

Hôtel Montréal

On y dort bien, mais ne préféreriez-vous pas y vivre?

Marianne Ackerman

Number 58, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27335ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ackerman, M. (1991). Hôtel Montréal : on y dort bien, mais ne préféreriez-vous pas y vivre? *Jeu*, (58), 17–23.

hôtel montréal : on y dort bien, mais ne préféreriez-vous pas y vivre?

Depuis quelque temps, les Anglo-Québécois ont été ébranlés par une série de secousses sismiques. En réponse à de profonds changements d'ordre politique, économique et social, la population s'est divisée en trois : il y a ceux qui ont choisi de partir, ceux qui sont tombés dans un sommeil profond, et les autres, qui ont regardé par la fenêtre pour conclure que l'avenir appartient à ceux qui s'ajustent à un environnement changeant.

Un dramaturge anglophone qui procéderait à l'inventaire de cet environnement y reconnaîtrait des symptômes de schizophrénie. Car l'auteur habite à la fois une grande ville cosmopolite, une ville essentiellement française, qui jouit en ce moment d'une vitalité artistique remarquable, et qui est d'un tel attrait et d'un tel dynamisme que quiconque ayant des yeux et des oreilles ne peut s'empêcher de se laisser un peu griser, gonfler d'orgueil, ou croire que tout devient possible. Pour ceux qui s'intéressent au théâtre, la politique linguistique est bien moins importante que ce bouillonnement

Dog and Crow de Michael Springate, «sur la relation entre le poète Ezra Pound et Benito Mussolini».
Photo : Michael Cooper.



artistique, ces modèles, ces courants et l'audace qui confèrent une telle puissance au théâtre francophone.

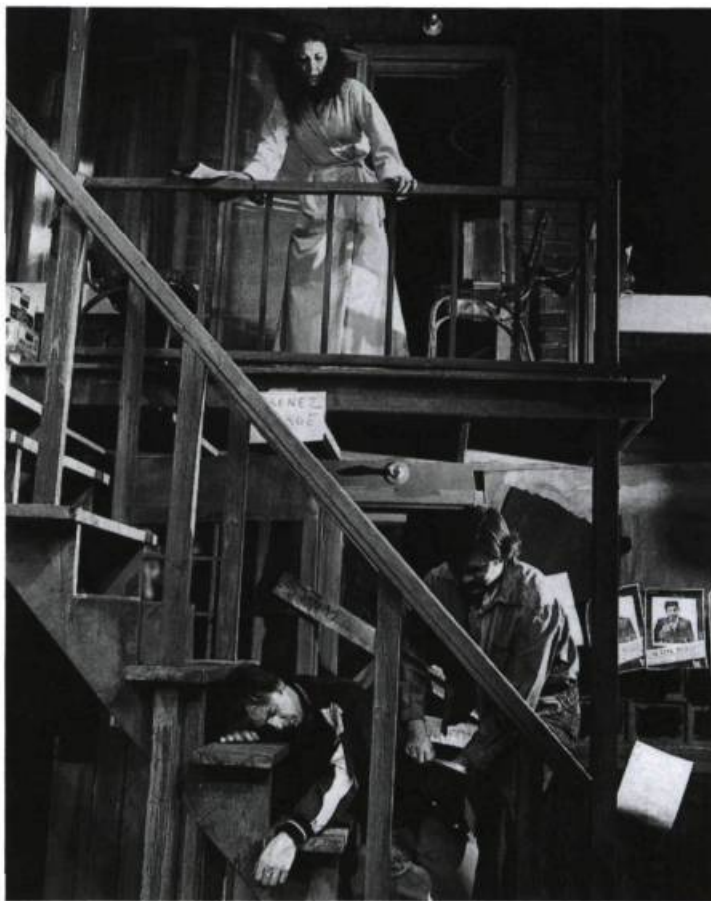
En même temps, et malgré nos réticences à l'admettre, nous sommes coincés dans une toute petite ville : le Montréal anglais, qui est en réalité une accumulation de vestiges. Un ramassis de parties de quelque chose qui n'ont probablement jamais été un tout. Le Pouvoir, la population, les institutions, tout rétrécit. Et cette petite ville a beaucoup en commun avec d'autres petites villes partout : elle aime l'amateurisme, vénère le statu quo, se méfie de l'ambition et s'empresse d'abattre les non-conformistes. Comme diraient les indigènes, si tu es si malin, qu'est-ce que tu fais ici?

On peut vouloir ignorer une telle impulsion, mais le théâtre est essentiellement une activité grégaire. Quiconque écrit pour la scène ne peut évoluer sans l'aide d'acteurs, de metteurs en scène, sans soirées de première ni public; donc, si en tant qu'anglophone, un ou une dramaturge peut admirer le théâtre de langue française et s'en inspirer, il lui faut aussi, pour des raisons pratiques, entretenir des relations avec sa propre communauté linguistique.

Certains, comme l'acteur et réalisateur de télévision Kent Stetson, ne s'appuient que sur des relations à l'extérieur du Québec. Depuis qu'il a écrit *Warm Wind in China* il y a trois ans, Stetson a vu ce drame sur le SIDA connaître dix productions professionnelles à travers le Canada. À Toronto, Atlantis Films en a commandé une version filmique. *Queen of the Cadillac*, qui se passe à Montréal, parle d'un clochard psychiatrisé en fuite, faisant face à un traumatisme de son enfance. Cette pièce a débuté à Calgary l'an dernier et devrait aussi faire l'objet d'un film. Stetson, qui a quitté l'Île-du-Prince-Édouard pour s'installer ici «à cause de la beauté et de la vitalité de la ville», affirme que le Québec a pour les artistes une estime introuvable ailleurs au Canada. Le sentiment d'être un étranger lui réussit bien. «J'ai toujours voulu vivre ailleurs qu'au Canada, dit-il. Ici, j'y arrive sans avoir l'inconvénient de partir.»

Jouir d'une chambre avec vue dans l'Hôtel Montréal peut suffire à certains, mais plusieurs autres auteurs sont profondément frustrés de ne pouvoir faire jouer une pièce ici. La Montréalaise Colleen Curran a eu vingt productions professionnelles hors Québec depuis sa première au Blythe Festival d'Ontario en 1984. Ses comédies ont été présentées à des milliers de spectateurs ailleurs, mais les compagnies commerciales et les théâtres d'été d'ici comme The Piggery à North Hatley lui ont préféré des importations.

Dans un domaine plus expérimental, les œuvres de Michael Springate, de Pan Bouyoucas, de Don Druick et de Henry Beissel ont été produites à Toronto et ailleurs, traduites en français, parfois



Balconville, la pièce bilingue de David Fennario, «a fait le tour du Canada à la fin des années 1970». Photo : Zarov.

Avec *The Death of René Lévesque*, Fennario « a délaissé son environnement familial pour analyser les désillusions des francophones qui ont déjà cru aux politiques radicales de gauche du Parti québécois ». Photo : Stephanie Colvey.



publiées, mais jamais montées ici. Celle de Druick, *Where is Kabuki?*, sur les intrigues d'une troupe de théâtre japonaise, a même été finaliste pour un prix Dora après la production torontoise. *Dog and Crow* de Springate, sur la relation entre le poète Ezra Pound et Benito Mussolini, a été montée à Toronto par la compagnie Necessary Angel¹. Bouyoucas et Beissel ont aussi tous deux traversé la barrière linguistique pour toucher un public francophone. L'espace ne me permet pas de faire le profil de tous les résidents de l'Hôtel Montréal, mais il est évident qu'en dehors des nombreux auteurs qui ont simplement quitté le Québec par désespoir, il y en a beaucoup d'autres qui sont restés ici pour écrire en silence.

complexe d'œdipe : le centaure, le roi et ses chevaux

Quand on s'interroge sur l'état de la communauté anglaise de Montréal, on brandit le Théâtre Centaur comme un signe de vie. Avec son budget annuel de 2,4 millions de dollars, le Centaur offre à 8 000 abonnés sept pièces par an. En matière de créations, il a un excellent dossier comparativement à d'autres compagnies régionales subventionnées par le Conseil des Arts à travers le Canada. En fait, le Centaur a amorcé la carrière de deux dramaturges montréalais : David Fennario, dont la pièce bilingue *Balconville* a fait le tour du Canada à la fin des années 1970, et Vittorio Rossi, un jeune Italo-Montréalais qui s'est fait connaître au milieu des années 1980.

Fennario et Rossi traitent de communautés-dans-la-communauté. Fennario dépeint le milieu ouvrier de Pointe-Saint-Charles, faisant la chronique de leur vie quotidienne avec une passion marxiste pour la révolte et un regard télévisuel sur le drame des fonds de cour, des bars et des chambres à coucher. Avec *The Death of René Lévesque*, qui a débuté au Centaur en février 1991, il a délaissé son environnement familial pour analyser les désillusions des francophones qui ont déjà cru aux politiques radicales de gauche du Parti québécois. La pièce, qui se passe à l'arrière-scène d'un

1. Cette pièce de Springate a été traduite en français sous le titre de *Canis et Corvus* par Louise Ringuet, présentée en lecture publique par le Centre des auteurs dramatiques en février 1989 et jouée au Conservatoire d'art dramatique en mai 1990. N.d.l.r.

centre sportif où l'on rend un hommage posthume à Lévesque, se présente essentiellement comme une série de monologues d'anciens partisans et d'amis, parmi lesquels se trouvent un chansonnier déçu, la maîtresse de Lévesque, un chef syndical, un chef d'entreprise et, enfin, un agitateur du Front de libération du Québec accompagné de sa petite amie et admiratrice bourgeoise. On trouve très peu d'interaction et (étonnamment) aucune mention du Référendum dans *The Death of René Lévesque*, qui a été reçue de façon plutôt cinglante à la fois par les critiques anglophones et francophones. Fennario s'est déclaré heureux de la controverse qui en a résulté.

Si l'on considère l'absence presque totale, sur les scènes anglophones, d'une réponse aux vastes changements politiques et sociaux qui se sont produits au Québec depuis vingt ans, on est tenté de voir en *The Death of René Lévesque* une preuve supplémentaire du blocage psychologique profond dont souffrent les artistes anglo-montréalais lorsqu'il s'agit de leur propre expérience. Pourquoi pas une pièce traitant des opinions et des sentiments des Anglo-Québécois face à Lévesque? À l'heure de la récession, tandis que le nationalisme redevient une force politique sérieuse, et la guerre, la principale source des manchettes, l'idée que se fait Fennario d'une pièce politique paraît totalement hors de propos.

Quant à Vittorio Rossi, la découverte la plus récente du Centaur, il ne s'intéresse pas tellement à la politique. Les deux pièces qu'il a fait jouer dans ce théâtre, *The Chain* et *Scarpone* témoignent d'un sens du dialogue et d'une intégration des pistes ouvertes par des dramaturges américains comme David Mamet. Il a donné une voix au milieu immigrant italien de Ville Émard, même si ce qu'il a à dire à leur sujet est encore loin de la critique sociale mordante de Mamet. Jeune écrivain, Rossi a jusqu'à présent mieux réussi à créer une vie sur scène qu'à nous offrir les résultats de ses réflexions sur celle-ci. Et ses immigrants machos avec leurs femmes depuis longtemps souffrantes semblent allégrement inconscients de l'existence de quelque chose ressemblant même vaguement au Québec contemporain dans leur voisinage nord-américain.

Bien que Fennario et Rossi viennent de milieux fort différents, leurs pièces jouées au Centaur ont beaucoup en commun. Théâtralement, elles affichent un naturalisme studieux, largement inspiré par la télévision, dont elles partagent d'ailleurs une même fonction : en représentant sur la scène la communauté sous un angle reconnaissable, elles donnent aux spectateurs anglophones le sentiment de se reconnaître, preuve pour eux qu'il y a de la vie dans un environnement peu familier.

Au début de cette décennie, la crise économique et politique a vu l'effondrement du théâtre anglophone marginal, avec comme conséquence que le Centaur a pu profiter (ou souffrir!) d'un manque presque total de concurrence. En effet, depuis quelques années, une demi-douzaine de compagnies alternatives avaient commencé à se constituer. Une nouvelle génération d'auteurs était apparue, avec une variété de styles et d'obsessions : c'en était trop pour un seul directeur artistique, quel qu'il fût.

Le Centaur est-il notre Œdipe? Est-il la figure du père dans l'ombre de qui une génération de voix nouvelles doivent lutter pour être entendues? Il ne devrait pas être nécessaire d'affaiblir une institution pour en consolider d'autres. Pourtant, toute société ayant une prétention à l'existence a besoin d'un bon conflit entre les générations. Cette nécessité paraît indiscutable au Québec : on trouve des jeunes (de 25 à 40 ans) partout dans l'institution théâtrale, où la vitalité et la diversité de leurs passions sont reconnues comme absolument essentielles à la santé de la culture et à la survivance future de la nation. En fait, le Centaur n'a le monopole de rien sauf des moyens de production. Ce théâtre ne devrait être perçu ni par le public, ni par les critiques ou les subventionneurs, ni même par les artistes, comme la seule source ou le sommet ultime de créativité théâtrale dans le Montréal anglophone.

L’Affaire Tartuffe, or The Garrison Officers Rehearse Molière du Théâtre 1774 «évoquait une société dans laquelle Anglais, Irlandais, Écossais, Suisses, Canadiens et Français se lancent dans un projet culturel (mettre en scène Molière) avec des motivations très différentes et hautement conflictuelles». Photo : Brian Mishara.



où sommes-nous, et au fait, comment y arrive-t-on?

Il y a une poignée de compagnies «alternatives» produisant des pièces en anglais, avec des mandats aussi divers que les gens qui les dirigent. Pour le Théâtre 1774 (c’est-à-dire, pour Clare Schapiro et moi-même), faire du théâtre à Montréal aujourd’hui suppose que l’on tienne compte du milieu francophone. Sans forcer la note, entendons-nous, mais simplement en prenant conscience de ce contexte. Comme auteure, j’ai amorcé un cycle de pièces historiques qui doivent examiner les racines de notre structure de pensée actuelle. *L’Affaire Tartuffe, or The Garrison Officers Rehearse Molière*² (septembre 1990) évoquait une société dans laquelle Anglais, Irlandais, Écossais, Suisses, Canadiens et Français se lancent dans un projet culturel (mettre en scène Molière) avec des motivations très différentes et hautement conflictuelles. Et cela leur éclate à la figure. Mes prochaines pièces montreront un dépassement de cet état d’innocence, soit l’état actuel de nos névroses. *L’Affaire Tartuffe* ne raconte pas l’histoire de deux solitudes, voilà pourquoi elle a soulevé l’ire des nationalistes, anglais autant que français. Mais elle est, à mon avis, l’histoire de notre futur, dont le Théâtre 1774 tient à rendre compte.

Imago (dont le directeur artistique est Andres Hausmann) adopte une approche concertée de la création, en faisant travailler des acteurs anglophones et francophones sur des thèmes d’intérêt local ou étranger. *At Work in the Fields of the Bomb* (dont le titre français était *les Chantiers de la bombe*), qui a été présentée en avril dernier, parlait de l’industrie nucléaire, depuis Hiroshima jusqu’à l’actuelle industrie des armements. Depuis, la pièce s’est avérée d’une terrible opportunité. Une version remaniée du spectacle sera présentée en tournée dans les Maisons de la Culture de Montréal l’automne prochain, ainsi qu’au Factory Theatre de Toronto.

Le Black Theatre Workshop, qui est le plus ancien des «alternatifs», présente souvent des créations d’auteurs noirs. Youtheatre et les Productions Geordie (Elsa Boam) ont tous deux offert aux auteurs montréalais un lieu d’expression spécialisé dans le théâtre pour jeunes publics, et Geordie a récemment œuvré dans le théâtre pour adultes. Le Foolhouse Theatre (Allan Patrick) fait du cabaret et des adaptations de films; quant à The Association of Producing Artists (Jack Langedijk), elle

2. Voir la critique que fait Jean-Marc Larrue de la production de cette pièce dans *Jeu* 57, 1990.4, p. 160-162. N.d.l.r.



«Imago (dont le directeur artistique est Andres Hausmann) adopte une approche concertée de la création, en faisant travailler des acteurs anglophones et francophones sur des thèmes d'intérêt local ou étranger.» *At Work in the Fields of the Bomb*, présentée en avril 1990. Photo : Paul Deblois.

privilégie la création collective.

Pour ce qui est de nos relations avec la communauté des auteurs, elles ne sont pas aussi intenses qu'elles pourraient l'être. Combien de pièces lisons-nous par saison? Dans quelle mesure défendons-nous des idées qui ne viennent pas d'abord et avant tout de nous-mêmes? Sans un sérieux coup de pouce, je crains que même les théâtres alternatifs puissent être balayés par la crise de foi généralisée qui paralyse la communauté artistique anglophone depuis quelques années.

Il n'est qu'à voir la situation actuelle d'une importante institution : après un récent débat approfondi, Playwrights' Montreal (l'équivalent anglais du Centre des auteurs dramatiques) a franchi une étape décisive et rompu avec sa mentalité villageoise en décidant de devenir un centre de développement dramaturgique d'envergure nationale et en s'engageant à inviter des auteurs, des acteurs et des metteurs en scène du Canada entier pour travailler en atelier sur des créations. Au cours de la saison 1989-1990, P.W.M. a reçu un nombre record de deux cent trois manuscrits, dont soixante-cinq de résidents du Québec. Et il y a maintenant une forte tendance à favoriser les textes qui sont sur le point d'être montés. P.W.M. a des liens étroits avec les théâtres de Toronto et de l'Ouest, et le nombre de pièces produites après un travail en atelier augmente.

Ce «mandat national» est très profitable aux auteurs comme Kent Stetson, c'est-à-dire aux résidents de l'Hôtel Montréal. Car il est évidemment fort agréable pour des auteurs venant d'autres provinces de prendre des vacances toutes dépenses payées à Montréal. Mais qu'est-ce que ce «mandat national» a à voir avec la créativité de la communauté anglophone montréalaise? Le mandat fédéraliste de P.W.M. est-il vraiment approprié dans le Québec des années 1990? S'agit-il d'un souffle d'air frais ou simplement d'une excuse pour éviter le défi de bâtir un nouveau théâtre anglophone à Montréal?

La directrice artistique de P.W.M., Svetlana Zylin, est d'avis que l'indigence lamentable des moyens

de production est le principal obstacle auquel font face les auteurs anglophones montréalais. «Au moins, à Toronto, il y a un marché. Et il reste toujours l'illusion de créer un produit pour ce marché, ce qui en un sens alimente l'activité», dit Zylín. Au moment de quitter P.W.M., qu'elle aura dirigé trois ans ce printemps, elle affirme qu'il faut doter Montréal d'un lieu théâtral pour les auteurs. Une salle de cent places pourrait accueillir à des coûts de production minimes toute une gamme de voix nouvelles, sans subir la pression des recettes au guichet ni celle de maintenir une ligne artistique définie. J'irais même plus loin, en ajoutant qu'un tel théâtre devrait faire des coproductions avec des compagnies alternatives, les encourageant ainsi à montrer plus d'intérêt pour la création et développant leur habileté dans ce domaine. Ce serait une maison «à mi-chemin», où les résidents de l'Hôtel Montréal pourraient aussi commencer à se constituer un public dans la communauté.

L'autre institution présentant un grand potentiel pour les auteurs est le Quebec Drama Festival, qui est un événement annuel. Traditionnellement amateur, le Q.D.F. a présenté depuis quelque temps plusieurs nouveaux auteurs en *showcase*. Chaque printemps, le festival offre au Centaur une vingtaine de pièces, généralement en un acte, en une semaine. Elles sont présentées chacune en seule fois, et les frais de production sont entièrement à la charge des troupes. Les récompenses en cas de réussite étant faibles (on donne de petits prix en argent aux gagnants), il est difficile de trouver de bons acteurs, des metteurs en scène, des décorateurs et des techniciens qui acceptent de travailler gratuitement, et il est encore plus dur d'être professionnel dans les conditions primitives qui limitent à quatre heures la période de répétition et d'installation dans le théâtre. Pendant quelques années, le Théâtre Centaur offrait bien à l'équipe gagnante la possibilité de présenter sa pièce une semaine en juin, mais sans budget de publicité et avec le peu de promotion que pouvait faire l'administration du festival, le public était restreint. Aussi a-t-on renoncé à ce prix l'an dernier.

Si matériellement la situation paraît sombre pour le dramaturge anglo-montréalais, la pression même de ces obstacles peut devenir une source de grandes possibilités. Il nous faut inventorier ressources, habileté, talent, jeunesse et ténacité. Il y a trente ans, la société québécoise battait de l'aile. Les artistes francophones, particulièrement en théâtre, ont joué un rôle important en aidant le patient à recouvrer la santé. Ils ont acquis une énorme force de créativité en relevant ce défi. Cela pourrait arriver aussi au Montréal anglophone.

marianne ackerman
traduit de l'anglais par **michel vaïs**