

## **Contre l'étanchéité des cultures** Muriel Gold — Centre Saidye Bronfman

Vincent Glorioso, Marie-Louise Paquette and Michel Vaïs

Festivals en questions  
Number 38, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27903ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)  
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Glorioso, V., Paquette, M.-L. & Vaïs, M. (1986). Contre l'étanchéité des cultures : Muriel Gold — Centre Saidye Bronfman. *Jeu*, (38), 146–150.

## contre l'étanchéité des cultures

muriel gold — centre saidye bronfman

J'ai pris la direction artistique du théâtre du Centre Saidye Bronfman en 1972, après avoir travaillé huit ans comme metteuse en scène à la pige pour le Protestant School Board of Greater Montreal (je montais des pièces dans les écoles) et aussi, fait divers spectacles comme actrice, dont un *one woman show* qui a été présenté pendant dix ans. Le théâtre du Saidye Bronfman, qui a aujourd'hui cessé ses activités<sup>1</sup>, avait ceci de particulier qu'il était logé au coeur d'un centre culturel. L'objectif de ce centre était, et demeure, l'*excellence*. Il comportait plusieurs départements: l'éducation permanente, les beaux-arts, les études juives, les arts d'interprétation (que je dirigeais) et le théâtre, dont j'étais directrice artistique. Il y avait aussi la troupe yiddish de Dora Wasserman, qui existait depuis très longtemps et qui a fini par être logée au Saidye Bronfman en 1973, où elle a pu être soutenue par des chorégraphes et des scénographes professionnels. Elle y est toujours.

Le fondateur du théâtre fut Marion André, qui est resté jusqu'à l'été suivant *Man in the Glass Booth*, pièce qui a causé toute une histoire, à la suite de laquelle le Centre a laissé vacant le poste de directeur artistique pendant plusieurs mois. Cette pièce n'a en fait jamais été présentée. Les acteurs avaient appris leur texte, et toute la mise en scène était réglée. Une répétition générale a eu lieu devant un groupe de « survivants » [des camps de concentration]. Ne pouvant accepter les prémisses de la pièce, les « survivants » ont réagi fortement contre l'imminence de la représentation. Et, comme la communauté juive est très sensible aux expériences des « survivants » et à leur susceptibilité, cela a constitué une forte pression sur les Conseils du YM-YWHA et du Saidye Bronfman, qui ont annulé la production. Ce qui n'a évidemment pas plu au public, aux abonnés en particulier. À cela s'est ajouté le départ de Marion, deux mois plus tard, qui n'a pas programmé la saison suivante. Comme il s'occupait à la fois des directions artistique et administrative, il a laissé un grand vide.

Il a donc fallu tout reconstruire à partir de zéro. La première année, nous avons eu 300 abonnés et la deuxième, 3 000. En 1978, nous étions rendus à 6 000. Il y avait beaucoup de mécontentement au début: les spectateurs trouvaient les pièces trop morbides, trop graves. Dès la première saison, les Allied Jewish Community Services m'ont demandé de tenter, par la programmation, de travailler à un rapprochement entre les communautés anglophone et francophone. J'ai donc décidé de réunir les deux orga-

1. Le Centre est en voie de transformation; la nouvelle salle de théâtre, agrandie, aura désormais une vocation « multidisciplinaire » et « d'avant-garde ». Réouverture prévue: automne 1986. Voir à ce sujet le « bloc-notes » de ce numéro. N.d.l.r.

nismes regroupant des auteurs, le Centre d'essai des auteurs dramatiques et le Playwrights' Workshop, pour créer une pièce nouvelle dans chaque langue. Nous avons adopté cette politique pendant deux ans, avec l'aide du Secrétariat d'État. Cette activité a eu beaucoup de succès la première année; Hélène Dumas, du Centre d'essai, a pu attirer un important public francophone, et des animateurs discutaient de la production avec le public. La deuxième année, le succès a été moindre. Le Centre d'essai a eu plus de mal à attirer des francophones au théâtre, car pour eux, le bilinguisme veut dire l'anglais. Mais c'est de là qu'est née l'idée d'inclure une pièce canadienne-française en anglais dans la programmation de chaque saison.

#### **créer tremblay en anglais**

J'ai proposé cela parce que je trouvais que beaucoup de gens, vivant au Québec, voulaient comprendre ce qui se passait dans la culture canadienne-française, mais qu'ils étaient intimidés et craignaient d'aller dans les théâtres francophones de peur de ne pas saisir le texte, ou de trop en perdre. Ils étaient cependant enchantés à l'idée de voir du Tremblay, du Dubé, du Garneau dans leur propre langue. Pour ce qui est de Tremblay, je l'ai appelé immédiatement après l'élection du Parti Québécois en 1976, et il a accepté que nous présentions pour la première fois au Québec une de ses oeuvres en anglais. C'est André Brassard qui a donc monté *Bonjour, là, bonjour*, dans une conception entièrement différente de la création, avec une immense table et les personnages tout autour. Par la suite, nous avons fait *En pièces détachées*.

Je trouve qu'au Québec, il faudrait faire jouer les acteurs canadiens-français en anglais. Or, dans le milieu artistique, il y a quelques années, beaucoup de gens n'étaient pas d'accord avec moi là-dessus. Par exemple, David Peacock du Conseil des Arts. Moi, quand je voyais une pièce de Tremblay ou celles d'autres Québécois à Toronto, je me disais toujours que les oeuvres avaient perdu leur saveur. Les Torontois pouvaient bien les apprécier quand même, mais je me disais que notre public préférerait sûrement les entendre avec l'accent québécois. Nous avons donc engagé uniquement des acteurs



Denise Pelletier, Terence Ross et Madeleine Sherwood dans *Ginger Bread Lady*, mis en scène par Danièle J. Suissa en 1974.

canadiens-français, qui ont d'ailleurs adoré l'expérience de jouer en anglais.

Ma politique artistique a donc consisté, contrairement à celle de mon prédécesseur, à faire place à des pièces canadiennes. (Les préoccupations d'André étaient plutôt de produire du théâtre socio-politique et des textes étrangers.) Moi, je tenais aussi à ce qu'une des pièces soit d'origine francophone. Enfin, nous trouvions aussi naturel de présenter chaque saison une pièce sur un thème juif, à cause du centre où logeait la compagnie. Ce qui nous laissait deux autres pièces à choisir dans le vaste répertoire international, classique et moderne. Nous avons donné peu de classiques à cause des frais que cela entraîne et parce que le public, à l'époque, voulait des oeuvres modernes pour se sentir intégré dans les grands courants internationaux. Nous avons monté du Neil Simon, une pièce multimédia très audacieuse d'Alan Ginsberg, *Kaddish*, montée par Danièle Suissa, trois pièces de Hugh Leonard dont *Da*, avant qu'elle soit produite à New York, *Charbonneau et le Chef*, *Quatre à quatre*, *la Sagouine* en création anglaise, quelques classiques (un Goldoni et un Molière: *l'École des maris*). En plus de présenter des spectacles dans la salle principale du Saidye Bronfman, nous avons aussi joué pendant quatre ans, dans le petit auditorium du «Y», des pièces à caractère plus expérimental.

Je suis restée à la direction artistique du Centre jusqu'en 1980; c'est Per Brask qui en a pris la suite, entouré d'administrateurs du Y.M.-Y.W.H.A. (le centre sportif), donc d'un personnel moins spécialisé. Moi, outre mes responsabilités de directrice artistique, je m'étais occupée de tout, d'administration, de relations publiques, de promotion, alors que Per faisait surtout des mises en scène au Centre, tout en enseignant la dramaturgie à l'École nationale de théâtre.

### le déclin d'un théâtre

Les choses ont commencé à aller mal au Saidye Bronfman en 1979-1980, quand nous avons dû annuler *The Merchant* d'Arnold Wesker (inspiré de *The Merchant of Venice*) pour des raisons économiques. Les membres du Conseil du «Y» ont paniqué lorsqu'ils



Victor Knight et Ken James dans *DA* de Hugh Leonard, présenté au Centre Saidye Bronfman en 1975.

ont vu la faiblesse des ventes pour la première de gala, qui devait être donnée à la Place des Arts, en tenue de soirée, à cent dollars le billet. Les loyers venaient d'y augmenter considérablement, et une grève y sévissait, si bien que nous avons trouvé le défi trop grand.

Le problème vient à mon avis du fait qu'il y a deux conseils d'administration, celui du «Y» et celui du Saidye Bronfman. Le premier n'a jamais vraiment cru à l'importance de soutenir une compagnie professionnelle, ni, d'ailleurs, compris la différence entre théâtre professionnel et amateur. Si le Centre avait eu une structure autonome, cela aurait été différent.

Même si les événements ne sont pas tout à fait comparables, Marion et moi avons quitté le Centre à la suite d'une annulation de spectacle. Quant à mon successeur, Per Brask, il est parti quand le théâtre a été définitivement fermé, à cause d'un ensemble de facteurs: perte graduelle d'abonnés, ce qui a occasionné un déficit, inexpérience du directeur artistique, manque d'appuis sur le plan administratif, etc. Ce fut donc la fin du Théâtre Saidye Bronfman en 1982, après quinze ans d'activité. Fermeture inutile, à mon avis.

C'est alors que la communauté anglophone s'est mobilisée, a envoyé des pétitions, des lettres de plaintes au Saidye Bronfman Centre, si bien que la fille de Samuel et Saidye Bronfman, l'architecte Phyllis Lambert, a reçu comme mandat de tenter de remédier à la situation. Elle a réuni quelques personnes influentes, qui ont formé une nouvelle compagnie, le Encore Theatre. Ils ont été encouragés par le Gouvernement québécois, qui voyait d'un mauvais oeil la fermeture du Saidye Bronfman et qui consentait à financer la jeune compagnie même si, normalement, cela n'est possible qu'après une certaine période d'activité. Seulement, ces gens-là, qui étaient remplis de bonnes intentions, se sont rendu compte que s'assurer d'un succès au théâtre n'est pas facile. Il faut à la fois que la pièce soit bonne, la critique aussi, que le public aime ça, qu'on ne soit pas obligé de remplacer un premier rôle à la dernière minute, etc.

Le Encore Theatre a duré deux saisons. Il a fallu à Jake Roberts, le directeur artistique, tout ce temps-là pour arriver au succès. Mais quand il a présenté *Cloud Nine*, qui a très bien marché, il était déjà trop tard: la décision de fermer avait déjà été prise, car les pertes étaient trop importantes. Un seul grand succès en presque deux saisons, ce n'était pas suffisant. Surtout que dans l'esprit des promoteurs du Encore Theatre, il fallait présenter des pièces légères (*entertaining plays*), des oeuvres à succès de New York. Il n'y avait donc aucune politique artistique pour présenter des oeuvres canadiennes, ou canadiennes-françaises par exemple, ou du théâtre socio-politique. On pensait que le public accourrait si on lui offrait des comédies; on s'est trompé.

La direction du Encore faisait aussi beaucoup appel à des artistes de l'extérieur du Québec, tandis que moi, j'avais eu pour politique de faire passer une audition en priorité à des acteurs montréalais et à de jeunes diplômés de l'École nationale de théâtre et du Dome Theatre avant de faire passer des auditions à Toronto. Plusieurs de ceux qui ont débuté au Saidye Bronfman font actuellement carrière.

#### **la situation d'aujourd'hui**

À mon avis, ce que fait Jack Langedijk est une forme de théâtre viable aujourd'hui. Le Black Theatre Workshop commence, après bien des années d'existence, à se faire



Dusa, Fish, Stas & Vi de Pam Gems. Dans l'ordre habituel: Jill Frappier (Fish), Catherine Nanciri (Dusa) et Kathryn Elton (Vi).

remarquer. Quant aux dîners-théâtres, pourquoi pas?, je ne sais pas comment on s'y débrouille, mais ils méritent de se développer. Il n'y a qu'un seul théâtre «institutionnel», le Centaur, ce qui est malheureux, comme on peut déplorer qu'il n'existe qu'un seul journal. À l'époque où *The Star* existait encore, son critique, Myron Galloway, aimait bien ce que nous faisons au Saidye Bronfman, tandis que Maureen Peterson, à *The Gazette*, aimait plutôt le Centaur. Quand *The Star* a fermé, Myron est allé au *Sunday Express*, que personne ne lisait, et Maureen est restée à *The Gazette*, ce qui ne nous a pas aidés du tout, car elle avait une influence énorme. Il nous aurait fallu beaucoup d'argent pour faire une publicité contrebalançant cette influence. Dans un petit théâtre comme le Saidye Bronfman (300 places), si on ne veut pas trop augmenter le prix des billets, il est très difficile de faire ses frais.

Ce que j'aimerais voir se développer à Montréal, c'est une salle d'accueil où l'on pourrait voir des productions théâtrales ayant connu le succès ailleurs au Canada, aux États-Unis ou en Grande-Bretagne, et où l'on pourrait s'abonner. Y seraient présentées de grosses productions, à des tarifs au-dessus de la moyenne. Mais il y aurait aussi de la place au sein de la production anglophone pour de petites compagnies en voie d'expansion qui feraient des tournées à Montréal, qui joueraient dans les écoles et les centres communautaires. Enfin, j'aimerais voir naître — c'est quelque chose qui m'intéresse personnellement — un théâtre d'animation, engagé socialement, peut-être basé sur l'improvisation, qui traiterait des mauvais traitements infligés aux enfants, du harcèlement sexuel, de la discrimination, etc. Ce serait la meilleure façon de rejoindre véritablement les gens, par une approche du théâtre presque thérapeutique. Je crois qu'il faut tout cela pour avoir une vie théâtrale intéressante. Il faut s'adresser aux enfants, à ceux qui souhaitent tout bonnement se divertir au théâtre et qui sont prêts à y mettre le prix, et ainsi de suite. Cela, seul, pourrait créer une dynamique. Mais ce qui arrivera en réalité, je n'en sais rien. Peut-être les jeunes anglophones, qui sortiront des écoles complètement bilingues dans dix ans, voudront-ils rester à Montréal, au lieu de partir comme leurs aînés, et construire quelque chose...