

## Les avatars du réalisme québécois

Jean-Cléo Godin

Numéro 85 (4), 1997

Le réalisme au théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25559ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, J.-C. (1997). Les avatars du réalisme québécois. *Jeu*, (85), 65–72.

## Les avatars du réalisme québécois

Il est bon, parfois, de (se) rappeler certaines évidences. Ainsi, si le réalisme a souvent mauvaise presse, il a surtout bon dos, et c'est en son nom qu'à peu près toutes les révolutions esthétiques<sup>1</sup> se sont produites. « L'ambition du réalisme est donc légitime, car elle est profondément liée à l'aventure artistique », écrivait Camus<sup>2</sup>. Erich Auerbach l'a démontré de façon définitive dans son *Mimesis*, en suivant l'évolution du réalisme depuis ces récits fondateurs de l'humanité que sont *la Bible* et les épopées homériques jusqu'à un roman de Virginia Woolf, qui lui suggère de courts développements sur Proust et Joyce. La littérature ne s'éloignera guère de ces deux pôles initialement définis – théocentrique et vertical dans *la Bible*, anthropocentrique et horizontal chez Homère –, mais la manière changera avec les époques : c'est de mimésis, c'est-à-dire de la *représentation* de la réalité qu'il s'agit toujours, non du réel lui-même. Celui-ci ne peut toujours être posé que comme point de tension, comme ambition ultime jamais entièrement satisfaite : « Le seul artiste réaliste serait Dieu, s'il existe », écrit fort justement Camus<sup>3</sup>.



L'influence américaine :  
*The Girl in the Golden West*,  
production new-yorkaise  
présentée à Montréal, au  
Princess Theatre, en 1911.  
Photo : New York Stage.

Si le réalisme se définit comme une représentation du réel, comme une façon particulière d'appréhender (de manière toujours partielle et partiale) et de montrer cet ensemble infiniment complexe de choses qui composent la vie et la vérité, c'est qu'il est également fait de perspectives qui se croisent et s'affrontent. Chaque regard est tributaire d'une vision du monde, à laquelle (c'est encore Camus qui le précise) il est forcément infidèle de quelque manière. Cette vérité élémentaire

1. Même le surréalisme sera défini par Breton comme un processus visant à exprimer « le fonctionnement réel de la pensée » (*Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard NRF, coll. « Idées », p. 37).  
2. Albert Camus, *Discours de Suède* (14 décembre 1957), Paris, Gallimard, 1958, p. 43.  
3. *Ibid.*, p. 45.

concerne au premier chef le théâtre, qui étymologiquement signifie « donner à voir<sup>4</sup> » des personnages, des situations et des lieux qui sont mis en représentation. Ce « caractère reproductif de l'art théâtral », rappelle Pavis, explique que « le théâtre a souvent été considéré depuis Aristote comme une imitation directe de la réalité<sup>5</sup> ». Évidence, ici encore ? Plutôt un « malentendu<sup>6</sup> » tenace qui repose sur un certain mépris de la mise en scène que dénoncera avec vigueur Artaud, mais auquel Antoine, Stanislavski et Brecht donneront une crédibilité nouvelle au XX<sup>e</sup> siècle.



*La Passion*, Théâtre Canadien, 1945-1946.  
Photo : Pierre Sawaya.

C'est évidemment à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – cela coïncide, paradoxalement, avec le moment où « la mise en scène devient un art autonome<sup>7</sup> » – que la question du réalisme et du naturalisme se posera. Mais si en Europe le naturalisme triomphe avec Ibsen, Strindberg ou Tchekhov, si en France Antoine impose le « réalisme illusionniste » (la formule est de Denis Bablet) en proposant « une imitation quasi servile de la réalité<sup>8</sup> », au Québec c'est davantage l'influence américaine qui prévaut :

Si l'illusion réaliste constitue l'objectif premier des créateurs de l'époque, elle reste confinée à l'accessoire et au matériel. C'est de ce point de vue qu'il faut envisager la mise en scène américaine et c'est en cela, seulement, qu'elle peut être reliée au courant réaliste contemporain d'Europe<sup>9</sup>.

4. « Le mot théâtre vient du grec *theatron* désignant « le lieu d'où l'on voit », l'hémicycle entourant l'*orchestre*. Cette acception étymologique passe au figuré dans une expression comme « amuser le théâtre », c'est-à-dire « ceux qui voient » ». G. Girard, R. Ouellet et C. Rigault, *l'Univers du théâtre*, Paris, PUF, coll. « Lettres modernes », 1978, p. 9.

5. Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, p. 122.

6. *Ibid.*, p. 124.

7. Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, « La Pochothèque », 1992, p. 705.

8. *Ibid.*, p. 713-714.

9. Jean-Marc Larrue, « Montréal à la belle époque », *Jeu* 27, 1983.2, p. 14-15.

Ce « drame à sensation » d'Eugène Grangé et Lambert Thiboust fut l'un des quinze mélodrames les plus joués à Québec entre 1900 et 1911. Affiche tirée de l'ouvrage de Christian Beaucage, *le Théâtre à Québec. Une épopée flamboyante !*, Nuit blanche éditeur, 1997.



Ceci explique probablement, pour une bonne part, les déboires de Julien Daoust dès la création du Théâtre National : on lui préférera Cazeneuve, qui saura servir même les mélodrames de Pixérécourt à la mode américaine. Cela dit, il faut garder la juste perspective des choses : les impressionnants mécanismes inventés à New York et par-



*Altitude 3200*, premier spectacle mis en scène par Pierre Dagenais avec l'Équipe, en 1943. Photo : Henri Paul.

« La seule période véritablement "réaliste" ne couvre que vingt années de notre histoire, de 1948 à 1968. » *Un simple soldat*, Comédie-Canadienne, 1967. Photo : André Le Coz.

fois utilisés à Montréal, tels les tapis roulants servant à faire courir des chevaux sur scène (ils auraient été utilisés à l'Orpheum de Montréal en 1910<sup>10</sup>), peu de théâtres pouvaient se les payer. Aussi le « réalisme » s'exprimait-il plus modestement, par exemple par des « tableaux scéniques illustrant la réalité de façon ingénieuse : forêt, lac, chaumière ou château<sup>11</sup> », dans l'esprit des célèbres « toiles peintes » qu'on faisait à Meiningen, en Allemagne. Certains témoignages retrouvés par Christian Beaucage dans les publications québécoises au début du XX<sup>e</sup> siècle en disent autant sur la modestie des moyens mis en œuvre que sur le sens même qu'on pouvait attribuer au réalisme à cette époque. Ainsi ce texte de *l'Annuaire théâtral 1908-1909* qui oppose à « la beauté intrinsèque d'une œuvre [...] une mise en scène brillante au possible ou *réaliste à l'excès*<sup>12</sup> », semble surtout s'intéresser aux toilettes des comédiennes : « [...] pour que le succès soit véritablement à l'emporte-pièce, sous tous les



rapports, il importe que vos actrices soient bien habillées<sup>13</sup> ». Un critique parle dans *l'Événement* du 6 juillet 1904 du mélodrame *les Deux Orphelines* : « [...] la mise en scène est une merveille de réalisme, il y a de véritables trouvailles », mais on comprend que ce « réalisme » se traduit surtout, ici, par « des tableaux qui

10. *Ibid.*, p. 11.

11. Christian Beaucage, *le Théâtre à Québec au début du XX<sup>e</sup> siècle. Une époque flamboyante !*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 115.

12. C'est moi qui souligne.

13. Beaucage, *op. cit.*, p. 115.



donnent le frisson<sup>14</sup> ». Tirée du même journal, la critique suivante, datée du 12 janvier 1907, parle des *Deux Gosses* (autre mélodrame) comme d'une « tranche de vie » – entre guillemets dans le texte, sans doute pour marquer qu'on a lu Zola –, pour ajouter ce commentaire qui laisse un peu songeur : « Toutes les scènes merveilleuses, d'un réalisme parfait, se sont déroulées au milieu d'applaudissements des plus mérités<sup>15</sup> ». À l'époque, on le voit bien, réalisme et merveilleux semblent former un couple oxymorique qui nous étonne, mais qu'il faut replacer dans son contexte. La diva de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, suprême modèle à imiter mais insurpassable, se nomme Sarah Bernhardt. Or, de nos jours, il y a fort à parier que les spectateurs s'écrouleraient de rire à

Les *Belles-Sœurs* marquent le début d'une « nouvelle ère du malentendu » : la pièce de Tremblay « a été perçue comme une œuvre réaliste, alors que son esthétique la rapproche plutôt de Ionesco ». Théâtre du Rideau Vert, 1968. Photo : Guy Dubois.

Le théâtre de Jean-Claude Germain : mimétisme sociopolitique et théâtralité carnavalesque. *Un pays dont la devise est je m'oublie* (première version), Théâtre d'Aujourd'hui, 1976. Sur la photo : Marc Legault et Guy L'Écuyer. Photo : Daniel Kieffer.

l'entendre, par exemple dans un extrait de cette *Adrienne Lecouvreur* qui l'a rendue célèbre et lui a attiré tant de condamnations ecclésiastiques : « L'art et l'amour seront les ailes qui me porteront vers Dieu ! Le monde est son église ! Vous ne pouvez m'en chasser ! La terre est sa Terre ! Vous ne pouvez ni la profaner, ni la sanctifier<sup>16</sup> ! »

Lorsque *le Maître de forges* d'Ohnet, « le mélodrame le plus joué à Québec », y est repris en 1910, on est cette fois frappé par la cohérence et la simplicité des critiques, qui parlent enfin du réalisme en termes clairs. Dans cette pièce, écrit l'un, « tout est bien naturel, bien humain, bien vivant [...]. Rien d'in vraisemblable ». Un autre, qui semble regretter le manque de psychologie profonde des personnages, ajoute cependant : « C'est chose de tous les jours que de passer de la haine à l'amour, au contact d'une nature franche, honnête et loyale. C'est même là une évolution commune à l'humanité "moyenne"<sup>17</sup>. » Le discours laisse clairement voir ses fondements moraux, mais nous

14. *Ibid.*, p. 116.

15. *Ibid.*, p. 117.

16. Cité dans Beaucage, *op. cit.*, p. 91.

17. *Ibid.*, p. 120-122.







La dramaturgie réaliste de Marie Laberge parcourt toutes les années quatre-vingt. C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, Compagnie Jean-Duceppe, 1981. Sur la photo : Christiane Raymond et Luce Guilbeault. Photo : André Panneton.

Le Sang de Michi de Kroetz, mis en scène par Paul Lefebvre (Ma Chère Pauline, 1991). Sur la photo : Sylvie Provost et Jean Lessard. Photo : Bruno Braën.

gieuse qui atteste de la vérité et du *réalisme*. La question (évidemment sacrilège) de la *vraisemblance* de la Résurrection, il faudra attendre les comédiens de Jean-Claude Germain pour la voir posée<sup>19</sup>. Du côté du répertoire bourgeois – la « rafale Bernstein », écrit Béraud<sup>20</sup> – qui se partage la scène montréalaise avec la nouvelle vogue des revues, la question du réalisme se pose autrement. Plus on avance dans les années trente, plus la réalité toujours européenne (surtout française) de ce répertoire apparaîtra artificielle aux critiques comme aux spectateurs québécois, faisant davantage sentir l'absence de dramaturges locaux ; par ailleurs, le rythme insensé de production – une pièce nouvelle chaque semaine, pendant qu'on

permet surtout de comprendre que le réalisme semble s'être imposé, vers 1910, comme une esthétique du vraisemblable et du portrait de vie, à la fois contre les éclats et trémolos romantiques et contre une scénographie inexistante. Il faut cependant tenir compte des genres alors pratiqués : le vaudeville impose sa popularité aux côtés du mélodrame, du drame bourgeois et du drame religieux. Ce dernier cas est particulièrement intéressant, dans la mesure où sa représentation est prédéfinie par l'iconographie qu'on trouve dans les églises. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner cette photo montrant *la Passion* jouée en 1945-1946 au Théâtre Canadien reproduite dans *Cent ans de théâtre à Montréal*<sup>18</sup> : rien n'est ici inventé, mais c'est l'iconographie reli-



18. Ouvrage de Lorraine Camerlain et Diane Pavlovic, Montréal, Cahiers de théâtre *Jeu*, 1988, p. 22. Cette page et la suivante permettent de voir en un raccourci saisissant l'évolution esthétique et idéologique qui se produira en quarante ans. La seconde photo, illustrant *la Passion de Notre-Seigneur* jouée par les Compagnons, tire son iconographie de *la Dernière Cène* de Vinci plutôt que de *la Pietà* de Michel-Ange, dans une scénographie dont le dépouillement et la sobriété des lignes signalent la volonté de « modernisme » qui cherche précisément à contrer le vérisme mélodramatique. La troisième photo peut être lue comme un avatar contemporain du tableau de Vinci mais, au centre du tableau, figure un Hitler entouré de personnages sinistres en tenue de soirée, tous attablés devant des assiettes ne contenant que des chaussures : c'est l'hypperréalisme baroque d'*Opéra-Fête*, dans *Ultraviolet*, créé en 1986.

19. « Ça fait dix ans que j'joue a Passion [...] pis chus de plus en plus convaincu qula Ré-sur-rection... spas jusse un boutte de trop... S'TIN ERREUR ! » *Un pays dont la devise est je m'oublie*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 114.

20. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, p. 217.

répète la suivante – enlève toute pertinence aux considérations esthétiques.

C'est dans ce contexte général que Pierre Dagenais commence sa carrière professionnelle en 1939-1940<sup>21</sup>. Les Compagnons proposent depuis 1937 de nouveaux standards de qualité et un renouvellement esthétique inspiré par Copeau, Ghéon et Chancerel, mais leur influence ne se fera sentir que progressivement. Porté par ce souffle nouveau et voyant l'absence quasi totale de direction d'acteurs et de mise en scène, Dagenais fonde, avec quelques amis « résolus à travailler dans la qualité », l'Équipe, qui propose « de créer une scène pro-



*L'Homme laid* de Brad Fraser, mis en scène par Derek Goldby au Théâtre de Quat'Sous en 1993. Sur la photo : James Hyndman et Macha Limonchik. Photo : Yves Richard.

prement poétique, c'est-à-dire dramatique à l'état pur<sup>22</sup> ». On pourrait croire que ce programme suppose le rejet de toute l'esthétique et du répertoire réalistes, et Dagenais lui-même, en précisant que le premier spectacle produit par l'Équipe « n'appartient pas tout à fait au répertoire que nous avons en vue », *Altitude 3200* se situant « entre le théâtre dit bourgeois ou réaliste et le théâtre poétique<sup>23</sup> », cherche à donner cette impression. En fait, les productions suivantes – et particulièrement l'extraordinaire *Songe d'une nuit d'été* joué de nuit dans les jardins de l'Ermitage en 1945 – montreront que l'objectif de Dagenais, c'est précisément de concilier réalisme et poésie, faute de quoi cette dernière est une âme sans corps. « Je soutiens donc que, de plusieurs pièces dites "réalistes", se dégage parfois un climat poétique infiniment plus évocateur que celui qu'on a peine à trouver dans des pièces dites "poétiques ou d'avant-garde" ». Dagenais prend soin, par contre, de distinguer ce réalisme du « style bourgeois », (« Bernstein, Bataille, Kistemaekers, Méré » qui « ont infecté le répertoire de leurs œuvres vaines et détestables ») : « Un seul style m'horripile dans le champ littéraire de la création dramatique et c'est le style dit "bourgeois"<sup>24</sup>. » Or, cette catégorie englobant à peu près tout le répertoire populaire de l'époque, il est facile de voir que les ambitions de l'Équipe étaient considérables, que la révolution esthétique qu'elle proposait visait à imposer un véritable réalisme plutôt qu'à en nier la pertinence. Et, contrairement à ce qu'on croit généralement, l'entreprise de l'Équipe

21. Dans une pièce de Claude-André Puget, *les Jours heureux*, jouée sur la scène du MRT français.

22. Extrait du manifeste envoyé aux journaux à la fin de 1942, cité par Roger Duhamel, « Une nouvelle troupe de théâtre à Montréal », *Le Devoir*, 5 décembre 1942.

23. Pierre Dagenais, *...Et je suis resté au Québec*, Montréal, Éditions la Presse, 1974, p. 116.

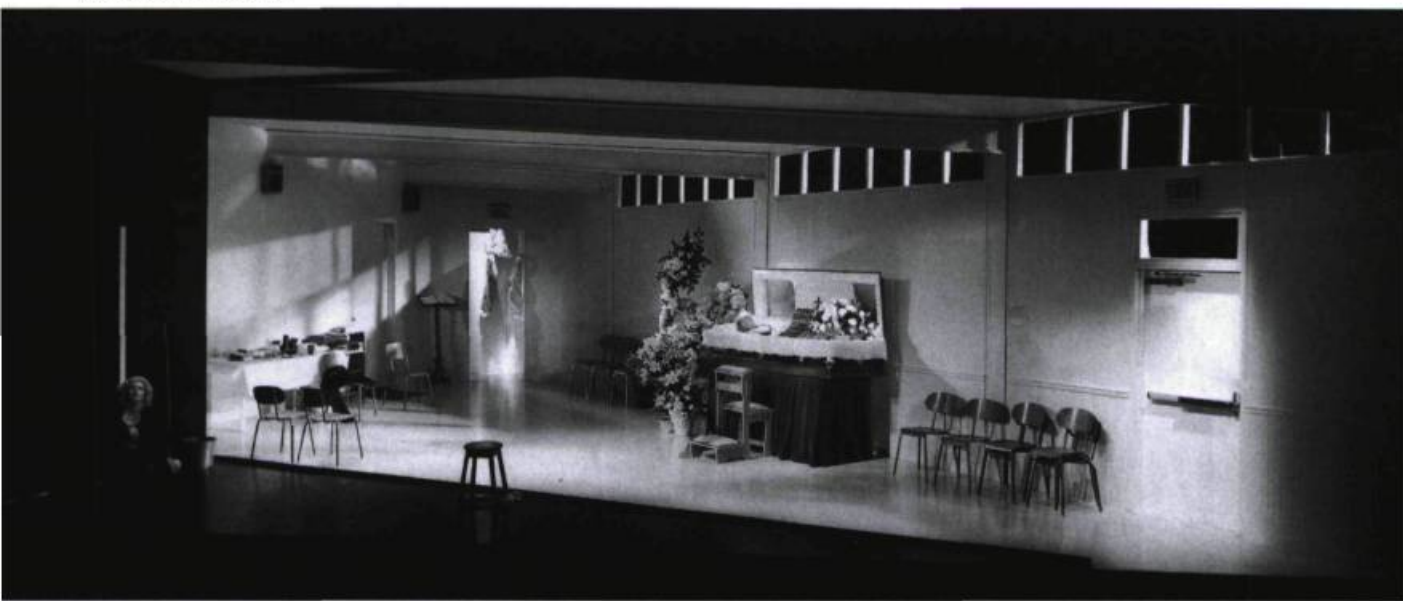
24. *Ibid.*, p. 160.



ne s'oppose pas à celle de Gélinas qui, lui aussi, cherchera à présenter un récit réaliste vraisemblable sans jamais renoncer à la rigueur et à la qualité du jeu.

La seule période véritablement « réaliste » ne couvre que vingt années de notre histoire, de 1948 à 1968 : l'époque de Gélinas et de Dubé, qui proposeront enfin ce répertoire « canadien » que l'Équipe cherchait en vain. Représentations spéculaires d'une société qui amorce une longue quête d'identité coïncidant avec des migrations sociales – de l'univers rural (Saint-Anicet) à l'univers urbain de Dubé – et avec une transformation marquée des idéologies traditionnelles, transformation que la Révolution tranquille va accélérer de manière foudroyante. Ce réalisme comportera, avec Dubé, sa part de poésie, qui coïncidera précisément avec sa première « manière », celle du réalisme populaire. Curieuse confirmation d'une observation faite par Dagenais qui découvre dans une taverne « la réalité de la poésie unique des gens du peuple » et résume son observation dans une formule étonnante : « À la taverne, j'ai compris Stanislavski<sup>25</sup> » ! Assez curieusement, avec le réalisme « bourgeois » qui suivra, cette dimension poétique disparaîtra de l'œuvre de Dubé<sup>26</sup>.

*La Salle des loisirs* de Reynald Robinson, mise en scène par Claude Poissant au Théâtre d'Aujourd'hui en 1997.  
Photo : Robert Etcheverry.



Depuis 1968, il me semble que nous sommes entrés dans une nouvelle ère du malentendu dont *les Belles-Sœurs* nous ont présenté le cas le plus clair : parce que cette pièce décrivait crûment une réalité populaire – certains ne tarderont pas à parler de misérabilisme –, elle a été perçue comme une œuvre *réaliste*, alors que son esthétique la rapproche plutôt de Ionesco. Le même malentendu parcourt toutes les années soixante-dix, alors que le mimétisme sociopolitique domine partout, dans une théâtralité qui

25. *Ibid.*, p. 94.

26. Ce qui pourrait expliquer que Dagenais, devenu critique au *Journal des vedettes*, écrive que *les Beaux Dimanches* le laissent « tristement rêveur ».



va cependant du carnavalesque d'un Jean-Claude Germain et du Grand Cirque Ordinaire au discours marxisant de certaines troupes engagées. Si bien qu'au tournant des années quatre-vingt, le foisonnement intertextuel (aussi bien que carnavalesque) de *Vie et mort du Roi Boiteux* et le théâtre « métaphysique » de Chaurette ont pu laisser croire à un virage soudain et radical d'où se trouvait évacuée, d'un seul coup, toute la mimésis d'un discours spéculaire. C'est faire trop peu de cas, à mon avis, de l'œuvre considérable de Marie Laberge, qui parcourt pourtant, et avec succès, toute cette décennie. La définition même du réalisme n'a-t-elle pas été remise en cause avec l'avènement de ce qu'on nommera bientôt l'*hyperréalisme* ? Apparemment venu (sur le tard) avec la découverte de Franz Xavier Kroetz, associé ensuite à la vogue du dramaturge anglo-canadien Brad Fraser (dont Marie Laberge éditera *l'Homme laid* dans la collection qu'elle dirige chez Boréal), ce courant s'illustrera dans les années quatre-vingt-dix avec des auteurs bien de chez nous : Yvan Bienvenue et tous ceux qui signeront avec lui les *Contes urbains* et 38. Comment se situe, dans cette foulée, le très populaire *Cabaret neiges noires* dont la référence aquinienne ne saurait masquer ni l'esthétique inspirée du cabaret berlinois, ni l'esprit frondeur et la verveur qui caractérisaient les créations collectives d'une époque qu'on disait révolue ? Comment situer encore *la Salle des loisirs*, une œuvre qui semble tout entière conçue sur le principe du renversement parodique cher à Bakhtine tout en affichant un vérisme parfois troublant ? Chacune à sa manière, ces pièces et beaucoup d'autres témoignent d'un réel troublant et troublé, de la quête d'un réalisme redouté mais en même temps recherché, toujours à redéfinir. ■