

L'Annuaire théâtral

Les artisans des jeux scéniques et le mouvement associatif québécois

Marcel Fortin

Number 10, automne 1991

URI: id.erudit.org/iderudit/041138ar

DOI: [10.7202/041138ar](https://doi.org/10.7202/041138ar)

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de Montréal

ISSN 0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fortin, M. (1991). Les artisans des jeux scéniques et le mouvement associatif québécois. *L'Annuaire théâtral*, (10), 21–31. doi:10.7202/041138ar

Tous droits réservés © Société d'histoire du théâtre du Québec, 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

Marcel Fortin

Les artisans des jeux scéniques et le mouvement associatif québécois

Dans le champ des productions culturelles, les jeux scéniques et leurs dérivés posent au théoricien et à l'historien du théâtre un certain nombre de problèmes méthodologiques qui tiennent d'une part à la nature de leurs formes éclatées et d'autre part à la position qu'elles occupent dans l'ensemble des pratiques spectaculaires. Quand il s'agit, par exemple, d'en élaborer la typologie selon des critères rigoureux, des difficultés de distinction sociale se présentent au niveau de la situation de ces productions dans le champ des biens culturels et symboliques. Il importe avant tout de scruter ces formes jusque dans leurs filiations ou leurs emprunts aux genres traditionnels en les plaçant au centre même du champ de production et de circulation des oeuvres et en regard des instances de reproduction et de conservation où s'exerce une reconnaissance de légitimité. Quand il s'agit, d'autre part, d'établir l'interrelation entre l'espace des producteurs et l'espace de production artistique, des considérations théoriques et méthodologiques s'imposent autour de la notion de «producteurs» pour définir non seulement le statut et le rôle de ces derniers, mais aussi les intérêts et les stratégies. S'il faut voir précisément les spectacles de jeux scéniques comme un enjeu de stratégies sociales, les propriétés formelles de ces spectacles «ne livrent tout leur sens, dirait Bourdieu, que si on les rapporte aux conditions sociales de leur production et aux positions qu'occupent leurs auteurs dans le champ de production»¹. Les caractéristiques sociales des producteurs et les

¹ Pierre Bourdieu. «La critique du discours lettré», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, mars 1975, n° 2, p. 7.

caractéristiques des produits apparaissent alors comme les traductions différentes d'une même réalité.

C'est donc un solide questionnement qu'il faut faire autour des agents producteurs qui ont été les maîtres d'oeuvre de ces spectacles. Pour cerner la personnalité de ces agents que nous désignons comme des artisans de jeux scéniques (l'appellation est délibérément choisie pour s'opposer au mot «artiste» et connote, bien sûr, le travail manuel, le savoir-faire technique transmis par la tradition, l'anonymat et l'esprit communautaire), il convient tout à fait de s'interroger sur la position qu'ils occupent dans le champ culturel en tant que concepteur et réalisateur de spectacles. Compte tenu du caractère circonstancié de leurs productions (contexte des fêtes) et de leurs relations avec les associations et les institutions qui sollicitent leurs concours et qui commandent parfois ces types de réalisations scéniques, ceux-ci semblent occuper à priori une position ambiguë, voire marginale dans le champ théâtral. Pourtant, à l'instar des autres praticiens, ces agents affirment, eux aussi, leur prétention à la légitimité artistique même s'ils reconnaissent d'autres intérêts que le champ artistique seul ne peut satisfaire. En effet, leur investissement dans d'autres champs, notamment le champ socio-religieux et le champ du loisir où s'exerce leur pratique et où s'inscrivent leurs productions, est généralement motivé par l'accumulation d'un capital social, lequel contribue autant à la reconnaissance de l'agent qu'à l'accroissement du pouvoir des groupes. Plus techniciens que créateurs, ces artisans témoignent pourtant d'une culture littéraire et d'un savoir-faire dans les communications qu'ils ont acquis parfois en autodidacte. Ils ne nous apparaissent pas moins comme des «fabricants de spectacles» au service des associations et des institutions.

Pour mieux cerner cette question de l'habitus social de l'agent, nous exposerons ici quelques considérations méthodologiques. Dans un premier temps, il nous faudrait examiner l'ensemble des productions dans leur articulation sémantique et dans leur structure formelle, de manière à mettre en lumière le discours idéologique; dans un deuxième temps, c'est le contexte global de la production textuelle et scénique des jeux qui mériterait d'être analysé afin d'éclairer les conditions de réalisation et la nature des relations des agents engagés dans la production; finalement, il

conviendrait, après avoir tracé les profils socio-professionnels des agents, de mettre en relation leurs formes d'intervention dans le champ des productions culturelles et leur type de participation dans le mouvement associatif. Cet examen empirique des productions et du contexte des productions, conjugué à une description des activités des agents dans le champ culturel et dans le champ social, devrait permettre de cerner les enjeux de leurs pratiques et les stratégies qui servent leurs intérêts. Après l'examen de ces trois niveaux d'analyse, nous tenterons d'illustrer nos propos à partir de deux artisans représentatifs.

Les producteurs et leur contexte

À un premier niveau d'analyse, on peut s'interroger rapidement sur la nature des productions scéniques au plan de l'articulation des contenus et des formes afin de dégager le fonctionnement du discours. L'examen de la structuration des thèmes harmonisés à des formes susceptibles de diffuser efficacement un message où le signifiant (média) est subordonné au signifié (message) devrait nous permettre d'identifier non seulement le cadre de référents culturels de l'émetteur mais aussi ses orientations, ses objectifs ainsi que ses choix idéologiques et esthétiques.

Le deuxième niveau d'analyse scrute les conditions de la production de manière à déceler les fonctions de l'agent-producteur. Faut-il préciser que, compte tenu du caractère circonstancié de la performance scénique dans le cadre général de fêtes commémoratives, l'agent n'assume qu'une part de responsabilité et doit souscrire aux exigences fixées par les instances supérieures qui gèrent l'événement? Pigiste en quelque sorte au service d'un comité organisateur responsable d'un ensemble de manifestations, l'agent livre, la plupart du temps, une «oeuvre» de commande qui répond à des besoins précis pour un public bien circonscrit et suffisamment réceptif, précisément à cause de sa contribution dans la réalisation du spectacle. Au centre d'un réseau complexe de relations entre les instances décisionnelles qui encadrent l'événement et les participants bénévoles engagés à divers paliers de la production, allant de la prestation scénique au soutien technique et logistique, le responsable de la performance peut intervenir à plusieurs niveaux de la réalisation en

concrétisant dans des tâches spécifiques les manifestations de la sociabilité organisée et spontanée. En effet, de par son rôle d'intermédiaire entre les associations et les institutions promotrices de l'événement et les membres de la communauté, il occupe une position-clé et devient catalyseur des forces vives au profit d'un projet collectif et animateur chargé de rallier le groupe autour de valeurs fondamentales.

Le troisième niveau d'analyse prévoit l'examen des profils socio-professionnels des agents, notamment au plan de leurs activités dans le champ culturel et dans le champ social. Il dépasse de loin la simple notice biographique de tendance hagiographique qui prétend expliquer l'oeuvre par la vie de l'auteur. Certes, nous ne dénions pas l'importance des informations concernant la naissance, l'origine sociale, la formation et les activités professionnelles des agents considérés individuellement. Toutefois, pour saisir leurs intérêts et leurs stratégies, il convient de les examiner dans leurs relations dynamiques de façon à voir comment ils en arrivent à constituer un véritable réseau développé à partir d'objectifs communs. C'est pourquoi il nous apparaît utile de décrire d'une part leurs formes d'intervention permettant de mesurer leur position dans le champ culturel et d'autre part leurs types de participation au mouvement associatif. Une analyse ainsi conçue devrait conduire à situer les artisans les uns par rapport aux autres dans les différents champs où s'exerce leur pratique culturelle.

C'est donc dire que, par ce niveau d'analyse des profils des agents, se dessinent des trajectoires complexes entre les associations, les clubs civiques et les groupements religieux monopolisant des espaces vacants non exploités par les pouvoirs institutionnels. En interrogeant l'agent-producteur dans ses relations avec le mouvement associatif et en examinant comment les associations constituent une forme privilégiée de stratégies au service des spectacles présentés, nous croyons pouvoir mieux cerner la nature et le statut de ces artisans et, par conséquent, la réelle fonction sociale de leur pratique dans un contexte plus large.

Il peut être utile de signaler qu'à l'étape de compilation des données, sur la seule période du XXe siècle, nous observons chez les quelque 250 producteurs signataires de textes dramatiques et scéniques de spectacles

une proportion homme/femme respectivement de 55% et 45%. Dans le vaste corpus composé en grande partie de jeux religieux créés dans des institutions d'enseignement entre 1930 et 1960, il n'est pas étonnant d'y retrouver plus de deux tiers (2/3) de membres du clergé et de communautés religieuses dont plus de la moitié sont des femmes. En revanche, chez le tiers des laïcs qui composent le groupe, les femmes représentent moins du tiers de la production. Bien sûr, on aura vite compris que la forte présence d'agents issus du champ religieux et occupant presque tout l'espace du champ de l'éducation risque de biaiser le portrait du groupe et d'assimiler la pratique du jeu à une forme exclusivement scolaire ou pédagogique dont le rayonnement dans le champ culturel est négligeable. Au plan quantitatif, il est vrai, les agents, clercs et religieuses, dominent dans les institutions scolaires, mais leur action dans la société civile par le biais des établissements religieux, du mouvement d'action catholique et des associations civiques est autant comparable à celle des laïcs. En fait, qu'ils soient clercs ou laïcs, les agents producteurs formés aux mêmes écoles, donc détenteurs d'un capital scolaire et culturel équivalent, font preuve, à des degrés variables, d'un savoir-faire technique et témoignent à divers niveaux de formes variées de participation ou d'appartenance à des associations. Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de mesurer leur position dans le champ culturel et, plus spécifiquement, d'évaluer leurs formes d'interventions dans le champ artistique, littéraire et théâtral, la proportion d'agents ayant acquis une certaine reconnaissance baisse considérablement et met en lumière le dilettantisme des praticiens ainsi que le caractère artisanal et marginal de la pratique. Certes, il y a bien quelques-uns de ces artisans qui ont laissé des traces dans le champ littéraire et théâtral québécois. Pensons à Julien Daoust, co-auteur d'un jeu de la Passion et de nombreux drames, à Émile Legault, co-fondateur des Compagnons de Saint-Laurent, à Gustave Lamarche, poète et auteur dramatique, à Rina Lasnier, poète et auteure d'un jeu lors du Congrès marial d'Ottawa en 1947, à Charles-Eugène Harpe, comédien amateur et auteur de plusieurs grands jeux, à Laurent Tremblay, auteur de quelque vingt-cinq pageants et chœurs parlés, et Roger Varin, co-fondateur des Compagnons, comédien et metteur en scène.

Ces agents-producteurs et bien d'autres qui sont intervenus dans le champ culturel composent néanmoins un portrait plutôt hétérogène et leur contribution aux jeux scéniques prend des formes des plus diversifiées. Laurent Tremblay, d'une part, prédicateur de retraites fermées, historien et auteur d'ouvrages de théologie, de pastorale et de nombreuses pièces à contenu historique et religieux, et Roger Varin, d'autre part, un laïc associé aux activités du Père Legault, comédien et animateur de théâtre auprès des jeunes, éditeur et producteur d'une quinzaine de jeux, apparaissent tous deux comme les figures de proue de la pratique de ces formes de spectacle. De par leur rôle de communicateur auprès des masses, à titre de prédicateur chez Tremblay, d'animateur et de conférencier chez Varin, l'un et l'autre semblent présenter une inclination vers ce style de spectacles, offrent un profil-type d'artisan des jeux scéniques et devraient constituer pour nous un modèle d'application des trois niveaux d'analyse que nous venons de décrire. En effet, l'ensemble des productions de jeux scéniques de ces deux artisans est assez riche pour permettre d'effectuer des comparaisons significatives et de mettre en valeur leurs intérêts et leurs stratégies.

Deux artisans représentatifs: Laurent Tremblay et Roger Varin

Reprenant le premier niveau d'analyse, il convient d'examiner la nature des productions des jeux scéniques au plan de l'organisation du contenu et de la structure formelle. Un examen comparatif sommaire de quelque quinze pageants historiques de Laurent Tremblay et de la production des jeux scéniques de Roger Varin permet d'observer des contenus relativement homogènes dans des formes scéniques distinctes. Chez Tremblay où la technique du pageant tient presque de la recette, le propos, articulé autour des grands événements de localités présenté par un narrateur-meneur de jeu, vise à susciter la fierté nationale et à promouvoir les valeurs traditionnelles. Ainsi, dans le *Pageant du Saguenay*, créé en 1938, à l'occasion des Fêtes du Centenaire de la colonisation de la région, il construit un canevas (qui inspirera tous ses autres pageants) où les grandes périodes de l'histoire saguenéenne sont découpées en tableaux successifs entremêlés de chants, de musique et de danse empruntés au répertoire classique ou populaire. Au plan scénique,

Tremblay verse délibérément dans la surenchère pour accroître le pouvoir persuasif du message idéologique. Sa production de pageants véhicule un discours orienté vers l'apologie des valeurs patriotiques et religieuses dans une forme où les préoccupations esthétiques sont subordonnées aux objectifs pédagogiques du message.

La production des jeux scéniques de Roger Varin offre un large éventail thématique qui puise ses sources autant dans l'histoire nationale et régionale que dans la vie des associations et des localités pour lesquelles il conçoit et réalise des jeux. De plus, loin de se restreindre à des formules dont la mécanique est éprouvée, il s'inspire des auteurs grecs et de ses maîtres, Chancerel et Ghéon, pour renouveler les techniques du jeu. Ainsi, dans son jeu de 1945 intitulé *la Fierté étudiante*, réalisé à Montréal, à l'occasion du 10^e anniversaire de la Jeunesse Étudiante Catholique (J.É.C.), il exploite la technique du chœur parlé et sollicite la participation active de l'assemblée qui doit intervenir par la parole et le chant. Grâce à cette stratégie qui implique l'intervention ponctuelle du public, Varin renforce chez les étudiants les sentiments de noblesse et de fierté inscrits autant dans le contenu que dans la forme du jeu. Dans son jeu intitulé *Cent ans de combat*, qu'il réalise en 1950 pour souligner le centième anniversaire de Notre-Dame de Lévis, il propose une forme qui, selon les indications du synopsis qu'il rédige, s'apparente à la technique du pageant de Laurent Tremblay. La présence d'un meneur de jeu, commentateur des faits saillants de la municipalité en une succession de tableaux et évocateur de figures historiques et allégoriques, rappelle des procédés témoignant d'une certaine filiation avec l'auteur saguenéen. L'un et l'autre exploitent un référent historique semblable auquel ils tentent d'articuler une forme esthétisante susceptible d'émouvoir et de convaincre.

L'affinité entre les deux hommes apparaît encore mieux au niveau de la pratique du jeu scénique et de ses conditions de production. Considérant qu'ils oeuvrent dans un contexte où la réalisation du spectacle s'inscrit dans le cadre de fêtes commémoratives, Tremblay et Varin se retrouvent au centre d'un réseau de relations complexes où s'expriment diverses formes de sociabilité. Reprenons nos exemples du pageant du Saguenay et du pageant de Lévis, révélateurs de la fonction de médiateur des agents au sein de l'entreprise scénique. Sollicité par son frère Victor pour rédiger

rapidement un canevas de spectacle, Laurent Tremblay, déjà renommé comme prédicateur, occupe une position d'influence au sein du comité organisateur des Fêtes et peut, par conséquent, compter sur la collaboration de nombreux bénévoles pour la réalisation du pageant. Responsable avec son collègue Maurice Lacasse-Morenoff (chargé de l'arrangement scénique du spectacle), Tremblay assume un véritable leadership auprès des différentes instances appelées à oeuvrer de près ou de loin dans la manifestation. Soucieux d'atteindre les objectifs des organisateurs auxquels il souscrit d'emblée puisqu'ils rejoignent ceux du champ religieux, il intervient à tous les points stratégiques de l'entreprise en sollicitant la contribution des associations civiques et religieuses, en multipliant les communiqués dans les journaux et surtout en assumant personnellement l'animation du jeu par son rôle de narrateur. C'est donc dire à quel point il entend occuper tout l'espace de la production et contrôler tous les rouages d'une pratique socio-culturelle qui tend à se muer en instrument de propagande au service des intérêts des institutions religieuses et civiques et même en instrument de promotion patriotique.

Chez Roger Varin également, les conditions de production des jeux scéniques restent aussi tributaires du contexte des fêtes. Il est facile de retrouver à travers son action un réseau complexe de relations structurées en divers comités chargés de la gestion de la manifestation. Sollicité par les associations et les localités qui réclament sa contribution à la conception et la réalisation de jeux, il assume la responsabilité de la performance tout en souscrivant aux exigences et aux objectifs des organisateurs. Pour le pageant de Lévis, il s'impose la consultation d'une vaste documentation sur l'histoire locale et fait appel au concours de la population qui participe aux différentes instances de la production. Bien qu'il agisse comme intermédiaire entre la communauté lévisienne et les sept comités organisateurs des Fêtes, il ne jouit pas cependant du même pouvoir que Tremblay au Saguenay; son rôle dans la structure organisationnelle paraît limité à celui d'un exécutant. Son nom n'apparaît nulle part au sein des comités composés majoritairement de personnalités influentes du champ de la politique nationale et municipale, du champ religieux et paroissial, depuis l'évêque jusqu'au marguillier. Compte tenu du caractère local de la manifestation, il est intéressant de retrouver parmi les instances supérieures les membres de l'élite locale. Ces derniers occupent des

positions sociales majeures dans la hiérarchie du pouvoir et des fonctions administratives importantes dans des associations civiques comme les Chevaliers de Colomb et la Société Saint-Jean-Baptiste de Lévis. Dans ce contexte, on comprend facilement que Varin, étranger à la ville de Lévis, soit absent des instances décisionnelles, mais sa désignation à la direction technique du spectacle n'est pas étrangère à ses responsabilités au sein de la Fédération des Sociétés Saint-Jean-Baptiste du Québec. Il est ici en terrain connu et fait pour ainsi dire partie de la famille. Mais voilà que nous glissons déjà au troisième niveau de l'analyse, lequel tente de cerner le degré de culture associative des agents ainsi que leur position dans le champ culturel à travers l'examen de leur profil socio-professionnel.

Revenons à Tremblay et, pour aller au plus simple, limitons-nous à quelques éléments significatifs illustrant sa position dans le champ culturel et ses interventions dans le mouvement associatif. Signalons tout d'abord son importante production littéraire et théâtrale étroitement liée à son oeuvre apostolique et témoignant de sa position équivoque dans le champ artistique. Compte tenu de ses préoccupations de diffusion des valeurs chrétiennes, l'ensemble de sa production théâtrale, tout comme les objectifs qui l'animent lorsqu'il fonde son Théâtre Chrétien en 1951, s'inscrivent davantage dans les pratiques d'animation pastorale du champ religieux que dans celles légitimées par le champ théâtral. Le média théâtral, et plus précisément la forme du jeu, lui apparaît comme un moyen privilégié de rejoindre les masses et un instrument d'éducation populaire au service de l'institution religieuse. Mais pour atteindre efficacement son but, le dramaturge reconnaît la nécessité de rayonner dans les nombreux mouvements religieux et associations civiques qui peuvent servir ses propres objectifs. Engagé comme prédicateur par l'Action catholique, il a aussi ses entrées dans des associations comme l'Ordre de Jacques Cartier et l'Ordre des Chevaliers de Champlain, des groupes patriotiques dont il est membre et pour lesquels il compose des sketches d'initiation. Fort d'un capital social qu'il consolide par ses liens tacites et structurés avec le mouvement associatif, Tremblay passe ainsi par le médium du jeu pour accroître le prestige des associations, lesquelles renforcent en retour le pouvoir de l'institution religieuse qui les cautionne.

En ce qui concerne Varin, il serait fastidieux de dresser la nomenclature de toutes les associations et mouvements auxquels il a participé. Mentionnons toutefois son militantisme au sein de l'Action catholique, ses nombreuses fonctions administratives à la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal et à la Fédération des mouvements de Jeunesse du Québec, de même que son rôle dans la fondation, en 1946, de l'Ordre de Bon Temps, un organisme regroupant diverses associations laïques de loisir. Par ailleurs, ses formes d'intervention dans le champ culturel et théâtral offrent un cheminement singulier. En effet, sa collaboration à la fondation des Compagnons de Saint-Laurent et son animation d'un centre d'art dramatique ne laissent-elles pas entrevoir chez ce praticien une carrière théâtrale tout aussi fructueuse que celle de ses confrères-compagnons? Pourtant, il a orienté son action dans le champ des loisirs et des fêtes populaires, acquérant ainsi reconnaissance et accroissement d'un capital social qui ont servi tout autant ses intérêts que ceux des groupes et associations avec lesquels il a oeuvré. C'est bien entendu le militant de la première heure qui affirme sa personnalité et souscrit aux valeurs et objectifs des groupes dans la réalisation des jeux scéniques, mais c'est aussi l'artisan qui se dit préoccupé de questions esthétiques tout au long du processus de réalisation de spectacles. Producteur au même titre que Tremblay de jeux circonstanciés en faveur de la promotion de la solidarité collective, Varin, en simple exécutant technique, ne subordonne pas moins ses exigences esthétiques aux objectifs du média qui, à toutes fins utiles, constituerait un instrument d'action sociale et une forme esthétisante d'action culturelle.

Laurent Tremblay et Roger Varin présentent bien les deux pôles d'une pratique culturelle inscrite en marge du champ théâtral et rayonnant autant dans le champ socio-religieux que dans le champ du loisir. Les trois paliers d'analyse développés ici pour cerner les intérêts et les stratégies des producteurs ainsi que leur fonction dans le champ des productions culturelles tendent à illustrer davantage leur contribution au développement de la vie associative que leur apport à l'histoire du théâtre québécois. Pourtant, il y a là tout un champ d'étude pour démontrer comment les pratiques culturelles de la société québécoise, fortement enracinées dans un espace social et religieux, sont tributaires des manifestations de la sociabilité formelle. En particulier, l'étude des

relations sociales vécues au sein de collectivités, comprise comme lieu d'expression des rapports de pouvoir, aurait beaucoup à approfondir en reconstituant les diverses trajectoires laissées par l'ensemble des artisans des spectacles populaires appelés «jeux scéniques».