombeau de Robert Gravel », dans *Des humains qui bruissent*, Montréal, Triptyque.
- MARTIN, Alexis (1997), *Matroni et moi*, Montréal, Leméac.
- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor.
- RUSS, Jacqueline (2000), « La philosophie éthique contemporaine », dans Jean-François Dortier (dir.), *Philosophies de notre temps*, Auxerre (France), coll. « Sciences Humaines éditions », p. 177-183.
- La Sainte Bible* (1956), trad. française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf.
- SARTRE, Jean-Paul (1973), *Un théâtre de situations*, textes choisis et présentés par M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin.

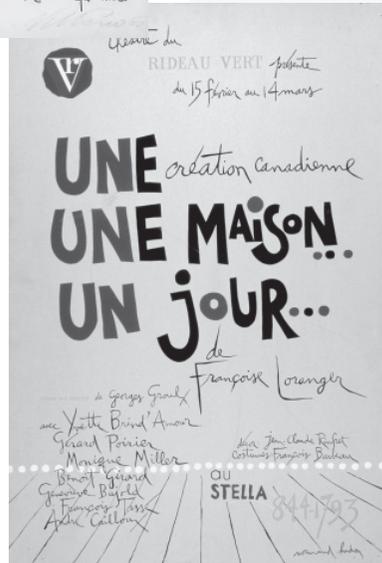


# Des affiches



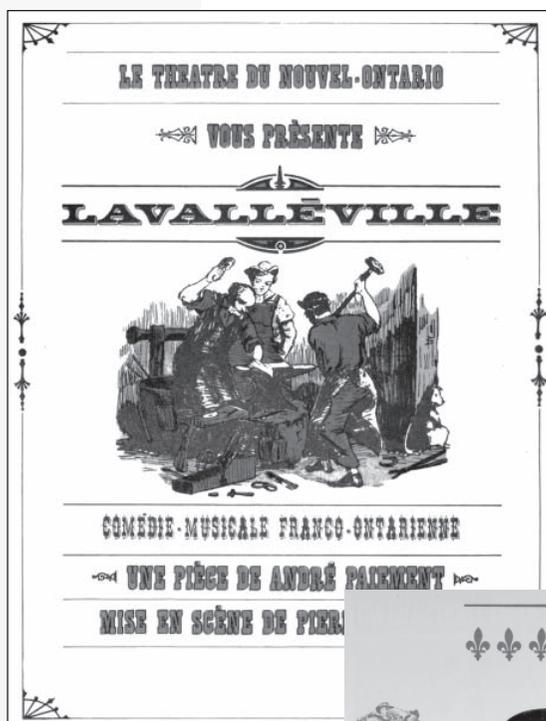
BNQ-2414 AFF C00002414 CON

23. Affiche pour *Le Quadrillé* de Jacques Duchesne, en reprise au Théâtre de la Place en 1965. (Dessin de Vittorio Fiorucci, dit Vittorio.)



24. Affiche pour la création d'*Une maison... un jour...* (1965) au Théâtre du Rideau Vert. (Dessin de Normand Hudon.)

BNQ-1498 AFF C00001498 CON



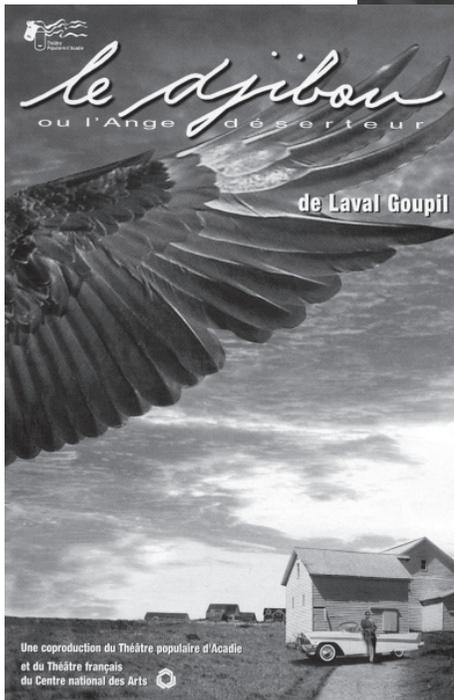
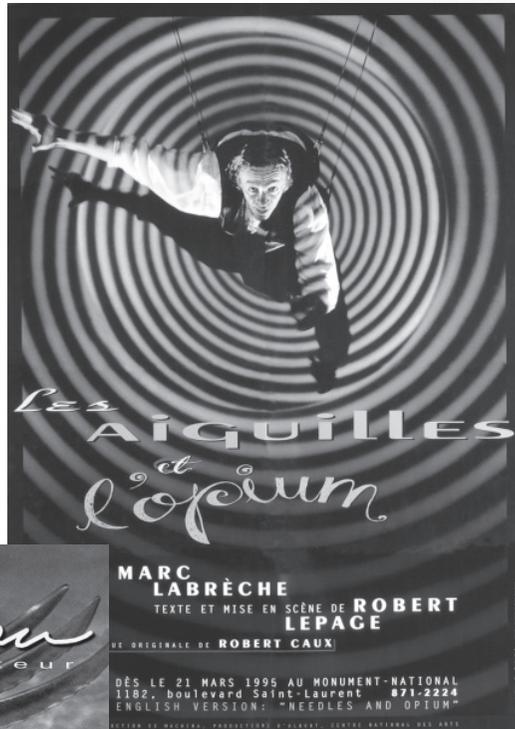
25. *Lavalleville* est le premier texte d'André Paiement, chef de file de la nouvelle génération de dramaturges franco-ontariens, mort prématurément et dont l'œuvre exerce une influence considérable sur l'Ontario franco-ophone. Le Théâtre du Nouvel-Ontario de Sudbury met la pièce à l'affiche en octobre 1974. Elle sera publiée en 1975 par *Prise de parole*, Sudbury. (Affiche de Michael Gallagher.)



26. Affiche-programme pour la création d'*Un pays dont la devise est je m'oublie* (1976) de Jean-Claude Germain au Théâtre d'Aujourd'hui. (Photo : Daniel Kieffer.)



29. Reprise du spectacle solo, conçu par Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium* (1991), avec Marc Labrèche, au Monument-National en 1995. (Conception : Devant le jardin de Bertuch, d'après une photo de Bengt Wanselius.)



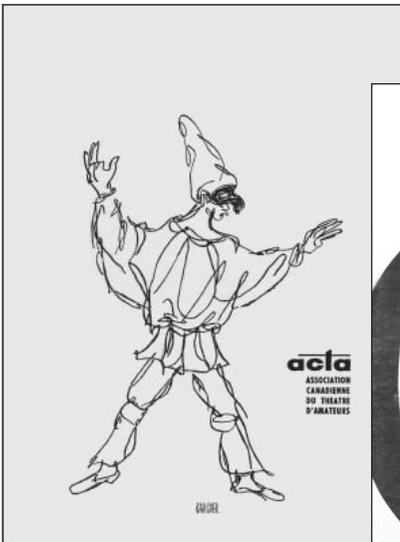
30. *Le Djibou* de Laval Goupil a suscité un vif débat en Acadie lors de sa création en 1975 par les Productions de l'Étoile. En 1997, le Théâtre populaire d'Acadie en produit une nouvelle version. (Affiche : D+P Graphik.)

# Des revues

31. *L'Annuaire théâtral* (1908).  
Publication de Georges-H. Robert dont le titre est retenu en 1985 par la Société québécoise d'histoire du théâtre (devenue la Société québécoise d'études théâtrales) pour sa revue.



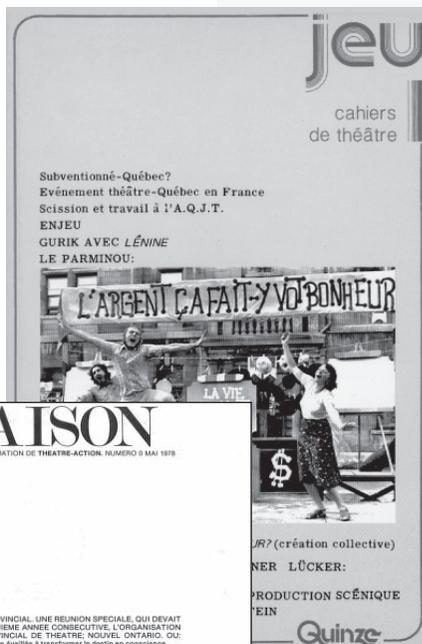
32. Les *Cahiers de l'ACTA*, de l'Association canadienne du théâtre amateur, sont publiés de décembre 1961 à octobre 1964 pour répondre aux besoins des amateurs de théâtre disséminés sur tout le territoire canadien. (Dessin de la couverture : Gaucher.)



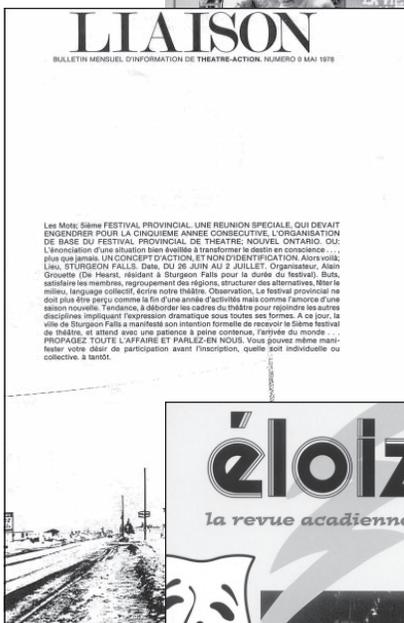
33. Numéro de mars 1976 de *L'Envers du décor* (1968-1982), périodique du Théâtre du Nouveau Monde, publié à l'occasion de la création de *La nef des sorcières*.



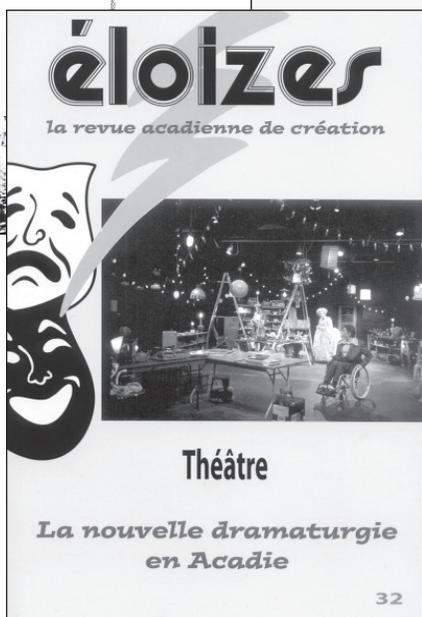
34. Fondé à l'initiative de Gilbert David, *Jeu-Cahiers de théâtre* publie son premier numéro à l'hiver 1976 aux Éditions Quinze sous la direction de son comité de rédaction : Michel Beaulieu, Claude Des Landes, Lorraine Hébert et Yolande Villemaire. (Photo : Normand Canac-Marquis.)



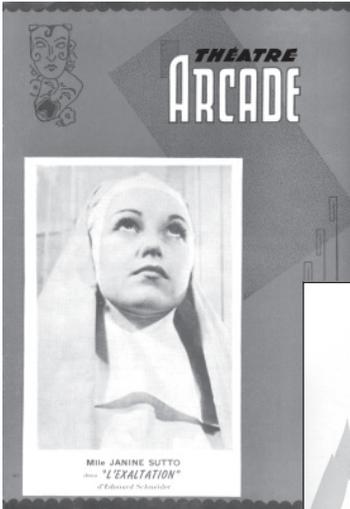
35. En 1978, lors de sa création, *Liaison* est d'abord une revue de théâtre. Fondée par Théâtre Action, un regroupement des compagnies professionnelles, communautaires et scolaires de l'Ontario franco-ophone, elle est maintenant éditée par les Éditions L'Interligne. La revue paraît cinq fois l'an et s'intéresse désormais également aux autres arts et à la production culturelle franco-ontarienne.



36. Fondée en 1980 par l'Association des écrivains acadiens, la revue *Éloizes* consacre son numéro de mars 2003 aux nouveaux auteurs dramatiques. La photo de Marc Poulin qui illustre la couverture présente *Bric à brac* de France Daigle, produit en 2001 par le collectif Moncton-Sable.



# Des programmes



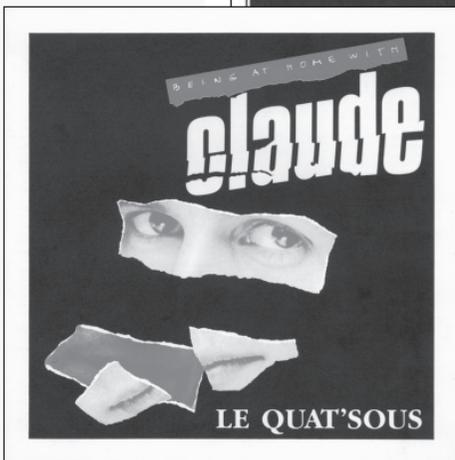
37. Programme du Théâtre Arcade datant de 1946. On y présente *L'exaltation* d'Édouard Schneider, avec Janine Sutto en couverture.

38. *Le voyage de Monsieur Perrichon*. Les Compagnons de Saint-Laurent partent en tournée avec leur production de cette pièce d'Eugène Labiche et Édouard Martin en octobre et novembre 1950. Les décors et les costumes sont de Robert Prévost, ainsi que l'illustration de la couverture.



39. Programme pour *La Nuit des Rois* produite en 1956 par le Théâtre-Club. (Illustration de Normand Hudon.)





40. Programme du Théâtre du Trident (1972-1973) pour *Charbonneau et le Chef* de John Thomas McDonough, dans l'adaptation de Paul Hébert et Pierre Morency.

41. Programme du Théâtre de Quat'Sous pour la création en 1985 de *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois. (Graphiste : Luc Mondou, photo : Robert Laliberté).

 **THÉÂTRE FRANÇAIS D'EDMONTON**  
directeur artistique: Pierre Bokor  
**présente**

**“ LA VIE APRÈS LE HOCKEY ”**



comédie en deux parties  
de  
**KENNETH BROWN**  
adaptation française de  
**MICHEL GARNEAU**  
mise en scène par  
**PIERRE BOKOR**

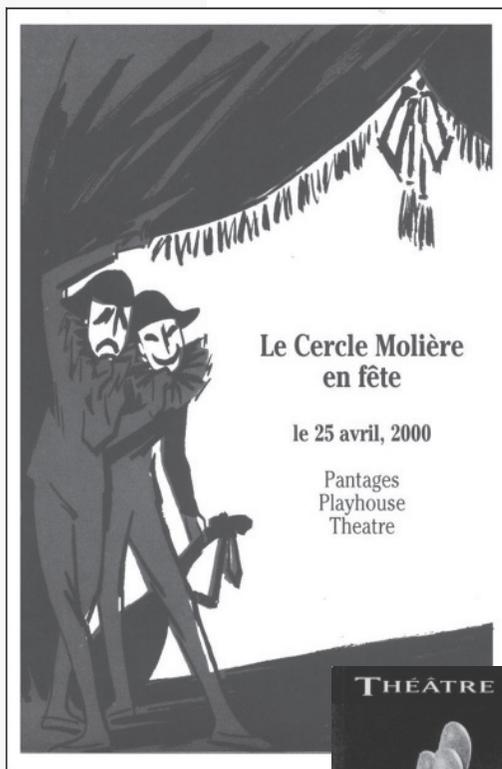
\* \* \*  
Saison 1987 - 1988

42. *La vie après le hockey.*  
Cette pièce de Kenneth Brown, adaptée par Michel Garneau et mise en scène par Pierre Bokor est produite par le Théâtre français d'Edmonton en décembre 1987. Théâtre de création interculturel, ce spectacle est le produit de la collaboration d'artistes anglophones, québécois et franco-canadiens.



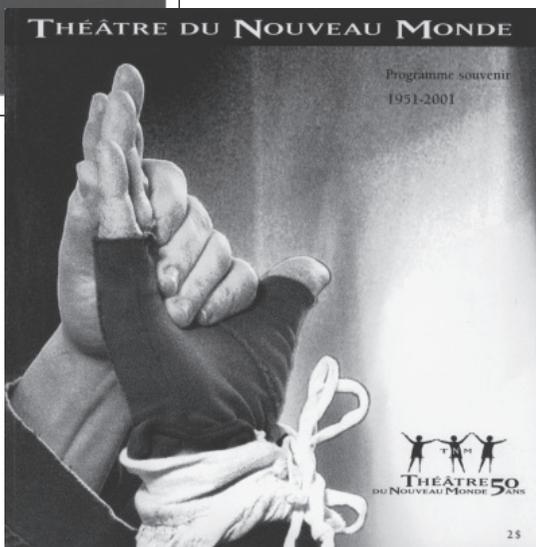
**les Ubs**

43. Affiche du Théâtre UBU pour la reprise du spectacle *Les Ubs*, d'après des textes d'Alfred Jarry, à la Maison de la Culture Frontenac en 1991. (Collage de Michel Goulet.)



44. Programme du 75<sup>e</sup> anniversaire (2000) de fondation du Cercle Molière de Saint-Boniface au Manitoba. Les célébrations ont eu lieu au Pantages Playhouse Theatre, construit à Winnipeg en 1913, où le Cercle Molière a présenté plusieurs de ses grands spectacles. (Conception : Pauline Boutal.)

45. Programme du 50<sup>e</sup> anniversaire (2001) de fondation du Théâtre du Nouveau Monde de Montréal, Québec. (Conception : Graphème, photographie : Yves Médam.)





À propos  
de l'institution  
théâtrale



13



## Saisons et répertoire Le cas du Théâtre Arcade

Jean Cléo Godin  
*Université de Montréal*

***Rarement aura-t-on vu  
dans l'Histoire un  
théâtre national naître  
si souvent et si peu  
mourir!***

Jean-Marc Larrue  
(1988-1989, p. 62)

Dans le premier des deux ouvrages que Laurent Mailhot et moi avons consacré au théâtre québécois, nous avons fait remonter la véritable naissance de ce que nous nommons désormais l'institution théâtrale québécoise à la création de *Tit-Coq* en 1948 : naissance d'un théâtre « québécois » et non plus « canadien-français », que nous avons fondé sur un récit identitaire et spéculaire, en expliquant du même coup que

le génie de Gélinas avait consisté à comprendre le rapport d'identification qu'avait établi le public à ce genre non légitimé qu'était le burlesque américain, alors que tant d'artisans du théâtre persistaient à tenter de donner une légitimité proprement « canadienne » au grand répertoire, surtout français, lequel – Jean Béraud l'avait déjà observé dans les années 1930 – était au contraire de plus en plus perçu comme étranger.

Je me suis rendu compte, en examinant quelques années plus tard le cas de Julien Daoust et du Théâtre National inauguré en 1900, que déjà à cette époque la volonté de créer un théâtre « national » se heurtait aux mêmes oppositions, aux mêmes contradictions. Nous devons cependant constater que nous ne disposons pas encore de toutes les études permettant de décrire de manière précise la vie théâtrale montréalaise de 1900 à 1940. Ni pour le Théâtre des Nouveautés (1902-1908), ni pour le Théâtre Canadien (1909-1926), nous ne disposons encore de théâtrographies fiables et complètes. Seul le Monument-National eut droit, pour son centenaire célébré en 1993, à un historique solidement étoffé, lequel peut cependant se lire comme une série de déboires ou de désillusions en ce qui concerne la structuration d'une institution théâtrale francophone à Montréal (voir Larrue, 1993). Quant au Théâtre National, une thèse de Denis Carrier soutenue à l'Université Laval en 1990 en a établi l'historique circonstancié, ce qui inclut une théâtrographie complète ; mais la thèse étant à ce jour inédite, peu de chercheurs ont sans doute pu examiner son annexe A, qui donne en 126 pages la liste complète des pièces jouées sur la scène de ce théâtre. Lucie Robert déplorait en 1988 « l'absence d'une perspective historique sur notre dramaturgie qui semble continuellement se lire au présent » (1988-1989, p. 165), et cette observation demeure juste. Le répertoire proprement québécois, par ailleurs, s'est constitué tardivement et en se détachant progressivement du répertoire français. Si Dominique Lafon a raison de parler d'une « mémoire insurgée » (1989, p. 429) pour expliquer les fréquents pastiches d'œuvres étrangères dans le répertoire contemporain, il serait sans doute fascinant de montrer comment cette relation ambiguë – d'amour-haine, en quelque sorte – s'est établie au fil des ans, au hasard des entreprises, des succès ou des échecs. Or, il semble bien que, après quarante années d'une lente évolution (pour ne pas dire de stagnation), c'est entre 1940 et 1950 que s'est produit le virage décisif permettant ce passage vers un répertoire québécois ; et au cœur de cette période, il importe de bien voir l'importance de L'Équipe de Pierre Dagenais et du Théâtre Arcade.

J'ai tenté ailleurs de comprendre le sens de l'aventure menée par Pierre Dagenais et son Équipe (Godin, 1998), entre 1942 et 1948, ce qui nous amène, comme par hasard, précisément à la création de *Tit-Coq*. Le manifeste décrivant la démarche de L'Équipe, que signe Dagenais en 1942<sup>1</sup>, propose de faire «le pont entre le théâtre dit bourgeois ou réaliste et le théâtre poétique, et entre le théâtre bizarrement qualifié de "social" et le théâtre gratuit». Chacun de ces adjectifs, notons-le bien, nécessiterait une longue mise en contexte, car si l'opposition entre réalisme et poésie, entre engagement et gratuité est de toutes les époques, elle cache des réalités fort différentes selon les siècles, l'esthétique dominante ou – que l'on songe seulement au réalisme socialiste des régimes communistes dans l'ex-Europe de l'Est – selon les diktats politiques de l'heure. Quelle signification faut-il voir dans ce manifeste publié à Montréal en 1942? C'est un peu à cette question que je voudrais répondre ici, en posant comme hypothèse que nous sommes alors en plein cœur d'une période de réflexion et de transition qui permettra, quelques années plus tard, la naissance d'une véritable institution théâtrale, laquelle fera sa place à un répertoire québécois jusque-là quasi inexistant.

Est-il possible de mieux comprendre les transformations alors en cours – aussi bien chez les Compagnons<sup>2</sup> que dans les revues annuelles de Gratien Gélinas – en examinant par exemple la programmation et le fonctionnement d'un théâtre bien ancré dans la tradition française bourgeoise et fréquenté par la bonne société de l'époque? J'ai nommé le Théâtre Arcade où Dagenais a commencé sa carrière professionnelle. Comment, au fil des saisons, la direction de ce théâtre a-t-elle planifié sa programmation? Quels répertoires ont été privilégiés? Qu'est-ce, en fait, que ce «théâtre dit bourgeois *ou réaliste*» dont Dagenais voudrait s'éloigner? Et que signifie l'opposition entre un théâtre «bizarrement qualifié de "social" et un théâtre "gratuit"», sinon qu'entre ce théâtre-là et la société québécoise l'écart est de plus en plus problématique (comme l'a également observé Jean Béraud)? En fait, il me semble que c'est le sens même de l'activité théâtrale qui est en cause, et le paradoxe, c'est qu'en s'acharnant à la définir comme une manifestation artistique mais élitaire (sinon mondaine), certains producteurs n'oublient peut-être

---

1. Ce manifeste paraît dans *Le Jour* du 12 décembre 1942.

2. Entre 1944 et 1947, Les Compagnons de Saint-Laurent ont publié des *Cahiers* «servant à communiquer à d'autres le sens d'une expérience». Voir Jubinville (1998).

que l'essentiel – ce qui fait que le spectateur peut adhérer à la représentation fictive du réel qui lui est proposée –, sans quoi il ne peut y avoir de théâtre. Mais on peut formuler les choses de manière plus pragmatique, en reprenant une formule de Victor Francen qui, en tournée au Québec, s'était fait reprocher de jouer des œuvres mineures plutôt que *Le roi Lear* et *Le misanthrope* qui l'avaient rendu célèbre : « tout le monde m'affirme que c'est impossible ici, pour le moment », avait-il répliqué candidement, « une affaire théâtrale restant tout de même "une affaire" » (Béraud, 1958, p. 241). C'est Jean Béraud qui rapporte cette anecdote et, après ce « tout le monde » dont se couvre Francen, il insère un point d'exclamation qui conteste cette apparente unanimité. Moi, c'est le « impossible ici, pour le moment » qui m'intéresse. Cela signifie tout de même qu'à ce « moment-là », c'est-à-dire en 1940, la question se pose, ce qui est déjà bon signe, mais le signe aussi que quelque chose achève !



## Le Théâtre Arcade

Le Théâtre Arcade était situé rue Sainte-Catherine Est, là où se trouve aujourd'hui l'édifice portant le nom de J.-A. de Sève, dont on sait qu'il a fondé France-Film<sup>3</sup>. Il ne m'a pas été possible de déterminer avec exactitude la date de la première représentation théâtrale<sup>4</sup>. Dans sa thèse,

3. La naissance de France-Film remonterait à 1934. J.-A. de Sève acquiert d'abord d'Édouard Garand Franco-Canada Films puis, la même année, cette compagnie prend le nom de France-Film, que dirigera J.-A. de Sève jusqu'à sa mort en 1968. Notons cependant que, à la suite de mésententes avec son associé Alban Janin, il a dû démissionner en 1945. Lorsque Janin meurt trois ans plus tard, il reprend le contrôle de la compagnie. Voir Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1999, p. 180-181.
4. Un ouvrage publié par la Communauté urbaine de Montréal, *Les magasins – les cinémas* (Service de la planification du territoire, juin 1985, 415 p.) donne 1911 comme année de construction par l'entrepreneur Joseph Bourque, d'après les plans de l'architecte Charles Bernier, mais il n'est pas sûr que la construction ait été terminée la même année, ni qu'on y ait dès lors fait du théâtre. Béraud écrit : « Le 17 août 1914, le joyeux Harmant quitte l'Arcade et rouvre les Nouveautés pour y donner du vaudeville militaire » (*Ibid.*, p. 144). Ce monsieur Harmant et sa femme, chanteurs d'opérette, auraient été avec un chanteur nommé W.C. Edwards (dont

Gilbert David signale que *Cœur de maman* d'Henry Deyglun y aurait été « repris » en 1936 (1995, p. 390) et il s'agirait en fait de la reprise d'une pièce créée en 1925 sous le titre de *Bonne maman*, également au Théâtre Arcade (Faubert-Godin, 1989, p. 138). Entre 1925 et 1940, j'ignore le nombre et la fréquence des représentations théâtrales sur cette scène, mais je suppose qu'on y a surtout projeté des films, jusqu'à ce que la guerre empêche de Sève de s'approvisionner en films français. C'est du moins ce qu'explique Béraud : « France-Film, empêchée par la guerre de s'alimenter en films français, relance sa salle comme théâtre » (Béraud, 1958, p. 240) et, pour mousser la publicité, J.-A. de Sève fait venir la vedette de cinéma Victor Francen<sup>5</sup> pour jouer ici du théâtre. C'est donc entre 1940 et 1950 que cette salle a servi régulièrement de lieu théâtral. La collection de programmes de la Bibliothèque Nationale, comme d'autres réunis par la théâtrothèque du CÉTUQ (Université de Montréal), ne couvrent que cette période, plus précisément de septembre 1940, alors que les Comédiens Associés fondés par Antoinette Giroux s'installent à l'Arcade, jusqu'au dernier spectacle donné par une troupe parisienne

---

*La Patrie* du 6 août 1913 publie la photo) les premières vedettes à évoluer sur la scène de l'Arcade, dont un article de *La Patrie* du 5 juillet 1913 annonce l'ouverture prochaine – un « théâtre de vues animées ». Les objectifs poursuivis par ce théâtre étaient en fait plus larges : on veut y présenter des « vues animées », de l'opérette, de la comédie et du vaudeville. Le 18 mai 1914, *La Patrie* décrit ce lieu comme « l'un des théâtres les plus moderne et confortable [sic] de la ville, c'est un théâtre appelé à devenir une des salles de spectacles les plus courues de Montréal ». On peut donc supposer que l'Arcade ouvre ses portes en août 1913 et que le couple Harmant, à qui la direction a confié la responsabilité des spectacles d'opérette, ne s'y serait produit que durant un an. Notons par ailleurs que le cinéma constitue déjà la mission première de l'Arcade, qui ne serait devenu la propriété de France-Film qu'à la fondation de Télé-Métropole en 1961, le théâtre servant à partir de ce moment de studio de télévision. On suppose donc que, de 1940 à 1949, France-Film était locataire de l'Arcade, ce que semble confirmer Pierre Véronneau : en 1949, écrit-il, « France-Film affirme qu'elle possède six salles au Québec, qu'elle en loue trois autres (Cinéma de Paris, National, Arcade) » (Véronneau, 1979, p. 35).

5. La gloire étant chose éphémère, on sait aujourd'hui peu de chose sur ce Victor Francen, un comédien belge. Pourtant, si l'on en croit Béraud, « Francen est accueilli en gare Windsor par près de 2000 admirateurs et... admiratrices. » (*op. cit.*, p. 240). C'est encore Béraud qui fait écho, en les faisant siens, aux reproches adressés par un critique qui aurait écrit : « Ce répertoire-là a eu son temps, laissons-le aux oubliettes, où d'ailleurs Paris l'avait relégué depuis bien des années ». Et Béraud d'ajouter que « le renom de l'acteur eût [sic] aussi bien rempli les salles pour *Lear* et *Le Misanthrope*. » (p. 241). Béraud explique que les Comédiens Associés ont été chargés par de Sève « de constituer l'entourage de Victor Francen... ». C'est cependant au Saint-Denis que Francen aurait joué, alors que les Comédiens Associés commençaient à jouer à l'Arcade, précisément dans une pièce de Bernstein dont Francen était un grand interprète. Mystère !

invitée : *Rêves à forfait* de Marc-Gilbert Sauvageon, jouée dans la semaine du 25 novembre 1949. Titre troublant de sens puisque, à ce qu'il semble, c'est à ce moment-là que, pour le rêve théâtral, le Théâtre Arcade déclare forfait !

L'aventure aura quand même été très importante, du moins pour le nombre d'œuvres représentées. En janvier 1947, on précise dans le programme de *L'assaut* d'Henry Bernstein que cette pièce serait « la 225<sup>e</sup> comédie présentée à l'Arcade depuis qu'il y a huit ans, cette petite salle devenait un foyer du théâtre d'expression française ». Au rythme d'une nouvelle pièce chaque semaine entre septembre et juin, cela fait une moyenne de 35 pièces par année et donc, pour la période couverte par notre étude, environ 350 pièces. Je précise cependant que, dans le fonds de la BNQ et celui de la théâtrothèque, je n'ai pu retrouver les programmes que pour 54 pièces. C'est peu ; mais comme ils s'échelonnent sur toute la période, cela me paraît suffisant pour tenter de répondre à quelques questions. Qu'est-ce qui caractérise le répertoire offert au public ? Peut-on voir une évolution significative entre le début et la fin de cette période ? Et quelles vedettes y ont été consacrées, ou privilégiées ?



## Programmes et répertoires

Ce n'est pas sans raison que Béraud ironisait sur la place occupée par Bernstein sur nos scènes, alors qu'il signale qu'une « nouvelle rafale » (1958, p. 217) force la fermeture du Stella en 1935. Sa pièce *La rafale* n'est pas la première présentée à Montréal, mais elle y est jouée dès 1907 – deux ans après sa création parisienne – et sera reprise souvent par la suite. C'est encore *La rafale* que choisissent les Comédiens Associés pour ce qui semble être leur première pièce jouée à l'Arcade, en septembre 1940. En octobre 1941, ce sera *Le secret* et un an plus tard, *Le voyage*, dont on précise que la première nord-américaine a eu lieu sur la scène du Stella (ce qui nous confirme, du même coup, que l'Arcade prend en 1940 la relève du Stella). Toujours programmé en début de saison, il est clair que Bernstein donne le ton. Celui dont Pierre Barillet écrit que « l'unité de son théâtre est d'abord fondée sur la permanence d'un décor et d'un thème : [...] un salon luxueux où

s'entre-déchirent des êtres qu'opposent des conflits passionnels » règne sur le Théâtre Arcade, entraînant dans son sillage d'autres auteurs qui pratiquent comme lui le drame réaliste bourgeois, « avec leurs personnages emphatiques exhibant leur ego sous le regard d'un valet de chambre stylé » (Barillet, 1984) : Charles Méré, Lucien Descaves, Albert Capus, Henri Lavedan, Édouard Bourdet, Henry Kistemaeckers, etc. Or, ce qu'on nommait en France le « règne Bernstein » ininterrompu depuis 1900 y connaît précisément une pause durant la guerre, entre 1940 et 1945. Et comme beaucoup d'intellectuels ou de comédiens français, c'est aux États-Unis que vit alors Bernstein, où il multiplie les interventions publiques en faveur du général de Gaulle. C'est donc, tout naturellement, au Québec francophone que se poursuit son règne, mais il faut bien voir qu'il n'est pas seul en cause. Déstabilisée par la guerre, c'est au Québec que l'institution théâtrale française cherche à se restructurer<sup>6</sup>, particulièrement dans ce théâtre identifié à France-Film, qui y programme du théâtre faute de pouvoir présenter du cinéma français.

Les programmes du Théâtre Arcade – au demeurant fort bien faits – sont à cet égard révélateurs. Ils contiennent toujours une page d'informations générales intitulée « Avant le lever du rideau » simplement signée « La direction » et généralement ornée d'une photo de vedette. J'ai été intrigué par l'une de ces photos, celle de Marcel Journet, qui apparaît plus souvent qu'à son tour et j'ai d'abord pensé qu'il pouvait être l'auteur de cette page. J'ai plutôt appris que, le public étant majoritairement composé de femmes – le programme contenait toujours un entrefilet leur demandant d'enlever leur chapeau sur demande –, cette page s'adressait d'abord à elles. Pas étonnant qu'on y voie surtout de beaux hommes, par exemple Roger Garceau et, plus tard, Robert Gadouas. Mais le préféré de ces dames était Marcel Journet. Les critères de beauté étant cependant complexes et variables, je me permets d'émettre l'hypothèse que le prestige du héros français comptait pour une bonne part dans ce choix : fils d'un chanteur d'opéra faisant carrière à New York, c'est de New York qu'il nous est venu,

---

6. « On voit des auteurs français réfugiés aux États-Unis offrir leurs pièces aux directeurs de nos troupes théâtrales ; cela ne s'était jamais vu, sauf en de rares occasions. On en voit même, tels des commis-voyageurs, les colporter jusqu'ici, s'improviser dramaturges entre des conférences et des romans », écrit Béraud dans sa chronique de l'année 1942 (Béraud, 1958, p. 245). La même année, on sait que Jouvett, « réfugié en Amérique du Sud » (*Ibid.*, p. 247), a cherché à venir s'installer au Québec avec sa troupe ; ce sont les comédiens québécois, regroupés dans l'Union des Artistes récemment fondée, qui auraient fait échouer ce projet.

poursuivant sa carrière à Montréal jusqu'à son retour en France après la guerre. Que ce nom de Journet aie pu évoquer celui de Jouvot a-t-il pu, par ailleurs, contribuer à son charme ?

Le nom de Marcel Journet apparaît pour la première fois dans la distribution de *La préférée* de Lucien Descaves (semaine du 4 octobre 1941) et pour la dernière fois dans celle de *Blanche Caline* de Pierre Frondaie (semaine du 28 septembre 1945). Que peut-on tirer d'un examen de la trentaine de programmes couvrant ces quatre années d'activité théâtrale ? On constate d'abord que les Comédiens Associés, formés exclusivement de vedettes locales, occupent toute la place dans la distribution de *La rafale*, en septembre 1940. Dès le mois suivant, cependant, on trouve deux comédiens français, présentés comme des « débutants », dans la distribution de *La danse<sup>7</sup> de minuit* de Charles Méré : François Rozet et Jacques Catelain, qui jouent aux côtés de Jeanne Demons, Pierre Durand et Antoinette Giroux. À partir de là, si on voit régulièrement Janine Sutto, Olivette Thibault, les deux sœurs Giroux, Jean-Paul Kingsley, François Lavigne, Henri Letondal ou Nini Durand, il est clair que les Comédiens Associés ne sont plus en tant que tels les maîtres d'œuvre de la programmation. Par ailleurs, des comédiens français apparaissent en plus grand nombre : aux côtés de Marcel Journet, Charles Dechamps, Marcel Chabrier, Mado Vèrène et, dans la distribution d'*Éblouissement*, (semaine du 29 septembre 1944) – la seule pièce traduite de l'anglais que j'aie retrouvée – apparaît en vedette Andrée Ridoux « des théâtres de Paris ». À la vérité, cette période en est une de flottements où il est clair que plusieurs jeunes comédiens québécois font leurs débuts professionnels sur la scène de l'Arcade – Roger Garceau, Denyse Saint-Pierre, Jean Duceppe, Denis Drouin, Denise Pelletier, Pierre Dagenais – alors que les pionniers – les sœurs Giroux, Jeanne Demons, Janine Sutto, Huguette Oigny, Pierre et Nini Durand – ont parfois des éclipses. C'est qu'ils jouent ailleurs, notamment à L'Équipe de Dagenais, à partir de 1942.

Seule chose qui ne bouge à peu près pas : le répertoire. Il reproduit (avec les accommodements nécessaires à la société québécoise)<sup>8</sup> celui des scènes parisiennes jusque dans le souci de rajeunir la

7. Écrit *Dance* dans le programme, à l'anglaise.

8. Ainsi, l'Arcade programmera au moins trois années de suite *L'exaltation*, un drame religieux d'Édouard Schneider, durant la Semaine sainte (1944-1946). Le programme de *L'escalier de service* (semaine du 7 avril 1944) précise : « Nous pouvons bien révéler à notre public que cette œuvre très belle et d'une si noble inspiration religieuse a abaissé tous les records d'assistance connus à l'Arcade ».

tradition : *L'escalier de service* de Georges Oltramare, lequel est présenté en avril 1944 comme un « jeune auteur genevois », *Dans sa candeur naïve* de Jacques Deval, présenté en octobre 1944 comme occupant « le rang intermédiaire entre Pagnol, Verneuil, Guitry », *L'ombre sur l'avenir* de Louis Richerd-Mounet, qu'on présente en octobre 1944 comme « un jeune auteur de la présente génération auquel on prédit le plus solide avenir » ou *L'invitation au voyage* de Jean-Jacques Bernard (mars 1945), qui poursuivrait la tradition de son père Tristan. Durant cette période, on a créé deux pièces canadiennes dont on n'a pas lieu de croire qu'elles bouleverseraient l'ordre des choses ni le goût du public : *L'homme que j'ai aimé* d'Ernest Pallascio-Morin jouée en avril 1942 et *Sous le masque* d'Yvette Mercier-Gouin, annoncée comme « une pièce extrêmement puissante » et jouée dans la semaine du 14 avril 1944.

Tous ces auteurs sont aujourd'hui tombés dans l'oubli, à commencer par Bernstein qu'un critique nommait « le dramaturge suprême du fait divers naturaliste » (J. Ernest-Charles, cité dans Corvin, 1992, p. 854). Mais il est plus facile de comprendre l'écœurement et la lassitude qui ont amené Dagenais à tourner le dos à ce répertoire, que de comprendre pourquoi celui-ci a connu un succès populaire aussi constant, pendant une période de dix ans. Or, je crois avoir trouvé un élément d'explication dans un texte de Michel Corvin consacré aux dramaturges « Brioux, Bataille, Capus, Hervieu, Porto-Riche, de Curel, Bernstein » – bref, tous ces auteurs ou presque qui composaient le répertoire de l'Arcade – : « Leur théâtre est investi d'une haute fonction éducative et agit comme un révélateur des hypocrisies et des abus. Leur commun propos est de dénoncer la condition de la femme dans ses rapports à l'amour, à l'argent, à la famille, au travail. Féministes et pessimistes, ils soulignent tout ce qui favorise et surtout contrarie la naissance, pour la femme, d'une existence autonome, libérée des contraintes imposées par les mâles » (Corvin, 1992, p. 850). « On peut sourire aujourd'hui de cette naïveté didactique », ajoute Corvin, mais il nous faut comprendre qu'elle était faite pour répondre aux préoccupations des femmes québécoises des années 1940, elles qui, rappelons-le, constituaient l'essentiel du public de l'Arcade, alors que les hommes se retrouvaient plutôt, pour se divertir, dans un théâtre voisin : le National, dirigé et animé par La Poutine. Dans le plus grand respect des convenances sociales, ces femmes nourrissaient ainsi de secrètes pensées de révolte qu'elles n'osaient encore exprimer... La recette de l'Arcade, c'est donc un didactisme

discret mais bien ciblé, auquel on ajoute le vedettariat français : tout se passe comme dans le monde de Michel Tremblay, où les femmes rêvent des beaux mâles du cinéma français, pendant que les hommes veulent aller voir la Poune<sup>9</sup> !

Mais, comme le disait si justement Tit-Coq<sup>10</sup>, il ne faut jamais en donner plus que le client en demande ! C'est précisément ce que, à mon avis, l'Arcade a fait à l'automne 1949, dans une salle qu'on venait de moderniser. Un an après la création de *Tit-Coq* et après la fondation du Théâtre du Rideau Vert, alors que la plupart des comédiens français étaient rentrés en France après la guerre, France-Film décide d'inviter une troupe parisienne au nom à consonance étrangement anglaise – le Paris Théâtre Guild – à assurer la saison automnale complète (douze semaines, douze pièces) en 1949. Le programme du premier spectacle présenté, *Bonne chance, Denis*, précise que cette troupe a joué Racine, Molière et Musset et, parmi les auteurs contemporains, Claudel, Giraudoux, Anouilh et Sartre, mais aucun de ces auteurs ne sera joué à l'Arcade, la troupe y présentant des œuvres de Michel Duran (« formé à la grande école de

9. Dans *Les belles-sœurs* : « En tout cas, les vues françaises, moé, j'aime ça ! [...] Pis y faut dire que les Français sont ben plus beaux que les Canadiens ! Des vraies pièces d'hommes ! ». Réplique de Gabrielle Jodoin au deuxième acte. C'est son mari Mastai qui, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, rentre un soir en annonçant à sa femme qu'il l'« emmène voir la Poune ». « J'ai failli t'emmener voir *La dame de chez Maxim's*, au Monument-National, avec Antoinette Giroux, mais j'avais peur que ça soye trop sérieux... J'voulais rire ! », ajoute-t-il (Leméac, 1978, p. 164). Rappelons par ailleurs que *La duchesse et le roturier* constitue une véritable chronique théâtrale de l'année 1947. Chronique surtout centrée sur la fréquentation, par Édouard, du National. Mais Édouard se réserve des sorties plus culturelles. « J'vas pas au National, après-midi, j'sors... », dit-il à Mercedes, laquelle s'étonne qu'il aille au théâtre l'après-midi. Ce sont les matinées, particulièrement fréquentées par le public féminin... qu'Édouard nomme ici le « poulailler » : « J'sors deux fois avec le poulailler, aujourd'hui ! Après-midi, on va voir *Mademoiselle* à l'Arcade, avec Germaine Giroux pis le beau Denis Drouin... Pis à soir on s'en va se pâmer sur les sérénades de Tino Rossi lui-même en parsonne, au Plateau ! Une journée culturelle au grand complet ! » (*La duchesse et le roturier*, Leméac 1982, p. 188). *Mademoiselle* de Jacques Deval a été jouée à l'Arcade dans la semaine du 31 janvier 1947, en « création canadienne ». Distribution : Paul Guèvremont, Denis Drouin, Jean-Paul Dugas, Germaine Giroux, Jeanne Demons, Lise Roy et Carmen Judd.

Fait à noter : dès la saison 1937-1938, il semble que France-Film contrôle depuis quelque temps déjà, sans en être propriétaire, et l'Arcade et le National. Pierre Véronneau écrit que, en 1937-1938, France-Film « continue à diriger l'Arcade et le National avec des programmes cinématographiques et scéniques » (Véronneau, 1979, p. 23).

10. *Tit-Coq*, acte II, tableau VI. C'est la scène avec la prostituée Rosie, qui met trop d'ardeur à consoler Tit-Coq de son chagrin d'amour : « Donnes-en pas plus que le client en demande, hein ? »

Paris) : on jouera deux pièces de lui), Jean Sarment, André Roussin, Denys Amiel, Sacha Guitry, Paul Géraldy, Paul Vanderberghe, Armand Salacrou, Jacques Natanson (dont on précise qu'il est « beaucoup joué à Paris »), Robert Boissy et Marc-Gilbert Sauvageon. La direction dresse le bilan de l'expérience dans le programme du dernier spectacle, estimant que « la démonstration a été faite qu'un théâtre français avec une troupe de Paris pouvait recueillir des nombreux adeptes et faire ses frais. Forte de cette expérience la direction est donc en mesure de préparer la saison de l'an prochain qui s'étendra cette fois sur six mois au lieu de trois mois seulement ». En attendant, on annonce que le théâtre va « revenir à la formule cinématographique dès la semaine prochaine ». Or, il semble bien que le projet d'une seconde saison parisienne n'ait jamais été réalisé et que l'Arcade, à partir de 1950, n'ait présenté que du cinéma, à l'exception de quelques représentations théâtrales occasionnelles ; ainsi, *L'île des chèvres* de Ugo Betti<sup>11</sup> y aurait été jouée en mars 1955.

Comment expliquer ce qui apparaît comme un brusque changement de cap ? Je propose quant à moi deux éléments d'explication qui, au bout du compte, n'en font qu'un. Tout d'abord, on imagine facilement la difficulté de recruter pour une année entière une troupe parisienne : ce qu'on a réussi une fois et pour trois mois ne se répète pas si facilement pour une période plus longue, alors que l'attrait du dépaysement a disparu et que, sans doute, les coûts pourraient plus que doubler. Mais surtout, cinq ans après la fin de la guerre, la vie théâtrale parisienne recommence à bouillonner et à se réorganiser ; ce n'est pas le moment, pour les comédiens français, d'aller voir ailleurs<sup>12</sup> ! N'oublions pas que c'est précisément en 1950 que *La cantatrice chauve* est créée à Paris, une pièce conçue comme une parodie du théâtre de boulevard. Et ceci m'amène à ma seconde hypothèse, qui est que le répertoire boulevardier proposé si massivement à Montréal par le Paris Théâtre Guild a provoqué chez le public et les critiques une sursaturation. Le gentil Béraud, qui s'est d'abord réjoui que les Parisiens viennent jouer dans ce « théâtre joliment remis en état » (Béraud, 1949a)<sup>13</sup>, y va

---

11. Adaptation française par Maurice Clavel, jouée par une troupe parisienne mettant en vedette Alain Cuny ; les producteurs étaient Éloi de Grandmont, André Roche et France-Film.

12. Ce sont plutôt les comédiens québécois qui se mettent alors à faire des séjours à Paris : notamment, Jean-Louis Roux, Jean Gascon et Guy Provost.

13. Notons que dans cette chronique, le samedi précédent, Béraud s'était réjoui de ce que pas moins de douze troupes offrent du théâtre français à Montréal pendant cette saison.

plus tard de quelques réserves : « Un choix de pièces souvent peu heureux, d'autres semaines des distributions trop inégales ont beaucoup nui au succès de la tentative de France-Film dans cette salle » (Béraud, 1949b). De son côté, Roger Duhamel reproche à cette troupe « de ne pas dépasser le niveau du théâtre boulevardier où l'esprit de mots remplace la vérité des situations », et au Théâtre Arcade, la pauvreté des décors : « Le décor de l'Arcade est-il permanent? », ironise-t-il après avoir parlé des « draperies minables » dans un décor pourtant censé évoquer un « intérieur cossu » (Duhamel, 1949a). Bref, on sent que quelque chose ne va plus, on blâme (à bon droit) le répertoire ou le jeu des comédiens, mais le mal est plus profond.



### Mise en place d'une institution théâtrale

En réalité, l'institution théâtrale se réorganise à Paris sur de nouvelles bases pendant que, à Montréal, tous les éléments (comédiens, lieux théâtraux, répertoire, public plus averti et diversifié) se mettent enfin en place. Dans un tel contexte, une saison parisienne à Montréal ne pouvait se justifier que si elle apportait un répertoire nouveau, ou si elle tentait de remettre au goût du jour les classiques, et nous avons vu que ces deux répertoires ont été laissés de côté, au profit d'un répertoire décidément vieillot, d'une autre époque. Cela ressort clairement des critiques de Duhamel qui, après s'être réjoui que cette troupe ait apparemment « choisi ses pièces dans le répertoire contemporain et [...] abandonné certaines vieilleries insanes trop souvent représentées à Montréal », a vite déchanté en constatant par exemple que *La maison Monestier* de Denys Amiel, pièce écrite en 1939, « porte toutes les tares des œuvres de l'époque 1900 » (Duhamel, 1949b). La chose est d'autant plus grave qu'à la fin des années 1940, au Québec comme ailleurs, on assiste pour ainsi dire à une accélération de l'histoire, ce qui fait que des écarts autrefois jugés insignifiants (entre la situation du théâtre à Montréal et à Paris) deviennent intolérables. Si c'est en 1948 qu'on assiste, à Montréal, à la fondation du Théâtre du Rideau Vert et à la création de *Tit-Cog*, rappelons que, depuis la fondation de L'Équipe en 1942, le théâtre « bourgeois » qui constitue l'essentiel du répertoire de l'Arcade est contesté par les uns, rejeté par les autres. Quant aux comédiens et metteurs en scène,

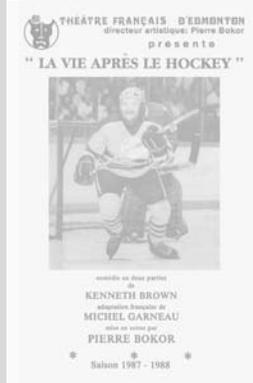
ils sont depuis un bon moment prêts à prendre la relève des Français : Jean Gascon et Jean-Louis Roux se préparent, à Paris, à fonder le TNM, et l'aventure des Compagnons qui s'achève aura servi, comme celle de L'Équipe de Dagenais, de pépinière d'artistes et d'artisans. Il est à souligner, d'ailleurs, que ce qui, de leur côté, a pu apparaître comme des échecs a constitué une réussite infiniment plus grande du point de vue de l'institution théâtrale que l'activité de l'Arcade.

J'en conclus donc que le répertoire présenté sur la scène de l'Arcade de 1940 à 1949 a surtout fourni une démonstration par l'absurde de ce qu'il ne fallait pas faire pour mettre en place une institution théâtrale solide et pleinement autonome. Cela dit, beaucoup de questions demeureront sans réponse, tant qu'on n'aura pas examiné sous tous ses aspects la vie théâtrale de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Pourquoi, par exemple, le Théâtre National multiplie-t-il les créations québécoises entre 1915 et 1920, pour revenir ensuite au répertoire français – le même, pour l'essentiel, que celui qui sera présenté au Stella, puis à l'Arcade? Outre le nom de Julien Daoust, deux autres noms de dramaturges québécois reviennent alors : Paul Gury et Henry Deyglun. Or, l'un et l'autre ont visiblement occupé dans l'activité théâtrale une place plus considérable qu'Yvette Mercier-Gouin ou Ernest Pallascio-Morin ; comment expliquer qu'aujourd'hui leurs œuvres nous paraissent illisibles? La question de la compréhension de cette période de notre histoire, c'est peut-être d'abord un problème de lecture ! Mais tant qu'on ne m'aura pas prouvé le contraire, je maintiendrai que le répertoire québécois n'est pas né du répertoire français proposé à l'Arcade, mais de la tradition des revues mises à l'affiche du Théâtre National à partir de 1911. Les grands précurseurs ne se nomment alors ni Bernstein ni Porto-Riche, ni même Deyglun, mais E. et J.-R. Tremblay (on ne connaît que leurs initiales !) ou Pierre Christe, dont les revues ont pavé la voie à celles de Gratien Gélinas.

## Bibliographie

- BARILLET, Pierre (1984), « Bernstein, Henry Léon Gustave Charles (1876-1953) », dans J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, p. 251-252.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BÉRAUD, Jean (1949a), « Chronique du samedi – Bonne chance, Denis », *La Presse*, 10 septembre, p. 61.
- BÉRAUD, Jean (1949b), « Excellent quatuor de comédiens dans “Trois...Six...Neuf...” », *La Presse*, 21 novembre, p. 16.
- CARRIER, Denis (1990), *Le Théâtre National, 1900-1923. Histoire et évolution*, Thèse de doctorat, Université Laval.
- CORVIN, Michel (1992), « Le Boulevard en question », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, coll. « La Pochothèque », p. 845-887.
- COULOMBE, Michel et Marcel JEAN (1999), *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal.
- DAVID, Gilbert (1995), « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- DUHAMEL, Roger (1949a), « Bonne chance, Denis », *Montréal-Matin*, 12 septembre, p. 4.
- DUHAMEL, Roger (1949b), « La maison Monestier », *Montréal-Matin*, 4 octobre, p. 4.
- FAUBERT, Richard et Jean Cléo GODIN (1989), « Deyglun, Henry », dans Eugene Benson et L.W. Conolly (dir.), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, Oxford University Press, p. 138.
- GODIN, Jean Cléo et Laurent MAILHOT (1970), *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*. Montréal, HMH ; réédité dans BQ (1988) sous le titre *Théâtre québécois I*.
- GODIN, Jean Cléo (1998), « L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, p. 74-89.
- JUBINVILLE, Yves (1998), « La traversée du désert. Lecture discursive des Cahiers des Compagnons (1944-1947) », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, p. 90-106.
- LAFON, Dominique (1988-1989), « Les muses étrangères du théâtre québécois : mémoire ou exutoire ? », *L'Annuaire théâtral*, nos 5-6, p. 421-433.
- LARRUE, Jean-Marc (1993), *Le monument inattendu. Le Monument-National 1893-1993*. Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec ».
- LARRUE, Jean-Marc (1988-1989), « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », *L'Annuaire théâtral*, nos 5-6, p. 61-72.
- ROBERT, Lucie (1988-1989), « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral* nos 5-6, p. 163-169.
- VÉRONNEAU, Pierre (1979), *Le succès est au film parlant français. Histoire du cinéma au Québec I*. Montréal, La cinémathèque québécoise/Bibliothèque nationale du Québec.

1A



Modèle de formation  
pour les artistes  
francophones de  
l'Ouest canadien  
Ou « Dégloquer  
la parole... »

***Sans les politiciens,  
t'es mort.***

Roland Mahé,  
directeur artistique  
du Cercle Molière

**Roger Parent**  
*Faculté Saint-Jean, Université de l'Alberta*

De 1992 à 1994, les quatre troupes de l'Association canadienne des théâtres de l'Ouest (ACTO)<sup>1</sup> mobilisent l'effort le plus concerté de l'histoire des francophones de cet immense territoire<sup>2</sup> pour se doter d'une école professionnelle. Les causes sous-jacentes à l'échec de cette importante initiative, ainsi que des démarches subséquentes pour récupérer le dossier entre 1995 et 2001, mettent au jour les enjeux politiques et pédagogiques posés par la problématique de la formation et de la création théâtrale en milieu excentrique francophone au Canada. Notre analyse se propose de documenter et de contextualiser ces enjeux en privilégiant la perspective de quatre praticiens de théâtre, dont un de l'Ouest et trois du Québec.

L'étude situe d'abord le projet de l'ACTO dans son contexte régional et historique. Roland Mahé, directeur artistique du Cercle Molière, présente un bilan de l'initiative avortée, attribuant l'insuccès à un problème de fond qui n'est ni pédagogique ni artistique et qu'il résume ainsi : « Sans les politiciens, t'es mort<sup>3</sup> ». Dans un deuxième temps, l'artiste-formateur René-Daniel Dubois situe cette politisation inévitable du dossier dans un contexte pancanadien, à la lumière de son expérience au Conseil supérieur de la formation en art dramatique (CSFAD) entre 1989 et 1991. Selon lui, l'inefficacité du processus décisionnel actuel et l'impasse qui en résulte s'expliquent par le caractère dysfonctionnel des structures gouvernementales fédérales et provinciales face à la formation artistique professionnelle des artistes franco-canadiens qui se trouvent en quelque sorte « arrêtés entre deux étages<sup>4</sup> ». Cette situation fait également voir l'importance éventuelle d'un échange accru entre les artistes des différentes francophonies pour faire face aux besoins de formation et de création auxquels les paliers gouvernementaux au Canada ne répondent pas actuellement.

- 
1. Manitoba : le Cercle Molière ; Saskatchewan : la Troupe du Jour ; Alberta : l'UniThéâtre ; Colombie-Britannique : le Théâtre la Seizième.
  2. À elle seule, la province de l'Alberta fait deux fois la superficie de la France.
  3. Entrevue accordée le 31 octobre 2001. Toutes les citations attribuées à Roland Mahé sont tirées de cette entrevue.
  4. Entrevue accordée par René-Daniel Dubois le 7 avril 2001. Toutes les citations attribuées à René-Daniel Dubois sont tirées de cette entrevue.

La question du contenant, c'est-à-dire de l'encadrement administratif, débouche sur celui d'un contenu, tout programme d'études se trouvant inévitablement conditionné par les infrastructures qui le gèrent et par lesquelles il s'actualise. Le troisième volet de notre étude se préoccupe des types de formations et de pédagogies aptes à susciter et à alimenter un théâtre de création authentique, capable de donner voix à la culture d'expression française dans l'Ouest. L'expérience du théâtre québécois à cet égard semble particulièrement significative, surtout en ce qui a trait à l'adaptation de méthodes pédagogiques issues d'autres cultures. Marc Doré du Conservatoire d'art dramatique de Québec et Marcel Sabourin de l'École nationale de théâtre du Canada, tous les deux profondément impliqués dans la formation et la création théâtrale au Québec, ont témoigné de leurs emprunts à la pédagogie de Jacques Lecoq et de son influence sur l'évolution du théâtre québécois<sup>5</sup>.

Des recoupements entre ces quatre éclairages se dégagent un certain nombre de paramètres pour un modèle de formation et de création dans l'Ouest francophone, de même qu'un aperçu des options à envisager pour franchir l'écart entre la richesse des ressources humaines et artistiques disponibles et les lacunes actuelles des processus décisionnels gouvernementaux. En guise de conclusion, notre analyse relie le projet de l'ACTO et la problématique de la formation artistique des francophones en milieu excentrique aux recherches actuelles sur les rapports entre la production et la réception du spectacle de théâtre, de même que sur l'influence contrôlée et aliénante qu'exercent des « communautés d'interprètes<sup>6</sup> » dans ce processus, aux dépens de milieux culturels marginalisés et fragmentés.

---

5. Entrevues accordées par Messieurs Marc Doré et Marcel Sabourin respectivement les 8 et 9 octobre 2001. Toutes les citations qui leur sont attribuées sont tirées de ces entrevues.

6. Il s'agit d'un calque, inadéquat d'ailleurs, du terme anglais *interpretative communities*. La transposition proposée vise à rendre l'arbitraire de la fonction désignée qui ne réfère pas à une interprétation, mais plutôt à un filtrage, selon l'agenda sélectif d'un pouvoir social quelconque. Voir Naumann.



## Le projet d'une école de théâtre

Depuis le début des années 1990, la nécessité culturelle et artistique d'une école professionnelle de théâtre pour les artistes francophones de l'Ouest fait consensus. De plus, ce besoin de formation augmente proportionnellement à la croissance des écoles francophones sur le territoire tout en témoignant d'une longue tradition théâtrale qu'il importe de rappeler. Au Manitoba, le Cercle Molière offre une formation continue à ses comédiens depuis 1925. Cette troupe s'est acquis au fil des ans une solide crédibilité artistique, remportant à plusieurs reprises la prestigieuse palme du Dominion Drama Festival, statut qui conduit à des ententes avec des maisons de formation en Europe, dont l'École supérieure d'art dramatique de Strasbourg. Lorsque Roland Mahé devient directeur artistique de la compagnie, il étoffe le programme de formation et y intègre systématiquement des interventions d'artistes québécois comme Gratien Gélinas, Michelle Rossignol ainsi que de professeurs de l'École nationale de théâtre du Canada. Quand les troupes de l'Ouest formulent leur projet d'école en 1992, il n'est pas surprenant de voir le Cercle Molière désigné d'un commun accord comme la seule compagnie ayant les ressources nécessaires pour endosser un projet de cette envergure, sans parler des avantages géographiques et démographiques de Saint-Boniface comme lieu d'implantation du nouveau programme.

Parallèlement au projet de l'ACTO, d'autres initiatives de formation professionnelle sont mises sur pied, dont « Pour une théâtralité franco-albertaine » à la Faculté Saint-Jean de l'Université d'Alberta, en collaboration avec le Conservatoire d'art dramatique de Québec<sup>7</sup> en 1993-1994, ainsi que de nombreux ateliers et programmes d'artistes en résidence autour du théâtre de création et de la pédagogie de Jacques Lecoq<sup>8</sup>. Ces démarches en milieu universitaire diffèrent cependant des

7. Professeurs participants : Marc Doré, Jean Guy, Jacques Lessard, Paule Savard.

8. Ont aussi été invités à Edmonton : Philippe Naud, Unité de création théâtrale, Angers, 1995-1996 ; Bernard Salva, le Théâtre Au-Delà, 1996-1998, et la Hunter Gates Academy of Physical Theatre, 2000-2001.

orientations prises par les compagnies de l'ACTO qui proposent une formation de type « conservatoire » par opposition à l'université dont les structures paraissent trop rigides et lourdes pour la formation visée. Cette décision sera lourde de conséquences...

Le choix d'une structure de type conservatoire n'offre cependant que deux options : canaliser un financement fédéral à travers une seule institution provinciale ou créer une enveloppe spéciale pour l'Ouest au Conseil des arts du Canada. L'ACTO préfère la deuxième possibilité, prenant appui sur deux précédents dans le secteur anglophone : l'école des Grands Ballets Canadiens à Toronto et l'école du Royal Winnipeg Ballet. Malgré un important travail préalable de planification et de consultation effectué à tous les échelons gouvernementaux, un problème de dernière heure surgit quant au financement intergouvernemental. Selon Mahé, « [I]es conseils des arts provinciaux, ou l'équivalent dans les provinces, disaient, "On n'est pas pour donner de l'argent à un programme de formation au Manitoba. On préfère le donner aux structures de notre province" ». En fin de parcours, Roland Mahé apprend que les instances décisionnelles ont choisi la première option, décision qu'il ne comprend toujours pas.

Il est arrivé quelque chose de mystérieux à Ottawa... il s'est passé des choses en coulisses... je n'[en] ai aucune idée. On me dit, « L'argent ne peut pas venir au Manitoba à moins que le projet passe par le Programme des langues officielles pour la formation, par le ministère de l'Éducation du Manitoba. Et le ministère de l'Éducation du Manitoba ne peut pas donner cet argent-là, à moins que ce ne soit à une institution déjà reconnue au Manitoba ».

C'est l'impasse et finalement l'abandon de ce projet qui n'a pas été conçu pour s'inscrire dans un cadre administratif universitaire.

Devant ce qu'il appelle un « problème de structure fondamental », Roland Mahé ne voit que deux possibilités : effectuer un lobbying plus intense pour une enveloppe séparée au Conseil des arts du Canada ou explorer la voie d'un programme universitaire, vu l'évolution récente de la formation artistique professionnelle dans ces institutions au Canada : « L'ACTO considérait le modèle de l'École nationale de théâtre comme l'apogée de la formation, l'ultime formation, mais ce n'est plus le cas maintenant. Des universités, comme l'Université de l'Alberta, ont une forte réputation ». Les résultats obtenus, par exemple, dans les collèges universitaires torontois Ryerson et Brown ainsi qu'à l'Université d'Ottawa amènent alors l'Association à reconsidérer cette voie.

Quant au lobbying, la recherche de la « formule propre à l'Ouest » nécessitera, affirme Mahé, une politisation du dossier de façon à atteindre la population à la base pour aviver « un vouloir politique des communautés francophones dans chaque région de l'Ouest, animé et nourri par des artistes ». Cet enjeu de démocratie culturelle met les troupes de l'ACTO devant le fait qu'elles doivent favoriser la spécificité de la culture des francophones de l'Ouest, mandat qui est au cœur même de leur projet d'école. « Il y a une grande différence de mentalité et de culture qui nous inspire, qui nous motive ici. On vit différemment. On a une vision différente du Canada, une vision politique, une vision culturelle. » Le directeur du Cercle Molière en conclut que cette urgence incontournable pour un théâtre de création représentatif exige l'accès de la prochaine génération d'artistes à une formation professionnelle afin qu'elle dispose des moyens artistiques nécessaires à la représentation « sur scène de ce qu'on est, nous, dans notre français à nous, dans notre mentalité, dans notre culture à nous ».

Selon Mahé, la spécificité de cette identité culturelle se manifeste par une nouvelle génération de comédiens moins intéressés à œuvrer au Québec qu'à faire carrière dans leur milieu. Dans le passé, observait-il, ceux qui suivaient des stages de jeu et de mise en scène à l'École nationale de théâtre, par exemple, « sont revenus un peu déçus de leur expérience, parce qu'à l'époque, le Québec produisait des artistes pour le marché montréalais et n'était pas très sensible à ce qui se passait à l'extérieur de ses frontières ». Et les artistes québécois éprouvaient une difficulté semblable à bâtir des ponts interculturels vers l'Ouest.

Au Cercle Molière, quand on embauchait des comédiens ou des techniciens du Québec, c'était un paquet de problèmes, parce que ces gens-là étaient complètement dépaysés. Quand ils arrivaient ici, ils ne parlaient pas anglais. Ils étaient malheureux. Le dépaysement était affreux pour eux.

Précisons enfin qu'en 2000, l'ACTO est revenue à la charge. Optant cette fois pour l'université, l'association demande à la Faculté Saint-Jean de piloter le programme de formation voulu sur la foi d'un engagement financier du gouvernement fédéral. Après une analyse approfondie du dossier, la Faculté propose un baccalauréat spécialisé en théâtre, sujet à l'appui financier pressenti. Encore une fois, la volonté politique s'avère insuffisante. Patrimoine Canada se désiste en novembre 2001.



## La formation artistique professionnelle et le contexte pancanadien

Comédien, dramaturge, metteur en scène, René-Daniel Dubois a aussi travaillé comme formateur « avec des gens issus d'à peu près toute la gamme des structures d'enseignement ». Cette expérience sert d'appui à sa réflexion sur la formation artistique professionnelle. De même que Roland Mahé, il croit que tout modèle de formation artistique professionnelle dans la francophonie de l'Ouest doit s'articuler en fonction des besoins précis du milieu culturel desservi. Cette localisation spatio-temporelle révèle d'emblée le défi qu'affronte un artiste en milieu excentrique francophone.

Même si tu deviens le meilleur acteur de l'Alberta, tu n'auras pas assez de visibilité. Une fois que tu as ce statut, qu'on te reconnaît comme comédien, qu'est-ce que tu fais ? Tu n'as aucun modèle dans ta société de référence ! Alors qu'est-ce que tu fais ? Tu déménages à Montréal pour entrer dans le modèle le plus courant ou tu restes pris entre deux étages. Parce que dans le plan il n'y a rien... il n'y a pas d'étage supérieur !

Il insiste sur l'importance stratégique d'intégrer tout modèle éventuel, peu importe sa forme ou sa durée, dans un système d'enseignement plus large<sup>9</sup>. Cette intégration doit nécessairement viser deux fonctions de base : sortir de l'isolement et se doter de structures.

Une telle ouverture sociale et culturelle s'avère problématique dans le contexte politique actuel, à cause du schisme provoqué dans la francophonie canadienne par le mouvement nationaliste au Québec.

C'était un des fondements de la Révolution Tranquille en 1957, quand les plans ont été rédigés par Georges-Émile Lapalme : le Québec devait prendre ses responsabilités à l'égard des francophones partout au Canada. Cet aspect-là de la politique, qui devait être au cœur de la Révolution Tranquille, n'a jamais été mis en application.

9. René-Daniel Dubois privilégie une formation technique de base comme préalable au théâtre de création, ces fondements servant de propédeutique à des démarches plus avancées comme celles mises au point par Jacques Lecoq et par Alain Knapp.

Sans vouloir tout ramener à ce seul facteur, Dubois observe un rapport de cause à effet entre l'idéologie nationaliste québécoise et l'inexistence des structures de formation pour les artistes dans les communautés franco-canadiennes.

Si le Québec s'était mêlé de soutenir le développement ou la survie même, dans certains cas, des communautés francophones ailleurs au Canada, on risquait de voir les anglophones se mêler de la survie des communautés anglophones au Québec. Il n'en était pas question ! Plus le nationalisme se radicalisait au Québec, plus la survie des francophones hors Québec posait problème, parce qu'il ne fallait surtout pas prouver qu'on peut survivre en français au Canada.

Les artistes franco-canadiens appartiennent dorénavant à la catégorie des « *dead ducks*<sup>10</sup> » que le Québec des années 1960 choisit d'abandonner pour se consacrer à ses propres urgences culturelles, politiques et sociales.

Cette dynamique trouve sa contrepartie, également négative, dans le pouvoir qu'exercent les gouvernements provinciaux en matière d'éducation. Dubois fait ici écho à son collègue du Cercle Molière. La répartition actuelle des responsabilités fédérale / provinciales accentue davantage la fragmentation des identités régionales et provinciales, et paralyse davantage les initiatives de formation artistique dans les communautés franco-canadiennes.

Comme le fédéral ne peut pas se mêler de l'éducation fondamentale, tout ce qu'il peut faire c'est aider les communautés culturelles à exercer des pressions sur leurs gouvernements provinciaux respectifs. Donc, ça isole chaque groupe dans sa province et ça nourrit le nationalisme.

Conséquemment, la communication interculturelle et le dialogue indispensables à l'évolution des groupements marginalisés ou en infériorité numérique se réalisent difficilement dans le cadre de ces structures politiques à la verticale.

Il y a opposition entre les communautés elles-mêmes, les unes par rapport aux autres. Les Acadiens ne parlent pas beaucoup avec les Franco-Albertains qui, eux, ne parlent pas beaucoup avec les Franco-Ontariens. Et quand ça se passe, c'est plus pour essayer de trouver des points communs pour contrer le Québec. C'est complètement fou !

---

10. Expression utilisée par le chef souverainiste de l'époque, René Lévesque, pour désigner les francophones hors Québec.

Un modèle de formation de l'acteur doit ainsi relever d'un protocole décisionnel intergouvernemental capable de contourner la configuration actuelle des forces politiques par laquelle les ministères de l'Éducation des deux cultures dominantes tiennent en otage la culture minoritaire de l'« autre » langue officielle.

L'ethnocentrisme provincial se répercute dans les structures et les programmes d'enseignement. À cet égard, Dubois décrit l'effet structurant de l'idéologie nationaliste québécoise sur la formation artistique et la production.

Ce que l'élite ne veut pas comprendre présentement ne se met pas en représentation. Ça ne passe pas. L'académie, c'est toujours politique. Quand on crée une académie c'est toujours pour tamiser ce qui va être considéré comme faisable ou non, c'est-à-dire qu'on établit des critères esthétiques qui permettent d'exclure un certain nombre de questions. C'est ça, l'académisme. On parle des anges pour ne pas avoir à parler des hommes.

Transmises à travers la formation artistique, ces normes et valeurs structurent d'avance la production et la réception des œuvres en pré-déterminant ce qui est « présentable » et ce qui ne l'est pas : « Alors tu as des pans de la réalité qui se vivent à l'intérieur de cette société et qu'on n'arrive pas à mettre en représentation, pas au théâtre en tout cas ». Lorsque les grandes écoles servent de vecteurs à ce type de théâtre académique, élitiste, elles vont à l'encontre du travail véritable de l'acteur-créateur dont la fonction et le défi consistent précisément à mettre en représentation ces pans de vie ignorés, mis de côté par la société. « Il n'y a pas de pauvres dans le théâtre au Québec, observe Dubois, il n'y a que des pauvres qui ont des problèmes psychologiques [...]. Mais c'est quoi l'oppression ? Et comment ça marche ? Il n'y a pas de représentation de ça. » Pour être en mesure de définir ce type d'enjeu, de nommer les phénomènes des mondes objectifs et subjectifs, Dubois croit qu'une formation générale constitue un préalable absolument indispensable à la formation professionnelle, conclusion qui ressort également des débats du CSFAD au début des années 1990.

Le dilemme conservatoire/université auquel l'ACTO s'est heurté refait surface, mais transformé maintenant en une éventuelle complémentarité institutionnelle qui permettrait aux étudiants de « préserver le meilleur des deux mondes sans perdre ce qui dans chacun des deux contextes est le plus fertile ». René-Daniel Dubois cite en exemple l'École des Hautes Études commerciales et l'École Polytechnique affiliées à l'Université de Montréal : « Alors ça, pour moi, c'est l'intimité maximale

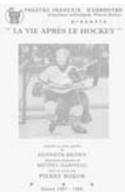
qu'on devrait chercher, à mon sens, dans le meilleur des mondes entre la pratique et la théorie». Pareille approche pourrait contrecarrer la problématique des structures verticales : des passerelles horizontales, transprovinciales, permettraient de dépasser les frontières entre les différentes francophonies aux plans national et international.

Puisque le Québec refuse son rôle, puisque l'École nationale ne veut pas aller plus à l'ouest qu'Ottawa, allez plus à l'est que Montréal. Allez chercher en France, en Suisse, en Belgique. Si, pour les Québécois, les francophones hors Québec n'existent pas ou sont une entité négligeable, renversez la situation !

Le lien indissociable entre langue et culture, lien que l'apprentissage du travail théâtral permet de renforcer et de développer, demeure fondamental pour cet échange possible entre les différentes francophonies.

Le français, ce n'est pas une prison, ce n'est pas une punition du ciel. C'est le contraire. C'est une fenêtre sur le monde. C'est un des plus beaux instruments dont les sociétés soient dotées pour avoir une prise sur le monde, pour nommer de quoi il est fait, pour le réfléchir. Il faut trouver en quoi le fait d'avoir une école francophone de théâtre à Edmonton représente une chance unique de voir le monde d'un autre point de vue [...]. C'est cette position qu'il faut adopter. Sinon c'est une cage aux morts, un entonnoir. [...] Et à un moment donné, tu meurs étouffé dans ton coin.

Pour les jeunes artistes en provenance de milieux isolés, dont la vitalité ethno-linguistique a été sapée par la culture dominante, assimilatrice, l'apprentissage professionnel ouvre la porte à une re-francisation approfondie et à la réappropriation culturelle au niveau postsecondaire.



## L'influence de Jacques Lecoq

Paris, septembre 1959. Marcel Sabourin rencontre un jeune compatriote québécois, Marc Doré, et lui dit : « Va chez Lecoq. Il a une école formidable. Et il est comme nous. Il ne parle pas beaucoup ». L'École internationale de théâtre Jacques Lecoq vient d'ouvrir ses portes trois ans auparavant. Marcel Sabourin, Monique Mercure et Gilles Rochette y sont

les premiers étudiants nord-américains. À ce moment-là, Marc Doré et Marcel Sabourin ignorent la portée de leur passage à cette école. « Je ne savais pas que j'allais devenir pédagogue. Peut-être que, vers la fin, je commençais à penser qu'il faudrait probablement que je transmette un peu de ce que j'avais appris à d'autres », révèle Marc Doré. Marcel Sabourin évoque le même parcours d'artiste devenu pédagogue malgré lui, formé par un maître qui lui ouvre simultanément les portes du jeu sur scène et de la formation de l'acteur : « pour qu'une bonne partie de mes énergies pendant très longtemps aillent à l'enseignement – et j'en suis très fier – ça vient de Lecoq en grande, grande partie ».

Marc Doré revient à Québec en 1963. Il enseigne à temps partiel au Conservatoire d'art dramatique à partir de 1967 et en devient le directeur douze ans plus tard. L'intégration de la pédagogie Lecoq au programme d'études y colore son passage. Avec l'appui du corps professoral, il met en place une formation axée à cinquante pour cent sur la création. Marcel Sabourin débute, lui aussi, très rapidement dans l'enseignement, son retour au Canada coïncidant avec l'ouverture de l'École nationale de théâtre : « J'étais même très surpris au bout d'un mois d'être payé ! C'est vous dire l'état d'esprit de ceux qui faisaient du théâtre à cette époque-là ».

« Je savais que j'avais appris des choses que je n'aurais pas pu apprendre ailleurs. Je savais que c'étaient des armes nouvelles. » Pour Marc Doré, ces « armes nouvelles » provenaient d'une pédagogie à base d'improvisation, particulièrement l'improvisation corporelle. Et cette improvisation menait à la découverte de l'écriture ! Se disant lui-même peu doué pour l'improvisation corporelle, Marcel Sabourin a fait néanmoins pareille découverte à l'époque où l'interprétation du texte de répertoire dominait la formation classique de l'acteur.

Jacques Lecoq m'a donné le goût de l'improvisation corporelle et, de façon détournée, le goût de l'improvisation parlée. Ensuite, Lecoq m'a aidé énormément, sans le savoir encore, à écrire. Et cette idée d'écrire, dans une certaine mesure, s'est précisée en moi à cause de Jacques Lecoq. Il a accéléré le processus, si vous voulez.

Dans les deux cas, le rapport dynamique entre l'improvisation et l'écriture débouche sur une activité créatrice professionnelle qui laisse dans son sillage de nombreuses collaborations avec d'anciens étudiants, devenus maintenant collègues de travail. Les sept ans de création que réalise Marc Doré avec le Théâtre Euh ! entre 1969 et 1976 en portent d'autres à poursuivre dans la même voie. Dans ce même esprit de

collaboration et de recherche artistique, Raymond Cloutier met sur pied le Grand Cirque Ordinaire. Il est difficile de déterminer de quelle façon, et jusqu'à quel point, les ateliers et spectacles donnés par le Théâtre Euh ! dans toutes les régions du Québec ont influencé certains créateurs, mais influence il y a eu (Sigouin, 1982). Marc Doré se souvient en ces termes de cette période.

Je disais que le règne de l'auteur était fini. Qu'on allait improviser et transcrire ce que le magnétophone avait enregistré. Je me souviens très bien d'avoir dit ça au Festival du Jeune Théâtre à Rimouski. L'auteur Michel Garneau, qui était assis dans la première rangée, écoutait, les yeux tout ronds, les oreilles aussi. Et après, c'est à partir de comédiens qu'il a fait improviser, qu'il a écrit *Quatre à quatre*.

De nombreux finissants du Conservatoire de Québec, dont Marie-Josée Bastien, Robert Bellefeuille, Lise Castonguay, Vincent Champoux, Jean Marc Dalpé, Marie Laberge, Robert Lepage, Louise Nadeau, Claudine Raymond, Jean Ricard, Reynald Robinson, se sont par la suite illustrés dans l'écriture et dans le théâtre de création. Malgré des différences dans la mise en application de la pédagogie Lecoq au Québec, le principe de fond tant prôné par Lecoq demeure : l'improvisation mène à l'écriture (Lecoq, 1997, p. 27-32).

Même constat chez Marcel Sabourin. L'ouverture sur l'écriture donne lieu à des chansons pour Robert Charlebois, à de longues séries télévisuelles pour Marcel Sabourin (comme *Les Croquignoles* et *La Ribouldingue*), à un téléthéâtre et, en collaboration avec le cinéaste Jean Baudin, à la série *Willie*, et à de longs métrages comme *J.A. Martin, photographe* et *Cordelia*. Sa pièce pour enfants, *Pleurer pour rire*, écrite en collaboration avec le Théâtre de la Marmaille, remporte le prix Chalmers en 1983. Comme à Québec, la pédagogie de Jacques Lecoq s'implante à Montréal et influence les créateurs des générations suivantes.

Et parmi ces jeunes comédiens, il y a eu Robert Gravel qui faisait, pour la première fois, des improvisations parlées. À un moment donné, il me dit, « Viens donc au Théâtre Expérimental de Montréal (qu'il avait fondé avec Jean-Pierre Ronfard). J'ai une idée de spectacle ». Ce spectacle, c'était la Ligue nationale d'improvisation.

De telles filiations artistiques deviennent progressivement de plus en plus difficiles à retracer au fur et à mesure que les démarches de création suscitées par la pédagogie de Jacques Lecoq s'intègrent à la pratique artistique, observe Sabourin, au point qu'« elle ne se fait plus sentir dans ses ramifications ».

Les générations subséquentes d'artistes québécois s'approprient des pratiques de création issues de l'héritage Lecoq sans trop en connaître l'origine, d'où la difficulté éprouvée à quantifier la portée exacte de son influence sur l'évolution du théâtre de création au Québec : « Il y en a qui s'en servent et qui ne savent même pas d'où vient ce qu'ils font ». Cette influence est telle, dit Marc Doré, que les « techniques » à la Lecoq font souvent partie du bagage des étudiants avant même leur entrée au conservatoire.

L'influence artistique fonctionne ainsi de façon presque « organique ». L'interaction avec un milieu précis, avec ses besoins spécifiques, provoque des métamorphoses et des mutations dans les formes au fur et à mesure que l'individualité des artistes déconstruit les procédés acquis en variantes et configurations nouvelles.

C'est un peu comme les enfants d'une troisième et d'une quatrième ou cinquième génération. Ils ne se souviennent pas du grand-père et de la grand-mère [...] mais évidemment qu'ils portent leurs gènes. Et je crois qu'il y a beaucoup, beaucoup d'artistes qui ont, dans leurs gènes, le gène Lecoq, même s'ils ne le savent pas.

La portée de la pédagogie de Lecoq dépasse, et de beaucoup, le cadre de l'improvisation. Selon Marc Doré, la profondeur avec laquelle cet enseignement a pénétré les codes théâtraux au Québec ainsi que sur la scène internationale relève du fait que le projet pédagogique de Lecoq touchait à quelque chose de beaucoup plus fondamental, au-delà des modes, qui prenait appui sur l'observation de la vie et du mouvement.

Quand tu observes un cheval qui bouge, il bouge de telle et telle façon. Ce n'est pas une opinion. Tu ne peux pas dire : « Bien moi, je pense que le cheval bouge comme ça ». Donc, il y a une sorte d'objectivité. Ça fait du bien au théâtre qui est un univers très subjectif. On étouffe de subjectivisme dans le théâtre, dans la formation traditionnelle.

L'improvisation ne représente pas non plus un but mais un outil qui sert à la redécouverte du « langage théâtral » par l'entremise d'un apprentissage expérientiel axé sur la découverte personnelle de l'artiste.

Lecoq a eu le talent d'apporter un autre langage au théâtre, d'utiliser d'autres mots qui nous ont donné une autre vision du théâtre. Il a décapé la perception du théâtre. Et ce n'est pas une école de transmission d'un savoir. C'est une école de pratique théâtrale. Ce n'est pas une accumulation de savoirs. On fait des choses et puis, à un moment donné, chacun y trouve quelque chose, s'y retrouve.

Au fond de ce processus de découverte se trouve le processus créateur de l'artiste, ce que, selon Sabourin, Lecoq appelait les « moteurs » de la création théâtrale : « Oui, le “moteur”, le “moteur” de la créativité. Comment faire démarrer le “moteur” chez un étudiant ? »

Pour ce maître, la formation à la créativité visait à développer des acteurs-créateurs capables d'assumer leur propre écriture. Marcel Sabourin voit l'acteur traditionnel comme un créateur de deuxième zone : « Il est interprète d'un texte déjà créé. Mais, soudain, avec Lecoq, on improvise. Et donc, c'est de la création de première zone. On est des auteurs ». Le véritable stimulus apporté par Lecoq au Jeune Théâtre québécois se trouve précisément dans la prise de parole qui, pour Marc Doré, constitue l'essence même de l'acte théâtral : « L'acteur n'est pas comme un dieu qui parle en avant. C'est quelqu'un du public qui s'avance en avant pour raconter quelque chose avec rien, sans bebelles, avec le minimum, et qui fait rêver le monde ». Par contre, il fallait trouver le moyen d'adapter cet enseignement à la spécificité d'une culture.

Dans le cheminement de Marc Doré, cette adaptation passe d'abord, dès son entrée au Conservatoire en 1967, par la remise en question totale de la formation reçue chez Lecoq.

C'est un autre contexte ici, et j'ai eu cette réaction de dire non. J'ai mis de côté ce que j'avais appris dès le mois de décembre 1967. Et là, c'était formidable. C'était comme une révolution. Face à l'improvisation, il y a eu une liberté vraiment formidable. Une spontanéité. Toutes sortes de choses sont apparues qu'on ne pouvait pas voir dans une improvisation trop serrée, trop cartésienne, trop linéaire. Alors, une forte prise de parole a eu lieu.

À l'École nationale de théâtre du Canada, Marcel Sabourin donne des cours de mouvement et d'improvisation corporelle. Le malaise est tel chez les étudiants qu'il doit informer le fondateur de l'école, Michel Saint-Denis<sup>11</sup>, que l'improvisation corporelle ne répond pas aux besoins des étudiants canadiens. Son interlocuteur répond :

Comment ça ? Il faut absolument que ça réponde à vos besoins. Sinon, si les gens parlent, ils vont devenir rationnels. Mais quand on s'exprime avec le mouvement, on n'est pas rationnel. L'important, pour des acteurs qui vont devenir des interprètes de textes dramatiques, c'est d'essayer de débloquer sur le plan de la parole. De débloquer la parole.

11. Michel Saint-Denis était le neveu de Jacques Copeau et un collègue de Jean Dasté, le maître de Jacques Lecoq.

Face à cette expérience québécoise de la prise de parole artistique, l'impératif tel qu'énoncé par Roland Mahé et René-Daniel Dubois de contextualiser une formation professionnelle de l'acteur par rapport à la spécificité culturelle de son milieu prend ici tout son sens.



## La démocratie culturelle en question

À cause de son rôle primordial dans la transmission linguistique et culturelle, l'éducation devient aussi, par l'entremise des structures d'exclusion, une arme culturelle et idéologique. L'abolition des écoles francophones dans l'Ouest à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en fournit bien la preuve. Et cette même dynamique régit également la formation artistique professionnelle, peu importe le modèle. La mise sur pied d'une école professionnelle de théâtre dans ce milieu pose les mêmes questions que celles suscitées par l'éducation francophone dans l'Ouest : droit à l'accessibilité, droit à la gestion. Le fait que cette francophonie soit privée d'un accès légitime à des moyens de production artistique, dont la formation professionnelle, relève moins d'une pénurie en matière de ressources humaines et de compétences pédagogiques que de l'impasse provoquée par les failles actuelles dans le secteur politique et intergouvernemental, comme le suggère l'analyse franche et lucide de René-Daniel Dubois. La restructuration qu'il propose en contrepoids au *statu quo* prend appui sur l'échange interculturel, artistique et institutionnel dans la francophonie nationale et internationale. Mais René-Daniel Dubois a de l'imagination !

Quant aux structures et au programme pédagogiques du modèle à envisager, les quatre praticiens sont unanimes quant au principe d'une formation adaptée aux besoins inhérents, immanents, du système culturel desservi : les mises en application au contexte québécois de la pédagogie Lecoq, faites par Marc Doré et par Marcel Sabourin, illustrent bien la nature dialogique de ce processus. Par contre, leurs parcours, séparés mais étonnamment convergents, font aussi ressortir l'importance des passerelles, de l'ouverture, de l'échange artistique et interculturel dans l'évolution des méthodes de formation, et conséquemment de la production théâtrale au Québec.

À titre d'exemple, la pédagogie de Lecoq trouve son point de départ dans les innovations de Copeau et Dullin, mais reflète également celles de Brecht et, par extension, de Meyerhold, de Piscator, de Marinetti (Frost et Yarrow, 1990, p. 61-73). Lecoq collabore avec Strehler aux premières mises en scène de Brecht au Piccolo Teatro en Italie, époque critique pour la réception accordée à l'esthétique brechtienne (Böhme-Kuby, 1999). C'est précisément à la fin de cette étape, vers 1956, que Marcel Sabourin rencontre Lecoq. Il décrit avoir ressenti « confusément [cette] espèce de nouveau théâtre qui faisait son chemin, qui naissait jusqu'à un certain point » et dans lequel Lecoq semblait se situer.

Ce n'était pas lui, le « nouveau théâtre », mais ce n'était pas non plus exclusivement Beckett, Adamov ou Ionesco, ni le théâtre réaliste américain, ni Brecht. Lecoq cependant me semblait avoir des atomes crochus avec Brecht, mais en moins politique, en plus clair.

Le travail de Lecoq, et les effets de sa pédagogie sur le théâtre de création au Québec, se situent ainsi dans cette mouvance des pionniers du théâtre moderne dont les pratiques artistiques visaient à susciter la prise de parole des peuples marginalisés, à redéfinir la fonction sociale du théâtre et à rejoindre des publics nouveaux, non traditionnels (Bennett, 1990, p. 23-36).

En matière de production théâtrale, cet idéal de démocratie culturelle est loin d'être atteint... y compris au Canada, à en juger d'après le traitement accordé à la francophonie de l'Ouest. Aux plans national et international, une telle situation renvoie à une problématique plus fondamentale sous-jacente au théâtre de création : l'exclusion systémique des cultures minoritaires de la production artistique de premier plan. Prenant appui sur le projet artistique des fondateurs du théâtre moderne, dont Brecht, certains théoriciens de la culture emboîtent le pas aux artistes qui, comme Roland Mahé, réclament une nécessaire politisation du dossier. Cette politisation donne lieu à une préoccupation grandissante touchant à la question de la production artistique elle-même. Dans une optique postmoderne et postcoloniale, les théories du « *reader-response* » recourent les observations de René-Daniel Dubois sur les impératifs sociaux et idéologiques qui s'exercent sur la production artistique, et qui prédéterminent la réception de l'œuvre d'art. Comment le public peut-il juger de l'œuvre d'art ou du spectacle qu'il n'a pas la chance de voir ? Cette production artistique, affirme Manfred Naumann, répond à des structures d'appropriation sociale, de sélection

et d'évaluation que contrôlent les instances décisionnelles par l'entremise de « communautés d'interprètes » (1976, p. 117), phénomène social qui expliquerait le caractère nébuleux de la décision rendue d'en haut sur le projet de l'ACTO. Selon Mary-Louise Pratt, le rapport entre production et réception est particulièrement présent au théâtre à cause de la nature publique de cet art (1986, p. 30).

En dernière analyse, le débat autour de la formation et de la création théâtrales dans la francophonie pancanadienne révèle le combat des cultures en périphérie pour un accès légitime à des moyens de production de première ligne. Ce manque d'accès se traduit par une absence de services, de structures de milieux culturels pris entre deux « communautés d'interprètes » différentes : celle qui régit le quasi-monopole du Québec sur la production théâtrale professionnelle d'expression française au Canada, et ensuite, celle qui voit au maintien d'un unilinguisme anglophone, souvent implicitement antifrancophone, sur les activités professionnelles des théâtres dans les autres régions canadiennes.

## Bibliographie

- BENNETT, Susan (1990), *Theatre Audiences*, London, Routledge.
- BÖHME-KUBY, Susanna (1999), « Brecht in Italy : aspects of reception », *Modern Drama*, vol. 42, n° 2.
- DUBOIS, René-Daniel, entrevue du 7 avril 2001.
- DORÉ, Marc, entrevue du 8 octobre 2001.
- FROST, Anthony et Ralph YARROW (1990), *Improvisation in Drama*, London, MacMillan Education.
- LECOQ, Jacques (1997), *Le corps poétique*, Paris, Actes Sud.
- MAHÉ, Roland, entrevue du 31 octobre 2001.
- NAUMANN, Manfred (1976), « Literary Production and Reception », *New Literary History*, vol. 8, n° 1.
- PRATT, Mary Louise (1986), « Interpretive Strategies / Strategic Interpretations : On Anglo-American Reader-response Criticism », dans Jonathan Arac (dir.), *Postmodernism and Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SABOURIN, Marcel, entrevue du 9 octobre 2001.
- SIGOUIN, Gérald (1982), *Théâtre en lutte : le théâtre EUH!*, Montréal, VLB.



15



# L'acteur québécois et la formation en jeu

## Recherches et témoignages

**Irène Roy**  
*Université Laval*

La constitution d'une histoire générale du théâtre québécois nous engage à faire un bilan des connaissances acquises et nous invite à recourir aux mémoires individuelle et collective comme possible objet d'investigation épistémologique. En ce qui concerne une histoire de la formation en jeu, les

recherches effectuées à ce jour ont fait ressortir la pluralité des modèles de formation qui se sont imposés sur notre territoire théâtral au cours du XX<sup>e</sup> siècle et ont mis en évidence des problématiques entourant la diversité croissante des pratiques. Après une courte incursion du côté de ce savoir, nous nous proposons de montrer comment les différentes formes de témoignages des artistes de la scène pourraient enrichir et même contribuer à redéfinir certains paramètres. Consciente des difficultés méthodologiques inhérentes à l'étude de ce type de données, nous désignerons néanmoins quelques avenues et mécanismes d'investigation qui permettraient d'approfondir les dynamiques porteuses de ces récits. Nous espérons ainsi montrer que la prise en compte du discours pragmatique, voire subjectif, des actrices et des acteurs québécois pourrait mettre en jeu la nécessité et la complémentarité de leurs visions dans une perspective systémique qui ouvrirait un nouveau dialogue entre la pratique et l'histoire.



## La pluralité des modèles

Dans *Le théâtre au Québec 1825-1980* (Legris, Larrue, Bourassa et David, 1988) et *Le théâtre québécois* (Greffard et Sabourin, 1997), des vues synthétiques et fragmentaires mettent l'accent sur les diverses voies empruntées par nos professionnels de la scène avant et après la mise sur pied des écoles de théâtre dans les années 1950. Le cumul des événements et des faits regroupés et étudiés dans une perspective synchronique met en valeur les conditions idéologiques et socio-économiques de leur inscription dans le temps. Ces ouvrages ont le mérite d'offrir des points de repère d'une décennie à l'autre et d'établir les bases nécessaires à l'appropriation des contextes évolutifs de la formation théâtrale au Québec. Dans une même optique, les chroniques d'André-G. Bourassa publiées dans la revue *Pratiques théâtrales* (1981, p. 3-26 ; 1982, p. 3-31) s'attardent à l'apparition du concept de formation de l'acteur parallèlement à la naissance d'un théâtre national et populaire. Lorraine Hébert, « sans viser l'exhaustivité historique ni la description systématique de toutes les voies d'apprentissage qui s'offrent

à celui qui voudrait exercer le métier d'acteur», dégage dans son article « La formation du comédien au Québec » les grandes orientations d'une pédagogie « sans assises véritables [...] en l'absence d'une quelconque politique culturelle cohérente<sup>1</sup> » (1981, p. 249).

En 1984, les *Cahiers de théâtre Jeu* consacrent un important dossier à ces différentes voies de la formation, dans un numéro intitulé « Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice ». Nous y trouvons, entre autres, sous la rubrique « inventaire des professeurs », la liste de noms ainsi que la spécialité de tous ceux qui ont enseigné aux Conservatoires d'art dramatique de Montréal et de Québec, à l'École nationale de théâtre du Canada et dans les options des cégeps de Sainte-Thérèse et de Saint-Hyacinthe. Un tableau synthèse dessine le trajet des filiations entre les directeurs qui se sont succédé à la tête de ces écoles et les lieux de leurs apprentissages antérieurs. Cette cartographie nous éclaire sur l'apport des influences françaises et leur assimilation dans des troupes-écoles<sup>2</sup> qui ont précédé l'institutionnalisation de l'enseignement du jeu. Ce dossier, qui prend également en compte les formations parallèles et l'enseignement en milieu universitaire, est complété par des entretiens avec des formateurs ainsi que des témoignages d'acteurs et d'actrices de plusieurs générations. L'ensemble souligne l'intérêt d'une approche historique qui favoriserait la complémentarité entre regards objectif et subjectif. Toujours du côté des revues de théâtre, Josette Féral, dans son article « L'acteur émancipé » (1988, p. 96-101), a abordé la problématique de la mutation du jeu comme tributaire d'un dialogue constant entre les contextes esthétiques et sociohistoriques qui ont jalonné l'évolution du théâtre québécois. À l'automne 1994, *L'Annuaire théâtral* proposait un dossier « Théâtre et éducation » où nous en apprenions

- 
1. Cet article est publié dans la série *Les voies de la création théâtrale*. L'ouvrage est entièrement consacré à la mise en perspective de l'enseignement de l'art dramatique en France et à l'étranger. Nous devons également à cette chercheuse d'autres travaux sur le sujet dont un mémoire de maîtrise qui explore *La fonction de l'acteur québécois dans la création collective* et une thèse de doctorat intitulée *Une expérience québécoise de formation de l'acteur pour un théâtre populaire (1958-1982)*.
  2. Il s'agit de L'Équipe (1942-1947), de la Compagnie du Masque (1946-1951), des Compagnons de Saint-Laurent (1937-1953) et de l'école du Théâtre du Nouveau Monde (1952-1956). Pour mieux connaître cette dernière, nous suggérons la lecture de l'article d'Hélène Beauchamp, « L'école d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde. Une première école de formation professionnelle », paru dans *L'Annuaire théâtral*, n° 22. Le dossier de ce numéro de la revue porte sur le TNM.

davantage sur l'enseignement offert à l'école de Madame Yvonne Audet, institution fréquentée dans l'enfance par nombre de nos futurs professionnels de la scène, ainsi que sur celui dispensé aux étudiants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

Plus près de nous, deux colloques, l'un à Montréal en 1998, l'autre à Paris en 2000, ont interrogé, entre autres aspects, le rôle et les objectifs de l'enseignement du jeu et abordé des thèmes susceptibles d'en approfondir les orientations pédagogiques, tant dans une perspective traditionnelle que dans le cadre de formations parallèles. Sous la direction de Josette Féral, ces rencontres entre formateurs, metteurs en scène, acteurs, pédagogues et théoriciens du théâtre ont permis de s'interroger sur la formation professionnelle en jeu au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, et ont amorcé une réflexion sur l'art de l'acteur qui, entre passé et présent, emprunte les trajets de l'histoire, comme en témoigne la publication récente de l'ouvrage *Les chemins de l'acteur* (Féral, 2001). Les nombreuses problématiques qui entourent la complexité de ce paysage, et plus particulièrement les spécificités non apparentes d'une institution à une autre, sont soulevées par Rodrigue Villeneuve dans « Formation, recherche, pratique et critique théâtrales au Québec : une figure du cercle lent? », article paru récemment dans l'ouvrage *Le théâtre québécois. 1975-1995* (2001, p. 481-495). Ce manque de concertation d'un niveau d'études à l'autre a, selon le chercheur, nui à l'évolution d'une véritable réflexion critique sur les enjeux de la formation.

Notre objectif premier n'étant pas d'offrir un inventaire exhaustif de toutes les parutions sur le sujet, mais bien de donner un aperçu des types de travaux dont nous disposons pour envisager l'écriture d'une histoire sur la formation en jeu, nous pourrions ajouter à cette liste les thèses de doctorat et les mémoires de maîtrise qui traitent de ces questions (nous avons en exemple celui de Danièle Leblanc qui porte sur le Conservatoire d'art dramatique de Montréal), les publications maison des écoles de théâtre ainsi que les rapports des organismes subventionnaires (Conseil des arts du Canada, Conseil supérieur de l'Éducation et ministère de la Culture) et autres (Conseil québécois du théâtre) qui ont proposé des réflexions reliées à la définition et à la mise en place de politiques artistiques.



## Le recours aux témoignages

Posés au départ comme matériau nécessaire et complémentaire d'investigation de l'histoire, les témoignages des acteurs et des actrices sont, par essence, prises de paroles amoureuses et colorées du flou de l'émotion. Autobiographies, biographies, entrevues, documentaires, émissions radiodiffusées ou télévisées, etc., quelle que soit la forme de discours, le praticien, lorsqu'il parle de sa formation, éprouve de la difficulté à prendre ses distances par rapport à l'exercice d'un métier où il a le sentiment, la volonté et la certitude d'être constamment sur un terrain d'apprentissage. En 1998, au cours d'une recherche postdoctorale qui avait comme titre « L'acteur québécois contemporain », j'ai effectué une enquête auprès d'une vingtaine de comédiens et de comédiennes de différentes générations, les invitant à parler, entre autres questions, des apports de leur formation. Une analyse des dimensions constitutives de leurs récits sur les fondements de leur pratique artistique m'a permis de mieux comprendre l'importance des interactions possibles et continues entre les contextes socioculturels et les enseignements qu'ils ont reçus.

Mais il faut se rappeler que le discours pragmatique pose problème à l'historien responsable de déterminer, suivant l'approche qu'il privilégie, ce qui revient à l'histoire. Pour de nombreux chercheurs universitaires, le recours au témoignage peut semer la confusion, entretenir des paradoxes épistémologiques et nuire à la rigueur scientifique. Les problèmes méthodologiques sont de taille : validation de l'information, interaction intervieweur-interviewé, véracité des faits, etc. Les données recueillies, parce qu'elles font appel à la mémoire et à l'interprétation du sujet, sont la plupart du temps objets de suspicion :

[...] le témoignage oral est un construit conscient et d'une certaine façon artificiel, préparé après l'événement en question, il est alors différent de nature des autres types de référence dont se sert l'historien. Il me semble que ceux qui préparent et utilisent les témoignages oraux n'ont pas encore accordé un poids suffisant aux tours que la mémoire peut jouer, aux tentatives de rationalisation et d'auto-justification, au télescopage temporel qu'encourage souvent l'entrevue et qui va à l'encontre de la véritable nature de l'histoire (P. Oliver, cité dans Gagnon et Hamelin, 1978, p. 26).

Mais comment pourrait-on négliger la parole de ceux qui mettent en application les formations reçues et ne pas y déceler, au-delà de la chronique, du parti pris et de l'interprétation subjective des faits, les bases d'une étude complémentaire qui permettrait d'explorer plus à fond nombre de problématiques, et même de les reformuler en retraçant des informations susceptibles d'en préciser les contours. Quant au choix de la procédure d'analyse, une approche qualitative mettrait l'accent sur les valeurs retenues par ces praticiens de la scène, données sensibles qui caractérisent non seulement l'individu mais les groupes associés aux réseaux de valeurs éveillés par les situations de formation évoquées. De nos jours, l'analyse de discours est facilitée par de nouveaux outils informatiques qui ouvrent de nombreuses voies d'exploration des données : classification et catégorisation des mots du texte, détermination de phrases clés, détection des contextes et des thèmes abordés, recouvrements de classes d'équivalents sémantiques, quantification de références, graphes de répartition qui permettent de visualiser les mises en relation entre les mots du texte, repérage de stratégies de communication, etc., autant d'avenues qui rendent possible l'étude des principales composantes de la structure d'un texte et de formuler des représentations issues de la vision interprétative du sujet. Dans un processus d'évaluation comparative, nous pourrions par exemple confronter les résultats de l'analyse linguistique des commentaires critiques émis par ceux qui ont été formés à l'École nationale de théâtre avec le contenu des articles et autres sources documentaires qui font état des objectifs pédagogiques prônés par cette institution. Nous serions ainsi en mesure de vérifier si les visions de l'enseignement reçu telles que formulées et racontées par le praticien coïncident avec le modèle idéalisé et diffusé dans le programme de l'École. La comparaison pourrait ainsi s'étendre aux différentes écoles de formation entre elles ou encore d'une génération d'acteur à une autre.

L'analyse des témoignages recueillis au cours de mes entrevues met également en perspective d'autres problématiques à résoudre dont la formulation résulte de l'accumulation des redondances et des recouvrements effectués dans l'étude linguistique diachronique et synchronique des divers épisodes du récit. Plusieurs de ces questions qui découlent de l'interprétation des données suscitent notre intérêt. Pourquoi les finissants des années 1970 sont-ils plus à l'aise avec le discours des théoriciens du théâtre que ceux d'aujourd'hui? Pourquoi manifestent-ils plus de déception à travers la constatation des lacunes techniques de leur formation? Que dire de l'influence de Paul Buissonneau et du regretté Jean-Louis Millette dont les noms reviennent fréquemment

d'une génération à l'autre? Pourquoi, toutes générations confondues, retrouve-t-on le même credo sur l'importance fondamentale et primordiale d'une analyse fouillée du texte dans la création du personnage? le même discours sur l'intériorité, la primauté de l'émotion, les rapports entre l'école et la pratique professionnelle comme outil de formation? Comment est-il possible d'intégrer à l'histoire l'importance des formations parallèles chez ces acteurs autodidactes qui ont trouvé une place de choix à côté de ceux qui ont fait une école? Nous sommes bien conscients que pousser plus avant ce type d'investigation préliminaire à une analyse quantitative exigerait une cueillette de données beaucoup plus imposante. Nous croyons cependant à la pertinence de développer éventuellement ce type d'analyse pour revitaliser les connaissances historiques acquises et leur servir de complément. C'est ce que soutient le sociologue Bruno Jean: «[...] la perspective universitaire peut se caractériser comme celle où l'histoire orale intervient après des recherches préliminaires sur un objet et la mise en forme d'un cadre d'analyse. L'histoire orale sert alors à vérifier une interprétation bâtie d'avance, au moins dans la majorité des cas» (1978, p. 19).

Nous pourrions aussi, comme le suggère Yves Jubinville, nous tourner vers l'*histoire problème*, une approche qui permet de «comparer les discours pour y dégager le sens historique d'une expérience qui, à travers la médiation du théâtre, a cherché à définir une certaine relation au monde déterminée par des contraintes objectives (classes sociales) et abstraites (croyances), mais révélatrice aussi de singularités passagères, de trajectoires insoupçonnées et de postures inclassables» (2001, p. 53). Cette démarche, qui implique également la subjectivité en regard de l'objectivité scientifique, «est une façon d'organiser notre connaissance du passé qui a ceci de particulier qu'elle concentre notre connaissance en fonction d'un point très précis défini, en général, par une question et des sous-questions» (Massicotte, 1981, p. 41). Adopter cette perspective, c'est, en choisissant de se mesurer à des savoirs qui oscillent entre valeurs pragmatiques et émotionnelles, approfondir une histoire plus proche du «sens commun» et «des préoccupations des hommes» (Massicotte, p. 13), c'est rejoindre la dimension sociologique de l'histoire.

Articles de journaux, de revues, fonds d'archives, thèses, mémoires, biographies, etc., un inventaire des ressources reste à faire, des entrevues à réaliser pour rendre compte de la multiplicité des orientations artistiques qui se sont manifestées au sein de la culture québécoise. Nous devons nous inquiéter de connaître si peu de choses sur ces praticiens qui, depuis la fondation du Théâtre National en 1900, ont

contribué à l'implantation de notre théâtre professionnel. Populaire auprès des historiens des années 1960 et 1970, l'histoire orale est une réponse à l'urgence et au besoin que nous ressentons aujourd'hui de recueillir leurs témoignages. Se mettre à l'écoute de la parole de nos artistes de la scène permettra de retracer les lacunes et d'exploiter de nouvelles avenues afin de redéfinir les contours d'une histoire en gestation dans la mémoire de ces femmes et de ces hommes qui jouent leur vie au théâtre.

## Bibliographie

- BEAUCHAMP, Hélène (1997), «L'école d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde. Une première école de formation professionnelle», *L'Annuaire théâtral*, n° 22 (automne), p. 77-90.
- BOURASSA, André-G. (1982), «Vers la modernité de la scène québécoise. Les contre-courants (1901-1951)», *Pratiques théâtrales*, n° 14-15, p. 3-31.
- BOURASSA, André-G. (1981), «Vers la modernité de la scène québécoise. Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948)», *Pratiques théâtrales*, n° 13, p. 3-26.
- FÉRAL, Josette (2001), *Les chemins de l'acteur*, Montréal, Québec Amérique.
- FÉRAL, Josette (1994), «L'acteur émancipé», *Théâtre public*, n° 117, p. 96-101.
- GAGNON, N. et J. HAMELIN (1978), *L'histoire orale*, Saint-Hyacinthe, Edisem, coll. «Méthodes des sciences humaines».
- GREFFARD, Madeleine et Jean-Guy SABOURIN (1997), *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal Express.
- HÉBERT, Lorraine (1992), *Une expérience québécoise de formation de l'acteur pour un théâtre populaire (1958-1982)*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- HÉBERT, Lorraine (1981), «La formation du comédien au Québec», dans A.M. Gourdon (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, p. 247-261.
- HÉBERT, Lorraine (1976), *La fonction de l'acteur québécois dans la création collective*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- JEAN, Bruno (1978), «L'histoire orale : phénomène social et institutionnalisation d'un savoir», dans Nicole Gagnon et Jean Hamelin, *L'histoire orale*, Saint-Hyacinthe, Edisem, p. 9-38.
- JUBINVILLE, Yves (2001), «Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec», dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 37-54.
- LABRIE, F., L. HÉBERT et L. CAMERLAIN (1984), «D'hier à aujourd'hui. Un itinéraire de formation», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 33, Montréal, p.152-169.
- L'Annuaire théâtral* (1994), «Théâtre et éducation», n° 16, p. 11-228.

- LEBLANC, Danièle (1992), *La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants*, mémoire de maîtrise en art dramatique, Université du Québec à Montréal.
- LEGRIS, R., J.M. LARRUE, A.-G. BOURASSA et G. DAVID (1988), *Le théâtre au Québec (1825-1980)*, Montréal, VLB éditeur.
- MASSICOTTE, Guy (1981), *L'histoire problème. La méthode de Lucien Febvre*, Paris, Maloine S.A., coll. « Méthodes des sciences humaines ».
- VILLENEUVE, Rodrigue (2001), « Formation, recherche, pratique et critique théâtrales au Québec : une figure du cercle lent ? », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 481-495.



10



Structuration  
et fonctionnement  
du champ  
institutionnel  
dans le théâtre québécois  
contemporain

Janusz Przychodzen  
*CELAT-Université du Québec à Montréal*



## Formation instituée, enseignement secoué

C'est dans les années 1970 que l'on observe la participation intégrale des instances symboliques et matérielles de production, de légitimation et de diffusion de la représentation théâtrale à la formation d'une « nouvelle » institution théâtrale au Québec. Ces instances, elles-mêmes, apparaissent à la fois comme le produit intéressant et original de deux dynamiques, endogène et exogène, propres à l'évolution du théâtre local et international. En effet, au plan de l'enseignement en général et partant de la pédagogie théâtrale, on assiste à cette époque au Québec, dans l'esprit parisien de Mai 68 et celui des *sit-in* envahissant les grandes universités américaines, à une profonde remise en question d'anciens modèles éducationnels, parallèle à la vague euro-américaine des « nouvelles théâtralités (post-modernes) ».

La contre-culture, teintée des idéologies de gauche, trouve un territoire de prédilection d'autant plus fertile au Québec que les structures scolaires et théâtrales y sont relativement récentes, souples, peu stables pour ne pas dire faibles et, surtout, à peine ancrées dans la tradition. L'École nationale de théâtre du Canada a été fondée seulement en 1960 avec des ressources matérielles et professorales très modestes, tandis que les Conservatoires d'art dramatique de Montréal et de Québec ont ouvert leurs portes respectivement en 1954 et en 1958 sans aucun programme pédagogique original, mais dans un climat d'enthousiasme qui était l'expression du désir grandissant des artistes d'assister enfin à l'essor d'un théâtre national « canadien-français ».

À peine nées, ces nouvelles structures ont dû s'adapter rapidement à des revirements politiques, sociaux et culturels, caractéristiques de l'évolution de la société québécoise vers la fin des années 1960. Parmi ces turbulences, qui peuvent être considérées comme des marques de ce que l'on a tendance à qualifier aujourd'hui, d'après Althusser, de « rupture épistémologique », c'est-à-dire de transformation structurelle qui s'opère par nature et non par degrés, il faut nommer d'abord, dans le champ théâtral, la révolte des finissants de la section française de l'École nationale de théâtre du Canada (ENTC). Cette vague de

contestation des étudiants de troisième année a eu des répercussions importantes sur l'évolution de la manière d'étudier, de percevoir et de pratiquer le théâtre, même si les dirigeants de l'ENTC ont tenté tout à fait naturellement de minimiser les véritables dimensions de l'événement : « [...] l'École est frappée par la contestation. Les élèves de troisième de la section française quittent l'École, non pas tant pour contester l'institution que pour s'opposer au type de société pour laquelle elle œuvre, et dans laquelle ils vont devoir vivre » (Roux *et al.*, 1985, p. 41). Cette version des faits diffère néanmoins significativement de celle laissée par les rebelles : « Automne 1968 : P. Baillargeon, C. Laroche, G. Sicotte, P. Curzi, Y. Barette quittent l'École nationale au début de leur troisième année, après s'être vu refuser le droit de monter un spectacle de leur choix » (Cloutier, 1977, p. 7).

Dirigée, en plus, contre le peu de place que le théâtre local, en particulier la dramaturgie, occupait dans l'enseignement de l'école (les programmes de langue française de cette école s'ouvriront dès lors rapidement et de diverses manières au répertoire « d'ici » comme en témoigne, entre autres, la première adaptation de Shakespeare en « québécois ») et contre la manière d'enseigner le théâtre comme tel, la révolte a pris encore plus d'ampleur au moment où ses participants ont décidé de fonder le Grand Cirque Ordinaire, troupe vite devenue le porte-étendard de la création collective et populaire québécoise, qui s'orientait justement à cette époque vers la recherche d'un « espace théâtral épuré » (Bélaïr, 1973, p. 51). Cette forme de création commence au même moment à prendre presque toute la place à l'Association canadienne du théâtre amateur (devenue l'Association québécoise du Jeune Théâtre – AQJT – en 1972) qui, elle-même, se voyait propulsée de plus en plus vers le centre institutionnel au Québec.

Le groupe de l'ENTC a donc participé de manière décisive au changement des paramètres et peut-être même des conditions de la pratique dramatique au Québec en légitimant la dissidence pédagogique, esthétique et même sociopolitique qui alimentait son geste de rupture et dont les effets directs et indirects se feront sentir encore longtemps dans les agissements et dans la conscience du nouveau milieu théâtral comme en témoignent, entre autres, le dossier spécial, publié une dizaine d'années plus tard par les *Cahiers de théâtre Jeu* (n° 5, 1977) et, sur un autre plan, la « révolte » des finissants en interprétation à l'option théâtre du collège Lionel-Groulx en 1980.

L'émergence d'une jeune tradition pédagogique et théâtrale dans le programme du module d'art dramatique de l'Université du Québec à Montréal – tourné vers un enseignement inspiré de la conception d'un théâtre marginal, soit le théâtre amateur de recherche et d'expérimentation, soit le théâtre pédagogique ou d'animation destiné à être enseigné dans les écoles primaires et secondaires – doit être mise en relation avec la mutation qu'avait vécue l'École nationale de théâtre du Canada. Ayant pour objectif ni plus ni moins que l'abolition d'un « apprentissage hiérarchisé », l'expérimentation québécoise s'inscrivait par ailleurs dans l'idée générale et non professionnelle des études qui a dominé pendant un temps dans l'université entière, ce qui permettait aux étudiants de suivre tous les cours sans l'obligation habituelle de se conformer au modèle d'un apprentissage graduel. Ainsi, elle faisait partie d'une constante idéologique dont l'étendue transgressait la conception étroite du théâtre et de l'esthétique en agissant comme une norme socioculturelle, qui, sans doute, mériterait d'être étudiée dans une perspective plus profonde et plus large<sup>1</sup>.

La prise en compte des changements qui s'opèrent sensiblement à la même époque au Conservatoire d'art dramatique de Montréal permet d'avoir une vision encore plus cohérente de la transmutation qui survenait alors dans le champ théâtral institutionnel, puisque cette école a dû s'adapter aussi rapidement que les autres à la spécificité du contexte local. À cet égard, *Diagnostic*, document préparé par Yvon Thiboutot (1970) en vue d'une future réforme du conservatoire doit d'autant plus être pris en considération qu'il témoigne de l'influence de l'idéologie sociale (nationale) sur la conception du théâtre à cette époque. Se faisant défenseur de l'« homme québécois » et de son identité culturelle, l'auteur de ce rapport à l'allure de manifeste proposait une « analyse psychologique collective » dans le but d'élaborer des principes et des théories spécifiques pour l'enseignement de l'art théâtral, surtout en fonction de la « langue québécoise », « principal outil du comédien », « le seul instrument qui reste pour pénétrer dans l'immense réserve des sentiments refoulés ».

---

1. À cet effet, consulter en particulier les ouvrages de Michel Biron (2000), *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*; d'Annie Brisset (1990), *Sociocritique de la traduction: théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*; d'André Belleau (1980), *Le romancier fictif: essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, et (1981), « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise ».

L'affirmation nationale et populaire, posée alors comme la condition *sine qua non* de l'enseignement théâtral et de sa pratique, a amplifié et légitimé à un degré encore jamais vu la rupture épistémologique théâtrale évoquée ci-dessus, car c'est à sa base que prenait naissance, ne serait-ce que sous forme d'effet de discours, aussi bien une nouvelle théâtralité, qu'une vision québécoise de la représentation. « La notion du théâtre québécois, écrira sensiblement à la même époque Michel Bélair, est tout entière fondée sur l'idée même de la reconnaissance d'un donné québécois, qui, lui-même, est né avec la Révolution tranquille vers 1960 » (1973, p. 37). L'auteur précise :

La marginalité du nouveau théâtre québécois est irrémédiablement liée à la marginalité du contexte politico-social et culturel du Québec. Que ce soit au niveau de ses modes de financement, de ses principes esthétiques, de ses principaux thèmes et du langage par lequel il les exploite, il est tributaire, et ce entièrement, de la société québécoise (1973, p. 13).

Positive à plusieurs égards, cette bouillonnante transformation s'est retrouvée à l'origine de multiples entreprises et de nombreux projets pédagogiques et autres, mais n'était pas dépourvue de certains effets pervers, qui ont rendu inopérants à plusieurs égards la formation et le développement suivis du comédien. Telles semblent être en tout cas les conclusions du *Rapport du comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada*, préparé au cours des années 1970 ; telles sont les opinions de plusieurs spécialistes en la matière, dont François Cartier qui, dans une entrevue accordée au début des années 1990 à Danièle Le Blanc, s'est montré sceptique face à ce que l'on pourrait appeler la structuration horizontale et décentrée de l'institution (Le Blanc, 1992, *passim*).

Le désir grandissant d'autonomie et même de spécificité, jumelé au caractère juvénile du réseau, la méfiance par rapport à toute approche compétitive de l'enseignement, alors que le mot d'ordre était justement la « régionalisation », ont produit en effet une dynamique institutionnelle qui, à cause de son caractère libertaire, peut donner l'impression d'une incohérence structurelle. Apparaissant tantôt comme une force, tantôt comme une faiblesse, cette qualité intrinsèque de l'enseignement théâtral sera au centre des préoccupations et des politiques du futur Conseil supérieur de la formation en art dramatique (1989) et, dans une moindre mesure, de l'Association des professeurs d'expression

dramatique du Québec (1973) qui devient, suivant l'évolution des programmes du ministère de l'Éducation du Québec, l'Association québécoise des professeurs d'art dramatique (1986) puis l'Association Théâtre Éducation du Québec (2000).



### Institution contestée, institution légitimée

Parmi ces bouleversements, ce qui attire également l'attention c'est le positionnement et l'évolution de l'Association canadienne du théâtre amateur (devenue l'AQJT), puisque cet organisme, plutôt marginal au départ, s'est déplacé de plus en plus vers le centre du champ théâtral au Québec à la suite de l'établissement de nouveaux paramètres dans la perception et la conception de la nature du théâtre. Par ailleurs, les « cliniques de théâtre » établies au début des années 1960 dans le cadre des activités dirigées par cette association constituaient une autre importante source de production, de légitimation et de promotion d'une « création originale », qui interdisait en quelque sorte aux praticiens de théâtre d'« imiter les professionnels ». Les nombreux congrès-festivals, organisés en tant que pépinières de nouvelles troupes, se situent naturellement dans le prolongement de ces pratiques.

*Jeu* : Les besoins des troupes étaient grands? Marcelle Ouellette : Oui, et surtout des troupes qui étaient coupées de Montréal et donc des conseils de professionnels. Si elles faisaient des erreurs, elles les répétaient toujours. Après en avoir discuté avec le juge Rinfret, qui s'occupait du Festival d'art dramatique (le Dominion Drama Festival – DDF), on en est venu à la conclusion qu'il fallait des « cliniques » de théâtre. La première a été donnée à la Comédie-Canadienne que Gratien Gélinas nous avait « louée »... pour rien ! La salle était remplie : les gens étaient venus de toutes les régions (Falcon, Larocque, 1980, p. 51). [...] Plus que jamais, la distinction entre « théâtre d'amateur » et « théâtre professionnel » appar[issait] comme désuète (H. Beauchamp, 1980, p. 70).

Sous la forme d'ateliers tenus durant le week-end, animés par des professionnels dans le but d'assurer la bonne formation des amateurs sur plusieurs plans<sup>2</sup>, les « cliniques de théâtre » doivent toutefois être situées dans le contexte plus large du mouvement de la formation dite « non institutionnelle » (stages d'autoformation, ateliers de perfectionnement, cours individuels), dont le poids dans l'apparition et le fonctionnement du « nouveau milieu théâtral » et le rôle subversif dans la conception du « nouveau théâtre québécois » furent beaucoup plus considérables qu'il n'y paraît aujourd'hui (Lefebvre, 1984, p. 195). Ces pratiques informelles faisaient en fait partie de ce que l'on pourrait appeler la tradition d'enseignement parallèle du théâtre au Québec.

Ce mouvement très intéressant, ne serait-ce que du point de vue sociologique surtout en tant qu'expression d'un discours idéologico-esthétique à caractère dissident, a toutefois connu une rapide mise en contradiction qui l'a obligé à se réformer significativement et à produire de nouvelles légitimités. Le départ des troupes dites progressistes de l'Association québécoise du Jeune Théâtre en 1975, qu'il est possible de qualifier de « seconde dissidence » ou d'« ultra-dissidence » (différente dans sa nature même de celle survenue à l'ENTC dans la mesure où elle pervertissait déjà la révolte théâtrale, la vidait de son contenu initial en rejetant entièrement et catégoriquement tout contenu dramatique de sa pratique déterminée uniquement par les diktats politiques et sociaux) signale le renversement de la dynamique du développement de l'organisme et de la structuration du champ théâtral global. En fait, il annonce l'accession plus ou moins voulue, plus ou moins consciente, plus ou moins assumée du jeune milieu théâtral à la scène du théâtre (professionnel) proprement dit. Ironiquement, l'AQJT connaîtra bientôt son déclin à la suite de la croissance rapide de la nouvelle-nouvelle institution, dont elle avait été l'un des principaux instigateurs<sup>3</sup>. Sur le plan exogène, ce mouvement paradoxal se nourrira du changement du climat culturel international, caractéristique des années 1980-1990.

---

2. Ce qui nous oblige à rediscuter la valeur de la rupture épistémologique, dont nous faisons mention auparavant en tenant compte de l'aspect ambigu de la naissance et de l'affirmation de cette nouvelle identité théâtrale.

3. Ce remue-ménage et ses divers effets à court et à long terme constituent l'objet des ouvrages d'Angèle Dagenais (1981), *Crise de croissance : le théâtre au Québec* et de François Colbert (1982), *Le marché québécois du théâtre*.

Si, donc, au début, l'autonomie et l'originalité de la nouvelle pratique théâtrale étaient liées à l'attitude de refus et de contestation du modèle de « Théâtre » et de son institution, si minime fût celle-ci au Québec, la polarité de la dynamique change considérablement au tournant des années 1970 pour se donner à voir non pas tant comme une confrontation, mais plutôt comme une réconciliation, un pacte sous le signe d'une approche plus positive du paradigme théâtral scénique et dramatique.

Le conflit entre la partie du milieu théâtral représentée encore par l'AQJT et l'Association des directeurs de théâtre (ADT, 1964), organisme beaucoup plus ancien et évidemment beaucoup plus proche à cette époque – en tant que « noyau dur » de l'institution – du théâtre professionnel, dominant et tourné vers le répertoire (étranger), doit être interprété comme un autre événement symbolique, informatif cette fois-ci du *partage* (déjà) concurrentiel du champ institutionnel. Cette confrontation atteint son apogée en 1981 lors des États généraux du théâtre professionnel, boycottés de manière on ne peut plus ostentatoire par l'ADT ; elle sera résolue par la mise sur pied, deux ans plus tard, du Conseil québécois du théâtre (CQT), fondé justement à la suite des recommandations formulées lors de ce que l'on peut considérer comme le plus grand rassemblement du milieu du théâtre québécois de son histoire.

L'analyse des interventions, des discussions et des polémiques qui accompagnèrent les États généraux nous permettent de comprendre que le milieu du théâtre percevait toute cette initiative comme un remède à « l'état d'urgence dans lequel se trouv[ait] la pratique du théâtre » (Reichenbach et McDuff, 1982, p. 10), comme une réponse/réaction au sentiment de déstabilisation identitaire, déjà bien implanté dans de nombreux esprits, et qui rappelait le phénomène d'anomie (Durkheim), qui se manifeste quand les règles sociales qui guident les conduites et les aspirations socioindividuelles perdent leur pouvoir, deviennent incompatibles entre elles ou doivent céder la place à d'autres (1991, p. 63-88). Sur le plan esthétique, on observe, lors des États généraux, une plus grande attention prêtée à la question de la théâtralité, c'est-à-dire aux critères relatifs à la qualité artistique et à la valeur intrinsèque du théâtre, même si cette nouvelle problématique, en gardant sa coloration controversée, s'est vite retrouvée au centre de nombreux débats houleux.

Le début des années 1980 amorce ainsi une nouvelle phase dans l'institutionnalisation du théâtre québécois, malgré le fait que toute cette dynamique conservait encore plusieurs des caractéristiques propres

à sa position de départ de telle sorte que l'ambivalence de son fonctionnement était réelle, opérant même à l'intérieur de l'institution. Gilbert David a saisi la situation de la façon suivante :

La pratique théâtrale officielle a d'abord été l'objet de multiples attaques de l'ensemble du Jeune Théâtre [mais aujourd'hui] elle a, depuis, absorbé et, comme on dit, récupéré une bonne partie des énergies qui ont commencé par la contester. [...] [La tendance] la plus foisonnante, et sans doute la plus ambiguë, pourrait être qualifiée de *para-institutionnelle* en ce qu'elle ambitionne plus ou moins secrètement de succéder à la direction des théâtres en place, en acceptant de jouer le jeu du formalisme artistique, sans lequel ses productions seraient ignorées. [...] Sa facilité à adopter une attitude tantôt conciliante, tantôt délinquante, la place structurellement dans une position réformiste : le répertoire est moins relu, ce qui s'appelle re-lire, que formulé, et la création qu'elle défend sait jusqu'où il ne faut pas aller trop loin (1980a, p. 15-16).

Ce changement de cap avait été annoncé par ailleurs en 1978 lors du 23<sup>e</sup> Congrès de l'AQJT, considéré comme un « congrès de transition », à cause de l'abandon presque symbolique du règlement qui autorisait seulement 50 % des membres d'une troupe de l'AQJT à faire partie de l'Union des Artistes. Rappelons-le, le règlement avait été instauré initialement dans le but de protéger la création collective de « la structure de production hiérarchisée des grosses compagnies » et d'assurer une légitimité aux « mouvements parallèles » (David, 1980b, p. 116).

Les conséquences les plus importantes de tout ce remue-ménage se manifesteront d'abord au plan de la restructuration du milieu théâtral québécois, qui est parvenu toutefois, surtout après la création du Conseil québécois du théâtre, à atteindre un degré d'homogénéité plus élevé, à ouvrir la voie à une véritable politique culturelle, à se ressaisir face aux valeurs idéologiques et esthétiques, et à reposer de manière plus concrète et articulée la question des conditions d'enseignement et d'exercice du théâtre. Cette métamorphose s'est avérée, tout compte fait, plutôt positive, contrairement aux inquiétudes, angoisses, craintes et appréhensions qu'exprimait une bonne partie du milieu lors des États généraux. Mais les *Travaux d'Ariel* (Pavlovic, 1991), une large enquête qui rendait compte de plusieurs paradoxes et malaises dans les rapports entre les auteurs, les acteurs et les metteurs en scène, et l'affaire du groupe des 14 au Centre d'essai des auteurs dramatiques (Cead) en 1992, qui a éclaté dans le climat de frustration d'un groupe d'auteurs

québécois face au problème de la faible représentativité de la dramaturgie locale dans l'ensemble des productions scéniques, nous rappellent toujours que, paradoxalement, la spécificité de la naissance et la particularité de son évolution brident et même contraignent, dans leurs effets secondaires, l'affirmation du théâtre au Québec.



### Reconnaissance ambiguë ou « Est-ce qu'il y a un critique dans la salle ? »

Dans les années 1980, sans que les paradoxes initiaux de légitimation perdent leur force opératoire, le principal enjeu institutionnel se placera logiquement sur le plan de la reconnaissance et, en pratique, il se manifesterà au niveau des relations *entre* le milieu théâtral et la critique, cette dernière étant condamnée en quelque sorte à jouer le rôle tantôt du bouc émissaire, tantôt de l'avocat du diable, pour prendre en charge – ou du moins partager –, involontairement souvent, la tension du milieu théâtral avec la socialité ambiante.

Les rapports entre les artistes, les directeurs de théâtre et la critique acquièrent, dans le contexte étudié, d'autant plus d'importance et de signification qu'ils touchent non seulement à la question de l'instauration d'une nouvelle norme et à la problématique reliée à la nature et à la fonction de cette nouvelle norme – les deux aspects étant l'objet de nos analyses –, mais également à la question de la reconnaissance de ladite norme. Il ne faut pas oublier non plus que tous ces phénomènes sont inhérents à la spécificité de l'ensemble des cultures minoritaires, comme l'a relevé avec justesse François Paré dans *Les littératures de l'exiguïté* :

Seule la connaissance lucide des conditions de formulation de l'histoire de la littérature et de mémorialisation du discours de/sur la collectivité peut offrir aux peuples dominés une porte sur le savoir identitaire. Cette connaissance effraie, parce que, menacées, les collectivités les plus faibles n'osent jamais soumettre leurs interventions dans l'écriture au discours décalé de ce qui a bien l'air d'être, par une ambitieuse trahison, l'intervention active de l'Autre (1992, p. 44).

Cependant :

Dans les petites cultures, je regrette de le dire, la fonction critique de l'institution littéraire reste, pour beaucoup, une entreprise parasitaire et revancharde. [...] Dans toutes les petites cultures que je connais, le travail critique est rejeté, soit parce qu'il représente une menace pour l'œuvre au premier degré, si durement arrachée au silence, soit parce qu'il apparaît comme superflu, excédentaire dans une culture où l'essentiel existe à peine déjà (1992, p. 80).

L'articulation de l'identité théâtrale autour de la question de la reconnaissance, comme on l'a déjà observé, apparaît à la lumière de notre étude comme une étape naturelle, inévitable, prévisible du processus de la maturation institutionnelle opérant sur une base sociale, culturelle et idéologique très spécifique. La tension qui en résulte se traduira ainsi à travers deux secousses qui ébranleront la vie théâtrale au cours de la décennie 1980.

Tout d'abord, il s'agit de l'affaire Lévesque (1983) que l'on peut considérer comme symptomatique de la lutte pour l'attribution (distribution) de la valeur symbolique entre le milieu du théâtre et la critique, même si elle prend naissance dans les appréciations provocantes et même dépréciatives des spectacles artistiques provenant d'un seul critique. Le caractère hautement révélateur de ce litige est d'autant plus évident qu'il a, dans sa seconde phase, engagé d'un côté plus de 150 artistes de la scène qui avaient signé une pétition pour boycotter le quotidien *Le Devoir* dont la rubrique théâtrale servait alors de lieu d'énonciation (et de dénonciation) de Robert Lévesque, et de l'autre côté, nulle autre que la Fédération professionnelle des journalistes du Québec. Ce conflit transgresse en effet dans ses raisons profondes, dans la manière dont il s'est déroulé et dans ses conséquences postérieures, les limites d'une affaire individuelle pour apparaître, à bonne distance historique, comme les préliminaires au conflit, qui survient quelques années plus tard en opposant, cette fois, l'Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT) créée en 1984 et Théâtres associés inc. – TAI, créé l'année suivante à partir de l'ancienne Association des directeurs de théâtre et à la suite du recentrement du milieu autour du Conseil québécois du théâtre. Plusieurs accrochages ont précédé l'éclatement final du conflit, en 1992, qui a pris la forme de communiqués et de déclarations officielles et a mis hors jeu pour quelque temps l'AQCT. La rupture de communication qui s'en est suivie se fait sentir

encore aujourd'hui dans les rapports entre les deux regroupements, dont l'interaction dynamique est pourtant on ne peut plus essentielle dans la constitution et le fonctionnement de l'institution théâtrale « normale ».

Si la liberté d'expression est un droit inaliénable et fondamental dans notre société, elle ne justifie pas pour autant la virulence et le mépris avec lesquels plusieurs de ses défenseurs ont accablé le milieu artistique en général, en riposte à la pétition d'une minorité d'artistes. Le procès de la critique ou d'un critique est vite devenu le procès de la place et du rôle de l'artiste dans notre société. [...] La pétition, par sa formulation malhabile, incomplète et mal dirigée, n'en est pas moins l'indice d'un malaise général au sein de la colonie artistique face aux rapports qu'elle entretient avec la presse en général – comme d'autres secteurs culturels d'ailleurs (Lavoie, 1984, p. 7 et 9).

La question de la reconnaissance posée de manière aussi complexe et tendue a été résolue – ou peut-être seulement désamorcée, contournée et même détournée – par la création de l'Académie québécoise du théâtre en 1993, organisme chargé d'« assurer la promotion et le développement du théâtre pratiqué dans l'ensemble du Québec ». Vu que son mandat touche à la reconnaissance théâtrale en fonction de critères *esthétiques*, l'apparition de cet organisme est cruciale, puisqu'elle marque l'aboutissement de la construction de cette « véritable institution » dont il est question dans le dossier spécial, consacré au théâtre québécois, de la revue *Théâtre/Public* (n° 117, 1994). Elle soulève toutefois la question de la valeur réelle et « légitime » de ses récompenses – les Masques –, distribuées dans un système en vase clos et de manière ambivalente pour ne pas dire problématique dans le climat des conflits de légitimité et même d'intérêts (symboliques). À cet égard, il est utile d'élargir la perspective et de se référer de nouveau aux observations de François Paré :

René Lapierre s'interroge sur l'impact des nombreux prix littéraires au Québec. Sa conclusion : au Québec, l'attribution de prix littéraires est « autoréférentielle », de sorte qu'elle sert non pas vraiment à consacrer l'œuvre d'un auteur en particulier, mais à confirmer l'existence et la vitalité de l'institution même qui attribue ces prix. [...] Cette analyse très fine permet d'entrevoir un mécanisme compensatoire de l'institution culturelle, qui n'est pas du tout spécifique à la culture québécoise, peu s'en faut, mais qui traverse un très grand nombre de réseaux culturels de moindre envergure et de moindre diffusion (1992, p. 87).

Dans le milieu théâtral, le surdéveloppement du système des prix relié à l'inflation naturelle de la valeur des prix distribués est entouré paradoxalement du sentiment que les « gratifications » ne récompensent jamais suffisamment les artistes. Celles-ci, mesurées à l'aune de leurs retombées réelles, s'avèrent effectivement des agents de promotion plutôt faibles.

L'analyse de l'évolution de l'institution théâtrale québécoise moderne nous laisse voir de quelle façon une ambivalence normative s'est instaurée historiquement en ce qui a trait à la production, à la distribution et à la réception du spectacle. Cette ambivalence favorise, pour ne pas dire survalorise, l'éclosion du nouveau, du marginal, du spontané mais, paradoxalement, elle semble reléguer également ces mêmes manifestations de la « différence » à un statut d'exiguïté, d'instabilité, d'anonymat. Il est capital de comprendre qu'il ne s'agit pas là de la mise en ambivalence de la Norme, mais du fonctionnement de l'ambivalence même de la Norme en tant que système normatif et hégémonique, caractérisé par des effets inévitables de centralisation, de domination, et d'exploitation.

Animée tantôt par des sentiments d'exaltation, tantôt par des sentiments de malaise, cette dynamique on ne peut plus paradoxale est semblable à l'évolution de la représentation théâtrale proprement dite, si on l'envisage en tant que produit qui transgresse dans ses significations les dimensions de l'imaginaire individuel en s'inscrivant dans les couches profondes et plus larges du discours social. Ce qui est particulièrement intéressant dans l'étude du phénomène du point de vue esthétique, c'est la transformation que cette dynamique semble engendrer dans la nature même de la théâtralité au Québec. Mise hors la loi dans les années 1970, à travers le rejet de l'héritage du « grand théâtre », celle-ci est retournée, malgré sa proscription ou peut-être à cause d'elle, au centre des préoccupations artistiques comme un boomerang mais dans un état polymorphe et flottant. Ce qu'une telle approche propose c'est de prolonger, ne serait-ce que logiquement, la filiation qui semble être perçue de plus en plus clairement entre la manière dont le théâtre au Québec s'exerçait durant la période de la Seconde Guerre mondiale (*i.e.* les Compagnons de Saint-Laurent) et ses modes de représentation opératoires durant les années 1970. En se situant au-delà de la coupure « épistémologique » fétiche, on peut intégrer à cette évolution les pratiques dramatiques récentes, sans nier pour autant leur caractère nouveau, qui auraient fait craquer de toutes parts le récit culturel que sous-tendait par exemple la pièce *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay.

Car c'est en portant les marques des turbulences du passé – le fantasme et la nostalgie de la *tabula rasa* y inclus –, que le théâtralisme se placera ainsi de nouveau, à travers une aigre-douce effervescence esthétique, entremêlée à la désillusion politique, au cœur même des pratiques théâtrales des années 1980 et 1990. En effet, les escapades internationales de la Ligue nationale d'improvisation, les déconstructions (réappropriations) scéniques des classiques (Shakespeare, Beckett) qui font écho d'une certaine manière à la création *Les enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu* (1969) du Théâtre du Même Nom de Jean-Claude Germain, les créations multiethniques de Marco Micone et de Wajdi Mouawad, travaillées par les questions semblables de la non-représentation à celles présentes dans les pièces vedettes du répertoire québécois (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Charette, *Ha, ha !...* de Réjean Ducharme), ne sont que les traces les plus visibles de l'évolution, certes, du paradigme, mais aussi de sa subtile et même imperceptible perpétuation dans la culture contemporaine.

## Bibliographie

- BEAUCHAMP, Hélène (1980), «Traces 1967-1972», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 15, p. 59-73.
- BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac.
- BELLEAU, André (1981), «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», *Liberté*, n° 134, p. 15-20.
- BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- Cahiers de théâtre Jeu* (1977), «Le Grand Cirque Ordinaire» (Dossier), n° 5, p. 4-92.
- CLOUTIER, Raymond (1977), «Petite histoire», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, p. 7-16.
- COLBERT, François (1982), *Le marché québécois du théâtre*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- COURCHESNE, André (1994), *Rapport final du mandat confié par l'Assemblée générale*, Centre des auteurs dramatiques. (Sur l'affaire du groupe des 14.)
- DAGENAIS, Angèle (1981), *Crise de croissance : le théâtre au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.

- DAVID, Gilbert (1980a), «Théâtre intervenant. ACTA/AQJT», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 15, p. 12-23.
- DAVID, Gilbert (1980b), «Ici, maintenant, demain. Entretiens avec Marie-Hélène Falcon et Marie-Christine Larocque», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 15, p. 110-121.
- DURKHEIM, Émile (1991), *De la division du travail social*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France.
- FALCON, Marie-Hélène et Marie-Christine LAROCQUE (1980), «Entrevue avec Marcelle Ouellette», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 15, p. 49-54.
- HÉBERT, Lorraine, Yolande VILLEMAIRE et Gilbert DAVID (1977), «Entretiens», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, p. 17-32.
- LAVOIE, Pierre (1984), «Aimer se faire haïr ou haïr se faire aimer», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 31, p. 5-13.
- LEBLANC, Danièle (1992), «Annexe VII. Entrevue avec François Cartier», *La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants*, M.A., Université du Québec à Montréal.
- LEFEBVRE, Paul (1984), «La formation non institutionnelle», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 33, p. 195-202.
- PARÉ, François (1992), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Éditions Le Nordir.
- PAVLOVIC, Diane (dir.) (1991), «Travaux d'Ariel. Comptes rendus de rencontres», Montréal, Centre des auteurs dramatiques.
- REICHENBACH, Olivier et Pierre MCDUFF (1982), «À bâtons rompus. Table ronde sur les États généraux du théâtre professionnel au Québec», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 22, p. 5-31.
- RONFARD, Jean-Pierre et Malcolm BLACK (1977), *Le rapport du comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada*, Ottawa, Conseil des arts du Canada.
- ROUX, Jean-Louis, Michel GARNEAU et Tom HENDRY (dir.) (1985), *L'école. Le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada/The School. The First Quarter of Century of the National Theatre School of Canada*, Montréal, Stanké.
- Théâtre/Public* (1994), Numéro spécial consacré au théâtre québécois, n° 117.
- THIBOUTOT, Yvon (1970), *Diagnostic*, Archives du Conservatoire d'art dramatique de Montréal.



17



les Ubs

# Appel d'air

## Regards obliques sur l'institution théâtrale au Québec

Yves Jubinville

*Université du Québec à Montréal*

L'ambition du présent essai est de soulever la question délicate de la marginalité dans le théâtre québécois. Le sujet n'est pas neuf assurément, et je me dispenserais volontiers d'aborder pareil sujet si je n'avais pas le souci de réfléchir à la notion elle-même

qui est et continue d'être l'objet de confusion de la part des critiques comme des praticiens, confusion notamment avec les notions d'avant-garde et d'expérimentation que l'analyse historique elle-même n'arrive pas toujours à démêler<sup>1</sup>. La preuve en est sans doute que l'on n'use pas de ce terme impunément, associé qu'il est à une forme de hiérarchisation des pratiques artistiques et culturelles, qui apparaît aux yeux de plusieurs de moins en moins acceptable surtout dans un contexte où l'expression de la singularité/différence prétend se poser en dehors de tout système normatif. De fait le concept de marginalité, remplacé aujourd'hui par celui de minorité, renvoie à une compréhension du social comme rapport de forces, c'est-à-dire comme système puisant dans son propre pouvoir de négation la substance d'un équilibre nouveau. La culture démocratique contemporaine serait conçue, à l'inverse, à l'image de ces corps en orbite circulant dans un espace sans frontières apparentes, sans astre dominant ; un monde où le centre ne serait que trou noir et où nulle majorité ne s'opposerait à la minorité. On me permettra de refuser ce modèle qui, à mon sens, tient lieu de miroir aux alouettes et fait l'impasse sur le fonctionnement fondamentalement polémique de la culture. J'admets toutefois la nécessité de ne pas tomber non plus dans une dialectisation primaire. Par conséquent, je souhaiterais proposer ici une sorte de typologie de la marginalité théâtrale au Québec qui soit au diapason de la complexité du champ à l'étude. Une analyse de cas servira à tester la validité de cette approche pour enfin mettre en lumière les fonctionnements et dysfonctionnements de l'institution théâtrale actuelle.

De fait, cette réflexion part d'un constat inquiet sur la situation présente du théâtre au Québec qui, en accomplissant son institutionnalisation (et sa modernisation), semble avoir rendu de plus en plus improbables les tentatives de renouveau et découragé les postures de contestation. L'hypothèse soutenue est la suivante : en adoptant la marginalité comme *norme imaginaire*, le théâtre québécois s'est donné, dès les années 1970, les moyens de récupérer les forces dissidentes qui en son sein menaçaient l'unité du système. Telle n'était pas la vision pourtant qu'avait imaginée Michel Bélair dans son *Nouveau théâtre québécois* (1973), ouvrage qui fera date doublement, d'abord en fixant

---

1. Sur le théâtre d'avant-garde, voir l'article de R. Barthes (1964) repris dans les *Essais critiques* («À l'avant-garde de quel théâtre ?», Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», p. 80-83). Pour un panorama du théâtre expérimental au Québec, je renvoie le lecteur à l'étude de B. Andrès (1985) parue dans *Études littéraires* («Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec», vol. 18, n° 3, p. 15-51).

l'expression qui allait désigner la production théâtrale d'une génération et ensuite en qualifiant celle-ci de marginale pour mieux, disait-il, la distinguer de ce qui représentait à l'époque le Grand Théâtre<sup>2</sup>. Depuis, on pourrait dire que la logique s'est inversée, c'est-à-dire que les ressources mises à la disposition des grandes compagnies (Théâtre du Nouveau Monde – TNM, Rideau Vert) sont passées aux mains des promoteurs de la québécoïté qui aura tôt fait de devenir la norme, même au sein d'organismes associés au théâtre officiel. L'essentiel n'est pas tant dans le caractère nationaliste du renouveau que dans l'affirmation de la posture contestataire du théâtre québécois dès son origine. Cette mythologie de la marginalité fait qu'aujourd'hui la même revendication se heurte à une sorte d'indifférence ou d'insignifiance. Devant ce constat, la question est de savoir quelles sont les stratégies envisagées par ceux qui veulent malgré tout inscrire une dissidence face au modèle dominant de production. À la base, ce questionnement commande que l'on trace les frontières de ce qui constitue aujourd'hui l'espace institutionnel du théâtre au Québec pour mesurer la valeur de chaque écart. Je me propose d'y arriver en procédant à rebours d'une analyse des enjeux idéologiques et des instances fondant l'espace institutionnel. Je pars du principe qu'une fois définies certaines expériences limites ou périphériques, les dimensions du champ institutionnel devraient apparaître plus clairement.

Un mot enfin sur l'auteur dont les réflexions ont largement nourri les miennes. Dans son essai *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Denis Guénoun écrit que l'avenir du théâtre se trouverait en définitive hors de l'institution du théâtre. Proposition étonnante qui postule que la logique de la modernité tirant l'art vers son essence serait peut-être en train de s'essouffler. En témoigne le passage suivant tiré du dernier chapitre de l'ouvrage, où l'auteur, après une traversée de plusieurs siècles d'histoire depuis Aristote jusqu'à Brecht, en passant par d'Aubignac et Diderot, esquisse sa propre réponse à la question de la nécessité du théâtre ; un art, fait-il remarquer à juste titre, dont le poids symbolique décline à mesure qu'augmente la volonté de ceux qu'il appelle les *joueurs* de se livrer à une foule d'activités ludiques :

---

2. Bélair écrit : « Le théâtre québécois est marginal. Parce que la société québécoise est marginale, il ne saurait en être autrement de son expression la plus significative. La marginalité du nouveau théâtre québécois est irrémédiablement liée à la marginalité du contexte politico-social et culturel du Québec » (Bélair, 1973, p. 13).

L'art du théâtre doit s'ouvrir aux flux de la vie qui lui reste étrangère. Toutes les révolutions esthétiques, depuis deux siècles au moins, se sont prévaluées de cet impératif. Mais les hommes de théâtre, qui méditent la rupture opérée par Baudelaire, Duchamp, ou Monk, *restent aveugles au confinement de leur art dans une nouvelle Académie*. Il ne suffit pas de changer les formes – même si assurément il faut le faire. *C'est la scène qu'il faut ouvrir*, la scène comme espace pratique, matériel. Il ne s'agit plus d'y accueillir les objets du monde, comme dans les mises en scène d'Antoine ou les cadres d'Arman. Ce sont les hommes qu'il faut y faire entrer. *Non pas leur image, mais leurs singularités et leurs groupes, en effet, vivants* (Guénoun, 1997, p. 170-171 ; je souligne).

Partant de ce diagnostic qui, je le concède, demeure sujet à discussion, on saisit mieux à quel point tout parti pris de marginalité signifie d'abord une « ouverture » vers un ailleurs du théâtre. Dans cette perspective, la présente étude se tourne vers l'examen des forces qui tendent justement à déborder l'horizon restreint du système théâtral actuel, horizon dont on ne mesure jamais assez combien il peut agir comme frein au développement et à l'invention en même temps qu'il assure l'autonomie nécessaire de ses participants par rapport à des agents et à des valeurs hétéronomes. Reste bien entendu à savoir quelle est la norme à partir de laquelle se mesure la distance qui fonde les pratiques marginales ; et encore si cette distance résulte d'une revendication volontaire ou d'un système d'exclusion. Selon le schéma adopté, qui commande une certaine objectivité descriptive, on peut déjà envisager plusieurs modalités distinctes de la marginalité qui mettent en évidence la variabilité même de la norme.



les Dits

## Du politique à l'esthétique

Pour rejoindre l'un des thèmes du présent ouvrage, on peut dès maintenant admettre que, par rapport à ce que recouvre l'expression *théâtre québécois*, l'activité théâtrale francophone dans le reste du Canada représente bel et bien une forme de marginalité qui s'affirme géographiquement, conséquence du désir qu'a la société québécoise d'affirmer sa volonté de rompre culturellement et politiquement avec l'ensemble

canadien, à partir des années 1960. Conséquence, pourrait-on ajouter, du programme nationaliste défini par Bélair lui-même, et que le milieu théâtral a progressivement fait sien en l'intégrant au cadre officiel reposant sur des valeurs de qualité et de professionnalisme. Découle logiquement de cela, d'ailleurs, une autre modalité d'expression marginale qui embrasse tout le champ du théâtre non subventionné, au premier chef l'activité des privés (théâtre d'été, théâtre de variétés) ainsi que celle des amateurs, et qui se traduit cette fois en termes économiques mais également organisationnels<sup>3</sup>. Ces cas limites sont à mettre en parallèle avec ceux qui résultent d'un système d'exclusion à l'intérieur même de l'espace institutionnel. On dit souvent que les jeunes troupes du Québec, identifiées à la relève, vivent dans une sorte de marginalité imposée qui serait parfois, mais pas toujours, synonyme d'innovation artistique. Une condition économique précaire résultant d'un déficit d'influence auprès des pouvoirs publics chargés de distribuer les subventions oblige en effet la relève à opérer en marge du système. Il en va de même, mais à une autre échelle, du théâtre dit immigré ou néo-québécois, qui participe de plein droit à la dynamique du théâtre d'ici mais qui ne présente guère, au-delà de cette étiquette commode, une image uniforme. Celui-ci repose encore majoritairement sur des structures communautaires qui le confinent à un théâtre de service. Quant au théâtre anglophone, surtout à Montréal, l'appui financier de l'État ne semble pas être en mesure de renverser la logique de séparation linguistique consécutive à l'établissement du *théâtre québécois*. La marginalisation pèse cette fois comme un héritage de l'histoire, ce qui n'empêche pas le développement d'une dynamique *minoritaire* où se renouvelle l'action théâtrale anglophone.

Dans ce tableau, la question esthétique a été volontairement occultée ; elle est pourtant au cœur du problème posé. Dois-je préciser toutefois qu'il n'y a pas à mon sens d'équation nécessaire entre la marginalité et la qualité artistique. Dans l'esprit d'une définition strictement sociologique du terme, il m'apparaît nécessaire de se dissocier de l'usage courant qui assigne une valeur supérieure à la marginalité, laquelle apparaît d'autant plus suspecte qu'elle découle souvent d'une

---

3. Historiquement, le théâtre moderne au Québec s'est constitué à la fois contre et avec l'amateurisme (1930-1950) dans un contexte où le modèle commercial représentait un espace de contraintes mais aussi de libertés à revendiquer. Dès les années 1960, grâce à l'établissement d'un système d'aide publique aux arts de la scène, amateurs et théâtres à but lucratif seront repoussés aux confins du territoire institutionnel. Malgré cela, leur tradition subsiste dans le discours et l'attitude de certaines troupes et créateurs.

opération rhétorique qui consiste à se déclarer marginal pour en être. Autre point plus important encore, la question esthétique appelle à se demander si la marginalité véritable, radicale, ne se trouverait pas justement hors du paradigme de l'Art. C'est ce que postule Denis Guénoun lorsqu'il dit loger ses espoirs de renouveau théâtral dans ce qu'il appelle le non-théâtre. Ailleurs dans son livre, l'auteur évoque ainsi l'activité pléthorique des non-professionnels. Il le fait non pas pour glorifier sur le mode nostalgique les vertus de la pauvreté dans la création mais pour signaler combien les catégories de l'art qui fondent la trame de nos discours savants et guident nos pratiques ne suffisent pas aujourd'hui à expliquer tout ce qui se passe dans le domaine du théâtre. La volonté de dépasser l'horizon esthétique tiendrait de cette nécessité qui réapparaît aujourd'hui comme le refoulé de la scène moderne.

On pourrait m'opposer que la situation française décrite par Guénoun n'a pas d'équivalent au Québec et que peut-être le modèle esthétique n'aurait pas encore atteint ici le statut de norme hégémonique<sup>4</sup>. J'en conviens aisément, et pourtant il me semble possible de déceler, à travers des pratiques et des discours, une tendance qui rejoindrait celle observée en France. Et cette tendance me ramène à la question initiale de ma réflexion : dans un contexte où l'institution cherche à récupérer à son profit les forces dissidentes, comment définir le hors-champ (on pourrait également parler de *point aveugle*) du théâtre québécois sinon en allant voir de l'autre côté de la frontière (du mur) qui sépare ici le théâtre du non-théâtre ? Pour y répondre concrètement, je quitterai donc le domaine de la spéculation théorique pour entrer dans celui de l'analyse. Deux types de postures marginales m'intéressent. La première ne fera l'objet que d'une description sommaire. La deuxième, qui passe par une étude de cas, sera l'occasion de tester les hypothèses énoncées plus haut.

---

4. Sur la question de la norme qui permet entre autres d'attribuer l'aide publique, le lecteur lira avec profit l'analyse critique de Gilbert David, parue dans le numéro spécial « Québec » de la revue *Théâtre/Public* (« Une institution théâtrale à l'ombre des *mass media* (1980-1990) », n° 117, mai-juin, 1994, p. 10-15) où l'auteur conclut à un déficit de critères esthétiques clairs servant les intérêts de ceux qui démissionnent devant la tâche d'affirmer un projet artistique.

### Marginalité première

Je qualifie le premier type, par pure commodité, de *marginalité première* ou *marginalité foncière*. L'expression recouvre une diversité d'actions théâtrales alternatives, où Guénoun aperçoit une possibilité de sortir de l'impasse institutionnelle, qui ont en commun de se dérouler en dehors du cadre professionnel. Je parle ici, bien entendu, de ce que les *Cahiers de théâtre Jeu* rangeaient récemment dans la catégorie du « théâtre utile » : théâtre amateur d'abord, et ce, dans toutes les acceptions du terme, mais aussi théâtre d'intervention et théâtre communautaire, ou encore théâtre-thérapie. Chacun de ces domaines, si l'on en juge par le dossier que leur consacre la revue, serait entré dans une phase nouvelle de développement après une décennie, et plus pour certains, de déclin, voire une période de purgatoire<sup>5</sup>.

L'énumération des troupes et des initiatives ne suffirait pas à mesurer l'ampleur de ce phénomène. Il faut pourtant admettre qu'en comparaison de la situation française le cas du Québec n'apparaît pas encore significatif. Je m'explique. Significatif, le théâtre-thérapie l'est sans aucun doute pour les clientèles qu'il veut servir, de même que les groupes communautaires reconnaissent assurément dans la pratique du théâtre des enjeux essentiels qui insufflent à leur démarche un caractère d'urgence. Mais ces enjeux n'ont pas encore pénétré le milieu théâtral officiel comme c'est le cas en France où la notion de « service public », qui dictait hier encore les orientations des grands théâtres d'État, est réinterprétée aujourd'hui à la lumière d'un nouveau contrat social entre l'Art et le Citoyen<sup>6</sup>. Autrement dit, l'activité des amateurs ou des non-professionnels n'aurait pas encore trouvé ici ses *lieux de médiation* dans le champ institutionnel et conséquemment ne serait pas en mesure d'infléchir sa dynamique. J'en veux pour preuve que les instances officielles de légitimation (organismes subventionnaires, critique) ne montrent aucun signe de vouloir adopter les valeurs d'utilité publique ou d'engagement citoyen, chères aux non-professionnels, parmi leurs critères

5. Dans une synthèse publiée dans les *Cahiers de théâtre Jeu* (« Le théâtre utile : entre loisir et thérapie », n° 91, 1999, p. 103-119), Michel Vaïs recense les expériences de « théâtre utile » au Québec en précisant les motivations idéologiques qui président à leur élaboration ; elles sont évidemment très différentes selon qu'il s'agit de théâtre-thérapie (Théâtre Aphasique) ou d'intervention sociale (Théâtre Parminou).

6. La revue *Cassandra*, publiée à Paris depuis une dizaine d'années, s'est faite le relais, sur fond d'antiacadémisme forcené, de cette idéologie renouvelée du service public, qui appelle à la mobilisation des marges en faveur d'un ajustement de l'action théâtrale à la demande sociale.

d'évaluation<sup>7</sup>. À l'échelle de l'opinion, du moins à en juger par les chroniqueurs culturels et autres courroies de transmission de la *doxa*, rien ne semble indiquer non plus qu'une menace sérieuse pèse sur le critère dominant de divertissement.

L'indifférence des non-professionnels aux enjeux idéologiques de l'institution, et inversement celle de l'institution face à ce qui s'agite hors de ces murs, invite maintenant à se tourner vers ceux qui, de l'intérieur, mènent une action stratégique qui contribue, sinon à infléchir la dynamique du système, du moins à en modifier la représentation. Là encore, cette posture est identifiable à une foule d'activités théâtrales que l'on pourrait qualifier de *transversales*: elles vont de celles qui misent sur le voisinage avec les autres arts comme la danse, la musique et les arts visuels, ou encore avec d'autres formes spectaculaires comme le cirque, à celles qui se laissent pénétrer et travailler par des techniques et des technologies nouvelles, déplaçant ainsi toujours plus loin les frontières qui délimitaient jusque là le domaine du théâtral. Ces expériences sont bien connues et m'intéressent peu ici dans la mesure où l'évolution récente du théâtre au Québec comme ailleurs tend à démontrer que le système sait composer habilement avec ces stratégies en les soumettant à l'impératif de la norme esthétique.

### **Théâtre délinquant: la parodie de la science**

Un autre cas me semble trancher avec ce modèle en ce qu'il ouvre sur une zone d'altérité véritable où le paradigme esthétique ne semble plus aller de soi. Au fil de quatre laboratoires, dont deux avaient déjà eu lieu au moment de rédiger la présente étude et un troisième qui sera plus tard frappé d'un interdit de publication, Stéphane Crête de la troupe Momentum propose une exploration théâtrale calquée sur le modèle de l'expérience scientifique. À tous égards, il s'agit là d'un cas exemplaire de *marginalité seconde* ou *stratégique* qui mise sur les jeux infinis auxquels se prête la démarche scientifique aux fins justement de mettre à l'épreuve l'étanchéité du système théâtral. C'est à ce niveau précisément

---

7. Du point de vue de la critique seulement, notons le renversement de perspective qui s'est opéré depuis vingt ans si on compare avec le discours militant qui avait cours dans les années 1970, alors que l'activisme artistique tenait le haut du pavé. On aurait tort de croire, cependant, que les pratiques actuelles des non-professionnels appellent un retour de ce paradigme critique; l'engagement d'aujourd'hui, s'il faut le qualifier ainsi, semble investi par un idéal éthique davantage que politique. Cet aspect est abordé en conclusion du présent essai.

que je souhaiterais aborder le phénomène. Mais avant d'entrer dans l'analyse, il semble utile de faire une brève description des deux premiers laboratoires; cela permettra de situer les enjeux institutionnels que recouvre une entreprise que je qualifierai ici de *délinquante*.

Le premier protocole du Docteur Crête, car c'est ainsi que le metteur en scène se présente à son auditoire et qu'il décrit l'expérience soumise à son attention, avait lieu à l'Université de Montréal à l'automne 2000. Sur le ton assuré du conférencier mais jouant constamment sur l'ambiguïté de la situation – doit-on seulement en rire? où est le vrai et le faux dans ce que l'on perçoit? –, Stéphane Crête proposait à ses acteurs-sujets une série d'expériences afin de vérifier l'impact de la douleur physique sur leur jeu. Le mot douleur était à prendre dans un sens large: assauts répétés sur la surface cutanée, fatigue extrême, tête emprisonnée dans un étau. Administrée à l'acteur à des degrés variables et en pleine situation de jeu, la violence physique constituait à la fois l'expression d'une contrainte pour l'acteur mais une contrainte de nature non esthétique. Pour le spectateur, il s'agissait d'une donnée inédite qui risquait à tout moment de faire écran entre lui et la scène, entre sa perception et sa capacité de jugement. L'emballage volontiers parodique<sup>8</sup> de ces expériences amenait à penser que le but du metteur en scène était, somme toute, de concrétiser physiquement les limites, d'ordinaire psychologiques, qui entravent le jeu de l'acteur. Mais à l'inverse on pouvait aussi faire l'hypothèse que la douleur possédait la vertu de nettoyer l'esprit de l'acteur de ses scories intimes et de favoriser ainsi la composition plastique du personnage.

Le deuxième protocole, tenu à l'Hôpital Saint-Luc en mai 2001, portait sur la manipulation de l'acteur au moyen de l'hypnose, de la transe et d'autres méthodes d'altération de la conscience (le sommeil). Plus encore que dans le premier, le doute s'installait dès le départ quant à l'authenticité de l'expérience, les acteurs étant soumis un à un à l'action clinique d'un hypnotiseur agréé, assisté d'une infirmière non moins agréée, qui transmettait (inoculait serait le mot juste dans les circonstances) aux acteurs-cobayes une indication pour la scène à jouer. Et pourtant, c'est là que l'expérience scientifique semblait le mieux

---

8. La veine parodique distingue l'entreprise de Momentum des expériences similaires menées par Jacques Crête, cofondateur de l'Eskabel, dans les années 1970 et 1980. Voir: Alvina Ruprecht, «Jacques Crête and the Atelier de recherche théâtrale l'Eskabel: 'A Rebours' on the Quebec Stage», *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 19, n° 1, Spring/Printemps 1998, p. 63-85.

cadrer avec le propos théâtral du Docteur Crête, puisqu'elle posait sous une forme à peine voilée la question du rapport de domination entre le metteur en scène et l'acteur comme entre le personnage et son interprète. Dans un long préambule sur l'hypnose, le Docteur Crête avancera du reste que les acteurs présents avaient été sélectionnés sur la base de leur *capacité de suggestibilité*. Si cela en faisait des sujets parfaits pour l'hypnose, fallait-il conclure que le meilleur acteur est celui qui, par analogie, s'abandonne et se laisse posséder soit par son personnage soit par le metteur en scène? Les démonstrations répétées inclinaient plutôt à penser que l'acteur sous hypnose devenait un être tronqué, handicapé même, incapable d'assurer une présence scénique et théâtrale. Autrement dit l'acteur restait fermé à l'Autre, qu'il s'agisse de son partenaire-acteur ou du partenaire-spectateur.

Au-delà de la description et de l'analyse sommaire, que retenir de ces laboratoires qui s'inspirent largement, il va sans dire, des expérimentations menées antérieurement par Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard au Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal? Pour répondre à cette question, il faut poser que, sous les allures désinvoltes de la conférence-démonstration, le Docteur Crête soulève une série d'interrogations sur les finalités de l'activité théâtrale et les lois qui gouvernent son discours. Ce n'est pas la première fois, dira-t-on, que le théâtre passe par le détour de la science. L'histoire est remplie d'exemples de transferts techniques qui ont influencé durablement l'évolution des métiers de la scène. Au XX<sup>e</sup> siècle, on sait que Brecht parlait en son temps d'un théâtre de l'ère scientifique; mais il voulait par là surtout inspirer au spectateur une attitude, une disposition d'esprit qui l'amènerait à objectiver la réalité présentée sur scène. Enfin, ce thème renvoie aussi forcément aux expériences de ces véritables créateurs-chercheurs qu'ont été Meyerhold et Grotowski. Ceux-ci percevaient, au-delà de leurs différences d'approche, combien l'art et la science poursuivaient une même finalité, à savoir la redécouverte, voire la reconquête du vivant.

Dans les expériences du Docteur Crête on trouve les deux versants de cette recherche sur le vivant: une, plus matérialiste (Meyerhold), qui s'applique à dégager les lois du corps en représentation; l'autre, plus anthropologique, qui tente d'enregistrer ses influx symboliques et imaginaires (Grotowski). Mais l'on décèle aussi peut-être autre chose, soit la forme d'organisation que revêt chez ces deux maîtres européens l'entreprise de recherche. C'est là, précisément, que le miroir de la science renvoie au théâtre l'image du fantasme d'autarcie dont participe

largement la démarche de Momentum. Je parle ici du laboratoire à la fois comme espace et durée de travail pour les acteurs devenus, dans ces conditions, les sujets-objets de leur propre enquête. Le terme recouvre d'ailleurs plusieurs significations au théâtre mais il est surtout associé, au XX<sup>e</sup> siècle, au travail qui s'accomplit en coulisses et pendant les répétitions. Le laboratoire, comme les répétitions, est un lieu où s'élaborent des hypothèses, où l'on procède à des essais, où s'articule au gré des échecs et des recommencements une vision du monde et du théâtre. Ce sont, en bref, des lieux de retraite ou de refuge où l'invention du créateur, aussi bien scientifique qu'artistique, s'exerce dans un esprit de liberté mais où chacun sera aussi confronté à ses limites propres<sup>9</sup>.



les lils

## Point de friction avec le réel

On reconnaît maintenant l'importance que les répétitions ont pu avoir dans le cadre des sociétés totalitaires où le théâtre vivait constamment sous la menace de la censure. Au Québec, en l'an 2000, n'en déplaise à certains, il n'est évidemment pas question de penser qu'elles puissent avoir le même rôle<sup>10</sup>. N'empêche qu'en décrivant plus haut l'institution théâtrale comme un système fondé sur un ensemble de règles et de contraintes, on comprend mieux la fonction d'un théâtre-laboratoire comme celui de Stéphane Crête. J'attire là-dessus l'attention pour dire que la démarche de Crête pose enfin la difficile question de la représentation, de sa nécessité d'abord comme institution sociale, mais aussi

9. Pour un aperçu des réflexions inspirées par une approche génétique de la création théâtrale, on lira le numéro d'*Alternatives théâtrales* dirigé par Georges Banu et intitulé : « Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson », numéro spécial, Bruxelles, 1998.

10. La vulgate critique aurait tendance à attribuer aux activités des amateurs dans les années 1930 à 1950 cette fonction triomphante de refuge contre la « censure » du marché. Dans sa mythologie personnelle, le Père Legault inscrit sa découverte du théâtre sous le signe de l'enfance et de la protection maternelle contre les dangers de la vie extérieure. L'examen des faits dessine un portrait évidemment plus nuancé de l'expérience des amateurs.

comme finalité de la création théâtrale. Je formulerais les choses ainsi : les expériences du Docteur Crête devaient-elles ou non faire l'objet d'un spectacle ? Il semble bien que plusieurs critiques aient aperçu ce problème sans toutefois chercher à le résoudre. À les lire, on constate rapidement qu'en dépit de commentaires généralement positifs ils n'ont pas su identifier ce qu'ils avaient sous les yeux. Pour apaiser leur angoisse, plusieurs évoqueront la possibilité que tout cela ait pu n'être qu'un canular et que les expériences auxquels se livraient les acteurs n'aient été qu'une illusion formidablement bien orchestrée par un maître-conférencier pervers qui, du reste, en annonçant d'entrée de jeu qu'il projetait d'écrire le rapport de ces expériences<sup>11</sup>, faisait en sorte de court-circuiter tout discours critique.

J'emploierai, pour décrire cette situation paradoxale, la notion de vide juridique. Il semble en effet que la pauvreté des analyses consacrées à ces spectacles traduise l'incapacité réelle de la critique à cerner la nature d'un tel événement spectaculaire et à employer les catégories de jugement appropriées. Je retiens un texte au hasard, qui répondait candidement à notre interrogation en déclarant que les acteurs s'étaient sans doute prêtés à ce jeu « parce que c'est tripant » (*La Presse*, 12 mai 2001, p. D2). L'expression fait sourire certainement, comme elle en dit long sur le niveau d'une certaine presse culturelle. Je m'y arrête pour ma part surtout parce qu'elle permet, à ce stade, d'évoquer le troisième protocole du Docteur Crête, prévu en septembre 2001, et qui portait sur les drogues, hallucinogènes et autres *excitants modernes* (Baudelaire) pouvant altérer l'état de conscience chez l'acteur en représentation. Prévu donc en septembre mais qui n'a pu être présenté publiquement. L'on en devine tout de suite les raisons : même si la démarche devait avoir lieu au sein d'une institution de recherche (université ou hôpital) – ce que prescrit la loi fédérale sur l'usage clinique des stupéfiants – Stéphane Crête aura

---

11. Stéphane Crête confirme à l'auteur son intention de produire le rapport de ces expériences suivant la logique de la démarche scientifique qu'il a entreprise. Sans anticiper sur la teneur de ce rapport, on peut déjà avancer que le créateur de ces protocoles marque à nouveau sa dissidence (et sa position de marginalité) par rapport aux valeurs dominantes du milieu théâtral qui semble avoir tracé une ligne infranchissable entre la pratique du théâtre et l'élaboration d'un discours réflexif. On fera l'hypothèse que le mode de production par cycle, privilégié par Momentum et d'autres collectifs de théâtre actuels (Théâtre de l'Opsis entre autres), créerait cet espace de réflexivité qui engage les créateurs à produire un discours sur leur pratique.

dû renoncer à ce volet qui, glissant entre les mailles de la juridiction qui règle mais protège aussi les œuvres de fiction, risquait bien de ne pouvoir échapper cette fois au cadre réglementaire du droit criminel canadien<sup>12</sup>.

J'oserais avancer que l'annulation de ce troisième protocole en aura assuré la réussite, peut-être la plus grande de toutes, si on se souvient, avec Denis Guénoun, que l'une des ambitions des praticiens qui opèrent en marge de l'institution est de retrouver une sorte de point de friction avec le réel. Toutefois cette ambition serait entachée, comme on vient de le voir, par la tentation de l'autarcie qui aboutit à vouloir soustraire la scène au regard du simple spectateur, à celui qui juge, qui évalue à partir de critères esthétiques ce qu'il lui est donné de voir. Dans le cas qui nous préoccupe, l'objet à voir était frappé d'un double interdit. Non seulement s'agissait-il de drogues illicites mais de l'observation d'un travail qui s'accomplit d'ordinaire dans l'ombre des répétitions et que l'on aime de nos jours associer au secret de fabrication de la création théâtrale. Qu'il n'ait pas été possible pour le public d'assister à ce troisième protocole renforce évidemment cette aura d'énigme et de mystère qui planait déjà au-dessus des premiers spectacles auxquels participaient de toute évidence des « gens du milieu » pouvant d'autant mieux en apprécier le caractère ludique qu'ils détenaient les clés d'un  *récit théâtral*  qui leur était destiné et dont ils étaient en quelque sorte les vrais héros. On sait, depuis la fin du cycle, par ailleurs, que le troisième protocole a bel et bien eu lieu, mais en présence des seuls membres de la famille Momentum, qui n'aura certes pas manqué de voir là confirmation de son triomphe. Ne reste plus qu'à attendre le film-documentaire, promis pour 2003, qui fera entrer cet événement dans l'histoire.

---

12. D'après les informations livrées en privé par le metteur en scène, c'est en fait tout l'ancrage du spectacle dans le terreau réglementaire d'une institution concurrente (la science), qui faisait l'originalité de ces protocoles et marquait par conséquent la distance (ironique) que la troupe prenait par rapport à l'institution théâtrale, qui aura fait défaut à l'occasion du troisième protocole. Qu'il suffise de mentionner que, dans les autres cas, les expériences étaient menées sous l'œil attentif d'un spécialiste qui prêtait assistance au metteur en scène et assurait ainsi une légitimité scientifique à sa démarche. On comprend qu'aucun chercheur universitaire n'ait souhaité être associé à des expérimentations sur les effets des drogues et hallucinogènes, compte tenu des imprécisions de la loi actuelle et du risque que cela fait peser sur la carrière d'un chercheur.



les Dbs

## Sortir de l'impasse : la voie éthique

L'évidence de ce fonctionnement en circuits fermés soulève une question sur la nature de ce travail invisible de l'acteur, que cherchaient à enregistrer ces laboratoires. À défaut d'y répondre directement, je suggère que la fascination qu'il exerce se trouve peut-être dans le fait qu'il ne serait plus saisissable au moyen des seules catégories de l'esthétique. Dans les propos du Docteur Crête comme dans ceux de ses acteurs complices, j'entends en effet comme une volonté de dépasser l'horizon de l'Art, volonté qui déboucherait sur un domaine d'actions et de valeurs qu'à défaut de mieux je nomme celui de l'éthique. Ce mot n'est pas d'emploi aisé quand on connaît la diversité de ses usages contemporains. Pour les créateurs, il désigne un ordre de pratiques qui, suivant la voie ouverte par Michel Foucault dans ses derniers travaux<sup>13</sup>, ne serait assimilable ni au domaine de la morale (bien/mal) ni à celui de l'esthétique (laid/beau). Ces deux pôles marquent historiquement les lieux de référence à partir desquels le théâtre a été pensé et jugé pendant des siècles. La référence éthique signale qu'un renversement serait à l'œuvre grâce auquel l'activité sociale et créatrice de la scène devient une « pratique de soi » dont la finalité serait la souveraineté (et le développement) du sujet en dehors de toute prescription normative.

L'importance que revêt aujourd'hui pour l'acteur le temps de préparation d'un rôle (idéalisé sans doute en raison des délais trop courts de production) de même que ses discours sur la nécessité du *training* et d'une formation continue attestent de cette évolution qui, de plusieurs façons, défie le modèle dominant proposé par l'institution. Faut-il y voir une tendance lourde du théâtre québécois actuel ? Je rappelle que le présent essai traite de marginalité. Rien n'indique pour le moment que ce phénomène ait pris une ampleur telle qu'il puisse faire basculer

13. Je réfère ici à l'étude en trois volumes sur *L'histoire de la sexualité* et plus particulièrement à l'énoncé programmatique, développé dans l'introduction au deuxième volet (*L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984) où l'auteur pose les bases de son système d'interprétation. Cf. « Introduction 3. Morale et pratique de soi », p. 32-39. Pour un aperçu des questionnements éthiques dans la lignée de Foucault, voir aussi l'ouvrage collectif *The Turn to Ethics* (M. Garber, B. Hansen et R.L. Walkowitz, dir., New York, Routledge, 2001).

le théâtre dans une ère éthique ou post-esthétique. Son importance toutefois ne doit pas être négligée, ne serait-ce que parce qu'il permet de cerner des pratiques qui n'entrent plus déjà dans les cadres établis et qui néanmoins requièrent que soit débattue la question de leur légitimité<sup>14</sup>. J'ajouterais à cela, pour boucler la boucle, que le tournant éthique serait, de la part de certains créateurs, une solution à l'impasse d'une institution coincée entre la logique de la profession et celle du marché. Davantage qu'un compromis, il s'agirait d'une stratégie visant à traduire le plaisir procuré par l'art sous la forme de dividendes humains.

## Bibliographie

- ANDRÈS, Bernard (1985), « Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, p. 15-51.
- BANU, Georges, dir. (1998), « Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson », *Alternatives théâtrales*, numéro spécial, Bruxelles.
- BARTHES, Roland (1964), « À l'avant-garde de quel théâtre ? », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », p. 80-83.
- BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, coll. « Dossiers ».
- BLAIS, Marie-Christine (2001), « Les laboratoires Crête. Le savant fou frappe encore », *La Presse*, samedi 12 mai, p. D2.
- Cahiers de théâtre Jeu*, « Le théâtre utile », n° 98, 2001.
- DAVID, Gilbert (1994), « Une institution théâtrale à l'ombre des *mass media* (1980-1990) », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin, p. 10-15.
- FOUCAULT, Michel (1984), *Histoire de la sexualité. 2 L'usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires ».
- GUÉNOUN, Denis (1997), *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- GUILLORY, John (2001), « The Ethical Practice of Modernity. The Example of Reading », dans Garber, Marjorie (dir.), *The Turn to Ethics*, New York, Routledge, p. 29-46.
- RUPRECHT, Alvina (1998), « Jacques Crête and the Atelier de recherche théâtrale l'Eskabel : 'A Rebours' on the Quebec Stage », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 19, n° 1, Spring/Printemps, p. 63-85.
- SAINT-GERMAIN, Christian (2001), « Destin de la norme », *Frontières*, vol. 14, n° 2, p. 63-66.
- VÀÏS, Michel (1999), « Le théâtre utile : entre loisir et thérapie », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 91, p. 103-119.

14. En tête de la série d'articles portant sur le théâtre utile, la rédaction des *Cahiers de théâtre Jeu* (n° 98, 2001) posait la question suivante : « Faut-il soutenir le théâtre amateur ? ».



# Des spectacles



46. Né à Montréal en 1887, Fred Barry commence sa carrière en 1911 au Théâtre National. En 1929, il fonde avec le comédien Albert Duquesne la Compagnie Barry-Duquesne qui jouera au Théâtre Stella (actuel Théâtre du Rideau Vert) jusqu'en 1935. Avec Gratien Gélinas, il collabore aux *Fridolinades*, à la création de *Tit-Coq* et à la fondation de la Comédie-Canadienne. Il meurt en 1964.



Arthur Kushner

47. *L'Avare*, de Molière, production du Cercle Molière de Saint-Boniface en 1950. Molière porte chance à la compagnie qui monte aussi *Le malade imaginaire* en 1954, *Les fourberies de Scapin* en 1956 et *Le médecin malgré lui* en 1955, 1959 et 1962. Ici, de gauche à droite : Armand Dureault, Robert Trudel, Armand Lafèche et Léo Rémillard.



André Le Coz



48. *Un simple soldat* de Marcel Dubé. La pièce est mise en scène en 1958 par Jean-Paul Fugère, dans une production de la Comédie-Canadienne. Sur la photo : Gilles Pelletier et Ovila Légaré.

49. *L'Auberge des morts subites* de Félix Leclerc, dans une mise en scène de Jean Fortier et Réginald Bigras, est produite par le Théâtre français d'Edmonton au printemps 1967 à l'occasion du centenaire de la Confédération. Ce spectacle donne le coup d'envoi à la compagnie. Sur la photo : Roger Girouard et Réginald Bigras.

## Des spectacles



Guy Dubois

50. En 1968, le Théâtre du Rideau Vert produit *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay. Sur la photo : Denise Proulx, Sylvie Heppel, Denise Filiatrault, Marthe Choquette, Denise de Jaguè et Germaine Giroux.

51. *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* (1969), création collective du Grand Cirque Ordinaire. Sur la photo : Jocelyn Bérubé, Paule Baillargeon, Guy Thauvette, Suzanne Garceau, Claude Laroche et Raymond Cloutier.



André Le Coz

52. *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau (1972), mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, scénographie de Jean-Paul Mousseau, production du Théâtre du Nouveau Monde. Sur la photo : Robert Gravel et Roger Blay.



André Le Coz

53. *Vie et mort du roi boiteux* (1981) de Jean-Pierre Ronfard. Mise en scène de l'auteur, production du Nouveau Théâtre Expérimental. Sur la photo : Robert Claing (archevêque de Canterbury) et Jean-Pierre Ronfard (Filippo Ragene).



Hubert Fielden

## Des spectacles



Mirko Buzolitch

54. Le Théâtre de La Manufacture crée en 1983 la première pièce de Marco Micone, *Gens du silence*, au Café-Théâtre La Licorne, à Montréal. Mise en scène par Lorraine Pintal, elle est défendue, entre autres (de gauche à droite) par Daniel Lavoie, Suzanne Marier, Daniel Valcourt, Danielle Proulx et Jean-Denis Leduc.

55. *La trilogie des dragons*, collectif sous la direction de Robert Lepage, est produite en 1987 par le Théâtre Repère. Sur la photo : Yves-Érick Marier, Marie Michaud et Marie Gignac.



Daniel Kieffer

## Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle

56. *HA ! ha !...* (1976) de Réjean Ducharme, dans une mise en scène de Lorraine Pintal et une scénographie de Danièle Lévesque, est produite en reprise en 1990 par le Théâtre du Nouveau Monde. Sur la photo : Robert Lalonde.



Pierre Desjardins

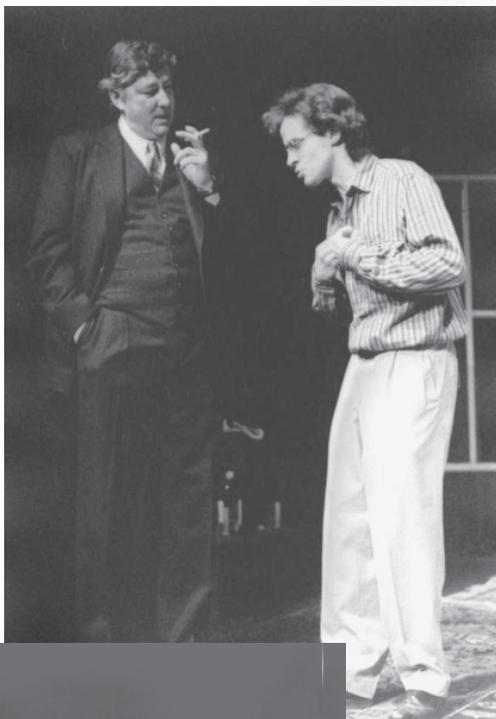


Hubert Panetel

57. *La petite poule d'eau*, de Gabrielle Roy. L'auteure a joué dans quelques-uns des premiers spectacles du Cercle Molière (1933-1936). En 1951, Pauline Boutal lui demande l'autorisation de produire son roman à la scène et Gabrielle Roy donne son accord. En 1992, l'adaptation d'Irène Mahé et Claude Dorge obtient un grand succès. De gauche à droite : Cosette Dorge, Christine Mahé, Marc Prescott, Daniel Rémillard, Yvon Roy et Irène Mahé.

## Des spectacles

58. *Matroni et moi* d'Alexis Martin, coproduite en 1994 par le Groupement Forestier et le Nouveau Théâtre Expérimental. Sur la photo : Robert Gravel et Alexis Martin.



Mario Viboux



Yves Renaud

58. *Cendres de cailloux* de Daniel Danis, dans la mise en scène de Louise Laprade. Production de l'Espace Go en 1993. Sur la photo : Paul Savoie (Clermont), Catherine SÉNart (Pascale), Isabelle Miquelon (Shirley) et, au fond, Stéphane Simard (Coco).



Julie Martens

60. *Et si Dieu jouait aux dés?*, de Marc Prescott, est produite en 1998 par le Théâtre la Seizième de Vancouver dans une mise en scène d'Alain Jean. Les interprètes : Stephan Cloutier et Amélie Lefebvre.

61. *Les Quatre Morts de Marie* de Carole Fréchette, dans la mise en scène de Martin Faucher. Création par les Productions Branle-bas en 1998. Sur la photo : Suzanne Lemoyne (Marie).



Josée Lambert

## Des spectacles



Francine Dion

62. *La Sagouine*, d'Antonine Maillet. Créée en 1971 par le théâtre des Feux Chalins (Moncton), représentée plus de 2000 fois et toujours interprétée par Viola Léger, qu'on voit ici en 2001. La Sagouine a désormais son « Pays » sur l'île aux Puces de son Bouctouche natal. C'est là qu'elle offre ses monologues depuis 1992.



David Hawe

63. *Contes urbains, contes torontois*. Après le théâtre la Catapulte d'Ottawa (*Contes urbains*, 1998, Éditions Le Nordir, 1999), puis le Théâtre du Nouvel-Ontario (*Contes d'appartenance*, Éditions Prise de parole, 1999 et *Contes subburoids*), le Théâtre français de Toronto s'inspire du concept des contes urbains du Théâtre Urbi et Orbi de Montréal et produit en 2002 les textes des auteurs-acteurs : Alain Boisvert, Sébastien Bertrand, Guy Mignault (1<sup>re</sup> rangée de gauche à droite) et Glen Charles Landry, Martin-David Peters, Louise Nolan (2<sup>e</sup> rangée). Mise en scène de Guy Mignault.



Perspectives  
de la recherche  
en études théâtrales





18



## La crise de l'histoire du théâtre au Québec (1976-2001)

Jean-Marc Larrue  
Collège de Valleyfield

***Le jour où la science  
prédira l'avenir, la  
connaissance du passé  
deviendra scientifique  
et l'histoire cessera  
dès lors d'exister. En  
attendant, elle a pour  
mission de donner  
au présent une image  
de son passé en  
fonction de l'avenir  
qu'il pressent, une  
image qui tient  
compte de l'acquis  
des sciences, mais qui  
demeure irréductible  
à la scientificité.***

Guy Massicotte  
(1981, p. 14.)

Le hasard fait bien les choses. Juste avant que la Société d'histoire du théâtre du Québec<sup>1</sup> ne voie le jour, le Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa

---

1. La SHTQ devient la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en 1992.

publiait le V<sup>e</sup> tome des « Archives des lettres canadiennes », un document riche et imposant, sous le titre *Le théâtre canadien-français – Évolution – Témoignages – Bibliographie*. L'ouvrage collectif, publié sous la direction d'Hélène Beauchamp, Bernard Julien et Paul Wyczynski, demeure encore aujourd'hui un document de référence indispensable pour quiconque s'intéresse à l'histoire du théâtre au Québec. Et maintenant, alors que la Société célèbre ses 25 ans, ce même Centre fait paraître un autre document synthèse sur le théâtre au Québec. Il s'agit du X<sup>e</sup> tome des « Archives des lettres canadiennes » simplement intitulé *Le théâtre québécois 1975-1995* et publié sous la direction de Dominique Lafon. Entre ces deux balises, nous avons vu l'historiographie théâtrale au Québec s'enrichir d'une soixantaine d'ouvrages divers, individuels ou collectifs<sup>2</sup>, auxquels il faudrait ajouter la publication d'actes volumineux<sup>3</sup> et de numéros entiers de revues<sup>4</sup>, en bonne partie consacrés à l'histoire du théâtre d'ici, et d'environ 200 articles sur le même sujet.

Est-ce bien ? Est-ce trop peu ? Pour en juger, il faudrait pouvoir nous comparer ? Mais à qui ? À l'étranger ou ici ? À quel pays ? À quelle pratique ? Difficile de savoir. Nous manquons de points de repère. Ce que nous savons, cependant, c'est que ce corpus historiographique est d'une grande diversité, tant par les approches utilisées que par leur objet d'étude. Une comparaison même rapide entre les deux tomes des « Archives des lettres canadiennes » montre à quel point la façon de faire et d'écrire l'histoire du théâtre a évolué : le champ couvert par le dernier ouvrage est plus restreint (25 ans seulement au lieu de 370 ans), les thématiques plus resserrées, le discours moins littéraire.

S'il y a eu une activité historiographique significative dans le domaine du théâtre au cours de ces 25 années, il est indéniable que cette pratique vit aujourd'hui une crise profonde dont les indices sont multiples. Après avoir atteint des sommets au cours des années 1980, les thèses et mémoires portant sur l'histoire du théâtre au Québec ou en lien avec elle n'ont pas cessé de chuter et ne représentent guère plus aujourd'hui que 5% du total. La même remarque vaut pour les articles de nature historique qui, dans *L'Annuaire théâtral* comme dans

---

2. Entre autres, Duval, 1984 ; GRAP, 1979 ; Laflamme et Tourangeau, 1979 ; Lamonde et Montpetit, 1986 ; Larrue, 1981, 1993, 1996 ; Legris, 1981, 1987.

3. Bourassa, Laflamme et Larrue, 1989.

4. Par exemple, le numéro 5 de la *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*.

la revue de l'Association de la recherche théâtrale au Canada<sup>5</sup>, étaient largement majoritaires jusqu'au début des années 1990 mais qui se raréfient depuis. Les recensions annuelles effectuées par la revue *Modern Drama* entre 1976 et 1998 marquent la même tendance qu'on relève aussi dans deux autres champs : l'enseignement universitaire et la recherche. Bien que les chiffres ici soient moins éclairants car plus réduits, on remarque tout de même que le roulement normal des enseignants universitaires en théâtre ne se fait pas en faveur des historiens ou des professeurs pratiquant prioritairement l'histoire, et que les projets de recherche en histoire du théâtre, tant au Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) qu'au Fonds québécois de la recherche sur la nature et les technologies (ex-Fonds FCAR) sont rarissimes.

Yves Jubinville, dans un chapitre du X<sup>e</sup> tome des « Archives des lettres canadiennes », s'inquiète très justement de cette situation et parle d'une « mémoire en veilleuse » (Jubinville, 2001, p. 37). L'expression n'est certes pas fautive mais elle ne rend pas compte de toute la complexité de la réalité. Plutôt que de qualifier cette phase de « période de veille », je dirais plus tôt que l'historiographie « sommeille furieusement ».



## L'histoire comme science unificatrice

Il me semble opportun de rappeler deux réalités dont nous avons été les témoins, parfois même les acteurs, au cours des 25 années d'existence de la Société québécoise d'études théâtrales. En 1975, la science historique, quoique ébranlée et attaquée de toutes parts, était encore triomphante. Elle avait conservé, grâce à l'impulsion donnée par l'École des Annales et ses héritiers, en Europe, et par Edward Hallett Carr aux États-Unis, le sentiment – l'illusion ? – de se trouver au cœur – sinon au sommet – du champ des sciences humaines, où elle agissait comme force fédératrice, organisatrice et, même, légitimante. L'histoire s'était affirmée comme une pratique plurielle, requérant et imposant l'interdisciplinarité

5. *Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada.*

(avec l'archéologie, la linguistique, la géographie, l'économie, la sociologie, les mathématiques, la psychologie, etc.). Ainsi auréolée, elle n'avait ni prévu ni prévenu son propre déclin. En 1976, lorsque nous créons la Société d'histoire du théâtre du Québec, l'heure était encore aux grands chantiers et à l'euphorie<sup>6</sup>.

La deuxième réalité à souligner est que, en dépit de son caractère transnational et de sa violence, la « crise » de l'histoire a tardé à nous atteindre. Les historiens de théâtre au Québec ne sont pas, sauf exception, des historiens de formation. Pas plus d'ailleurs que ceux du reste du Canada ou des États-Unis. Issus davantage du champ littéraire ou, plus rarement, de celui des études théâtrales, les historiographes du théâtre n'étaient pas très au fait des grands débats qui ébranlaient déjà l'édifice historique. Dans un ouvrage phare publié en 1989, *Interpreting the Theatrical Past*, les historiens de théâtre les plus en vue de l'heure aux États-Unis – Thomas Postlewait et Bruce McConachie, entre autres – n'ont même pas évoqué la crise en cours, soit qu'ils l'aient ignorée, soit qu'ils y étaient insensibles, soit qu'ils ne se sentaient pas concernés par elle. Dans le chapitre inaugural du livre, confié à l'historien canadien Ronald Vince, on trace à grands traits l'histoire de l'histoire du théâtre depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, insistant lourdement sur le conflit entre « théoristes » et « empiristes », et déplorant l'influence trop marquée de ces derniers (Postlewait, p. 14-17). Ce débat montre bien à quel point l'historiographie théâtrale américaine était peu connectée à l'histoire en général puisque cela faisait plus de dix ans que les tenants du « théorisme » – défendu par Vince et les plus brillants historiographes nord-américains du théâtre – subissaient l'assaut des « agnostiques », tel Paul Veyne, ou des « déconstructivistes » comme Jenkins et White. Bref, le bateau coulait, mais le capitaine discutait de la couleur de la nouvelle peinture à mettre sur la coque.

Du côté canadien comme du côté québécois, nous vivions la même insouciance que nos collègues américains. L'histoire, science unificatrice et fédératrice par excellence, s'imposait d'emblée pour le projet collectif que nous élaborions et ce n'est pas un hasard si notre société, comme sa contrepartie canadienne, a d'abord été une société d'histoire,

---

6. On peut en prendre la mesure par l'analyse du bilan sur la recherche effectué par la SQET en 2001 : Collectif, *SHTQ 1976 – SQET 2001 – Vingt-cinq ans de recherches théâtrales au Québec*, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales, 2001, 76 pages.

la Société d'histoire du théâtre du Québec (SHTQ)<sup>7</sup>. En ce qui concerne notre revue, *L'Annuaire théâtral*, je me souviens cependant que nous avons fait preuve de plus de prudence. Avec le premier comité éditorial, nous avons délibérément opté pour un nom propre et ce n'est qu'en 1990, lors de la parution du septième numéro et à la demande de notre distributeur d'alors, que nous avons ajouté le sous-titre « Revue d'histoire et de recherche », devenu « Revue québécoise d'études théâtrales » en 1992, alors que la SHTQ devenait la SQET (Société québécoise d'études théâtrales).

Nous avons donc créé nos institutions d'études théâtrales alors que la crise avait déjà éclaté dans le champ historique. Mais, dix ans plus tard, nous n'en avons toujours pas pleinement conscience ! À quoi attribuer cette myopie ?

D'abord à notre isolement relatif, ensuite à la nature même de la pratique historique à l'époque de ce qu'il est convenu d'appeler l'« Histoire nouvelle ». Nous nous sommes tenus en marge de la discipline historique entretenant avec elle un rapport unidirectionnel. Nous y sommes entrés, nous y avons pris ce qui nous intéressait et nous en sommes ressortis aussi vite, en véritables pique-assiette. Il faut dire que l'Histoire elle-même favorisait ce type de comportement. Éclatée, polymorphe, généreuse, ouverte à l'interdisciplinarité et habituée aux fréquentations et incursions des autres disciplines, elle permettait à tout un chacun de puiser ce qui et – très souvent – seulement ce qui servait son propre programme de recherche. Baudouin Burger avait brillamment ouvert cette voie du *do-it-yourself-self-service* avec son ouvrage *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, empruntant à la sociologie historisante de Bourdieu quelques-uns de ses concepts forts. De leur côté, Jean Laflamme et Rémi Tourangeau ont produit dans la plus pure tradition historique – à la rigoureuse manière de Ranke<sup>8</sup> – un ouvrage éclairant et nécessaire sur les rapports ambigus de l'Église et du théâtre.

---

7. Quant à l'Association de la recherche théâtrale au Canada – appellation en vigueur depuis 1993 –, elle portait le nom d'Association d'histoire du théâtre au Canada depuis sa fondation.

8. Léopold Ranke (1795-1886), théoricien et historien allemand, peut être considéré comme le fondateur de l'histoire scientifique – on parle de la « méthode Ranke ». Il a établi des modalités opératoires et défini des concepts utilisés aujourd'hui encore comme ceux de « source primaire » et « source secondaire ». L'importance qu'il accordait au choix et au traitement des sources demeure aujourd'hui la règle (voir Bentley, 1997).

On peut encore mentionner les ouvertures sur ces pratiques peu légitimées et, donc, peu documentées qu'étaient le burlesque (Chantal Hébert), le théâtre pour jeunes publics (Hélène Beauchamp), le théâtre radiophonique (radio-feuilletons et radiothéâtres – Renée Legris et Pierre Pagé), les jeux, pageants et grands déploiements scéniques (Rémi Tourangeau). Cette phase extrêmement fertile de notre historiographie a culminé avec un ouvrage essentiel, *Sociocritique de la traduction*, qu'Annie Brisset publiait en 1990 et qui, à partir des faits de langage, offrait une très séduisante application de certaines théories de l'histoire des mentalités – au sens où l'entendaient les héritiers de l'École des Annales, tel Jacques Le Goff – ou de l'histoire des représentations défendue par Paul Ricœur et dont on trouve des éléments autant chez Michel Foucault que dans l'École de Francfort.

L'ouvrage qu'André Bourassa et moi-même avons consacré à la vie culturelle de la rue Saint-Laurent et celui qu'Yvan Lamonde et Raymond Montpetit ont rédigé sur le Parc Sohmer de Montréal relèvent davantage de ce qu'on qualifie désormais de champ des études culturelles – l'ouvrage sur la rue Saint-Laurent présentant, en plus, quelques connivences avec la théorie du post-colonialisme. À cette recension bien sommaire, il faudrait encore ajouter l'étude sur les lieux cinématographiques et théâtraux de Jocelyne Martineau, fondée sur la géographie et l'espace, dans la lignée des études archéologiques des Annales. De même, il faudrait rappeler l'essai inaugural de Jean-Guy Côté, Marie-Claude Leclerc et Claude Lizé sur le théâtre en Abitibi, que, conformément à l'usage actuel, nous qualifierions de théâtre en « région ». L'ouvrage s'inscrit à la fois, par sa méthodologie, dans la mouvance sociologique – à la manière de Bourdieu – et, par son point de vue et son objet, au vaste courant du post-colonialisme<sup>9</sup>. À l'autre extrême, il faut aussi mentionner l'ouvrage clé de Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot sur le théâtre québécois, qui offre une perspective renouvelée de l'histoire littéraire, appliquée au théâtre<sup>10</sup>, et celui d'Hélène Beauchamp et Joël Beddows sur l'activité théâtrale professionnelle francophone hors Québec.

9. Entendons par là ce processus par lequel un centre étranger ou extérieur (et impérialiste) affecte le développement d'une culture étrangère et empêche son autonomie. « We use the term post-colonial, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to present day » (Ashcroft *et al.*, p. 2).

10. Déjà, en 1970, ces deux auteurs avaient publié un premier ouvrage marquant dans le domaine.

On pourrait encore souligner l'apport original et considérable de Gilbert David<sup>11</sup>, les travaux d'André-G. Bourassa sur la modernité, qui s'inscrivent dans la vaste mouvance de l'histoire des idées, et les multiples articles du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* sur le théâtre.

J'arrête délibérément cet inventaire, qui n'a rien d'exhaustif, à la première moitié des années 1990. Ce qu'il révèle, c'est, en plus d'une indéniable vitalité, un bel éclectisme dans le choix des approches et des objets. À cet égard, notre historiographie reproduisait à une échelle réduite le formidable foisonnement de la pratique historienne, un foisonnement qui n'allait pas tarder, à cause des tensions qu'il créait, à provoquer l'éclatement de ladite pratique. Et cet éclatement a été d'une telle violence qu'il n'en reste plus aujourd'hui, pour reprendre l'expression chère à François Dosse, que des «miettes» (Dosse, 1997). Non seulement l'histoire a perdu sa place centrale au sein des sciences humaines, mais son appartenance au domaine scientifique est elle-même largement contestée.

Notre historiographie a, à sa modeste façon, participé à cette déchéance dont nous n'avons d'abord senti que les effets de surface. Mais quels effets ! Partout, au Québec, au Canada, aux États-Unis et en Europe, et jusque dans les grandes instances internationales comme la Fédération internationale pour la recherche théâtrale, l'histoire a perdu son statut de pratique dominante et fédératrice. Ailleurs, l'assaut est venu des psychanalystes, des ethnologues, des économistes, du champ des études culturelles ou de celui de la communication. Chez nous, il est d'abord venu des sémioticiens. Les rangs des groupes de recherche en historiographie – jusque-là très majoritaires – se sont soudainement dégarnis alors que l'analyse de la représentation (*Performance Analysis*) voyait ses fervents décupler. Il était clair que, pour la majorité d'entre nous, le parapluie historique n'était plus ni acceptable ni supportable, l'histoire ne pouvant plus, du haut de son piédestal, mobiliser, organiser, légitimer les autres pratiques qui, à juste titre, réclamaient à la fois leur autonomie et une reconnaissance.

---

11. Ses textes parus dans *Jeu*, mais en particulier son article sur le théâtre au Québec dans *The Oxford Companion to Canadian Theatre* et les quatre ouvrages publiés sous sa direction, sous le titre *Veilleurs de nuit*, qui de 1988 à 1992 proposaient un pont stimulant entre l'histoire et la critique.



## L'histoire remise en cause

Il ne fait aucun doute, cependant, que la crise qui a frappé l'histoire frappera ou frappe déjà ces autres pratiques qui souffrent des mêmes faiblesses imparables.

Gonflée à bloc par les avancées des Annales et de l'« Histoire nouvelle », revivifiée aux États-Unis sous l'impulsion d'Edward Hallett Carr au début des années 1960 et forte d'une puissante base institutionnelle – les sociétés d'histoire étaient jusqu'à récemment les plus nombreuses, les plus populeuses et les plus riches au sein des sciences humaines –, l'histoire était une pratique reine, à la limite de l'arrogance. Les grandes certitudes héritées de l'historicisme allemand du XIX<sup>e</sup> siècle – la notion de progrès, le déterminisme, la foi en la méthode « scientifique » – ont, bien entendu, été les premières cibles de la critique postmoderne et du courant « relativiste<sup>12</sup> ». Le « doute », selon la formule d'Hervé Martin (Bourdé et Martin, 1983, p. 339), a toujours existé en histoire, du moins depuis Hegel. Mais, au milieu des années 1960, il est devenu une hantise. Puis, rapidement, ce doute s'est transformé en un procès systématique de la discipline. Et on connaît les témoins à charge !

Il y a d'abord eu le « fait établi » dont on a découvert qu'il n'est, en réalité, qu'un jugement qui, à un moment donné, a fait l'objet d'un consensus de la part des historiens. Bref, on ne peut plus désormais rien tenir pour acquis, tout est à revalider tout le temps et il serait plus prudent, jusqu'à nouvel ordre, de cesser de répéter que le Théâtre de Neptune marque le début du théâtre en Nouvelle-France. Quels témoins en avons-nous ? De quelles preuves disposons-nous ? Sur quelles sources primaires nous basons-nous pour perpétuer cette primauté ? Il n'y a plus de fait définitivement établi, ce qui complique singulièrement la tâche de l'historien d'aujourd'hui. De même, on remet en question le modèle déterministe selon lequel tout fait est un effet : et s'il y a effet, il y a une cause. De Ranke à Carr en passant par Bloch et Febvre – les deux

12. Qui n'est pas un courant nouveau puisqu'on s'entend généralement pour voir en Hegel le premier relativiste moderne.

figures dominantes de l'École des Annales –, toute la pratique historique du XX<sup>e</sup> siècle s'est appuyée sur ce rapport de causalité. La fonction de l'histoire est d'expliquer le passé et cette fonction reposait essentiellement sur le processus de rétrodiction. Or cette recherche de la cause relève, d'une part, d'une vision mécaniste de l'histoire fortement contestée par les historiens eux-mêmes et, d'autre part, cette recherche n'a de sens que dans une vision strictement événementielle de l'histoire. Mais l'événement lui-même, sans être suspect, a perdu de son lustre avec la chute de l'histoire politique et diplomatique. Il a cessé d'être au cœur des préoccupations de l'historien contemporain, au profit du « non-événementiel<sup>13</sup> ». On peut expliquer, comme le fait Irène Roy, le travail de Robert Lepage, mais doit-on et peut-on en chercher les causes ?

Dans un autre ordre d'idées, il faut rappeler la répudiation du marxisme. Pour la majorité des historiens et pour les champions de l'« Histoire nouvelle », comme Jacques Le Goff, « le marxisme a été la seule pensée cohérente de l'histoire au XX<sup>e</sup> siècle en dehors de Max Weber » (Le Goff, 1988, p. 327). Par son goût pour les structures, par sa conception d'une histoire totale, par son intérêt pour le domaine des techniques et des activités matérielles, le marxisme était même vu comme l'un des pères du renouveau historique. Mais cette affection a brutalement cessé sous l'impulsion de la postmodernité qui, on le sait, a balayé tous les grands paradigmes unifiants : fonctionnalisme, structuralisme, marxisme. La répudiation du marxisme a été aussi rapide que la chute du mur de Berlin, elle a été radicale, sans appel : « Le marxisme est mort et c'est tant mieux », clamait Paul Veyne, parce qu'« il n'a jamais rien prévu ni rien expliqué » (Bourdé et Martin, 1983, p. 350).

Le rejet du marxisme a eu des effets dévastateurs – par exemple en bouleversant tout le champ de la légitimité au sein de la pratique historique –, mais aussi parce qu'il a ramené au premier plan la question de l'idéologie. Bardée de scientisme, fervente créatrice et consommatrice de concepts de tous ordres, attentive à la rigueur de la « méthode », l'histoire avait eu tendance à trop assimiler la pratique historique à la pratique scientifique – l'historien comme biologiste du passé – et à considérer le document, fondement de toute recherche historique, comme un reflet de ce passé prêt à se dévoiler en toute innocence. D'ailleurs,

---

13. On appellera donc non-événementiel « l'historicité dont nous n'avons pas conscience comme telle », « le non-événementiel ce sont des événements non encore salués comme tels : histoire des terroirs, des mentalités, de la folie ou de la recherche de la sécurité à travers les âges » (Veyne, 1979, p. 24).

le passé aurait-il une autre fonction ? Il n'en est rien comme l'a brillamment démontré Michel Foucault. Il n'y a pas de « document innocent », tout document est discours et, en ce sens, il est porteur des valeurs, des préjugés, des présupposés de ceux qui l'ont produit, qui l'ont conservé ou qui l'ont classé. L'École des Annales se défait des documents écrits, lui préférant souvent les objets, les faits de civilisation, voire les phénomènes naturels comme le climat. Dans *L'archéologie du savoir*, Foucault appelle – et applique – le déplacement du regard de l'historien du document classique vers « les grands socles immobiles et muets enfouis sous les événements », relevant les « couches sédimentaires diverses », analysant des phénomènes de décrochages en profondeur, repérant des discordances d'une strate de la réalité à l'autre (Bourdé et Martin, 1983, p. 324). Hélène Beauchamp et moi-même travaillons depuis quelques années, dans des projets différents, sur la question des lieux. L'une des raisons qui m'a amené à m'intéresser aux lieux était justement de vivre ce déplacement, de me libérer de la dictature du document. Ma déconvenue a été double. D'une part, parce que les lieux ne sont pas plus permanents ni sûrs que les mots ; d'autre part, parce que, quoi que l'on fasse, à un moment ou un autre de la démarche historique, tout devient document, et presque essentiellement document écrit. L'histoire est représentation scripturaire, elle est, comme le rappelle Paul Ricœur, « écriture, de part en part : des archives aux textes d'historiens, écrits, publiés, donnés à lire » (Ricœur, 2000, p. 302). Le sceau de l'écriture est ainsi présent dans toutes les phases de la pratique historique, de la première – la phase documentaire – à la troisième phase – celle de la rédaction qui est aussi celle de l'historiographie. L'écriture est ainsi transférée d'une première inscription à une dernière.

Le document ne peut plus être considéré comme un reflet du passé mais comme un matériau à traquer, à traiter, à découper, à répartir en séries. L'histoire, après Foucault, ne peut plus prétendre être la mémoire de l'humanité, elle se définit plus modestement comme la mise en œuvre d'une matérialité documentaire. Et cette mise en œuvre est suspecte et tendancieuse, ne serait-ce que parce qu'elle ressort au discours, un discours qui est, en lui-même, représentation du monde. Mais, pire encore, le discours de l'historien serait un discours littéraire ! Il n'y a pas, en principe, de différence entre les historiens et les auteurs de fiction, affirme Willie Thompson (Thompson, 2000, p. 118). Ils utilisent les mêmes procédés, trient, organisent, privilégient et racontent de la même façon. Comment expliquer que L'Équipe de Dagenais occupe

moins de place que les Compagnons de Saint-Laurent dans nos textes, que Julien Daoust soit expédié en quelques lignes, que le Théâtre du Nouveau Monde prenne tant d'espace ? Évoquant les travaux du critique poststructuraliste Northrop Frye sur les différentes stratégies discursives – en particulier les concepts de métaphore, synecdoque, métonymie et ironie –, le plus incendiaire des déconstructivistes américains, Hayden White (White, 1973, p. 9), va jusqu'à affirmer que toute l'historiographie fonctionne effectivement selon ces quatre procédés rhétoriques, l'ironie, on s'en doute, imprimant sa marque à l'historiographie de l'époque actuelle. De savant rigoureux, l'historien ne serait plus ainsi, pour reprendre le mot de Groce, qu'« un forger de mythes » (Le Goff, 1988, p. 338). J'ignore comment mes collègues ont vécu l'affront mais, pour moi qui ai acquis toute ma formation universitaire dans des départements de littérature et qui ai développé de fortes résistances à la pensée et au discours littéraires – parce que je les trouvais inadéquats pour le champ théâtral –, l'affront devenait un anathème. C'était désespérant.



## L'histoire piégée

Mais il y avait bien d'autres raisons de se désespérer. Alors que, dans la foulée de Foucault, on voyait s'élargir avec enthousiasme l'aire de l'investigation historique – il s'agit du phénomène de panhistorisation (tout est digne d'être traité par l'historien, tout est historique) –, l'accès à des champs entiers de l'activité théâtrale, et non des moindres, devenait singulièrement risqué. Nous n'avons pas tellement vécu, au sein de la Société québécoise d'études théâtrales, de débats houleux sur le féminisme ou les minorités. Mais ces sujets ont provoqué des heurts violents et traumatisants tant chez nos collègues américains que canadiens et il est indiscutable que cela a eu des répercussions chez nous. Je me souviens, entre autres, d'une attaque virulente, à la limite de la mauvaise foi – voire du terrorisme intellectuel –, d'une invitée d'honneur amérindienne lors d'une conférence de l'Association de la recherche théâtrale au Canada, qui s'en était prise à André-G. Bourassa parce qu'il avait osé présenter – bien qu'il soit blanc et mâle – une communication

sur le théâtre chez les Amérindiens au début de la colonie<sup>14</sup>. De quoi se mêlait-il? Cette attaque, comme beaucoup d'autres du genre, était évidemment liée aux questions de discours et de représentations.

On ne peut ni ignorer ni éviter de tels reproches, car le discours fait partie intégrante du travail de l'historien, tout comme les concepts. On n'y échappe pas. Pourtant, que de déceptions dans ce domaine aussi! Les théories et les concepts historiques – ce qui relève de la même logique – sont les principales pierres d'achoppement de la connaissance historique et de la pratique historique. Et depuis 20 ans, comme pour se donner une légitimité réparatrice, pour tenter de se convaincre qu'ils font bien partie de la grande famille scientifique, les historiens se sont lancés avec l'énergie du désespoir dans l'histoire conceptualisante. On a assisté à une véritable inflation conceptuelle, à une course aux machineries et modèles abstraits qu'on considérait souvent comme plus vrais que les enchaînements complexes du devenir historique lui-même. Que d'énergies perdues, que d'impasses aussi, que de fausses pistes! Or, il faut donner raison à Paul Veyne. À la différence des concepts des sciences exactes, les concepts de l'histoire – et de la plupart des sciences humaines – sont issus du sens commun, en ont toutes les caractéristiques, en portent toutes les séquelles. Ils sont mouvants, changeants, polysémiques, souples jusqu'à l'élasticité et débordent inévitablement ce qu'ils recouvrent. Quand a commencé la modernité? Avec la troupe de Gustav II de Saxe-Meiningen ou avec la Renaissance? Qu'est-ce que le centre? Qu'est-ce que la périphérie? La guerre? Que dire encore du baroque et de la postmodernité? Utilisez les concepts, vous n'avez pas le choix, prévient Veyne, mais sachez qu'ils sont faux, ils sont faux parce qu'ils sont flous, ils sont flous parce qu'ils bougent tout le temps (Veyne, 1979, p. 87). On voit tout ce qu'avait de déphasé, en 1989, l'appel de Vince en faveur des « théoristes », contre les « empiristes »!

Il s'agit donc, après la crise du concept et de la théorie, d'une autre faillite majeure de l'histoire, qui sème du même coup le doute sur sa nature scientifique. Et si l'histoire n'était pas une science? Si le travail de l'historien était plutôt un art, n'était qu'un art, celui de faire mille liens qui unissent les uns aux autres les innombrables éléments qui font la texture du réel? La méthode de l'historien, dit Henri Marrou,

---

14. Pire encore, André-G. Bourassa avait utilisé, pour illustrer son propos, les seuls documents visuels existants, dus à des missionnaires!

n'est rien d'autre qu'une sagesse (Bourdé et Martin, 1983, p. 350), n'en déplaise aux marxistes et aux positivistes. C'est aussi l'accumulation de connaissances, le développement d'intuitions, des choses qui ne s'acquièrent qu'avec le temps et la pratique.

Il y aurait fort à dire encore sur les grands désenchantements vécus en histoire au cours de ces dernières années et dont, depuis 1992, nous ne cessons de subir les ondes de choc. Le dernier, et non le moindre, est sans doute le bilan plus que décevant de l'histoire quantitative qui, c'est bien clair aujourd'hui, ne répond pas aux espoirs qu'elle a suscités. Le même scepticisme vaut pour les avancées informatiques dont les retombées sont équivoques.

On voit mal, alors, comment les historiens, outillés comme ils le sont, peuvent encore décentement défendre ou même envisager le projet d'histoire globale qui a mobilisé tant d'énergies depuis plus d'un siècle, créé tant d'attentes. Comme si cela avait un jour été possible ! Nous y avons cru, en cette histoire globale du théâtre au Québec qui est à la base même de la création de la Société québécoise d'études théâtrales, certains y croient ou l'attendent encore, comme l'illustre bien le texte d'Yves Jubinville. Mais il ne peut plus y avoir d'histoire globale, de « *grand narrative* » comme disent nos collègues américains. Au mieux, comme le rappelle Bourdé, l'histoire globale ne serait qu'un cadre neutre pour l'addition d'histoires particulières. Au pire, elle serait une fiction qui ne s'avouerait pas.

Voilà donc où nous en sommes. En miettes ! On ne voit pas comment l'histoire pourrait sombrer plus bas ! Et on comprend pourquoi, dans ce contexte déprimant, dépréciatif, la recherche historique a marqué le pas et pourquoi elle a eu moins d'adeptes. Dans le marché foisonnant des sciences humaines et des pratiques artistiques, elle n'est plus concurrentielle. Mais il y a une bonne chose à cette déchéance. L'histoire, dépouillée de sa superbe, confrontée à ses propres illusions, revient à l'essentiel. Elle sait qu'elle ne pourra jamais rendre toute la complexité du passé. Elle ne le vise plus. Elle se sait mutilée et lacunaire, mais perfectible et ouverte. Et il y a un miracle, c'est qu'on s'y intéresse encore, de plus en plus, parce qu'elle raconte. C'est parce qu'elle raconte que l'histoire intéresse et elle intéresse d'autant plus qu'elle raconte des choses « vraies ».

C'est à ce travail difficile, rigoureux, qui est sans doute un art mais qui mobilise beaucoup de science, que l'historien d'aujourd'hui doit s'appliquer avec humilité, se contentant de dire ce qu'il vient de

découvrir aujourd'hui, sachant à quel point son discours est tendancieux, limité, éphémère, sans aucune certitude, et exposé à une critique qui ne laisse rien passer et qui ne pardonne pas.

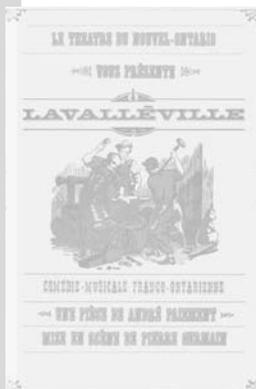
## Bibliographie

- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helle TIFFIN (1991), *The Empire Writes Back*, New York, Routledge.
- BEAUCHAMP, Hélène (1985), *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH.
- BEAUCHAMP [Rank], Hélène, Bernard JULIEN et Paul WYCZYNSKI, dir. (1976), *Le théâtre canadien-français – Évolution – Témoignages – Bibliographie*, Montréal, Fides.
- BEAUCHAMP, Hélène et Joël BEDDOWS, dir. (2001), *Le théâtre professionnel du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir.
- BENSON, Eugene et L.W. CONOLLY, dir. (1989), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto et New York, Oxford University Press.
- BENTLEY, Michael, dir. (1997), *Companion to Historiography*, New York, Routledge.
- BOURASSA, André-G. (1986), « Scène québécoise et modernité », dans Yvan Lamonde et Esther Trépannier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 139-171.
- BOURASSA, André-G. (1981 et 1982), « Vers la modernité de la scène québécoise », [1] Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) et « [II] Les contre-courants (1901-1951) », *Pratiques théâtrales*, n° 13, automne 1981, p. 3-26 et nos 14-15, hiver-printemps 1982, p. 3-31.
- BOURASSA, André-G., Jean LAFLAMME et Jean-Marc LARRUE (1989), « Le théâtre au Québec – Mémoire et appropriation », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6.
- BOURASSA, André-G. et Jean-Marc LARRUE (1993), *Les nuits de la « Main » – Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur.
- BOURDÉ, Guy et Hervé MARTIN (1983), *Les écoles historiques*, Paris, Seuil.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction – Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Les Éditions le Préambule.
- BURGER, Baudouin (1974), *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Parti pris.
- CARR, Edward Hallet (1988), *Qu'est-ce que l'histoire*, Paris, La Découverte.
- CÔTÉ, Jean-Guy, Marie-Claude LECLERC et Claude LIZÉ (1990), *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue? Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*, Rouyn-Noranda, Cahiers du département d'histoire et de géographie, Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue.

- DAVID, Gilbert, dir. (1989), *Veilleurs de nuit – Saison théâtrale 1988-1989*, Montréal, Herbes rouges ; (1990), *Veilleurs de nuit – Saison théâtrale 1989-1990*, Montréal, Herbes rouges ; (1991), *Veilleurs de nuit – Saison théâtrale 1990-1991*, Montréal, Herbes rouges ; (1992), *Veilleurs de nuit – Saison théâtrale 1991-1992*, Montréal, Herbes rouges.
- DOSSE, François (1997), *L'histoire en miettes – Des « Annales » à la « nouvelle histoire »*, Paris, La Découverte.
- DUVAL, André (1984), *Place Jacques-Cartier ou Quarante ans de théâtre français à Québec 1871-1911*, Québec, Éditions La Liberté.
- FOUCAULT, Michel (1980), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FRYE, Northrop (1957), *Anatomy of Criticism : Four Essays*, Princeton University Press.
- GODIN, Jean Cléo et Laurent MAILHOT (1988), *Le théâtre québécois II – Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Bibliothèque du Québec.
- GODIN, Jean Cléo et Laurent MAILHOT (1970), *Le théâtre québécois – Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH.
- GRAP (Groupe de recherche en art populaire), sous la direction de Raymond Montpetit (1979), *Rapport du Groupe de recherche en art populaire – Travaux et conférences 1975-1979*, Montréal, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal.
- HÉBERT, Chantal (1981), *Le burlesque au Québec – Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH.
- JENKINS, Keith (1997), *The Postmodern History Reader*, Londres, Routledge.
- JENKINS, Keith (1991), *Re-Thinking History*, Londres, Routledge.
- JUBINVILLE, Yves (2001), « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon, *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 37-54.
- LAFLAMME, Jean et Rémi TOURANGEAU (1979), *L'église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- LAFON, Dominique, dir. (2001), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides.
- LAMONDE, Yvan et Raymond MONTPETIT (1986), *Le Parc Sohmer de Montréal – 1889-1919 – Un lieu de culture urbaine*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- LARRUE, Jean-Marc (1996), *Le Théâtre yiddish à Montréal – Yiddish Theatre in Montreal*, Montréal, Éditions JEU.
- LARRUE, Jean-Marc (1993), *Le Monument inattendu – Le Monument-National de Montréal (1893-1993)*, Montréal, Hurtubise HMH.
- LARRUE, Jean-Marc (1981), *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides.
- LE GOFF, Jacques (1988), *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard.
- LEGRIS, Renée (1987), *Le Théâtre au Québec 1825-1980 – Repères et perspectives*, Montréal, VLB éditeur.
- LEGRIS, Renée (1981), *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois*, Montréal, Fides.
- LEGRIS, Renée et Pierre PAGÉ (1976), *Le comique et l'humour à la radio québécoise – Aperçu historique et textes choisis – 1930-1970*, Montréal, La Presse (5 documents).

- LEMIRE, Maurice, dir. (1978, 1980, 1982, 1984, 1987), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome I à tome V, Montréal, Fides.
- MARTINEAU, Jocelyne (1988), *Cinéma et patrimoines à l'affiche*, s.l., Ministère des Affaires culturelles.
- MASSICOTTE, Guy (1981), *L'histoire problème*, Paris, Edisem.
- POSTLEWAIT, Thomas et Bruce A. McCONACHIE, dir. (1989), *Interpreting the Theatrical Past – Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press.
- RICŒUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- THOMPSON, Willie (2000), *What Happened to History?*, Londres, Pluto Press.
- TOURANGEAU, Rémi (1993), *Fêtes et spectacles du Québec*, Québec, Nuit Blanche.
- VEYNE, Paul (1979), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil.
- VINCE, Ronald W. (1989), « Theatre History as an Academic Discipline », dans Thomas Postlewait et Bruce A. McConachie (dir.). *Interpreting the Theatrical Past – Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 14-17.
- WHITE, Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Londres, John Hopkins.

# 19



## Mettre en récit l'histoire théâtrale au Québec et au Canada francophone

Joël Beddows  
*Université d'Ottawa*

**Être, oui. Contre vents  
et marées, être.  
Être pour rester.**

Michel Ouellette (1992)

L'historiographe R.W. Vince, dans son article « Theatre History as an Academic Discipline », affirme que les travaux qui rendent le mieux compte de l'émergence et de l'enracinement des institutions théâtrales

occidentales ne sont pas des œuvres individuelles, mais des œuvres collectives issues de plusieurs générations de chercheurs qui constituent de véritables communautés interprétatives. En se référant plus spécifiquement à la France, à l'Espagne et à l'Angleterre, Vince affirme que les premiers historiens du théâtre furent les archivistes qui « préservaient et cataloguaient » une information destinée à être ultérieurement organisée par d'autres selon une chronologie linéaire et logique (Vince, 1989, p. 3). Dès le Moyen-Âge, les biographes ont rassemblé une partie importante de l'information qui, par la suite, a été catégorisée par les chercheurs<sup>1</sup>. La mise en récit des traditions nationales s'apparenterait, selon Vince, à un processus de systématisation visant la rédaction d'histoires générales qui ne tiendraient pas compte de faits ne pouvant être reliés à une conception évolutive des pratiques<sup>2</sup>. Les anomalies, les exceptions et les oppositions de partis pris esthétiques en seraient le plus souvent écartées, leur importance minimisée. Ces œuvres historiques ayant été publiées en marge des institutions monarchiques de l'époque, il n'est donc pas étonnant que la première norme discursive qui ait guidé leur rédaction ait été celle d'un panegyrique royaliste. En somme, les historiques européens relatifs au théâtre auraient été façonnés selon un système de « modelage » pyramidal en fonction de l'idéologie dominante et de la nécessité d'une cohérence linéaire, pour lequel le nationalisme et la cohérence linéaire représentaient des filtres marquants.

Ce chercheur ne prétend pas avoir cerné un modèle universel susceptible de rendre compte de la complexité des processus qui ont mené à l'émergence de toutes les histoires générales du théâtre en Europe. Il l'a plutôt conçu pour décrire l'autonomisation graduelle de

- 
1. La forme la plus commune dans laquelle l'on publiait sur le théâtre était le dictionnaire plutôt que le récit historique. Des sujets comme la dramaturgie, la biographie, le commentaire critique, et l'anecdote – plutôt que des préoccupations liées aux notions du développement, de l'influence ou de la causalité – se retrouvaient au centre de ces compilations. « *The most common form in which theatrical matters were published was the dictionary rather than the historical narrative. Dramatic literature, biography, evaluative commentary, and anecdote – these rather than historical concerns of development, influence, or cause and effect were at the center of such compilations* » (Vince, 1989, p. 4). C'est nous qui traduisons.
  2. Vince cite trois monographies comme étant les premiers historiques dignes de ce nom, soit *L'Histoire du théâtre français depuis ses origines jusqu'à présent des Frères Parfaict de 1734-1749*, *Tratado histórico sobre el origen y los progresos de la comedia y del histrionismo en España* de Cacicano Pellicer de 1804 et *A Complete History of the English Stage de 1797-1800* de Charles Dibdin.

l'histoire théâtrale en tant que discipline, et non pour théoriser le phénomène du « modelage de l'histoire théâtrale » – traduction littérale de l'expression « *the modelling of theatre history* » – bien que les deux soient intrinsèquement reliés. Cette structure hiérarchique représente néanmoins une référence essentielle pour l'historiographe confronté aux premières structururations du savoir historique concernant les pratiques au Canada français<sup>3</sup>, dans la mesure où il s'agit aujourd'hui d'une approche à laquelle les chercheurs résistent depuis le début des années 1980 tout en aspirant à concevoir une histoire générale dans le cadre de projets collectifs sans cesse remis *sine die*. C'est cette résistance des communautés interprétatives au modèle de Vince que la présente étude se propose de décrire afin d'en analyser les causes.



## Structurer le savoir historique

Dans les écrits de Léopold Houlié, de Jean Béraud, de Jean Hamelin et de Édouard-Zotique Massicotte, les premiers à mettre en récit l'histoire du théâtre canadien-français, on peut sentir les traces d'un discours patriotique, discours qui les a incités à affirmer l'existence et l'autonomie de leur objet de recherche. Il s'agissait d'une façon d'appuyer l'émergence d'un « Nous, peuple canadien-français ». À cet égard, Dominique Lafon écrit :

L'historiographie, c'est Racine au chevet de Louis XIV qui lui fait commande d'écrire la royale version de son règne pour l'édification des siècles futurs. La première manière de la recherche historique théâtrale fut, au Québec, de l'historiographie. C'est-à-dire la constitution d'un récit fondateur qui légitimait, en quelque sorte, l'émergence d'une pratique libérée des canons dramaturgiques européens comme de l'emprise de l'industrie américaine du spectacle (Lafon, 2001, p. 2).

3. « Le Canada français » est ici utilisé pour désigner l'espace culturel commun partagé par tous les Canadiens d'expression française avant la Révolution tranquille. « Le Canada francophone » est utilisé pour l'ensemble des espaces culturels créés par les populations francophones à la suite de l'éclatement du Canada français à l'extérieur du Québec.

Puisqu'elle se réfère à des études ayant pour objet le théâtre canadien-français – la base commune de toutes les pratiques actuelles de langue française au Canada –, cette observation est tout aussi pertinente pour les historiens qui étudient l'évolution des pratiques francophones du Canada.

L'absence de repères historiques majeurs dans les études de Houlé, de Béraud, de Hamelin et de Massicotte, repères établis par les historiens des années 1970, confirme que ces premiers textes étaient le fruit de recherches archivistiques incomplètes<sup>4</sup>. Par exemple, le tome V des «Archives des lettres canadiennes» intitulé *Le théâtre canadien-français*, paru en 1976, montre que le théâtre canadien-français ne s'est jamais limité à Montréal ou à Québec. Les pratiques d'expression française de toutes les régions du Canada y sont balisées historiquement, et une série de portraits biographiques brosse un tableau des artistes qui définissaient les théâtres québécois, franco-ontarien et acadien, qui en étaient alors à leurs premiers balbutiements à l'époque. Il s'agissait en fait d'une synthèse des recherches archivistiques entreprises jusque-là. Même si, dans son introduction, Guy Beaulne précise qu'il restait plusieurs fonds d'archives à dépouiller pour reconstituer l'histoire du jeu et de «l'évolution de nos techniques théâtrales et de notre répertoire, de même que l'épanouissement de l'art du décor, du costume, de l'affiche et de l'architecture» (Beaulne, 1976, p. 15), la fondation de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et de l'Association de la recherche théâtrale au Canada (ARTC), l'année même où ce livre important est paru, semblait annoncer l'achèvement de ce travail de dépouillement, puis la publication d'un dictionnaire ou, à tout le moins, une mise à jour du travail de Houlé, de Hamelin, de Béraud et de Massicotte en fonction de l'implicite synthèse qui sous-tend cette collection, pour se référer de nouveau au modèle de Vince.

Mais le dictionnaire pour les théâtres d'expression française du Canada se fait toujours attendre. De plus, la lecture des articles qui composent les collectifs *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture* et *Le théâtre québécois 1975-1995*, tous

---

4. «Voici constituée la première histoire critique et analytique du théâtre au Canada français. À part quelques livres souvenirs, les seules publications qui étaient disponibles étaient celles de Léopold Houlé, de Jean Béraud et de Jean Hamelin. Mais là également les recherches étaient insuffisantes, les erreurs nombreuses et les transcriptions chronologiques manquaient souvent de rigueur, de contrôle.» (Beaulne, 1976, p. 9).

deux publiés en 2001 et sur le modèle du *Théâtre canadien-français*, permet de constater à quel point les héritiers de l'historiographie canadienne-française – utilisée ici dans son sens méthodologique – résistent encore au modèle de Vince. *Le théâtre québécois 1975-1995* témoigne de l'intérêt que portent les chercheurs québécois à l'analyse sectorielle qui souvent, malheureusement, repose sur une compréhension partielle de l'histoire. C'est Laurent Mailhot, en 1983, dans son article « Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois », qui, le premier, appelait de ses vœux « une nouvelle histoire des idées, des genres, des formes et des représentations[,] une histoire institutionnelle et textuelle qui ne serait plus seulement celle de la littérature » (Mailhot, 1983, p. 21). Le défi était de taille, puisqu'il fallait non seulement achever le dépouillement des fonds d'archives, mais encore, dans cette nouvelle perspective, le reprendre pour trouver l'information nécessaire à cette histoire générale que souhaitait Mailhot. Il s'agissait de la meilleure façon d'échapper au textocentrisme de l'histoire du théâtre canadien-français, tout en respectant la norme méthodologique évoquée par Vince, selon laquelle la compilation d'une information de base doit précéder toute forme de mise en récit.

Manifestement, les recherches archivistiques se poursuivent, car un nombre non négligeable d'articles parus depuis 1983, notamment dans la revue *L'Annuaire théâtral*, sont autant de portes d'entrée à l'étude de l'histoire de la mise en scène, du costume et du décor au Québec, pour ne nommer que ces composantes de la représentation. Mais personne ne contestera le fait qu'il reste encore énormément de « travail de terrain » à faire, voire un nombre important de fonds d'archives à situer et à dépouiller, et que la popularité actuelle des recherches spécialisées éclipse toute autre forme d'enquête. Nous ne sommes pas les premiers à affirmer que les québécois préfèrent aujourd'hui concentrer leurs efforts sur l'analyse sectorielle des pratiques contemporaines pour répondre, disent-ils, à la multiplication des formes et des pratiques :

Au Québec, il n'est jamais innocent de mettre en valeur des œuvres mineures et des pratiques marginales, attendu que le sens de ces termes varie d'une génération à l'autre. Tout en cherchant à constituer un répertoire canonique, l'historien – même celui qui s'ignore ! – est convaincu qu'à travers les *minores* se lit la trajectoire d'une culture, celle d'un peuple minoritaire menacé lui-même de disparition (Jubenville, 2001, p. 48).

Contrairement donc au modèle théorisé par Vince, au Québec, les anomalies, les exceptions et les oppositions de partis pris esthétiques ne sont pas écartées, mais représentent des objets d'enquête valorisés par les chercheurs.

Les conséquences de ces orientations sont graves, puisqu'elles nourrissent l'impression générale qu'il y a peu de liens à tracer entre les corpus analysés dans *Le théâtre québécois 1975-1995* et ceux du *Théâtre canadien-français*, généralement plus conservateurs, populaires et surtout moins audacieux sur le plan esthétique. Le fait qu'Yves Jubinville oublie de mentionner *Le théâtre canadien-français* dans sa recension de l'historiographie québécoise entre 1975 et 1995 « Une mémoire en veilleuse : Bilan et défis de l'historiographie au Québec » et que le volume dans lequel elle figure ne comporte aucune étude portant sur le théâtre canadien-français d'avant la Révolution tranquille relève de ce phénomène. N'est-il donc pas optimiste d'affirmer avec Jubinville qu'« il y a malgré tout une histoire du théâtre qui s'écrit au Québec : une histoire par morceaux, par lambeaux, par miettes, mais histoire tout de même » (Jubinville, 2001, p. 37) ? Peut-on vraiment prétendre rédiger une histoire quand les origines de ces mêmes pratiques ne sont pas encore suffisamment comprises et quand il y a une résistance générale à l'analyse historique ? Chose certaine, quelle que soit la grille théorique qu'ils adoptent, les universitaires dressent souvent des synthèses des activités contemporaines, une forme d'archives, et situent rarement leur objet dans une perspective évolutive.

Ce constat s'explique en partie par la popularité, voire la concurrence des discours post-coloniaux et post-modernes qui ont jeté la suspicion sur l'histoire en tant que discipline. Mais il relève également d'une résistance à penser les origines mêmes de la pratique locale. Une périodisation qui reconnaîtrait les origines canadiennes-françaises des pratiques actuelles, souvent masquée par l'épithète « québécois », se fait attendre, car leur existence est rejetée par ceux et celles qui cherchent à faire du théâtre québécois un objet de recherche autonome sur le plan temporel, géographique<sup>5</sup> et esthétique, en privilégiant les pratiques repérées dans le foyer de l'innovation esthétique, c'est-à-dire Montréal. En

---

5. Les québécois ignorent souvent les démarcations temporelles qui guident la majorité des historiens francophones du continent. Pour l'exemple le plus récent de ce modèle, voir Louder, Trépanier et Waddel, 1999.

somme, cette situation de blocage et la récente mise en veilleuse du projet de la SQET de réaliser un dictionnaire laissent difficilement pressentir l'émergence prochaine d'une histoire générale du théâtre québécois.



## Façonner l'histoire du théâtre

Cet état des choses au Québec nous permet de souligner quelques-unes des particularités du processus de modelage de l'histoire théâtrale au Canada francophone. Contrairement à leurs homologues québécois, les chercheurs qui s'intéressent aux théâtres franco-ontarien, acadien et franco-manitobain continuent de définir leurs objets d'enquête géographiquement en dégagant les racines les plus profondes des pratiques de langue française dans chaque territoire. Qui plus est, si les québécois sont aujourd'hui ouverts à une pléthore de discours analytiques, leurs collègues des autres provinces n'élargissent que timidement leurs horizons à la critique savante et cherchent à affirmer l'homogénéité et l'évolution linéaire des pratiques. Cette approche circonscrite s'explique par leur désir d'appuyer l'édification de communautés fragilisées par leur isolement géographique par rapport à leur métropole, Montréal, et leur abandon progressif par le Québec depuis la Révolution tranquille. On constate qu'à la différence des chercheurs québécois, les collaborateurs des *Théâtres professionnels du Canada francophone* manifestent un intérêt tangible pour l'enquête historique puisque dix des quatorze articles de ce volume relèvent de cette catégorie. Cette divergence est des plus significative puisque *Le théâtre canadien-français* posait les assises historiographiques aussi bien des pratiques dites régionales du Canada francophone que de l'institution québécoise, autrefois indissociables. Si leurs racines sont communes, pourquoi les chercheurs travaillant en contexte minoritaire ne sont-ils pas passés à l'analyse sectorielle comme leurs collègues québécois, et pourquoi continuent-ils à dresser des annales à défaut d'analyser leur objet ?

Une précision s'impose : il n'existe pas une, mais plusieurs institutions théâtrales au Canada francophone, tout comme il existe plusieurs types de communautés francophones. La tendance actuelle à les réunir relève du fait qu'elles évoluent toutes dans des contextes

minoritaires, qu'elles se sont regroupées très récemment dans des associations telles Théâtre Action en Ontario et l'Association des théâtres francophones du Canada, et qu'elles partagent une histoire commune avec le Québec. L'ancienneté des pratiques et leur degré d'enracinement varient beaucoup d'une région à l'autre. L'état embryonnaire de la recherche sur les théâtres franco-colombien, franco-albertain et fransaskois reflète bien la jeunesse de ces pratiques. Les approches chronologiques des historiens Hélène Beauchamp, Moira Day, Louise Forsyth, France Levasseur-Ouimet et Roger Parent dans *Les théâtres professionnels du Canada francophone* s'expliquent par le fait qu'elles sont le fruit d'un premier travail de dépouillement de certains fonds d'archives visant à mettre en relief l'évolution des compagnies en activité, mais aussi à retracer leurs origines en décrivant les pratiques amateurs et professionnelles qui les ont précédées.

En ce qui concerne les théâtres franco-ontarien, acadien et franco-manitobain, une recension des études publiées à ce jour dévoile que l'approche qui se dessine dans l'Ouest canadien ressemble à celle utilisée à l'origine par les chercheurs du reste du Canada francophone. À l'évidence, cette communauté interprétative récemment conçue s'accorde pour présenter des études évolutives teintées d'un discours nationaliste, qui font du théâtre le témoin privilégié de populations en voie d'émancipation identitaire, tout comme l'avaient fait Houllé, Béraud et Hamelin avant eux pour l'ensemble du Canada français. Ethnographie et histoire constituent souvent un tout, car ces historiens cherchent à élaborer des récits qui glorifient les pratiques rattachées à leur communauté et à s'approprier leur part de l'héritage théâtral canadien-français. L'engagement personnel des universitaires et la résistance à la critique typique des sociétés minoritaires (Paré, 1994, p. 80) font en sorte que ces chercheurs détectent difficilement les contre-courants ou les manifestations d'innovation esthétique. Si critique il y a, elle se manifeste sous forme de révision des commentaires peu élogieux quant à la qualité du travail des praticiens contemporains ou de mise à jour des annales qui ont, dans certains cas, fait abstraction de l'importance des activités théâtrales avant 1970.

Dans la plupart des cas, les grilles d'analyse choisies s'attachent à souligner comment les praticiens ont fait de l'espace théâtral un lieu d'investissement collectif pour des populations dépourvues de territoires qui leur soient propres. Il s'agit ici de stratégies permettant aux chercheurs de participer à l'édification de ces communautés. Les normes discursives du chercheur théâtral sont donc aussi celles de la majorité

des artistes qui vivent en symbiose avec des publics réfractaires à la pensée hétérogène et à la polémique intellectuelle<sup>6</sup> et qui, depuis le début des années 1970, ont contribué activement à l'émergence des « Nous, Franco-Ontariens », « Nous, Acadiens » et « Nous, Franco-Manitobains ». Contrairement au Québec, l'historiographie traditionnelle – ou racinienne – a toujours sa place. L'intérêt de ce corpus pour fins d'analyse réside donc dans une description des stratégies et des discours, quelque peu hégémoniques, visant à mettre l'enquête historique au service des besoins identitaires de communautés en quête d'images positives de leur évolution et de preuves tangibles d'un enracinement culturel.

La tendance récente de lier historiquement toutes les pratiques de langue française en Ontario, qu'elles soient canadiennes-françaises ou franco-ontariennes, permet aux chercheurs de résister au mythe – largement créé par les artistes nationalistes des années 1970 – qui veut que ces populations ne se soient installées à l'extérieur du Québec que récemment et que les cultures des collectivités francophones du Canada aient émergé de façon spontanée du néant. Comme le rappelle l'historien Gaëtan Gervais, l'*intelligentsia* franco-ontarienne a d'abord imité ses homologues québécois et, pendant longtemps, a rejeté l'héritage institutionnel canadien-français (Gervais, 1995, p. 127-128). Par contre, dans le domaine du théâtre, elle cherche maintenant à situer l'évolution de cette même collectivité dans une perspective historique beaucoup plus large. Plus spécifiquement, la recherche actuelle tente de prouver que le mouvement théâtral inauguré par André Paiement et le Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) au début des années 1970 s'est nourri des mêmes traditions théâtrales – collégiale, amateur et autres – que celles du théâtre québécois<sup>7</sup>.

Que ce phénomène se fasse tout d'abord sentir dans le champ de l'analyse dramaturgique n'étonne guère, car l'histoire dressée, à ce jour, des pratiques de langue française en Ontario a surtout été celle

---

6. Comme le rappelle la sociologue Linda Cardinal dans son livre *L'engagement de la pensée: écrire en milieu minoritaire francophone au Canada*: « Pendant les années soixante-dix et quatre-vingt, le discours en milieu francophone hors Québec s'est institué comme un discours engagé. Il s'est élaboré, en partie, au sein de milieux universitaire, littéraire et artistique, entre autres, en opposition à certains discours intellectuels considérés comme trop abstraits » (Cardinal, 1997, p. 11).

7. Pour la période qui précède 1970, François Paré qualifie l'Ontario français de « désert théâtral » (Paré, 2001). Cependant, la thèse inédite de Marcel Fortin ainsi que de nombreux fonds d'archives du Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) témoignent de la vitalité du théâtre canadien-français en Ontario avant 1970 (Fortin, 1984). De plus, Guy Beaulne dans son introduction au *Théâtre*

d'une école d'écriture (Beddows, 2002 ; Moss, 2002). Le choix de Mariel O'Neill-Karch – la première à aborder ce corpus dans une perspective évolutive – d'étudier le traitement que font les dramaturges de l'espace théâtral dans son livre *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques* n'est pas innocent. Elle soutient de façon convaincante l'hypothèse que l'espace théâtral a été, pendant près de vingt ans, le moyen privilégié par les artistes pour affirmer l'existence d'une société et d'une identité spécifiques à l'Ontario français. La scène théâtrale est ainsi devenue, par un procédé métonymique, le territoire investi et commun d'une collectivité sans État. Dans son introduction, O'Neill-Karch écrit :

Le théâtre a joué un rôle central dans le passage d'une culture d'emprunt, faite de créations venues d'ailleurs, à une culture originale, composée d'œuvres d'ici, disant l'âme du peuple. Cette évolution a aussi eu un effet sur le rôle social de l'artiste qui n'est plus tout simplement perçu comme interprète de la culture des autres, mais comme quelqu'un qui donne forme à une culture nouvellement consacrée, la sienne. Le théâtre en Ontario français est donc une entreprise ludique qui a trouvé son langage propre, celui de l'espace à investir de toute une culture (1992, p. 17).

Une mise en parallèle de cette affirmation avec le mot du dramaturge Michel Ouellette, écrit pour la Journée internationale du théâtre de la même année, met en évidence qu'un même projet de société visant l'autonomie culturelle anime artistes et chercheurs. L'on pourrait croire que O'Neill-Karch et Ouellette se sont consultés, tant leurs textes se font écho :

Être, oui. Contre vents et marées, être. Être pour rester. Et si le théâtre, à une époque pas très lointaine, a été un outil pour revendiquer notre différence, pour affirmer notre identité, le théâtre aujourd'hui doit peut-être devenir l'instrument pour revendiquer notre territoire, notre place en Ontario. Nous ne sommes pas une communauté en transit. Notre « franco-ontariennité » ne se limite pas seulement à une langue et à une culture. C'est plus que ça. C'est un champ labouré, c'est une forêt ou une mine exploitées, c'est une usine, c'est un bureau. C'est une place où on se retousse les manches, où on se remue les méninges, où on crée (Ouellette, 1992).

---

*canadien-français*, affirme qu'« il est bien évident que la vie théâtrale française dans la région d'Ottawa-Hull dépasse largement en durée et en quantité l'activité théâtrale de Québec, la capitale » (Beaulne, 1976, p. 15). Dans son introduction à son étude biographique sur André Paiement, Micheline Fournier-Thibault décrit brièvement la richesse de l'activité théâtrale à Sudbury avant 1970 (Fournier-Thibault, 1998). Et, bien sûr, Pierre Fortier et Clermont Trudelle étudient les pratiques torontoises avant 1970 (Fortier et Trudelle, 1996).

Le préambule d'O'Neill-Karch à une édition critique parue en 2002 de trois pièces signées Augustin Laperrière, dramaturge ottavien du XIX<sup>e</sup> siècle, souligne non seulement la permanence de ce discours d'appui à l'autonomie culturelle et institutionnelle des Franco-Ontariens, mais aussi, à l'image des chercheurs qui ont récemment dressé de premiers récits évolutifs des institutions régionales de l'Ouest canadien, l'intention de l'auteur de situer désormais son objet dans une perspective temporelle beaucoup plus large :

Alors que je préparais, au début des années 1990, la publication d'une collection d'essais sur le théâtre franco-ontarien depuis 1970, je ne me rendais pas compte de la profondeur des racines de ce théâtre qui n'est pourtant pas apparu *ex nihilo*. Voici comment, à l'époque, j'ai caractérisé ce théâtre : « C'est [...] en partie dans les salles paroissiales de l'Ontario français que se développa le goût du théâtre, chez des spectateurs en mal de divertissement dont plusieurs goûtèrent, dans ces locaux de fortune, à leurs premiers plaisirs esthétiques ». [...] Je sais maintenant que ce n'est pas dans nos salles paroissiales que naquit le théâtre en Ontario [français], ni au vingtième siècle, mais au dix-neuvième siècle, à l'Institut canadien-français d'Ottawa, et que ce ne sont pas toujours des pièces venues d'ailleurs qui ont fait vibrer la corde sensible des spectateurs. C'est ce que cette édition du théâtre d'Augustin Laperrière va tenter de corriger (O'Neill-Karch, 2001, p. 7)

Augustin Laperrière avait été considéré comme un dramaturge québécois du XIX<sup>e</sup> siècle par les auteurs du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, mais en Ontario français, selon O'Neill-Karch, il fait désormais partie du patrimoine théâtral local. Le discours d'autonomie culturelle est si prégnant qu'il l'emporte sur le besoin d'une périodisation historique et que personne n'ose affirmer qu'avant la Révolution tranquille, les communautés canadiennes-françaises formaient une seule nation dont les institutions évoluaient dans un espace culturel pancanadien<sup>8</sup>.

Les absences parlent aussi, et les études présentées en ordre chronologique par O'Neill-Karch dans *Espaces ludiques* excluent des textes qui sont moins exemplaires des liens entre les dramaturges franco-ontariens et leur public, ou qui remettent en question certaines normes

---

8. Les chercheurs ignorent ou refusent de reconnaître les racines communes des théâtres francophones du Canada à un point tel que certains d'entre eux en font abstraction dans leurs analyses : « En refusant les codes traditionnels de la littérature dramatique, contrairement au théâtre québécois dont l'histoire est marquée, jusqu'à Tremblay, par la prégnance du modèle français, le théâtre franco-ontarien naît sous

institutionnelles. En témoignent le manque d'intérêt des chercheurs – jusqu'à tout récemment – pour les pièces de Robert Marinier, qui ont peu à voir avec le théâtre identitaire (Beddows, 2002), tout comme l'absence d'analyses des pièces bilingues du Théâtre français de Toronto. Pendant les années 1980, John Van Burek, directeur artistique de cette compagnie, commande et monte trois créations bilingues. Les seuls exemples d'un tel phénomène en Ontario français avant 1990 sont : *Fort Rouillé* de Patricia Dumas, créée en 1983-1984, *De Beaux Gestes and/et Beautiful Deeds* de Marie-Lynn Hammond, en 1984-1985 et *La P'tite Miss Easter Seals* (Chartrand, 1991) de Lina Chartrand, en 1987-1988. Que la chercheuse américaine Jane Moss choisisse d'analyser le texte de Chartrand dans son article « Le Théâtre franco-ontarien : Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness » est significatif, dans la mesure où cette pièce a été jusque là ignorée des chercheurs franco-ontariens. Contrairement à celles de Paiement, Dalpé et Ouellette, la pièce de Chartrand présente une image moins négative de l'anglais et du français plus normatifs utilisés par le personnage anglophone, Nicole. Malgré le succès qu'elle a connu à sa création à Toronto, et malgré les efforts de Van Burek pour en organiser une tournée, aucune compagnie franco-ontarienne, aucun centre culturel, n'a voulu la diffuser, car elle dut faire face à la résistance de toute l'institution théâtrale franco-ontarienne au bilinguisme. La pièce *De Beaux Gestes and/et Beautiful Deeds* a également connu un franc succès au Théâtre français de Toronto. Par contre, selon Van Burek, cette production fut snobée par les publics franco-ontariens et québécois dans le cadre de la Quinzaine ontarioise tenue à Montréal en 1987 (Van Burek, 2000<sup>9</sup>). Le bilinguisme de ces deux textes était à contre-courant de la majeure partie de la création dramaturgique franco-ontarienne et n'était surtout pas considéré, ni par les praticiens, ni par O'Neill-Karch ou les autres spécialistes, comme l'équivalent du

---

les auspices carnavalesques du cortège comique qui entraîne la foule dans l'activité ludique » (Lafon, 1998, p. 212). Pourtant, les modèles dramaturgiques français ont largement influé sur le travail des dramaturges canadiens-français en Ontario avant 1970. L'on n'a qu'à penser aux œuvres d'Augustin Laperrière ; « Bibliothécaire au Parlement d'Ottawa, Augustin Laperrière est surtout connu pour son édition des *Guêpes canadiennes* ; il n'en a pas moins écrit quelques comédies et *Les pauvres de Paris*, adaptation d'un drame d'Édouard Brisebarre et Eugène Nes, publiée à Ottawa en 1877 » (Jean Du Berger, 1978).

9. John Van Burek, entrevue privée, le 9 mai 2000. Pour une description de l'événement, voir C64-8/5/13, Fonds Théâtre Action, CRCCF : « Pour diffusion immédiate, le 30 octobre 1987 » et C64-10/2/20, Fonds Théâtre Action, CRCCF : « Communiqué, le mercredi 21 octobre 1987 », émis par l'Assemblée des centres culturels de l'Ontario (ACCO).

français anglicisé utilisé par les personnages de Paiement ou de Dalpé. Une certaine cohérence stylistique a donc été assurée au sein même de l'institution théâtrale par les chercheurs ; une institution qui a peut-être privilégié l'hybridité linguistique, mais pas le bilinguisme, ni dans son fonctionnement, ni dans sa dramaturgie.

Le discours qui a nourri les recherches de Pierre Fortier et de Clermont Trudelle sur les théâtres francophones à Toronto s'inscrit également dans cette mouvance d'un modelage de l'histoire théâtrale inspiré par un certain patriotisme (Fortier et Trudelle, 1996). Ces derniers retracent l'évolution de différentes troupes communautaires qui gravitent, à partir de 1912, autour de la paroisse du Sacré-Cœur, seule paroisse de langue française à Toronto à cette époque. Comme ce fut le cas dans nombre de régions excentriques au Québec et du Canada francophone, l'activité théâtrale s'y détache de l'Église dès les années 1950, et des organismes autonomes, tels le Petit Théâtre et les Tréteaux de Paris, se forment. Ces compagnies jouent habituellement des pièces tirées du répertoire français, du moins jusqu'en 1967, année où un groupe de la Fédération des femmes canadiennes-françaises de Toronto crée le Théâtre du P'tit Bonheur, le nom original du Théâtre français de Toronto, et monte la pièce québécoise du même nom, de Félix Leclerc. Cette chronologie confirme l'hypothèse selon laquelle l'avènement d'une pratique professionnelle à Toronto est directement attribuable aux assises créées par les pratiques canadiennes-françaises amateurs qui l'ont précédée.



## Légitimer un champ d'étude

En ce qui concerne le théâtre acadien, il existe un nombre limité, mais non négligeable, d'articles qui mettent en évidence l'enracinement d'une pratique professionnelle ; des récits filtrés par le même discours qui lie édification culturelle et communautaire. Faut-il rappeler que ce sont les Acadiens du Nouveau-Brunswick qui ont adopté un projet sociétal qui, parmi tous ceux des collectivités francophones du Canada, ressemble le plus à celui du Québec, un projet visant la constitution d'institutions autonomes qui évolueraient à l'intérieur de frontières politiques reconnues

par tous. Or, assez curieusement, il est difficile de détecter les traces de ce discours dans les premiers articles abordant le sujet. Certains ne présentent que des chronologies, tandis que d'autres remettent en question l'existence même d'une pratique digne d'une enquête en évoquant la petitesse du milieu et le fait que l'Acadie a eu, contrairement à l'Ontario français, beaucoup de difficultés à se doter d'un répertoire dramaturgique (voir David Lonergan, 2001 et chapitre 10 du présent ouvrage). Par contre, des historiens tels Laurent Lavoie, Zénon Chiasson et Jean-Claude Marcus se sont mis à rédiger presque simultanément des récits historiques qui affirment l'existence d'un théâtre acadien et son intérêt pour fin d'analyse. Leur point de vue est clairement moins critique devant l'indigence des pratiques d'avant 1970, celles qui posent les « assises » des compagnies professionnelles actives depuis 1976, et surtout moins pessimiste quant à son avenir. Ils ont ainsi créé un objet de recherche et, par ricochet, ont contribué à la légitimation d'un champ d'étude et à l'émergence d'un espace culturel acadien dans la seule province officiellement bilingue du Canada.

Laurent Lavoie fut l'un des premiers chercheurs à traiter de l'évolution du théâtre acadien dans son article « Le Théâtre de langue française au Nouveau-Brunswick », publié dans *Le théâtre canadien-français* (Lavoie, 1976). Il s'agit d'une chronologie peu critique où sont énumérées la plupart des activités théâtrales de langue française sur la côte septentrionale du Canada depuis 1608. Celle-ci est reprise et explicitée davantage dans « Petite histoire du théâtre acadien au Nouveau-Brunswick » (Lavoie, 1986), grâce à un examen plus détaillé des archives du journal *L'Évangéline*. Dans sa conclusion au premier de deux articles, Lavoie affirme qu'il demeure difficile de parler d'un « théâtre acadien », puisqu'il n'existe que trois dramaturges locaux, à savoir Marc Lescarbot, Alexandre Braud et Antonine Maillet (Lavoie, 1976, p. 465). Ce qui explique que, trois ans plus tard, l'historien Zénon Chiasson ait pu dessiner un sombre portrait de l'état du théâtre professionnel et de sa capacité à survivre. Dans « Le Théâtre acadien, quel bilan? », il écrit :

Pour l'avenir, tant que les troupes de théâtre n'auront pas à leur disposition des locaux pour travailler, tant qu'elles seront tributaires des salles paroissiales où le bingo, sorte de happening des temps modernes, l'emporte sur le théâtre, tant que les comédiens seront contraints de monnayer leur talent contre des cachets dérisoires qui ne sont, le plus souvent, que des prestations d'assurance-chômage, tant que le directeur de troupe sera un ministre sans portefeuille,

il y a lieu de penser que les troupes n'ont pas fini d'être des tentatives éphémères continuellement vouées à refaire leur preuve ou à s'en aller à vau-l'eau (1979, p. 15).

Publiée en 1982, une étude plus détaillée de l'histoire de la dramaturgie acadienne signée Jean Marmier confirme la minceur du corpus (Marmier, 1982). Néanmoins, l'auteur, en guise de grille de lecture, souligne l'engagement des dramaturges envers leur collectivité, et leur utilisation d'une esthétique réaliste qui renvoie au public une image de leurs réalités politique et socioculturelle. Cette dramaturgie est donc décrite comme l'outil privilégié d'un peuple, comme l'est la pratique théâtrale en général, qui s'est donné pour projet la construction d'un espace culturel, communautaire et politique commun :

Se proposer de découvrir l'Acadie dans son théâtre signifie-t-il que l'on suppose résolues les questions qui hantent les Acadiens sur l'existence même et la nature de leur pays? Au contraire ; mais, s'il ne figure pas dans les atlas, il se définit au moins par la volonté d'être, de renaître sans cesse à travers les persécutions, la lassitude, les pressions et tentations assimilatrices. Or, contre elles, le discours, le récit, le rite, la célébration, y compris la « séance » dramatique, ont toujours tenu lieu d'exorcismes, et contribué à reconstruire le pays dans les cœurs et les esprits. Là même où il se montre accablé par les menaces d'anéantissement, le théâtre affirme la permanence, et mérite le nom de théâtre de l'énergie nationale (Marmier, 1982, p. 201-202).

En opposant les pièces porteuses du nationalisme acadien traditionnel teinté d'un discours de survivance, notamment celles d'Antonine Maillet, à celles qui rejettent ce même discours et font la promotion d'une Acadie néo-brunswickoise moderne, notamment celle d'Herménégilde Chiasson, le travail de Marmier rappelle celui d'O'Neill-Karch. Il souligne l'engagement d'une nouvelle génération d'artistes envers leur communauté, engagement qui met souvent les pratiques de cette nouvelle génération au service de publics qui, à leur tour, jouent à maintes reprises un rôle d'inspiration pour ces auteurs.

Jean-Claude Marcus, dont les liens avec la communauté acadienne sont bien connus, a rédigé un article qui remet en question les analyses de Zénon Chiasson, publiées l'année précédente. Pour compenser la pénurie d'activités théâtrales à analyser avant 1974, il élargit le champ d'enquête de façon à y inclure les formes para-théâtrales – le conte, le discours, etc. – et présente un récit linéaire des données

recensées par Lavoie ainsi qu'une critique des conclusions de Z. Chiasson. Il défend l'hypothèse voulant que la pratique professionnelle se base sur une tradition bien enracinée :

[N]ous pourrions [...] citer l'opinion de Zénon Chiasson, exprimée tout récemment : « Le théâtre acadien a donc un passé bien modeste ». Certes, il faut convenir que « l'enthousiasme » seul n'a pas été capable de générer l'œuvre théâtrale ; mais si l'on accepte de substituer à « théâtre acadien » l'expression « théâtre en Acadie », et si l'on veut bien envisager le théâtre non plus exclusivement sous l'angle d'une dramaturgie authentique, mais dans la perspective de la représentation dramatique, de l'échange d'émotions entre acteurs et spectateurs, et de la manifestation culturelle, alors non seulement les Acadiens ont été des passionnés de théâtre, mais, parmi toutes, l'activité théâtrale s'est révélée, chez eux, une des plus fécondes (Marcus, 1980, p. 633).

Il va presque de soi que Marcus décrive ce théâtre comme étant un objet plus social qu'esthétique, au service de son public et qu'il ne juge pas de la qualité du travail des artistes locaux : cette approche sera reprise, six ans plus tard, par Z. Chiasson qui fait volte-face et présente lui aussi un bilan historique, bien plus optimiste que le premier, de la pratique acadienne dans « Le théâtre en Acadie et les enjeux d'une société minoritaire ». Il délaisse complètement le positionnement traditionnel du chercheur critique qui se situe à l'extérieur de son objet, et utilise l'histoire pour justifier la voie d'un théâtre engagé sur les plans identitaire et politique :

Né en 1606 pour divertir, réapparu vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle pour témoigner des retrouvailles, le théâtre acadien a en effet grandi au 20<sup>e</sup> siècle pour contribuer aux efforts de résistance à l'assimilation et pour appuyer le mouvement revendicateur – quand il ne s'agissait pas de le devancer – dans les domaines scolaire, culturel et politique. D'un théâtre de divertissement et de subsistance, le théâtre acadien est donc devenu, au fil des ans, un théâtre de résistance et de revendication avant d'être un théâtre de l'énergie nationale retrouvée (Z. Chiasson, 1986, p. 115).

Chiasson se permet même de commenter les orientations futures de son objet de recherche : « Pour rester vivant, le théâtre professionnel acadien est parfois contraint d'oublier ce qu'il ne devrait jamais cesser d'être : un outil de changement individuel et un agent d'évolution sociale aux possibilités infinies » (1986, p. 117). En se référant à Marcus, Z. Chiasson souligne l'importance des assises créées par la tradition théâtrale collégiale en Acadie, tout comme l'avait fait Maurice Leblanc

avant lui (Leblanc, 1979) et comme le fera Judith Perron quelques années plus tard (Perron, 1991 ; Perron, 1992). En 1988, dans un troisième article, il corrige les commentaires de Marmier quant à la pauvreté du corpus dramaturgique, tout en reconnaissant que l'émergence d'une dramaturgie acadienne n'a pas été une entreprise facile (Z. Chiasson, 1988).

Signe d'une certaine maturité dans ce champ d'étude, une périodisation semble émerger chez des chercheurs acadiens qui font maintenant la distinction entre pratiques amateurs et pratiques professionnelles, même si la « fonction communautaire » du théâtre sert souvent de porte d'entrée préalable à l'analyse du corpus. La plus récente étude, signée par Z. Chiasson, décrit comment cette pratique a mûri en sept ans en faisant état des « structures de production, de formation et de diffusion » tout comme de la dramaturgie, et cherche à tracer plus concrètement les conditions qui ont permis l'émergence d'une pratique professionnelle dès 1960 (Z. Chiasson, 1993, p. 752). David Lonergan fait aussi cette distinction. Cependant, dans son article « L'émergence du théâtre professionnel en Acadie : le Théâtre populaire d'Acadie et le théâtre l'Escaouette », il choisit la voie de la description chronologique plutôt que celle de l'analyse, tout comme Lavoie, et il évite la critique qui pourrait nuire à la pratique. Il demeure avant tout descriptif et problématise peu son sujet (Lonergan, 2001). On pourrait donc considérer ce travail comme la suite des chronologies dressées par Lavoie, une forme de synthèse du contenu de certains fonds d'archives qui ferait toutefois appel à l'analyse.

C'est un même discours engagé et un même type de modelage de l'histoire théâtrale qui se manifestent au Manitoba français. Dans un article de cinq pages, Martial Caron est le premier à décrire, quoique succinctement, les premières manifestations théâtrales au Manitoba grâce à un premier dépouillement des journaux de langue française de la province. C'est à l'historienne Annette Saint-Pierre que l'on doit les premières vraies annales de la production amateur et professionnelle au Manitoba français dans *Le rideau se lève au Manitoba* (Saint-Pierre, 1980). Respectant, elle aussi, la norme méthodologique implicite selon laquelle une information de base doit précéder l'analyse, elle écrit dans l'introduction : « Nous avons longuement hésité sur la structure et l'articulation de notre étude. [...] [L]'ordre chronologique semblait le plus recommandé » (*Ibid.*, p. 14). Dans ses efforts pour baliser près de cent cinquante ans d'histoire, elle aussi s'appuie sur une perspective de continuité directe qui lie dans une même pratique les périodes canadienne-française et franco-manitobaine.

Ce travail de déblayage a été quelque peu révisé par Ingrid Joubert dans « Le Théâtre franco-manitobain » en 1983. C'est ici que les « normes discursives » historiques en situation minoritaire et régionale se font sentir, car Joubert n'hésite pas à remettre en cause les quelques conclusions que Saint-Pierre tire de son travail, notamment en ce qui concerne l'avenir de la pratique locale :

Depuis la rédaction de cette étude, plusieurs années d'activités théâtrales au Manitoba français semblent démentir la vision pessimiste à laquelle l'auteur arrive à la fin : « l'avenir [du Cercle Molière] est toujours incertain et les chances de célébrer son centenaire sont plus minces que jamais » (p. 222). Le miracle de la survie, appelé par Annette Saint-Pierre, semble se réaliser actuellement, car la troupe du Cercle Molière réussit à augmenter le nombre de ses abonnements d'année en année, au point où elle fait presque toujours salle comble (Joubert, 1983, p. 109-110).

En soi, le commentaire de Joubert semble justifié, puisque le Cercle Molière demeure à ce jour le plus vieux théâtre de langue française au Canada. Cependant, Joubert remet également en question les commentaires critiques de Saint-Pierre par rapport à la qualité de certaines créations franco-manitobaines. En se référant à la pièce *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger, Joubert écrit :

Aussi, ne pouvons-nous souscrire au verdict d'Annette Saint-Pierre qui [...] reproche à l'auteur d'avoir créé des personnages qui « manquent de fidélité à eux-mêmes » (p. 204). Le but de la pièce est précisément de faire voir l'éclatement des personnages et, par extension, celui de toute une race, si la cellule familiale est le noyau d'une société (1983, p. 111).

Enfin, Joubert se demande pourquoi Saint-Pierre a effectué un tri parmi les pièces recensées, bien qu'elles soient toutes mentionnées, comme si tous les textes étaient des objets dignes d'une analyse universitaire. Joubert n'a pas tardé à resituer l'histoire du théâtre franco-manitobain dans la perspective d'un présent dynamique et d'un avenir prometteur. Dans cette même optique, à l'intérieur de sa classification de la dramaturgie franco-manitobaine, Joubert mentionne le penchant historique des dramaturges pour rédiger un « théâtre *tranches de vie* » et pour une glorification d'un passé collectif héroïque animé par la résistance. Ne peut-on, en filigrane, lire le même discours dans la conclusion de l'article de Lise Gaboury-Diallo et de Laurence Véron « De l'audace, toujours de l'audace : le théâtre franco-manitobain du Cercle Molière » publié dans *Les théâtres professionnels du Canada francophone ?*

De toute évidence, la plus ancienne troupe de théâtre au Canada a su surmonter de nombreux obstacles pour s'épanouir dans la communauté franco-manitobaine. Sa longévité est sans doute due à plusieurs facteurs. Que le désir de faire et de voir du théâtre réponde à un besoin inné d'une communauté et témoigne d'une forme de reconnaissance identitaire, cela va de soi. Mais dans le cas du [Cercle Molière] CM, son succès est attribuable surtout à la volonté exceptionnelle d'une communauté qui sait depuis longtemps qu'il faut s'investir parce que la vitalité de l'expression culturelle est le *sine qua non* de sa survie.

La longue tradition théâtrale au Manitoba révèle l'importance accordée d'abord au maintien et au développement de la langue française, puis à la valorisation du théâtre écrit dans la belle langue de Molière, ensuite, inévitablement, au divertissement qu'offre le spectacle et, enfin, à la création elle-même (Gaboury-Diallo et Véron, 2001, p. 105).

Bien que l'un ne contredise pas l'autre, il semble y avoir opposition entre la synthèse de Gaboury-Diallo et Véron – qui se termine sur une chronologie de toutes les créations montées par le Cercle Molière depuis 1962 – et les analyses de Saint-Pierre qui, en 1989, remettait en cause encore une fois l'avenir du théâtre franco-manitobain. Dans son article «La page d'histoire du Québec au Manitoba», inclus dans le dossier «Mémoire et appropriation» de *L'Annuaire théâtral*, Saint-Pierre souligne la permanence d'une dépendance historique par rapport à l'institution métropolitaine montréalaise, au lieu de traiter de l'auto-nomisation de l'institution théâtrale franco-manitobaine<sup>10</sup>.



## Se reconnaître une histoire théâtrale commune

Quelles leçons peut-on tirer de ce parallèle entre les modelages de l'histoire théâtrale au Québec et au Canada francophone? Il est certain que le déclin du nationalisme québécois et la multiplication des « portes

10. Encore une fois, les absences parlent d'elles-mêmes et cet article ne figure pas dans la bibliographie qui suit l'article de Gaboury-Diallo dans *Les théâtres professionnels du Canada francophone*.

d'entrée au passé» évoquées par Jubinville ont contribué à la réticence générale à penser ou à écrire l'histoire au Québec. Quant aux milieux universitaires du Canada francophone, leur blocage face à la critique s'explique par le mandat qu'ils se sont donné de ne renvoyer que des images positives à leurs communautés respectives. Ces à priori sont tout aussi castrateurs pour une communauté interprétative et expliquent que leur travail dépasse difficilement le stade des annales. C'est dans cette perspective que le projet d'un dictionnaire pour les théâtres d'expression française d'Amérique devient une nécessité absolue pour les deux milieux. Il serait une incitation pour les chercheurs qui œuvrent en situation minoritaire à s'ouvrir à la critique, puisque tout projet de dictionnaire nécessite un tri des objets qui y sont décrits. Le besoin pour le Québec de retourner de façon systématique aux archives deviendrait plus urgent afin de trouver l'information nécessaire pour compléter une chronologie encore lacunaire. Ce projet obligerait enfin les deux milieux à reconnaître l'existence d'une histoire commune. Il s'agit bien d'un projet libérateur pour des communautés interprétatives qui doivent accepter le fait que critique et nationalisme vont de pair, et sont même utiles dans un processus de modelage de l'histoire théâtrale.

## Bibliographie

- BEAULNE, Guy (1976), « Introduction », dans Hélène Beauchamp [Rank], Bernard Julien et Paul Wyczynski (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 9-17.
- BEDDOWS, Joël (2002), « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, p. 51-73.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- CARDINAL, Linda (1997), *L'engagement de la pensée : écrire en milieu minoritaire francophone au Canada*, Ottawa, Le Nordir.
- CARON, Martial (1976), « Le théâtre de langue française au Manitoba », dans Hélène Beauchamp [Rank], Bernard Julien et Paul Wyczynski (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 467-471.
- CHARTRAND, Lina (1991), *La P'tite Miss Easter Seals*, Sudbury, Prise de parole.
- CHIASSON, Zénon (1993), « L'institution théâtrale acadienne », dans Jean Daigle (dir.), *L'Acadie des Maritimes*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, Université de Moncton, p. 751-788.
- CHIASSON, Zénon (1988), « Itinéraire d'un parcours difficile ou l'émergence d'une dramaturgie acadienne », *Dalhousie French Studies*, 15, p. 69-82.

- CHIASSON, Zénon (1986), « Le Théâtre en Acadie et les enjeux d'une société minoritaire », dans Richard Paul Knowles (dir.), *Theatre in Atlantic Canada*, Sackville, Centre for Canadian Studies, Mount Allison University, p. 115-126.
- CHIASSON, Zénon (1979), « Le Théâtre acadien : quel bilan ? », *Si Que*, 4, p. 5-15.
- DU BERGER, Jean (1978), « Monsieur Toupet ou Jean Bellegueule d'Augustin Laperrière », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 1, Montréal, Fides, p. 501.
- FORTIER, Pierre et Clermont TRUELLE (1996), « Levée de rideau sur le théâtre français amateur à Toronto », *Francophonies d'Amérique*, n° 6, p. 119-128.
- FORTIN, Marcel (1984), *Le théâtre d'expression française dans l'Outaouais, des origines à 1967*, Thèse de doctorat, Ottawa (ON), Département des lettres françaises, Université d'Ottawa.
- FOURNIER-THIBAUT, Micheline (1998), *André Paiement (1950-1978) : avant tout un homme de son temps*, Mémoire de maîtrise, Sudbury (ON), Département d'histoire, Université Laurentienne.
- GABOURY-DIALLO, Lise et Laurence VÉRON (2001), « De l'audace, toujours de l'audace : le théâtre franco-manitobain du Cercle Molière », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 105-134.
- GERVAIS, Gaëtan (1995), « L'historiographie franco-ontarienne : à l'image de l'Ontario français », dans Jacques Cotman, Yves Frenette et Agnès Whitfield (dir.), *La francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherche*, Ottawa, Le Nordir, p. 123-134.
- HAMELIN, Jean (1962), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour.
- HOULÉ, Léopold (1945), *L'histoire du théâtre au Canada français*, Montréal, Fides.
- JOUBERT, Ingrid (1983), « Le Théâtre franco-manitobain », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, p. 107-114.
- JUBINVILLE, Yves (2001), « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 37-54.
- LAFON, Dominique (2001), « Bilan et perspectives de la critique : le théâtre québécois dans tous ses états », allocution d'ouverture du colloque organisé pour souligner le 25<sup>e</sup> anniversaire de l'Association canadienne des recherches théâtrales (ACRT), Québec, inédit.
- LAFON, Dominique (1998), « De la naissance à l'âge d'homme : le théâtre franco-ontarien à la lumière du carnavalesque », dans Denis Bourque et Anne Brown (dir.), *Les littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Éditions d'Acadie, p. 207-233.
- LAVOIE, Laurent (1986), « Petite histoire du théâtre acadien », dans Melvin Gallant (responsable de l'édition française), *Langues et littératures au Nouveau-Brunswick*, Moncton, Éditions d'Acadie, p. 231-258.
- LAVOIE, Laurent (1983), « Le théâtre d'expression française en Acadie : situation de la recherche et de la publication », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, p. 115-123.

- LAVOIE, Laurent (1976), «Le théâtre de langue française au Nouveau-Brunswick», dans Hélène Beauchamp [Rank], Bernard Julien et Paul Wyczynski (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 451-466.
- LEBLANC, Maurice (1979), «Vingt-cinq ans de théâtre au collège de Bathurst», dossier «Le Théâtre acadien», *Si Que*, 4, p. 5-15.
- LONERGAN, David (2001), «L'émergence du théâtre professionnel en Acadie», dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres francophones du Canada : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 27-47.
- LOUDER, Dean, Cécyle TRÉPANIÉ et Éric WADDEL (1999), «La Francophonie canadienne minoritaire : d'une géographie difficile à une géographie d'espoir», dans Joseph Yvon Thériault (dir.), *Francophonies minoritaires au Canada : L'état des lieux*, Moncton, Éditions d'Acadie et le Regroupement des universités de la francophonie hors Québec, p. 145-161.
- MAILHOT, Laurent (1983), «Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, hiver-printemps, p. 13-21.
- MARCUS, Jean-Claude (1980), «Les Fondements d'une tradition théâtrale en Acadie», dans Jean Daigle (dir.), *Les Acadiens des Maritimes : études thématiques*, Moncton, Centre d'études acadiennes, p. 633-666.
- MARMIER, Jean (1982), «L'Acadie dans son théâtre», *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 13, p. 201-207.
- MASSICOTTE, É.-Z. (Édouard-Zotique) (1908), «Le théâtre et les lieux d'amusements à Montréal, pendant le XIX<sup>e</sup> siècle», *L'Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, p. 83-96.
- MOSS, Jane (2002), «L'urbanité et l'urbanisation du théâtre franco-ontarien», dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelle voix*, Ottawa, Le Nordir, p. 75-90.
- MOSS, Jane (2000), «Le théâtre franco-ontarien : Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness», *University of Toronto Quarterly*, vol. 69, n° 2, p. 587-614.
- O'NEILL-KARCH, Mariel (2001), *Augustin Laperrière (1829-1903) : Les pauvres de Paris, Une partie de plaisir à la caverne de Wakefield ou Un monsieur dans une position critique et Monsieur Toupet ou Jean Bellegueule*, Ottawa, Éditions David.
- O'NEILL-KARCH, Mariel (1992), *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, Vanier, L'Interligne.
- OUELLETTE, Michel (1992), «Pour une journée du théâtre en Ontario français», inédit.
- PARÉ, François (2001), «Autonomie et réciprocité : le théâtre franco-ontarien et le Québec», dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 387-405.
- PARÉ, François (1994), *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.
- PERRON, Judith (1992), «La Fête populaire, théâtre des enjeux politiques en Acadie (1885-1910)», *Francophonies d'Amérique*, n° 2, p. 37-46.
- PERRON, Judith (1991), «Théâtre de collège, théâtre et collège : une interdépendance précaire en Acadie», *Histoire du théâtre au Canada*, vol. 12, n° 2, p. 131-140.
- ROY, Irène (2001), «Le Théâtre à Québec et en région», dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 361-385.

- RUNTE, Hans R. (1979), «L'Acadie dramatique. Le défi de l'écriture», *Canadian Drama / L'Art dramatique canadien*, vol. 5, n° 2, p. 272-276.
- SAINT-PIERRE, Annette (1988-1989), «La page d'histoire du Québec au Manitoba», *L'Annuaire théâtral*, nos 5-6, p. 121-129.
- SAINT-PIERRE, Annette (1980), *Le rideau se lève au Manitoba*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines.
- VINCE, R.W (1989), «Theatre History as an Academic Discipline», dans Thomas Postlewait et Bruce McConachie (dir.), *Interpreting The Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 1-18.



20



# Les théâtres afro-caribéens

## Nouvelles orientations de la recherche aux Amériques francophones

***Il y a fort à parier  
que le théâtre antillais  
fera un bond en avant  
quittant le terrain vague  
de l'absence à soi-même  
pour accéder au champ  
du possible à fertiliser  
et à explorer.***

Max Jeanne  
(1980, p. 43)

Alvina Ruprecht  
*Université Carleton*

Les théâtres de langue française de la région caribéenne ont des affinités surprenantes avec un certain théâtre québécois des années 1970. On remarque, par exemple, un contexte

idéologique semblable qui a donné lieu à un rapport malaisé avec la langue, une présence hégémonique qui s'inscrit comme sous-texte dans les rapports entre les personnages et le monde environnant, l'épanouissement d'un théâtre populiste qui attire le grand public dès qu'il entend « sa » langue dans la bouche des comédiens, conteurs comiques, monologuistes de l'autodérision et figures travesties décriées par la bourgeoisie qui refuse d'admettre que ces manifestations scéniques « vulgaires » constituent « sa » culture. Les parallèles sont frappants et pourtant les différences sont aussi évidentes.

La Martinique, la Guadeloupe et la Guyane sont toujours des territoires français. Étant donné la proximité des pays anglophones et hispanophones ainsi que la présence d'une majorité d'habitants d'origine africaine (sans oublier les habitants des départements d'Outre-Mer originaires de l'Inde, du Moyen orient et du Maghreb), les pratiques culturelles des régions francophones du Sud sont actuellement soumises à des dynamiques de transculturation extrêmement complexes et les théâtres antillais en portent les marques évidentes. Quant au théâtre haïtien, les relations diasporiques entre Port-au-Prince, Miami, New York, Boston et Montréal, obligent les artistes de la scène à se déplacer dans toutes les Amériques, ce qui produit des réseaux d'activités qui ne reconnaissent plus les frontières nationales, mais marqués par les différences régionales que ceux qui observent ces phénomènes ne peuvent négliger.

Toutefois, dans un premier temps, il est difficile d'évaluer la recherche théâtrale qui se fait sur place, puisque les conditions de sa réalisation sont extrêmement précaires. Aux Départements français des Amériques (DFA), le théâtre n'est pas une discipline universitaire autonome. Par conséquent on constate non seulement l'absence des archives mais aussi l'absence des débats sur la pratique théâtrale dans toutes ses formes : l'absence de toute remise en question du travail artistique, l'absence des échanges entre chercheurs et praticiens et, avant tout, l'absence d'un discours critique qui s'appuie sur des connaissances solides en matière d'histoire théâtrale, tant sur les traditions caribéennes et africaines que sur les conventions de la scène européenne et des pratiques du monde asiatique.

La situation en Haïti est semblable dans la mesure où le théâtre ne fait pas l'objet d'un enseignement universitaire. Toutefois, il y existe, grâce entre autres à l'Institut Français et au Conservatoire d'art dramatique de Port-au-Prince, fondé par Gabriel Imbert, des lieux de formation et de mise en représentation qui ont profondément marqué les jeunes

créateurs par le passé. L'avènement du régime Duvalier a produit des vagues d'immigration à partir de la fin des années 1960, et les créateurs qui se retrouvaient à New York ont bénéficié de l'activité théâtrale newyorkaise pour créer le groupe *Kouidor*. Celui-ci a attiré poètes, dramaturges, metteurs en scène et critiques, tous ceux qui voulaient cimenter la communauté en exil et contester la dictature au pays. Ce regroupement *Kouidor* a déclenché non seulement une prise de conscience politique mais une effervescence créatrice qui a produit les meilleurs artistes de la scène de cette génération<sup>1</sup>.

Plus récemment en Haïti, les débats se succèdent dans les quotidiens et les revues spécialisées. Robert Cornevin (*Le théâtre haïtien*) retrace la chronologie des troupes, des auteurs et des mouvements, Frank Fouché (*Vodou et théâtre*) analyse les rapports entre les rituels sacrés du peuple et la création scénique. Des publications telles que *Conjonction* paraissent régulièrement et le centre de recherche CIDIHCA<sup>2</sup> à Montréal établit des archives et publie des documents historiques rendant compte de la vie personnelle et du trajet professionnel des artistes et des dramaturges tant sur l'île qu'au Canada, aux États-Unis et en Europe.

En ce qui concerne les DFA, à part les premières tentatives de Max Jeanne d'engager un débat sur le théâtre en Guadeloupe dans la revue *C.A.R.É.*, et à part un nombre très restreint de documents publiés aux Antilles<sup>3</sup> où le milieu théâtral s'autoanalyse, la recherche spécialisée est pratiquement inexistante aux Antilles françaises. Ce sont donc les chercheurs américains, britanniques, canadiens, français et jamaïcains qui prennent la relève<sup>4</sup>. Il est évident que l'absence d'articles critiques

---

1. Syto Cavé et Hervé Denis. Celui-ci est décédé en mai 2002.

2. Centre international de documentation et d'information haïtienne, caribéenne et afro-canadienne.

3. *Le répertoire du théâtre antillais – francophone et créolophone*, rapport de mission de L. Bade, publié en 2002, a été subventionné par le Conseil général de la Guadeloupe et la DRAC-Guadeloupe. Ce regroupement de notes sur textes, dramaturges, troupes de théâtre et metteurs en scène est la synthèse d'un questionnaire distribué aux artistes ; il est peu crédible étant donné les inexactitudes, les citations non attribuées et la nature peu sérieuse de la recherche qui l'a produit. Par contre, *Parallèle 14*, créée en 1999 par Michèle Césaire, où l'on voit pour la première fois l'intervention des chercheurs martiniquais qui se prononcent sur les pratiques textuelle et scéniques locales, est un pas important vers un dialogue sérieux entre chercheurs et artistes.

4. Les deux Livres Blancs publiés par le Centre martiniquais d'action culturelle (CMAC-scène nationale) lors des rencontres caribéennes de théâtre (1991). Le numéro spécial de *Tranchés* (janvier 1993), publié en Martinique à l'occasion de la mort du dramaturge Vincent Placoly. Les publications de Michèle Montantin, y compris

dans la presse quotidienne, hebdomadaire ou mensuelle des DFA prive le chercheur des témoignages locaux, sources incontournables des débats culturels et politiques qui inévitablement orientent l'expression artistique. Dans un tel contexte, le chercheur étranger, souvent incapable d'assister aux représentations sur place, puisque la programmation est rarement établie d'avance, est obligé de refaire un travail de terrain minutieux pour reconstituer les spectacles et comprendre les conditions dans lesquelles les représentations ont été réalisées. Il s'agit non seulement de contacter les acteurs, les metteurs en scène, les musiciens, les écrivains et les membres avertis du public, mais aussi de dépouiller les programmes, la documentation iconographique et les notes de mise en scène amassées par les responsables des troupes.

Une autre difficulté se pose au plan de la langue. Les œuvres jouées en créole, qui attirent les foules les plus enthousiastes, sont souvent des comédies populaires dont la portée esthétique et artistique est moins évidente que la portée sociale ou idéologique. Ce théâtre en créole, rarement publié, n'a pas de statut « littéraire » et circule rarement en dehors du milieu où il a été créé. Il est donc inaccessible aux francophones de l'extérieur et encore moins à ceux qui ne comprennent pas le créole. Par conséquent, les chercheurs ont tendance à négliger ce théâtre, ce qui fait du tort à la grande production scénique créolophone,

---

le fascicule *Textes en paroles* qui fait le bilan d'un rendez-vous des auteurs lors du Festival du Théâtre des Abyes en mai 2002, avec le soutien de la Direction régionale des Affaires culturelles de la Guadeloupe (DRAC-Guadeloupe). La recherche sur les théâtres antillais se libère, en quelque sorte, des publications spécialisées en francophonie et se manifeste de plus en plus dans les publications spécialisées en théâtre, premier signe que l'activité théâtrale antillaise n'est plus tenue pour une curiosité anthropologique mais pour une activité autonome qui doit se mesurer à d'autres praticiens de la discipline. À cet égard, le Québec et le Canada sont vraiment à l'avant-garde. Notons le numéro 28 de *L'Annuaire théâtral*, publication de la Société québécoise d'études théâtrales (2000) ainsi que le dernier numéro de *Études théâtrales/Studies in Theatre*, sur les théâtres de la Caraïbe préparé par François Paré. Voir également la nouvelle édition de *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford University Press (Dennis Kennedy, dir.) où les éditeurs ont fait un effort sérieux pour répertorier les meilleurs comédiens, metteurs en scène et dramaturges de la région. Il faut surtout tenir compte du livre de Bridget Jones et Sita E. Dickson Littlewood (voir bibliographie), une liste exhaustive des œuvres publiées ou à l'état de manuscrit, jouées ou non. Ce travail méticuleux fait le bilan de la totalité de la dramaturgie dans la région.

car ces formes d'expression permettent de cerner les tensions sociales et politiques qui sous-tendent la coexistence des deux langues, tensions symbolisées par le choix des sujets, et par les formes de représentation en Martinique, en Guadeloupe, à la Dominique, en Haïti et même à Sainte-Lucie<sup>5</sup>, où un créole basilectal français côtoie l'anglais. Plus récemment, l'Artchipel, la compagnie de production de la Scène nationale à Basse-Terre (Guadeloupe) a entrepris un projet de traduction en créole des grands textes de la dramaturgie européenne. Est-ce à dire qu'un théâtre dit littéraire en créole, d'origine antillaise, n'existerait pas, comme il existe depuis longtemps en Haïti et dont les œuvres de Félix Morisseau-Leroy et de Frankétienne sont les exemples les plus marquants? La question a soulevé un grand débat en Guadeloupe, débat auquel les travaux de Marie-Christine Hazaël-Massieux sont en passe de fournir les réponses.

Actuellement, l'axe de recherche dominant, en ce qui concerne surtout les théâtres des DFA, est l'analyse de la pièce publiée en français, abordée avant tout comme phénomène littéraire. On relève les thèmes associés à la quête identitaire, aux rapports politiques, idéologiques ou sociaux avec la métropole française ; on s'intéresse à la représentation de l'histoire de la Caraïbe car la reconstitution des événements historiques fait partie des rituels collectifs qui ont des retombées politiques importantes. Dans le contexte des multiples grilles conceptuelles qui contribuent aux discours postcoloniaux, la recherche américaine analyse, entre autres, les stratégies intertextuelles des dramaturges antillais qui subvertissent les textes et les travaux des concepteurs scéniques canoniques : Racine, Corneille, Shakespeare, Jean Genet et Mnouchkine deviennent des sources d'une réflexion sur les rapports entre oppresseurs et dominés, sur la représentation de la femme noire ou sur tout ce que l'historiographie européenne a occulté depuis le commerce triangulaire<sup>6</sup>.

---

5. Les premières œuvres dramatiques de Derek Walcott, originaire de Sainte-Lucie, appartiennent à cette catégorie puisqu'elles sont toutes écrites en créole.

6. Notons les publications de Christiane Makward sur le théâtre des femmes francophones (voir bibliographie).



## Nouvelles orientations de la recherche

Dans ce contexte, plusieurs grandes problématiques se dessinent pour l'avenir de la recherche : l'analyse plus approfondie du texte théâtral en français et en créole doit se faire dorénavant en tenant compte de la représentation scénique et des à priori de la mise en scène – une perspective qui n'est que rarement prise en compte<sup>7</sup>. Il serait important d'analyser non seulement la formation de l'acteur mais aussi sa gestualité<sup>8</sup> en s'inspirant des rituels traditionnels. En prolongeant cette réflexion il faudrait examiner les différences entre un théâtre qui relève du texte écrit, et un théâtre marqué par les pratiques de l'oralité, réflexion qui nécessiterait des connaissances anthropologiques pour cerner les transformations scéniques des rituels carnavalesques, des rituels Lewoz, des activités qui allient les rythmes du « ka » (tambour), aux chants traditionnels, au port du masque, aux danses hautement codées par la tradition des rythmes du « gwoka » – un théâtre dont le site de création est essentiellement le corps de l'acteur formé par des conventions syncrétiques de la Caraïbe.

Toujours dans ce sens, il faut établir une topologie des stratégies du conteur, stratégies vocales, corporelles, narratives, énonciatives et visuelles (costumes, accessoires, scénographies), afin de mieux cerner les retombées des performances du conteur sur l'événement théâtral, tant sur le plan de la conceptualisation du texte que de la mise en scène. La voix du conteur devenue organe du corps connaît actuellement une transformation radicale au théâtre : elle manipule la production sonore, la substance de l'expression extralinguistique (Joby Bernabé – Martinique), elle est la voix prophétique de l'histoire (*An tan revolisyon* – Maryse Condé – Guadeloupe), elle est la voix espiègle du « trickster » qui agit autant sur le corps de celui qui parle que sur l'imaginaire du public,

7. Voir les textes de A. Ruprecht (voir bibliographie).

8. La recherche récente de Lucie Pradel ouvre de nouvelles pistes dans ce sens ; voir « Du ka au langage scénique : fondement esthétique », dans Alvina Ruprecht (dir.), *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2003.

pour lui faire voir ce qui est évoqué par la parole (*Un ladja de paroles* – Elie Pennont – Martinique). Le conteur est dorénavant poète et mimique qui transforme le monde (Mimi Barthéléme – Haïti) ou qui ramène les grands personnages du théâtre européen vers le peuple de la Caraïbe par le créole interposé (*Othello*, créé par Elie Pennont et Serge Ouaknine). L'émergence de cette présence créolophone serait à l'origine d'un nouveau théâtre «synchrétique» où le conteur deviendrait le médiateur entre plusieurs époques, plusieurs groupes sociaux, plusieurs aires culturelles, celui qui déclencherait la dynamique d'une réflexion «transculturelle», et celui qu'il faudrait rapprocher de certains personnages des auteurs autochtones du Canada, tels que Tomson Highway (*Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*) ou Daniel David Moses (*The Medicine Shows*).



### Axe des études comparées de la transculture

Compte tenu des tensions idéologiques inhérentes à un vécu qui doit réconcilier un statut politique français/européen et une situation géographique caribéenne (DFA), compte tenu de l'instabilité politique qui sévit toujours en Haïti, un axe de recherche transculturelle et comparée s'impose.

Quatre orientations se distinguent. Premièrement, celle d'une étude comparée entre les théâtres francophones et ceux des pays anglophones et hispanophones de la région caribéenne, afin de situer la perspective francophone hors de l'aire européenne. Les publications de Bridget Jones sont parmi les premières tentatives<sup>9</sup> de poser un regard «intercaribéen» sur ces théâtres, une manière de reconnaître le vécu partagé par l'ensemble des artistes de la région. Deuxièmement, il faudrait étudier les théâtres francophones diasporiques, surtout la production textuelle et scénique haïtienne au Canada et aux États-Unis

9. Voir surtout Bridget Jones, «Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe».

(Montréal, Boston, New York, Miami) pour comprendre le processus de transculturation, reconnu par Fernando Ortiz (Laplantine et Nous, 2001, p. 566-567) qui agit sur ces théâtres au fur et à mesure qu'ils se déplacent vers le nord et vers l'Europe. En ce qui concerne l'immigration haïtienne, un des modèles possibles de cette vision critique est proposé par Marie-José N'Zengou-Tayo<sup>10</sup>. Elle compare le théâtre « extérieur » de Jan Mapou et le théâtre « intérieur » de Frankétienne. En extrapolant, on pourrait dire que les thèmes chers aux dramaturges haïtiens de « l'extérieur » tels que la fuite, la dénonciation politique et le désir de reconstruire une société sont conçus en fonction des attentes d'un public vivant en exil (en l'occurrence à Miami). Celui-ci peut donc orienter la forme et le contenu de la représentation, surtout si l'événement théâtral devient une des forces de la fabrication des mythes d'origine, mythes issus des traumatismes des expériences fondatrices – la traversée en bateau, le naufrage et la mort.

Troisièmement, il faudrait analyser les activités des artistes antillais œuvrant dans le milieu théâtral de la métropole française. Les œuvres scéniques de Greg Germain (Théâtre Axe-sud), de Jean-Michel Martial (Compagnie l'Autre souffle), ou de Luc Saint-Éloy (Théâtre de l'Air nouveau), établis dans l'hexagone depuis longtemps, visent à la fois un public antillais et un public français. La Chapelle du verbe incarné où Germain s'est installé est devenu un lieu de rencontre des théâtres domiens au Festival d'Avignon et une vitrine de leur théâtre en Métropole. Toutefois, Germain explore la dramaturgie de toutes les origines, dont les expériences ethnopsychanalytiques de Toby Nathan (*La damnation de Freud*). Ces théâtres sont devenus avant tout des laboratoires de recherche culturelle, des espaces où les artistes souhaitent réaliser l'expression d'une identité antillaise « nègre » pour se distinguer de la culture européenne, recherche très problématique puisque le désir d'affirmer une identité antillaise par le langage symbolique de la scène se heurte, souvent à leur insu, à la nécessité d'affirmer aussi leur « francité » sans que la spécificité de l'expression créatrice de cette conscience « française » soit très facile à cerner. Les choix créateurs de ces artistes reflètent, en fin de compte, la mouvance d'une société française en

10. Voir l'étude de M.-J. N'Zengou-Tayo, « La migration populaire haïtienne au théâtre : *Pèlin tèt* de Frankétienne et *DPM Kanntè* de Jan Mapou », dans Alvina Ruprecht (dir.), *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2003.

transition vers une forme de multiculturalisme qui n'est pas encore bien définie mais qui se manifeste d'une manière très concrète dans toute l'activité créatrice de l'Hexagone<sup>11</sup>.

Dans cet espace de transition hexagonale, il faudrait aussi tenir compte de la force récupératrice de la culture française qui englobe les francophones nomades. Les artistes tels que Jean-Pierre Lemoine (metteur en scène et dramaturge d'origine haïtienne), José Pliya ou Koffi Kwahulé (dramaturges et metteurs en scène d'origine africaine) ainsi que des praticiens d'origine algérienne ou maghrébine en sont les meilleurs exemples actuellement. Ceux-ci collaborent étroitement avec les artistes antillais en France et dans la Caraïbe, en y apportant les traces de leurs cultures déjà transformées par les contacts avec la culture française après les séjours de longue durée en Europe. Les manifestations scéniques issues de ces rencontres recèlent des contradictions, des réussites et des échecs, mais elles témoignent du grand foisonnement de ces rencontres transculturelles et mériteraient une étude.

Les théâtres francophones et la ville de New York auraient pu être l'objet d'une étude toute particulière grâce à la présence du Ubu Repertory Theatre, dirigé par Françoise Kourilsky. Elle a traduit, publié et mis en scène les textes des pays africains, antillais et asiatiques, pour faire du « Ubu Rep », un centre de diffusion de ces auteurs, ainsi qu'un lieu de rencontre des artistes haïtiens, afro-américains, martiniquais et guadeloupéens. Par son engagement, elle a contribué à la création d'une conscience « afro-française » dans le paysage théâtral de l'Amérique du Nord. Malheureusement son théâtre a cessé d'exister depuis novembre 2001, mais les conséquences de cette incursion francophone dans le monde théâtral newyorkais, surtout par l'intermédiaire des artistes afro-américains haïtiens et antillais a sûrement laissé des traces dans le paysage théâtral de New York, qu'il faudrait repérer.

---

11. Un exemple frappant de cette dynamique multiculturelle a été incarné par *Le collier d'Hélène*, œuvre de la dramaturge québécoise Carole Fréchette, présentée au Festival des Francophonies à Limoges (mai 2002). Montée par la compagnie parisienne La Barraca, la pièce a été mise en scène par Nabil El Azan avec une distribution arabophone et francophone, surtitrée en arabe, et jouée devant un public français qui comprenait et parlait l'arabe. Ce théâtre laboratoire contribue non seulement à remettre en question les présupposés concernant le public du théâtre, mais aussi à symboliser un climat où tout peut basculer : la bonne conscience des sociétés éloignées de la guerre, et surtout la conscience figée d'une culture nationale homogène, stable et circonscrite par un espace géographique.

Vus d'une perspective transculturelle, les liens insoupçonnés entre tous ces théâtres nous obligent à repenser, voire à remettre en question notre manière d'envisager l'espace théâtral du Québec et du Canada français, puisque toute notre activité symbolique s'inscrit dans la mouvance incontournable des réseaux d'identités fluides et instables dont les théâtres francophones aux Amériques seraient un des modèles par excellence.

## Bibliographie

- ADAMSON, Ginette (1996), « L'engagement dans le théâtre haïtien : l'œuvre dramatique de Jean Métellus », *Theatre Research International*, vol. 21, n° 3, printemps, p. 245-255.
- Conjonction* (2001), Numéro de la revue franco-haïtienne de l'Institut Français, n° 207.
- CORNEVIN, Robert (1973), *Le théâtre haïtien*, Ottawa, Leméac.
- FOUCHÉ, Franck (1976), *Vodou et théâtre*, Montréal, Les Éditions Nouvelle Optique.
- JEANNE, Max (1980), « Sociologie du théâtre antillais », *C.A.R.É.*, n° 6, mai, p. 7-43.
- JONES, Bridget et Sita DICKSON LITTLEWOOD (1997), *Paradoxes of French Caribbean Theatre, Annotated Checklist of Dramatic Works : Guadeloupe, Guyane, Martinique from 1900*, Londres, Roehampton Institute.
- L'Annuaire théâtral* (2000), Dossier « Théâtre antillais et guyanais : perspectives actuelles », (Alvina Ruprecht), n° 28.
- LAPLANTINE, François et Alexis NOUSS (2001), *Métissages*, Paris, Éditions Pauvert.
- MAKWARD, Christiane (2000), « Haïti on Stage : Franco-Caribbean Women Remind (on Three Plays by Ina Césaire, Maryse Condé and Simone Schwarz-Bart) », *Sites, the Journal of 20th Century Contemporary French Studies/Revue d'études françaises*, vol. 4, n° 1, printemps, p. 129-139.
- MAKWARD, Christiane (2000a), « Pressentir l'autre : Gerty Dambury, dramaturge poétique guadeloupéenne », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, automne, p. 73-87.
- MAKWARD, Christiane et John ADAM (2001), « Faire son théâtre en Martinique : Ina Césaire et Michèle Césaire », *Œuvres et Critiques*, tome XXVI, n° 1, p. 110-121.
- MAKWARD, Christiane et Madeleine COTTENET-HAGE (1996), *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Paris, Karthala.
- MAKWARD, Christiane et Judith MILLET (dir.) (1994), *Plays by French and Francophone Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- PAVIS, Patrice (1996), *The Intercultural Performance Reader*, Londres et New York, Routledge.
- RUPRECHT, Alvina (dir.) (2003), *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral ».

- RUPRECHT, Alvina (2001), « La formation de l'acteur dans les départements français des Amériques », dans Maria S. Horne, Jean-Marc Larrue et Claude Schumacher (dir.), *Étudier le théâtre/Studying Theatre/Estudiar el Teatro*, Actes des congrès mondiaux de l'Association internationale du théâtre à l'université (AITU/IUTA), Valleyfield (Québec), 1997, Dakar (Sénégal), 1999, p. 116-121.
- RUPRECHT, Alvina (2001a), « Les théâtres francophones/créolophones de la Caraïbe : la question de la réceptivité », *Œuvres et Critiques*, tome XXVI, n° 1 (numéro sur les théâtres noirs francophones), p.101-109.
- RUPRECHT, Alvina (1999), « Devenons flamboyants ! Le 28<sup>e</sup> Festival culturel de Fort-de-France », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 93, p. 124-128.
- RUPRECHT, Alvina (1996), « Staging Aimé Césaire's *Une Tempête* : Anti-Colonial Theatre in the Counter Culture Continuum », *Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. 15, n° 1, p. 59-68.
- RUPRECHT, Alvina (1994), « Performance transculturelle ; une poétique de l'interthéâtralité chez Simone Schwarz-Bart », dans P. Laurette et H-G. Ruprecht (dir.), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, p. 131-326.



21



Les pratiques  
du théâtre  
franco-canadien  
Recherches, enjeux et défis

**Alain-Michel Rocheleau**  
*Université de Colombie-Britannique*

Depuis fort longtemps, le théâtre d'expression française au Canada permet à de nombreuses communautés francophones vivant hors Québec de manifester leur présence et de s'épanouir au grand jour. De ces

communautés émergent des publics de théâtre fort différents (jeunes, moins jeunes, composés d'étudiants, de membres du corps enseignant, de travailleurs saisonniers, d'employés de la restauration, de commerces, de la fonction publique, des médias, etc.), que des troupes de théâtre doivent parvenir à mieux fidéliser pour garantir leur survie, année après année.

Cela étant, on peut certes se réjouir du fait que la figure traditionnelle du théâtre franco-canadien soit aujourd'hui de mieux en mieux restaurée, voire savamment actualisée, dans des études étayées et bien documentées, ou s'encourager en constatant que les conditions dans lesquelles ces troupes ont pu s'institutionnaliser dans le passé, tant en Acadie, en Ontario, dans l'Ouest canadien que sur la côte du Pacifique, se sont nettement améliorées au cours des quinze dernières années. Mais force nous est d'admettre que l'avenir même de celles-ci reste toujours aussi incertain ; que l'enseignement, la production et la diffusion du théâtre de langue française à l'extérieur du Québec, qui semblent *naturellement* liés à la longévité des troupes qu'on y trouve, à la ténacité des efforts combinée à l'engagement personnel des artisans qui en font partie, évoluent le plus souvent dans la précarité.

En tenant compte de ce qui précède, je me propose de mettre très brièvement en lumière quelques enjeux et défis liés à certaines pratiques du théâtre de langue française en milieu minoritaire et qui peuvent être entrevus comme d'éventuelles pistes de recherches à mener.

Une première perspective de recherche devrait nous amener, selon moi, à mieux définir la fonction sociale, communautaire, pédagogique, économique et esthétique des pratiques actuelles, tout en tenant compte du fait que le théâtre d'expression française s'exerce, hors Québec, dans des milieux où le public des salles vit au jour le jour en situation hautement minoritaire<sup>1</sup>. La prise en compte de ce contexte particulier (qui devrait d'ailleurs toujours être considéré...) est fondamentale dans la mesure où le développement des communautés de langue française au pays dépend de facteurs à ce point multiples, comme l'immigration, ou encore, l'éducation, les services gouvernementaux dispensés, la radiodiffusion et la télédiffusion d'émissions en

---

1. En guise d'illustration, précisons qu'en 2001 les Franco-Colombiens représentaient 1,71 % de la population totale de la Colombie-Britannique, comparativement aux francophones de Terre-Neuve qui, à la même époque, ne représentaient que 0,42 % de la population de cette province.

français, qu'il est à priori assez difficile de mesurer le rôle que peuvent véritablement jouer les troupes de théâtre, de même que leur importance, dans l'épanouissement de ces communautés.

Cette problématique pourrait également être abordée sous un angle différent. Par exemple, dans la plupart des milieux majoritairement anglophones, et contrairement au Québec, le maintien en santé des troupes de théâtre francophones exige des efforts qui nécessitent d'être soutenus et stimulés par un solide leadership communautaire. Les gens les mieux informés se doutent bien que, depuis fort longtemps, la longévité même de ces compagnies de théâtre repose sur une attention et un appui réels, tant individuels que collectifs, et que les autorités semblent le plus souvent vouloir encourager. C'est ainsi que certaines associations francophones font preuve – plus que d'autres – d'initiative stratégique, en resserrant les liens entre elles, en élargissant leurs réseaux pour s'attirer des commandites ou pour rejoindre différents publics, tout en s'ouvrant notamment aux immigrants francophiles et aux autres communautés ethniques. Non seulement ce réseautage permet de briser l'isolement des francophones, mais il contribue également à promouvoir les productions et à accroître le nombre de spectateurs dans le ou les théâtres de leur région. Ce type de leadership communautaire, si déterminant dans la survie de ces théâtres et pourtant si méconnu, mériterait d'être sérieusement étudié.

Il en va de même, à mon sens, de l'*horizon d'attente* du public vivant en milieu minoritaire et qui, pour les mêmes raisons, devrait être beaucoup mieux défini. Car, faut-il le préciser, le rayonnement du théâtre franco-canadien est tributaire non seulement des subventions convoitées, du leadership individuel et communautaire, mais surtout de la fréquentation du public, qu'il faut savoir rejoindre tout en répondant à ses besoins particuliers. Ce défi est d'autant plus important à relever que les spectateurs francophones d'aujourd'hui, public occasionnel ou assidu des salles de théâtre anglophones, connectés qu'ils sont sur la culture télévisuelle montréalaise, voient leurs goûts, leurs attentes et leur niveau d'exigence augmenter.

Ceci dit, même si les conditions matérielles dans lesquelles évoluent un bon nombre de compagnies ne leur permettent pas d'atteindre aussi facilement les standards de production qui leur sont ainsi fixés, il n'en demeure pas moins que l'*horizon d'attente* du public (que celui-ci soit acadien, franco-ontarien ou franco-albertain) doit être, dans un premier temps, bien circonscrit et pris en considération quand vient le

temps d'élaborer une programmation, de saison en saison. Les professionnels et artisans de la scène pourront alors répondre plus adéquatement, dans un deuxième temps, aux goûts de la majorité de leurs spectateurs qui, contrairement à ceux du Québec, peuvent difficilement choisir d'assister à la représentation, en français, des pièces de leur choix, dans les salles de leur choix. En tenant compte de ce contexte particulier, la plupart de ces artisans chercheront à ne pas faire écran, à ne pas déposséder leur public de sa propre capacité de lire, de regarder, d'entendre la pièce qu'ils auront soigneusement sélectionnée, mais voudront, au contraire, faire en sorte qu'il puisse lui-même hasarder quelques associations réflexives et imaginatives. Ce travail, de nature aussi bien artistique que pédagogique et réalisé auprès des francophones en milieu minoritaire, consistera le plus souvent à ouvrir les possibilités d'imagination et de médiation concrètes par l'établissement de contraintes esthétiques souvent minimales mais qui, loin d'aller de pair avec l'amateurisme, réclament, quant aux moyens utilisés, le déploiement d'un très grand métier et d'une recherche d'accessibilité.

Je m'en voudrais, par ailleurs, de ne pas préciser ce qui suit, même très brièvement. Quelles que soient les recherches que l'on souhaite mener sur le théâtre franco-canadien, il importe de ne pas oublier, selon moi, que le rapport entre celui-ci, le contexte minoritaire et l'identité culturelle du public est à envisager sous l'angle de la pluralité, étant donné que le théâtre pratiqué hors Québec en français, loin de se caractériser par une quelconque unicité, rayonne bien au contraire par l'importance et la qualité grandissantes de textes et de productions fort diversifiés. Il y aurait, d'ailleurs, toute une histoire à écrire sur le processus d'autonomisation des théâtres de langue française au Canada réalisé dans et par ces œuvres elles-mêmes, histoire sans aucun doute pleine de surprises qui pourrait être faite à partir de l'analyse de différents corpus représentatifs. En raison de ceci, on aurait tort, à mon sens, de continuer de parler du « théâtre des Maritimes », ou encore, du « théâtre de l'Ouest canadien », tout en cherchant maladroitement à trop simplifier – ou pire, à nier – la riche spécificité des pratiques théâtrales identifiables dans ces vastes régions du pays et dont les caractéristiques plurivalentes ne sauraient être subsumées sous une catégorie unique. De la même manière, est-il vraiment opportun d'envisager par le même biais le théâtre québécois, acadien et franco-ontarien, comme s'il allait de soi de mettre dans la même balance les productions du Théâtre du Nouveau Monde (Montréal), celles du Théâtre populaire d'Acadie (Moncton) et celles de la Compagnie Vox Théâtre (Ottawa) ?

Qu'on me comprenne bien, je n'entends pas dire ici qu'il faille considérer ce qui se fait à l'extérieur du Québec en ayant recours à des variables ou à des critères distincts, ou encore, à une grille d'analyse unique et construite en fonction des théâtres de langue française du Canada. Ce qu'il m'apparaît important d'affirmer, toutefois, c'est la nécessité de bien saisir les contraintes et de respecter la spécificité des théâtres implantés en milieu minoritaire. Par exemple, en raison de la taille restreinte des communautés de langue française qu'ils desservent, la plupart des théâtres franco-canadiens ne peuvent se consacrer exclusivement à desservir un seul segment de celles-ci. Il est d'ailleurs très rare qu'une compagnie se spécialise dans la création de spectacles pour enfants et refuse, du même souffle, de monter du théâtre de répertoire pour adultes. Les nécessités de la pratique du théâtre en contexte minoritaire commandent, à l'inverse, que la spécialisation des troupes de théâtre soit limitée de façon beaucoup plus stricte qu'elle ne l'est dans les centres urbains du Québec, nettement plus peuplés. Elles exigent aussi une plus grande polyvalence dans le choix des spectacles à offrir. À ce chapitre, le travail accompli par le théâtre l'Escaouette (Moncton), le Théâtre de la Vieille 17 (Ottawa), la Troupe du Jour (Saskatoon) et le Théâtre la Seizième (Vancouver) m'apparaît des plus exemplaires. La programmation annuelle de ces compagnies devient un lieu où le théâtre pour enfants et le théâtre pour adultes se côtoient en toute complicité, donnée qu'on ne saurait négliger dans d'éventuelles recherches.



22

**La science est et demeure une aventure. La vérité de la science n'est pas seulement dans la capitalisation des vérités acquises, la vérification des théories connues. Elle est dans le caractère ouvert de l'aventure [...] qui aujourd'hui exige la remise en question de ses propres structures de pensée.**

Edgar Morin  
(1990, p. 25-26)

**Ce que refusent beaucoup de jeunes, c'est de gaspiller leurs forces dans une joute stérile et vide où le « paraître » prend l'avantage sur « l'être ».**

Joël de Rosnay  
(1975, p. 285)



## Quand les connaissances historiographiques relancent la recherche théâtrale

Chantal Hébert  
CRILCO, Université Laval

**Au lieu du conflit ouvert entre les générations, qui est de règle aujourd'hui [...], c'est peut-être à une coopération sans précédent entre les jeunes et les anciens qu'il faudrait s'attendre, et donc se préparer.**

Joël de Rosnay (1975, p. 309)

Comment répondre à l'invitation de faire le point sur l'état global des connaissances historiographiques touchant les théâtres de la francophonie nord-américaine au XX<sup>e</sup> siècle, et de proposer, du même souffle et d'une même coulée – comme si le défi n'était pas suffisant –, quelques pistes et voies de recherche qui pourraient s'offrir aux chercheurs en études théâtrales, pour le XXI<sup>e</sup> siècle? J'ai opté pour le plus simple et j'ai divisé mon propos en deux parties, en espérant que le tout ne soit pas trop réducteur.

Dans la première partie, j'opère un retour sur le colloque de novembre 2001 qui est au point de départ de cette publication, et sur les communications qui ont donné les articles publiés ici. L'exercice m'a semblé profitable parce que, en faisant ressortir la diversité des sujets traités et la pluralité des approches proposées, le compte rendu éclaire l'évolution qui s'est produite dans la recherche théâtrale depuis un quart de siècle et met en lumière l'effort d'affranchissement du licou littéraire. À l'évidence, l'ouverture à d'autres disciplines ainsi qu'à des outils différents est bel et bien engagée. Dans la deuxième partie, j'aborde la question des pistes de recherche sous un angle particulier, celui de la relève, des étudiants des cycles supérieurs que nous formons et que nous invitons à participer à nos rencontres et débats. Car à quoi bon projeter ou concevoir l'avenir de la recherche si nous n'avons pas su assurer son développement en tissant un sentiment de « solidarité » entre les jeunes chercheurs et leurs prédécesseurs? Tout développement de la recherche serait, me semble-t-il, forcément incomplet sans cette dimension fondamentale.

À l'examen du portrait d'ensemble des communications, et sans vouloir tomber dans une vision comptable, on peut constater que la situation affiche un bilan qui se caractérise, après vingt-cinq ans, par un excédent de l'actif sur le passif. Mais avant même que d'y jeter un regard, je voudrais m'adonner à un bref préambule, faisant ainsi écho aux propos préliminaires de nombre de communications. Et au risque de me retrouver d'entrée dans la posture typique des critiques des années 1930 dont Gilbert David affirmait qu'elles se limitaient aux congratulations mutuelles, je me fais un devoir et un plaisir de louer les forces déployées par les personnes qui se sont succédé à la direction de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), lesquelles ont su maintenir à tour de rôle et à bout de bras une petite société dite savante, qui vient de franchir le cap des vingt-cinq ans. Elles ont su regrouper des chercheurs dont les travaux attestent, par leur richesse et leur diversité, la vitalité et le dynamisme de la recherche théâtrale au

Québec. Certes, cet essor tient à plus d'un facteur (évolution des pratiques scéniques, augmentation du nombre de compagnies, création de programmes de formation en études théâtrales, mise sur pieds et consolidation de publications consacrées au théâtre, etc.), mais parmi ces facteurs il faut compter la présence de la SQET, ce lieu de mémoire qui, par ses colloques, offre la possibilité de réfléchir à l'inscription du passé, du présent et du futur du théâtre québécois à l'aune de ce que l'on pourrait appeler la civilisation américaine<sup>1</sup>. Il s'agit là d'un changement majeur de paradigme, participant d'une vision continentale, dont on ne peut, me semble-t-il, que se réjouir, pour peu que l'on ne perde pas de vue tant la spécificité québécoise que les multiples singularités présentes au sein de l'espace continental, autrement dit pourvu que l'on puisse penser ensemble l'un et le multiple.



## Croisement de la mémoire et de l'identité en recherche théâtrale

J'ai d'abord été frappée par la multiplicité des interventions qui tient sans doute de la complexité de l'art théâtral, mais ont aussi retenu mon attention les approches proposées, plurielles, et l'élargissement des perspectives auxquelles elles ont donné lieu ou qu'elles soufflent. S'il est vrai, comme on l'a suggéré, que les chercheurs en études culturelles n'osent aborder le théâtre en raison de sa complexité, est-ce à dire que les chercheurs en théâtre pratiquent de la critique extrême, au sens sportif du terme? M'adonnant à cette pratique à risques (?), je laisse à chacun le soin d'apporter sa propre réponse. Toujours est-il que quiconque mène des recherches en théâtre est placé devant un objet éphémère, polymorphe, polysémique – c'est un lieu commun – et, par conséquent, confronté à la complexité. Cet objet complexe, à facettes, la recherche met au défi de le saisir tant dans sa multidimensionnalité que dans son unicité, autrement dit dans sa systémicité : la dramaturgie (Lise Gaboury-Diallo), la mise en scène (Josette Féral), les lieux théâtraux (Hélène Beauchamp), la réception critique (Gilbert David), le « hors

1. La forme du mot « américaine » est empruntée à Louis Dupont, « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation », dans Donald Cuccioletta, *L'américanité et les Amériques*, p. 60.

champ» de la pratique théâtrale (Yves Jubinville), la gestion (André Courchesne et Pierre Lapointe), l'édition théâtrale (Lucie Robert, François Paré), la pédagogie théâtrale (Roger Parent), le répertoire national (Jean Cléo Godin), la formation de l'acteur (Irène Roy), l'institution théâtrale (Janusz Przychodzen), la diversité des pratiques théâtrales au Canada francophone et le dire historique (Joël Beddows).

Cet éventail d'analyses permet de dégager de grandes tendances, de découvrir des lieux et des pratiques, de rappeler des figures marquantes, de pointer des événements ou des moments clés, d'épingler des « maillons faibles » de l'espace théâtral comme le manque d'auteurs en Acadie (David Lonergan) ou, encore, de revisiter des points forts de la recherche théâtrale, dont la langue du théâtre québécois (Dominique Lafon). Des sujets abordés, je retiens des concepts transversaux comportant une riche matière à réflexion. Puisqu'il faut me restreindre, je choisirai la question de l'américanité (Pierre L'Hérault). Ce concept, qui suscite un intérêt croissant en sciences sociales depuis quelques années, et qui, selon certains chercheurs, est une notion beaucoup trop large pour être féconde (c'est du moins une réaction spontanée de frilosité qui a déjà été), me semble s'imposer comme pôle de référence majeur menant à une réflexion sur les identités multiples. Ce cadre d'analyse devrait être utile à quiconque désire aborder des pratiques théâtrales au-delà du seul cas québécois. Je retiens ensuite des axes conceptuels inédits, comme la « mater/modernité » (Stéphanie Nutting) incitant à revoir des pratiques ou des esthétiques théâtrales tel le théâtre féministe. Il convient également de saluer les alliances récentes, notamment celle du théâtre, de l'éthique et de la philosophie, permettant d'interroger certaines formes dramatiques émergentes (Pascal Riendeau).

Cela m'amène à me demander si, pour stimulants qu'ils soient, les paradigmes esthétique, économique, sociologique, éthique, stylistique, etc., qui ont été convoqués, fournissent suffisamment de données précises pour éclairer les axes et facteurs déterminants qui ont structuré la vie théâtrale en Amérique francophone au XX<sup>e</sup> siècle et qui la structurent encore. Autrement dit, si on peut comprendre que, eu égard aux difficultés épistémologiques que soulèvent l'analyse et la connaissance d'une pratique artistique comme le théâtre, il faille inévitablement puiser à différentes approches pour appuyer ses interprétations, on peut néanmoins se demander si, adossé à ces approches, on peut prétendre à une connaissance historiographique de l'activité théâtrale dans ses trois principales composantes : la production, la diffusion et la réception. Rien n'est moins sûr. Certes, on peut penser qu'en analysant autant d'aspects,

on contribue à la mise en récit du théâtre ou *des* théâtres de la francophonie nord-américaine. Reste à savoir si cette mise en récit participe de connaissances de type historiographique (inventaire, recensement, dépouillement ; aspect factuel, documentaire d'abord se fondant sur des faits, sur des données vérifiées et vérifiables, aspect critique ensuite mais soumis aux contraintes de la rigueur et de l'objectivité), c'est-à-dire liées à la mémoire et prenant appui sur des documents permettant de remonter la chaîne et de dégager des filiations souterraines ; en bref, si elle permet de faire l'histoire du théâtre. D'évidence, l'approche historiographique, au sens strict, classique ou traditionnel du terme, ne constituait pas le pivot central autour duquel sont arrimées les différentes réflexions. Faut-il s'en étonner ? Pas vraiment. Faut-il se demander ce qui est arrivé à l'histoire, à l'instar de Jean-Marc Larrue pour qui « la recherche en histoire du théâtre vit une crise sans précédent » ? Larrue, en parlant des avancées et reculs de la recherche en histoire du théâtre au Québec, depuis vingt-cinq ans, a été un des rares à attaquer de front cette problématique.

Face à ce constat, et dans la foulée de la crise que vit le champ historique, la recherche en histoire du théâtre représenterait donc elle aussi un défi. Quand la Société d'histoire du théâtre du Québec a été fondée, a-t-il rappelé, « [l]'histoire comme science fédératrice et légitimante était en crise, et on ne l'a pas vu venir », car « [n]ous étions myopes ». Personnellement, et contrairement à Larrue, je pense que les membres fondateurs de la Société d'histoire du théâtre du Québec savaient très bien ce qu'ils faisaient. Tandis que les programmes d'études théâtrales entraient à l'université, nous nous sommes mis en quête de l'histoire théâtrale, nous étions désireux de comprendre comment s'était structurée (organisée, développée, institutionnalisée) l'activité théâtrale au Québec. Nous avons alors décidé de nous atteler à l'histoire du théâtre au Québec. C'est une histoire qui est encore à faire, nous la construisons néanmoins par bribes, par pans, par des interventions diverses, multiples, individuelles. Aussi, et je reviens aux propos de Larrue, je crois que nous gagnerions peut-être à réformer notre vision de l'histoire parce que, en fait, la crise de l'histoire s'inscrit dans une crise qui est générale : crise du personnage dans le théâtre moderne, crise de la représentation, crise des langages, crise des valeurs, crise de la science classique, crise de la rationalité, crise de civilisation, etc. Il s'agit d'une crise qui affecte non seulement l'histoire mais l'acte de connaissance. Ne faut-il pas, maintenant, composer avec certaines

notions comme celle d'incertitude<sup>2</sup>, et aller au-delà de l'obsession vérificatrice en cherchant plutôt à entrer en dialogue avec des données qui sont finalement toujours en attente d'interprétation ? En somme, si l'on admet que le fait historique n'est que rarement objectivable, sinon de façon provisoire, reste non pas à écarter la production de données, mais à modifier sa vision de l'histoire, étant entendu que « l'idée de certitude théorique, en tant que certitude absolue, doit être abandonnée », comme le conseille Edgar Morin (1990, p. 56). Il faut accepter de penser ensemble le certain, l'incertain ; accepter de laisser place à la créativité ou mieux, dirait Morin, à la conscience. Et si l'historien acceptait de s'investir d'une créativité, répondrait-il du coup à Jean-Marc Larrue qui demandait : « Si l'histoire n'est pas une science, est-ce que le travail de l'historien serait un art ? » On trouve chez Morin, dans *Science avec conscience*, l'idée relativement récente de relation, de *continuum*, d'interaction entre art et science. Envisagés ensemble, art et science imposent toutefois un changement de paradigme de la pensée sans lequel il s'avère difficile de saisir les enjeux relationnels entre des entités que la vision ou le modèle dualiste occidental nous a habitués à penser séparément. Or, à l'aune de ce nouveau paradigme qu'on est en train de vivre, et qui marque une nouvelle étape du savoir – la pensée complexe – il est possible d'aborder le travail de l'historien – et plus particulièrement ici celui de l'historien du théâtre – comme tenant tout à la fois de l'acte de connaissance et de l'acte de création. Ici encore je citerai Edgar Morin pour qui « la science est impure » : « [...] il faut établir des communications beaucoup plus grandes entre science et art [...] [p]arce qu'il y a une dimension artistique dans l'activité scientifique » (p. 56). En d'autres mots, faire œuvre de scientifique, de chercheur, d'historien, au XXI<sup>e</sup> siècle, c'est accepter d'ouvrir « le dialogue avec l'incertitude et l'incomplétude » (p. 213), c'est être prêt à relever « le défi de la complexité » et, pour ce faire, il faut changer sa vision « classique » de l'histoire, une vision stable, figée, achevée, archivée, objective, comme la science « classique » l'a elle-même fait. Pour peu que l'on acceptera de changer sa vision de l'histoire et de relever le défi de la pensée complexe, on continuera à alimenter l'histoire, c'est-à-dire à élaborer des modèles d'intelligibilité du théâtre et, puisque c'est ce qui nous intéresse ici, à développer des connaissances sur les théâtres francophones en terre américaine (Alain-Michel Rocheleau, Alvina Ruprecht). Pointent déjà des perspectives qui pourraient peut-être donner un sens à nos occupations de chercheurs.

2. Par exemple, à quelqu'un qui s'interrogeait sur la date exacte de l'ouverture du Théâtre Arcade, Jean Cléo Godin a répondu : « Moi, j'ai lu 1913 et toi, tu as lu 1921... Alors, qu'est-ce qu'on fait dans ce cas-là ? ».



## L'avenir de la recherche théâtrale

Dès que je pense aux pistes de recherche possibles me vient en tête l'idée de sujets, non pas au sens de voies de recherche, mais au sens d'individus, de communauté, de société, celle que forment les chercheurs, d'une société comme la SQET dont l'objectif principal était et est toujours de « faire l'histoire du théâtre du Québec » (Noiseux-Gurik, 2001, p. 7). Une société qui, après avoir défendu « l'intégrité » d'un territoire (le territoire québécois), en est arrivée à penser la réalité et l'identité du Québec contemporain dans une perspective continentale (ce dont témoigne la thématique de cette publication) ; une société qui, avant que de distendre ses frontières géographiques, avait enlevé le mot « histoire » de son nom officiel pour le remplacer par le mot « recherche<sup>3</sup> », s'ouvrant à différentes approches du théâtre (sociologie, sémiologie, etc.), et s'inscrivant ainsi dans la mouvance interdisciplinaire ambiante, mais qui, fêtant ses vingt-cinq ans, en vient néanmoins à se redemander : « Qu'est-il arrivé à l'histoire ? » Une société qui semble avoir beaucoup plus de mal finalement à se détacher du licou historique (si tant est qu'il faille s'en libérer) qu'à se défaire du licou littéraire, et qui cherche à faire le point sur l'état des connaissances historiographiques en théâtre. Aussi se trouve-t-elle contrainte de s'interroger encore une fois sur sa vision de l'histoire et d'élaborer une approche, une pensée, pour ne pas dire une vision polydimensionnelle de l'histoire. Une société enfin dont le but est, à l'instar de celui de toute équipe scientifique, de « regrouper en association tous ceux qui s'intéressent à la recherche en théâtre et mettre de l'avant l'élaboration d'un projet collectif sur la vie théâtrale au Québec » (Noiseux-Gurik, 2001, p. 6) ; une société donc soucieuse de conserver et de diffuser son patrimoine théâtral, et désireuse d'assurer la transmission de savoirs d'une génération à l'autre, c'est-à-dire d'accueillir la relève et de lui accorder « une place significative ».

---

3. Connue depuis sa fondation en 1976 sous le nom de Société d'histoire du théâtre du Québec (SHTQ), la société a changé de nom en 1992, pour devenir la Société québécoise d'études théâtrales (SQET).

Or, puisque le développement de la recherche en histoire du théâtre est lié au passage du relais, on pourrait penser qu'il est facile de mettre à contribution les nouveaux chercheurs qui constituent la relève, car ce sont eux qui auront dans l'avenir un rôle important à jouer dans la constitution de l'histoire, dans la consignation et la perpétuation de la mémoire du théâtre. Pourtant, il s'avère vraisemblablement difficile d'entrer en communication avec eux, et ce, même si les études théâtrales en milieu universitaire suscitent un intérêt croissant chez les jeunes, que les universités québécoises ne souffrent pas présentement de baisse d'inscriptions dans ces programmes, et que les étudiants sont aussi de plus en plus nombreux à poursuivre leur formation aux cycles supérieurs, entreprenant des projets de recherche sous la direction de professeurs chercheurs qui sont eux-mêmes engagés dans des programmes de recherche.

Cependant, quiconque pense programmes de recherche pense théories et approches scientifiques. Et dès lors que l'on adopte un point de vue systémique, il est difficile de ne pas penser aussi aux institutions et centres de recherche où s'exerce aujourd'hui l'activité scientifique, de même qu'aux pratiques de diffusion des résultats de recherche qui y sont en usage (colloques, communications, articles, ouvrages). Quel est l'intérêt scientifique qui anime la communauté scientifique de chercheurs que nous formons, nous demandent les jeunes chercheurs? Pour qui et pourquoi faisons-nous de la recherche? À un moment où notre tâche universitaire ne cesse de s'alourdir et où nous sommes contraints à «remplir» des contrats de performance dans un système d'éducation désormais soumis à la logique de l'économie de marché, la question ne devrait pas nous laisser indifférents, nous qui, de par la fonction que nous occupons, devrions d'abord être concernés par les problèmes relatifs à la connaissance<sup>4</sup>.

Au début de ce troisième millénaire, les jeunes, cherchant à comprendre les règles du jeu scientifique, nous invitent à nous demander ce que peuvent apporter les colloques comparés aux autres modes

---

4. L'importance de ce questionnement qui nous vient des jeunes n'est pas banale ; il est symptomatique d'une crise intellectuelle plus large qui traverse actuellement le monde scientifique découvrant les contradictions fondamentales sur lesquelles ont de plus en plus tendance à déboucher les activités scientifiques. Difficile ici ne pas faire de lien avec le thème, «Science et savoir: Pour qui? Pourquoi?», sous lequel s'est tenu, du 13 au 17 mai 2002, à l'Université Laval, le 70<sup>e</sup> Congrès de l'Acfas. Reste à savoir si les scientifiques se sont réellement interrogés sur les injonctions contradictoires auxquelles ils sont présentement confrontés dans l'exercice de leur travail.

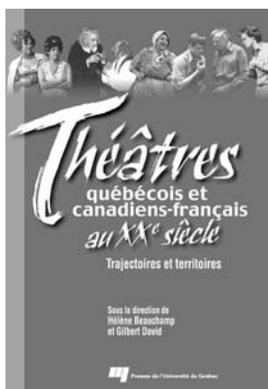
de communication ou de connaissance. Constituent-ils toujours une source de connaissance et de développement véritable dont les jeunes et moins jeunes chercheurs peuvent tirer profit? Favorisent-ils le développement d'un réseau de communication, mieux, promeuvent-ils un véritable dialogue? Ou sont-ils avant tout des «lieux d'intronisation dans la grande famille des chercheurs», comme le demandait une jeune chercheuse désireuse de débusquer «l'arsenal des codes qui semblent régir la prise de parole en public»? Comment ne pas se poser ces questions quand on constate que, année après année, bien peu d'étudiants assistent aux colloques?

Nous en sommes rendus à ce qui me semble être le côté sombre – j'ose le mot – de ce bilan. Étrange conjonction ou dynamique du tout? Force est de se redemander où est la relève, question qui préoccupait déjà la SQET au milieu des années 1990 (Noiseux-Gurik, 2001, p. 21). Avec l'arrivée en force du numérique, il n'est pas du tout certain que les colloques – du moins dans leur forme actuelle – favorisent une communication collective intégrative et dynamique, nous disent les jeunes chercheurs pour qui la participation de leurs prédécesseurs «tient plus de la formalité obligatoire que de l'urgence de nourrir une discussion brûlante», pour reprendre encore les paroles de l'un d'eux. Si j'amène ici la question de la technologie, c'est, d'une part, parce que cet outil est celui de la nouvelle génération de chercheurs et, d'autre part, parce qu'il y a un lien qui, comme on le sait, va de la technologie à la recherche, de la recherche à l'éducation, de l'éducation à la connaissance, etc. L'univers de la recherche, comme celui de l'éducation et de la formation, a profondément changé ces vingt-cinq dernières années. Parmi les principales sources de changement, il faut compter le développement technologique. Il s'agit là d'une question qui déborde largement mon propos et que j'aborde, certes, beaucoup trop rapidement ici. Mais comment chercher à donner sens et orientation à la recherche au XXI<sup>e</sup> siècle sans se demander comment partager, diffuser, échanger et discuter des résultats de recherche? Cela nous ramène aux conditions dites favorables à l'échange, à la communication et à la connaissance. Mais j'en reviens au point sur lequel je veux insister et sur lequel je terminerai : le rôle positif du négatif. Il serait dommage que les jeunes chercheurs aient le sentiment que les recherches en études théâtrales se déroulent sous le signe du soliloque dans un domaine – le théâtre – qui privilégie un rapport direct et se joue sous le signe de l'échange et de la coprésence. Mettre en place des échanges se déroulant dans une atmosphère de convivialité, dans un milieu de pluralité de pensées et de communication dynamique, dans un dispositif

d'interactivité générant des réseaux de chercheurs, tel pourrait être un des objectifs à intégrer à nos programmes de recherche. J'en fais d'ailleurs le souhait en cet anniversaire de la SQET dont l'avenir repose sur la relève.

## Bibliographie

- CUCCIOLETTA, Donald (2001), *L'américanité et les Amériques*, Québec, Les Éditions de l'IQRC.
- DE ROSNAY, Joël (1975), *Le macroscopie. Vers une vision globale*, Paris, Seuil.
- MORIN, Edgar (1990), *Science avec conscience*, Paris, Seuil.
- NOISEUX-GURIK, Renée (2001), « Historique de la SHTQ/SQET », *Vingt-cinq ans de recherches théâtrales au Québec, De la Société d'histoire du théâtre du Québec à la Société québécoise d'études théâtrales*, Montréal, SQET.



## Index\*

### A

- À la conquête d'un baiser* 90  
*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* 246  
 abonnement 66, 70, 82, 92, 376  
 Académie québécoise du théâtre 211, 320  
 Acadie 2, 96, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 372, 373, 374, 396, 404  
 Acadiens 175, 190, 211, 222, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 235, 288, 367, 371, 373, 374, 375  
*Acadiens à Philadelphie (Les)* 222  
 acteur / actrice 5, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 35, 40, 41, 42, 50, 60, 63, 89, 92, 97, 102, 111, 129, 166, 194, 229, 271, 287, 289, 291, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 317, 333, 334, 335, 336, 338, 345, 374, 386, 388, 404, 429  
*Adieu au poète (l')* 90  
*Alfa* 421  
 alliance nouvelle (nouvelle alliance) 249, 250, 251, 256, 261, 262  
 amateur / professionnel 21, 35, 36, 42, 60, 62, 63, 67, 69, 71, 91, 92, 93, 99, 101, 115, 131, 198, 199, 200, 203, 221, 223, 225, 226, 230, 233, 243, 274, 282, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 295, 297, 300, 302, 306, 311, 312, 314, 315, 316, 329, 331, 335, 339, 348, 366, 367, 371, 372, 374, 375, 385, 398, 426, 427  
 américanité 4, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 173, 174, 176, 403, 404  
 Amérique amérindienne 156, 161, 162  
 analyse de discours 304  
*Annuaire théâtral (l')* 5, 96, 102, 128, 130, 141, 150, 151, 301, 344, 347, 363, 377, 386, 421, 422, 423, 424, 428, 429  
 approche socioesthétique 126, 133, 136  
*Aria* 96  
 Arnasson, David 209, 211  
*Article* 23 209  
 Association canadienne des théâtres de l'Ouest (ACTO) 282, 283, 284, 285, 286, 289, 297  
 Association canadienne du théâtre amateur (ACTA) 147, 311, 314  
 Association de la recherche théâtrale au Canada (ARTC) 344, 347, 353, 362  
 Association des directeurs de théâtre (ADT) 71, 77, 316, 319

\* Ne figurent dans l'index que les noms et les titres retenus par les collaborateurs.

Association des théâtres francophones  
du Canada (ATFC) 77, 366  
Association québécoise des critiques  
de théâtre (AQCT) 149, 319  
Association québécoise du jeune  
théâtre (AQJT) 71, 78, 147, 311, 315,  
316, 317  
*Au temps de la prairie* 208  
*Aucun motif* 210, 213  
Auger, Roger 197, 206, 209, 376  
autobiographie 97, 118, 303  
avant-garde 23, 103, 163, 213, 326,  
386  
avenir 191, 198, 211, 214, 215, 233,  
275, 327, 343, 372, 376, 377, 388,  
396, 402, 407, 408, 410

## B

*Baby Blues* 238, 239, 241  
Barbeau, Victor 130, 131, 133, 140, 142  
*Barre du jour (La)* 88, 147  
Barry, Fred 39, 43, 91  
Baudrillard, Jean 238, 240  
Beauchamp, Hélène 1, 2, 3, 6, 11, 33,  
36, 40, 41, 71, 89, 94, 150, 152,  
199, 202, 301, 314, 344, 348, 352,  
366, 403, 421, 423  
Bélair, Michel 13, 98, 142, 147, 311,  
313, 326, 327, 329  
Bellefeuille, Robert 117, 119, 174, 175,  
292  
*Belles-sœurs (les)* 70, 94, 95, 135, 165,  
182, 183, 186, 187, 188, 189, 191,  
194, 195, 276, 321  
Béraud, Jean (Jacques La Roche) 13, 14,  
15, 16, 39, 42, 53, 93, 94, 126, 131,  
132, 140, 143, 145, 146, 268, 269,  
270, 271, 272, 273, 277, 278, 361,  
362, 366  
Bernabé, Joby 388  
Bernstein, Henry 271, 272, 273, 275,  
279  
Bessette, Arsène 92  
*Bible (La Sainte)* 251, 259  
Bienvenue, Yvan 97  
*Big/Bullshit/Sex lies et les Franco-  
Manitobains* 211  
biographie 97, 303, 305, 360  
*Bonne parole (La)* 91  
Bouchard, Michel Marc 188, 189

Boucher, Honoré 91  
Boudreau, Jules 222, 226, 227, 233  
Boulanger, Luc 98, 150  
Branch, James 222, 233, 235  
Burgoyne, Linda 239

## C

*Cahiers de théâtre Jeu* 5, 41, 49, 72,  
88, 89, 96, 102, 135, 148, 168, 186,  
301, 311, 331, 421, 423  
Cambron, Micheline 6, 99, 166  
*Canadian Theatre Review (CTR)* 89, 96,  
99, 100, 421  
*Cantatrice chauve (la)* 244, 277  
Caserne Dalhousie 44, 45, 81  
Cenerini, Rhéal 205, 210, 211, 213  
Centre d'essai des auteurs dramatiques  
68, 94, 147, 317  
Centre dramatique pour l'enfance  
et la jeunesse 46  
Centre national des Arts 37, 43, 70,  
117, 119, 172, 202  
Cercle Molière 43, 46, 63, 198, 200,  
203, 204, 205, 206, 211, 212, 281,  
282, 284, 286, 288, 376, 377, 423  
Chamberland, Paul 187, 188, 193  
Champagne, Claude 97  
champ théâtral 5, 310, 312, 314, 315,  
353  
Chiasson, Herménégilde 176, 190, 221,  
224, 228, 230, 232, 233, 373  
choix artistique(s) 39, 41, 63  
chora 245  
*Cochu et le soleil* 227  
cohésion 14, 15  
colloque 3, 6, 73, 182, 215, 302, 402,  
403, 408, 409, 422, 429  
comédie 53, 54, 55, 93, 130, 158, 167,  
202, 204, 229, 231, 246, 250, 251,  
252, 253, 254, 255, 256, 261, 271,  
272, 370, 386  
noire 4, 249, 250, 251, 252, 256,  
261, 262, 263  
Comédie-Canadienne 19, 41, 42, 54, 56,  
65, 68, 146, 158, 314  
comédien / comédienne 3, 10, 21, 34,  
39, 40, 41, 42, 47, 55, 62, 63, 64,  
71, 73, 91, 93, 111, 112, 115, 118,  
166, 175, 200, 201, 203, 204, 208,  
227, 230, 250, 271, 273, 274, 276,

277, 278, 284, 286, 287, 292, 301, 303, 312, 313, 372, 384, 386, 429  
 Comédiens associés 54, 271, 272, 274  
*Comédiens et Amateurs* 92, 142  
 comité d'évaluation par les pairs 68  
 communauté 2, 3, 4, 44, 56, 91, 93, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 126, 127, 131, 132, 134, 135, 136, 159, 185, 186, 190, 193, 197, 198, 200, 205, 207, 212, 213, 214, 215, 216, 227, 260, 286, 288, 365, 366, 367, 368, 369, 373, 377, 378, 385, 395, 396, 397, 399, 407, 408  
 d'interprètes 2, 5, 283, 297  
 Compagnons de Saint-Laurent 17, 36, 40, 41, 53, 56, 62, 269, 301, 321, 353  
 complexité 11, 74, 84, 155, 302, 326, 345, 355, 360, 403, 406  
 Comte, Gustave 92, 130, 141, 142  
 confrontation linguistique 172  
 connaissance 2, 14, 60, 61, 79, 84, 127, 136, 299, 305, 318, 343, 354, 355, 384, 388, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 408, 409  
*Conscrit impérial (Le)* 90  
 conseil d'administration 49, 61, 62, 65, 69, 70, 73, 74, 75, 83, 425  
 Conseil des arts de Montréal 67  
 Conseil des arts du Canada 67, 68, 69, 72, 75, 76, 80, 149, 285, 302, 422  
 Conseil des arts et des lettres du Québec 67  
 Conseil québécois du théâtre (CQT) 77, 150, 302, 316, 317, 319  
 Conservatoire d'art dramatique de Québec 283, 284, 427  
 Conservatoire d'art dramatique de Montréal 53, 54, 71, 302, 312  
 conte 90, 206, 229, 238, 239, 241, 242, 243, 247, 373  
 contestation 4, 311, 316, 326  
 conteur 2, 170, 241, 243, 384, 388, 389  
 contexte minoritaire 365, 398, 399  
 continent asiatique 172  
 continentalité  
 amérindienne 175  
 francophone 174  
 contre-rituels 170  
 Corbeil, Sylvio 91  
 Coutlée, Paul 93

création théâtrale 33, 46, 48, 50, 94, 114, 212, 215, 282, 283, 284, 294, 297, 335, 336, 337  
 créole 386, 387, 388, 389  
 crise 202, 213, 237, 240, 244, 246, 343, 344, 346, 347, 350, 354, 405, 408  
 critique 2, 3, 10, 14, 17, 18, 19, 21, 39, 88, 89, 92, 93, 99, 102, 103, 108, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 146, 149, 166, 173, 182, 183, 186, 201, 209, 214, 215, 221, 227, 232, 239, 256, 257, 258, 271, 275, 277, 278, 296, 302, 304, 318, 319, 320, 326, 330, 331, 332, 335, 336, 349, 350, 353, 356, 360, 362, 365, 366, 369, 372, 374, 375, 376, 378, 385, 390, 402, 403, 405, 422, 425, 429  
 dramatique 3, 4, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 140

## D

Dagenais, Pierre 19, 40, 268, 269, 274, 275, 279, 352  
 Daigle, France 229, 231  
 Dalpé, Jean Marc 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 174, 175, 191, 292, 370, 371, 426  
 Danis, Daniel 174, 184, 187, 190, 194, 195  
 Daoust, Julien 35, 43, 91, 268, 279, 353  
 Dassylva, Martial 135, 140, 148  
 David, Gilbert 1, 2, 3, 6, 11, 13, 21, 73, 79, 98, 123, 140, 148, 150, 151, 152, 157, 167, 193, 271, 300, 317, 330, 349, 402, 403, 422  
 décadence 20  
 décentrement 174, 175  
 DFA (Départements français des Amériques) 384, 385, 386, 387, 389  
 démarche scientifique 332, 336  
*Déposition (la)* 246  
 Desbiens, Patrice 118, 119  
 De Sève, J.-A. 270, 271  
*Deus ex machina* 262  
 Deyglun, Henry 93, 271, 279  
 diaspora 427

*Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* 88, 124, 349, 369, 428  
 Dieu (mort de) 250, 251, 254, 256, 257, 261, 262  
 diffusion 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 53, 63, 66, 67, 68, 72, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 84, 88, 90, 91, 92, 111, 117, 118, 119, 215, 231, 310, 320, 370, 375, 391, 396, 404, 408, 422  
 direction  
   administrative 60, 61, 62, 70, 73, 74, 75, 83  
   artistique 43, 49, 60, 61, 62, 70, 73, 74, 75, 83, 84, 199, 200  
 discours  
   critique 10, 13, 17, 19, 20, 23, 24, 72, 112, 119, 125, 127, 132, 133, 134, 336, 384  
   pragmatique 300, 303  
*Djibou (le)* 226  
 Domenach, Jean-Marie 240  
 Dominion Drama Festival 284, 314  
 Doré, Marc 169, 283, 284, 290, 291, 292, 293, 294, 295  
 Dorge, Claude 205, 206, 208, 209, 211  
 dramaturges éditeurs 97, 101  
*Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* 98, 152, 423, 424  
 droit criminel canadien 337  
 Dubé, Marcel 19, 93, 94, 95, 98, 145, 159, 160, 161, 163, 191, 192, 193, 204  
 Dubois, René-Daniel 282, 287, 288, 289, 295, 296  
 Dugas, Marcel 92  
 Dupont, Claude (Sœur Joséphine du Saint-Cœur de Marie, née Marie-Alice Ferron) 91

## E

école de théâtre 284, 300, 302  
 École nationale de théâtre du Canada 53, 71, 283, 284, 294, 301, 310, 312, 425  
 École supérieure d'art dramatique de Strasbourg 284  
 École supérieure de théâtre de l'UQAM 421  
 écoute 9, 23, 61, 213, 232, 241, 306  
 écrivain scénique 21  
 Éditions Actes Sud 97

Éditions d'Acadie 96, 226, 228, 235  
 Éditions de La Pleine Lune 88, 96, 103  
 Éditions des Plaines 96  
 Éditions du Blé 96, 205, 423  
 Éditions du Boréal 103, 246, 270  
 Éditions Édouard Garand 88, 92, 93  
 Éditions Elæis 97  
 Éditions Leméac 88, 94, 95, 97, 98, 99, 103, 209, 225, 276, 424  
 Éditions Le Nordir 96, 115, 116, 117, 119, 421, 422, 423, 426, 427  
 Éditions les Herbes rouges 88, 96, 100  
 Éditions Prise de parole 96, 114, 115, 116, 117, 118, 119  
 Éditions Québec/Amérique 97  
 éducation 132, 184, 189, 206, 222, 288, 295, 301, 396, 408, 409  
 engagement 44, 64, 111, 191, 204, 254, 269, 286, 331, 332, 366, 373, 391, 396  
 enseignement 36, 91, 95, 99, 287, 289, 291, 293, 294, 301, 302, 303, 304, 310, 311, 312, 313, 315, 317, 345, 384, 396  
 entrevues 48, 109, 232, 233, 282, 283, 303, 304, 305, 313, 370  
*Envers du décor (l')* 91, 147  
 Équipe (l') 36, 40, 53, 64, 268, 269, 274, 278, 279, 352  
 Espace GO 43, 44, 46, 57, 75, 81  
 Espace Libre 44, 45, 57, 75, 81, 170, 173  
 Eskabel 20, 43, 45, 56, 148, 333  
 esthétique 2, 4, 10, 13, 15, 18, 20, 24, 43, 46, 47, 71, 88, 93, 101, 109, 113, 131, 132, 134, 158, 161, 167, 183, 213, 214, 216, 231, 237, 238, 250, 253, 269, 289, 296, 301, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 320, 321, 322, 328, 329, 330, 332, 333, 337, 338, 339, 360, 364, 366, 369, 373, 374, 386, 388, 396, 398, 404, 426  
 éthique 17, 18, 216, 249, 250, 251, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 332, 338, 339, 404, 434

## F

Faculté Saint-Jean 200, 281, 284, 286, 427  
*Félix Poutré* 91, 98, 99

*Femme d'Urie (La)* 210  
 Ferland, Jules 93, 141  
 Ferland, Marcien 208  
 Féron, Jean (Joseph-Marc-Octave-Antoine Lebel) 93  
 Ferron, Jacques 93, 146, 148, 161, 162, 163, 164, 165, 176, 183, 425, 426  
 Feux Chalins (Les) 223, 224, 225  
 financement public 70, 82  
*Florence* 95  
 formation 2, 4, 5, 13, 36, 41, 60, 69, 71, 79, 95, 120, 124, 125, 136, 202, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 293, 294, 295, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 310, 313, 315, 338, 353, 375, 384, 388, 403, 404, 408, 409, 424, 427, 429  
   des administrateurs 60  
 Forsyth, Louise 202, 203, 366  
 français standard 195  
 France-Film 55, 270, 271, 273, 276, 277, 278  
 Francen, Victor 270, 271  
 Franco-Manitobain 4, 204, 205, 206, 208, 211, 215, 365, 366, 367, 375, 376, 377, 423  
 Franco-Ontarien 102, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 174, 186, 191, 211, 288, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 397, 398  
 francophonie 6, 90, 98, 102, 156, 174, 175, 208, 214, 215, 282, 287, 290, 295, 296, 297, 386, 391, 402, 405, 427, 429  
 Frankétienne 109, 387, 390  
 Fréchette, Carole 4, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 391  
 Fréchette, Louis 53, 90, 91, 98, 99, 161, 162, 222, 237

## G

Gagnon, Dominique 246  
 Garand, Édouard 88, 92, 93, 270  
 Gauthier, Guy 204, 205, 213  
 Gauvin, Lise 6, 182, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 238  
 Gauvreau, Claude 93, 133, 134, 145, 146, 147, 191

Gélinas, Gratien 19, 36, 53, 54, 132, 133, 145, 146, 157, 158, 159, 161, 163, 182, 268, 269, 279, 284, 314  
 génétique des textes 12  
 Gervais, Gaëtan 367  
 gestionnaire de théâtre 59  
 Gesù 36, 40, 41, 42, 53, 56  
 Girard, Rodolphe 90  
 Giroux, Antoinette 54, 271, 274, 276  
 Godin, Jean Cléo 4, 11, 13, 98, 120, 147, 149, 152, 158, 172, 224, 267, 269, 271, 348, 404, 406, 423, 424  
 Goupil, Laval 225, 226, 233  
 Grand Cirque Ordinaire 71, 166, 292, 311  
 Grand Théâtre de Québec 37  
 grille d'analyse 399  
 Guadeloupe 384, 385, 386, 387, 388  
 Guyane 384, 386  
 Guy, Jean 284

## H

Haentjens, Brigitte 24, 109, 111, 112, 115, 116, 118  
 Haïti 384, 385, 387, 389  
 Hamelin, Jean 13, 17, 19, 40, 42, 133, 147, 303, 361, 362, 366  
 Hare, John 99  
 Her/His Majesty's 37, 53  
 histoire 3, 5, 6, 13, 14, 18, 19, 24, 61, 72, 83, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 103, 108, 111, 112, 118, 119, 124, 127, 131, 132, 136, 156, 165, 166, 170, 172, 173, 183, 184, 198, 203, 204, 205, 209, 210, 211, 215, 228, 232, 238, 239, 241, 242, 253, 254, 267, 278, 279, 282, 299, 300, 302, 303, 305, 306, 316, 318, 327, 329, 334, 337, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 384, 387, 388, 398, 405, 406, 407, 408, 422, 423, 424, 426, 428, 429  
   problème 305  
*Histoire du théâtre au Canada* 93, 150, 345  
 historiographie 127, 344, 345, 346, 348, 349, 352, 353, 361, 363, 364, 367, 387

homogénéité 15, 193, 317, 365  
 horizon d'attente 132, 397  
 Houllé, Léopold 93, 132, 144, 145, 361, 362, 366  
 Hugo, Victor 101  
 Huot, Alexandre 93  
 Hybridation 238, 424, 426

## I

identité 20, 109, 118, 120, 134, 157, 175, 201, 202, 207, 211, 215, 246, 288, 315, 319, 368, 390, 392, 403, 404, 407  
 culturelle 119, 200, 286, 312, 398  
 idéologie 20, 204, 245, 288, 289, 310, 312, 331, 351, 360  
*Impromptu d'Outremont (I)* 101  
 improvisation corporelle 291, 294  
 individualisme 224, 240, 243, 245, 257  
*Initiation à l'art dramatique* 93, 132, 143  
 institution 3, 6, 20, 37, 63, 71, 119, 120, 190, 200, 203, 206, 213, 231, 285, 302, 304, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 327, 330, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 347, 360, 365, 369, 371, 377, 408  
 théâtrale 3, 5, 68, 128, 265, 267, 268, 269, 273, 278, 279, 310, 320, 321, 325, 326, 330, 335, 337, 359, 365, 370, 371, 377, 404  
 intercontinental 172, 173  
 interdisciplinarité 345, 347  
 intertextualité 112, 120, 171  
 Ionesco, Eugène 132, 181, 244, 253, 296  
 Irigaray, Luce 239

## J

*Jean et Béatrice* 243  
 Jeangoudoux, Aure 241, 242  
 Jeanne, Max 383, 385  
*Je m'en vais à Régina* 197, 208, 212, 376  
 Jérémie (prophète) 250, 251, 253, 259, 261  
 jeu 5, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 40, 161, 172, 175, 194, 204, 214, 229, 239, 243, 251, 254, 261, 263, 278,

286, 291, 299, 300, 301, 302, 314, 317, 332, 333, 336, 348, 362, 408  
*Jeu, Cahiers de théâtre* 5, 41, 49, 72, 88, 89, 96, 331  
 jeune chercheur 402, 408, 409  
 Jeune Théâtre 71, 73, 94, 96, 147, 226, 292, 294, 311, 315, 317  
 joul 4, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 252  
 Joubert, Ingrid 212, 215, 376  
 Journet, Marcel 273, 274  
 jugement 127, 129, 188, 258, 333, 336, 350

## K

Kearney, Horace J. 91  
 Kolbe 210  
 Kristeva, Julia 245

## L

*L'Annuaire théâtral* 5, 96, 102, 128, 130, 141, 150, 151, 301, 344, 347, 363, 377, 386, 421, 422, 423, 424, 428, 429  
 L'Équipe 36, 40, 53, 64, 268, 269, 274, 278, 279, 352  
 Laberge, Marie 238, 246, 292  
 laboratoire 208, 214, 332, 333, 334, 335, 338, 390, 391  
 Lafon, Dominique 4, 11, 13, 98, 112, 124, 150, 152, 166, 172, 181, 268, 344, 361, 370, 404, 423, 424  
 Lamarche, Gustave 94, 143, 144, 145, 146, 147, 148  
 Lamoureux, Diane 240, 246, 247  
 langue 2, 4, 6, 18, 42, 53, 55, 100, 101, 111, 112, 165, 170, 175, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 205, 210, 215, 223, 224, 226, 244, 247, 285, 289, 290, 311, 312, 362, 365, 367, 368, 371, 372, 375, 376, 377, 383, 384, 386, 387, 396, 398, 399, 404, 427  
 Laplante, Marie-Line 246, 247  
 Laprade, Louise 246  
 Laurendeau, André 143, 183, 184, 186, 187, 189, 190

- La Nouvelle Scène 46, 75, 81  
*La trahison / The Betrayal* 203, 210, 211  
 Lanctôt éditeur 97, 425  
 Languirand, Jacques 94, 155, 163, 164, 165, 167, 176  
 Lansman éditeur 97, 101  
 Laperrière, Augustin 369, 370  
 Lassalle, Eugène 92, 142  
 Lavigne, Louis-Dominique 97, 229  
 Lavoie, Pierre 98, 128, 148, 151, 152, 173, 193, 320  
 Lebeau, Suzanne 97  
 Lecavalier, Nicole 246  
 Leclair, Armand 93  
 Leclerc, Félix 371  
 Lecoq, Jacques 23, 283, 284, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 427  
 LeFranc, Marie 92  
 Legault, Anne 246, 247  
 LeMyre, Marc 113, 117  
 Leroux, Patrick 112, 116  
 Lescarbot, Marc 372  
 Lessard, Jacques 284  
 Letondal, Henri 54, 130, 142, 143, 274  
*Lettres québécoises* 89, 96, 102, 148  
 Levasseur-Ouimet, France 200, 201, 202, 366  
 Lévesque, René 184, 288  
 Lévesque, Robert 12, 123, 135, 142, 151, 152, 182, 195, 319  
 Lewoz 388  
*Liaison* 102, 116, 421  
 Licorne (La) 45, 46, 57, 81, 168, 173  
 lieux  
   de représentation 33, 35, 45, 48  
   théâtraux 34, 38, 39, 41, 62, 81, 83, 84, 278, 403, 421, 425  
 Loranger, Françoise 98  
*Louis Fréchette* 92  
*Louis Mailloux* 222, 226  
*Lurelu* 89, 96
- M**
- Madeleine (Anne-Marie Gleason-Huguenin) 90, 142  
 Mahé, Irène 205, 206, 208  
 Mahé, Roland 205, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 295, 296  
 Maillet, Antonine 94, 190, 223, 224, 225, 226, 230, 233, 372, 373  
 Maison Théâtre 45, 75, 81  
 marginalité 3, 5, 213, 313, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 336, 338  
 Marie-Victorin, frère (né Conrad Kirouac) 91  
 Marinier, Robert 117, 118, 370  
 Martin, Alexis 4, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 258, 261, 262, 263  
 Martinique 384, 385, 386, 387, 388, 389  
 Massicotte, É.-Z. (Édouard-Zotique) 141, 142, 143, 361, 362  
 mater/modernité 237, 238, 404  
 maternité 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245  
*Matroni et moi* 4, 249, 250, 251, 252, 256, 261, 262, 263  
 McGown, James G. W. 91  
 mémoire 1, 11, 13, 88, 92, 97, 100, 101, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 128, 157, 160, 209, 212, 224, 257, 268, 299, 301, 302, 303, 305, 306, 344, 345, 352, 364, 377, 403, 405, 408, 427, 432  
 mère 165, 172, 175, 188, 190, 195, 225, 239, 241, 242, 244, 245, 246, 247  
*Mes souvenirs de théâtre* 93, 144  
 messager 255, 256  
 metteur en scène 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 35, 40, 60, 63, 79, 195, 206, 223, 250, 287, 333, 334, 337, 391  
 Michon, Jacques 88, 93  
 Milhau, Louise 92  
 milieu théâtral 61, 77, 88, 127, 131, 311, 315, 316, 317, 318, 321, 329, 331, 336, 385, 390  
 minorité / majorité 61, 63, 71, 74, 99, 109, 129, 206, 207, 208, 209, 213, 214, 216, 231, 305, 320, 326, 349, 351, 353, 364, 366, 384, 398  
 minorité(s) francophone(s) de l'Ouest 208, 212  
 mise en scène 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 95, 100, 101, 102, 112, 118, 132, 133, 157, 190, 199, 202, 204, 208, 211, 223, 225, 230, 239, 286, 335, 363, 386, 388, 391, 403, 422

modèles de gestion 61, 65, 70, 74  
modernité 4, 18, 225, 226, 232, 233,  
238, 239, 240, 245, 246, 247, 327,  
349, 354

Moncton Sable 229

*Monde de Michel Tremblay (le)* 98,  
151, 182

Monument-National 35, 36, 53, 56, 81,  
157, 268, 276

*Mosaïque* 90

Musset, Alfred de 101, 276

## N

Naumann, Manfred 283, 296

*Nigog (le)* 88, 142

norme 60, 62, 111, 125, 165, 183, 185,  
186, 187, 193, 194, 195, 213, 214,  
289, 312, 318, 327, 328, 330, 332,  
360, 363, 366, 369, 375, 376

Nouveau Théâtre Expérimental (NTE)

57, 170, 250, 251, 334

nouvelle histoire 363

## O

*O'Neill* 246

O'Neill-Karch, Mariel 108, 112, 368,  
369, 370, 373

Orpheum 37, 41, 42, 54, 56, 163

*Oublier* 246

Ouellette, Michel 111, 116, 117, 119,  
174, 191, 359, 368, 370

## P

Paiement, André 109, 111, 113, 114, 115,  
116, 117, 191, 367, 368, 370, 371

Palmieri (Joseph Archambault) 40, 93,  
144

*Papineau* 53, 91, 99, 161

*Parachute* 96, 150

Paré, François 3, 107, 108, 174, 186,  
191, 212, 318, 320, 366, 367, 386,  
404, 427

parodie 209, 250, 277, 332

*Parti pris* 88

*Partie de campagne (une)* 99

*Passe-Temps (le)* 88, 92, 130, 141, 142  
patrimoine 210, 369, 407

Pedneault, Hélène 238, 246

Pelletier, Pol 148, 246

Pennont, Elie 389

*performance studies* 11, 12

Petitclair, Pierre 99

philosophie 251, 253, 262, 404

*Pièces à conviction* 98

Pitcher, Patricia 61, 83

Place des Arts 37, 43, 56, 66

Playwrights Canada Press 101

Pliya, José 391

pluralité 6, 135, 174, 300, 398, 402,  
409

poésie 17, 88, 99, 102, 103, 120, 144,  
194, 231, 233, 269, 423

*Poésies choisies* 90

Poirier, Pascal 221, 222, 233

postcolonial 12, 135, 156, 296

postmodernité 151, 238, 351, 354

Pour une théâtralité franco-albertaine  
284

pratiques 10, 18, 19, 23, 64, 68, 79,  
90, 96, 100, 109, 113, 120, 125,  
133, 136, 148, 149, 152, 167, 171,  
293, 296, 300, 314, 315, 321, 322,  
326, 328, 330, 332, 338, 339, 348,  
349, 350, 355, 360, 361, 362, 363,  
364, 365, 366, 367, 368, 371, 372,  
373, 375, 384, 385, 388, 395, 396,  
398, 403, 404, 408  
postmodernes 171

*Premier péché*, de Madeleine 90

Prescott, Marc 205, 211, 213

Presses de l'Université de Montréal 99,  
425

processus créateur 191, 294

*Propos d'art* 96

Proulx, Antonin 93

Psenak, Stefan 116, 117

publics (développement des) 80, 83

## Q

*Quatre morts de Marie (les)* 238, 239,  
242, 244

Québec (*passim*)

québécoisisme spatial 166

Quesnel, Joseph 99

## R

- Ratsoy, Ginny 101  
 réalisme 17, 23, 66, 151, 186, 187, 212, 238, 242, 243, 269  
 recherche 2, 3, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 33, 35, 38, 41, 50, 56, 67, 69, 71, 85, 88, 89, 96, 101, 126, 129, 134, 135, 140, 143, 150, 152, 175, 178, 182, 185, 189, 213, 215, 221, 227, 230, 256, 283, 286, 292, 299, 300, 302, 303, 305, 311, 312, 333, 334, 336, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 351, 353, 355, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 371, 372, 374, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 395, 396, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429  
*Ré-flex* 96  
 Répertoire(s) 5, 17, 18, 19, 23, 40, 43, 44, 46, 47, 49, 54, 63, 64, 66, 88, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 108, 115, 119, 143, 150, 198, 204, 206, 207, 212, 267, 268, 269, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 279, 291, 311, 316, 317, 322, 362, 363, 372, 385, 386, 399, 404  
   français 268, 279, 371  
 répétition(s) 12, 48, 63, 64, 112, 335, 337, 339  
 représentation théâtrale 2, 10, 11, 12, 33, 82, 99, 129, 270, 310, 321  
 rêve  
   américain 173  
   québécois 173  
 Révolution tranquille 161, 173, 189, 287, 313, 361, 364, 365, 369  
 Riel, Louis 209, 210  
*Rigolade (la)* 92  
 Rinfret, Fernand 92  
 Robert, Lucie 3, 87, 89, 94, 96, 102, 128, 150, 268, 404, 428  
*Roitelet (le)* 209  
 Rossignol, Michelle 56, 284  
 Ruddick, Sara 240, 241, 242
- Sadowska-Guillon, Irène 102  
*Sagouine (la)* 70, 190, 223, 224, 225, 226  
 Saint-Denis, Maude 113  
 Saint-Martin, Lori 244  
 salle(s) multidisciplinaire(s) 36, 38, 44, 45, 50  
 Sartre, Jean-Paul 189, 250, 252, 253, 254, 255, 276  
 Savard, Paule 284  
 scène 2, 3, 14, 17, 18, 20, 21, 25, 33, 39, 41, 42, 46, 50, 71, 73, 75, 77, 81, 82, 92, 95, 99, 100, 101, 102, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 133, 142, 143, 144, 147, 149, 150, 151, 159, 172, 173, 174, 182, 190, 215, 216, 222, 232, 250, 252, 254, 260, 261, 262, 268, 271, 272, 274, 276, 279, 286, 291, 293, 300, 302, 304, 306, 315, 319, 328, 329, 330, 333, 334, 337, 338, 368, 384, 385, 387, 390, 398  
 scénique 5, 16, 17, 19, 20, 21, 25, 43, 44, 90, 112, 118, 136, 150, 152, 170, 194, 229, 251, 253, 254, 276, 316, 318, 322, 334, 348, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 403, 424, 429  
*Secousse (la)* 93  
*Secret d'une tombe (le)* 91  
*Sept jours de Simon Labrosse (les)* 238, 243  
 signifiant 24, 193, 194  
 Société d'histoire du théâtre du Québec (SHTQ) 5, 72, 148, 150, 343, 346, 347, 405, 407, 423  
   vingt-cinquième anniversaire 182  
 Société québécoise d'études théâtrales (SQET) 2, 5, 6, 72, 128, 148, 182, 343, 345, 346, 347, 353, 355, 362, 365, 386, 402, 403, 407, 409, 410, 421, 422  
 sociologie 88, 89, 135, 346, 347, 407  
 sociologique 10, 240, 305, 315, 329, 348, 404  
 solidarité 402  
 spectateurs 1, 25, 35, 39, 41, 42, 43, 45, 49, 82, 118, 160, 175, 201, 202, 208, 211, 215, 224, 229, 251, 253, 270, 334, 369, 374, 397, 398  
 sphère esthétique 127, 131, 132, 134  
*star system* 63, 64, 65, 66

## S

- Sabourin, Marcel 283, 290, 291, 292, 294, 295, 296

*stock companies* 63, 64  
 stratégie corporelle 388  
 stylisation 17  
 systémique 126, 296, 300, 408

## T

*Tache sur la lune (une)* 246  
 Taylor, Charles 240  
 technologie 3, 332, 345, 409  
 témoignage oral 303  
 témoignages 5, 299, 300, 301, 303,  
 304, 306, 344, 386  
*Tête d'eau* 225, 226, 233  
 texte (*passim*)  
 théâtral (*passim*)  
 théâtralisation 17  
 théâtralité 3, 22, 108, 120, 148, 229,  
 284, 310, 313, 316, 321  
 théâtre (*passim*)  
 acadien 94, 227, 371, 372, 374  
 canadien-français 5, 130, 361, 362,  
 363, 364, 367  
 d'idées 250, 252, 254  
 de situations 252, 255  
 expérimental 20, 44, 150, 326  
 franco-canadien 396, 397, 398  
 franco-ontarien 107, 108, 109, 110,  
 111, 112, 113, 117, 118, 120, 186,  
 191, 368, 369, 370  
 immigrant 168, 176  
 jeune(s) public(s) 46, 78, 152, 421  
 privé 77  
 québécois 4, 6, 11, 101, 102, 120,  
 125, 127, 128, 130, 132, 133, 134,  
 135, 137, 147, 149, 156, 157, 165,  
 167, 168, 169, 171, 176, 181, 182,  
 188, 190, 191, 194, 249, 267, 283,  
 294, 299, 301, 309, 313, 315, 316,  
 320, 325, 326, 327, 328, 329, 330,  
 338, 348, 363, 364, 365, 367, 369,  
 383, 398, 403, 404, 422, 423, 424,  
 428, 429  
 utile 331  
*Théâtre à Montréal (le). Propos d'un  
 huron canadien* 92  
 Théâtre Action 71, 116, 366, 370  
 Théâtre Arcade 5, 54, 267, 268, 269,  
 270, 271, 272, 273, 278, 406  
*Théâtre canadien-français (le)* 5, 148,  
 152, 344, 362, 363, 364, 365, 372

Théâtre d'Art 17, 19  
 Théâtre d'Aujourd'hui 43, 44, 45, 56,  
 70, 74, 81, 98, 148, 166, 174, 175  
 Théâtre de l'Île 44, 45  
 Théâtre de la Bordée 43, 81  
 Théâtre de la Corvée 110, 115  
 Théâtre de la Vieille 17 43, 46, 115,  
 174, 399  
 Théâtre de Quat'Sous 43, 44, 56, 64,  
 65  
 Théâtre Denise-Pelletier 43, 45, 50, 54,  
 174  
 Théâtre du Bic 47  
 Théâtre du Nouveau Monde 19, 34, 36,  
 41, 43, 44, 53, 54, 56, 63, 66, 68,  
 73, 74, 81, 147, 161, 163, 165, 301,  
 327, 353, 398  
 Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) 71,  
 81  
 Théâtre du Rideau Vert 36, 39, 44, 53,  
 55, 56, 63, 66, 165, 224, 225, 276,  
 278  
 Théâtre Euh ! 147, 148, 166, 291, 292  
 Théâtre Français 34, 53  
 Théâtre français de Toronto (TfT) 65,  
 370, 371  
 Théâtre l'Escaouette 45, 73, 174, 190,  
 221, 226, 228, 230, 375, 399  
 Théâtre la Seizième 198, 199, 282,  
 399  
 Théâtre National 35, 41, 54, 55, 62, 63,  
 66, 91, 268, 279, 305  
 Théâtre Parminou 45, 71, 73, 81, 331,  
 425  
 Théâtre Périscope 44, 46, 425  
 Théâtre populaire d'Acadie (TPA) 43, 71,  
 190, 221, 226, 227, 228, 230, 231,  
 375, 398  
 Théâtre Prospéro 43, 44, 46, 57  
*Théâtre québécois 1975-1995 (le)* 124,  
 152, 183, 344, 362, 363, 364, 424  
*Théâtre vivant* 94  
 Théâtre-Club 19, 36, 40, 42, 53, 64  
*Théâtres professionnels du Canada  
 francophone : entre mémoire et  
 rupture (les)* 362, 422, 423, 426  
*Tit-Coq* 53, 99, 133, 157, 267, 269,  
 276, 278  
 tragédie 222, 251, 255, 256  
 transculture/transculturation 384, 389,  
 390  
 Trémaudan, Auguste-Henri de 93

*Tremblay I, II et III (les)* 205, 208  
 Tremblay, Laurent 93  
 Tremblay, Michel 94, 95, 98, 101, 135,  
 165, 166, 167, 182, 183, 185, 186,  
 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195,  
 205, 276, 322, 369, 429  
*Triomphe de la croix (le)* 91  
 Troupe du Jour 46, 198, 202, 203, 210,  
 211, 212, 282, 399

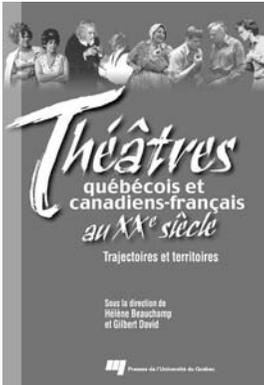
### U

UniThéâtre 81, 198, 200, 201, 202, 203,  
 282  
 Usine C 44, 46, 57, 81

### V-Z

Valiquette, Bernard 93  
 Van Burek, John 370  
 Vekeman, Victor 94  
 Véron, Laurence 205, 215, 376, 377  
*Véronica*, de Louis Fréchette 90, 99  
*Vie littéraire au Québec (la)* 88, 89,  
 124, 428  
 Vince, R.W. 346, 354, 359, 360, 361,  
 362, 363, 364, 385  
 VLB éditeur 96, 97, 246  
*Voix et Images* 89, 96, 102, 147, 426,  
 427, 428  
 Vox Théâtre 46, 119, 398  
 Wilson, Ann 99, 100  
 Zone 95, 159, 160, 192, 193





## Notices biographiques des auteurs

### Hélène BEAUCHAMP

*Université du Québec à Montréal*

Hélène Beauchamp est professeure associée à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM où elle est responsable du Centre de recherches théâtrales (CERT). Elle a récemment publié *Introduction aux textes du théâtre jeune public* (Montréal, Logiques, 2000) et codirigé le collectif *Les théâtres professionnels du Canada francophone – Entre mémoire et rupture* (Ottawa, Le Nordir, 2001). Son étude *DynamO Théâtre, un théâtre de mouvement acrobatique. Genèse et évolution d'une forme théâtrale* paraîtra chez Duchesne éditeur (2003). Elle prépare un ouvrage sur les lieux théâtraux et anime une équipe de recherche sur le processus de création en théâtre de marionnettes. Elle est présidente de la Société québécoise d'études théâtrales.

### Joël BEDDOWS

*Université d'Ottawa*

Joël Beddows est diplômé de l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris III (DEA 1997) après avoir soutenu son mémoire : *La traduction de Shakespeare au Canada francophone entre 1968 et 1988*. Il a complété ses études doctorales au *Graduate Centre for the Study of Drama* de l'Université de Toronto. Ses articles ont paru dans diverses publications : *Cahiers de théâtre Jeu, Liaison, L'Annuaire théâtral, Canadian Theatre Review (CTR)* et *Alfa*. En 2001, il a codirigé *Les*

*théâtres professionnels du Canada francophone: entre mémoire et rupture*, collection d'articles publiée aux Éditions Le Nordir. Depuis 1998, il est également directeur artistique du Théâtre la Catapulte à Ottawa. Sa mise en scène de *Faust: Chroniques de la démesure* de Richard J. Léger a remporté la Palme de la meilleure production d'Ottawa décernée par le Cercle de la critique de la capitale nationale (CCC) pour la saison 1999-2000.

### André COURCHESNE

*Conseil des arts du Canada*

André Courchesne est chef du Service du théâtre du Conseil des arts du Canada depuis 1996. Auparavant, il a été coordonnateur de l'Office des tournées du Conseil des arts du Canada et agent de développement de marché (1993-1995). Avant de se joindre au Conseil en 1993, il a été le directeur administratif du Festival de Théâtre des Amériques pendant quatre ans, et directeur administratif du Théâtre le Carousel pendant trois ans. Diplômé en théâtre de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris) et en administration de l'Université du Québec à Montréal, il a donné maints ateliers sur la diffusion des arts, entre autres à l'École des Hautes Études commerciales de Montréal.

### Gilbert DAVID

*Université de Montréal*

Gilbert David enseigne la dramaturgie, l'histoire et la théorie du théâtre au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Critique et essayiste, il a contribué à plusieurs ouvrages de référence comme le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Bordas, 1995) et *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Vol. 2 : *The Americas* (Routledge, 1996). Il a été président de la Société québécoise d'études théâtrales de 1997 à 2000 et a été rédacteur en chef de *L'Annuaire théâtral* de 1997 à 1999. En juin 1999, il a organisé à Montréal le colloque international « Théâtres d'ici vus d'ailleurs », sous l'égide de la SQET et du CÉTUQ. Ses recherches actuelles, dans le prolongement de ses travaux antérieurs en histoire du théâtre québécois, ont donné lieu à la publication, avec Sylvain Schryburt, de *Théâtres au programme* (BNQ – CÉTUQ, 2002), catalogue de l'exposition du même nom.

## Josette FÉRAL

*Université du Québec à Montréal*

Professeure titulaire à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM où elle enseigne depuis 1981, Josette Féral vient de finir son mandat de présidente de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (1999-2003). Elle a publié plusieurs livres dont les plus récents sont : *Mise en scène et jeu de l'acteur* en deux volumes (Canada/Belgique, 1997 et 1999, réimpression en 2001), qui aborde le travail de nombreux metteurs en scène européens et nord-américains. Elle a également publié des collectifs dont les plus récents sont *Theatricality (SubStance, 2002)* et *Les chemins de l'acteur* (Montréal, 2001). Elle est l'auteur de nombreux articles portant sur la théorie du théâtre au Canada, aux États-Unis et en Europe, publiés notamment dans *Poétique, Cahiers de théâtre Jeu, SubStance, Théâtre/Public The Drama Review, Modern Drama, The French Review, Discourse, Theaterschrift, Gestos, Teatro del Sur*.

## Lise GABOURY-DIALLO

*Collège universitaire de Saint-Boniface*

Lise Gaboury-Diallo est professeure au Département de français du Collège universitaire de Saint-Boniface (Manitoba). Elle a publié, en collaboration avec Carol J. Harvey, une anthologie : *La littérature au féminin* aux Éditions Mondia (1995) et un texte « De l'audace, toujours de l'audace : le théâtre franco-manitobain du Cercle Molière », écrit en collaboration avec Laurence Veron, dans *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture* (H. Beauchamp et J. Beddows, dir.), Le Nordir, 2001. Elle est également l'auteure de deux recueils de poésie : *Subliminales* (Éditions du Blé, 1999) et *Transitions* (Éditions du Blé, 2002).

## Jean Cléo GODIN

*Université de Montréal*

Professeur émérite de l'Université de Montréal, Jean Cléo Godin a publié trois ouvrages sur le théâtre québécois : *Théâtre québécois I et II* (en collaboration avec Laurent Mailhot) et *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* (en collaboration avec Dominique Lafon). Il est un collaborateur occasionnel des *Cahiers de théâtre Jeu* et de *L'Annuaire théâtral*, où il a publié plusieurs articles. Enfin, il a été membre fondateur de l'Association d'histoire du théâtre du Canada et de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

## Chantal HÉBERT

*Université Laval*

Professeure titulaire au Département des littératures de l'Université Laval, Chantal Hébert enseigne au programme d'études théâtrales et est rattachée au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ, Université Laval) où elle mène actuellement, avec Marie-Christine Lesage et Irène Perelli-Contos, une recherche sur « Le phénomène d'hybridation dans la *scéno-graphie* actuelle » (CRSH, 2002-2005). Avec Irène Perelli-Contos, elle a publié *La face cachée du théâtre de l'image* (2001) et fait paraître le collectif *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme* (1997). Elle a dirigé *L'Annuaire théâtral* de 1997 à 2000.

## Yves JUBINVILLE

*Université du Québec à Montréal*

Yves Jubinville enseigne à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. Détenteur d'un doctorat Nouveau Régime de l'Université de Paris III, il travaille dans le domaine de la dramaturgie et de l'histoire du théâtre au Québec et en France. Il entreprend actuellement une étude sur les dramaturgies du fait divers dans le théâtre francophone du XX<sup>e</sup> siècle. Yves Jubinville a publié plusieurs articles dans des revues (*L'Annuaire théâtral*, *Revue du Dix-Huitième siècle*, *Théâtre/Public*) et des ouvrages collectifs en France et au Québec, dont le récent *Théâtre québécois (1975-1995)* sous la direction de Dominique Lafon, ainsi qu'un ouvrage à paraître aux éditions du CNRS à Paris sur la formation interdisciplinaire de l'interprète du spectacle vivant, dirigé par Anne-Marie Gourdon.

## Dominique LAFON

*Université d'Ottawa*

Dominique Lafon est professeure titulaire à l'Université d'Ottawa où elle enseigne aux départements de Lettres françaises et de Théâtre. Spécialiste de la dramaturgie, elle a publié, outre de nombreux articles sur le théâtre classique et le théâtre québécois, *Le chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque* (Klincksieck/Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990), avec Jean Cléo Godin, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* (Leméac, 1999) et dirigé le collectif *Théâtre québécois 1975-1995* (Fides, 2001). Elle dirige *L'Annuaire théâtral* et la collection des Archives des lettres canadiennes du Centre de recherches en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa.

**Pierre LAPOINTE***Chercheur autonome*

Pierre Lapointe est consultant auprès de compagnies œuvrant principalement dans le secteur des arts d'interprétation. De 1987 à 1996, il a occupé le poste de directeur administratif au Théâtre Parminou. Il a par la suite été directeur général au Théâtre Péricope pendant deux ans. En 2000, il occupa de façon intérimaire le poste de contrôleur financier à l'École nationale de théâtre du Canada. Depuis douze ans, il siège au conseil d'administration du Festival international de musique actuelle de Victoriaville. Diplômé en administration de l'École des Hautes Études commerciales de Montréal, il a donné plusieurs ateliers sur la gestion des arts, notamment, en collaboration avec l'Association des compagnies de théâtre.

**Jean-Marc LARRUE***Collège de Valleyfield*

Jean-Marc Larrue est professeur de théâtre au Collège de Valleyfield. Membre du Groupe GRAFICS, dont il dirige le secteur théâtre, et du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI), il travaille principalement sur le théâtre au Québec. Auteur de divers ouvrages sur la question, seul ou en collaboration, il a notamment écrit *Le théâtre yiddish à Montréal* (Éditions Jeu), *Les nuits de la « Main »* (en collaboration avec André-G. Bourassa, VLB) et *Le Monument inattendu* (HMH-Hurtubise). Il prépare un ouvrage sur les lieux théâtraux et cinématographiques. Jean-Marc Larrue bénéficie de subventions du CRSH et du FCAR.

**Pierre L'HÉRAULT***Université Concordia*

Pierre L'Héroult est professeur émérite de l'Université Concordia, directeur du magazine culturel *Spirale*, où il est critique de théâtre, et membre du comité de rédaction de la revue *Études françaises*. Ses recherches portent sur l'hybridité culturelle et littéraire, et sur Jacques Ferron. Il a publié, en collaboration avec S. Simon, A. Nuss et R. Schwartzwald, *Fictions de l'identitaire au Québec* (XYZ, 1991) et contribué à plusieurs collectifs, dont *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, sous la direction de B. Bednarski et I. Oore (XYZ éditeur, 1997). Il a consacré de nombreuses études à Ferron, dont un essai, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire* (Presses de l'Université de Montréal, 1980) et un livre d'entretiens, *Par la porte d'en arrière* (Lanctôt

éditeur, 1997). Il est membre du groupe de recherche interuniversitaire *Éditer Jacques Ferron: la suite de l'œuvre* et du groupe *Initiative interuniversitaire de recherche sur les manuscrits et les archives littéraires* (IRMA). Il poursuit également une recherche sur « L'intertexte amérindien dans l'œuvre de Ferron » (CRSHC).

### David LONERGAN

*Université de Moncton*

David Lonergan enseigne le français et le théâtre au secondaire (1966-1975), cofonde deux troupes de théâtre professionnel, *La Famille Corriveau* (Longueuil, 1973-1977) et *Pince-Farine* (Gaspésie, 1978-1992) pour lesquelles il écrit (seul ou en collectif) une vingtaine de pièces dont *Les otages* (Éditeq, 1987). Parallèlement, il travaille dans des journaux, à la radio et à la télévision (entre autres Radio-Québec Gaspésie) et publie divers ouvrages dont *Blanche* (roman, Guérin, 1989), *La Bolduc, la vie de Mary Travers* (Triptyque, 1992) et *Paroles de l'Est* (anthologie, Éditeq, 1993). Il soutient un mémoire de maîtrise sur le théâtre radiophonique de Françoise Bujold (1996), puis entreprend des études doctorales avec pour sujet l'histoire de la littérature acadienne contemporaine. Depuis deux ans, il enseigne le journalisme et l'histoire du théâtre à l'Université de Moncton.

### Stéphanie NUTTING

*Université de Guelph*

Stéphanie Nutting est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université de Guelph (Ontario). Elle a publié un essai intitulé *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989* (Edwin Mellen Press, 2000) et a collaboré à diverses revues, dont *Voix et Images*, *The French Review* et *Spirale*. Elle a signé l'article « Entre chien et homme : l'hybridation dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé » dans le collectif *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture* (Le Nordir, 2001). Actuellement, elle poursuit ses recherches sur l'esthétique et la dramaturgie des femmes au Québec et au Canada français.

**François PARÉ**

*Université de Waterloo*

François Paré est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Waterloo (Ontario) où il enseigne la littérature et la langue. Il est aussi associé au Département des langues romanes de l'Université de Buffalo. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les littératures minoritaires, tant au Canada qu'ailleurs dans le monde. *Les littératures de l'exiguïté*, ouvrage paru en 1992 et repris récemment dans une édition de la Bibliothèque canadienne-française (Le Nordir, 2001), lui a valu le Prix du Gouverneur général du Canada en 1993. François Paré est aussi l'auteur de *Théories de la fragilité* (Le Nordir, 1994) et de *Traversées* (Le Nordir, 2000), en compagnie de François Ouellet. *La distance habitée*, un quatrième essai portant sur la notion de diaspora, paraîtra aux Éditions Le Nordir en 2003. François Paré est un collaborateur régulier des revues québécoises *Voix et Images* et *Estuaire*.

**Roger PARENT**

*Faculté Saint-Jean, Université de l'Alberta*

Roger Parent est professeur agrégé à la Faculté Saint-Jean de l'Université de l'Alberta, où il coordonne le programme d'études théâtrales. Sa recherche porte principalement sur les rapports entre performance et culture, d'où son intérêt pour la formation théâtrale professionnelle des francophones de l'Ouest canadien. Effectuée en collaboration avec le Conservatoire d'art dramatique de Québec et avec l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq, cette recherche a donné lieu à une série de réflexions théoriques parues, entre autres, dans *Les Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, *Francophonies d'Amérique*, *Canadian Review of Comparative Literature*, *International Semiotics Institute (ISI) Congress Papers*. Ces travaux font présentement l'objet d'une série de vidéos pédagogiques sur l'art et le développement culturel pour ACCESS Television et un consortium d'universités en France.

**Janusz PRZYCHODZEN**

*Université du Québec à Montréal*

Janusz Przychodzen est diplômé de l'Université McGill et spécialisé en culture québécoise, en sociocritique de la littérature et en analyse du discours social. Il a publié deux ouvrages et plusieurs études sur la littérature au Québec. Après ses recherches en littérature comparée à l'Université de Californie à Berkeley, à l'Université de Guadalajara et à

l'Université de Toronto, il travaille actuellement, en tant que membre de l'équipe *Le soi et l'autre* et du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions. Son dernier livre *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude* propose une analyse et une interprétation globales de l'évolution du théâtre québécois durant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

### Pascal RIENDEAU

*Université de Toronto*

Pascal Riendeau est professeur au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Ses principales recherches portent maintenant sur les nouvelles questions éthiques dans les littératures française et québécoise contemporaines. Il est l'auteur de nombreux articles sur la dramaturgie et le théâtre québécois et français parus dans divers livres et périodiques (*L'Annuaire théâtral*, *Voix et Images*, *Oxford Companion to Canadian Literature*, *University of Toronto Quarterly*, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, *Dictionnaire du littéraire*). Il est également l'auteur d'un livre, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette* (Nota Bene, 1997).

### Lucie ROBERT

*Université du Québec à Montréal*

Professeure au Département d'études littéraires de l'UQÀM, Lucie Robert est une spécialiste de l'histoire littéraire du Québec, qu'elle envisage surtout dans une perspective institutionnelle. Ses intérêts de recherche portent en particulier sur le corpus du XIX<sup>e</sup> siècle et sur le corpus théâtral (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles). Membre du Centre de recherche en littérature québécoise et auteure de *L'institution du littéraire au Québec* (Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989), elle fait partie du collectif de rédaction de *La vie littéraire au Québec* (M. Lemire et D. Saint-Jacques, PUL, 4 vol. parus depuis 1991) et anime à l'UQÀM, depuis 1993, un groupe de recherche sur *Le statut littéraire du texte dramatique*.

**Alain-Michel ROCHELEAU**

*Université de Colombie-Britannique*

Professeur au Département d'études françaises, hispaniques et italiennes de l'Université de Colombie-Britannique, Alain-Michel Rocheleau y enseigne notamment l'art dramatique et l'histoire du théâtre. Il a publié de nombreux articles sur l'œuvre de Michel Tremblay, sur le théâtre de recherche et sur la formation de l'acteur dans des ouvrages et revues spécialisés, dans des dictionnaires, encyclopédies et actes de colloque. Auteur de *Bertolt Brecht et la Nouvelle communication* (Nota Bene, 2001), il est aussi chercheur associé au CRÉLIQ de l'Université Laval, éditeur adjoint de la revue *Canadian Literature/Littérature canadienne* de même que membre du conseil scientifique de *L'Annuaire théâtral*.

**Irène ROY**

*Université Laval*

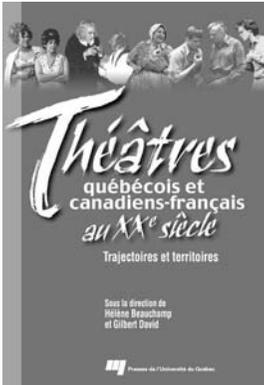
Irène Roy est professeure adjointe au Département des littératures de l'Université Laval. Elle enseigne l'histoire du théâtre québécois, l'analyse sémiotique de la représentation et le travail de l'acteur au baccalauréat d'études théâtrales, où elle dispense également des ateliers de création basés sur l'approche Cycles Repère. Sa thèse de doctorat était consacrée à l'étude de la dynamique communicationnelle de ce processus collectif mis au point par le Théâtre Repère dont elle a été membre fondatrice et où elle a travaillé en tant que comédienne de 1980 à 1986. Elle a publié plusieurs articles sur le sujet ainsi qu'un ouvrage, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, où elle propose une analyse des langages scéniques de quatre spectacles de Robert Lepage.

**Alvina RUPRECHT**

*Université Carleton*

Alvina Ruprecht est professeure au Département d'études françaises à l'Université Carleton. Ses recherches portent sur la francophonie, la production littéraire et théâtrale des Antilles, le théâtre québécois et canadien. Elle a publié des articles dans des revues en Grande-Bretagne, aux États-Unis, en France, en Allemagne et aux Antilles. Elle contribue actuellement à une nouvelle édition de l'*Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Son livre, *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe : Guadeloupe, Haïti, Martinique, Sainte-Lucie*, vient de paraître chez L'Harmattan (2003). Elle est critique de théâtre à CBC Ottawa et coprésidente de l'Association canadienne des critiques de théâtre (CTCA).





## Droits de reproduction des illustrations

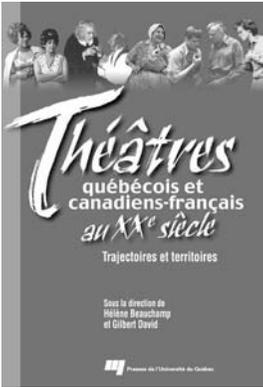
Nous remercions tous ceux qui ont accepté que nous utilisions une reproduction de leur travail afin d'illustrer l'évolution du monde théâtral au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

1. Monument National. Carte 184 – CP 2687. Reproduit avec l'autorisation de la Bibliothèque nationale du Québec.
2. Salle académique. Reproduit avec l'autorisation du Collège Sainte-Anne-de-la-Pocatière.
3. Reproduit avec l'autorisation de Jean Cédras.
4. Gracieuseté du Grand-Théâtre de Québec. Reproduit avec l'autorisation de Louise Leblanc.
5. Reproduit avec l'autorisation d'Hélène Beauchamp.
6. Reproduit avec l'autorisation d'Hélène Beauchamp.
7. Gracieuseté de Les architectes Faucher Aubertin Brodeur Gauthier. Reproduit avec l'autorisation de Bruno Landry.
8. Reproduit avec l'autorisation de Jean Cédras.
9. Reproduit avec l'autorisation d'Hélène Beauchamp.
10. Gracieuseté de La Nouvelle-Scène et du Théâtre Catapulte. Reproduit avec l'autorisation de Marc LeMyre.
11. Livre publié en 1936 aux Éditions Variétés de Montréal.
12. Reproduit avec l'autorisation du Groupe Beauchemin.
13. Publié en 1944 aux Éditions de l'Étoile.

14. Reproduit avec l'autorisation du Groupe Beauchemin.
15. Reproduit avec l'autorisation du Groupe Beauchemin.
16. Reproduit avec l'autorisation des Éditions du Blé.
17. Reproduit avec l'autorisation des Éditions Prise de parole.
18. Reproduit avec l'autorisation des Éditions Leméac.
19. Reproduit avec l'autorisation des Éditions Les Herbes rouges et d'Anne Deguise.
20. Reproduit avec l'autorisation des Éditions Kapociré et de Gestion Son Image.
21. Reproduit avec l'autorisation des Éditions de la Nouvelle plume.
22. Reproduit avec l'autorisation d'Herménégilde Chiasson.
23. Reproduit avec l'autorisation de Vittorio Fiorucci.
24. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre du Rideau Vert et de celle des détenteurs des droits de reproduction des œuvres de Normand Hudon.
25. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre du Nouvel-Ontario et de Michael Gallagher, concepteur.
26. Gracieuseté du Théâtre d'Aujourd'hui. Reproduit avec l'autorisation de Daniel Kieffer
27. Reproduit avec la permission du Théâtre de l'Hexagone du Centre national des arts. Illustration de Gabriel Sykorsky.
28. Gracieuseté du Théâtre d'Aujourd'hui. Reproduit avec l'autorisation de Daniel Kieffer. Conception graphique de Commando.
29. Reproduit avec la permission de la compagnie Ex-machina. Conception : Devant le jardin de Bertuch, d'après une photo de Bengt Wanselius
30. Gracieuseté du Théâtre populaire d'Acadie. Affiche de D + P Graphik.
31. Collection du Centre de recherches théâtrales de l'Université du Québec à Montréal.
32. Collection du Centre de recherches théâtrales de l'Université du Québec à Montréal.
33. Reproduit avec la permission du Théâtre du Nouveau Monde.
34. Reproduit avec l'autorisation des Cahiers de théâtre Jeu, du Théâtre Parminou et de Normand Canac-Marquis.
35. Reproduit avec l'autorisation des Éditions L'Interligne.
36. Reproduit avec la permission de Marc Paulin.

37. Collection de la théâtrothèque de l'Université de Montréal.
38. Collection du Centre de recherches théâtrales de l'Université de Québec à Montréal.
39. Reproduit avec l'autorisation des détenteurs des droits de reproduction des œuvres de Normand Hudon.
40. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre du Trident.
41. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre de Quat'Sous et de Robert Laliberté. Graphisme de Luc Mondou.
42. Reproduit avec l'autorisation des Provincial Archives of Alberta.
43. Reproduit avec la permission du Théâtre UBU. Collage de Michel Goulet.
44. Reproduit avec l'autorisation du Cercle Molière.
45. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre du Nouveau Monde. Conception : Graphème. Photo d'Yves Médam.
46. Collection de la théâtrothèque de l'Université de Montréal.
47. Reproduit avec l'autorisation du Cercle Molière. Photo de Arthur Kushner.
48. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre du Nouveau Monde et de celle des détenteurs des droits de reproduction des œuvres du photographe André Le Coz.
49. Reproduit avec l'autorisation des Provincial Archives of Alberta.
50. Reproduit avec l'autorisation de Guy Dubois.
51. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre du Nouveau Monde et de celles des détenteurs des droits de reproduction des œuvres du photographe André Le Coz.
52. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre du Nouveau Monde et de celle des détenteurs des droits de reproduction des œuvres du photographe André Le Coz.
53. Reproduit avec l'autorisation du Nouveau Théâtre Expérimental et de Hubert Fielden.
54. Reproduit avec l'autorisation de Mirko Buzolitch.
55. Reproduit avec la permission de la compagnie Ex Machina et de Daniel Kieffer.
56. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre du Nouveau Monde et de Pierre Desjardins.
57. Reproduit avec l'autorisation du Cercle Molière et de Hubert Pantel.

58. Reproduit avec l'autorisation du Nouveau Théâtre Expérimental et de Mario Viboux.
59. Reproduit avec l'autorisation d'Yves Renaud.
60. Reproduit avec l'autorisation du Théâtre la Seizième de Vancouver et de Julie Martens.
61. Reproduit avec l'autorisation de Josée Lambert.
62. Gracieuseté du Théâtre d'Acadie. Reproduit avec la permission de Francine Dion.
63. Gracieuseté du Théâtre français de Toronto. Reproduit avec l'autorisation de David Hawe.



# Table des matières

INTRODUCTION . . . . .	1
Hélène Beauchamp et Gilbert David	
<b>Partie 1</b>	
<b>Aspects de l'activité théâtrale et parathéâtrale</b>	
<b>au XX<sup>e</sup> siècle . . . . .</b>	<b>7</b>
<b>1. LA MISE EN SCÈNE AU QUÉBEC</b>	
<b>RUPTURES OU MUTATIONS ? . . . . .</b>	<b>9</b>
Josette Féral	
<i>Université du Québec à Montréal</i>	
Un art difficile à cerner . . . . .	10
Évolution de la vision du metteur en scène . . . . .	14
Le metteur en scène comme créateur de cohésion (autour du texte) . . . . .	14
Le spectacle comme acte artistique : la théâtralisation du théâtre . . . . .	17
La quête nationaliste fige la mise en scène . . . . .	19
Les années 1980 : apothéose et décadence du metteur en scène . . . . .	20
Un metteur en scène à l'écoute de l'acteur . . . . .	23
La mise en scène comme construction . . . . .	24
Bibliographie . . . . .	25

## 2. LES THÉÂTRES

LIEUX DE REPRÉSENTATION ET LIEUX DE CRÉATION THÉÂTRALE	
AU XX <sup>e</sup> SIÈCLE .....	33
Hélène Beauchamp	
<i>Université du Québec à Montréal</i>	
Des lieux de représentation .....	35
Des lieux de théâtre .....	39
L'évolution dans le siècle .....	42
Types de salles .....	43
Des lieux de création théâtrale .....	46
Des théâtres vivants .....	48
Bibliographie .....	51
<b>Annexe 1</b>	
Quelques salles montréalaises dans le siècle .....	53
<b>Annexe 2</b>	
Quelques compagnies montréalaises dans le siècle .....	56

3. ÉVOLUTION DU RÔLE DU GESTIONNAIRE  
DANS LES THÉÂTRES FRANCOPHONES

AU CANADA DEPUIS 1945 .....	59
André Courchesne et Pierre Lapointe	
Le rôle du gestionnaire : un artisan du théâtre .....	61
Période 1945-1956 – Le modèle de l' <i>actor-manager</i> .....	62
L'évolution du mode de production et du rôle du gestionnaire ..	63
Période 1957-1967 – Le modèle de la direction générale	
et les deux modèles bicéphales .....	65
L'émergence et le rôle du soutien public .....	67
Le rôle des conseils d'administration .....	69
Période 1968-1979 – Le modèle de l'autogestion .....	70
Le Jeune Théâtre .....	71
Un nouveau modèle .....	73
Période 1980-1989 – La consolidation et l'ouverture	
sur le monde .....	74
La consolidation des organismes .....	75
Le regroupement sectoriel et la négociation de nouvelles	
conventions collectives .....	77
Le déploiement de la micro-informatique .....	77
L'ouverture sur le monde .....	78
Période 1990-2000 – De nouveaux lieux et le défi des publics ...	79
De nouveaux lieux .....	81
Le défi des publics .....	82
Des rôles qui s'affirment, des pouvoirs qui se précisent .....	83
Une vision administrative .....	83
Bibliographie .....	85

<b>4. THÉÂTRE ET ÉDITION AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE</b> .....	87
Lucie Robert <i>Université du Québec à Montréal</i>	
Acte I – Réseaux et tendances (1900-1965) .....	90
Acte II – Les collections spécialisées (1965-1990) .....	94
Acte III – Les éditeurs spécialisés (1990- ) .....	97
État des lieux .....	98
Bibliographie .....	103
<b>5. LE THÉÂTRE FRANCO-ONTARIEN ET SES ÉDITEURS (1973-2002)</b> .....	107
François Paré <i>Université de Waterloo</i>	
Le corps normatif du langage .....	110
Le recours à l'œuvre publiée .....	113
Bibliographie .....	121
<b>6. LA CRITIQUE DRAMATIQUE AU QUÉBEC</b>	
<b>RECONNAISSANCE D'UN TERRAIN (PRESQUE) VIERGE</b> .....	123
Gilbert David <i>Université de Montréal</i>	
Périodisation de la production théâtrale et discours critique : un refoulé de l'historiographie québécoise .....	127
Reconnaissance d'un terrain miné: émergence difficile de la critique .....	129
La critique théâtrale depuis 1968 : du « nouveau théâtre québécois » à nos jours .....	135
Bibliographie sélective .....	137
<b>Annexe</b>	
La critique dramatique à Montréal au XX <sup>e</sup> siècle .....	140
<b>Partie 2</b>	
<b>Langages et écritures de théâtre</b> .....	153
<b>7. L'AMÉRICANITÉ DANS LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE</b>	
<b>CONSTANTES ET VARIATIONS</b> .....	155
Pierre L'Héault <i>Université Concordia</i>	
<i>Tit-Coq</i> de Gélinas : le bâtard de l'Amérique .....	157
Dubé : les contrebandiers de l'Amérique .....	159
Jacques Ferron : l'Amérique amérindienne .....	161

Jacques Languirand : la nord-américanité, une origine honteuse ? .....	163
Le « nouveau » théâtre québécois : l'américanité entre parenthèses ?	165
Le théâtre immigrant : Québec, étape d'un parcours inachevé ....	168
Le théâtre amérindien : la continentalité américaine .....	169
Pratiques interculturelles .....	171
Continentalité francophone .....	174
Bibliographie .....	177
<b>8. LA LANGUE-À-DIRE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS .....</b>	<b>181</b>
<i>Dominique Lafon</i> <i>Université d'Ottawa</i>	
Langue et terroir .....	185
Langue et parole .....	187
Langue de théâtre .....	192
Bibliographie .....	195
<b>9. THÉÂTRE ET DRAMATURGIE EN FRANÇAIS DANS L'OUEST CANADIEN</b>	
<b>BILAN ET PERSPECTIVES .....</b>	<b>197</b>
<i>Lise Gaboury-Diallo</i> <i>Collège universitaire de Saint-Boniface</i>	
Du théâtre en milieu minoritaire .....	198
Le Théâtre la Seizième de Colombie-Britannique .....	198
L'UniThéâtre de l'Alberta .....	200
La Troupe du Jour de la Saskatchewan .....	202
Le Cercle Molière du Manitoba .....	203
Dramaturgies contemporaines de l'Ouest canadien .....	206
L'essentielle création théâtrale .....	212
Bibliographie .....	216
<b>10. ACADIE</b>	
<b>UN THÉÂTRE À LA RECHERCHE D'AUTEURS .....</b>	<b>221</b>
<i>David Lonergan</i> <i>Université de Moncton</i>	
Antonine Maillet .....	223
Laval Goupil .....	225
Jules Boudreau .....	226
Herménégilde Chiasson .....	228
Autres écritures .....	229
Faire s'épanouir une parole .....	232
Bibliographie .....	234

<b>11. MATER/MODERNITÉ DANS L'ÉCRITURE DRAMATIQUE</b>	
<b>DE CAROLE FRÉCHETTE</b> .....	237
Stéphanie Nutting <i>Université de Guelph</i>	
Des contes éclatés .....	239
Une subjectivité ancrée .....	242
Bibliographie .....	247
<b>12. VERS UNE ALLIANCE NOUVELLE ?</b>	
<b>ÉTHIQUE ET COMÉDIE NOIRE DANS MATRONI ET MOI</b>	
<b>D'ALEXIS MARTIN</b> .....	249
Pascal Riendeau <i>Université de Toronto</i>	
L'alliance nouvelle : comédie .....	250
La nouvelle alliance : éthique .....	256
La nouvelle alliance : mort de Dieu ou retour du <i>Deus ex machina</i> ?	261
Bibliographie .....	263
<b>Partie 3</b>	
<b>À propos de l'institution théâtrale</b> .....	265
<b>13. SAISONS ET RÉPERTOIRE</b>	
<b>LE CAS DU THÉÂTRE ARCADE</b> .....	267
Jean Cléo Godin <i>Université de Montréal</i>	
Le Théâtre Arcade .....	270
Programmes et répertoires .....	272
Mise en place d'une institution théâtrale .....	278
Bibliographie .....	280
<b>14. MODÈLE DE FORMATION POUR LES ARTISTES</b>	
<b>FRANCOPHONES DE L'OUEST CANADIEN</b>	
<b>OU « DÉBLOQUER LA PAROLE... »</b> .....	281
Roger Parent <i>Faculté Saint-Jean, Université de l'Alberta</i>	
Le projet d'une école de théâtre .....	284
La formation artistique professionnelle et le contexte pancanadien	287
L'influence de Jacques Lecoq .....	290
La démocratie culturelle en question .....	295
Bibliographie .....	297

**15. L'ACTEUR QUÉBÉCOIS ET LA FORMATION EN JEU**

RECHERCHES ET TÉMOIGNAGES ..... 299  
 Irène Roy  
*Université Laval*

La pluralité des modèles ..... 300

Le recours aux témoignages ..... 303

Bibliographie ..... 306

**16. STRUCTURATION ET FONCTIONNEMENT  
 DU CHAMP INSTITUTIONNEL**

DANS LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN ..... 309  
 Janusz Przychodzen  
*CELAT-Université du Québec à Montréal*

Formation instituée, enseignement secoué ..... 310

Institution contestée, institution légitimée ..... 314

Reconnaissance ambiguë ou « Est-ce qu'il y a un critique  
 dans la salle ? » ..... 318

Bibliographie ..... 322

**17. APPEL D'AIR**

REGARDS OBLIQUES SUR L'INSTITUTION THÉÂTRALE AU QUÉBEC ..... 325  
 Yves Jubinville  
*Université du Québec à Montréal*

Du politique à l'esthétique ..... 328

    Marginalité première ..... 331

    Théâtre délinquant : la parodie de la science ..... 332

Point de friction avec le réel ..... 335

Sortir de l'impasse : la voie éthique ..... 338

Bibliographie ..... 339

**Partie 4**

**Perspectives de la recherche en études théâtrales ..... 341**

**18. LA CRISE DE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE AU QUÉBEC  
 (1976-2001) ..... 343**

Jean-Marc Larrue  
*Collège de Valleyfield*

L'histoire comme science unificatrice ..... 345

L'histoire remise en cause ..... 350

L'histoire piégée ..... 353

Bibliographie ..... 356

<b>19. METTRE EN RÉCIT L'HISTOIRE THÉÂTRALE AU QUÉBEC ET AU CANADA FRANCOPHONE</b> .....	359
Joël Beddows <i>Université d'Ottawa</i>	
Structurer le savoir historique .....	361
Façonner l'histoire du théâtre .....	365
Légitimer un champ d'étude .....	371
Se reconnaître une histoire théâtrale commune .....	377
Bibliographie .....	378
<b>20. LES THÉÂTRES AFRO-CARIBÉENS NOUVELLES ORIENTATIONS DE LA RECHERCHE AUX AMÉRIQUES FRANCOPHONES</b> .....	383
Alvina Ruprecht <i>Université Carleton</i>	
Nouvelles orientations de la recherche .....	388
Axe des études comparées de la transculture .....	389
Bibliographie .....	392
<b>21. LES PRATIQUES DU THÉÂTRE FRANCO-CANADIEN RECHERCHES, ENJEUX ET DÉFIS</b> .....	395
Alain-Michel Rocheleau <i>Université de Colombie-Britannique</i>	
<b>22. QUAND LES CONNAISSANCES HISTORIOGRAPHIQUES RELANCENT LA RECHERCHE THÉÂTRALE</b> .....	401
Chantal Hébert <i>CRILCQ, Université Laval</i>	
Croisement de la mémoire et de l'identité en recherche théâtrale ..	403
L'avenir de la recherche théâtrale .....	407
Bibliographie .....	410
<b>INDEX</b> .....	411
<b>NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS</b> .....	423
<b>DROITS DE REPRODUCTION DES ILLUSTRATIONS</b> .....	433