

1. Théâtre/histoire

Gilbert David and Francine Noël

Number 13, Fall 1979

Jean-Claude Germain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28807ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

David, G. & Noël, F. (1979). 1. Théâtre/histoire. *Jeu*, (13), 9–31.

entretien(s)

1. théâtre/histoire

vers un théâtre réel

À quel moment faudrait-il situer la naissance du théâtre québécois?

Jean-Claude Germain — À l'instant précis où, pour la première fois, un Français fraîchement débarqué de son bateau en provenance de Saint-Malo, n'a pas compris l'histoire que lui racontait un compatriote coureur de bois et encore moins le rire qu'elle avait provoqué chez un deuxième compatriote également coureur de bois qui était présent! Mais pour répondre de façon «objective», dernièrement quand je suis allé consulter le fichier de la Collection Gagnon, à la Bibliothèque municipale, j'ai remarqué que c'était écrit «théâtre canadien» un peu partout, et, à un moment donné, à partir de 1975, «voir théâtre québécois». Pour la première fois, j'avais sous les yeux, une i-n-s-c-r-i-p-t-i-o-n officielle! Donc, de façon «objective» et «bibliothéconomique», le théâtre québécois aurait commencé en 1975...

Mais comme la naissance précède habituellement la reconnaissance, le théâtre québécois a toujours été, pour moi, québécois... C'est un problème de vocabulaire; le théâtre s'est défini d'abord comme canadien-français et il a suivi, un peu, d'après moi, l'évolution du politique. Il est devenu québécois comme tel à partir du R.I.N., au début des années 60. Il ne faut pas oublier qu'au niveau politique, les ancêtres du R.I.N. ne parlaient pas encore du Québec, mais de la Laurentie, ce qui était dans la ligne de pensée de l'abbé Groulx et du frère Marie-Victorin. Moi, je dirais que le théâtre s'est perçu comme québécois à compter de 1965, c'est-à-dire à partir du Festival d'Art Dramatique où il n'y a eu que des créations d'auteurs québécois et où, par contre, la pièce de Michel Tremblay, *les Belles-Soeurs*, avait été refusée. Ce concept s'affirmera de façon beaucoup plus précise et à partir de 1968, date de la création des *Belles-Soeurs*, il sera porté comme une bannière. On peut se rendre jusque vers 1972, alors que le théâtre québécois devient, à mon avis, une réalité intégrée; maintenant, tout le monde en parle comme d'un fait.

Mais dans la définition du théâtre québécois, il y a des nuances extrêmement importantes à faire; à l'origine, ce n'était pas une affirmation nationaliste dans le sens strict du terme ou, disons, dans le sens laurentien du terme, dans le genre «Achetez chez-nous», «On est les plus beaux parce qu'on est les plus fins», comme pour le nationalisme des années 30. Cela a pris beaucoup de temps avant de faire percevoir que le nationalisme pouvait ne pas être une fermeture au

monde. Dans les années 50, au niveau culturel et politique, la génération des Jean-Louis Roux ou des Trudeau a fait face à un nationalisme buté et replié sur lui-même. La seule réaction positive à ce type de nationalisme — parce qu'il ne faut pas oublier que Duplessis était nationaleux — a été une réaction internationaliste...

Y compris chez les automatistes?

J.-C. G. — L'automatisme était internationaliste, universaliste et surréaliste pour les mêmes raisons, mais la génération de Trudeau était contre le mouvement automatiste, parce que ce mouvement leur apparaissait comme anarchique, tandis qu'elle se sentait plutôt internationaliste dans le sens des «grandes» idées, des «grands» sentiments et des «grands» principes de l'après-guerre. En fait, elle rêvait et rêve toujours de fraternité universelle — ce qui, en soi, n'a rien de condamnable. Au contraire même. Le problème, c'est qu'elle a fini par être obnubilée par Duplessis et occultée par l'ailleuisme. Pour eux, Duplessis était l'homme de l'anticommunisme et de la guerre froide; bref, le prototype même du nationaliste épais, étroit et mesquin à la façon de Salazar. À l'époque, c'est un jugement qui correspondait à la réalité, et se tourner vers l'extérieur pour échapper au confinement du ghetto bleu, représentait, en somme, la seule réaction de santé possible. Le hic, c'est que Duplessis est mort pour tout le monde en 1959, sauf pour eux. Aussi, quand le théâtre québécois est apparu sur scène en se définissant comme tel, ils l'ont automatiquement associé à une recrudescence culturelle tardive du duplessisme, et ils se sont dit: «Mon Dieu! Le monstre renaît! L'hydre avait donc plusieurs têtes!» Jusqu'au point où Jean-Louis Roux m'a traité de Caouette dans *le Devoir*: il y voyait l'avènement théâtral du créditisme... Pendant plusieurs années, cela a été quelque chose dont il a fallu se défendre. Pourtant le théâtre québécois n'était pas seulement une façon de concevoir le Québec, c'était la possibilité d'avoir à l'intérieur même du théâtre québécois une multiplicité de voies. Et cela aussi, c'était nouveau: l'affirmation qu'être Québécois, ça pouvait vouloir dire plusieurs choses, que ces choses-là pouvaient être contradictoires, et même antagonistes. Je crois qu'il a fallu dix ans pour en prendre conscience. Au début, à cause du climat général d'indépendantisme, le public allait voir du théâtre québécois, sans trop se demander ce qu'il y avait dessous; c'était l'expression «théâtre québécois» qui était importante. Le public faisait là un acte de foi d'abord politique et ensuite culturel. Tranquillement, il a commencé à faire la différence entre les auteurs. Il y avait Tremblay, Barbeau, Garneau, moi... et, selon ses goûts, il pouvait préférer Garneau à Tremblay, Tremblay à Germain, Germain à un autre... Maintenant, ce que je trouve extrêmement intéressant, c'est qu'en plus d'exercer son choix par rapport aux auteurs, le public s'intéresse aussi aux thèmes traités. Les gens de maintenant vont peut-être venir voir un spectacle d'un auteur qu'ils ne connaissent pas nécessairement, parce que le sujet les intéresse ou leur semble dans le courant de l'actualité. C'est le cas de *Bernadette et Juliette* d'Élizabeth Bourget dont le succès n'est pas uniquement basé sur l'auteur — évidemment la pièce s'inscrit dans le contexte du théâtre québécois — mais aussi sur son thème, le couple, qui semble en lui-même intéresser les gens de 20 à 25 ans. Ce qui est un phénomène assez nouveau.

Un pays dont la devise est je m'oublie, première version. Mars 1976. Marc Legault.
(Photo: Daniel Kieffer)



Ce serait un signe de maturité?

J.-C. G. — De normalité. Ça nous aura pris de 10 à 15 ans pour établir une relation normale avec le public.

Dans le fond, ce n'est plus l'étiquette «théâtre québécois» qui fait bouger le public...

J.-C. G. — Le théâtre québécois a réussi ce que le cinéma d'ici n'a pas réussi. Comme la plupart des choses qui sont associées à «québécois» dans le cas du cinéma, équivalent à un pensum ou à des souvenirs d'expériences plutôt désagréables, les gens se disent: «Moi le cinéma québécois, ça ne m'intéresse plus d'en voir.» Tandis qu'au théâtre, maintenant, la relation avec le public est normale, au point où le public peut dire: «Moi, du Tremblay, j'en ai mon voyage!», ou «Du Germain, j'en ai vu assez». Maintenant, le théâtre québécois n'en est plus qu'à une seule image, il offre une multiplicité de choix et on se retrouve dans une situation où le théâtre comme tel, enlevons l'étiquette «québécoise», commence à remplir son rôle réel dans la société.

C'est le théâtre d'ici, point.

J.-C. G. — Dans les dernières années, il y a eu un renversement de la proposition qui disait qu'il y avait, ici, du théâtre et du théâtre québécois. Maintenant, il y a du théâtre et du théâtre étranger. Mais en même temps, si on regarde objectivement les choses, ce renversement ne s'est pas encore inscrit dans les institutions. C'est, à mon avis, l'étape qu'il faudrait franchir, maintenant. Par exemple, le Théâtre d'Aujourd'hui est devenu institutionnel; il est reconnu par les gouvernements et il a une estime qui est marquée publiquement. Par contre, il n'a toujours que 114 places, malgré cette reconnaissance. Nous souhaitons déménager, avoir un endroit plus grand. Ce n'est pas juste une préoccupation personnelle. Après dix ans d'existence, il faudrait arriver à inscrire la réalité du théâtre québécois dans le béton. Cette étape n'a pas encore été franchie. Parfois, on l'oublie parce qu'avec tout l'appareil critique, la reconnaissance publique et l'importance accordée par les media au théâtre québécois, on finit par ne plus remarquer combien elles sont disproportionnées par rapport au public qu'on rejoint dans les faits avec une petite salle. Il ne faut pas oublier qu'un «flop» au T.N.M. rejoint plus de monde que nous dans une saison!

Le fait de considérer le Théâtre d'Aujourd'hui comme institution ne l'a pas rendu autre et n'a pas agrandi la salle. Actuellement un jeune groupe qui présente un spectacle excellent peut aussi bien avoir la première page de *la Presse*, ou une demi-heure d'interview à la télévision: pour les lecteurs ou les téléspectateurs, ça y est! Mais il reste que le spectacle n'a peut-être été joué que vingt soirs, devant cinquante personnes par soir! Au fond, ça fait peut-être l'affaire de tout le monde qu'on n'ait pas plus de diffusion qu'on en a, finalement. Parce que le politique est énormément en retard sur le culturel et la situation présente est beaucoup plus un reflet de l'indigence du politique en général face à la culture que l'effet de l'attitude du public face au théâtre québécois.



Septembre 1946: les Compagnons de Saint-Laurent devant le Palais Montcalm, à Québec.

mémoire théâtrale

Quel héritage, finalement, du théâtre «canadien-français» faudrait-il privilégier dans la mesure où il y a aujourd'hui des antagonismes au niveau de la pratique théâtrale québécoise? N'y a-t-il pas une nécessité d'ancrer historiquement cette pratique?

J.-C. G. — D'abord, il faudrait se demander si à l'exception de Gélinas et Dubé qui étaient eux-mêmes considérés comme les exceptions qui confirment la règle, le théâtre «canadien-français» a jamais existé comme tel. Pour le père Legault et les fils du père Legault la réponse à la question que *le Devoir* a posée à tous les ans pendant vingt ans ou plus («Le théâtre canadien-français existe-t-il?») était péremptoire: NON! De toute façon, dans leur esprit, il n'aurait pu exister qu'à condition d'être à l'heure d'ailleurs ce qui par le fait même, le condamnait à ne pas être en temps sur l'heure d'ici. En ce sens, le père Legault, ses fils et ses petits-fils, sont les grands responsables, pour moi, d'une des confusions de l'esprit qui nous afflige constamment: la notion qu'un sujet est dépassé lorsqu'objectivement, il n'a jamais été traité, ou presque, par le théâtre québécois. Cette illusion du dépassement vient évidemment du fait que les spectateurs ont déjà eu l'occasion de voir le sujet traité dans des oeuvres d'ailleurs. Le théâtre québécois actuel s'est défini, consciemment ou inconsciemment, par opposition à celui des fils du père Legault. C'était donc tout à fait normal qu'il soit amené à renouer avec une tradition théâtrale populaire antérieure aux Compagnons de Saint-Laurent et à y retrouver les prémisses de sa pratique actuelle aussi bien au niveau de la forme que des thèmes. Ceci dit, et c'est là toute la précarité intellectuelle de la greffe, on ne peut pas minimiser la difficulté d'ancrer historiquement le théâtre actuel dans un théâtre populaire qui, lui, n'existait précisément pas «historique-

ment». En somme, il existe dans la mesure où le théâtre actuel le fait exister. À première vue, cela peut sembler un peu tarabiscoté. Pourtant, c'est un phénomène tout à fait naturel: l'enfant passe neuf mois dans le ventre de sa mère avant de naître. C'est la même chose pour le théâtre québécois. À mon avis, il l'a toujours été, mais il l'est devenu seulement au moment où il en a pris conscience. *Les Belles-Soeurs* ou les Enfants de Chénier, c'est même pas l'accouchement, c'est l'acte de baptême.

Dans les salons de Québec, on écoutait du Ravel en 1910: ça n'a pas réglé le problème de la musique québécoise! Un jour, il faudra bien que quelqu'un passe du ruine-babines à Bach; Bach s'est inspiré de tounes de ruine-babines pour faire ce qu'on appelle des fugues et des gagues. Les gens qui voient «gagues» sur un disque de Bach, ne s'imaginent pas qu'il y avait en Allemagne quelqu'un qui giguait sur la musique; Bach a fait le passage culturel. C'est ce qu'on est obligés de faire maintenant, ce qui nous amène au concept de retard, c'est-à-dire qu'on est obligés de faire des choses parce que c'est une étape par laquelle il faut passer.

Si le théâtre québécois commence dans les années 60, quel rôle ont eu les manifestations théâtrales antérieures, indépendamment de la question nationale à laquelle vous avez lié la naissance du théâtre québécois?

J.-C. G. — Faire l'amour et faire des enfants sont deux choses fort différentes. L'Église a eu beau enseigner le contraire, un nombre assez impressionnant de Québécois des deux sexes ont fait l'amour, à toutes les époques, pour le plaisir de le faire. Et des enfants, règle générale, par hasard. C'est la même chose pour le théâtre qui, par nature, relève du plaisir. Et de l'histoire par accident. Dans les débuts — en fait à partir du début du XIX^{ème} siècle — l'activité théâtrale autochtone ne relevait pas de la culture qui, elle, par définition, était d'ailleurs, mais de l'expression. Par des revues et divers genres de spectacles, la collectivité québécoise a formulé et traduit, plus ou moins adéquatement au niveau de la forme, ses problèmes et sa réalité. Mais le prix qu'il a fallu payer pour le plaisir de se mettre naïvement en scène comme collectivité sans se demander à chaque fois ce que Sophocle, Shakespeare et Molière réunis auraient fait dans les mêmes circonstances, a été le même que durent payer les habitués clandestins de l'orgasme à deux: faire publiquement comme si ça n'existait pas. Parce qu'ils n'avaient pas le choix, l'Église et l'Élite ont toléré la présence constante d'un théâtre, dans le sens large, populaire, autochtone et profane, dans la mesure où celui-ci ne prétendait pas être une culture ou une littérature dramatique. Il y a donc toujours eu au Québec des gens qui par goût, par plaisir du plaisir, ont rempli la fonction théâtrale dans la société mais en étant eux-mêmes, la plupart du temps, convaincus qu'ils ne la remplissaient pas. Avec le résultat qu'on est arrivé en 1960, après une longue période d'ailleursisme legaultien, avec le sentiment que la fonction théâtrale normale de traduire une société à elle-même n'avait pas été remplie; mais elle avait été remplie même si c'était entre les lignes et dans les marges du livre de bord de la collectivité. Souvent donc, on répète ce qui a été fait. Sans le savoir. Ou consciemment.

Faute de mémoire historique...

J.-C. G. — Le problème du folklore, c'est précisément d'être pré-historique et de ne pas avoir le sens du temps ou des temps; autrement dit, de ne pas avoir de mémoire historique ou culturelle. D'ailleurs, pour moi, le problème de l'histoire au Québec nous ramène toujours au problème de la mémoire. Ou plutôt du manque de mémoire. Normalement, le théâtre marque le passage du temps folklorique au temps culturel. Or nous faisons face, ici, à une situation particulière qui est celle d'un pays qui vit comme un pays autonome tout en demeurant extérieurement et politiquement une province. Or, une province, par nature, n'a pas besoin d'une culture: un folklore lui suffit amplement. Mais comme le Québec est justement un pays sous le boisseau, il a besoin d'une culture et, par la force des choses, il va s'en créer une. Un peu malgré lui. En pratique, ce que ça va donner, c'est un théâtre qui, pendant des années, va s'ignorer comme théâtre et en plus, comme il a été vécu en dehors de l'histoire, comme il n'a pas et ne peut pas avoir de reconnaissance officielle (le pays propose, mais la province dispose), les praticiens eux-mêmes vont faire comme s'ils ne l'avaient pas fait, c'est-à-dire qu'eux-mêmes n'y accorderont aucune valeur... Aux États-Unis, depuis le 19^{ème} siècle, tous ceux qui ont eu le malheur ou le bonheur de faire un spectacle ou d'avoir du succès au théâtre, se sont empressés d'écrire leurs mémoires ou des articles de journaux et ils ont senti le besoin, chacun avec ses prétentions, de proclamer à la face du monde: «J'ai été quelqu'un!» Tandis que pour les gens d'ici, c'est le contraire. On le voit avec beaucoup d'acteurs vivants qui après une vie de théâtre, donnent souvent l'impression de dire: «J'ai été personne!» Et si on cherche à leur extraire des souvenirs ou des anecdotes, on finit par se rendre compte, avec effroi, qu'ils ont même oublié les souvenirs qu'ils auraient pu avoir. Leur action leur semblait si peu importante qu'eux-mêmes n'ont pas senti le besoin de s'en rappeler. Ce qui ne change rien au fait qu'à mon avis, on est issu directement de ce théâtre autochtone auquel j'essaie d'ancrer le mien. Le théâtre actuel en a repris beaucoup de thèmes; avec cette nuance qu'il lui a fallu les reprendre pour justement en terminer, une fois pour toutes, avec eux. C'est là toute la différence et le point de rupture avec le temps indifférencié du folklore pour qui, au contraire, la répétition à l'infini des mêmes notes de la même chanson est l'expression même de la permanence.

le théâtre du colonisé

Les États-Unis, comme nous, ont eu affaire à une conception puritaine et coloniale des divertissements, du théâtre. Est-ce que nous sommes sortis de cela? A-t-on réglé ce problème?

J.-C.G. — Absolument pas. Le théâtre «culturel» coupé du vécu de la collectivité existe toujours et, si on en juge par l'ampleur du soutien que lui accordent les divers pouvoirs publics, il bénéficie toujours de la cote prioritaire. Pourquoi? Sûrement pas à cause de notre amour immodéré de Molière. À mon avis, c'est à cause d'un malentendu politique. Autant le Canada que le Québec sont nés sans le savoir et malgré eux. Et ils sont devenus tous les deux des pays pour les autres avant d'exister comme tels pour eux-mêmes. Encore à l'heure actuelle, même si, pour les autres, ils doivent faire comme si ni l'un ni l'autre n'existent vraiment. Dans cette perspective, la culture fait partie d'une vaste opération de camouflage et la fonction du théâtre n'est plus de traduire une collectivité à elle-même: il lui suffit d'avoir l'air d'avoir l'air d'être du théâtre pour la visite et les touristes. Les conseils municipaux qui nous dirigent et nous gouvernent, tant à Ottawa qu'à

Québec, n'ont aucune idée de la fonction ou du rôle que pourraient ou devraient jouer le théâtre et la culture en général dans une société. Leur conceptualisation culturelle se limite à savoir qu'un pays doit avoir une culture pour être pris au sérieux comme pays. De là, il n'y avait qu'un pas à franchir pour conclure, en toute logique, qu'en allant s'acheter une culture et un théâtre de qualité ailleurs, le pays projeterait une image de qualité. Par le fait même, l'image culturelle autochtone se retrouvait confinée au folklore. Si on ajoute à cette inconscience roublarde de négociants, l'héritage d'une tradition de censure ecclésiastique, on finit par comprendre un peu mieux pourquoi le fait de parler jolal sur une scène a pu provoquer l'hystérie collective chez des gens que le théâtre n'avait jamais intéressés. En fait, le théâtre au Québec souffre principalement de n'avoir jamais pu remplir naturellement sa fonction. Sous le régime français, le clergé n'avait presque pas d'emprise sur la vie quotidienne des gens, mais s'il y avait une place où il pouvait en avoir une, c'est bien sur le théâtre et au niveau des diverses manifestations culturelles. Et il ne s'en est pas gêné. Dès le point de départ, le théâtre est condamné, excommunié, vilipendé et finalement carrément interdit. En 1694, *le Tartuffe* est frappé d'interdiction par un mandement de Monseigneur de Saint-Vallier et il faudra attendre jusqu'après la Défaite de 1760, pour que les Anglais remettent Molière en scène. Et en français par dessus le marché.

En même temps, le clergé impose aussi un rôle précis au théâtre. Les Jésuites, eux, s'en sont servis et pour eux, le théâtre est un moyen d'action extrêmement important. L'agit-prop, ce n'est pas les Soviétiques qui l'ont inventé, ce sont les Jésuites! Ils s'en sont servis aux Indes, en Chine et ici pour convertir les «sauvages» ou les Asiatiques. Alors, le théâtre qu'ils ont fait a eu un but de propagande pour amener les gens à penser à *une* chose: leur salut. On a donc imposé, dès, le départ, un rôle correctif au théâtre; il devait apprendre la bonne religion, les bonnes mœurs et les bons sentiments. Le théâtre se retrouve donc censuré dans son répertoire, perverti dans sa fonction et à toute fin pratique, il n'existe pas sous le régime français. Après la Défaite de 1760, les acteurs comme les auteurs pourront s'exprimer à l'occasion sur une scène, mais ils se verront obligés de composer avec la morale catholique et l'autorité religieuse. Donc, ils vont faire un genre d'art émasculé qui est toujours plus ou moins bien-pensant, bondieusard et souventes fois, profondément niatis. L'Église se rend bien compte qu'elle ne peut pas empêcher les gens de vouloir rire et s'amuser, mais la condition qu'elle y met, c'est que ça ne porte pas à conséquence. Le prix à payer, c'est de faire du théâtre comme si ça ne voulait rien dire, même si, sur le moment, je parle des formes parathéâtrales, ça voulait dire beaucoup. C'est pour ça que toutes les formes de satire politique sont toujours restées en deçà du niveau «culturel». On leur permettait d'exister à la condition qu'elles ne se manifestent que de temps à autre. C'était un peu comme à l'intérieur d'un collège classique où il y avait la représentation annuelle officielle, règle générale ce sont des pièces de Molière — mais des pièces mineures comme *Monsieur de Pourceaugnac* — puis, il y avait également une «revue» où on se moquait des professeurs, de l'institution, où l'on se moquait du village... Et le public y venait. C'était un spectacle qui avait habituellement énormément de succès. Le prix du succès, c'était que ce spectacle ne soit considéré que comme un divertissement vague, sans importance et surtout éphémère.

En ce qui concerne les écrivains de théâtre, pour réussir à exprimer la société, et



La scène du Théâtre Starland, rue Saint-Laurent dans les années 20.

ils le font règle générale, ils seront obligés de payer un prix analogue à celui qu'on paie à Broadway où un «happy end» est exigé. Ici, c'est le «crazy end» de rigueur, avec les personnages qui deviennent fous dans les dernières cinq minutes de la pièce! Quand on examine la structure des pièces, au début les personnages ne sont pas trop trop bêtes, ils devraient pouvoir agir en conformité avec leurs motivations; mais comme l'auteur ne peut solutionner son problème en termes dramatiques sans entrer en conflit avec la morale, le seul moyen dramatique dont il dispose pour satisfaire aux exigences de la morale, c'est le «crazy end»! Si cela arrivait seulement une fois, on se dirait que c'est le cas isolé d'un auteur particulièrement dévot; quand on se rend compte qu'ils deviennent tous fous, en gang, et de façon constante, alors on comprend que la folie était le prix à payer pour être joué. Les diktats contre le théâtre et l'expression culturelle autochtone étaient tellement puissants que le théâtre ne pouvait exister qu'à condition d'être émasculé, insignifiant ou étranger; dans la mesure où il pouvait être une expression de la réalité, il devait se mettre lui-même entre guillemets ou entre parenthèses, en admettant dès le point de départ que «c'est sans valeur et sans intérêt culturel puisque c'est dans le quotidien et les loisirs».

Très souvent aussi, les pièces finissaient par un réveil: c'était un rêve! C'est la même échappée...

J.-C. G. — Une lecture rapide pourrait faire croire que tous ces auteurs québécois ne sont pas assez intelligents pour faire la différence entre leurs pieds et leurs mains. Je pense qu'au contraire, ils n'étaient pas si bêtes; ils faisaient

très bien, trop bien, la différence et ils se rendaient compte que si leurs mains allaient à une place où elles ne devaient pas aller, ils recevraient plus qu'un coup de règle sur le bout des doigts. Il faut bien se rappeler qu'à ce moment-là, c'est-à-dire hier, la condamnation ecclésiastique n'était pas seulement une condamnation morale, mais physique, en ce sens qu'une personne excommuniée ne pouvait plus gagner sa vie, ne pouvait plus vivre normalement dans la collectivité. Ces relations difficiles du théâtre avec le pouvoir ont créé des genres de tics nerveux qu'on a fini par confondre avec la fonction du théâtre lui-même. Ça va jusqu'au point où, lorsqu'on fonde Radio-Canada, on y retrouve tous les tics du théâtre «culturé» et surtout le même perversissement jésuite de sa fonction, puisque la fonction initiale de Radio-Canada a été de corriger la langue; on n'informait que d'une façon secondaire. Que ce soit au niveau du bricolage ou de la politique, on nous expliquait le mot juste. À la limite, l'histoire du monde et l'actualité politique se résumeraient à n'être plus que des illustrations dans un cours permanent sur la langue et les bonnes moeurs.

Est-ce qu'il n'y avait pas une censure qui était aussi grave et qui portait sur le monde théâtral contemporain? Ainsi nous n'avons pas eu accès à Stanislavski ou au naturalisme qui constituaient la pratique théâtrale moderne au début du siècle...

J.-C.G. — Jusqu'au premier quart du 19^{ième} siècle pour le théâtre et jusqu'à la fin pour la littérature, les États-Unis et le Québec poursuivent des démarches relativement similaires. Il ne faudrait pas oublier qu'à la fin du 18^{ième} siècle, les États-Unis souffrent alors de la même maladie que nous: le théâtre y est interdit de façon absolue. Là aussi, les écrivains parlent un double langage tout comme ils hésitent entre parler d'ailleurs ou de leur pays. À la fin du 19^{ième} siècle, on sent la même dualité chez le romancier Washington Irving que chez le poète Louis Fréchette; Washington Irving écrit des romans littéraires et sérieux qui se passent en Espagne et ça n'a pas d'allure; et de temps en temps, pour gagner sa pitance, il pond des contes et de petits écrits sur la société américaine qui, eux, sont fascinants. Aux États-Unis, à ce moment-là, le théâtre est anglais et joué par des acteurs anglais, un peu comme il sera français et joué par des acteurs français, ici, jusqu'en 1914: la première chose qu'un acteur américain doit faire, c'est de perdre son accent! Il ne faut pas oublier que T.S. Eliot est un poète américain qui décide de revenir en Angleterre et de se faire naturaliser anglais en 1905; il y en a peut-être un qui revient en Angleterre, mais les autres commencent à se sentir américains. Tout ce mouvement s'affirmera après la guerre 14-18 comme dramaturgie nationale, littérature nationale, etc. Jusqu'à ce moment-là, Américains et Québécois ne sont pas trop différents; mais il y a une chose qui va nous différencier: nous ratons la guerre 14-18 comme nous raterons celle de 39-45; c'est-à-dire qu'au moment où il y a un conflit mondial extrêmement important qui met face à face des valeurs, l'ancien monde et le nouveau, ici, on n'y verra qu'un problème d'Anglais et de Français et on refusera d'aller se battre pour l'Angleterre... On avait raison selon notre propre dynamique, mais on ratait le bateau. Au niveau culturel, il s'est alors produit quelque chose qui n'était jamais arrivé: alors qu'une bonne partie de nos écrivains du 19^{ième} siècle avaient, non seulement lu les Américains, mais étaient allés aux États-Unis, avaient vécu là, à partir du tournant du siècle, va naître ici un genre de foi dans la France, dans une France totalement provinciale. Au niveau théâtral, on sera tenté de copier de plus



Effie Mac, Arthur Pétrie, Olivier Guimond (Ti-Zoune père) et Ti-Zef en 1916.

en plus le parisianisme sans le comprendre; et au niveau de la littérature, le provincialisme du roman français — ce qui aura pour effet d'accentuer doublement notre provincialisation.

À partir de la fin du 19^{ième} siècle, on commence à avoir un cheminement culturel complètement désordonné. De là vient notre coupure d'avec le renouveau théâtral qui se prépare en Europe; il ne faut pas oublier que jusqu'en 1914, autant à New York qu'à Montréal, le théâtre européen se résumait presque exclusivement au parisianisme. Bernstein et Porto Riche sont à l'honneur. Culturellement, *de plus en plus, on fait du «sur place»*. De 1905 — six ans après que Félix-Gabriel Marchand eut essayé de faire voter la création d'un ministère de l'Éducation — à 1960, il n'y aura pas une seule réunion du Conseil de l'Instruction publique qui avait pour mandat de déterminer les politiques de l'éducation. En fait, pendant un certain temps, on sort littéralement de la carte. Dans ces conditions, il serait un peu étrange que le théâtre ait pu avoir ou créer des relations normales avec le monde extérieur. Au niveau du théâtre et de la culture en général, c'est le zigzag complet: tout part dans toutes les directions. D'un côté, vers le milieu du 19^{ième} siècle, les États-Unis ont commencé à faire intensivement des tournées théâtrales et Montréal est devenu un des points d'arrêt — ce qui a pour effet d'intensifier la présence anglophone. De l'autre, quand en 1914 il faudra fermer les théâtres parce que les acteurs français qui y jouaient sont appelés en France pour faire leur service militaire, les acteurs québécois prennent la relève dans le même style et le même répertoire.

Un peu plus tard, la troupe de vaudeville de Ti-zoune Guimond père, composée de Franco-Ontariens qui parlent uniquement anglais entre eux à l'arrière-scène,

impose à un moment donné aux organisateurs américains des tournées de burlesque de jouer en français sur scène parce que ça «pogne» mieux dans la salle. C'est loufoque! Il n'y a pas de logique! Le comique, considéré comme le comique de base québécois a été insenti par des Franco-Ontariens qui imposent l'usage du français à des Américains, pas pour des raisons nationalistes, mais

LE PAYS THÉÂTRAL

vol. 1/numéro

théâtre d'aujourd'hui

revue de théâtre — saison 77-78

L'an dernier, Ernest Guimond attaquait la neuvième saison du THEATRE D'AUJOURD'HUI, dans MA CORRIVEAU, une pièce de Victor Lévy-Beaulieu où, la pipe au bec, il campait l'alter ego de Louis Fréchette, un personnage qui incarne à lui seul toute la saga folklorique du XIXème siècle québécois, le conteur-coureur-de-chantier, JOS VILON.

Cette année, Ernest Guimond n'est plus. Après soixante ans de théâtre, il s'est éteint le 22 juin 1977. Trop tard, d'une part, pour se mériter un éloge dans la rétrospective de la saison théâtrale qui s'était terminée en mai et beaucoup trop tôt, de l'autre, pour ne pas avoir déjà été complètement oublié au moment de la rentrée de septembre. Il est mort hors saison en somme. Dans la période creuse. Un peu à l'image de son époque de théâtre qui, encore aujourd'hui, a toujours l'insigne honneur de ne pas avoir existé. Et ceci pour la bonne raison qu'elle fut québécoise avant la lettre et avant même l'esprit de la lettre, québécoise malgré elle, sans le savoir, sans le proclamer, québécoise par atavisme, par nécessité et aussi par son ignorance incommensurable de l'universel, c'est-à-dire de la culture internationale; en fait, pour être plus exact, européenne et encore plus précis à la mode de Paris, le centre occidental de la haute-couture intellectuelle et la capitale de l'ancêtre du prêt-à-porter, le prêt-à-penser.

La lampe qui brûlait dans le sanctuaire de nos églises avait beau proclamer de sa flamme inextinguible notre appartenance à l'INTERNATIONALE CATHOLIQUE, l'esprit qui soufflait et s'essouffait alors sur les scènes des salles pa-



ERNEST GUIMOND

1897-1977

un grand comédien dans une petite époque
par JEAN-CLAUDE GERMAIN

roissiales ou les tréteaux des pageants eucharistiques n'en demeurait pas moins étroit, obtus et habitant rare. Enfoui plus souvent qu'autrement dans le soubassement des églises, le théâtre qui ailleurs avait eu droit au parvis, en était réduit ici à porter sur ses épaules tout le poids d'un édifice érigé à la gloire d'un universel éternel. On comprend dès lors un peu pourquoi, dans les circonstances, le théâtre québécois, gêné dans le moindre de ses mouvements par le carcan de l'éternel, n'eut pas le loisir de se préoccuper outre mesure d'un universel culturel temporel et temporaire.

Henri Deyglun qui, un peu aux alentours de la Première Guerre Mondiale, fit son entrée en Canada par une tournée en province avec un *Récital des poésies de Rimbaud, Verlaine et Valéry*, l'apprit à ses dépens. La leçon d'ailleurs porta fruit puisqu'il se mit d'ores et définitivement à l'école du mélodrame larmoyant un genre lacrymal qui pour retarder au chronomètre de Paris, n'en était pas moins pour autant réglé à la seconde près sur l'heure du temps universel de la vallée de Josaphat-in-Québec.

Pour les gens sensés et logiques, il est évident que ce qui n'existe pas, n'a pas d'existence et qu'en l'occurrence, puisqu'un théâtre national fait la preuve incontestable de son existence incontestable par des oeuvres incontestables, s'il n'y a pas d'oeuvres reconnues comme telles, conséquemment, il n'y a pas de théâtre reconnu comme tel. Bref, pas de fruits, pas d'arbre. Pas de crème Chantilly, pas de vaches. C'est l'enfance de la logique. Or il arrive que les acteurs et les gens de théâtre ne sont pas des gens sensés, ni des êtres logiques.

parce que ça «pogne» plus auprès du public qui, lui, bien sûr, est québécois pure laine. En même temps, de mélodrames en farces et de farces en monologues, tous plus ou moins bien construits ou bien écrits, les divers thèmes québécois poursuivent, néanmoins, leur évolution: par exemple, lorsque Dubé écrira *Zone*, Ernest Guimond, un an avant, avait écrit *Pucké... victime des hommes*, l'histoire d'une veste de cuir qui faisait la contrebande de cigarettes! Pourtant Dubé, lors d'une entrevue à la télévision, lorsqu'il a appris que Guimond avait écrit un certain nombre de pièces, a réitéré que le théâtre d'ici commençait avec Gratien Gélinas! Pour lui, il n'y avait pas de problème. Ça n'existait pas parce que ça ne pouvait pas exister! À la différence de Dubé, à chaque fois que je découvre qu'une chose a été faite avant moi, je ne me sens pas réduit mais agrandi. Le fait de découvrir hypothétiquement qu'en 1920, des auteurs auraient pu dire la même chose que nous-autres, ne me réduit pas. Ça me fait prendre conscience qu'on est dans une continuité. On n'a rien inventé.



Programme. (Document de Roger Garand)

Cela implique un rapport différent à l'art et à la culture; à l'époque, pour Dubé, la revue était un genre mineur...

J.-C. G. — La revue et le sketch sont des genres mineurs; mais comme ils furent les seuls pendant longtemps à traiter des réalités québécoises, ils ont par rapport au développement du théâtre au Québec, une importance majeure. Si on examine, entre autres, le contenu des revues *Bleu et Or* que les étudiants de l'Université de Montréal ont présenté annuellement jusqu'à ce que Gilles Richer écrive la dernière au début des années 60, on serait probablement étonné de retrouver et de voir combien de thèmes que le théâtre québécois a abordés dans

ses premiers dix ans, étaient déjà présents dans ces suites de sketches. À mon avis, on retrouvera de moins en moins de ces thèmes dans le théâtre des dix prochaines années. Parce que, pour moi, les premiers dix ans du théâtre québécois étaient involontairement et inévitablement un grand inventaire. Consciemment ou inconsciemment, on a repris énormément de l'héritage des revues pour le théâtraliser. Ça ne veut pas dire que c'était une recherche délibérée comme si quelqu'un avait lu ou vu un sketch et le refaisait, mais il pouvait fort bien le réinventer et certains de nos modes comiques sont des modes comiques québécois classiques. Finalement, on peut dire qu'il y a sans doute plus d'affinités entre un sketch des *Fridolinades* ou des Cyniques et une pièce d'aujourd'hui qu'entre cette même pièce et, disons, celle d'un auteur comme Paul Toupin, avec son *Brutus*.

legault et fils

À un autre niveau, il semble qu'il ne faut pas faire un procès trop sévère des Compagnons de Saint-Laurent qui ont introduit dans la pratique théâtrale une rigueur scénique que l'on ne trouvait pas avant leur apparition. On en a des témoignages très fréquents. L'ensemble du milieu théâtral n'y a-t-il pas appris son métier? Les Compagnons, c'était contradictoire, mais ils ont fait école...

J.-C. G. — J'ai sans doute pris goût au théâtre en regardant jouer les fils du père Legault, le Théâtre du Nouveau Monde, dans le début des années cinquante. Ceci dit, au niveau idéologique, en pensant aux Compagnons, l'image qui me vient est celle d'une errance dans le désert. Évidemment, les Compagnons ont également amené, c'est un fait incontestable, une conscience, presque inexistante avant eux, de la forme, de la qualité et de la rigueur théâtrale; en même temps, je me demande s'ils n'ont pas aussi perverti la notion de qualité en l'associant exclusivement aux classiques et implicitement, le manque de qualité aux sujets québécois. En commerce constant avec la très grande qualité des classiques, il était normal, par la théorie des vases communicants, qu'ils se sentent obligés à une grande qualité au niveau du jeu et au niveau scénique. Intérieurement pour jouer les classiques, l'état de grâce était de rigueur et extérieurement, il fallait se mettre sur son trente-six. Encore aujourd'hui, c'est tellement dans les moeurs théâtrales que, si on demande à un costumier s'il aime le théâtre québécois, il répondra par un assez long silence parce qu'il a l'impression que le théâtre québécois n'est pas aussi le «fun» que l'autre qui lui permet de faire de «beaux» costumes; il a même l'impression que son travail est alors de nature différente: dans un cas, il est un créateur, et dans l'autre, il est un vague assembleur... Car la théorie des vases communicants fonctionne dans l'autre sens: tu fais une chose dans une cuisine; cuisine «cheap», décor «cheap»; décor «cheap», costumes «cheap»; et, pourquoi pas, jeu «cheap»? Avec le résultat qu'au niveau de l'approche des acteurs, si on leur dit qu'on va faire du Tchekhov, ils s'imaginent aussitôt qu'il leur faudra devenir des experts du samovar, lire trois, quatre livres pour connaître ce qui se passait dans le temps de Tchekhov. Mais si on leur dit qu'on va faire une pièce québécoise, tout le monde est persuadé d'être au courant de tout! D'ailleurs, c'est assez fascinant, les acteurs n'ont même pas l'idée qu'ils doivent faire de la recherche... Au niveau du jeu, il y a déjà eu un certain nombre de personnages-types québécois qui ont été fixés dans les sketches et les revues: la mère, la «matante», la vieille fille, la police, le curé... Et qui sont devenus des clichés. C'est pourquoi le spectateur, face au théâtre



Le Comédien et la Grâce d'Henri Ghéon, chez les Compagnons de Saint-Laurent, en 1943.

québécois, peut souvent avoir la sensation de toujours re-voir les mêmes personnages; comme si au Québec, il n'y avait qu'une seule mère, une seule vieille fille et un seul curé. Tout simplement parce que les acteurs se contentent de jouer les clichés.

Pourtant, si on prend n'importe quelle pièce de Tremblay, Garneau, ou les miennes, il y a évidemment une façon implicite de les jouer; mais sans changer le texte, il y aurait aussi des façons extrêmement différentes de les faire, surtout au niveau de la composition des personnages, des façons qui exigeraient que les acteurs amorcent une recherche en profondeur sur leur nous-mêmes. Pour en revenir aux Compagnons et aux fils des Compagnons, on ne peut pas leur reprocher d'avoir tenté de retrouver dans un contexte théâtral étranger la liberté de penser et de vivre qu'ils n'arrivaient pas à trouver à l'intérieur de leur propre collectivité. Ceci dit, je trouve déplorable qu'ils aient, simultanément, imposé une idée-force de la culture qui a toujours cours et qui veut que l'ailleurs soit riche par définition et que nous soyons pauvres par nature. Le théâtre québécois, dans sa première formulation, pour des raisons évidentes, inhérentes au fait que les troupes qui le faisaient ne disposaient pas et ne disposent toujours pas de moyens, présentait l'image d'un théâtre pauvre. Mais ce que je tiens à dire, c'est que nous étions des pauvres qui disposions et qui disposons encore d'une incroyable richesse de mythes, de personnages et de thèmes non exploités. À ce niveau-là, le théâtre est à l'image du Québec lui-même qui possède un immense potentiel en richesses naturelles et qui ne dispose pas des moyens techniques pour le mettre en valeur. Actuellement, je dirais qu'il y a une évolution sensible de la mise en scène face aux pièces du répertoire québécois, mais je ne serais pas porté à croire qu'il y a une évolution équivalente aussi forte au niveau du jeu des acteurs. J'ai vu des choses extrêmement intéressantes faites par Brassard en rapport avec les visions différentes qu'il avait d'une même pièce de Tremblay.



Par contre, ses acteurs jouaient toujours dans le même registre. Il faut arriver à prendre conscience qu'on est très compliqué, qu'un personnage québécois à jouer, c'est un mystère à éclairer et que ce n'est pas parce qu'il fait partie de la collectivité de l'acteur que, nécessairement, l'acteur le comprend et qu'il peut en donner les nuances.

le mélodrame québécois

N'est-ce pas conditionné par le jeu naturaliste dont on n'a pas parlé vraiment...?

J.-C. G. — Je crois qu'on n'a jamais été vraiment naturaliste dans l'âme; on l'a été formellement, mais comme on avait un héritage de revue très fort, on a été caricatural... avec une certaine base de «naturalisme». Notre «naturalisme» n'a jamais été très profond et c'est ce qui nous a permis de passer comme des poissons dans l'eau à travers la révolution absurde parce que notre «naturalisme» était formel et extérieur; notre approche caricaturale nous a permis, à ce moment-là, de faire plus facilement de l'absurde que, disons, si on avait eu une tradition comme celle d'Ibsen qui oblige l'auteur et l'acteur à justifier tous les mouvements intérieurs des personnages et qui interdit une approche permettant, en l'espace de cinq répliques, de faire une volte-face complète, de changer de registre ou de style. Alors, notre théâtre s'est retrouvé moderne, en court-circuitant ce qui s'était produit en Europe, depuis le psychologisme développé par Stanislavski avant Freud... Après une période où le théâtre ressemblait de plus en plus à un cours de trois semaines, résumé en deux répliques par un disciple de Freud, tranquillement, surtout après 1940, les Européens ont eu leur voyage du pangermannisme, ils ont voulu revenir à des formules plus simples, à des types, d'où l'aventure absurde. Pour nous qui n'avions pas réussi à nous sortir des types à cause de toute notre tradition de sketches, ce fut l'occasion rêvée pour se retrouver moderne par défaut. Il ne faut pas oublier que notre ami Gélinas n'est pas un naturaliste; il est mélodramatiste, dans la tradition des pièces comme *Coeur de maman*; il le fait bien, mais il est dans cette tradition-là. Le vérisme ne l'intéresse pas; Gélinas crée de gros mouvements: le bon, le méchant, le gris, etc. C'est gros, très gros, et ça marche très bien.

Notre second naturalisme, c'est celui de Dubé et encore là, il a de la misère à refléter la réalité parce qu'il est désespérément fleur bleue. Donc, il ne fait pas vraiment du naturalisme, mais plutôt un genre de populisme poétique. Quand Tremblay arrive avec une touche vériste beaucoup mieux trempée, on se dit: c'est la «vraie vérité», et on oublie que lui aussi utilise des prototypes et que, fondamentalement, son théâtre est beaucoup plus absurde que naturaliste. Moi non plus, je n'ai jamais travaillé au niveau d'un théâtre naturaliste. J'ai toujours multiplié les tentatives de rupture aussi bien formelles que thématiques, mais en me servant quand même d'un coup de crayon naturaliste. La confusion vient du fait que nos personnages parlent une langue populaire; dans l'esprit des gens, le vernaculaire, la langue dont on se sert quotidiennement apparaît, à cause de son emploi qui est nouveau au théâtre, comme une langue plus «vraie». Tout se passe comme si on avait juste à faire parler des personnages comme ça pour qu'immédiatement, ça ait l'air naturaliste... Ceci dit, si on examine la production des dix dernières années, il faut avouer qu'on n'est pas allé très loin dans l'étude

des sentiments. On a poussé la plainte sur tous les tons. On a exprimé avec beaucoup de justesse, beaucoup de sensibilité, le mal, pas le mal dans le sens du mauvais, mais le malaise, le mal d'être. On a crié comme des divas et on est capable de chanter le grand aria du désespoir. Mais je crois que dans la dialectique des passions, des sentiments, on a encore un bout de chemin à faire, pas nécessairement dans une forme naturaliste, mais au moins en ayant un oeil réaliste...

Justement, puisque notre dramaturgie n'a pas encore vraiment regardé le réel québécois d'une façon naturaliste, un recours radical à cela ne pourrait-il pas avoir un effet de cassure?

J.-C. G. — La génération qui nous suit a plus tendance à se regarder, avec ménagement, dans le détail. Ce qui n'est pas la façon de voir des auteurs de ma génération; règle générale, avec des variantes, nous avons tous des préoccupations généralistes d'ordre culturel, politique, social. Ça peut varier selon les auteurs, mais c'est toujours présent dans les pièces. Ceux qui nous suivent se regardent, un peu en vase clos, d'une façon intimiste, entre quatre murs. Ma génération travaille peut-être avec un pinceau un peu large; le dessin n'est pas nécessairement celui d'une miniature... C'est généralement ma façon de travailler, bien que dernièrement, j'ai fait des choses qui étaient plus intimistes et aussi plus véristes. En somme, notre naturalisme reste formel; il n'est pas un naturalisme au scalpel comme celui de Zola, par exemple. La culture québécoise est en train de faire le passage entre le partout-nulle part du folklore qui, par nature, n'est ni intimiste, ni naturaliste, et l'ici-maintenant. On ne peut pas appliquer une grille de lecture naturaliste aux personnages poétiques des chansons de Vigneault; ça leur enlèverait toute réalité. Le folklore est une réponse qui ne tolère pas les questions.

l'héritage folklorique et la modernité

Comment alors situer l'importance de cet héritage folklorique dans le théâtre québécois contemporain?

J.-C. G. — On parle toujours de Dubé et Gélinas. On oublie pourtant quelqu'un qui est en plein centre de l'héritage folklorique et qui est extrêmement important au niveau théâtral par rapport à l'expression de type folklorique, c'est Félix Leclerc. Félix Leclerc, dans son théâtre, correspond à un folklore moralisateur, pavé de bons sentiments comme la mauvaise littérature et la bonne chanson. De plus, Leclerc affectionne les non-personnages, qui n'ont pas d'existence propre et qui fonctionnent comme des symboles allégoriques. C'est comme si, plus tard, Vigneault avait essayé de faire une pièce avec trois ou quatre de ses personnages de chanson! La chanson évoque un imaginaire certain, mais aussitôt qu'il faut le réaliser en trois dimensions avec un personnage qui marche sur la scène... tout sombre dans le carton-pâte... Les moralités médiévales avaient solutionné dramatiquement le problème d'une manière extraordinaire: il y avait le Bien et le Mal et une suite de mansions; avec Leclerc, on retrouve les mêmes solutions mais dans une vision saint sulpicienne: c'est le mal, mais le petit mal, avec nécessairement le petit bien. Ça me fait penser à un genre de Walt Disney québécois; mais c'est extrêmement important. Pourquoi l'oublier tout le temps? Cette approche fait partie d'un des axes de développement de notre théâtre; elle



va se retrouver par la suite, ailleurs que dans une utilisation strictement folklorique. Dans les années 60-70, il y aura beaucoup de pièces faites sur un mode bien-pensant nationaliste ou socialiste qui seront elles aussi l'illustration de bonnes pensées moralisantes; le théâtre politique, quelquefois, aurait, à mon avis, plus d'assises qu'il ne le croit dans le théâtre de Leclerc.

Mais une telle vision folklorique n'est-elle pas régressive? C'est un peu, beaucoup, la réaction idéologique à la ville. La campagne contre la ville?

J.-C. G. — Avoir recours au folklore et avoir une vision folklorique sont deux attitudes fort différentes; dans le corpus littéraire québécois, la présence de la campagne est inversement proportionnelle à celle de la ville dans les faits. Personnellement, je n'ai jamais compris pourquoi les morts se retournaient dans leurs tombes à chaque fois qu'on parlait joual sur une scène, alors qu'à chaque fois que quelqu'un utilise deux ou trois expressions «savoureuses» et «juteuses» du patrimoine, ou de la campagne, les pissenlits se mettent à pousser dans les cimetières. Il suffit d'enligner quelques expressions folkloriques et bien campagnardes pour que tout le monde soit d'accord sur le Québécois, le vrai Québécois, le seul Québécois! Au fond, l'explication est très, très simple: ce qui choque dans notre langue, celle de Tremblay comme la mienne, c'est sa spécificité de langue montréalaise...

Mais vous n'avez pas la même parole...

J.-C. G. — Non, pas la même parole, mais il y a quelque chose de spécifique dans notre langue commune: l'industrie, la modernité de la vie sont dans la

langue; c'est ce qui écorche les oreilles, parce que ça dérange l'idéal culturel; cette langue industrielle ne fait pas encore partie du patrimoine tandis que l'autre, la rurale, en fait partie. L'industrialisation, c'est ça qui compte, qui choque, qui bouleverse. Pas le fait de bien ou de mal parler. Par exemple, dans une tournée en province avec *la Reine des chanteuses de pomme*, la pièce proposait une réflexion sur la télévision par le biais des mésaventures d'un personnage classique de taverne qui utilise de façon naturelle le sacré. Je n'avais jamais imaginé une seconde que la pièce pouvait choquer. J'avais même des objections sur la qualité des représentations que la compagnie en donnait. Jean-Guy Sabourin m'a rapporté qu'il y avait eu des réactions violentes un peu partout; les gens disaient: «Si on continue à voir des pièces comme ça, on ne veut plus de vos pièces.» Pourquoi? À cause du contenu? Non, pas vraiment. Alors on comprend que c'est la langue et la ville, ensemble, la langue et la ville industrielles. Par contre, il y a toujours eu un consensus sur des langues exotiquement rurales. C'est le cas d'Antonine Maillet; le même public qui avait refusé *les Belles-Soeurs* en applaudissant, — il faut dire une chose: le public du Rideau Vert a quand même aimé *les Belles-Soeurs*. La seule chose qu'il s'est dit, c'est: «Une fois, c'est assez!» Le public n'a pas rejeté la pièce à ce moment-là, ce qu'il a rejeté c'est la perspective d'avoir souvent du théâtre comme cela. Il était logique par rapport à lui-même. Il se disait: «Il y a du monde comme cela, mais on n'en est pas; c'est bien de les voir une fois de temps à autre. Tant qu'il y a seulement une réunion de famille par année, ça va, mais s'il faut commencer à les fréquenter, il y a des limites!» — ce même public, par contre, quand Antonine Maillet est arrivée avec sa langue acadienne, a été ravi par l'exotisme d'abord — c'était une autre collectivité —, ravi aussi par la parlure; au point que des madames auraient bien aimé inviter la Sagouine à venir faire du ménage à leurs petits repas! Le même phénomène s'est produit avec *le Temps d'une vie* de Roland Lepage. Et je le cite, pas seulement en rapport avec le public, mais aussi parce qu'au niveau d'une discussion informelle avec le ministre des Affaires culturelles, pour lui, c'était ça la langue qu'il fallait aux Québécois! D'une certaine façon, Lepage donne une langue au patrimoine, et ça coïncide évidemment avec la position du ministère...

Mais pour quelle raison cette langue ravit-elle d'aise constamment? Justement parce que cette langue fait appel à la lampe à l'huile alors que la langue montréalaise ne fait pas appel à la lampe électrique, mais la lampe électrique est dedans. C'est d'autant plus curieux qu'il n'existe plus de campagne au Québec! À la campagne, ils vivent dans des bungalows, ils font la même vie qu'en banlieue, ils n'ont plus rien de la lampe à l'huile et s'il y a une chose qu'ils ne veulent pas voir, sauf pendant les pannes d'électricité, c'est bien une lampe à l'huile, et je le comprends... La réalité s'est transformée mais le concept culturel, lui, n'a pas changé. On se retrouve avec une réalité qui a changé partout au Québec et, en même temps, on a des écrivains, c'est très évident chez les romanciers, qui refusent ce changement et qui écrivent des romans où ils vouent la ville aux enfers et parlent de leur petit village comme d'un paradis perdu. Ce qui est une pure vue de l'esprit parce que la campagne, au Québec, la vie rurale n'a jamais été une sinécure ou un paradis. Si on examine ce qui s'est produit au niveau de la relation du public à la langue, dans les premières années les gens étaient portés à rire aux expressions, à surveiller la langue. J'avoue cependant qu'au bout de trois spectacles, ici, si on avait demandé au public dans quelle langue c'était joué, il



Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter! Mars 1971. Nicole Leblanc et Maurice Gibeau. (Photo: Daniel Kieffer)

n'aurait pas su quoi répondre. Il écoutait avant tout ce qu'on avait à dire; au début il regardait comment on le disait, et maintenant, c'est normalisé; si tu n'as rien à dire, que tu le dises dans n'importe quelle langue, cela ne l'intéresse pas du tout. Cette normalisation s'est faite très rapidement. Quand je parle de la province, je pars d'un point de vue de Montréalais, mais ça m'a tout de même permis de me rendre compte qu'il y a une réaction plus violente au jocal en province parce que c'est une langue franchement urbaine. On se retrouve donc devant un refus culturel beaucoup plus que linguistique.

Il y a encore un écart entre le vécu des gens et leur discours culturel. Quand je parle de discours culturel, je ne parle pas du discours universitaire; tous les gens ont un discours culturel intérieur pour s'expliquer les choses et à mon avis, leur discours culturel est du 19^{ième} siècle alors que leur réalité est du 20^{ième} siècle! Ça oblige le théâtre à les prendre là où ils sont, et ils ne sont pas toujours là où ils devraient être. Par exemple, aussitôt que tu parles des curés dans une pièce, le monde dit: «C'est dépassé, on en a déjà assez entendu parler». Mais ils n'en ont pas beaucoup entendu parler, puisqu'on s'en est débarrassé en catimini en 1960. Dans notre discours culturel, il y a une double rupture du fait que les Québécois ont constamment accès à une culture étrangère, qu'elle soit américaine ou française, qui a dit des choses, peut-être en 1940, 50, 60, 70, cela varie. Tout ça a été pris en compte par le spectateur, dans son vécu global de la culture et n'a pas toujours été catalogué comme étranger. Alors, quand ce spectateur est assis dans une salle et qu'il voit une pièce traitant *d'ici* et que, soudain, il a l'impression du *déjà-vu*, dans la majorité des cas, il l'a déjà vu *ailleurs*, mais il ne l'a pas vu *ici*. Comme sujet de pièce, le rôle de l'Église est une chose dont on ne peut pas traiter aujourd'hui; mais une part de notre réalité ne s'explique pas sans

l'omniprésence de l'Église... y compris le Parti Québécois, qui est en grande partie tributaire des attitudes du clergé, disons progressiste, des années 60. Au niveau culturel, il est soit folkloriste, soit catholique.

Au fond, notre nationalisme n'a jamais changé...

J.-C. G. — Le nationalisme a toujours eu le problème d'être catholique et la catholicité, ça veut dire Universel. Il faudrait trouver un moyen pour qu'on exporte plus qu'on importe. Mais tu n'es pas catholique quand tu fais cela! Et quand on importe plus qu'on exporte, on se fait fourrer comme c'est notre cas. Le culturel a transformé beaucoup de choses, mais, c'est normal, la réalité institutionnelle n'a pas suivi et elle est encore extrêmement en arrière. Le problème est nécessairement encore plus aigu du fait qu'on traite avec un gouvernement étranger, celui d'Ottawa, qui se permet d'être toujours plus libéral parce qu'il traite d'une affaire qui ne le concerne pas directement. Dans les faits, le théâtre québécois existe d'abord et avant tout à cause du Conseil des Arts du Canada! C'est un paradoxe, mais un paradoxe normal, et il ne faut pas tomber à genoux en se disant qu'il l'a fait par bonté de coeur. Non, il l'a fait par ouverture d'esprit, parce que c'est toujours plus facile d'avoir l'esprit ouvert par rapport à une réalité qui ne te concerne pas directement. Je ne pense pas, par exemple, qu'il ait été aussi ouvert par rapport au théâtre canadien qui, lui, nous a suivis avec à peu près cinq ans de retard. Le théâtre québécois a commencé à être subventionné et ensuite les groupes de Toronto... Aujourd'hui, les Anglais hurlent comme des putois parce qu'ils trouvent qu'il y a trop d'aide au Québec. Ça devient maintenant un rapport de forces. Et tout ce qu'on peut espérer, c'est que le Québec conserve son avance; ce dont je doute.

du répertoire étranger

Dans un autre domaine, il n'est quand même pas question de repousser tout le répertoire théâtral non québécois... Quelle place devrait avoir le répertoire étranger dans notre pratique théâtrale?

J.-C. G. — Du moment qu'on fait une chose qui nous concerne, il n'y a pas de problème, on la prend où on veut, n'importe où. Si quelqu'un est capable de m'expliquer pourquoi un théâtre présente dans une saison cinq pièces de répertoire et comment ça me concerne, à la limite, je suis prêt à aller voir les cinq pièces. Ce contre quoi je suis, c'est l'attitude qui voudrait que du seul fait d'être du répertoire, une pièce n'a plus besoin de justifier son existence; à ce moment-là, on ne se retrouve plus dans une relation théâtrale directe, mais dans un cérémonial culturel. Ça devient un rite et ce rite, je le remets en question. Le théâtre doit être une nécessité; on monte un Shakespeare parce qu'il nous dit quelque chose, mais je ne vois pas pourquoi on le monterait s'il ne nous est pas nécessaire. Je crois que c'est le rôle du directeur artistique de justifier ses choix face à son public. Il faut apprendre à se voir ailleurs; le Québec ne se réduit pas à son territoire, c'est aussi le monde.

Il y a eu une sorte de fausse opposition... comme un repli sur le local et l'immédiat...

J.-C. G. — Être Québécois, c'est un tout; à partir de là, tout ce qu'on fait sera

québécois; continuer à voir le Québec comme une spécialisation dans sa tête, c'est complètement craqué! Alors, nous allons faire et refaire le monde entier en Québécois. Le problème est que le Québec se conçoit encore mentalement comme une partie dans un tout et non pas comme un tout dans un tout. Il y a là une nuance importante. Quand on se considérera comme un tout dans un tout, on pourra dire avec Thérèse d'Avila: «Entre un petit verre plein et un grand verre plein, lequel des deux est le plus plein?» Ah! Ah! Ah! Ah!!!!