

Un sens aigu de l'histoire

De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises. 1940-1980

Michel Vaïs

Numéro 145 (4), 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68419ac>

[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

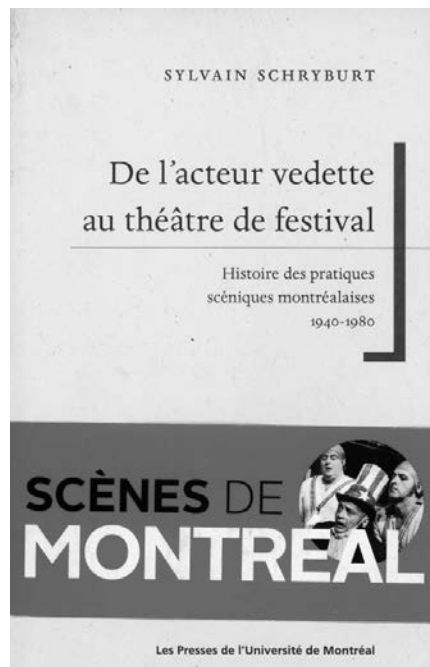
Vaïs, M. (2012). Un sens aigu de l'histoire / *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises. 1940-1980. Jeu*, (145), 159–162.

*De l'acteur vedette au théâtre de festival.
Histoire des pratiques scéniques montréalaises.
1940-1980*

ESSAI DE SYLVAIN SCHRYBURT, MONTRÉAL, LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, 2011, 400 P., ILL.

MICHEL VAÏS

UN SENS AIGU DE L'HISTOIRE



Le principal défi de cette admirable recherche, qui nous situe au cœur de l'activité théâtrale québécoise du XX^e siècle et qui fut d'abord une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Montréal, consistait à réunir suffisamment de traces pouvant constituer des sources fiables pour analyser des spectacles auxquels l'auteur n'a pas pu assister. Il a donc essentiellement fouillé des journaux et rencontré des témoins-clés de l'époque : ceux qu'il nomme sont André Brassard, Gilles Pelletier et Janine Sutto.

J'ai gardé le souvenir de la soutenance, presque douloureuse, de cette thèse, tant l'auteur se désolait des sources rares, clairsemées, embryonnaires sur les pratiques scéniques de l'époque. Comme il existe effectivement très peu d'écrits théoriques, l'auteur a dû se rabattre sur des critiques souvent sommaires et d'autres articles parus dans les journaux (où l'on parle assez peu du jeu ou de la mise en scène), sur des notes de programmes et sur des entretiens privés qu'il a eus avec au moins trois interlocuteurs, lesquels auraient d'ailleurs pu figurer dans la bibliographie. Il s'est même penché sur des questionnaires remplis par des spectateurs et miraculeusement conservés. Vu l'air impuissant, dépité, du candidat au doctorat, on pouvait presque croire que sa recherche s'était soldée par un échec !

Or, la lecture de la thèse à l'époque, puis du livre débarrassé aujourd'hui de lourdeurs académiques, convainc au contraire de la réussite et de l'importance de cette recherche. Pour avoir vu, depuis les années 60, une très grande partie des pièces qu'il aborde sur quatre décennies, je puis affirmer que les traces qui lui permettent de les reconstituer ne trahissent en rien la réalité que j'avais perçue et conservée en mémoire. En ce sens, il faut saluer sa perspicacité autant que l'exemplarité de son travail d'investigation. D'ailleurs, je n'ai trouvé qu'une seule erreur de fait : p. 165, l'acteur à gauche dans la photo de *l'Enfant-rat* présenté par les Saltimbanques n'est pas Rodrig Mathieu mais Robert Singher.

On comprend surtout la frustration de Schryburt lorsqu'il traite des années du Jeune Théâtre, dont les troupes se produisaient n'importe où sauf dans des théâtres, quand on sait que les médias – et même les revues de la contre-culture – les ignoraient systématiquement. C'est là d'ailleurs la raison principale de la fondation des Cahiers de théâtre *Jeu*, en 1976, comme il le rappelle. Ainsi, les recherches de Schryburt doivent-elles beaucoup à *Jeu* pour cette période, sans parler des illustrations qui éclairent son ouvrage, et qui auraient été beaucoup moins abondantes et riches sans la collection de la revue, y compris pour les années bien antérieures à sa fondation.

Une triple naissance

Trois compagnies se partagent la « dynamique structurante » (p. 24) qui a permis l'apparition d'une pratique scénique régulière à Montréal. D'abord l'Arcade, qui est née comme théâtre grâce à la guerre, en 1939. Dans ce théâtre avant tout commercial, on offre dès 1941, avec un certain décalage, les derniers spectacles à la mode à Paris, à raison d'une nouvelle pièce par semaine, qu'il s'agisse de vaudevilles ou de mélodrames. Ce rythme et ce répertoire, incompatibles avec un jeu sobre et naturel, attiraient 500 à 600 spectateurs à chacune des 13 ou 14 représentations hebdomadaires. Ces spectacles à l'esthétique rudimentaire, où un rôle crucial était dévolu au souffleur, offraient des décors schématiques, la scène ne comportant aucun dégagement côté jardin. Je constate cependant ici une apparente contradiction de Schryburt, qui affirme que cette salle était inadaptée au boulevard (lequel, comme on le sait, a besoin de portes qui claquent), ce qui pourrait laisser croire qu'on n'en présentait à peu près pas, alors qu'on y montait pourtant beaucoup de pièces tirées de ce répertoire. Il faut en conclure que le public fermait les yeux sur pas mal d'in vraisemblances. D'ailleurs, les mœurs des spectateurs s'accordaient avec ces conventions, puisqu'ils applaudissaient un décor, un costume, une tirade ou le geste d'un personnage héroïque, encourageant ainsi le cabotinage. Le plus passionnant ici, c'est que l'auteur s'intéresse à tout ce qui se passe sur la scène et autour de celle-ci : jeu, mode de travail des acteurs, espace scénique, réactions du public...

Il tire beaucoup d'enseignements de l'observation attentive d'une photo, qu'il recoupe avec un détail trouvé dans le programme, ou la réflexion d'un critique. Parfois, un rare enregistrement sonore vient confirmer ses hypothèses.

1943 : c'est la fondation de l'Équipe par Pierre Dagenais, qui n'a que 19 ans. On s'entend pour estimer qu'avec lui, on assiste à l'apparition de la mise en scène. Le souffleur disparaît, on cherche à opposer le réalisme aux excès de l'Arcade. De quelques heures, les répétitions passent à dix semaines. Ce sera le triomphe des œuvres en demi-teintes, des non-dits, des silences, d'un jeu physique qui aurait permis à un sourd de comprendre ce qui se passait sur la scène, selon le témoignage de Gilles Pelletier (p. 51). Homogénéité, humilité, professionnalisme : le réalisme constitue pour Dagenais une étape (un « marchepied », précise Schryburt) vers le poétique.

La fin de l'Équipe coïncide avec l'essor des Compagnons de saint Laurent, dont l'auteur distingue trois périodes (apprentissage ; installation à Montréal et abandon du théâtre chrétien pour un répertoire dominé par la farce et la comédie ; période professionnelle et déclin). Les Compagnons s'élèvent eux aussi contre le théâtre de boulevard et de commerce, insufflant à la scène vitalité, énergie, stylisation (notamment par la commedia dell'arte). Signalons aussi la tentative du père Legault de sacraliser le théâtre pour qu'il devienne un art. Sur le plan esthétique, les spectacles se signalent par un dépouillement, des lignes courbes, un travail sur les formes inspiré par l'expressionnisme et le cubisme.

Deuxième époque et premières contestations

Les années 1951-1960 sont marquées par un premier soutien de l'État, qui permet un début de professionnalisation et d'institutionnalisation. On assiste à la naissance des conseils des arts (à Montréal d'abord, puis, au gouvernement fédéral) et du ministère des Affaires culturelles à Québec. L'auteur souligne très justement l'importance de la télévision de Radio-Canada, qui non seulement permet à des artistes (comédiens, auteurs, scénographes...) de vivre de leur métier, mais présente aussi une abondante programmation théâtrale. Il traite des effets de la fondation des écoles de théâtre sur la pratique. Enfin, il s'attache longuement au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), « compagnie phare » de l'époque, bien que « sans projet propre » (p. 104) au début, et qui exerce un « quasi-monopole » (p. 105) à cause de la disparition de l'Équipe et des Compagnons. En outre, la faiblesse esthétique de ses concurrents, le Rideau Vert et le Théâtre-Club, incite l'auteur à concentrer ses analyses sur le TNM. Il en décrit le jeu (élégance et raffinement, diction impeccable due à la formation française des acteurs...), les mises en scène transparentes, marquées par le respect absolu de l'auteur dramatique.



Faut jeter la vieille de Dario Fo, mis en scène par Paul Buissonneau (TNM, 1969).
Sur la photo : Christine Olivier, Claude Gai, Jean-Louis Millette et Lionel Villeneuve. © André Le Coz.

Au cours d'une troisième décennie (1958-1969), on assiste à ce que l'auteur appelle joliment des « pressions de la marge ». C'est l'apparition de nouveaux joueurs chez les professionnels (Nouvelle Compagnie Théâtrale et Théâtre Populaire du Québec), à un glissement du TNM vers le spectaculaire grâce à ses nouveaux moyens et, surtout, à l'avènement de l'avant-garde grâce à deux troupes d'amateurs (les Apprentis-Sorciers et les Saltimbanques) et une professionnelle (l'Égrégore). Par les théâtres de poche, le théâtre montréalais s'ouvre aux autres disciplines artistiques, intégrant arts visuels, cinéma, danse. Le répertoire – presque totalement européen – se fait dérangent, mais il est présenté par de jeunes artistes qui suscitent la sympathie d'un public aussi jeune. En effet, les artistes paient pour jouer, certains anonymement, prolongeant ainsi une pratique héritée des Compagnons. Quant aux spectateurs, ils ne paient pas à l'avance, car on passe le chapeau à la fin du spectacle. Voilà pourquoi, écrit l'auteur, on pardonne quelques gaucheries aux amateurs, voire leur accent québécois. Je signale cependant à Sylvain Schryburt que le souci du bien parler était réel chez les Saltimbanques – dont j'ai fait partie –, qui avaient même engagé un professeur de diction et de voix à une certaine époque, M^{me} Eleanor Stewart de l'École nationale de théâtre. Les Apprentis-Sorciers sont les premiers à monter Brecht à Montréal et se lancent dans le « nouveau théâtre » ; quant aux Saltimbanques, plutôt *artaudiens*, ils découvrent les nouveaux matériaux (le plastique, la terre, l'eau...), utilisent des projections cinématographiques, élaborent un décor avec des bouts de ficelle, toutes des avancées qui font du scénographe un véritable concepteur. Ils flirtent avec les nouvelles frontières du théâtre, la nudité, l'érotisme, allant jusqu'à monter une pièce écrite par un ordinateur (*Équation pour un homme actuel*), ce qui constitue une première mondiale.

Ces « pressions » esthétiques poussent le « théâtre à papa » à se renouveler, aussi un TNM maintenant dirigé par Jean-Louis Roux se tournera-t-il vers un théâtre populaire, puis de l'absurde, et même vers des adaptations où le joul trouve une place, quitte à confier les mises en scène les plus audacieuses à des pigistes comme André Brassard, Jean-Pierre Ronfard ou Paul Buissonneau. Ceux-ci empruntent à l'esprit de l'avant-garde, allant même jusqu'à la création collective, ou quasi telle.

Quatrième et dernière décennie

La période 1968-1980 (« L'entrée en scène du théâtre québécois ») est marquée par la révolution tremblayenne en matière d'écriture, la multiplication des metteurs en scène pigistes

et, paradoxalement, l'apparition concomitante et fracassante du Jeune Théâtre avec, dans son sillage, les collectifs de création. Dans des pages très éclairantes, Schryburt analyse « l'esthétique brute » de Buissonneau, qui a monté *Faut jeter la vieille* au TNM, de Brassard (statisme de l'acteur, plateau incliné, sacralisation du profane et profanation du sacré, chœurs, distanciation par l'humour...) et du Ronfard « institutionnel », grand « découvreur » de textes québécois acceptables au TNM par leur poésie (Claude Gauvreau, Réjean Ducharme, France Vézina).

Tout en expliquant l'apparition du concept de « création québécoise » (qui précipite la mort de l'Association canadienne du théâtre amateur, en 1972), l'auteur met en question les projets « révolutionnaires », anti-colonialistes, anti-bourgeois ou « anti-vieux » des artistes du Jeune Théâtre en les confrontant aux thèses d'Albert Memmi (*Portrait du colonisé*) et de François Ricard (*la Génération lyrique*). Il prend aussi un malin plaisir à souligner la contribution essentielle du gouvernement fédéral à cette activité, grâce aux projets Perspectives-jeunesse et Initiatives locales.

Signalons le sens aigu de l'histoire de l'auteur : chemin faisant, il ne manque pas de souligner le premier nu du théâtre québécois et la première présence d'artistes de couleur sur une scène de théâtre (p. 214), le premier *strip-tease* intégral (p. 269), ces trois innovations étant dues à Jean-Pierre Ronfard, la première création collective (p. 279), la première création collective entièrement féminine (p. 294), la première compagnie à recevoir une subvention du Conseil des arts de Montréal (une troupe anglophone, p. 95), la première pièce de répertoire jouée en costumes contemporains (p. 205), etc.

Finalement, malgré son titre, il est très peu question du « théâtre de festival » dans cet ouvrage, et seulement dans la conclusion. En fait, cette nouvelle forme théâtrale constitue une borne commode à l'étude de Schryburt, dont il serait intéressant d'étudier davantage les enjeux. De même, s'il est abondamment question du théâtre « québécois », l'auteur se penche peu sur le théâtre à Québec même, comme d'ailleurs le sous-titre de l'ouvrage le souligne (on ne peut donc pas lui en tenir rigueur), bien que l'essayiste mentionne à l'occasion Marc Doré et le Théâtre Euh !, la Troupe des Treize ou Robert Lepage, qui ont eu des échos dans la métropole. Mais, par exemple, le Théâtre de l'Estoc n'existe pas dans le livre, où l'on ne trouve pas le mot « Trident ». Enfin, en ce qui concerne les compagnies pour jeunes publics, cette étude « fait l'impasse sur ces dernières » (p. 290). Cela dit bien tout ce qu'il resterait à faire pour écrire un jour une histoire du théâtre au Québec. Il n'empêche qu'avec cette brique, la voici bien amorcée ! ■