

Études françaises

Le théâtre québécois récent et l'américanité

Diane Pavlovic

L'Amérique de la littérature québécoise
Volume 26, numéro 2, automne 1990

URI : id.erudit.org/iderudit/035813ar
<https://doi.org/10.7202/035813ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pavlovic, D. (1990). Le théâtre québécois récent et l'américanité. *Études françaises*, 26(2), 41–48. <https://doi.org/10.7202/035813ar>

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Le théâtre québécois récent et l'américanité

DIANE PAVLOVIC

L'américanité de la scène québécoise contemporaine, qui semble souvent aller de soi pour ses créateurs, n'a encore fait l'objet d'aucune analyse; la question est d'autant plus vaste que la notion de corpus national se laisse difficilement cerner au théâtre. Une représentation, en effet, déborde largement son seul contenu textuel; si la partition écrite y est l'élément le plus permanent, le réseau de signes non verbaux qui se tisse autour d'elle — l'espace, le jeu, l'univers sonore — structure tout autant le discours global. Le spectacle entier, depuis la mise en scène jusqu'au rythme de la parole, met en œuvre une «interprétation»: un *Hamlet* créé à Montréal, par conséquent, fait partie du théâtre québécois.

Cette particularité d'ordre générique destine sans doute le théâtre à se laisser marquer plus visiblement que les autres champs artistiques par l'apport esthétique étranger. L'activité scénique, instantanée, fugace, dépend en outre directement de sa réception immédiate; intimement liée à son milieu, d'une actualité en quelque sorte radicale, elle est, par là aussi, la plus perméable aux influences. Très effervescent depuis une vingtaine d'années, le théâtre québécois fut traversé d'un élan tel qu'il a pu prendre dernièrement, aux yeux de plusieurs, la relève de la poésie et du roman. Les marques qu'y ont imprimées les États-Unis résident bien sûr en partie dans la somme imposante de textes américains produits au Québec, mais on les détecte également dans les récurrences mythiques de notre imaginaire théâtral, ainsi que

dans les courants formels qui ont dominé la recherche et l'expérimentation récentes.

NOS ANNÉES QUATRE-VINGT

Le paysage théâtral québécois de la dernière décennie s'est transformé de façon impressionnante; le contexte culturel de l'après-Référendum, par lequel on explique volontiers le phénomène, n'y est évidemment pas étranger. Le projet de société des années soixante-dix, qui avait donné un essor considérable à la dramaturgie — tendue vers la prise de parole et chargée d'affirmer l'existence nationale —, a été peu à peu délaissé par les artistes au profit de l'exploration de désordres privés. La représentation mimétique du jocal, systématisée par Michel Tremblay et répandue dans les créations collectives, a cédé la place, de la même façon, à un théâtre d'auteur délaissant l'illustrativisme et explorant le littéraire, le poétique, l'affabulation; mises en abyme et citations culturelles s'y multiplient.

Sur le plan formel, le Québec a accédé dans les mêmes années à l'écriture scénique. Explorant des langages esthétiques divers, dans la foulée des arts visuels, des théories de la nouvelle critique et de l'apport technologique, la scène québécoise se «rethématise» et fait appel à une série de codes picturaux. Stylisé, hiératique, un certain théâtre filtre les voix, gomme les expressions, désincarne les corps, cultive une lenteur étudiée, déconstruit et interroge les mécanismes de l'illusion, nie le réalisme; l'image y éclipse sans contredit le langage. Les personnages dotés d'une épaisseur psychologique font place aux allégories et archétypes; dans le même esprit, les acteurs deviennent peu à peu, au même titre que décors, lumières et musiques, des signes parmi d'autres de la représentation. La médiatisation massive du discours culturel entraîne le théâtre dans une confrontation entre la scène et l'écran, entre la présence humaine et son reflet; le parasitage des genres donne naissance au spectacle «multimédia», nouvel avatar des pièces à machines de l'âge baroque.

La décennie est marquée par un éclectisme et un exotisme tant formels que thématiques. Le théâtre parle beaucoup de violence, d'oppression, d'étouffement, de froideur, de décadence; devant la désarticulation du corps social, de jeunes troupes importent des images américaines, allemandes, orientales, à travers lesquelles elles tentent une mise à distance, un détour par l'Histoire mondiale, et visent à reconstruire la genèse québécoise. Participer symboliquement à la mémoire du monde les éloigne du folklore et du provincialisme; en complicité avec le slogan ducharmien «Avaler pour ne pas être avalé», elles intériorisent l'univers afin de s'y resituer. L'expérimentation québécoise a ainsi, pendant un certain temps, opéré ce rattrapage en effaçant les marques de son identité (scènes envahies de soldats allemands, de cantatrices italiennes, de héros de toutes nationalités et de tous âges), avant de recommencer à parler pour son propre compte, à avoir envie d'es-

sentialité humaine et, depuis peu, de spiritualité. Le théâtre actuel se veut sophistiqué, humoristique, postmoderne, planétaire et multiculturel; l'ironie des dernières années a permis un net retour au sens et à la narrativité. La récupération des courants esthétiques mondiaux¹ s'étant faite à une vitesse folle, l'écriture s'offre aussi, dans ce contexte, comme point de résistance. Si le courant expérimental des années soixante-dix avait en quelque sorte proclamé la mort du texte, la pratique actuelle y revient.

AMÉRICANITÉ?

L'«américanité» de ce théâtre, revendiquée avec force, reste à définir. Plusieurs écrivains américains habitent les textes dramatiques québécois (l'œuvre de Jovette Marchessault en regorge, mais il s'en trouve également dans les pièces de Johanne Beaudry, de Michel Garneau, d'Anne Legault²), et il existe, par ailleurs, des échanges culturels concrets entre le milieu théâtral montréalais et certains foyers de création aux États-Unis: le Centre d'essai des auteurs dramatiques collabore régulièrement avec le New Dramatists, son équivalent new-yorkais, et le Ubu Repertory Theatre accueille fréquemment des lectures publiques et des traductions de textes d'ici. Ce besoin de briser les frontières culturelles, de se nourrir davantage du choc d'expériences étrangères, a eu d'autres incidences: le Festival de théâtre des Amériques, créé au milieu de la décennie, impose un axe vertical traversant le continent du Nord au Sud et contribue de la sorte à instaurer une nouvelle géographie imaginaire. Faisant dévier le circuit traditionnel des stimulations européennes, le FTA rend accessible la disparité américaine et constitue, pour les créateurs québécois, une source précieuse d'inspiration et de renouveau.

Les jeunes troupes puisent au répertoire américain des dernières années: David Mamet, John Guare, Martin Sherman, Sam Shepard sont traduits et créés ici, et le théâtre québécois, en tournée ou en traduction, s'exporte lui-même de plus en plus. Le Studio du Québec à New York accueille annuellement des artistes de diverses disciplines et colore leur création ultérieure. Quant au théâtre institutionnel et

1. L'histoire de l'influence des cultures étrangères au Québec ne manque pas d'intérêt: l'Allemagne, qui fascinait les romanciers de la fin des années cinquante, a mis vingt ans à se transporter de la prose à la scène; l'Orient, si abondamment convoqué par les poètes des années soixante-dix, en a, pour sa part, mis dix; le théâtre, qui a absorbé ces courants avec un certain retard, et tous à la fois, a semblé récemment prendre une «avance» sur la littérature narrative quant à certains effets de mode, le western en particulier.

2. De Jovette Marchessault, *Alice & Gertrude*, *Natalie & Renée et ce cher Ernest* met en scène les Stein, Toklas, Barney et Hemingway, tandis qu'*Anaïs dans la queue de la comète* confronte, entre autres, Anaïs Nin et Henry Miller; *Zelda*, de Johanne Beaudry, célèbre Zelda et Scott Fitzgerald; Emily Dickinson est la protagoniste de *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* de Michel Garneau; quant à Anne Legault, elle vient de terminer un texte intitulé *O'Neill*.

au théâtre d'été, leur recours à la dramaturgie américaine adopte une autre perspective: les succès de Broadway (Neil Simon est l'un des auteurs fétiches de la Compagnie Jean Duceppe) et les adaptations de scénarios cinématographiques connus leur assurent une réussite avant tout commerciale.

Au-delà de ces liens visibles, cependant, l'Amérique s'inscrit dans un espace mythique plus profond. Revendiquée comme «territoire à la fois réel et fictif», «corps non fini et polymorphe traversé de toutes les migrations des hommes et des idées; la figure même du devenir et du voyage³», l'américanité vue par le Québec demeure une abstraction séduisante. Un peu galvaudée, elle s'affirme le plus souvent par opposition aux racines européennes et s'identifie nettement aux États-Unis. En effet, si l'Amérique latine partage le désir d'intégrité politique et culturelle du Québec devant la suprématie de ces derniers, leur paysage social et artistique nous demeure plus familier. La technocratie, la sophistication, le trouble existentiel que suscite l'omniprésente Machine se sont vite révélés, lors du premier Festival de théâtre des Amériques, comme étant des préoccupations nord-américaines. Les responsables du festival, voulant décerner un prix au spectacle «qui avait le plus nourri la notion d'américanité», ont dû se rabattre sur la production amérindienne de la programmation... Célébrant la multiplicité tant ethnologique qu'artistique du continent, l'événement avait provoqué la rencontre de deux planètes culturelles issues d'une souche supposée commune (la culture amérindienne) et dispersées sur le même gigantesque territoire, mais marquées par des histoires dissemblables (les diverses colonisations européennes) et des sorts souvent opposés.

MYTHOLOGIES

L'Amérique du rêve a été appropriée ici de plusieurs façons. Les textes anglophones conservent de plus en plus fréquemment, lorsqu'ils sont traduits sur nos scènes, leurs titres originaux (*Fool for Love* et *True West* de Sam Shepard, et même *Something Red* du Canadien Tom Walmsley), comme si on voulait en confirmer l'exotisme ou comme si, au contraire, la question de leur étrangeté ne se posait plus. Les dramaturges québécois eux-mêmes coiffent volontiers leurs textes de titres anglais: citons pour mémoire, dans les créations récentes, *Being at Home with Claude* — écrit à New York —, *Baby Blues, It Must Be Sunday* — articulé autour du sport national de nos voisins: le football —, *Faust Talk-Show, Squat, Time Actor, Overground, Big Bang Blues...*

Au-delà de cette intériorisation d'une langue étrangère, convoquée tout naturellement, désormais, par les auteurs, et qui tient sans doute de l'américanisation du monde où ils vivent autant que d'une

3. Marie-Hélène Falcon et Jacques Vézina, responsables du Festival de théâtre des Amériques, l'ont présentée ainsi dans le programme accompagnant la toute première édition de l'événement.

quelconque «américanité», l'Amérique se fabule au théâtre par le biais d'images, de figures archétypales, voire d'étapes touristiques. Le western qui traverse l'œuvre de Michel Tremblay, de *Sainte Carmen de la Main* à *Johnny Mangano and his Astonishing Dogs*, touche une grande part de la production dramaturgique subséquente. La mythologie du Far-West contamine aussi bien le discours féminin (*Si toi aussi tu m'abandonnes...*, de Pauline Harvey et Lise Vaillancourt) que le déploiement baroque de *Vie et mort du roi boiteux*, ce texte-charnière de notre théâtre, où une Judith Roberge errante chante sa quête infinie au café Spartacus. King Kong, l'Empire State Building, le Colorado, des vedettes de cinéma, depuis Josephine Baker et Marlon Brando jusqu'à Marilyn Monroe, s'agitent dans le même espace foisonnant. Son auteur, Jean-Pierre Ronfard, consacra d'ailleurs tout un spectacle, quelques années plus tard, à *Marilyn*, et sa troupe explorera pour sa part un fantasme bien québécois : *la Californie*.

Dans un autre registre, l'œuvre de René Daniel Dubois fouille la culture américaine sous un angle géopolitique. Dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*, l'Amérique profonde : village indien, Ancêtres, totem, convoquée du même souffle que les monstres sacrés actuels, est mêlée à des souvenirs littéraires, scientifiques et médiatiques fortement connotés. La pièce met aux prises deux trains lancés l'un vers l'autre à toute vapeur, dans une cacophonie de langues et d'accents, et associés chacun à un système idéologique précis. Celui des États-Unis — du capitalisme, de l'idéal de consommation — s'appelle Santa Claus; nouveau dieu de vitesse, de puissance et d'acier, il dispose d'une patrouille d'apôtres en hélicoptères et fonce aveuglément sur son adversaire.

Le répertoire de Carbone 14, pour sa part, a largement contribué à propulser le théâtre d'ici dans un espace urbain à l'heure de Manhattan et de Soho. *Pain blanc* fait évoluer Donald Duck sur des musiques de Carla Bley et de Laurie Anderson; *Marat-Sade* et *le Rail* importent la technique new-yorkaise du *work in progress*; *le Titanic* transporte à son bord les grandes figures — dont celle, importante, d'Isadora Duncan — qui ont écrit l'Histoire du vingtième siècle; *le Dortoir* parle de démocratie, de fusillades, des Kennedy, du *hoola hoop*, de Martin Luther King, de toute cette *Generation of America*, comme d'éléments constitutifs de la culture propre aux concepteurs. Quant au Théâtre Repère, qui a acquis une notoriété appréciable au cours des dernières années, il a conçu *Circulations* à partir d'une carte routière des États-Unis, y mêlant *breakdance* et cours de conversation anglaise : parcourant l'Amérique tant géographique que mythique, son héroïne, après une halte à Provincetown, s'attarde à New York et y rencontre Superman... *Vinci* fait déambuler la Joconde dans un «Burger King» où elle compare les *junk foods* de l'âge atomique, tandis qu'un guide italien initie son public au jazz, à *Jaws*, au *moonwalk*. *Le Polygraphe* cite le cinéma et le vidéo-clip par le sous-titrage des scènes sur écran et la suggestion simultanée de plusieurs lieux. Quant à la dernière création de la troupe, *Tectonic Plates*, elle s'inspire de l'union physique qui existait jadis entre

l'Amérique et l'Europe pour commenter leurs influences réciproques. Soulignons que la méthode de travail et le nom même du Théâtre Repère émanent d'une technique californienne, à laquelle les directeurs artistiques continuent à initier de jeunes créateurs.

LES SOURCES

L'action directe de la pratique théâtrale des États-Unis sur celle du Québec est de plusieurs ordres. Les tournées américaines du début du siècle, si elles ont diffusé une image mythique de l'Ouest, ont également exercé une influence certaine sur notre façon même de suggérer le réalisme sur scène; le *Klondyke* de Jacques Languirand, en 1965, fasciné par la ruée vers l'or et le vieux rêve québécois de l'Ailleurs, se ressent encore des effets de cette veine esthétique. Le burlesque québécois des années vingt calque ou traduit des sketches américains; du côté du répertoire, John Steinbeck, Arthur Miller, Tennessee Williams et Eugene O'Neill, montés ici avant que n'émerge une dramaturgie nationale véritable, servent de miroir, modèlent un imaginaire et mettent en place des typologies qui nous hantent toujours. Si le raffinement des décors actuels et les bruitages émanent souvent des expériences qu'ont menées les ténors de l'avant-garde new-yorkaise et californienne, le travail sur la temporalité s'inspire aussi du leur; la notion de rythme, on le sait, est primordiale au théâtre. Mettant de côté tout esprit de continuité et de linéarité, un nombre important de jeunes créateurs explorent des durées morcelées, accélèrent le débit de la parole, sectionnent le temps en petites unités éloquentes quant à la compartimentation qui découpe le tissu social.

Les écoles de formation jouent également un rôle dans cet effacement des frontières: si la tradition européenne domine l'interprétation au Québec, certains acteurs curieux se spécialisent ailleurs. Le *Method Acting*, élaboré à l'Actor's Studio new-yorkais et fondé sur l'identification totale du comédien à son personnage, a ici ses adeptes, tout comme l'école de Palo Alto, en Californie, inspire les recherches en bioénergie que mènent certains pédagogues. Cette question de l'enseignement ne peut être évacuée: le jeu contribue à donner coloration et ampleur à une production, et un metteur en scène, pour sa part, interprétera forcément les œuvres auxquelles il se confronte selon la vision et l'imaginaire qu'il a acquis. Plus souterraines mais plus fondamentales, ces influences, difficiles à cerner, auront sans doute avec le temps des effets durables.

Au cours des vingt dernières années, la dramaturgie américaine, mis à part les noms consacrés sur Broadway, a été traversée de courants dont nous avons subi tous les contrecoups. Des auteurs comme Guare, Mamet et Shepard, mêlant l'Ouest, le rock, les histoires de détectives et la science-fiction, créent des mythes à même la culture populaire, recréent une écriture que contamine également l'importance de l'improvisation et des arts visuels. La minorité gaie, en particulier à San

Francisco, s'affirme de plus en plus; les Noirs, les Chicanos du Teatro Campesino prennent la parole et dénoncent une civilisation moribonde. Les années soixante-dix, marquées par l'*agit-prop*, par la contestation de la San Francisco Mime Troupe, par le décapage qu'opère le Living Theatre dans les lourdes conventions de la pratique institutionnelle, sont le lieu d'une effervescence qui gagnera la création collective québécoise, accusera son goût pour la parodie théâtrale, sa prodigalité verbale et son éclatement. La phrase américaine entraîne les auteurs d'ici à faire la leur plus courte, à écrire des dialogues plus directs, à créer une langue syncopée, précise, acérée.

Le mouvement de l'*Alternative Theatre* aura, lui, des répercussions importantes sur l'expérimentation québécoise. Outre la formule du *work in progress*, reprise par plusieurs de nos troupes, ce théâtre qui renouvelle le discours scénique de fond en comble fait appel à l'inconscient, nie l'illusion, souligne la théâtralité, soigne l'aspect visuel et accuse le caractère événementiel du spectacle. À part le Living Theatre, la scène alternative américaine réunit le Bread and Puppet, le théâtre «environnemental» de Richard Schechner, les expériences de Michael Kirby, du Wooster Group, du Squat Theater, les happenings, la performance. La nouvelle danse, avec des artistes comme Lucinda Childs, l'opéra moderne, situé dans la riche lignée des comédies musicales⁴ et rassemblant les Meredith Monk, Ping Chong, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman et Stanley Silverman, se font les apôtres de la non-narrativité et du minimalisme. D'un formalisme accusé, ce courant esthétique global envahit les lieux non théâtraux, recrée le sens de la communauté, est traversé par le féminisme et l'intellectualisation. Le collectif y règne un moment en maître — on reviendra plus tard à la répartition traditionnelle des rôles entre auteur, metteur en scène, etc. —, le discours visuel combat la dépendance envers la parole qui caractérise les théâtres établis. Dénigrant le nationalisme, mettant l'accent sur le corps, sur des structures cycliques et répétitives, cette culture est celle de l'ordinateur, de la fusion des arts, du démantèlement des mots. La recherche au Québec a emprunté des trajets analogues.

EN COMMUN

L'inconscient collectif, la sensibilité des États-Unis et du Québec présentent certaines similitudes. La tendance à incorporer tous les discours, à «magasiner» dans le bagage culturel universel et à y consommer abondamment, faute d'un langage et d'une tradition propres, est incontestablement nord-américaine; privés du poids d'une longue histoire, les artistes américains et québécois ont envers leurs

4. Anecdote intéressante dans ce contexte: le comédien québécois Yves Jacques a fait carrière, pendant un certain temps, avec un spectacle musical intitulé *Slick and the Outlags* et dans lequel son identité était entièrement gommée; le public, léurré, devait se croire en présence d'un «authentique» chanteur new-yorkais.

«classiques» une attitude comparable. Leur théâtre cultive le même mélange des genres, le même éclatement du discours, la même inflation d'images, la même superposition des actions, la même ouverture sur l'étranger. La contre-culture urbaine, la *Beat generation*, celle de la drogue, du jazz et du rock and roll, a laissé ici des marques profondes. L'espace scénique, entre autres, comme métaphore du milieu et comme géographie symbolique, est réinterrogé aussi bien par le Squat Theater que par Carbone 14: les dimensions, la hauteur, le vide sont devenus signifiants. Les artistes des deux côtés de la frontière se sont mis à envahir le décor urbain, à le réinterpréter, à faire de la ville entière une vaste scène.

Ce tour d'horizon de quelques traits de l'activité scénique demanderait bien sûr plusieurs approfondissements, entre autres sur des problèmes plus proprement dramaturgiques. La traduction en est un bon exemple; elle pose en effet la question du répertoire que le Québec choisit de porter à la scène, du moment de son histoire où il a commencé à le traduire lui-même plutôt que d'utiliser les traductions françaises existantes, de la manière dont il l'a traduit et de sa façon, donc, de percevoir son identité linguistique. Interroger l'américanité de la pratique artistique du Québec confronte en effet cette pratique, en dernière instance, à se poser la question de sa spécificité. Un théâtre «américanisé» n'est pas forcément «américain»; mais les liens de notre imaginaire théâtral avec le continent où il se déploie sont sans doute d'une nature trop plurielle, trop diverse et trop approfondie pour qu'on les évacue en évoquant de simples effets de mode.