

Le théâtre des régions : le cas de l'Abitibi-Témiscamingue et son rôle dans le développement du théâtre national

Jean-Guy Côté, Marie-Claude Leclercq and Claude Lizé

Number 9, Spring 1991

Le théâtre à la radio

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041131ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041131ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Côté, J.-G., Leclercq, M.-C. & Lizé, C. (1991). Le théâtre des régions : le cas de l'Abitibi-Témiscamingue et son rôle dans le développement du théâtre national. *L'Annuaire théâtral*, (9), 159-168. <https://doi.org/10.7202/041131ar>

**Jean-Guy Côté
Marie-Claude Leclercq
Claude Lizé**

Le théâtre des régions: le cas de l'Abitibi-Témiscamingue et son rôle dans le développement du théâtre national

Il existe une certaine activité théâtrale en Abitibi-Témiscamingue et il n'est pas sans intérêt d'en faire l'étude, ne serait-ce que pour attirer l'attention sur son existence, parfois questionnée. L'observation de la vie théâtrale dans les régions a quelque chose à nous apprendre qui dépasse le seul intérêt local à condition que le théâtre qui se fait dans les régions ne soit pas enfermé dans des frontières géographiques, idéologiques ou esthétiques étroites, à condition que cette réalité ne soit pas a priori considérée comme épiphénomène, à condition finalement que son étude repose sur une série de questions convenablement posées. En Abitibi-Témiscamingue, cette observation nous révèle principalement trois rôles qui sont attribuables au théâtre et que le présent exposé va tenter de mettre en relief. En effet, à travers les différentes études que nous avons menées jusqu'à maintenant, nous avons pu montrer que le théâtre régional contribue: premièrement, à la formation et au développement du public de théâtre; deuxièmement, à la constitution du répertoire dramatique national; troisièmement, à la décentralisation des pratiques professionnelles de théâtre. Sans la reconnaissance institutionnelle de ces rôles, la constitution d'une véritable histoire du théâtre au Québec reste partielle, voire même partielle. Mais avant de parler des rôles spécifiques du théâtre en Abitibi-Témiscamingue que nous venons de signaler, répondons à une question: existe-t-il du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?

Des origines jusqu'à aujourd'hui, une activité théâtrale relativement dense se pratique sur ce territoire. Des pièces de théâtre sont produites. Ces pièces sont jouées devant public. La presse en fait la promotion ou la critique; un ensemble d'agents sociaux impliqués dans des appareils les

plus divers (religieux, étatiques, municipaux, scolaires, etc.) soutient leur émergence, leur production et leur diffusion.

Le théâtre qui est présenté en Abitibi-Témiscamingue est le fait de deux types de producteurs aux caractéristiques bien différentes: ceux de l'extérieur de la région, qui occupent 30 à 40% du marché depuis à peine quinze ans (essentiellement les troupes et compagnies nationales de tournée, des producteurs professionnels, donc), et ceux de la région. Ces derniers présentent des profils plus variés: du groupe de loisir qui se crée spontanément à l'occasion d'un événement de la vie sociale et pour qui le théâtre n'est qu'un moyen, un prétexte, à la troupe de métier dont les buts sont la création/production/diffusion théâtrale. L'apparition de ces producteurs dans le paysage témiscabibien va suivre le développement économique et social de la région, tout en contribuant à son développement culturel.

Les premiers groupes locaux vont s'organiser autour de la paroisse et de l'école. Est-ce bien différent de ce qui s'est passé à l'origine dans d'autres régions du Québec, à Québec et même à Montréal? Ce sont des groupes d'amateurs qui pratiquent un théâtre de circonstance. Occasionnellement, des troupes de l'extérieur de la région viendront à cette époque présenter leurs spectacles, burlesques ou mélodramatiques, surtout durant les années 40 et 50. Claude Lizé, dans la présentation des hypothèses de notre projet de recherche, parlant du théâtre local d'alors, utilise le terme théâtre *faute de mieux* en l'absence du *vrai* théâtre. Rapidement, de ces groupes vont émerger des gens qui vont se donner pour mission d'instaurer en région du *vrai* théâtre. Ainsi sont apparus les premières sociétés, les premiers cercles dramatiques.

Abordons maintenant le premier rôle que nous avons attribué au théâtre en Abitibi-Témiscamingue, soit la formation et le développement du public. La naissance de ces cercles dramatiques va contribuer à développer un public de théâtre, public qui se déplacera dorénavant non plus pour l'événement et la fête, mais bien pour assister à un spectacle de théâtre. L'activité théâtrale autonome se développant, le public de théâtre se constituant, la carence des lieux propices à la diffusion du théâtre apparaîtra alors avec plus d'acuité. C'est alors que des salles de spectacles seront aménagées, dans les institutions scolaires d'abord, puis

LE THÉÂTRE DES RÉGIONS / 161

par les municipalités et l'État à partir de la fin des années 60. En partie parce que les infrastructures de diffusion commençaient à exister dans la région (d'autres facteurs interviennent également), des compagnies nationales commencèrent à y présenter leurs spectacles plus régulièrement (Théâtre Universitaire Canadien, TPQ, TNM, etc.). Avec la présentation de *vraies* pièces de théâtre en région, le théâtre produit localement serait-il devenu un théâtre *de trop*? En y regardant de plus près, les choses ne se sont pas passées aussi simplement que la description qui vient d'en être faite voudrait le laisser croire.

Effectivement, les gens qui sont sortis des écoles et des groupes paroissiaux avaient pour objectif de produire du théâtre. Avaient-ils les moyens de le faire, les qualifications requises? Et quel théâtre voulaient-ils faire? On a souvent l'impression que le théâtre qui se développe en région n'est qu'une pâle imitation de ce qui se fait dans les grands centres (et au Québec, disons-le, quand on parle de grand centre, c'est de Montréal qu'il est question). À ce sujet, l'histoire du théâtre en Abitibi-Témiscamingue révèle quelques surprises.

Certains groupes avaient les moyens de produire du théâtre, en amateurs, bien sûr, mais un théâtre de qualité cependant. À titre d'exemple, nous avons retenu la Noranda Player's Guild, soutenue financièrement par la ville de Noranda et la compagnie Noranda Mines. Symptomatique, n'est-ce pas, que la première troupe qui réussisse à se structurer durant les années 40, qui parvienne à produire régulièrement pendant une vingtaine d'années, regroupe presque exclusivement des anglophones des villes soeurs et intègre dans ses rangs plusieurs immigrants d'Europe de l'Est. Il s'agit bien là d'une manifestation, sur le plan culturel, du rôle dominant qu'a joué Noranda Mines dans le développement de la ville (siège social de l'entreprise minière à Toronto, cadres locaux anglophones, l'anglais comme langue de travail, etc.). La Noranda Player's Guild va remporter des prix d'excellence dans des Festivals canadiens de théâtre amateur.

Les qualifications? Ils ne sont pas légion en Abitibi-Témiscamingue les gens ayant une formation théâtrale ou une bonne expérience du théâtre avant les années 70. Toutefois, certains hurluberlus débarquent à l'occasion en région, attirés par des emplois dans l'enseignement le plus

souvent. Les Bilodeau et Van de Vorst à Rouyn pour ne nommer que ceux-là. Ces gens avaient auparavant développé ailleurs une pratique de métier et ils tentèrent progressivement de professionnaliser le théâtre qui se faisait déjà en Abitibi-Témiscamingue. Ils n'y parviendront pas du premier coup.

Cependant, le théâtre local, bien qu'amateur, va développer un public et forger peu à peu les *horizons d'attente* de ce public. La programmation offerte par les troupes locales revêt un caractère somme toute assez avant-gardiste, selon les époques, si bien que, lorsque le théâtre métropolitain visitera plus régulièrement la région, ce dernier se trouvera en retard par rapport aux attentes du public. Démontrons par un exemple. De 1964 à 1971, à la salle de spectacle du Collège de Rouyn uniquement (la salle la plus grande et la mieux équipée en ville à ce moment-là), nous avons dressé la liste des spectacles offerts par les troupes locales et les troupes montréalaises.

Par les troupes locales:

Les Exercices de style de Queneau

La Cantatrice chauve de Ionesco

La leçon de Ionesco

La Demande en mariage de Tchékov

En attendant Godot de Beckett

L'Echappée belle de Georges Grec (création)

La Paix chez-soi de Courteline

Zoo story d'Albée

Le Temps des lilas de Dubé

La Dernière bande de Beckett

La Poudre aux yeux de Labiche

LE THÉÂTRE DES RÉGIONS / 163

L'Exécution de Marie-Claire Blais

Les Belles-Soeurs de Tremblay

Par les troupes nationales

Le Cid de Corneille

Treize à table de Sauvajon

Le Temps sauvage de Hébert

On ne badine pas avec l'amour de Musset

Le Mariage forcé de Molière

On purge bébé de Feydeau

Les Fausses confidences de Marivaux

L'Avare de Molière

En comparant ces deux listes, nous sommes immédiatement frappés par le caractère moderne du répertoire joué par les producteurs locaux: auteurs d'avant-garde internationaux, trois auteurs québécois à la fin de la période, ce qui, à ce moment-là, constitue en soi un signe de modernité. Quant aux troupes nationales de tournée, c'est le répertoire classique qu'elles présentent au public. Avec un tel répertoire, le théâtre national fonctionne sur un public déjà constitué alors que le théâtre régional travaille à la formation et au développement d'un nouveau public. La façon de répondre aux horizons d'attentes du public de chacun des groupes de producteurs ne semble pas se limiter à la seule période choisie ici à titre d'exemple.

Le premier texte québécois à être joué à Rouyn-Noranda aurait été *Félix Poutré* de Fréchette en 1928 par le cercle de Monsieur Raymond, une troupe d'amateurs de Rouyn, alors que la troupe de Jean-René Coutlée aurait été la première troupe de professionnels à présenter une pièce québécoise (*l'Esprit du mal* d'Henry Deyglun) en 1949. Même

phénomène durant les années 70. Le théâtre québécois est à l'honneur à ce moment-là dans les troupes locales alors que la programmation offerte par les troupes nationales de tournée accuse un retard au chapitre de la promotion de la dramaturgie québécoise.

On a pu déterminer, par la comparaison que nous avons faite de trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda, que l'assistance aux spectacles de théâtre produits par les troupes locales était de 4200 spectateurs en 1965, comparativement à 300 pour les troupes nationales; de 3250 et 3100 respectivement en 1975; de 4470 et 2005 en 1985; soit un total de 11920 spectateurs pour les troupes locales comparativement à 5405 pour les troupes nationales pour ces trois années. Est-ce en partie à cause du répertoire que le public rouandais choisit deux fois sur trois (en moyenne) les spectacles de théâtre présentés par les troupes témiscabitiennes? À tout le moins, il demeure un facteur à faire intervenir dans l'explication de ce choix!

Et pourtant, le rôle de promotion du théâtre québécois, particulièrement en région, qu'ont assumé les troupes d'amateurs n'est nullement reconnu par l'institution théâtrale. Cette constatation nous amène à parler du deuxième rôle du théâtre régional, ce dont nous parlons déjà depuis un certain temps, soit sa contribution à la constitution du répertoire national.

En établissant une monographie sur une troupe d'amateurs en Abitibi-Témiscamingue, les Sans l'sou d'Amos, Micheline Landriault constate que, sur les 18 pièces que la troupe a produites, 15 étaient d'origine québécoise. Parmi celles-ci, on retrouve 3 créations: *la Coupe Stainless* de Jean Barbeau en 1973, *le Monde est petit* de Serge Sirois en 1975 et *Lover Time* de Margot Lemire en 1980. En consultant les dictionnaires d'auteurs, les répertoires, les dictionnaires d'oeuvres, seul le tome V du *Dictionnaire des oeuvres* sous la direction de Maurice Lemire reconnaît la création de *la Coupe Stainless* par les Sans l'sou. Nulle part ailleurs, il n'est fait mention de ces créations. Dans le *Répertoire* du CEAD, on attribue même la création de la pièce de Barbeau au Piggery Theatre en 1974. Toujours selon ces ouvrages, *le Monde est petit* ou bien n'existe pas (le texte n'est pas publié) ou bien aurait connu une production radiophonique en 1974 mais jamais on ne mentionne sa création

à la scène par les Sans l'sou en 1975. *Lover Time* n'est pas répertorié et le seul texte de Margot Lemire qu'on peut trouver, c'est *les Malheureuses* dont on attribue la création au théâtre du Mitan en 1985 alors qu'une troupe de Val-d'Or, subventionnée par le MAC, la Compagnie de la 2^e Scène, l'a créé en 1983. Nous pourrions multiplier ces exemples: *En pièces détachées* de Tremblay par les Insolents de Val-d'Or en 1969, *Face à Face* de Robert Gurik par le Centre Dramatique de Rouyn en 1972, *J'écoute* de Gurik par le Centre Dramatique de Rouyn en 1975, *l'Ivrognesse* de Jeanne-Mance Delisle par le Théâtre de Coppe en 1985, etc. Dans la presse montréalaise, à l'occasion de la production d'*Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle, par le Quatre Sous, on parle de *création montréalaise* alors que la pièce fut créée à Rouyn-Noranda par le Théâtre de Coppe en 1987. Serait-ce concevable, du point de vue de l'Institution, de parler de la *création rouandaise* de *les Hauts et les bas d'la vie d'une Diva* de Germain en 1988, alors que la pièce a été créée au Théâtre d'Aujourd'hui en 1974? de la création de Tremblay *rouandaise* d'*Albertine en cinq temps* de Tremblay en 1990, par le Théâtre la Poudrerie de Rouyn-Noranda, alors que la pièce a été jouée pour la première fois au C.N.A. en 1984?

Le rôle du théâtre amateur en fut un d'avant-garde en quelque sorte dans l'invention du répertoire. Ce sont les troupes amateurs qui positionnent d'abord le produit québécois sur le marché du théâtre. Mais ce rôle ne lui est pas reconnu par l'Institution théâtrale; il est même souvent masqué, sous le prétexte de la qualité esthétique des productions. À ce sujet, est-il nécessaire de rappeler qu'on a toujours (ou presque) le parti pris esthétique de ses moyens? Par exemple, la subvention la plus élevée qu'à octroyé le MAC à une troupe de métier en Abitibi-Témiscamingue fut de 30 000 \$ en 1989 pour deux productions, exception faite, et pour des raisons que nous n'aborderons pas ici, du cas isolé du Théâtre de Par Chez-Nous qui obtenait 65 000\$ en 1976. Sans compter qu'une troupe régionale ne peut compter sur des revenus au guichet comparable à ceux d'une troupe d'un centre urbain plus peuplé ni sur des commandites aussi considérables; les sièges sociaux des compagnies importantes qui appuient les arts ne se retrouvent pas souvent en région et même lorsqu'ils s'y trouvent, ces compagnies espèrent retirer le maximum de visibilité de leur investissement, ce que n'offrent pas avec autant d'ampleur les producteurs régionaux. Et pourtant, une

«feuille de plywood» coûte sensiblement le même prix — quand ce n'est pas un peu plus cher — à Rouyn-Noranda qu'à Montréal, un «pancake» également; le cachet minimal d'un interprète établi par l'Union des Artistes est le même qu'ailleurs.

Abordons maintenant le troisième rôle que nous attribuons au théâtre régional, celui d'avoir provoqué la décentralisation de la pratique théâtrale professionnelle. Malgré son indigence, malgré le fait que ses rôles soient plus souvent qu'autrement méconnus, marginalisés, quand ils ne sont pas carrément masqués, refusés, le théâtre en Abitibi-Témiscamingue n'a pas moins continué à se développer. Il a pu atteindre une certaine autonomie et prétendre au professionnalisme, à partir de la fin des années 70. Un noyau — restreint — de professionnels de la scène et d'autres disciplines artistiques se greffe aux groupes d'amateurs. Parmi ces derniers, plusieurs sont conscients de la nécessité de professionnaliser leur intervention et leur production afin de répondre aux attentes et aux besoins du public local. Ils iront alors chercher la formation qui leur manque et tenteront dorénavant de faire de leur pratique théâtrale un métier, malgré les difficultés que ce choix pose, particulièrement en région. Des troupes de métier se forment: le Théâtre de Coppe à Rouyn-Noranda en 1978, le Théâtre de la Crique à Ville-Marie en 1980, La Compagnie de la 2^e Scène à Val-d'Or et le Théâtre de la Terre Promise à Rouyn-Noranda en 1983. Aujourd'hui, certaines de ces troupes sont disparues, d'autres se sont formées.

Chacune à sa façon, ces troupes sont inscrites dans leur milieu et contribuent à régénérer et le répertoire présenté au public de la région, et les formes théâtrales adaptées aux discours qui sont tenus. Par exemple, le Théâtre de Coppe a été le soutien de la création et de la production des textes de Jeanne-Mance Delisle. Même phénomène pour le Théâtre de la Crique qui a créé plusieurs titres de Malouf et Rock Aubert. La Coppe, les Zybrides sont des troupes vouées à la création, souvent collective; la Terre Promise s'est spécialisée dans le théâtre d'intervention; les Zybrides développent actuellement la formule du théâtre-forum; la Poudrerie et la 2^e Scène présentent des textes de répertoire, québécois surtout.

Si les années 70 furent celles de la promotion du théâtre québécois, on peut dire qu'actuellement les troupes régionales de l'Abitibi-Témiscamingue explorent davantage la création, recherchent des formes populaires, développent des discours qui parlent aux gens de la région. En ce sens, on peut même parler d'une concentration de l'énergie au développement d'une esthétique populaire, esthétique au sens large et qui se fonde sur un ensemble d'éléments de la réalité régionale: les troupes, les artistes, les spectacles produits, le répertoire, les associations ou regroupements, les édifices, la critique, le public, le financement, etc. Même le théâtre d'été qui se fait en Abitibi-Témiscamingue se distingue de celui pratiqué en périphérie de Montréal: créations de textes (Malouf, Aubert, Delisle, Lemire), créations collectives, reprises de textes du répertoire québécois qui présentent certains risques en saison estivale (Germain, Barrette).

Encore ici, et particulièrement depuis l'avènement d'une pratique professionnelle du théâtre en région, la concurrence, qui est le fondement même du fonctionnement de l'Institution théâtrale, fait primer sa loi: concurrence métropole/région pour le marché, pour la reconnaissance et pour les subventions; concurrence entre les troupes locales et aussi entre divers agents (critiques et producteurs, milieu théâtral et milieu du spectacle, milieu culturel et autres secteurs d'activités sociales et économiques, producteurs pour large public et producteurs pour public restreint, etc.). À l'intérieur de la région, la concurrence est relativement nouvelle. Idéologique durant les années 70 (choix du répertoire, public visé, fonctions du théâtre), elle s'est transformée maintenant en concurrence pour le capital monétaire et symbolique.

La question qui se pose actuellement dans le milieu peut se résumer ainsi: si, comme nous l'avons démontré précédemment, le théâtre est bien vivant en Abitibi-Témiscamingue, est-il possible d'en vivre? Pour y arriver, est-il souhaitable de soutenir adéquatement une seule troupe? Faudrait-il développer un réseau inter-régional de tournée, le marché montréalais étant difficile à pénétrer? On ne trouvera pas de réponses à ces questions sans l'appui de l'Institution théâtrale. Reste à savoir s'il en va de l'intérêt de celle-ci d'y répondre à la satisfaction des intervenants du théâtre des régions. En tout état de cause, ce n'est pas en masquant ce qui se fait dans les régions qu'elle contribuera à améliorer la qualité et la visibilité de ce qui s'y fait.

Pour conclure, permettez-nous une dernière observation. Il n'est pas exagéré de dire, si vous nous avez bien suivi, que, sans le théâtre régional, le théâtre québécois ne serait pas ce qu'il est. Qu'est-ce à dire? Le théâtre régional contribue à la formation et au développement du public; il contribue également à la constitution du répertoire; enfin, en se professionnalisant, il contribue à l'esthétique théâtrale de son époque. Et nous n'avons même pas parlé du vaste bassin de talents qu'il représente pour la métropole (comédiens, décorateurs, musiciens, etc.)

Voilà, en résumé, les principales conclusions qui se dégagent des études que nous avons entreprises sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue; vous en trouverez les développements dans *Du théâtre? Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*. Ces conclusions seraient-elles valables pour d'autres régions du Québec? Il s'agit là encore d'un vaste champ d'étude qui commence à peine à être exploré.