

Publications

Alonzo Le Blanc, Paul Lefebvre, André Maréchal, Hélène Beauchamp and
Dennis O'Sullivan

Number 11, Spring 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28833ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

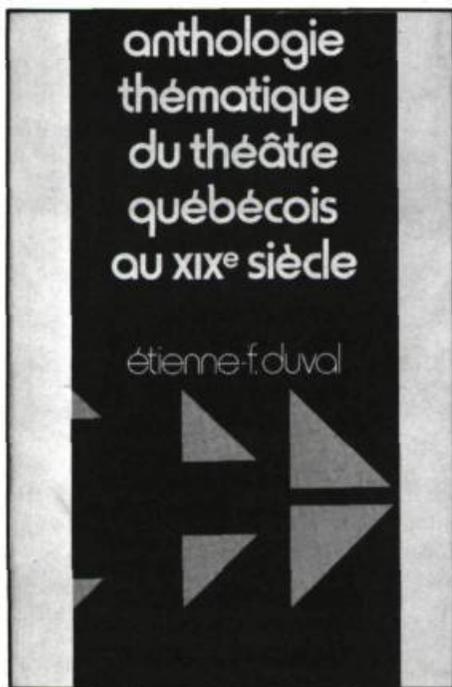
Cite this review

Le Blanc, A., Lefebvre, P., Maréchal, A., Beauchamp, H. & O'Sullivan, D. (1979).
Review of [Publications]. *Jeu*, (11), 100–108.

chroniques

publications

«anthologie thématique du théâtre québécois au XIX^e siècle»



Étienne-F. Duval, Montréal, Leméac, 1978, 462 p.

Aussi bien le dire d'emblée: je n'aime pas les anthologies. Elles ont par définition quelque chose de fragmentaire et d'inachevé: on y donne des extraits d'oeuvres qui mériteraient ou bien d'être lues dans leur totalité, ou bien d'être carrément oubliées. De là, une inévitable frustration pour l'esprit. Seules les anthologies poétiques échappent de quelque façon à ce

morcellement: les poèmes conservent chacun une autonomie intrinsèque.

C'est donc avec un préjugé défavorable que j'ai abordé *l'Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX^e siècle* publiée en 1978 par Étienne-F. Duval. Le nom de cet auteur s'accompagne, dans la page titre intérieure, de l'indication «avec la collaboration de Jean Laflamme». L'avant-propos, qui n'est pas signé de l'auteur, confirme que l'aide de M. Laflamme fut "incommensurable", ainsi que celle, entre autres, de Rémi Tourangeau dont les recherches ont fourni les indications de base pour la rédaction des biographies et des bibliographies des dramaturges cités. Dans l'achèvement de ce travail d'équipe du Centre de Documentation en théâtre et littérature québécoise de l'Université de Trois-Rivières, on se demande finalement quel fut le mérite réel de M. Duval!

Le plan du livre est conçu de façon ingénieuse: la première partie est un regroupement diachronique des extraits de pièces selon les étapes de notre histoire: Nouvelle-France, Conquête, Indépendance américaine, Rébellion de 1837-38, Affaire Riel. Dans cet ensemble, des morceaux touchant Napoléon et Édouard le Confesseur apparaissent plus ou moins comme hors-d'oeuvre. Aucun extrait ne fait directement allusion à la Confédération canadienne. Dans la seconde partie s'opère un regroupement synchronique d'extraits rattachés à un axe central: la société québécoise, avec des thèmes et des sous-thèmes se rapportant à la politique, à l'économie, aux moeurs: éducation, famille, vices et travers sociaux, humour divers.

Le cheminement thématique n'élimine pas l'impression de discontinuité inhérente à toute anthologie; mais, à travers des extraits d'oeuvres anciennes inconnues ou peu connues, il illustre et nous révèle peu à peu la prise de conscience de l'Histoire,

telle qu'elle s'effectua chez nos aînés d'il y a un siècle. Prise de conscience, mais aussi zones d'inconscience. Là réside sans doute le premier et le seul mérite d'une anthologie: révéler des oeuvres qui, autrement, demeureraient prodigieusement inconnues à l'ensemble de la collectivité, et donner le goût, à quelques mordus du théâtre, de prendre un contact plus approfondi avec des oeuvres certes imparfaites, mais dont quelques-unes mériteraient qu'on s'y attache. À cet égard, le présent volume marque un progrès sur *l'Anthologie du théâtre québécois* faite par Jan Doat.

L'inconvénient d'une telle présentation, c'est de mettre sur un même plateau des oeuvres forcément inégales: telle scène tirée de L.-O. David nous démontre qu'avec de beaux sentiments, on fait de la mauvaise littérature (*Il y a cent ans*), tandis que certaines scènes produites par Pamphile Lemay comportent une indéniable valeur dramatique (*Les Vengeances*, etc.). De même, on ne saurait négliger l'oeuvre dramatique de Louis Fréchette; mais était-il souhaitable de reproduire ici des extraits de ses pièces déjà connues et accessibles précisément chez Leméac? Qui mérite quoi? Quelle place accorder à tel auteur? L'objectif est-il de révéler seulement ou de rendre accessibles ces oeuvres? Les responsables de cette publication ont su faire, dans l'ensemble, un choix judicieux, il faut le reconnaître. Les notices bibliographiques peuvent se révéler utiles. Pourtant le résultat ne réussit pas à secouer la grisaille de poussière qui depuis bientôt un siècle s'est déposée sur la majorité de ces oeuvres. Certaines pièces marquent le triomphe de l'idéologie régnante, cléricale ou patriotico-nationaliste, et conservent à peine une valeur documentaire, souvent alourdie par le style de la dissertation. D'autres, surtout les comédies de moeurs québécoises, sont mieux tournées: dialogues vifs, sens de l'action, emploi du langage parlé, personnages plus vivants. Parmi celles-ci se rangent, à mon avis, les

oeuvres de Quesnel, Petitclair, Lemay, les comédies d'Ernest Doin, de Régis Roy et de quelques autres. Seules des éditions intégrales pourraient rendre justice aux oeuvres qui le méritent. En certains cas (moyennant une adaptation à la Germain?), la scène pourrait leur rendre vie. Et le préjugé initial défavorable aux anthologies? Il n'est pas disparu.

alonzo le blanc

«le bourgeois gentleman»

Pièce d'Antonine Maillet, Comédie inspirée de Molière. Montréal, Leméac, 1978, 185 pages.

Avec au-delà de 50 000 *Cordes de bois* vendues, Antonine Maillet peut être considérée comme une intéressante pourvoyeuse par les Éditions Leméac. Ne pouvant rien refuser à un auteur qui amène tant de sous (et dont le seul nom fait si bien vendre), l'éditeur a quand même publié ce texte qu'il aurait mieux valu oublier dans un tiroir. Car il ne faut pas avoir grand-chose à dire ni une grande imagination pour commettre une telle revue "inspirée de Molière". Non pas que le travail de transposition ou d'adaptation soit automatiquement stérile, au contraire. Mais encore faut-il qu'il soit accompli dans un esprit créateur et novateur sans lequel il ne se réduit qu'à un médiocre pillage. Et madame Maillet, sans intelligence ni pertinence, a pillé Molière (*le Bourgeois gentilhomme*, évidemment, avec un zeste de *Malade imaginaire*) sans

le bourgeois gentleman

antonine maillet



même s'arrêter à ce qui faisait l'intérêt de son prédécesseur. Elle nous présente un bourgeois qui, quelque part dans les années quarante, après avoir fait fortune à Rosemont, désire s'angliciser et s'installer à Westmount; comme de raison, grâce à l'astucieuse servante acadienne (il en fallait une, les fans d'Antonine en veulent pour leur argent), monsieur Bourgeois saura se rendre compte de ses bêtises juste avant que le rideau (vert) ne tombe.

En 1802, Joseph Quesnel écrivait un acte en vers intitulé *l'Anglomanie*. Le thème n'est pas neuf; il est même complètement dépassé. Mme Maillet — qui a dû le sentir — a donc situé l'action dans les années quarante; surtout ne pas y chercher quelque inscription socio-historique, il ne s'agit que d'un truc de l'auteur pour nous faire avaler sa pilule en reléguant l'action dans un passé folklorique. Et s'il s'agissait pour elle de retrouver "l'universalité" de son modèle, elle s'y prend bien mal

avec un monsieur Bourgeois qui se repent bêtement et un langage dramatique réducteur; là où Molière ouvrait de larges avenues, elle ne laisse qu'un étroit corridor.

Alors que des textes intéressants (*Une amie d'enfance* de Saïa et Roy ou *Gertrude Laframboise, agitatrice* de Malouf) ne trouvent pas preneur, il est désolant de voir de pareilles inepties publiées.

paul lefebvre

«le père émile legault et le théâtre au québec»

Essai d'Anne Caron, coll. "Études littéraires", Montréal, Fidès, 1978, 185 pages.

Le titre promet; la lecture déçoit. Pourtant, une étude sur le sujet avait sa place. Vivement critiquée par les uns et admirée par les autres, l'expérience du père Legault et des Compagnons de Saint-Laurent a tout de même eu une importance certaine pendant les années quarante et une indéniable influence pendant les années qui suivirent. De plus, même s'il a été souvent mentionné dans nombre d'études théâtrales, cet animateur n'avait pas encore fait l'objet d'une étude qui dégage les lignes de force de son travail et permette de le situer dans l'évolution du théâtre québécois.

Or, si telle est l'intention de l'ouvrage de madame Anne Caron, elle rate la cible; le tout manque singulièrement de distance

Anne Caron

Le père Émile Legault et le théâtre au Québec



FIDES

critique et nous offre quelque chose qui ressemble plus à «l'édifiante histoire des Compagnons» racontée sur un ton apologétique qu'à une étude rigoureuse.

Pourtant, le livre augure bien; l'iconographie est abondante, l'ouvrage est pourvu d'une bibliographie exhaustive sur le sujet (quoique s'arrêtant au début des années soixante-dix) et on trouve en annexe un tableau de tous les spectacles présentés par les Compagnons et une liste chronologique des membres de la troupe. L'étude, après avoir brossé un tableau de la situation théâtrale de l'époque, présente ensuite l'initiation au théâtre du père Legault et sa formation européenne. L'auteur enchaîne avec l'aventure des Compagnons pour terminer par les réactions du public et de la critique. Tout cela serait bien beau si..., et il y a des "si".

D'abord, certains faits sont omis, voire biaisés. La façon dont est décrite la situation du théâtre professionnel des années trente et quarante est à faire dresser les

cheveux; les gens du Stella, la troupe Barry-Duquesne ont quand même fait du théâtre intéressant¹. Le tableau semble avoir été noirci à souhait pour faire ressortir la "pureté" des Compagnons et, quoi qu'en dise Anne Caron, ce ne sont pas eux qui ont inventé le théâtre de tournée. Quant aux causes des scissions qui ont amené Pierre Dagenais à quitter le groupe et à fonder l'Équipe en 1943, ou celles du départ de Roux, Gascon et Groulx pour fonder le T.N.M., rien n'en est dit. La fin des Compagnons, elle non plus, n'est pas réellement expliquée. L'objectif de théâtre chrétien des débuts serait-il devenu caduc? La question, pourtant fort intéressante, n'est pas soulevée. Si l'auteur cite abondamment des articles de journaux de l'époque (c'est drôle, ils ne sont jamais défavorables), le seul témoignage contemporain qu'elle apporte est une interview du père Legault lui-même; les anciens Compagnons sont-ils tous morts?

Anne Caron semble souvent confondre intentions et réalisations. Le principal argument qu'elle utilise pour nous convaincre que les Compagnons faisaient du théâtre populaire, ce sont les textes qu'ils publièrent dans leurs cahiers; depuis le temps, s'est élaborée toute une réflexion sur le sujet qu'il eût été intéressant de confronter avec la pratique des Compagnons. Mais à un bouquin où le terme *brechtien* est mis entre guillemets comme un néologisme douteux, il ne faut pas trop demander. L'auteur sacre le père Legault du titre "d'accoucheur du théâtre québécois"; c'est très joli mais peu conforme aux faits. Malgré de nombreux textes sur la hâte de voir naître des auteurs québécois, les Compagnons ont plutôt été passifs de ce côté, attendant l'Auteur comme on attend le Messie. Pourtant, il exis-

1. Dans *Le théâtre canadien-français*, tome V des *Archives des Lettres canadiennes*, Fides, 1976, le père Legault, dans son article «Quelques notes sur les Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952)» reconnaît la grande valeur de ces comédiens qu'il avoue avoir fraîchement traités à l'époque.

tait déjà des textes; mais peut-être qu'à l'instar de François Hertel, les trouvaient-ils «désespérément peuple»...

Le livre est également muet sur les rapports entre l'esthétique du père Legault et son époque. Le mot «poétique» sert de terme fourre-tout pour désigner l'esprit de son travail. Poétique veut-il dire dans ce cas-ci: universaliste? coupé du réel (mais rattaché à la «tradition»)? Ce n'est pas ici que nous l'apprenons.

Malgré l'apport de certains éléments, *le Père Émile Legault et le théâtre québécois* ne parvient pas à couvrir son sujet. Et quant à parler d'histoire du théâtre populaire au Québec..., en 1937, l'année même de la fondation des Compagnons de Saint-Laurent, naissait aussi Fridolin. Anne Caron n'en dit rien: un autre oublié.

paul lefebvre

«le théâtre à la p'tite école»

Publication du Groupe de recherche en théâtre pour enfants; rédigée par Hélène Beauchamp. Service de reprographie du Bureau de l'Éditeur officiel du Québec, Québec, 1978, 88 pages plus annexes. Avec la collaboration du Service du théâtre du ministère des Affaires culturelles.



Un livre: tout d'abord un objet à accueillir, à manipuler... un peu comme on entrevoit la manipulation d'objets dans une optique de théâtralisation. Dans ce cas-ci, la conception graphique (bien qu'atténuée par une reprographie hésitante) agrémente une présentation textuelle simple, directe, efficace. Il n'est pas facile de répondre à un mandat provenant d'un organisme gouvernemental (en l'occurrence le M.A.C.) sans perdre de vue la dimension critique du travail théâtral. *Le Théâtre à la p'tite école* réussit à concilier une présentation de faits et un questionnement plus exigeant sans tomber dans l'illusion de l'éloge ou du désaveu; c'est déjà beaucoup.

Entre deux murs de briques et un sourire d'enfant, le contexte est essentiellement construit par une succession de courtes réflexions-opinions plaçant le théâtre pour la jeunesse sous le signe de la diversité (esthétique et idéologique). Le

Groupe de recherche en théâtre pour enfants (G.R.T.E.) n'agit pas seulement en témoin-récepteur des activités théâtrales; à travers diverses affirmations et certaines citations transparait une option qui se résume (se réduit?) à un appel constant en faveur d'un "théâtre intelligent et dynamique". Cette formule a certes un petit côté paternaliste-scout, mais en y regardant de plus près, il est intéressant de constater qu'elle renvoie concrètement à la problématique du spectacle pour enfants inscrit dans divers contextes (conditions) de représentation.

Comme ce document vise à établir un dialogue entre les artisans du théâtre et leurs interlocuteurs dans le monde de l'éducation et du loisir culturel, la stratégie de présentation paraît tout à fait adéquate. En effet, le texte rédigé par Hélène Beauchamp permet d'installer des points de repère utiles et des axes de réflexion dynamiques; les informations et les éléments de discussion proposés n'ont pas la prétention de définir une fois pour toutes une situation qui est de toute manière changeante et surprenante. En concentrant son analyse sur les manifestations du cinquième Festival de théâtre pour enfants du Québec (mai-juin 1978), le G.R.T.E. propose une image partielle mais non moins pertinente; il faudra attendre une autre étude pour connaître la perspective historique dans laquelle s'inscrit cette forme spécifique de théâtre.

La première partie du livre présente le théâtre pour enfants à travers une chronologie récente; par la suite, l'analyse porte sur la place que devrait y occuper l'enfant, et sur l'organisation des troupes elles-mêmes. La création de spectacles y est discutée à travers l'écriture, la création collective, la pertinence (ou non) du conte de fées, l'organisation variable du déroulement (histoire suivie ou collage), l'importance du comédien-créateur, du clown, des marionnettes... sans oublier le rôle primordial d'une atmosphère de contact vrai qu'il faut créer pour un public

d'enfants.

Par ailleurs, une discussion intéressante est amorcée au sujet de la «vérification post-spectacle» de la pertinence des cahiers et/ou journées pédagogiques organisées à partir des éléments de la représentation. Autant de points soulevés, et faisant appel à un débat plus vaste, plus concret aussi.

Dans un deuxième temps, les différences (re)marquées d'un spectacle à l'autre sont exposées en passant par les personnages, les thèmes, l'espace-temps... et les genres. La classification des spectacles en quatre genres flottants («théâtre de divertissement, théâtre pédagogique, théâtre d'expression et théâtre-en-représentation») nous paraît très discutable, et surtout très peu fonctionnelle; ce découpage par catégories subjectives de représentations gagnerait à être revu et réorienté. La variété ne peut pas toujours se suffire de la subjectivité.

Le Théâtre à la p'tite école jette aussi un regard rapide sur la situation du théâtre pour adolescents; il s'agit ici beaucoup plus de montrer la voie d'une recherche future que de proposer un tableau quelque peu détaillé de la situation.

En apportant des précisions relatives aux éléments de contenu des spectacles et aux divers modes d'organisation de ce même contenu, il est possible d'envisager à court terme une meilleure compréhension du théâtre pour enfants de la part des responsables (directs ou indirects) des activités culturelles dans les différents milieux; par ailleurs, cet outil de référence aidera probablement certains groupes à mieux définir leur style personnel d'invention et d'intervention.

Placé sous le signe de l'information, de la discussion et de la diffusion, ce document distribué par le M.A.C. renferme aussi un «petit bottin» qui contient les coordon-

nées de trente-trois groupes de théâtre pour enfants; s'agit-il d'une démarche visant à «officialiser» l'action des troupes ou s'agit-il d'une façon de «rentabiliser» les décisions prises par le comité d'attribution des subventions?

Le Théâtre à la p'tite école est un objet bien façonné; il faut l'utiliser. C'est en jouant avec les mots, les images et les situations qu'il nous permet de prendre connaissance de l'essor vigoureux que connaît ce mode particulier de communication et d'expression qu'est le théâtre. Pour l'enfant, la représentation est ce qu'il voit; ce qu'il vit, ce sont ses jeux... et parler d'une sensibilisation à l'art dramatique devrait se traduire, à l'horaire, par des mises en actions ouvertes sur l'expression directe. Il n'y a plus qu'à souhaiter que les artisans du théâtre et les pédagogues identifient et enrichissent les mises en jeu de l'enfant.

andré maréchal

«quand on revoit tout ça!»

Le burlesque au québec 1914-1960, par Juliette Pétrie, propos recueillis par Jean Leclerc, Éditions Les Productions vieux rêves, Montréal, 1977, 223 pages, dont 33 pages de photos.

«histoire du café-théâtre»

Par Bernard da Costa, Paris, Buchet/Chastel, 1978, 235 pages et 8 pages de photos.

Ces deux livres, fort différents par le style et le ton, partent sans doute d'un même désir, d'un même besoin chez leurs auteurs, à savoir celui de partager ce qu'ils connaissent d'un genre théâtral et d'une époque.

Juliette (Vermeersch) Pétrie, née avec le siècle et ayant découvert le théâtre à seize ans, raconte avec humour et dans des dia-



logues vivants comment elle a vécu, pendant près de cinquante ans, son travail de comédienne *straight* dans la troupe de son mari, Arthur Pétrie. Elle dit les préjugés courants à l'époque contre les comédiens, les mesquineries des gens de troupe entre eux, les manies et le mauvais caractère de l'un, les bévues de l'autre.

Olivier Guimond (Ti-Zoune), Juliette Bèliveau, Alex et Paul Desmarteaux, Rose Ouellette (La Poune), Jeannette Perrault (Manda) défilent en ces pages comme autant de souvenirs d'un âge théâtral que l'on connaît peu ou mal et qui se cache toujours dans l'ombre des Compagnons de Saint-Laurent.

Les anecdotes les plus drôles, les rappels les plus vivants de personnages, de rôles, de salles de spectacle (comme le National, le Radio-City, le Starland) se succèdent, encadrant de fort agréable façon des définitions très pertinentes du genre, de même que des remarques sur son évolution tout au long de la période désignée. Quelques notes sur les rapports entre les comédiens du burlesque et ceux du «dramatique», sur les spectateurs fidèles et leurs attentions particulières pour leurs vedettes préférées émaillent l'ensemble.

Le texte passe parfois rapidement sur certains éléments, il traite de toute cette période et de l'activité théâtrale d'alors de façon nécessairement subjective; mais, jusqu'à ce qu'on vienne combler les inévitables lacunes d'un témoignage par ailleurs si intéressant, ce livre demeure des plus précieux.

Il est loin d'en être de même pour le livre de Bernard da Costa qui a été écrit dans l'unique but de faire la preuve, et ce de façon très pénible, qu'il est bien le seul, l'unique et le premier inventeur du «café-théâtre» en France et que Mlle X, qui a rédigé une thèse sur le sujet, s'est bien trompée sur la date de naissance et sur l'identité des parents du petit rejeton.

L'analyse de la situation théâtrale en France au moment de l'émergence du genre est escamotée et les données historiques sont tellement minces qu'on pourrait parler de fausse représentation à propos du titre. Pire encore, le livre est écrit par un auteur dramatique frustré qui a été, selon lui, trop peu et très mal interprété! Le pire navet qu'il m'ait été donné de lire depuis longtemps!

hélène beauchamp

«plaidoyer pour une différence»

Entretiens avec Arrabal par Albert Chesneau et Angel Berenguer, Montréal, Presses Universitaires du Québec et de Grenoble, 1978. 150 pages.

Devant une Espagne en voie de "démocratisation", il fallait bien revenir à Arrabal: exilé depuis 55, emprisonné en 67 à Madrid, interdit de séjour depuis 76 (après la mort du Généralissime). On commence à jouer Arrabal à Barcelone et à Madrid de façon sporadique, mais généralement ses pièces ne passent pas l'examen de la censure.

«Je cherche à défendre coûte que coûte les droits des minorités pensantes, surtout dans le moment où ces minorités n'ont aucune chance de gagner.» (p. 22)

Ainsi, *Plaidoyer pour une différence* (un très beau volume avec des illustrations de Felez, Arnaiz, Crespo et, en annexe, une biographie chronologique) vient augmenter la biographie du personnage Arrabal, sans toutefois apporter de nouvelles nuances: il demeure toujours le même



mégalomane narcissique, un peu "fleur bleue", qui nous concède quelques révélations intimes sur sa vie privée, très bourgeoise de son propre aveu. Sa «folie» semble être un lieu privilégié de son existence, un petit luxe qu'on se paie, comme des vacances à la mer.

«Mais la folie la plus belle, pour moi, c'est encore la folie de Fando, c'est celle de l'amour.» (p. 52)

Albert Chesneau et Angel Berenguer n'ont pu sortir d'Arrabal que des radotages nostalgiques autour d'une oeuvre immense — pièces, films, poésie — et d'une vie turbulente et «dramatique».

Voyons, voyons, Arrabal ne radote pas, Arrabal c'est Arrabal, torero du théâtre, poète panique, MONSTRE.

"Je défendrai les monstres." (p. 19)

Ses écrits témoignent en effet d'une gran-

de imagination, d'une grande vigueur et ne permettent pas de douter de son talent. Oui. Mais ici Arrabal paraît suffisant. Son personnage se prête mal à l'interview: on a l'impression d'un «trialogue» arrêté, trop dirigé ou peut-être répété d'avance.

Non sans intérêt pour les «arrabalomanes», ce livre où l'imagination florissante de cet Ibère passionné cède à l'anecdotique banal raconte des histoires de prisons, d'enfance, de collège, de sanatorium.

On y retrouve même quelques avis sur l'art, quelques prophéties.

«La virginité du néo-réalisateur apporte beaucoup d'audace au cinéma. C'est le cas en ce moment des films de Marguerite Duras.» (p. 111)

Mais tout cela a été dit dans ses oeuvres, et en plus nuancé, par l'utilisation de symboles et d'analogies.

Les sept entretiens procèdent à peu près chronologiquement. D'Arrabal enfant, victime de sa "différence", objet du ridicule à cause de son corps mal proportionné, nous passons à ses folies, à ses prisons, à son amour de l'insolite, à sa haine du totalitarisme, à ses sources d'inspiration, et nous terminons sur son espoir d'une «musique d'un autre temps». Enfin, ce livre est d'une lecture facile et, pour les non-initiés, il constitue une bonne introduction au personnage d'Arrabal et à son oeuvre.

«Je me refuse à me voir comme un combattant. Je suis plutôt un informateur.» (p. 30)

dennis o'sullivan

* Toutes les citations sont d'Arrabal.