

L'heure des bilans *Le Théâtre québécois 1975-1995*

Michel Vaïs

Number 102 (1), 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26337ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vaïs, M. (2002). Review of [L'heure des bilans : *Le Théâtre québécois 1975-1995*]. *Jeu*, (102), 63–69.

L'heure des bilans

Il ne faudrait surtout pas faire ce que j'ai fait pour le bénéfice des lecteurs de *Jeu*. Lire du début à la fin les vingt-cinq chapitres de l'ouvrage, où autant de collaborateurs analysent notre théâtre sous toutes ses coutures, s'avère par moments fastidieux. Surtout à cause des chevauchements, des redondances et du manque d'imagination (la plupart des textes se concluent par une très originale « conclusion »...), qu'une direction plus rigoureuse aurait pu atténuer. Mais, bon ! un tel volume se veut sans

doute, comme le célèbre tome V de la même collection¹ – largement historique puisqu'il remontait à Marc Lescarbot –, un ouvrage de référence et non le roman de notre trépidante histoire théâtrale récente.

Le Théâtre québécois 1975-1995

ARCHIVES DES LETTRES CANADIENNES, TOME X, MONTRÉAL, FIDES, 2001, 527 p., ILL. PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE DOMINIQUE LAFON, AVEC LA COLLABORATION DE RAINIER GRUTMAN ET DE ROBERT VIGNEAULT.

Notons au passage que, de « canadien-français » au tome V, l'objet d'étude est, comme on pouvait s'y attendre, devenu « québécois » au tome X. Ce qui ne veut pas dire que toute référence à la diaspora francophone hors-Québec ait disparu, même si l'on s'y étend moins qu'en 1976, alors que le Nouveau-Brunswick, le Manitoba et l'Outaouais figuraient en bonne place. Il reste qu'un chapitre s'intéresse cette fois-ci au théâtre franco-ontarien et un autre, au théâtre anglophone du Québec (aspect négligé en 1976). Et pour en finir avec les comparaisons, si les deux ouvrages sont illustrés, l'iconographie du tome V se limitait à une cinquantaine de photos d'identité d'auteurs, de comédiens, de metteurs en scène et de scénographes, tandis que les vingt photos en noir et blanc – plus la couverture, en couleur – du tome X illustrent utilement l'article de Renée Noiseux-Gurik, « Fragments d'un parcours scénographique québécois ».

À bras-le-corps

L'intérêt, pour le lecteur, est fort inégal. Cela est dû au style d'écriture des uns et des autres, à leur confiance en leurs sources ou à leur aisance dans l'analyse, à l'assurance qu'ils semblent avoir ou au contraire aux notes abondantes, et parfois superfétatoires, dont certains chargent leur épître comme autant de boulets. Le caractère aveuglément apologétique, ou alors critique, des propos contribue aussi à l'intérêt des textes. Par ailleurs, certains de ceux-ci sont hautement sujets à caution tant ils contiennent d'inexactitudes ou d'approximations.

1. *Le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, 1976, 1005 p. ill. Sous la direction de Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank. Outre cette dernière, seuls John Hare et Josette Féral se retrouvent à nouveau au nombre des collaborateurs.

Après une brève présentation par Dominique Lafon, qui s'est aussi réservé un chapitre éclairant sur les avatars de la famille dans notre dramaturgie (« Un air de famille »), c'est Gilbert David qui, courageusement, ouvre le bal du premier chapitre intitulé « État des lieux ». « Une institution théâtrale à géométrie variable » brosse un tableau synthétique et pénétrant, comme on pouvait s'y attendre de la part de ce chercheur dont les deux auteurs suivants, Yves Jubinville et Jean Cléo Godin, citent avec déférence la thèse de doctorat et des articles récents. Imprimant d'emblée un ton critique auquel seuls quelques autres collaborateurs souscriront aussi, David expose des contradictions « en forçant le trait au besoin », reconnaît-il, secoue ce théâtre qui « a accumulé une énergie qui menace constamment de l'éblouir lui-même » et regrette le nombre de débats qui « sont, avec une facilité déconcertante, tués dans l'œuf ». Il constate l'expansion d'une « industrie du divertissement », « l'ascension fulgurante » du metteur en scène qui a eu « des conséquences [...] contradictoires sur le statut de la représentation » et le manque de rigueur des critiques comme le mépris du milieu à leur égard. Fidèle à son habitude, il parsème son texte de nombreuses références, de dates et de chiffres fiables, ce qui lui donne une valeur pédagogique certaine. Cela dit, le style n'est pas son fort ; aucune poésie, aucun effet ne colore une écriture parfois absconse, comme l'est cette première phrase de son article, propre à décourager le lecteur moyen : « Pour l'observateur qui veut décrire les orientations de l'institution théâtrale au Québec entre 1975 et 1995, la réalité des choses apparaît d'emblée criblée d'un *à présent* qui ne peut que le narguer dans ses prétentions à cerner l'essentiel dans un ensemble de données fort disparates et, en tout état de cause, inégalement accessibles. » (p. 13) Une réalité criblée d'un *à présent* ? Un *présent* qui nargue un observateur dans ses prétentions à cerner l'essentiel ? Que d'abstractions et quel charabia ! De rares métaphores font sourire, comme celle-ci : « [le nouveau théâtre québécois] a conquis le statut de canon à une vitesse foudroyante » (p. 25) ! Bref, sur le fond, sinon dans la forme, l'analyse est solide, si ce n'est de deux affirmations douteuses : si les acteurs « n'ont encore droit au pays à aucune protection sociale (l'assurance-emploi, par exemple) », comme il l'affirme page 15, c'est qu'ils l'ont refusée au profit du statut de travailleurs autonomes, et l'Eskabel n'a pas disparu en 1988 puisque la troupe a resurgi à Trois-Rivières, il y a déjà plus de cinq ans (Josette Féral fait le même constat de décès abusif, page 225).

La section sur l'« État des lieux » est complétée par un article d'Yves Jubinville sur les défis de l'historiographie théâtrale au Québec. Dans une langue relativement claire, il pose une question précise, pertinente (« Une histoire générale du théâtre au Québec est-elle possible ? »), préalable essentiel traité avec lucidité.

Suit une « Première partie » qui se consacre à la dramaturgie (six articles), une deuxième portant sur la mise en scène (trois chapitres), puis une intitulée « Scénographie et écriture scénique » (quatre articles), enfin une dernière partie fourre-tout ayant pour titre « Échanges, diffusion et réception » et composée de neuf chapitres.

Dramaturgie

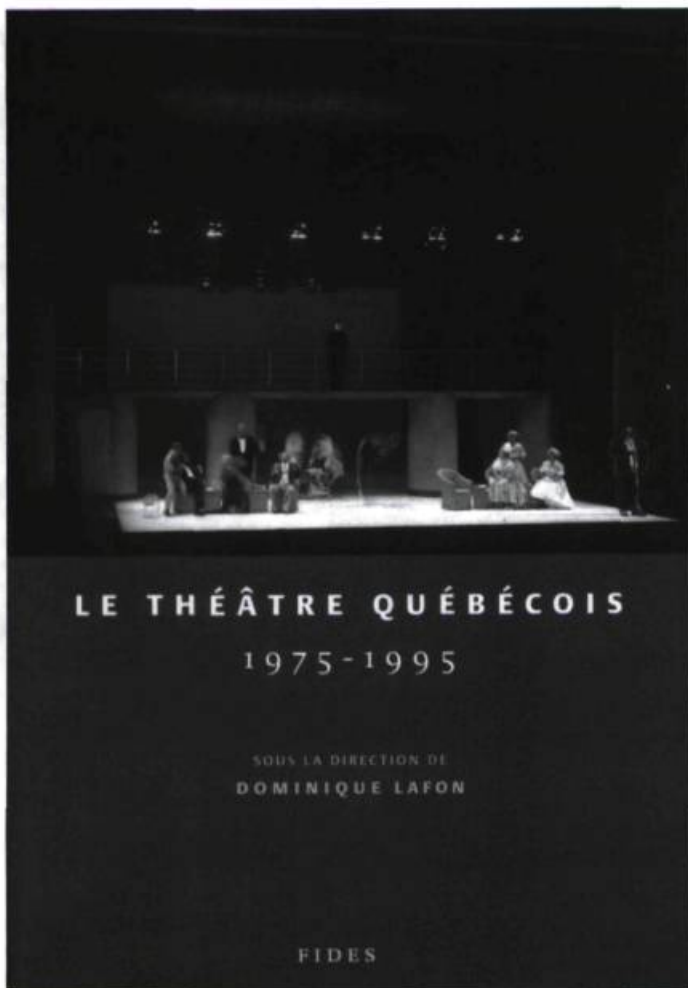
Le texte dramatique est abordé sous différents angles, offrant par moments la lecture la plus aride du volume. Jean Cléo Godin salue « le retour du texte et de l'auteur » en s'attardant principalement à Normand Chaurette, Jean-Pierre Ronfard et Daniel

Danis. Il constate que « la transgression des règles et les permutations des genres ou conventions semblent depuis 1980 une constante de toute création dramatique ». Ainsi explique-t-il la fascination qu'exercent sur nous ces auteurs, comme quelques autres qui jouent avec des fragments, des « cendres de récits », des textes aussi boiteux que le roi de Ronfard, devenu modèle à imiter et « fondement d'une dramaturgie

nouvelle ». Dans un langage plus abstrait, Shawn Huffman étudie « l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction » : constatant, après Laurent Mailhot, que « le théâtre se re-théâtralise », il étudie la réflexion parallèle à l'univers élaboré sur la scène. Puis, Dominique Lafon, après s'être penchée sur la « famille » de la dramaturgie québécoise (chez Tremblay, Laberge, Bouchard, Ronfard, Pedneault, Pelletier, Chaurette...), conclut avec raison que, malgré « le départ d'enfants en rupture de ban, [...] la famille souche autoritaire [...] n'en continue pas moins d'obséder l'imaginaire théâtral » et que « [l]'enfant de la grosse femme s'était cru trop vite un enfant unique. Il doit désormais partager sa maison avec des frères qui réclament leur dû sur la scène du monde comme sur la scène théâtrale. » (p. 110)

Suivent trois chapitres assez ambitieux qui tentent chacun de broser un tableau de tout un pan de notre dramaturgie : le théâtre des femmes, la dramaturgie jeunesse et la création collective. Défi mieux relevé par Hélène Beauchamp et Jean-Marc Larrue que par Nadine Desrochers, dont l'essai, largement thématique, a moins retenu mon attention. Par une approche plus horizontale, Hélène Beauchamp offre une bonne synthèse sur le théâtre jeunes publics, qui commence par une étude thématique des textes et se poursuit par un regard sur l'écriture scénique et théâtrale : « travail du corps et de la voix de l'acteur dans l'espace [,] écriture de mise en espace et

en jeu des images intérieures » (p. 147). Bref, elle déborde largement le texte, dans un article qui conclut avec enthousiasme à « l'invention d'un genre », mais où la défense et l'illustration auraient pu faire un peu de place à un point de vue critique. C'est justement ce regard critique – même s'il reste généreusement attentif –, qui emporte l'adhésion à la lecture du chapitre de Jean-Marc Larrue. Son texte très éclairant souligne les grandes tendances de la création collective au Québec (politique, esthétique, psychologique, contre-culturelle...), son évolution à travers filiations et ruptures, en un tableau convaincant et dans un style alerte. Larrue situe l'origine du phénomène non pas en 1965, comme le prétend Fernand Villemure, mais en septembre



1969, avec Jean-Claude Germain et ses Enfants de Chénier. L'Union des Artistes reconnaîtra officiellement la création collective et codifiera en 1981 une pratique qui se poursuit encore (notamment au Parminou et dans plusieurs compagnies jeunes publics), mais qui, en tant que grande aventure, aura duré vingt ans. Selon l'auteur, elle s'est achevée en effet « sur l'incertitude des *Plaques tectoniques* en 1989 », après avoir marqué des groupes aussi importants que le Grand Cirque Ordinaire, le Nouveau Théâtre Expérimental, tous les théâtres de femmes et le Théâtre Repère. Une petite erreur dans ce texte : la version intégrale de *la Trilogie des dragons* durait non pas « près de quatre heures », mais bien plus de six (p. 175).

Mise en scène

La partie suivante est plus problématique. Elle contient un chapitre sur Brassard, un sur Ronfard et se conclut par un autre, plus général, de Josette Féral sur « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes ». Hervé Guay signe le texte sur « André Brassard et la grimace du théâtre ». Il y donne des explications justes sur la recherche de théâtralité dans le jeu, sur le travail sur les accents et les niveaux de langue, et sur le « va-et-vient [...] entre ce qui appartient au grand théâtre et ce qui vient plus spécifiquement de la culture populaire » (p. 188). Mais, tout en regrettant l'absence d'« études spécifiques sur Brassard », Guay cite à peine, vers la fin, l'ouvrage de Claude Lapointe² sans en avoir apparemment retenu des informations éclairantes sur la vie théâtrale du metteur en scène avant *les Belles-Sœurs*. Ainsi, il fait silence sur la première mise en scène de Brassard, *les Troyennes*, en 1966, aux Saltimbanques, et sur sa fréquentation du répertoire de Genet, Arrabal, Vian, Beckett et Ghelderode avant août 1968. Enfin, une affirmation étonne lorsque Guay affirme qu'au moment de monter *les Belles-Sœurs*, le jeune metteur en scène doit « faire appel à des vedettes avec lesquelles la population peut aisément s'identifier » : « Le recrutement d'une comédienne au métier incontestable comme Denise Filiatrault » est présenté comme un « compromis significatif ». Brassard aurait donc recruté Filiatrault ? On pourrait dire, au contraire, que c'est elle qui l'a recruté ! On sait en effet que c'est la comédienne qui, présente à la lecture du Centre d'essai des auteurs dramatiques, a convaincu les dames du Rideau Vert de produire le texte de Tremblay et d'en confier la mise en scène au jeune Brassard.

Le chapitre de Paul Lefebvre sur Jean-Pierre Ronfard prend la forme de « Vingt et une aspérités », procédé que l'auteur avait déjà pratiqué dans *Jeu* peu de temps avant de quitter l'équipe de rédaction en 1987³. C'est-à-dire que l'on y trouve une suite de textes de longueur variable – de trois lignes à quatre pages –, d'intérêt inégal, qui veulent peut-être épouser le style coq-à-l'âne du metteur en scène, mais qui résultent en fait dans une paresseuse dispersion des idées et un regrettable émiettement de la pensée. Dommage. J'en retiens pourtant que, pour Ronfard, « s'il était possible d'abolir le pouvoir du metteur en scène (ou de l'auteur), il y avait nécessité d'une autorité, car, selon lui : “ on peut partager le pouvoir, ce qui n'est ni difficile ni très douloureux, mais il faut assumer l'autorité “ », soit le « devoir d'initiative » (p. 214).

2. *André Brassard. Stratégies de mise en scène*, Montréal, VLB, 1990, 202 p., ill.

3. Voir dans *Jeu* 41, 1986.4, p. 52.

Venant après, l'article de Josette Féral souffre un peu de déjà-vu. L'auteure situe bien cependant la mise en scène québécoise par rapport à l'européenne, note le tournant des années 80 (apparition du nom de Carbone 14, création du *Roi Boiteux*, fondation du Théâtre UBU), navigue entre la tentation formaliste, le plaisir du jeu et l'éthique du corps, et salue l'avènement des femmes metteuses en scène. Une réserve : je ne suis pas convaincu que Jean-Claude Germain doive être présenté comme une « troisième figure dominante » de la mise en scène des années 1975-1980, après Brassard et Ronfard.

Images

Avec « Scénographie et écriture scénique », l'ouvrage offre quatre articles, deux à caractère général et deux sur des hommes de théâtre dont la pratique s'apparente à ce que l'on a appelé le théâtre d'images : Gilles Maheu et Robert Lepage. Le chapitre de Louise Vigeant s'intitule « Gilles Maheu et le corps fictif : trajectoire d'un mime devenu écrivain scénique ». Or cette dernière expression, qu'elle ne reprend pas dans son texte (elle parle plutôt de « créateur scénique », citant Josette Féral), est utilisée à toutes les sauces depuis quelque temps, comme allant de soi, sans que l'on rappelle son origine⁴. J'aurais personnellement souhaité qu'elle dise dans quel sens elle prend l'expression. Par ailleurs, classer Maheu, comme Lepage, dans un chapitre sur la scénographie relève à la fois de l'évidence et de l'injure. Cela me rappelle le malaise que nous avons chaque année, entre critiques, au moment d'accorder un prix de scénographie à l'un ou à l'autre. Il est toujours réducteur de mettre une étiquette sur un artiste inclassable ! Cela dit, Louise Vigeant donne une bonne description, claire et directe, de la trajectoire exemplaire de Gilles Maheu, avec un résumé aussi substantiel que critique de chaque création.

Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert offrent un texte plus apologétique : « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s) ». La lecture en est par moments aussi laborieuse que celle du titre. Elles y examinent, sous l'angle des images et de la technologie, « certaines balises permettant de dégager les lignes de forces de son œuvre » (p. 267).

Suit un article captivant de l'actuelle présidente de la Société québécoise d'études théâtrales, Renée Noiseux-Gurik : « Fragments d'un parcours scénographique québécois ». Dans ce qu'elle nomme un « discours amoureux » cherchant à survoler « la production visuelle théâtrale québécoise des trente dernières années » (avec un préambule qui débute en 1952), l'auteure nous prend par la main à travers des enfilades de décors pour nous apprendre à lire la scénographie. Pédagogique jusqu'au bout des ongles, elle ne fait jamais de cadeau ! J'ai adoré ce regard critique, juste, convaincant. Citant à l'occasion des décors qu'elle a elle-même signés dans les années 60 et 70, elle note trois grands courants : le réalisme, l'abstraction et le courant brechtien. Chemin faisant, elle effectue des rapprochements entre des réalisations scénographiques conçues à dix, quatorze, vingt-cinq ans d'écart, voire davantage. Son témoignage est précieux : elle a beaucoup vu de théâtre, beaucoup retenu et elle sait faire des liens. L'article se termine par une liste ordonnée des scénographes (incluant

4. Michel Vaïs, *L'Écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, 278 p., ill.

les costumiers et les éclairagistes) qui ont œuvré au Québec depuis 1942, et débouche sur une fort utile série de photographies de décors remontant aux années 60. Malheureusement, on a négligé de réviser les vignettes qui, entre autres coquilles, nous donnent à lire du *Reichenback* et du *Etchevery* (au lieu de Reichenbach et Etcheverry).

Cette partie se clôt sur le texte le plus court de l'ouvrage (six pages), apparemment écrit à reculons par Claire Dé : « Le costume de théâtre à Montréal ». Si j'en retiens une image heureuse (celle de l'effet systémique du grand maître François Barbeau : « le baobab a freiné la croissance de la forêt », p. 328), il reste plusieurs points faibles. Page 330, on fait référence à une photo inexistante, et « La nudité sur scène » est expédiée en quelques lignes, taxée de racolage et de panne d'imagination, en faisant référence à un « *Macbeth* des années 80 » (où ? quand ? par qui ?) dans lequel « Lady Macbeth interpréta toute sa première scène dans le plus simple appareil ». Un peu court ! Enfin, une annexe donne, sans raison, la liste des concepteurs de costumes de la Nouvelle Compagnie Théâtrale de 1963 à 1988, déjà publiée dans le livre sur les vingt-cinq ans de la NCT.

Le fourre-tout

Vient enfin une partie intitulée « Échanges, diffusion et réception », dans laquelle Marie-Christine Lesage s'intéresse d'abord aux liens entre le théâtre et les autres arts (danse, arts visuels...) recoupant pas mal de propos déjà lus. Puis, Irène Roy traite du théâtre « à Québec et en région », avec une grande indulgence et plusieurs erreurs factuelles. Ainsi, il n'y a pas eu de Carrefour international de théâtre en 1991 (p. 365), le Carrefour a remplacé la Quinzaine internationale en 1992 et non en 1990 (p. 373), *le Cygne* a été traduit par Louise Bombardier et non Denise (p. 377), Soldevila ne s'écrit pas Soldevilla, enfin, l'auteure parle de la Quinzaine comme de la réalisation du rêve de Jean-Marie Lemieux et Rachel Lortie, mais sans nommer Alexandre Hausvater, qui en fut le directeur artistique pour les deux premières éditions. Heureusement, l'oubli est pallié dans un autre article sur les festivals, ainsi que dans les notes biographiques de John Hare, en fin de volume, où Hausvater est présenté, un peu abusivement, comme le « fondateur et directeur général de la Quinzaine » (p. 509).

Dans un solide tour d'horizon, François Paré semble avoir saisi l'essentiel des rapports entre « [l]e théâtre franco-ontarien et le Québec », sous le titre « Autonomie et réciprocité ». Il s'agit de cette « ambiguïté difficile et parfois épuisante » des relations avec un Québec tourmenté, « intense pôle d'attraction » auquel les troupes franco-ontariennes font pourtant concurrence par un théâtre de création original apparaissant, avec *le Chien* de Jean Marc Dalpé, comme « l'essence même de la tradition dramatique américaine ». Si bien que « [C]et espace de la frange qu'était l'Ontario français, abandonné dans les faits par le Québec et pourtant fortement investi par le discours québécois, se mettait à acquérir une valeur symbolique d'une grande intensité [...] » (p. 398).

Bon portrait aussi du « théâtre anglophone au Québec » par Catherine Graham, qui commet pourtant dès le début l'erreur historique d'écrire que des soldats anglais de

Il reste que le tome X des Archives des Lettres canadiennes, malgré tous ses défauts, jette un éclairage à l'occasion fascinant sur deux décennies de bouillonnement [...]

Montréal ont joué *le Tartuffe* en 1774. Selon l'historien Beaudouin Burger, il s'agissait plutôt du *Médecin malgré lui* et du *Bourgeois gentilhomme*⁵. Par contre, le chapitre qu'Alvina Ruprecht consacre aux festivals de théâtre et à leurs retombées n'est pas fiable, car il renferme trop d'erreurs : de dates, de désignation et de noms.

Les chapitres de Madeleine Greffard, sur « Les troupes québécoises et la scène internationale » et de Diane Paylovic sur « La dramaturgie québécoise à l'étranger » sont édifiants, mais admiratifs comme un dépliant promotionnel, ce qui n'est certes pas le cas du dernier chapitre, de Rodrigue Villeneuve, « Formation, recherche, pratique et critique théâtrales au Québec : une figure du cercle lent ? ». Encadrant, avec Gilbert David, l'ensemble de l'ouvrage, Villeneuve livre une réflexion très critique sur toute cette activité qui s'est organisée autour du théâtre avec une certaine frénésie depuis un quart de siècle, et qui comprend, dans un milieu trop petit, l'enseignement (cacophonique), la recherche (encore balbutiante et surtout littéraire) et la critique non journalistique (vaguement incestueuse et cherchant sa place).

Le livre se termine par des notes biographiques de John Hare et une bibliographie, mais, hélas ! aucun index. Un ouvrage de référence de ce genre devient pourtant beaucoup moins utile sans cet instrument. Il reste que le tome X des Archives des Lettres canadiennes, malgré tous ses défauts, jette un éclairage à l'occasion fascinant sur deux décennies de bouillonnement, en débordant allègrement parfois les dates limites (jusqu'à 1999 dans un sens, beaucoup plus dans l'autre). Ceux qui suivent ce théâtre de près n'apprendront peut-être pas grand-chose de neuf, les autres devraient veiller à ne pas prendre tout ce qui s'écrit pour argent comptant. Enfin, puissent les collaborateurs qui y ont consacré des heures de recherche et d'écriture voir dans ce compte rendu non complaisant la marque d'un réel intérêt. **J**

5. *L'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Éditions Parti pris, 1974, p. 134. Marianne Ackerman, en produisant sa pièce *l'Affaire Tartuffe* au Théâtre 1774, a bien insisté pour dire qu'en montrant des officiers anglais qui jouaient cette œuvre, elle avait pris des libertés par rapport à la réalité historique.