Document généré le 8 mai 2024 11:00

Québec français

Le phénomène du théâtre québécois

Maximilien Laroche

Numéro 18, mai 1975

URI : https://id.erudit.org/iderudit/56828ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Laroche, M. (1975). Le phénomène du théâtre québécois. *Québec français*, (18), 19–21.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1975

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

dossier

LE PHÉNOMÈNE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

Quand on considère le théâtre québécois, il faut véritablement parler d'un phénomène. La surprenante modernité de la mise en scène, le discours propre que tient le théâtre et le caractère particulier de l'action dramatique sont autant de traits qui soumis à l'attention font admettre que le théâtre québécois est bien «un être vivant remarquable par quelque endroit» comme le veut la définition du mot phénomène.

une question d'histoire

Et pour commercer, une question d'Histoire qui est loin d'être aussi négligeable qu'il peut sembler à première vue. Faut-il parler de «200 ans d'Histoire du théâtre au Canada» ou plus simplement parler d'une trentaine d'années de pratique théâtrale? On a voulu longtemps avec Jean Béraud faire remonter l'histoire du théâtre au Québec aux premiers essais, publications ou représentations, qui eurent lieu en Nouvelle-France. Ainsi *Les muses de la Nouvelle-France* de Marc-Antoine Lescarbot serait la première pièce québécoise et le théâtre québécois une vénérable douairière dont l'existence se serait déroulée à travers le temps (Découverte, Conquête, Rébellion, Confédération et Révolution tranquille) avec des péripéties dont on s'explique mal qu'elles ne lui aient point porté ce coup fatal.

On s'expliquerait surtout mal que ce théâtre de la Nouvelle-France à nos jours ait gardé une inébranlable identité, en dépit des longues périodes de silence par lesquelles il serait passé. Car une telle histoire, vieille de deux siècles, se caractérise principalement par des trous de mémoire, des vides, pendant lesquels on est bien forcé de constater que l'activité théâtrale est réduite à presque rien. C'est pour cela que d'aucuns ont préféré faire commencer l'histoire du théâtre québécois avec Gratien Gélinas. Faire démarrer le théâtre québécois avec la fin de la deuxième guerre mondiale a l'avantage de faire percevoir le développement du genre dramatique comme un mouvement cohérent coïncidant parfaitement avec l'évolution même de la société québécoise. Si le fait fondamental de ces dernières années est bien le passage de la campagne à la ville, pour la société québécoise, le théâtre, genre citadin s'il en est, est né au Québec, à l'occasion de cette urbanisation dont on a par ailleurs très bien étudié les conséquences pour le roman.

Un livre comme celui de Laurent Mailhot et de Jean-Cléo Godin fait donc commencer le théâtre québécois avec l'oeuvre de Gélinas et l'aventure des «Compagnons» du Père Legault. Mais une telle conception qui semblait devoir s'imposer commence, elle aussi, comme celle de Jean Béraud, à être mise en doute. Si l'Histoire du théâtre québécois date d'hier, le public québécois, lui, n'est pas né d'hier. Et l'on semble contester l'idée que ce public se soit pendant longtemps abstenu de tout intérêt pour le théâtre pour subitement trouver les moyens de développer une tradition théâtrale ex nihilo. Et l'on se remet à examiner non seulement la tradition mélodramatique dont certains comédiens et auteurs (songeons à cette résurrection des pièces d'Ernest Guimond) ont entretenu le goût dans le public dans la période d'entre les deux guerres. Pour cette même période, on a entrepris de prospecter le théâtre radiophonique si florissant et où un dramaturge comme Robert Choquette notamment a longtemps fait les délices des auditeurs québécois. Une telle recherche sur les sources (radiophoniques ou boulevardières) du théâtre québécois amènera les analystes à se préoccuper du théâtre télévisuel. *Les belles histoires des pays d'en haut* de Claude-Henri Grignon et les *Cré Basile* ou *Rue des Pignons* d'aujourd'hui ont pris la relève des radioromans ou des pièces de boulevard de l'entre deux guerres. Mais de proche en proche, de la prospection d'un passé récent l'on sera amené à considérer les oeuvres élitistes, mondaines, plus faites pour le papier que pour la mise en scène des

écrivains du début du siècle (Louvigny de Montigny, Lomer Gouin) ou même du siècle passé (Fréchette, Antoine Gérin).

Quand on constate qu'à l'autre bout de la chaîne, du côté du théâtre le plus récent, celui de Michel Tremblay ou de Jean-Claude Germain, certains critiques comme Michel Bélair ou Jean-Claude Germain affectent de parler de théâtre québécois par opposition au théâtre de Dubé ou de Loranger qu'ils considèrent comme canadien, on s'aperçoit que le problème de l'Histoire du théâtre québécois est aussi celui d'une définition du public québécois.

Il n'y a de théâtre que pour et par un public. Et on voit donc que tout ce que l'on peut dire du théâtre québécois commence et passe par l'identification d'un tel public. Le théâtre est un art citadin, disais-je, on pourrait plus largement affirmer que c'est l'art le plus social, le moins individuel qui soit. Par l'objectif que se fixe le dramaturge, par l'obligation où il se trouve de passer par un metteur en scène et des comédiens, et enfin par l'impérieuse nécessité de la présence d'un public pour son achèvement, l'acte théâtral est un acte social et la pièce de théâtre, un miroir où une collectivité se mire et se réfléchit pour elle-même et les autres.

La querelle des dates de commencement du théâtre québécois, le problème de départager ce que l'on appellerait théâtre canadien et théâtre québécois, si tant est qu'il faille opposer et non pas lier ces mots comme symboles d'une évolution, ne sera vraiment réglé que quand on pourra fixer les caractéristiques du public auquel le théâtre considéré s'adresse.

En attendant de pouvoir le faire, ce qui n'est pas simplement, comme on pourrait le croire, départager les membres d'une collectivité d'un point de vue chronologique et nationaliste, mais du point de vue des rapports des membres de cette collectivité, selon un rapport de classes en somme, on peut accepter que ce n'est que depuis Gélinas, donc depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, qu'a commencé de se développer ce que, selon une analyse de Marc F. Gélinas, on peut considérer comme un théâtre obéissant à des critères esthétiques (élitistes en somme) en même temps qu'il s'adresse à un large public (populaire à la limite).

la mise en scène

Le théâtre dont nous pouvons considérer l'épanouissement depuis Gélinas, qui a connu sa floraison avec l'oeuvre de Marcel Dubé, des développements variés avec Loranger, Gurik, Languirand . . ., et dont l'oeuvre de Michel Tremblay marque un point tournant, nous pourrions l'examiner à divers points de vue mais c'est de la mise en scène qu'il faut parler en premier lieu.

Le théâtre étant un spectacle, un art pour l'oeil, ce qui frappe dans le théâtre québécois de Gélinas à Tremblay, c'est ce que j'appellerais sa modernité. Né au moment de l'avènement de ce concurrent sérieux qu'est la télévision, devant compter de plus avec la présence du cinéma, le théâtre québécois a su dans sa mise en scène, dans sa présentation pour l'oeil, se donner la forme d'un spectacle qui pouvait sinon tenir tête du moins tenir son rôle de rival du petit et du grand écran. Que Gélinas ait tâté du cinéma, que Dubé ait simultanément écrit pour la scène et le petit écran, ou que Tremblay ait tout naturellement fait la navette entre le petit écran, la scène et le grand écran, illustrerait leur adaptation aux modes d'expression d'aujourd'hui. Mais c'est dans la structure même des pièces québécoises que l'on doit voir cette adaptation du théâtre québécois aux formes esthétiques contemporaines. La pièce québécoise est un jeu de diapositives. Sa structure décomposable en tableaux alternés s'apparente à la projection de diapositives, de tableaux fixes en somme dont l'articulation doit se retrouver ailleurs que dans l'oeuvre mais dans ce lieu magique qui est l'imagination de l'auteur et l'adhésion du public.

Car ce théâtre, dont on a fait remarquer par exemple qu'il est très proche du théâtre étasunien d'aujourd'hui, (Miller et Albee pour Dubé; Zindel pour Tremblay) est un théâtre de paroles qui sait fort bien camoufler son statisme. Il suffirait de prendre telle pièce de Dubé (*Un matin comme les autres* ou même *Pauvre amour)* ou de Tremblay *(Les belles-soeurs* ou *À toi pour toujours ta Marie-Lou)* pour s'apercevoir que le voyage des personnages est surtout onirique. Les personnages de *Pauvre amour* de Marcel Dubé ont l'air de se promener du Québec à la Floride, à l'Italie et à la Grèce. En réalité c'est nous spectateurs qui faisons ce voyage. Plutôt l'auteur nous le fait faire car le voyage est circulaire. Dans *Pauvre amour,* nous partons d'une auberge sur le Richelieu, au début de la pièce, pour y revenir à la fin de la pièce, tout comme dans *À toi pour toujours ta Marie-Lou* nous revenons avec Carmen chez Manon, au début, pour repartir à la fin, en n'ayant fait à vrai dire qu'un seul mouvement, celui de comparer ici et là-bas, aujourd'hui et maintenant en restant sur place. Les va-et-vient multiples que l'on fait pendant la pièce n'étant que des projections, essais, tentatives, esquisses, prémisses, ébauches du mouvement véritable dont la pièce nous dessine l'enjeu.

le discours du théâtre québécois

Que ce jeu de diapositives, ce spectacle du théâtre québécois soit si moderne réside dans une performance peu commune: l'adaptation du langage d'une communauté à peine sortie de la tradition orale aux raffinements de la dialectique. Car si nous avons pu parler d'urbanisation récente du public québécois, il faut du même coup constater que ce fait a consisté, dans l'ordre de la parole, à effectuer le passage de la tradition orale à celle de l'écriture la plus moderne, la plus visuelle, la plus technique, l'écriture des media électroniques. MacLuhan, paraît-il, aurait parlé de ce saut qu'a effectué la société québécoise de l'oralité à l'écriture télévisuelle. Mais à ne considérer que le langage des dramaturges québécois on s'aperçoit que ce qui est dialogue n'est en réalité que soliloque. Je dis «soliloque» et non pas monologue parce que le monologue, dont on connaît par ailleurs la vogue et l'importance non seulement avec Deschamps mais avec d'autres artistes, est encore une forme de dialogue, de double discours. Mais le soliloque, songeons au «soliloque d'Hamlet» est un discours unilatéral, sorte de conte que narre un narrateur solitaire qui interprète le monde, le conjecture plutôt, s'interroge même au fond sur le monde bien plus qu'il ne prétend le décrire, l'expliquer ou plus encore l'interpréter en vue d'une utilisation.

Les personnages du théâtre, qu'il s'agisse de ceux de Gélinas, de Dubé, de Loranger ou de Tremblay, s'interrogent au fond. Et la forme chorale à laquelle Tremblay aboutit, ce qu'il a expliqué par le caractère «lireux» (type particulier de lyrisme) du joual, le français d'ici, est une illustration de ce caractère soliloqué du langage dramatique dans le théâtre québécois.

Les personnages se parlent, feignent de se contredire, de s'opposer, discutent à perdre haleine, mais ce n'est au fond que moyen, avec les mots, de jouer avec une même chose, ce que l'on a appelé le problème d'identification. Une même chose, au fond, est retournée sous tous ses angles par les personnages. Ceux-ci à vrai dire doivent être considérés comme un personnage collectif qui se fragmente en plusieurs antagonistes pour mieux trouver la clé de son unité. De là l'unité d'un langage qui par exemple fait parler Léopold, Marie-Lou et Manon pour Carmen. De là cette technique de sur-impression des paroles utilisée par Michel Tremblay qui, superposant, surimprimant les répliques de tous ses personnages, les confond, les fait s'équivaloir à une seule réplique, celle que Carmen cherche à donner au même problème qui se pose à tous.

La mise au point progressive, de Gélinas à Tremblay, d'un tel discours, d'un tel soliloque, et surtout sa traduction en un dialogue vif, incisif, dramatique, progressif, relève d'une véritable gageure, ce que j'appellerais la conversion de l'oralité en modernité, l'adaptation du discours traditionnel à des techniques conformes aux goûts de la société industrielle.

l'action anticipée

Cette admirable conversion du langage ne va pas sans avoir des effets sur la conduite du récit et le comportement des personnages dans le théâtre québécois. Car passer, en si peu de temps, du langage de la société traditionnelle à celui de la société technique industrielle c'est faire un saut langagier dont il n'est pas dit qu'il correspond exactement à la mutation des faits et à la transformation de l'homme. Autrement dit, l'analyse du langage dramatique dans le théâtre québécois doit nous mener à constater que sa réussite même est la condition et la conséquence d'une poésie de ce langage, d'une utilisation de ce langage à des fins avant tout esthétiques.

La vraisemblance des personnages du théâtre québécois, chez les dramaturges les plus éminents, Gélinas, Dubé, Tremblay, tient aux vertus poétiques du langage de ces dramaturges. Mais cette poésie elle-même est la condition et la conséquence d'une illusion: celle qui consiste à croire d'abord en la possibilité du saut de la tradition à la modernité, à croire ensuite que ce saut peut se faire en un laps de temps si court, et enfin à croire que dire c'est faire, que parler le changement c'est le faire.

On sait quel débat a soulevé la pièce de Tremblay: *À toi pour toujours ta Marie-Lou*. Y a-t-il oui ou non libération de Carmen à la fin de la pièce? Contredisant ses propres laudateurs, Michel Tremblay reconnaît qu'on peut à peine parler d'un début de libération. C'est que chez Tremblay, aussi bien que chez ses prédécesseurs ou ses contemporains, il n'y a jamais de dénouement qu'anticipé. L'action, l'opposition, n'est jamais dénouée dans le théâtre québécois. On peut même dire qu'une pièce québécoise ne nous propose pas le spectacle d'une action mais celui d'un préalable à l'action. L'affrontement de Carmen et de Manon, tout comme celui de Léopold et de Marie-Lou, n'est pas l'opposition qui décidera définitivement du destin de ces personnages. Cet affrontement aura lieu après le baisser du rideau, dans ce dehors de la scène où s'en va Carmen. Et il en est de même chez Dubé par exemple. Georges dans *Pauvre amour* n'aura fait que poser son problème sous nos yeux, pendant la pièce. C'est à la fin de celle-ci, au moment où il commence à écrire son roman, que tout se décidera.

L'illusion dramatique consiste à nous faire voir l'action représentée comme une image non de ce qui est mais de ce qui sera, viendra, se passera. L'action représentée est lue constamment comme le signe d'une action anticipée. Et cela tient au langage symbolique, double, que parlent les personnages. Ceux-ci parlent le présent mais aussi l'avenir, ils évoquent des revers pour parler de victoires. Ces personnages sont les images d'un public, qui se reconnaît bien plus qu'il ne se connaît, qui parle et lit son désir bien plus que sa réalité.

C'est d'ailleurs pourquoi la rhétorique du théâtre québécois est celle de l'antiphrase, cette figure qui fait parler de manière inversée, dire par le contraire, évoquer l'avenir en montrant le passé, représenter le présent comme un passé. De Gélinas à Tremblay, le théâtre québécois est bien «remarquable» par ce fait qu'il nous convainc que l'aliénation présente est déjà abolie.

Maximilien LAROCHE
Université Laval

ENSEIGNER LE THÉÂTRE

une expérience au cegep garneau

Même s'il n'est pas facile de brosser le tableau complet d'une expérience vécue à un moment donné, je vais tenter de dégager les grandes lignes de «l'aventure pédagogique» que les professeurs chargés du cours de théâtre au Cegep F.-X. Garneau, ont entreprise en septembre 1974.

Le cours de théâtre (FR-202) s'est donné, depuis les débuts du Cegep Garneau en 1969 jusqu'en mai 1974, dans un esprit qui découlait de la tradition «classique»: cours magistraux sur l'histoire du théâtre, études théoriques à partir des grandes classifications comédie-tragédie-drame-nouveau théâtre, analyses textuelles d'oeuvres dramatiques. Faisant la plupart du temps cavalier seul, les professeurs s'ingéniaient à trouver des moyens audio-visuels — bandes magnétiques et magnétoscopiques, films, etc. — qui donneraient aux étudiants une idée plus juste, plus précise, plus concrète de l'élément fondamental qu'est «le jeu» au théâtre. Ces moyens laissaient tous les professeurs de théâtre sur leur appétit.

UN ENSEIGNEMENT PLUS PRATIQUE

Septembre 1973: on construit une nouvelle annexe au Cegep Garneau. À cette occasion, on demande aux professeurs s'ils ont des recommandations à faire sur l'organisation des locaux et leur aménagement. Nous dressons le plan d'un «laboratoire de théâtre» dans lequel nous pourrons enfin travailler les aspects plus concrets du théâtre. Nous ne rêvons pas Grand Théâtre. Nous ne rêvons pas Place des Arts. Nous demandons seulement un local de classe régulier, pourvu d'une scène amovible, d'une herse et de quelques projecteurs. Et c'est depuis septembre que nous occupons notre «mini-théâtre».

Comment cette expérience s'est-elle déroulée? La façon la plus simple est encore de refaire semaine après semaine le chemin parcouru.

LES OBJECTIFS

Pendant tout le mois d'août précédant la rentrée 1974, les professeurs de théâtre ont «structuré» le cours 202: définition des objectifs, du contenu et de la méthodologie. Ces objectifs apparaissent dans le plan de cours distribué aux étu-