

## Brecht au Québec : au-delà des malentendus

Gilbert David

---

Number 43, 1987

Allemagne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27259ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

David, G. (1987). Brecht au Québec : au-delà des malentendus. *Jeu*, (43), 115–129.

## brecht au québec : au-delà des malentendus\*

Le théâtre de Brecht (1898-1956) commence à être joué au Québec au tout début des années soixante, au moment où la société québécoise francophone entre dans une période très propice aux questionnements politiques et socio-culturels, connue sous le nom de Révolution tranquille. Méfions-nous toutefois de cette coïncidence. Peut-être doit-on d'abord attribuer les premières manifestations théâtrales de Brecht au Québec à la publication chez L'Arche, à Paris, de la première édition en français de son *Théâtre complet*, commencée en 1955. En même temps, il faut rappeler que des traductions françaises de plusieurs pièces de



*L'Opéra de quat'sous*, mise en scène de Jean Gascon au T.N.M. en 1961. Sur la photo: Monique Leyrac, Jean Gascon et Powys Thomas. «Un éclatant succès.» Photo: Henri Paul.

\*Une première version de ce texte a été lue dans le cadre du colloque international «Brecht, 30 ans après» qui s'est tenu à l'Université de Toronto, du 22 au 25 octobre 1986.

Brecht avaient été publiées auparavant par les soins du Théâtre National Populaire de Jean Vilar; quand on sait, en outre, que le même Vilar avait créé en français *Mère Courage et ses enfants* en 1951<sup>1</sup>, *la Résistible Ascension d'Arturo Ui* en 1960, puis *la Vie de Galilée* en 1963, on est en droit de se demander comment il se fait que les professionnels québécois de la scène<sup>2</sup> aient tant tardé à monter des textes de Brecht et qu'ils les aient, tout compte fait, très peu montés... Auraient-ils été intimidés par la portée esthétique et idéologique du dramaturge allemand? Ou, tout simplement, en auraient-ils longtemps ignoré jusqu'à l'existence?

À la vue du palmarès québécois des productions brechtiennes<sup>3</sup>, à partir de la saison 1960-1961 pendant laquelle, pour la première fois, des amateurs de la Troupe des Treize de l'Université Laval à Québec montent *la Bonne Âme de Sé-Tcbouan*<sup>4</sup>, on est bien obligé de constater que le dramaturge allemand n'a guère eu la faveur des gens de théâtre québécois. En retenant les cinq productions d'amateurs à l'occasion desquelles ont été créés des textes brechtiens, mais en excluant pour le moment une dizaine de spectacles composites — récitals, collages et adaptations —, on arrive au chiffre assez modeste de dix-sept productions en vingt-cinq ans. En comptant toutes les fois où le nom de Brecht a pris l'affiche, le total n'atteint même pas trente, soit une moyenne d'une production par saison entre 1960 et 1986. Certes, on pourrait y ajouter les pièces montées en exercice public par nos différentes écoles de théâtre, mais là encore les chiffres ne sont guère élevés: à titre d'exemple, la section française de l'École nationale de théâtre du Canada n'a fait jouer Brecht que quatre fois<sup>5</sup> en plus de vingt ans. Aussi, je ne tiendrai pas compte ici des écoles et je concentrerai mon analyse sur l'activité théâtrale courante.

Si l'on examine maintenant la distribution des titres, on s'aperçoit que la représentation de l'œuvre dramatique de Brecht n'a pu à ce jour qu'être entamée; ainsi, on a joué deux fois trois des pièces majeures: *l'Opéra de quat'sous* en 1961 et en 1984, *Mère Courage et ses enfants* en 1966 et en 1984 et *la Vie de Galilée* en 1980 et en 1986; en revanche, ni *la Bonne Âme de Sé-Tcbouan*, ni *Maître Puntilla et son valet Matti*, créées toutes deux par des troupes d'amateurs en 1961, n'ont été reprises par des professionnels<sup>6</sup>, non plus que *Têtes rondes et têtes pointues* et *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale*, créées de même, respectivement en 1976 et 1977. Ensuite, *Homme pour homme* en 1961, seul autre titre créé par des amateurs, les Apprentis-Sorciers, a été remonté par le Théâtre du Nouveau Monde en 1968. Enfin, voici la liste chronologique des cinq titres à n'avoir connu qu'une production: ce sont *Tambours et trompettes* par le Théâtre du Nouveau Monde en 1971, *l'Exception et la Règle* par le Théâtre du 1<sup>er</sup> Mai et *Dans la jungle des villes* par La Rallonge en 1981, *la Résistible Ascension d'Arturo Ui* par le Théâtre de Quat'Sous en 1983 et, enfin, *Grandeur et décadence de la ville de Mabagomy*, une coproduction du Théâtre de Quat'Sous et de L'Échiquier en

1. Rappelons que c'est cette même année qu'est fondé à Montréal le Théâtre du Nouveau Monde.

2. Je m'en tiendrai ici à la scène francophone, en annexant à la production québécoise celle du Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa.

3. Voir, en annexe, la liste chronologique des productions brechtiennes au Québec.

4. Le titre de cette pièce a été modifié, dans une traduction française ultérieure, en *la Bonne Âme du Sé-Tcbouan*.

5. Par ordre chronologique, voici la liste des exercices publics sur des textes de Brecht présentés par l'École nationale de théâtre: *Maître Puntilla et son valet Matti*, mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, Boutique d'Opéra, janvier 1964; *l'Opéra de quat'sous*, mise en scène d'André Brassard, Monument National, février 1976; *la Noce chez les petits bourgeois*, mise en scène d'Alain Knapp, Monument National, mai 1976; *la Bonne Âme du Sé-Tcbouan*, dans une traduction de Gilbert Turp, mise en scène d'André Brassard, Monument National, février 1981; *la Noce chez les petits bourgeois*, mise en scène de Gilles Renaud, Monument National, décembre 1984. On notera que cette pièce a été jouée à deux reprises, mais n'a pas encore été représentée par un théâtre professionnel.

6. Je ne veux pas ignorer l'existence de la curieuse adaptation qu'en 1982, les animateurs du Théâtre de la Grande Réplique ont tirée de l'originale sous le titre explicite de *Monseigneur Puntilla et son chauffeur Matti ou Brecht ébréché*, une expérience sur laquelle je reviendrai, mais je ne pense pas qu'on puisse considérer cette version comme une reprise au sens strict de la pièce.



*Mère Courage et ses enfants*, au T.N.M. en 1966. Jean Gascon et Denise Pelletier (dans le rôle d'Anna Fierling) étaient dirigés par John Hirsch. Photo: Henri Paul.

1984. C'est dire, pour circonscrire dès maintenant la place qu'a occupée Brecht dans les programmations théâtrales québécoises des vingt-cinq dernières années, que plusieurs pièces, et non des moindres, attendent encore de connaître une diffusion.

Mais il n'y a pas que le nombre. Brecht a certes été peu joué. Mais comment son théâtre s'est-il présenté à nous? Le dramaturge a-t-il été perçu d'emblée comme un classique? Quelles lectures a-t-on proposées de sa dramaturgie? Celles-ci ont-elles bougé au fil des années et des productions? Quel usage a-t-on fait scéniquement de son discours théorique? Voilà quelques questions que je veux maintenant aborder et auxquelles je vais essayer de répondre en examinant d'abord la réception critique de quelques productions entre 1961 et 1966.

### premières réceptions

Quand les Apprentis-Sorciers montent *Homme pour homme* en 1961, dans un minuscule théâtre de poche à Montréal, deux mois à peine avant la création québécoise de *l'Opéra de quat'sous* par le Théâtre du Nouveau Monde, les temps paraissent enfin mûrs pour une mise à jour québécoise de la conscience dramaturgique, et des spectateurs et des gens de théâtre. Le quotidien montréalais *Le Devoir* s'empresser d'emboîter le pas à cette découverte autochtone un peu tardive du «pauvre B.B.». Jean Hamelin, le critique dramatique dans ce journal de l'intelligentsia, signera alors des articles enthousiastes, pour ne pas dire enflammés: le 2 octobre 1961, il commence par saluer chaleureusement, sur quatre colonnes, l'initiative inaugurale de la troupe d'amateurs — qui pratique alors l'anonymat, mais nous savons maintenant que Jean-Guy Sabourin en était l'instigateur — et il s'empresser de balayer toutes



*T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, créé en 1969 par le Grand Cirque Ordinaire, s'inspire du *Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* de Brecht. Photo: André LeCoz.

les maladresses dont la production lui paraît être entachée, pour consacrer l'essentiel de son article à la mise en relief de l'intelligence et de l'actualité du texte de Brecht<sup>7</sup>. Le même jour, dans *Le Nouveau Journal*, le poète Gilles Hénault commence son article par ces mots: «Bertolt Brecht fait son entrée parmi nous. Il entre par la petite porte, mais par une petite porte qui laisse passer de grands hommes: celle de la Boulangerie où les Apprentis-Sorciers ont déjà eu recours aux sortilèges de Tchekhov, de Kleist, de Beckett, d'Ionesco, de Claudel et de Lorca<sup>8</sup>.» Et de conclure, montrant par là sa saisie de l'enjeu de cette nouvelle dramaturgie: «Pour les changements de décors et pour tous les mouvements de scène, les Apprentis-Sorciers sont d'un sans-gêne qui aurait sans doute plu à Brecht, qui concevait le théâtre comme un art où l'illusion ne devait pas faire perdre pied au spectateur. Il voulait que la participation du public tienne plus du dialogue que de l'envoûtement<sup>9</sup>.»

L'enthousiasme est réitéré à l'occasion de la création de *l'Opéra de quat'sous* au Théâtre du Nouveau Monde. Cette fois, *Le Devoir* consacre à l'auteur est-allemand toute la première page de son cahier consacré aux «Arts», le samedi 4 novembre 1961. À côté de Jean Hamelin qui y va d'un article intitulé «Brecht ou le théâtre en liberté», on pouvait lire le témoignage rétrospectif — et, ma foi, un peu expéditif — de Jean Basile sur la représentation de *Mutter Courage* par le Berliner Ensemble à Paris et sur celle du *Cercle de craie caucasien* par la

7. Hamelin, Jean, «Bertolt Brecht chez les Apprentis-Sorciers», *Le Devoir*, Montréal, 2 octobre 1961, p. 10.

8. Hénault, Gilles, «Brecht parmi nous», *Le Nouveau Journal*, Montréal, 2 octobre 1961, p. 19.

9. *Idem*.

Comédie de Saint-Étienne. Enfin, Jean Bouthillette, qui signera en 1972 un essai remarquable intitulé *le Canadien français et son double*, proposait une réflexion sur l'engagement brechtien qui allait, si je puis dire, au-devant des coups, en mettant en perspective la conscience critique dont le théâtre de Brecht est porteur, tout en en dévaluant l'orientation marxiste. Ainsi, Bouthillette écrit:

Que Brecht ait voulu passer par la porte étroite de l'idéologie, il n'y a aucun doute là-dessus, mais que son œuvre se limite à cette idéologie, c'est ce que je me refuse de croire. Brecht est beaucoup plus que le brechtisme. [...] Car l'interrogation brechtienne dépasse le cadre politique et rejoint l'angoisse éternelle de l'homme<sup>10</sup>.

Nous voici, avec ce texte, au cœur du malentendu qui va, dès le départ, oblitérer le rapport qu'auront nombre de praticiens et de critiques de théâtre au Québec avec la pensée brechtienne. À l'ombre de ce malentendu, Brecht en effet n'est grand qu'à la condition qu'on s'accommode sagement d'une reconnaissance de son talent artistique: par exemple, Bouthillette célèbre volontiers «cet humour féroce et corrosif, tendre et vengeur qui hérissé l'œuvre de Brecht, qui lui donne son lyrisme et sa force percutante<sup>11</sup>», mais il ne dit mot sur la dimension «intervenante» de son théâtre.

Or, s'il est vrai que l'œuvre de Brecht ne se réduit pas à une doxa marxiste, on ne peut guère en évacuer toute la dialectique matérialiste qui en est, pour une large part, le fondement. À la même époque, Bernard Dort qui venait de faire paraître son fameux essai *Lecture de Brecht* au Seuil (Paris, 1960) et que cite d'ailleurs Bouthillette dans son article, avait écrit ceci qui me semble essentiel pour comprendre toute la démarche de Brecht vers la fin de sa vie et qui est en quelque sorte notre héritage:

À la notion de théâtre épique, Brecht substitue progressivement celle de *théâtre dialectique* ou encore de *dialectique au théâtre*. S'il nous montre le passé et le «monde tel qu'il va», ce n'est plus pour que nous les refusions en bloc, mais afin que nous les comprenions. Leurs contradictions objectives ne renvoient plus seulement à notre aliénation subjective: elles sont source de transformations futures. Rien n'existe en soi; l'Histoire ne se fige jamais en Terreur. Le monde est ouvert. Entre l'Histoire et l'Utopie, un mouvement incessant s'organise, une réconciliation s'esquisse<sup>12</sup>.

Ainsi, dès les premiers instants où Brecht est joué au Québec, le spectre du marxisme sera brandi, et on mettra tout de suite au compte du «brechtisme» et des brechtiens — certains, il est vrai, ont pu contribuer à un tel obscurcissement — les abus idéologiques que son œuvre en quelque sorte aurait brillamment transcendés — ah! la ruse du petit fumeur de cigare! De la sorte, B.B. pouvait espérer entrer au panthéon des grands artistes à condition de laisser poliment son chapeau marxiste au vestiaire...

Mais revenons à l'intérêt inhabituel et méritoire que la presse montréalaise consacre d'entrée de jeu à ce nouveau venu sur la scène québécoise. Toujours dans *Le Devoir*, Jean Hamelin fait un triomphe à l'*Opéra de quat'sous* que le T.N.M. a mis à l'affiche pour célébrer rien de moins que son dixième anniversaire de fondation; il écrit:

Je parlerai peu de l'œuvre. Elle est si particulière qu'elle appellerait de longs commentaires. Ce qui me paraît le plus important, c'est qu'elle réalise pleinement une conception longtemps recherchée d'une forme de théâtre populaire, au sens le plus sein [*sic*] du terme, qui obtient par les moyens les plus simples et les plus directs une sorte de *fusion* rêvée entre le théâtre et la musique. [...] *L'Opéra de quat'sous* est une œuvre anti-bourgeoise d'une agressivité furibonde.

10. Bouthillette, Jean, «Brecht et l'engagement», *Le Devoir*, Montréal, samedi 4 novembre 1961, p. 13.

11. *Idem*.

12. Dort, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p. 172. Les italiques sont de l'auteur.

Elle est avant tout *dénonciatrice d'un certain conformisme*, et de toute la corruption qui enrobe souvent l'activité politique, sociale et militaire d'une nation. Mais c'est en même temps une œuvre d'une tendresse chaleureuse, qui manifeste pour l'homme une pitié incommensurable. *Il y a dans tout cela une certaine naïveté*, mais au lieu d'être un défaut, cette ingénuité dans la dénonciation donne à *l'Opéra de quat'sous* une virulence assez extraordinaire<sup>13</sup>.

Ce critique est généreux. Il pointe la satire, sans qu'on sache trop sa nature exacte et sur quoi, surtout, elle entend s'exercer. Il n'est fait mention nulle part dans cet article de la volonté brechtienne de s'attaquer au «théâtre culinaire» et de son objectif de retourner la fausse morale bourgeoise en donnant aux criminels des attitudes petites-bourgeoises et aux bourgeois des comportements de malfaiteurs. Bon. Passons. Mais une telle satire grinçante, c'était déjà trop, si j'en juge par l'article que Georges-Henri d'Auteuil, de la Société de Jésus, un chroniqueur par ailleurs important et bien connu des historiens de notre théâtre, publie dans *Relations*:

Bertolt Brecht, Allemand d'origine, marxiste de doctrine, est le nouveau Moïse du théâtre. [...] Il y a déjà un académisme brechtien. [...] Si nous en venons à la satire des mœurs et aux revendications sociales chères à Brecht, je trouve, pour ma part, que l'auteur passe à côté des vrais problèmes, toujours à cause d'une fausse vision de la réalité. La misère, la pouillerie, qui règnent dans le grouillement crasseux d'un quartier interlope de Londres et qu'exalte l'âme généreuse de Brecht, m'émeut [*sic*] beaucoup moins que la profonde misère morale de ces déchets humains. Ces faux mendiants, ces exploitateurs de la pitié, ces bandits et tire-laine de pacotilles, ces pauvres fleurs de trottoirs fanées sont plus dévorés de vice que de vermine. Et alors les revendications perdent de leur mordant car la différence est mince entre le vol, le mensonge, l'infidélité, la luxure sous la loque d'un «guenillou» ou le veston de bonne coupe du bourgeois, même s'il se peut que la responsabilité, elle, ne soit pas égale<sup>14</sup>.

Voilà qui a l'avantage, d'une certaine manière, d'être direct, et plus clair, par la négative, que certains éloges empressés. Georges-Henri d'Auteuil se rebiffe, et on devine bien pourquoi! Mais nous n'en sommes plus, en 1961, à l'époque, pas si lointaine pourtant — Maurice Duplessis est mort en 1959 — où l'Église, soutenue par une élite bien-pensante, commandait aux consciences et, le cas échéant, censurait les esprits rebelles. Il ne faut pas trop s'étonner, dès lors, de la difficulté qu'éprouve la critique à appréhender la pensée brechtienne: un siècle et plus de thomisme, ça laisse des séquelles!

*L'Opéra de quat'sous*, mis en scène par Jean Gascon, obtint néanmoins un éclatant succès: plus de 30 000 spectateurs en soixante-huit représentations, ce qui représente la troisième meilleure performance du T.N.M. en dix ans, après *le Dindon* de Feydeau et le spectacle réunissant trois farces de Molière<sup>15</sup>. Voilà qui, normalement, aurait dû être de bon augure pour la suite des expériences brechtiennes...

Mais les deux prochains rendez-vous de Brecht avec le public québécois vont perpétuer le malentendu et lui donner son visage institutionnel définitif, celui d'un grand humaniste, doublé d'un excellent satiriste. Les Apprentis-Sorciers récidivent en 1963 avec une production de *Maître Puntila et son valet Matti*, pièce que Jean Hamelin n'hésite pas à qualifier de chef-d'œuvre. Toutefois, les choses se gâtent un peu quand vient le temps de caractériser l'œuvre elle-même:

13. Hamelin, Jean, «*L'Opéra de quat'sous*: Un triomphe pour le TNM», *Le Devoir*, Montréal, lundi 13 novembre 1961, p. 8. Les passages soulignés le sont par moi.

14. Auteuil, Georges-Henri d', «Une affiche bien garnie», *Relations*, vol. XXI, n° 252, Montréal, décembre 1961, p. 345 et p. 346.

15. D'après des statistiques publiées dans «Vingt-cinq ans de théâtre au Nouveau Monde», *La Presse*, Montréal, samedi 9 octobre 1976, p. 8-9.



*L'Exception et la Règle*, une production du Théâtre du 1<sup>er</sup> Mai en 1981. L'exploration d'«une certaine vision brechtienne que l'on associe à son militantisme d'avant-guerre et à son travail sur le théâtre didactique.»

Pièce didactique, sans doute, pièce parfois bolchévisante, mais d'autre part quelle santé, quelle joie de vivre, quelles saillies d'humeur ne contient-elle pas. [...] La pièce se veut dirigée contre «l'instinct de propriété». Elle l'est en effet, mais la charge est tellement survoltée, elle frappe si haut et si dru, qu'elle en est déviée de son but, dans une sorte de style tarabiscoté où Rabelais voisine avec Émile Zola. [...] Et le maître en prend pour son grade, et avec lui les ouvriers agricoles, les vachères, les pasteurs, les juges, les demoiselles de bonne famille, les diplomates, toutes les classes de la société sont passées en revue et cavalièrement châtiées<sup>16</sup>.

À lui seul, cet extrait est, en condensé, une belle manœuvre de récupération. Hamelin ramène à l'«instinct de propriété» ce qui, pour Brecht, est un fait de classe. Puntila aime l'Homme d'une manière abstraite, typiquement bourgeoise et capitaliste; de même, son discours «naturaliste» — il se fait volontiers lyrique pour vanter la beauté de la campagne et de la forêt finlandaises — est le masque de l'exploitation, et c'est cette machination idéologique que la pièce déconstruit et soumet à notre réflexion. Quant à savoir si la pièce «châtie» uniformément «toutes les classes de la société», ce pluriel englobant passe «cavalièrement» sur les contradictions et les irréconciliables antagonismes de classes dont la pièce est chargée...

De son côté, le critique du quotidien *La Presse*, Jean O'Neil, est aussi élogieux pour le texte, mais son commentaire sur l'œuvre se résume à ceci :

Comme dans les autres Brecht, l'unité d'action disparaît pour céder la place à d'innombrables tableaux. Le personnage n'est pas défini par une action qu'il mène à un terme mais par une diversité de circonstances où il réagit toujours de façon identique<sup>17</sup>.

16. Jean Hamelin, «Maître Puntila: un grand Brecht et un grand spectacle», *Le Devoir*, 8 octobre 1963, p. 6.

17. O'Neil, Jean, «De quoi gagner les plus sceptiques au théâtre d'essai», *La Presse*, Montréal, lundi 7 octobre 1963, p. 21.

Vraiment? Matti, figure retravaillée du valet de comédie, pense d'abord être capable de ruser avec son maître et de profiter de ses contradictions pour atténuer les effets de son arbitraire — peut-être caresse-t-il même le projet de «réformer» son maître: pour Brecht, un tel projet est évidemment illusoire et, en ce sens, sa pièce est didactique —; de la sorte, Matti est donc en apprentissage — peut-on ou non faire confiance aux maîtres et à leur discours «humaniste» de changement? — et, à terme, après de multiples épreuves, il prend le parti de quitter Puntila et d'assumer ainsi *radicalement* sa différence de classe. Le journaliste de *La Presse* ne relève rien de tout ça, et son propos reste prudemment formaliste... et plutôt creux.

Le Théâtre du Nouveau Monde, à son tour, remet Brecht en répétitions et présente, pour la première fois ici, *Mère Courage et ses enfants* en janvier 1966, dans une mise en scène de John Hirsch, avec la très renommée Denise Pelletier dans le rôle d'Anna Fierling. Cette fois encore, la production connaît le succès, quoique à un degré moindre qu'avec *L'Opéra de quat'sous*: trente et une représentations réuniront en fait un peu plus de 21 000 spectateurs<sup>18</sup>. La mise en scène de Hirsch, un Canadien anglais qui avait déjà monté la pièce au Manitoba Theatre Centre, «est, écrit Martial Dassylva dans *La Presse*, fidèle à Brecht sans être servile. Il a su se garder également de l'effet facile et de la preuve par quatre<sup>19</sup>». Mais la critique, dans l'ensemble, paraît avoir été davantage impressionnée par le thème de l'absurdité de la guerre ou par la «monstruosité» de la cantinière que par l'aveuglement de la Courage; et, si tous ont été sensibles au personnage de Catherine — joué admirablement par Dyne Mouso, j'en témoigne à mon tour —, personne n'a relevé, sous l'évidente héroïcité de la muette, la symbolique parlante d'une maternité *sociale* qui entre en contradiction avec la maternité *biologique* de Mère Courage. Dans *Le Devoir*, Jean Basile, s'autorisant de l'exemple prestigieux du Berliner Ensemble, critique pour sa part le jeu de Denise Pelletier en des termes étonnants: «Elle est vraie d'un bout à l'autre. Et pourtant, il lui manque ceci: l'incarnation, le miracle. [...] elle est Mère Courage, mais elle reste Denise Pelletier<sup>20</sup>». Ce reproche est plutôt paradoxal, si l'on veut bien se souvenir que Brecht demande justement aux acteurs d'être et de ne pas être le personnage, de jouer cette différence et d'en offrir la jouissance critique au spectateur...

### nouvelles pratiques

On le voit, d'après ces quelques exemples, l'entreprise brechtienne de retournement et de décentrement n'est pas de tout repos quand il s'agit d'en rendre compte ou d'en prendre acte. Mes commentaires se sont appuyés jusqu'ici sur la réception critique. Une telle approche a, bien sûr, ses limites: les objets scéniques dont la critique fait état se sont évanouis et, par conséquent, échappent à toute démarche de validation. En abordant une deuxième période, je quitterai donc ce terrain pour considérer plus largement les rapports qu'ont eus les praticiens québécois avec le théâtre de Brecht. On l'a vu, la première décennie pendant laquelle est apparue la dramaturgie brechtienne au Québec a été marquée par une perception, disons, naïve, le plus souvent réductrice. Résultat d'une volonté de rattrapage, typique des années soixante, cette première appropriation laissait néanmoins en plan de nombreuses questions présentes dans l'écriture dramatique, à commencer par l'analyse de classes qui la traverse. En 1964, la publication de la première édition française des *Écrits sur le théâtre* de Brecht va favoriser graduellement un approfondissement de la pensée brechtienne, quoiqu'il ne faille pas en exagérer les retombées immédiates, car le milieu théâtral

18. Ces chiffres sont tirés du document déjà cité à la note 15.

19. Dassylva, Martial, «Cécile Plouffe au rancart», *La Presse*, Montréal, 3 janvier 1966, p. 10.

20. Basile, Jean, «Mère Courage de B. Brecht», *Le Devoir*, Montréal, mardi 4 janvier 1966, p. 9.



Judith Chevalier, David Mergul, Claude Côté et Laurence Jourde dans *Tant de recommandations et si peu de linge*, un collage de textes de Brecht monté par la Grande Réplique en 1978.

québécois est alors largement rebelle à la réflexion<sup>21</sup>, de façon plus ou moins affichée, ce qui n'a pas favorisé la rencontre avec le théoricien très articulé qu'est Brecht, notamment en ce qui concerne tous les aspects de la représentation épique.

Cependant, le Québec du tournant des années soixante-dix voit naître une nouvelle théâtralité contestataire, en réaction aux modèles socio-culturels pratiqués jusque-là par les principaux théâtres en place. La créativité des jeunes compagnies se déchaîne et met en veilleuse, pour un temps, la confrontation à des objets artistiques étrangers. Le Québec vit une implosion culturelle dont Brecht n'est pas exclu, même si sa présence se manifeste d'une tout autre manière que dans la décennie précédente. Accompagné par des mouvements sociaux importants, le Jeune Théâtre naissant connaît en particulier une importante radicalisation; parallèlement, des étudiants, des syndiqués, des femmes, entre autres segments, prennent littéralement d'assaut toutes les scènes possibles et imaginables. En 1968, des élèves du Conservatoire d'art dramatique et de l'École nationale de théâtre du Canada claquent la porte et fondent le Grand Cirque Ordinaire; leur premier spectacle, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, créé en 1969, s'inspire du *Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* de Brecht. Le rapport avec Brecht vient de changer.

Ainsi, ne jouera-t-on pas tant alors les pièces de Brecht que l'on explorera une certaine vision brechtienne que l'on associe à son militantisme d'avant-guerre et à son travail sur le théâtre

21. Cette affirmation — laquelle demanderait certainement ici de trop longs développements — renvoie au caractère foncièrement petit-bourgeois de la production théâtrale contemporaine au Québec, y compris de la dramaturgie nationale, des *Fridolinades* (1938) à *Florence* (1967), et au statut incertain qu'y occupent la fonction critique et a fortiori toute tentative, même élémentaire, de théorisation. Rappelons que la première revue théâtrale à avoir existé durablement ici, *Jeu*, n'a été fondée qu'en 1976.

didactique. Le Théâtre Euh!, par exemple, dont les manifestes et les spectacles se réclament explicitement de la dramaturgie brechtienne, donne l'impression que les chefs-d'œuvre de Brecht, tant célébrés dix ans plus tôt, ne peuvent plus être d'un grand secours dans des temps pressentis comme pré-révolutionnaires. Dès lors, le Brecht des grandes œuvres devient, pour eux, tout juste bon à déstabiliser l'élite qui fréquente les grands théâtres... Telle est, en simplifiant à peine, l'état d'esprit qui prévaut alors chez de nombreuses compagnies qui se mettent en campagne, non sans témérité, pour renverser l'ordre capitaliste lui-même. Le Brecht qu'elles se fabriquent est non l'auteur de *la Vie de Galilée*, mais celui des *Sept Péchés capitaux des petits bourgeois* ou de *l'Exception et la Règle*, celui aussi du *Petit Organon* auquel on donne des résonances quasi maoïstes... de petit livre rouge théâtral.

On se trouve alors devant un auteur que l'on lit, que l'on étudie et que l'on commente abondamment, mais que, très curieusement, on ne joue presque pas. Ou, si on le joue, ce sera sous la forme hyper-didactique du collage. À cet égard, les deux spectacles du Théâtre de la Grande Réplique, en 1978 et 1979, *Tant de recommandations et si peu de linge* et *La fumée de mon cigare perdra la foi et continuera de monter* ont procédé, d'une manière très synthétique et quelque peu boulimique, de la même visée pédagogique et de la même ferveur didactique qui ont animé l'ensemble du Jeune Théâtre de cette période. Par leur durée, par la densité et l'abondance des extraits de l'œuvre entier de Brecht, ces spectacles discursifs ne furent pas sans nécessité, mais ils ne furent pas non plus ce qu'il y a de plus digeste, même si, de temps à autre, un éclair théâtral venait animer la leçon magistrale.

Il ne fait pas de doute cependant que, malgré ses pesanteurs, la démarche qui a guidé nombre de praticiens tout au long des années soixante-dix a permis une nouvelle appropriation



*Dans la jungle des villes*, mise en scène de Lorraine Pintal, production de la Rallonge, en 1981. «Une rigueur et une invention qui révélaient, du moins au Québec, un nouveau visage de Brecht.» Photo: Jean-Guy Thibodeau.

tion de l'esthétique et du discours brechtiens. Ce fut, en somme, un vaste mouvement d'apprentissage théorique où l'on n'a pas hésité à mettre les bouchées doubles, souvent au détriment de la « légèreté » théâtrale dont Brecht lui-même se réclame à la fin du *Petit Organon*... Car, en ce qui concerne la mise en pratique et la maîtrise des stratégies scéniques brechtiennes, ce fut plus laborieux et rarement éclatant. Or, c'est ici que nous retrouvons notre petit malentendu de départ, mais cette fois dans sa forme inversée.

Si, dans les années soixante, on a rapidement accordé à Brecht le statut d'auteur majeur, c'était pour mieux se débarrasser de ses retournements subversifs, mis sur le compte d'un égarement idéologique; dans les années soixante-dix, on a en quelque sorte renversé cette proposition au point d'étouffer un peu beaucoup le plaisir, jusque dans ses dimensions critiques, inhérent à la représentation théâtrale. Brecht, ici, a trop souvent servi de caution morale à des spectacles simplistes — du côté de la création collective engagée — ou commémoratifs — avec les collages d'extraits. Brandi comme un dogme théâtral par des groupuscules gauchistes ou assené comme un copieux pensum par des universitaires zélés, Brecht une fois de plus ne se trouvait-il pas privé de sa vérité singulière?

Avec les années quatre-vingt, dernière période sur laquelle je ne pourrai guère qu'avancer des propositions cursives, Brecht revient relativement en force, avec cinq productions conventionnelles et assez décevantes, dans ce qu'il est convenu d'appeler nos institutions théâtrales; mais aussi, et cela est nouveau, il recommence à être joué par des compagnies plus marginales qui adoptent à son égard une plus grande liberté, en s'éloignant de toute crispation sectaire.

Les fruits de cette nouvelle approche sont encore verts; c'est sans doute le prix à payer pour retrouver un Brecht libéré de ses semelles de plomb, lui qui le premier — on l'a un peu oublié dans l'euphorie militante des années soixante-dix — s'est montré dialectiquement rebelle à toute clôture du savoir et qui nous a prémunis contre la tentation d'une fixation définitive de son œuvre<sup>22</sup>.

Ainsi, en 1981, Lorraine Pintal a mis en scène *Dans la jungle des villes* avec une rigueur et une invention qui révélaient, du moins au Québec, un nouveau visage de Brecht. Il y avait là une énergie brute et une intelligence aiguë qui réussissaient à déjouer les traquenards d'une parabole plutôt abstraite que le jeune Brecht avait fabriquée, comme on sait, avant de plonger dans sa lecture de Marx. Cette pièce imparfaite, on l'a beaucoup dit, recèle pourtant des trésors considérables: on y trouve les signaux d'une sensibilité très actuelle dont cette production ravivait la (post-?)modernité en réactivant l'écriture expérimentale de Brecht. De même, en 1984, une jeune compagnie du nom de Tess Imaginaire, sous la direction de Mario Boivin, a proposé une théâtralisation d'une courte nouvelle de Brecht, intitulée *le Voyage dans le compartiment*; ce spectacle a recreusé la figure emblématique de l'anonymat urbain et instauré un jeu interprétatif très riche qui matérialisait, sur plusieurs plans, ce qu'on pourrait appeler, d'un mot savant, l'énonciation bureaucratique. La distanciation elle-même qui est, hélas!, la tarte à la crème que l'on sait, y retrouvait comme un état virginal, débarrassée qu'elle était des trucs habituels.

Je m'en voudrais de ne pas signaler, enfin, une pratique récente par laquelle des pièces de

22. J'en veux pour exemple cette simple remarque concernant les fameux *Modellbuch*: «Autant une non-utilisation du modèle serait déraisonnable (par exemple par ambition), autant il doit être aussi évident que c'est en le transformant qu'on utilise le mieux un modèle.», dans *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1979, p. 64.

Brecht ont connu une nouvelle traduction (parfois en parler québécois), voire une adaptation dans un contexte socio-historique plus familier au spectateur d'ici<sup>23</sup>. Là encore, il s'agit d'un désir nouveau d'appropriation de la textualité brechtienne. Mais la discussion des résultats (problématiques) et des présupposés idéologiques qui accompagnent de telles expériences m'entraînerait dans un long développement qui déborderait le cadre annoncé de cette première étude.

Que conclure de ce premier survol de la présence de Brecht au Québec? Les praticiens québécois du théâtre, on l'a vu, n'ont guère fréquenté l'œuvre de Brecht, et il apparaît qu'aucun de nos metteurs en scène, depuis 1960, n'a vraiment pris en compte la praxis brechtienne, si ce n'est d'une manière ponctuelle. La révolution théâtrale inhérente au travail pratique et théorique de Brecht — l'un éclairant l'autre, et réciproquement — n'a donc pas trouvé preneur en terre francophone d'Amérique. Nos directions théâtrales ont plutôt fait dans l'éclectisme là où l'auteur de *Sainte Jeanne des abattoirs* appelait à la responsabilité sociale et politique de l'artiste et du public. De sorte que, lorsqu'on a monté une pièce de Brecht, ce ne fut pas tant pour mettre en crise l'ordre du monde et celui de ses simulacres scéniques que pour payer platement un tribut à la réputation internationale d'un auteur devenu un classique contemporain. Toute l'importante et complexe réflexion intervenante de Brecht sur l'esthétique de la représentation théâtrale de l'«ère scientifique» est restée, pour ainsi dire, lettre morte.

La cause en revient peut-être, en toute hypothèse, à l'apolitisme qui caractérise l'ensemble de la pratique théâtrale au Québec, en dépit des velléités du discours nationaliste de se tenir pour «politique». Sans doute faudrait-il aussi considérer, dans son autonomie relative, l'orientation idéologique de la pratique théâtrale québécoise; prisonnière qu'elle est, prise globalement, d'un schéma productiviste (produire pour produire devant un spectateur perçu comme consommateur plutôt que citoyen) et universalisante (l'être humain de toute éternité...) qui fonctionne à la dénégation («Notre public n'est pas prêt pour...»), une telle pratique n'accouche-t-elle pas d'une visée artistique neutralisante qui occulte les contradictions à l'œuvre dans une société de classes? On comprendrait alors, dans cette perspective, que Brecht soit resté au Québec un auteur et un homme de théâtre... comme les autres.

**gilbert david**

23. C'est le cas de l'inorthodoxe adaptation par le Théâtre de la Grande Réplique de *Maître Puntila et son valet Matti* sous le titre significatif de *Monsieur Puntila et son chauffeur Matti ou Brecht ébréché*. Les partis pris de ce spectacle mériteraient une étude particulière.

## chronologie des productions des pièces de brecht au québec\*

### saison 1960–1961

*La Bonne Âme de Sé-Tchouan*, Troupe des Treize, Université Laval, Québec [1961].

### saison 1961–1962

*Homme pour homme*, mise en scène : anonyme [Jean-Guy Sabourin], production des Apprentis-Sorciers, Montréal [28 sept. au 5 nov. 1961 — 34 représentations, à La Boulangerie, rue De Lanaudière].

*L'Opéra de quat'sous*, mise en scène de Jean Gascon, production du Théâtre du Nouveau Monde, Montréal [nov. 1961, à L'Orpheum].

### saison 1963–1964

*Maître Puntila et son valet Matti*, mise en scène : anonyme [Jean-Guy Sabourin], production des Apprentis-Sorciers, Montréal [oct. 1963, à La Boulangerie].

*B.B. s'en va-t-en guerre*, récital de poèmes et de textes divers; mise en scène d'André Pagé, production de L'Égrégore, Montréal.

### saison 1965–1966

*Mère Courage et ses enfants*, mise en scène de John Hirsch, production du Théâtre du Nouveau Monde, Montréal [janvier 1966, à l'Orpheum].

### saison 1967–1968

*Homme pour homme*, mise en scène de Jean-Marie Serreau, production du Théâtre du Nouveau Monde, Montréal [31 mai–fin juin 1968, salle Port-Royal de la Place des arts].



*La Vie de Galilée*. Mise en scène de Jean-Guy Sabourin, une production de Terre-Québec-Théâtre de la Grande Réplique. 1980. Photo: Michel Lemieux.

\*À l'exception des productions jouées en anglais ou dans les écoles de théâtre, mais en annexant celles du Centre national des arts d'Ottawa (Ontario).

**saison 1969–1970**

*T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, création collective du Grand Cirque Ordinaire à partir de l'adaptation par Brecht du *Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*.

**saison 1970–1971**

*Tambours et Trompettes*, adaptation par Brecht de la pièce de George Farquhar, mise en scène de Jean-Louis Roux et de Jean-Pierre Ronfard, production du Théâtre du Nouveau Monde, Montréal [7 janv. au 6 fév. 1971, salle Port-Royal de la Place des arts].

**saison 1972–1973**

*Les Sept Péchés capitaux* [sic], d'après *les Sept Péchés capitaux des petits bourgeois*, production du Théâtre Euh!, Québec.

**saison 1975–1976**

*Têtes rondes et têtes pointues*, mise en scène de Lorraine Pintal, production du Théâtre de l'Université de Montréal [Centre d'essai, du 9 au 25 janv. 1976].

**saison 1976–1977**

*L'Opéra de quat'sous*, mise en scène de Guillermo de Andrea, production du Théâtre du Trident, Québec.

*Tant de recommandations et si peu de linge*, montage de textes par Madeleine Greffard, mise en scène de Jean-Guy Sabourin, production de Terre Québec — Théâtre de la Grande Réplique, Montréal [15 mars au 1<sup>er</sup> avril 1978].

**saison 1977–1978**

*Schweyk dans la deuxième guerre mondiale*, mise en scène d'Alain Fournier, production du Théâtre de l'Université de Montréal [Centre d'essai, 1978].

**saison 1978–1979**

*La fumée de mon cigare perdra la foi et continuera de monter*, montage de textes par Madeleine Greffard, mise en scène de Jean-Guy Sabourin, production de Terre Québec — Théâtre de la Grande Réplique, Montréal.

*Les Sept Péchés capitaux [des petits bourgeois]*, chorégraphie de Fernand Nault, production des Grands Ballets Canadiens, Montréal.

*Tout ça pour des guenilles*, adaptation par Claude Poissant d'une traduction par Maurice Yendt d'un texte espagnol inspiré du *Cercle de craie caucasien*, mise en scène collective [?], production du Théâtre Petit à Petit, Montréal [salle Le Conventum, déc. 1978].

*Moi, Bertolt Brecht*, récital de chansons et de textes de B.B. par Monique Mercure et Jean Marchand, production du Café de la Place, Montréal [mars 1979].



Monique Mercure (Anna Fierling) et Pierre Curzi. La seconde production québécoise de *Mère Courage et ses enfants*, à la N.C.T. en 1984. Photo: André LeCoz.

**saison 1980–1981**

*La Vie de Galilée*, mise en scène de Jean-Guy Sabourin, production de Terre Québec – Théâtre de la Grande Réplique, Montréal.

*Happy End* de Dorothy Lane [pseud. de Elizabeth Hauptmann, texte des chansons de Brecht], mise en scène d'Alexandre Hausvater, production de L'Échiquier, Montréal.

*L'Exception et la Règle*, mise en scène collective, production du Théâtre du 1<sup>er</sup> Mai, Montréal [1981].

**saison 1981–1982**

*Dans la jungle des villes*, mise en scène de Lorraine Pintel, production de La Rallonge, Montréal [novembre 1981].

**saison 1982–1983**

*Monsieur Puntila et son chauffeur Matti ou Brecht ébréché*, adaptation dans un contexte québécois de *Maitre Puntila et son valet Matti*, mise en scène d'André Bédard et de Jean-Guy Sabourin, production de Terre Québec – Théâtre de la Grande Réplique, Montréal [oct.–nov. 1982].

*La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, mise en scène de Paul Buissonneau, production du Théâtre de Quat'Sous, Montréal.

**saison 1983–1984**

*L'Opéra de quat'sous*, dans une traduction de Gilbert Turp, mise en scène d'André Brassard, production du Théâtre français du Centre national des arts, Ottawa [janv.–fév. 1984].

*Mère Courage et ses enfants*, dans une traduction de Gilbert Turp, mise en scène de Jean-Luc Bastien, production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, Montréal [janv. 1984].

*Grandeur et décadence de la ville de Mabagonny*, mise en scène d'Alexandre Hausvater, coproduction du Théâtre de Quat'Sous et de L'Échiquier, Montréal [fév. 1984].

*Le Voyage dans le compartiment*, d'après une nouvelle de Brecht, mise en scène de Mario Boivin, production de Tess Imaginaire, Montréal [mars 1984].

**saison 1986–1987**

*La Vie de Galilée*, mise en scène de Guillermo de Andrea, production du Théâtre du Trident, Québec [oct. 1986].

*Visa pour l'Amérique*, montage de textes de Brecht – écrits durant son séjour aux États-Unis – par Madeleine Greffard, mise en scène de Jean-Guy Sabourin, production de Terre Québec – Théâtre de la Grande Réplique, Montréal et Toronto [oct. 1986].



*Grandeur et décadence de la ville de Mabagonny*. Spectacle coproduit par l'Échiquier et le Théâtre de Quat'Sous, mis en scène par Alexandre Hausvater, en 1984. Photo: André LeCoz.