Document generated on 04/25/2024 5:02 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

« Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation »

Micheline Cambron

Number 56, September 1990

URI: https://id.erudit.org/iderudit/27155ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Cahiers de théâtre Jeu

ISSN

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

Explore this journal

Cite this review

Cambron, M. (1990). Review of [« Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation »]. *Jeu*, (56), 211–214.

Tous droits réservés © Les Cahiers de théâtre Jeu, 1990

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.

https://www.erudit.org/en/

«le théâtre au québec : mémoire et appropriation»

Actes d'un colloque organisé conjointement par la Société d'histoire du théâtre du Québec et le Département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal et tenu les 27, 28 et 29 octobre 1988. Actes publiés sous la direction d'André-G. Bourassa, Jean Laflamme et Jean-Marc Larrue, dans *L'Annuaire théâtral*, automne 1988 / printemps 1989, Montréal, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1989, 472 p.

la recherche théâtrale au québec : entre le désert et le marécage

La Société d'histoire du théâtre du Québec (S.H.T.Q.) a organisé à l'automne 1988 un colloque international dont les actes, récemment publiés, permettent de dresser une sorte d'état présent de la recherche sur le théâtre au Québec. En effet, de communications en tables rondes se dessinent les grands axes de la réflexion actuelle sur le théâtre québécois — champs de recherches et métalangages privilégiés, références obligées ou disparues, thèmes récurrents ou occultés — de sorte que malgré la qualité (très) inégale des textes, cette lecture est fort instructive.

Ce qui frappe d'abord dans la diversité des sujets proposés, c'est une nette polarisation entre les perspectives historique et sémiologique, et ce bien que Georges Banu, dans la communication inaugurale, soit parvenu avec bonheur à démontrer que la mémoire ne sert pas qu'à figer les signes théâtraux en artefacts folkloriques, mais participe à tout travail de lecture du texte spectaculaire, si «sémiotique» soit-il. Ce qui rend cette polarisation intéressante à mes yeux, c'est qu'elle livre avec une clarté malheureusement souvent caricaturale le profond malaise qui traverse actuellement les études théâtrales, malaise qui me semble tenir au rapport que le discours entretient avec son objet ou, pour mieux dire, à la difficulté de voir l'objet théâtral comme problématique.

À un pôle, celui de la perspective historique, cette difficulté se vit plutôt sur le mode de l'occultation. En effet, il semble bien que pour nombre d'historiens du théâtre la discipline historique se réduise à une énumération positiviste de connaissances. Quel que soit l'intérêt des informations qui nous sont alors livrées, celles-ci sont conçues comme allant de soi : le théâtre et son histoire relèvent purement de l'ordre des faits. Bien que cette tendance ne soit pas propre à ce colloque de la S.H.T.Q. — Lucie Robert, dans son texte diagnostique sur l'histoire de la dramaturgie québécoise, souligne l'aspect platement chronologique de nombre de recherches et de publications —, certaines communications reproduites dans les actes circulent dans un désert théorique à peu près total: tableaux et énumérations chronologiques de faits bruts (les communications de John Hare et de Denis Carrier); mises en récit sans distance critique (Renée Legris, Annette Saint-Pierre, Vivien Bosley); juxtaposition d'informations autour de modèles flous ou dépassés qui ne servent que de prétextes (Jonathan Weiss, Alonzo Le Blanc et Maximilien Laroche).

À l'autre pôle, celui de l'approche sémiologique, le désert théorique trouve son envers : le marécage théorique. Ici, en effet, plutôt que le théâtre, c'est l'architecture théorique de l'analyse qui constitue l'objet problématique. Si le vide fait pleurer, il faut bien avouer que la prolixité théorique porte plutôt à sourire. Depuis l'étonnant néologisme de Chantal Hébert parlant de «scribalité» (la tribu écrivante?) jusqu'à la longue dissertation assertive de Louis Francœur démontant savamment les rouages de la logique aristotélicienne, les tenants de la sémiotique accumulent dans une glossolalie parfois cocasse des formules empruntées aux théories les plus diverses. Les tables rondes surtout souffrent de cet embourbement constant dans un vocabulaire qui, conduit de paradoxe en parataxe, finit par perdre toute signification[1]. Qu'on me comprenne bien : je ne crois pas que l'usage de concepts théoriques soit malvenu, mais je crois que les débordements conduisent à noyer[2] l'ob-

1. Ainsi, bien que le déroulement de son intervention le justifie logiquement, on ne peut lire sans sourire cette phrase de Michèle Febvre : «Le point tournant entre la danse moderne non moderniste et la danse post-moderne moderniste est sans aucun doute Merce Cunningham [...]» (p. 227)

jectif de rigueur qui est implicitement celui du travail conceptuel. De plus, je crois que cette surenchère conduit à la juxtaposition de théories, souvent incompatibles entre elles, auxquelles on accorde une valeur de vérité. Cette sorte de magasinage sémantique conduit à des mélanges doxiques dont les résultats laissent pantois. Je pense par exemple à André Loiselle, qui recourt au dictionnaire des symboles pour trouver une image qui rende compte d'un fragment de Gauvreau :

> Je suis un homme couché sur un lit fait de pamplemousses car j'ai choisi la couleur des pamplemousses. J'ai choisi de coucher dans le jaune, mon esprit dans le jaune toujours, mon esprit est couché dans le jaune et mon corps est dans la chaloupe[3].

Le jaune étant «couleur de fertilité, d'intensité, d'adultère et de cruauté», Loiselle associe «le jaune à une femme blonde avec laquelle l'homme a une relation amoureuse très violente» et juxtapose «le texte du passage précédent aux images d'une scène sado-masochiste» (p. 299). Pour le reste de ses choix cinématographiques, il a recours à Stanislavski, à Eisenstein, à Christian Metz et à Greimas. Il est vraiment *Au Cœur des Quenouilles* (c'est le titre du texte de Gauvreau transposé pour l'écran), en plein marécage théorique. Cet exemple est extrême, peut-être parce que l'auteur ne parvient pas à masquer le fait que pour lui ce qui est réel — plus réel en tout cas que le texte de Gauvreau — c'est l'ensemble des théories auxquelles il se réfère, mais la tendance est générale. Il y a bien, pour aller vers l'épistémologie, là où il est légitime que les théories soient les objets, quelques tentatives réussies — je pense à la communication remarquable de Timothy Murray, à celle, amusante, d'Irène Perelli-Contos ou à celle, un peu longue de Rodrigue Villeneuve —, mais il est symptomatique que lorsqu'un amarrage est proposé avec des objets ou des problèmes théâtraux «réels», celui-ci se fasse mal comme si le poids du méta-discours entraînait tout ce qui flotte de par le fond. Aussi l'absence de conclusion véritable de plusieurs des communications me semble moins tenir à une coquetterie rhétorique post-moderne (le discours est à jamais inachevé, n'est-ce pas?) qu'à la difficulté de revenir en fin de course à l'objet d'étude proposé, lequel a été en quelque sorte perdu dans le cours de la réflexion. Cette remarque s'appliquerait à des degrés divers à la finale un peu abrupte du texte de Josette Féral et à celle, dithyrambique, du texte de Louise Vigeant, à la fin en queue de poisson surréaliste de l'amusante comédie-ballet de Jean-Marie Apostolidès, à la structure de la communication de Benoît Laplante — qui, après une première partie riche et stimulante sur la carrière des acteurs professionnels, se perd dans une modélisation rigoureuse sans doute, mais où les enjeux se dissolvent dans un jargon sociologique qui recouvre trop souvent des truismes.

Entre le désert théorique et les marécages, entre l'objet qui se donne sans médiation et celui qui est submergé par les méta-discours, se tiennent quelques textes qui me semblent témoigner de ce que les perspectives historique et sémiotique peuvent apporter lorsqu'on parvient à conserver, à l'égard et des théories et des objets théorisés, une distance critique.

Du côté de la perspective historique, outre la communication de Lucie Robert[4], je retiens le projet de recherche de Jean Laflamme — le problème posé est intéressant (les causes du retard de l'institutionnalisation du théâtre francophone), les outils théoriques suffisants et, quoique les résultats me semblent prévisibles, nul doute que ce travail permettra de vérifier des hypothèses dont, à tort peut-être, on juge qu'elles vont de soi. La communication de Rémi Tourangeau porte, quant à elle, sur une forme de théâtre populaire — le «pageant» —, dont l'étude me semble propre à éclairer de larges pans de notre culture (la conception populaire de l'Histoire, le sens de la fête collective et de l'autoreprésentation, les mélanges de procédés artistiques et les frontières culture populaire/culture savante — particulièrement en ce qui a trait à la musique). Quoique le concept de théâtralisa-

2. C'est précisément le cri du cœur de Josette Féral : «[...] je suis complètement noyée.» (p. 252), lors de la table ronde intitulée «Théâtre et postmodernité». Comme quoi le problème n'est peut-être pas lié à la sémiotique mais à une certaine façon de la pratiquer.
3. Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éd. Parti pris, 1971, p. 81. Extrait cité en p. 298 des Actes.
4. Ce tableau de la recherche en théâtre me semble avoir été prophétique de ce qu'allait être le colloque. Aussi mes conclusions rejoignent-elles souvent celles proposées dans cette communication.

tion de l'histoire demeure un peu flou, cette recherche me semble s'engager dans de fécondes interrogations. Car la recherche historique n'est pas passéiste ou folklorique par essence. Au contraire, dit Georges Banu, «la mémoire est un détour pour mieux réinvestir le présent» (p. 33). C'est de cela que témoigne le texte de Jean-Marc Larrue qui remarque combien l'oubli semble la caractéristique de notre vie théâtrale — «Rarement aura-t-on vu dans l'Histoire un théâtre national naître si souvent et si peu mourir!» (p. 62) — et combien il importe maintenant d'assumer ce passé retrouvé. La communication de Jean-Marc Larrue décape les préjugés les plus communs sur l'histoire du théâtre au Québec, et il faut espérer qu'elle trouvera l'écho qu'elle mérite hors du cercle déjà converti des spécialistes.

Du côté de l'analyse sémiologique, outre les communications de facture plus épistémologique dont j'ai déjà parlé, je soulignerai la communication de Pierre Gobin qui, malgré — ou grâce à — son pari de «bricolage théorique», propose des vues suggestives à propos des œuvres de Tremblay et de Ferron.

Plusieurs communications restent en marge des courants sémiologique et historique. Il y a d'abord la communication de François Colbert, que je serais tentée de considérer comme une sorte de document, au sens où les informations transmises composent un cliché sociologique de type fonctionnaliste qui reste à lire dans une perspective critique. Il y a ensuite des communications plus proprement littéraires — ce n'est pas péjoratif — comme celles de Renate Usmiani, Jean-Pierre Ryngaert et André-G. Bourassa, lesquelles nous révèlent qui la parenté de Michel Tremblay avec le néo-réalisme allemand sous la figure de Franz Xaver Kroetz, qui le fonctionnement du théâtre de Serge Valletti, qui celui des objets dramatiques des automatistes. De même, en amorce de la première table ronde, Jean Cléo Godin esquissait une problématisation des mouvements d'appropriation de l'histoire théâtrale au Québec. Ces textes, qui en apparence pèchent contre les règles de l'art (le théâtre ce n'est pas de la littérature), trouvent néanmoins — peut-être précisément à cause de ce péché originel — un intéressant équilibre entre l'objet soumis à l'examen et les outils conceptuels d'investigation : il y est question d'œuvres problématisées.

Enfin, si je déplore, tout comme André-G. Bourassa, que le mot de clôture d'Anne Ubersfeld ne soit pas reproduit (ses interventions dans les tables rondes sont claires et intéressantes), il faut presque regretter la publication de la communication de Jean Duvignaud tant ce texte est un collage de faits et d'idées relevant du lieu commun et comporte — ce qui est plus grave — des glissements de sens outrés. Cette façon de jouer sur les mots (le titre de la communication est «Théâtre sans société, sociétés sans théâtre») pour retourner le thème d'un colloque et se cantonner dans des raisonnements par l'absurde m'a semblé plutôt disgracieux, et je dois dire que j'étais ravie qu'à la toute fin du colloque Francine Noël (p. 463) le reprenne sur notre prétendue ignorance de la culture populaire française traditionnelle[5]. L'intérêt de la transcription des tables rondes (dont la tâche fastidieuse a été menée avec efficacité et correction) m'est soudainement apparue : celui d'être un droit de réplique accordé au lecteur par personne interposée.

Les actes de ce colloque nous livrent un tableau vivant de la recherche en théâtre, avec ses excès certes, mais aussi avec la diversité d'objets et de méthodes qui la caractérise. Alors qu'il n'y a pas si longtemps la recherche en théâtre était marginale, il est heureux de constater qu'elle mobilise désormais des énergies considérables. Le bilan que je dresse de ce colloque semblera à certains d'une excessive sévérité et, d'une certaine manière, il l'est. Pourtant il convenait, me semble-t-il, de marquer les tendances actuelles et de noter à quel point le salut de la recherche sur le théâtre passe moins par l'emploi rigoureux de méthodes — dont les excès dissolvent ou noient leur objet — que par un renouvellement des problématiques, annoncé par quelques-unes des communications et des interventions du colloque. Car le prestige de l'histoire ou de la

5. Cette idée de Duvignaud est exposée dans une intervention lors de la dernière table ronde, p. 457.

sémiotique ne doit pas nous aveugler. Nous sommes — cela est aussi vrai pour moi — malheureusement entraînés par le poids des mots et du discours bien plus que par le poids de nos idées, et il faut parfois avoir, comme Serge Ouaknine, le courage et l'humilité de dire : «Il m'arrive d'aimer le son des mots plus que leur exactitude.» (p. 462)

micheline cambron

«beyond the floating islands» *

Texte d'Eugenio Barba, New York, PAJ Publications, 1986, 292 p.

une pensée en évolution

Ce livre est un recueil de textes d'Eugenio Barba, s'échelonnant sur une période qui va de 1967 à 1981. Ces textes sont des entrevues, des lettres, des extraits de programmes de spectacles, des articles parus dans différentes revues à travers le monde. Ils sont suivis d'une histoire de l'Odin Teatret par Ferdinando Taviani.

L'idée de regrouper ces textes dans l'ordre chronologique est excellente. On y sent nettement l'évolution de la pensée de Barba, ses préoccupations d'homme de théâtre, l'apparition de chaque nouveau concept venant préciser le sens de son discours et de ses activités. La division interne par sections souligne ces grandes périodes : Le théâtre : une vocation; Le Laboratoire : apprendre à apprendre; Le Voyage : le troc.

Il est bon de se rappeler que l'Odin Teatret a été formé par un groupe d'autodidactes qui, pour des raisons personnelles tout autant que par conviction artistique, ont choisi de se former par eux-mêmes et entre eux. Les enjeux d'un tel choix sont fondamentalement liés à des orientations politiques, artistiques, esthétiques et philosophiques. Ils transforment la vie personnelle des individus, leur pratique théâtrale et la vie du groupe, tant dans sa dynamique interne que dans ses rapports sociaux.

Le laboratoire et sa problématique sont apparus comme un moteur et une solution. Si Barba reconnaît l'énorme influence de Grotowski à cette étape de son travail, la lecture des textes de cette période nous fait sentir, au contraire, la distance grandissante entre le maître et son disciple dans la pratique quotidienne.

*Ce livre est à ne pas confondre avec *The Floating Islands*, paru en 1978.