

« Contemporary Canadian Theatre: New World Visions »

Jean Cléo Godin

Numéro 37 (4), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27854ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Godin, J. C. (1985). Compte rendu de [« Contemporary Canadian Theatre: New World Visions »]. *Jeu*, (37), 198–201.

oeuvres font voir clairement l'évolution des principaux genres. Cependant, il eût été intéressant de compléter ces tableaux d'une liste des auteurs et des oeuvres les plus joués pour chacune des périodes, de manière à rendre plus significatives les différentes mutations du répertoire qui donnent naissance au cours des années soixante à de nouvelles formes spectaculaires, notamment l'opéra-rock et la comédie musicale.

Dans l'ensemble, cette monographie historique sur la vie théâtrale du Séminaire de Trois-Rivières s'avère une belle contribution à l'histoire du théâtre collégial au Québec. On peut souhaiter qu'elle suscitera de nouvelles initiatives dans d'autres maisons d'enseignement. Ici, une première étape d'ordre descriptif a été accomplie: il conviendra éventuellement d'ouvrir et d'élargir les perspectives de recherche vers des analyses rigoureuses qui rendent compte de l'apport de la tradition collégiale au théâtre québécois.

marcel fortin



«contemporary canadian theatre: new world visions»



Ouvrage collectif, introduit par Anton Wagner, Toronto, Simon & Pierre, 1985, 411 p., ill.

à lire et à traduire

Dans *la Presse* du samedi 7 décembre 1985, un titre m'accroche et m'étonne: «Le théâtre anglophone à Montréal: pratiquement mort», rapporte Raymond Bernatchez, citant les propos de Rina Fraticelli. Cela semble contredire l'analyse que propose Marianne Ackerman, dans *Bridging the Two Solitudes: English and French Theatre in Quebec*, l'un des nombreux chapitres de ce livre publié à l'occasion du XXI^e Congrès mondial de l'Institut international du théâtre (I.I.T.) et destiné à ce public largement international. Ce congrès a eu lieu fin mai: en sept mois, la situation aurait-elle à ce point changé que cette oeuvre de

circonstance ait déjà besoin d'une mise à jour?

En un sens oui, bien sûr: nous savons tous que le théâtre survit de crise en crise et que les succès d'hier sont aujourd'hui oubliés. Mais rassurons-nous, je parierais que l'article de Bernatchez sera plus vite encore relayé aux oubliettes. Et si l'analyse d'Ackerman conserve son intérêt, c'est justement par son envergure, par sa manière de situer le théâtre anglophone du Québec, non seulement par rapport au francophone, mais aussi par rapport à celui du reste du Canada. Moi qui suis de l'autre «solitude», j'ai été passionné par son analyse, qui m'a beaucoup appris: que, par exemple, de nombreux «*Anglos are busy behind the scenes*» (p. 131) dans diverses troupes francophones, qu'à Omnibus et Carbone 14, les comédiens et comédiennes anglophones comptent parmi les éléments les plus dynamiques et novateurs. «*A mime actor who spoke no French when he joined Jean Asselin's troupe two years ago, Smith has taken the fluid, dream-like image familiar at Omnibus and used it to reinterpret American family drama*» (p. 130). Sur la réalité du théâtre anglophone au Québec, pourtant, Ackerman mesure ses mots et ses prédictions: «*The key word in English Montreal theatre is potential*», mais elle reconnaît que le public du Centaur a vieilli et que les jeunes regardent peut-être ailleurs: «*to music, dance, film, and French theatre*» (p. 135).

L'ouvrage, conçu comme un vaste panorama de l'activité théâtrale au Canada, est divisé en cinq grandes parties: *Government and Cultural Expression*, *Theatre and Drama across Canada*, *The Electronic Media*, *The Canadian Performing Arts Mosaic* et *The Emergence of the Theatre Professional*. On voit par cette table des matières avec quelle intelligence tout a été prévu. Il aurait été plus facile, mais déjà suffisant pour ins-

truire un public étranger, de broser un tableau du théâtre dans chacune des dix provinces. C'est la deuxième partie qui remplit cet office, et il y a là une mine de renseignements, et quelques découvertes: ainsi, on y découvre que la minuscule province de l'Île du Prince-Édouard a rayonné plus à l'étranger que les trois *Prairie Provinces* réunies, à cause du sort étonnant de *Anne of Green Gables* et de *Johnny Belinda*, lequel a connu «*a Broadway run of three hundred performances*», et dont l'action se situe «*at the turn of the century in Souris, a small fishing village*» (p. 103). Et si l'article de Michel Vaïs n'apprendra peut-être rien aux Québécois qu'ils ne sachent déjà, celui de Mary Elizabeth Smith leur fera découvrir l'importance historique du Nouveau-Brunswick (où cependant le théâtre francophone constitue un phénomène très récent) et le texte de Malcolm Page, pour la Colombie britannique, leur montrera à quel point l'évolution du théâtre dans cette province — par son dynamisme, par son répertoire et par ses expériences scéniques dans les années 1970 — ressemble à celle du Québec. Quant à l'Ontario, avec deux articles (dont l'un consacré au Festival Shaw et à celui de Stratford), il se réserve évidemment la part du lion, mais ce n'est que justice: nul ne contestera, je pense, que Toronto est «*indisputably the centre of English-language theatre in Canada*» (p. 142). Mais ici encore — et le texte de Audrey M. Ashley et Boyd Neil le met bien en évidence —, ce dynamisme qui atteint son apogée au début des années 1970 est dû autant, sinon plus, à Michel Tremblay qu'à David French ou à David Freeman.

Sous *Government and Cultural Expression*, on trouve en fait un ensemble un peu disparate, où l'examen des politiques gouvernementales — «*Canada's cultural policy is not to have a cultural policy*» (p. 24), écrit Jack Gray — côtoie un aperçu technique sur les *Performing*

Arts Buildings et des études consacrées aux dramaturges et aux problèmes régionaux. Dans cet ensemble, c'est le texte de Robert Wallace qui m'a paru le plus stimulant. Son analyse de la quête d'identité des dramaturges anglophones, de leurs tiraillements entre les racines régionales et une hypothétique réalité pan-canadienne, s'inspire largement des entrevues qu'il avait colligées (avec Cynthia Zimmerman) et publiées en 1982 sous le titre de *The Work*, mais la synthèse qu'il en propose ici me paraît remarquable. «*Writing themselves into existence*», conclut-il dans une belle formule, les dramaturges «*provide the country with a paradigm of its tenuous position in international art and politics*» (p. 80). Ne pourrait-on penser, du reste, que la formule convient aussi bien aux dramaturges francophones?

La troisième et la quatrième parties se complètent, pour composer un ensemble couvrant tout le théâtre qui échappe au *mainstream*: le théâtre à la radio ou à la télévision, celui des groupes ethniques ou pour enfants, l'opéra et la danse. Howard Fink pour la radio et Mary Jane Miller pour la télévision se partagent le Canada anglais: la réputation de l'un et de l'autre étant bien établie sur ces questions, on n'est pas étonné qu'ils brosent un tableau clair et complet, avec des repères historiques utiles et en dégageant bien les courants. Dans le texte de Miller, comme dans celui de Solange Lévesque, qui décrit ce domaine pour le Québec francophone, perce le regret de «*beaux dimanches*» disparus: l'une et l'autre déplorent que la télévision fasse désormais si peu de place aux dramatiques. «*Human beings do not like to be bored, or even reassured, all the time*», lance Miller en conclusion, espérant par ailleurs qu'on reconnaisse que «*there will always be room for excellence, for distinctiveness*» (p. 196). Tout cela, à vrai dire, n'est pas fait pour nous étonner, non plus que le sou-

hait formulé par Lévesque qu'on fasse une plus large place à ces médias dans l'enseignement. Le problème, comme elle le souligne elle-même, c'est «*the thorny question of archival conservation of cultural documents and their accessibility*» (p. 203). Les professeurs pourront tout de même, désormais, se référer à ces trois synthèses brèves, et néanmoins plus pratiques, peut-être, que les travaux détaillés de l'équipe Pagé-Le-gris.

J'ai été plus intéressé, bien sûr, par la quatrième partie, qui s'ouvre par une étude fascinante de Richard Courtney intitulée *Indigenous Theatre: Indian and Eskimo Ritual Dances*. Étude portant surtout sur les Indiens de la côte ouest, où l'on découvre que les rituels de ces tribus offrent plus d'un point commun avec les mystères médiévaux. Le chapitre sur les groupes ethniques présente un intérêt plus strictement documentaire: il est utile de savoir ce qui se fait dans ces milieux, mais plus difficile à un observateur d'y trouver une réelle motivation. Il en va un peu de même du théâtre pour enfants, dont Hélène Beauchamp nous explique que, au Québec, «*it stressed experimentation and creativity; it was innovative with regards to scripts and methods of staging*» (p. 247). En comparaison, le tableau que brosse Dennis Foon pour le Canada anglais révèle peut-être moins de dynamisme. Mais le ton très personnel de Foon (lui-même dramaturge, auteur du célèbre *New Canadian Kid*) rend ce chapitre très agréable. Cette partie se termine sur une présentation de la danse et une autre consacrée à *Opera and Musical Theatre*. Ce dernier texte m'a semblé un curieux mélange, *Fridolinons* et la revue musicale voisinant avec l'opéra, réservant même une place à *Mon cher René, c'est à ton tour* de Guy (*sic!*) Moreau. La danse est mieux servie, avec une belle présentation de Jillian Officer. Elle part de loin — des tournées au Canada de

Nijinsky, en 1917 — pour montrer comment le Canada participe d'une «*remarkable expansion of dance activity [...] during the last twenty years*» (p. 262), partout dans le monde. Carrefour international par excellence où les barrières de langue existent peu, mais où il reste possible (Officer cite ici Iro Tembeck, chez qui elle découvre «*the keenest insight into the evolution and present activity of the new dance in Quebec*» (p. 270)) de reconnaître des styles, des thématiques reflétant un milieu.

Je ne serais pas étonné que la partie de cet ouvrage qui ait le plus intéressé les congressistes de l'I.I.T. soit la dernière: *The Emergence of the Theatre Professional*. Le professeur que je suis partage cette préférence, car les sept analyses qui la composent touchent toutes à ce qui échappe trop souvent à l'examen du texte, mais qui fait la spécificité du théâtre. Don Rubin, qui connaît bien les pays de l'Est, signale que pour ces pays, le nombre de comédiens chômeurs que nous formons paraît objet de scandale; son analyse montre également qu'entre le Québec et le reste du Canada, les différences ne sont pas négligeables. Différences qui sont aussi sensibles dans la manière d'aborder la dramaturgie. Alors que Ray Conlogue insiste sur les conditions de travail et, somme toute, sur le marketing des troupes, Diane Cotnoir présente une remarquable synthèse de l'évolution de la dramaturgie québécoise, à partir des Compagnons, en dégagant les divers styles, les influences dominantes. Cotnoir semble soulever toutes les questions pertinentes, en n'oubliant aucun des courants significatifs. Jean-Marc Larrue, sur la critique, propose également une bonne étude; mais comme il parle de *Jeu* et des universitaires, soyons discrets...¹ Cette dernière partie se termine — à tout seigneur tout honneur — par un chapitre

du doyen des critiques canadiens, Herbert Whittaker. Né à Montréal, où il a commencé sa carrière, Whittaker était tout désigné pour raconter l'histoire de la critique. Il évoque le début du professionnalisme à Montréal, dans les années quarante, montre l'importance, pour la critique aussi bien que pour les comédiens et dramaturges, du Dominion Drama Festival ou de la grande crise qui frappait Stratford en 1979, met en évidence le rôle joué par Nathan Cohen ou par Dora Mavor Moor et son fils Mavor. Les critiques, note-t-il en conclusion (même lorsque, comme il arrive dans les grands journaux, ils sortent d'une affectation aux sports ou aux chiens écrasés), se sentent en général «*as necessary to the advance of Canada's theatre as are directors, actors, designers and even those other concerned writers, the playwrights*» (p. 345). Si jamais une autre «affaire Robert Lévesque» devait éclater dans notre milieu, il faudrait se souvenir de cette citation!

Cet ouvrage, complété par une importante bibliographie et un index qui, à lui seul, couvre plus de trente pages, constitue donc une présentation bien documentée et équilibrée. Une oeuvre de circonstance, mais qui dépasse largement ce type de publication. À la clôture du congrès de l'I.I.T., les congressistes ont unanimement souhaité qu'à l'avenir, les hôtes du congrès suivent cet exemple et produisent un semblable outil sur leur propre pays. Réjouissons-nous, avec Anton Wagner qui a tout planifié, que le modèle proposé soit de grande qualité. Aux Québécois, il ne reste qu'à souhaiter, le plus tôt possible, une version française: il s'agit finalement d'un outil de travail plus utile pour nous qu'il ne peut l'être à ce public étranger auquel il a été destiné.

jean cléo godin

1. Et pourquoi donc? N.d.l.r.