

La recherche théâtrale

Bilan et pistes

Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle, sous la direction d'Hélène Beauchamp et Gilbert David, Presses de l'Université du Québec, 436 p.

Hervé Guay

Number 196, May–June 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19441ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guay, H. (2004). La recherche théâtrale : bilan et pistes / *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle*, sous la direction d'Hélène Beauchamp et Gilbert David, Presses de l'Université du Québec, 436 p. *Spirale*, (196), 56–57.

LA RECHERCHE THÉÂTRALE : BILAN ET PISTES

Il s'agit là du retour nécessaire vers soi, au cœur d'une mémoire qui alimente l'œuvre. Terminer le roman semble aussi impliquer que Gaby glisse de la création (mimer le déshabillage) à la réalité (enlever réellement ses souliers, sa robe). Le thérapeute peut également représenter les diverses pressions sociales qui pèsent sur l'artiste, tant pour le décourager que pour le presser à produire. Il évoque, en écho à la famille de Gaby, la rigidité et l'autorité, sa souffrance aussi, qui risquent aussi bien de favoriser la fuite dans l'imaginaire que de figer la sensibilité. Et ce mystérieux Docteur Limestone ne serait-il pas Aurélien qui revient faire prendre conscience à sa sœur de son attirance intellectuelle et physique pour son frère, et interroger l'écrivaine sur ses motivations et ses sources? La pièce est indéniablement une réflexion sur l'écriture, la quête de soi et la réalisation de soi.

Claude Poissant a réglé une mise en scène impressionnante de ce texte touffu. Le décor de Jean Bard joue sur la notion des différents niveaux et de la précarité, avec une structure en hauteur qui supporte une chambre dont le plancher est incliné vers l'avant; la perspective déformée oriente le regard vers un point de fuite, la porte du fond. Un faux rideau de théâtre en carton accuse la force et la fausseté des apparences. Le mobilier est restreint : un divan-lit, une table, une chaise. Les costumes de Marc Sénéchal sont simples. Si Gaby porte toujours le même, il a conçu pour le Docteur Limestone un vêtement évoluant au rythme de ses diverses transformations, avec la complicité de Florence Cornet aux maquillages et aux tatouages.

Claude Poissant a eu la bonne idée, entre autres trouvailles, de masquer les personnages associés à l'enfance et de les situer au rez-de-chaussée, au niveau de l'inconscient, tels les principes inculqués à travers l'éducation et les faits vécus refoulés qui expliquent les événements en train de se produire. L'action qui se déroule au niveau du sol, dans l'environnement sonore de Jean Derome, sert ainsi à commenter celle qui se déroule au niveau supérieur. Une échelle permet d'accéder à ce monde plus fantasmatique. Plus tard, on videra complètement l'étage de ses meubles pour s'y livrer à une danse tribale, balançant littéralement la réalité par-dessus bord. L'éclairage de Nicolas Descôteaux assure des changements de scènes et des déplacements très rapides aux différents niveaux, et il suggère bien les variations d'atmosphères frisant quelquefois le délire. L'interprétation de Nathalie Mallette est excellente, et Frédéric Desager est à l'avenant. Nathalie Claude et Daniel Parent livrent également une belle prestation. La musique originale et la conception sonore de Jean Derome sont remarquables : ici, même les sons sont en quête de sens et d'identité puisqu'ils imitent parfois le langage verbal!

JACQUELINE BOUCHARD

THÉÂTRES QUÉBÉCOIS ET CANADIENS-FRANÇAIS AU XX^E SIÈCLE
sous la direction d'Hélène Beauchamp et Gilbert David
Presses de l'Université du Québec, 436 p.

AL'OCCASION de son 25^e anniversaire, la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) a invité plusieurs spécialistes à dresser un bilan de la recherche théâtrale au pays, du moins celle effectuée en langue française, lors du colloque *Théâtres québécois et canadiens-français du xx^e siècle. Trajectoires et territoires*, tenu à Montréal en novembre 2001. L'ouvrage collectif éponyme qui en est résulté est à l'image de la situation de la recherche théâtrale : sous les efforts de synthèse percent les tâtonnements et les incertitudes qui en sont le lot et qui rendent difficiles les jugements définitifs. Les responsables, Hélène Beauchamp et Gilbert David, ont divisé le recueil en quatre parties : activité théâtrale, écriture dramatique, institution et recherche. La force d'attraction de ces pôles s'exerce assez également pour ce qui est de la quantité, mais pas forcément en ce qui touche l'intérêt et la valeur des interventions. L'ouvrage donne principalement lieu à trois types de contributions. Les premières font le tour d'une vaste question, mais en pointillé et avec des pincettes, les chercheurs ne disposant pas toujours des données nécessaires à des conclusions bien arrêtées. Les secondes s'intéressent à des questions plus restreintes et ainsi arrivent à les circonscrire. Les troisièmes, encore attachées au parcours chronologique, dégagent, de façon plus ou moins convaincante, des lignes de fond. À ces contributions s'ajoutent deux ou trois études de cas quelque peu étrangères au fil conducteur de l'ouvrage.

Les paragraphes qui suivent risquent de ressembler à l'évaluation d'un quelconque film à sketches auquel on décernerait palmes et blâmes avec beaucoup de subjectivité, pour ne pas dire au gré de l'humeur que chaque épisode provoque. Peut-il en être autrement à propos d'un ouvrage qui réunit vingt-deux auteurs? À défaut de pouvoir rendre justice à chacun, je m'arrêterai aux contributions qui m'apparaissent les plus significatives.

Texte et oralité

Lucie Robert et Dominique Lafon ont produit, à mon sens, les deux études les plus fécondes de l'ouvrage. La première comble un vide en abordant la question de l'édition théâtrale de manière on ne peut plus systématique. Non seulement décrit-elle à grands traits les trois périodes au cours desquelles s'est développé ce secteur névralgique, mais elle ar-

rive en outre à repérer la fonction déterminante qui revient à la publication d'un texte. Dans la langue claire qui est la sienne, elle constate : « *Il est rare qu'une pièce soit publiée sans avoir connu de mise en scène.* » Si la mise en scène, poursuit-elle, apparaît donc être « *la validation première de l'œuvre dramatique* », la publication « *représenterait [...] pour l'auteur, une sorte de validation littéraire qui s'ajoute à la valeur théâtrale, première* ». Toutefois, la spécialiste ne manque pas de mettre une sourdine à l'importance de cette « valeur ajoutée » en notant que, chez nous, « *le texte dramatique est peu distribué, peu vendu et peu lu* ».

D'une tout autre facture est l'étude ondoyante que consacre Dominique Lafon à l'une des questions les plus étudiées de la littérature québécoise : celle du joul. Elle en renouvelle cependant le traitement en mettant au jour un aspect négligé du phénomène. Au-delà des aspects sociaux afférents à son entrée en scène, le joul a pu produire, propose-t-elle, l'effet libérateur que l'on sait, surtout parce qu'il a réactivé la substance phonique du français parlé au Québec. Elle fait valoir qu'auparavant cette musicalité était neutralisée par le poids de la norme française, c'est-à-dire par l'application que mettaient intellectuels et artistes à s'y conformer dès lors qu'ils étaient « instruits ». Sans en avoir l'air, son travail sur la langue au théâtre se situe dans le prolongement des études postcoloniales. Il atteste le pouvoir castrateur d'une norme extérieure. Lafon démontre par la bande que l'intériorisation de cette norme pèse certainement autant sur les élites, qui la défendent après avoir chèrement acquis sa maîtrise, que sur le petit peuple. Que les mots des moins favorisés libèrent de sa gaine la langue des nantis apparaît comme particulièrement significatif à cet égard.

Une américanité à géométrie variable

Pierre L'Hérault, pour sa part, porte ses pas sur un terrain contigu. Il étudie le lien qui rattache la dramaturgie québécoise au continent auquel elle appartient. Il observe, à partir de *Tit-Coq*, la difficulté que pose à notre théâtre l'appartenance américaine. « *Origine honteuse* » que cette américanité pour plusieurs de nos auteurs dramatiques qui ne se l'approprient que tardivement. Curieusement, c'est Jacques Languirand — à qui appartient l'expression « *origine*

honteuse » —, émule de Ionesco à ses débuts, qui met le chercheur sur la voie de ce qu'il faut bien appeler une ambivalence révélatrice. L'auteur de *Klondyke* pose ainsi le problème : « *Se pourrait-il que le Canada français soit, dans une certaine mesure, anti-américain au plan du conscient et pro-américain au plan de l'inconscient ?* » Refoulée de l'identité québécoise, l'américanité traverse donc le théâtre d'ici avec plus ou moins de profondeur, certains aspects, comme sa dimension latine et amérindienne, ayant encore passablement de mal à se frayer un chemin. En outre, la peur de l'américanisation y prenant le relais de celle des Anglais, il devient dès lors bien malaisé à ceux qui composent la dramaturgie québécoise d'adhérer à un continent qu'ils sont toujours en voie de se réapproprier, mais dans leurs propres termes. Car l'Amérique francophone est un espace complexe, loin d'être univoquement défini, admettant des modes d'appartenance fort diversifiés.

L'inconfort d'être francophone en Amérique auquel s'attarde Pierre L'Hérault transparait aussi dans plusieurs autres contributions, en particulier venant des chercheurs de l'extérieur du Québec : Acadie, Ontario, Ouest canadien. Par exemple, François Paré souligne, à propos de l'édition des pièces de l'Ontario français, que l'oralité propre à ce théâtre « *s'assortit [...] d'une évidente normalisation textuelle que vient confirmer à chaque occasion la publication des œuvres* ». L'auteur des *Littératures de l'exiguïté* s'en réjouit et, rejoignant le propos de Lucie Robert, considère que la publication accorde un prestige supplémentaire au texte dramatique. Paré voit dans ce phénomène quelque chose de plus significatif encore : l'inscription dans la permanence d'une culture « *traversée par des images de sa propre disparition* ».

Histoire et mémoire

Ce devoir de mémoire paraît également inspirer Hélène Beauchamp et Gilbert David, tous deux occupés à quadriller des secteurs encore peu explorés par la recherche. Répertoires, tableaux chronologiques et documents iconographiques à l'appui, ils s'adonnent à un travail de débroussaillage, clairement identifié comme tel, avec ce que cela suppose d'embûches, ne serait-ce, comme le relève Hélène Beauchamp, que le changement fréquent du nom des salles et des compagnies qui manifeste une mobilité, sans doute fort différente, mais qu'il aurait été intéressant de comparer avec la mobilité qui affecte aujourd'hui certaines troupes — mais il était sans doute trop tôt pour soulever cet aspect de la question. De son côté, Gilbert David constate que « *[t] out reste à faire dans l'analyse des discours sur le théâtre au Québec* ». Aussi plaide-t-il pour que soit incessamment ouvert ce chantier dont il balise déjà le territoire. Ceux et celles que l'aventure intéresse trouveront plusieurs pistes dans son répertoire chronologique des écrits, des périodiques et des auteurs qui ont témoigné de la production théâtrale montréalaise de 1850 à ce jour.



Claudine Cotton, *Poids plumes : Soynez sur le Dur à porter*, 1999, détail d'une performance. Photo : Sonia Robertson.

L'optimisme avec lequel Beauchamp et David investissent le passé pour le comprendre contraste avec la façon dont Jean-Marc Larrue définit « *la crise de l'histoire du théâtre* » qui, selon lui, frappe le Québec depuis 1976. Il l'évoque d'ailleurs avec un remarquable sens de la dramatisation qui ne manque pas de dérider son public cible de chercheurs, public déjà vendu à l'importance de l'histoire qui n'en convient pas moins que l'histoire constitue avant tout une mise en récit du passé. Ce que rappelle Chantal Hébert pour qui faire œuvre d'historien, c'est accepter une certaine part d'incertitude et d'incomplétude et travailler avec des données « *qui sont finalement toujours en attente d'interprétation* ». Cela n'empêche qu'il faille s'assurer de la crédibilité du récit engendré, ou, pour employer un critère plus dramatique, de sa vraisemblance. Joël Beddows, qui fouille aussi la question, avec d'autres préoccupations, pousse l'exigence un cran plus loin en soumettant que ce récit doit composer avec ce qui le trouble et se préoccuper de « *penser les origines mêmes de la pratique locale* » en dehors des schémas convenus. Ce qui veut dire, par exemple, pour les chercheurs québécois, aller en deçà de la Révolution tranquille — qui n'a pas existé de toute éternité — et, pour les historiens des minorités francophones, renoncer au « *mandat qu'ils se sont donné de ne renvoyer que des images positives à leurs communautés respectives* ».

Comme tout bilan — et c'est là son ouverture — celui de *Théâtres québécois et canadiens-français au xx^e siècle* redit encore que tout n'a pas été dit, ajoutant peut-être ceci d'essentiel qu'un siècle, c'est bien court et que, pour le comprendre, l'investigation doit être faite à hauteur de continent. L'obsession de la recherche des premiers signes de modernité de l'Amérique

francophone peut alors faire place à l'émergence d'une conscience continentale sensible aux particularismes régionaux et aux multiples facettes de l'activité théâtrale. Qu'André Courchesne et Pierre Lapointe décrivent l'« *évolution du rôle du gestionnaire dans les théâtres francophones au Canada depuis 1945* » illustre bien la variété des perspectives possibles. Non qu'il faille réduire le rôle névralgique de Montréal comme centre de création. Mais est-il pour autant nécessaire que ce centre, ou tout autre, obscurcisse de ses généreuses lumières ce qui l'entoure ? L'adoption d'une position de décentrement s'impose à la recherche, car elle favorise une pluralité de points de vue, d'autant plus nécessaire que nous avons affaire à un art minoritaire pratiqué dans des milieux fort divers et souvent eux-mêmes minoritaires. Devant cet ouvrage de plus de quatre cents pages, je me retrouve un peu dans la situation de cet archéologue qui se décide un jour à reconstituer une amphore, même s'il sait pertinemment qu'il n'en possède pas tous les morceaux. Ce bilan laisse peut-être voir davantage les béances d'un objet difficile à cerner qu'il n'en restitue la forme et les détails, l'acuité du regard et la perspicacité des observations compensant souvent pour l'indigence des informations. Si certains domaines, telle la formation de l'acteur, ont à peine été effleurés, ou dans une perspective si étroite que ceux qui s'y intéressent risquent de rester sur leur appétit, plusieurs pistes, entre autres l'appartenance continentale et le chantier de l'histoire du théâtre, s'imposent à l'attention du lecteur. C'est dire assez ce qu'il y a de prometteur dans ce qui est dit comme dans ce qui est annoncé dans cet ouvrage.

HERVÉ GUAY