INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA

UMI®
800-521-0600

NOTE TO USERS

Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received.

246, 469

This reproduction is the best copy available.

UMI

Le théâtre québécois dans tous ses discours

par

Janusz PRZYCHODZEŃ

Thèse de doctorat présentée
à
La faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat en philosophie

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Juin 1997

© Janusz Przychodzeń, 1997

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre reference

Our file Notre reference

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-44559-3

Canada

Abstract

This study is inspired by social discourse theory and sociocriticism of literature. It aims to describe an organizational system that informs theatre practice in Quebec and to go beyond aesthetic form, critical interpretation and institutional structure to reveal Québécois theatre in its most synthesized form.

To comprehend the model's overall operation, three broad sectors of the theatre's sphere of activity were explored and juxtaposed: institution, reception and creation. For this purpose, a preliminary set of quantitative and discursive data was assembled from a study of the network of professional schools, associations, and festivals in the theatrical milieu. Following this, examination of a number of scholarly texts made it possible to observe the way in which these elements are linked together into a more comprehensive ideological structure, while analysis of a representative body of contemporary (1945-1990) Québécois plays served to consolidate and refine these observations.

The central thesis of this work is that, at the level of the representation of the «world», there are a series of characteristics that may be thought of as the distinctive elements of Québécois drama. In general, Québécois theatre feeds off the denial of the theatrical in order to present itself to the spectator as a site of an impossible theatricality. This dynamic inscribes itself in sociocultural representation in general, and is perceived both in the spatio-temporal dimension of the play, and in the structure of dramatic character and dramatic conflict.

Le théâtre québécois dans tous ses discours
Linéaments d'une hégémonie socio-culturelle

Il se fait ici, au Québec,
le meilleur théâtre québécois du monde.

Jean-Claude Germain

Sommaire

Présentation 9

Introduction 19
- Problématique d'ensemble 20
- Les champs constitutifs du socio-discours théâtral 32
  Le discours artistique, 33; Le discours critique, 40;
- La conclusion..... 47

Première partie: L'institution 61

Chap. 1 Les cadres instituants
- La formation professionnelle 68
  Les organismes, 76; Les écoles professionnelles, 78; Autres lieux de formation en théâtre, 83
- Les associations 84
  Quatre organismes de base, 88; Les organismes spécifiques, 94

Chap. 2 Les intervenants
- Les auteurs 105
  Les organismes, 115; Les conflits, 117
- Les acteurs 119
  Les organismes, 124
- Les troupes 128
  Les organismes, 134
- Les lieux de production 135
- La critique 139
  Les périodiques, 150; Les organismes, 157; Les conflits, 158
- Le public 162

Chap. 3 Les systèmes d'émulation
- Les subventions 188
  Les organismes, 195
- La censure 201
- Les festivals 216
  Les festivals internationaux, 220; Autres festivals, 225
- Les prix 228

Deuxième partie: La mise en discours 239

Le discours critique

Chap. 4 L'histoire d'un territoire
- La «naissance» d'une dramaturgie (1968 - 1975) 247
- Les autonomisations (1976 - 1980) et (1980 - 1983) 261
- Le théâtre «itinérant» (1984 - 1994) 276

Chap. 5 La *théâtritude* 301

Le discours artistique

Chap. 6 La spatio-temporalité
- La géométrie du chaos 336
- L'atelier de l'espace 351
- La conversion du lieu 361

Chap. 7 L'identité
- Les belles-soeurs ont soif 387
- Vie et mort du moi boiteux 407
- Le personnage se meurt... 412

Chap. 8 La conflictualité
- Le degré zéro du conflit 436
- L'implosion de l'intrigue 450
- Le drame hors la scène 460

Addendum - Le théâtre malgré lui 475

Annexe 491
Bibliographie 507

Résumé

Proche de la théorie du discours social et de la sociocritique de la littérature, l'étude que voici a pour but de décrire le système régulateur de l'ensemble de la pratique théâtrale au Québec: aller au-delà des formes esthétiques, des appréhensions critiques et des structures institutionnelles pour faire apparaître le phénomène théâtral québécois dans sa forme la plus hautement synthétisée.

Pour saisir le fonctionnement global du modèle, trois grands secteurs du champ théâtral ont été explorés et confrontés - l'institution, la réception et la création. Ainsi, l'examen du réseau scolaire professionnel, des divers systèmes d'émulation et des associations regroupant les principaux intervenants a permis de constituer un dispositif préliminaire des données quantitatives et discursives. La lecture de nombreux textes critiques a servi par la suite à observer la manière dont ces éléments s'enchaînent pour former une structure idéologique plus complète, tandis que l'analyse d'un corpus représentatif de pièces québécoises contemporaines (1945 - 1990) a permis, enfin, de rassembler et d'approfondir toutes ces observations.

L'hypothèse centrale du travail pose au niveau gnoséologique de la représentation une série de caractéristiques que l'on peut considérer comme des éléments constitutifs de la spécificité dramatique québécoise. D'une façon générale, le théâtre québécois semble se nourrir de la dénégation du théâtral pour se présenter au spectateur comme le lieu d'une impossible théâtralité. Cette dynamique s'inscrirait dans une représentation socio-culturelle plus large, bien perceptible au niveau spatio-temporel du spectacle, de l'identité du personnage et de la structure du conflit dramatique.

Resumen

Próximo a la teoría del discurso y la sociocrítica de la literatura; este estudio que aquí se presenta tiene por meta describir el sistema regulador del conjunto de la pratica teatral en Quebec; ir más allá de las formas estéticas, de las aprensiones críticas y de las estructuras institucionales para hacer aperecer el fenomeno teatral quebequense en su forma la más altamente sintetizada posible.

Para comprender el funcionamiento global del modelo, tres grandes sectores del campo teatral han sido explorados y confrontados - la institución, la receptión y la creatión. Para comenzar, un dispositivo de datos cuantitativos y discursivos preliminares ha sido constituido a partir del examen de la red educativa profesional, de los sistemas de emulación et las asociaciones que reagrupan los principales participantes. La lectura de numerosos textos críticos ha servido de seguida para observar la manera en que estos elementos se encadenan para formar une estructura ideológica más completa, mientras que el analisis de un corpus representativo de obras quebequenses contemporáneas (1945 - 1990) ha permido, en fin, matizar los resultados obtenidos.

La hipótesis central del trabajo mostra, a nivel gnoseológico de la representación, une serie de características que se pueden considerar como los elementos constitutivos de la especificidad dramática quebequense. De una manera general, el teatro quebequense parece alimentarse de la denegación de lo teatral para presentarse al espectador como el lugar de une teatralidad imposible. Esta dinamica corresponde a une representación social más amplia, perceptible a nivel espacio-temporal del espectáculo, de la identidad del personaje y del conflicto dramático.

PRÉSENTATION

Qu'est-ce que le théâtre québécois ?

Qu'est-ce que le théâtre québécois ? C'est à partir de cette question fondamentale que s'est développée la large réflexion critique qui a donné lieu au présent ouvrage. Dans un premier temps, la réponse appelait à une exploration rigoureuse de la diversité des actes et des paroles qui constituent la totalité de la pratique théâtrale au Québec. À cette étape, il s'agissait de mesurer l'ensemble du territoire dramatique de façon à pouvoir rendre compte dans une perspective essentiellement historique de tout ce qui a déterminé cette dramaturgie au moment de sa naissance et de ce qui l'a influencée ultérieurement dans son évolution. Parallèlement à cette préoccupation, il a fallu étudier la manière dont les instances (matérielles et symboliques) de l'institution favorisaient la production, la légitimation et la diffusion de la représentation socio-théâtrale, ainsi que l'interaction de cette dernière avec l'horizon d'attente (local), manifeste dans les diverses attitudes de la critique et du public. Ce traitement préliminaire du sujet s'est fait nécessairement par rapport à de nombreuses catégorisations: la classification proposée respecte en effet les appartenances institutionnelles et artistiques, atteste leur relative autonomie, tout en exposant dans une forme embryonnaire le cloisonnement de cette masse idéologique dans une structure qui peut déjà être vue comme un mécanisme spécifique d'appréhension globale du monde.

Dans un deuxième temps, la définition du théâtre québécois exigeait une investigation plus approfondie, capable de révéler une dimension «cachée» du modèle hégémonique, responsable non seulement de la représentation théâtrale comme telle mais aussi - dans une certaine mesure - de l'ensemble de la représentation sociale au Québec. Là, en recourant à une approche méthodologique interdisciplinaire et interdiscursive, qui en soi (au niveau théorique) permet de comprendre la constitution et la fonction

socio-culturelles du phénomène théâtral, nous avons voulu représenter ce vaste objet de recherche dans sa forme la plus hautement synthétisée, de le concevoir, au-delà d'une composition kaléidoscopique, comme un *gesamtkunstwerk* où s'aboliraient paradoxalement les distanciations réciproques des systèmes sans que le corpus étudié perde sa spécificité générique globale. Cela impliquait évidemment le dépassement des taxinomies établies auparavant, la transgression des variantes individuelles et historiques, mais obligeait en même temps à demeurer dans les frontières établies par le contexte social ambiant.

Un tel positionnement avait pour but de poser à nouveau, de manière plus concrète, la sempiternelle question de la théâtralité; de faire sortir la spécificité théâtrale des normes universelles et des règles propres à la tradition du genre, pour l'étudier dans une manifestation locale. Il est nécessaire de signaler toutefois que, dans cette approche, la valeur universelle du théâtral n'a pas été pour autant abandonnée; au contraire, elle est restée pleinement opérationnelle, puisque les premières marques distinctives de la nature d'une représentation socio-théâtrale ont été établies justement en fonction du rapport que cette dernière entretient avec le modèle général de la théâtralité. Nous nous sommes donc proposé de développer plutôt des idées structuralistes et, par la force des choses, formalistes dans le sens d'une pragmatique du phénomène théâtral, au lieu de récuser complètement cet important héritage théorique et méthodologique.

Cette confrontation du théâtral local avec le théâtral universel a permis d'expliciter la spécificité dramatique québécoise selon des paramètres invariables, de sorte que la différence observée a pu apparaître dans ses qualités immuables: ainsi le sens global de la théâtralité québécoise a été saisi dans une perspective a-historique, même si, globalement, cette a-historicité se donne à voir de façon paradoxale comme une donnée fondamentalement instituée par l'Histoire.

Deux grand volets constituent l'ouvrage qu'on va lire, l'un de nature *synthétique* (chapitres 1 à 4), l'autre de nature *analytique*

(chapitre 5 à 8). D'abord, les résultats de la recherche se présentent comme une topographie, une toile de fond qui, en exposant des données quantitatives et des échantillons discursifs institutionnels, prépare le lecteur à l'hypothèse centrale du travail. On trouvera dans cette première partie des informations de types variés, tirées aussi bien des publications officielles, des monographies, des cahiers de recherche, des articles scientifiques, des dossiers de presse, que de documents plus difficilement identifiables - surtout des brochures, des dépliants, des communiqués, des programmes et des feuilles volantes. La dimension historique est tout à fait fonctionnelle à ce niveau de l'étude, mais on voudra bien ne pas chercher ici *une* histoire du théâtre au Québec: il s'agit plutôt d'une série de micro-histoires - incomplètes souvent - dont la fonction première est de faciliter la perception cohérente de la représentation globale.

Car ce catalogue, composé de manière idiosyncratique, ne constitue, par rapport au reste de l'ouvrage, qu'un dispositif idéologique référentiel: il ne prend sa pleine signification que dans le deuxième volet du texte, où réside d'ailleurs toute l'originalité du projet. À cette étape, l'exploration du théâtre québécois se fait à «un degré reculé d'abstraction», de manière à ce que, les nombreuses segmentations topologiques établies précédemment tendant à s'estomper, apparaissent plus clairement les réseaux de régularités responsables de l'engendrement et de la légitimité de la norme théâtrale québécoise. En fait, tous les éléments recueillis préalablement sont ici pris à rebours, confrontés avec la dimension proprement fictionnelle de la représentation et interprétés à travers une lecture convergente dans le but d'exhiber toute l'intertextualité et l'interdiscursivité inhérentes au champ dramatique québécois en tant que coeur de son existence. Ainsi, contrairement à ce qui a été vu dans la première partie, le théâtre se présente au lecteur comme une entité plus hautement structurée, mais aussi extrêmement souple, au point de paraître parfois, à travers cette malléabilité totalement transparente.

Cette «conversion du regard» se réalise à l'intérieur de la section consacrée au discours critique sur le théâtre (les chapitres 4 et 5). En effet, cette partie de l'ouvrage intègre déjà la dimension historique et la dimension a-temporelle du phénomène théâtral et regroupe les indices exposés auparavant dans une structure plus cohérente du point de vue de l'argumentation et de la narration. C'est aussi à l'intérieur de ces deux chapitres (surtout du chapitre 5) que la question de la différence de la théâtralité locale par rapport au modèle de la théâtralité universelle est abordée. Ce lien spécifique est d'autant plus facile à percevoir que les analyses proposées oscillent librement entre le niveau institutionnel, critique et artistique de la représentation. Ajoutons qu'en ce qui concerne la dimension proprement institutionnelle du théâtre québécois (chapitres 1 à 3), la présentation aborde des aspects aussi divers que les instances scolaires, les organismes professionnels, les intervenants - auteurs, acteurs, metteurs en scènes et autres professionnels de la scène -, ainsi que les organismes et les mécanismes d'émulation (festivals, prix, subventions, censures). Pour ce qu'il est de la structure de la représentation artistique, qui constitue le sujet de la section finale de l'ouvrage (chapitres 6 à 8), elle est examinée en fonction de trois catégories fondatrices du discours (dramatique): la spatio-temporalité, l'identité et la conflictualité.

Le tout est précédé d'une introduction qui, d'un côté, explique de manière plus précise la nature et la portée du projet et, de l'autre, décrit les étapes cruciales de la démarche. Au centre de cet exposé théorique se retrouvent la réflexion critique sur le théâtre de Patrice Pavis et d'Anne Ubersfeld, et la théorie du discours social de Marc Angenot. Mais contrairement à ce que veut la pratique courante dans les analyses de la globalité idéologique, nous avons opté pour un «échantillon» discursif plus restreint, quoique suffisamment large pour qu'il puisse demeurer représentatif - ou du moins indicatif - de l'ensemble de l'interdiscursivité sociale étudiée: notre objectif était de faire

apparaître l'essentiel à partir de relativement peu d'indices, voulant ainsi éviter ce que la pensée nietzschéenne considérait comme «le mauvais usage de la connaissance - dans l'éternelle répétition des expériences et des assemblages de matériaux, alors que [...] l'intégralité du matériel est, dans de nombreux cas, quelque chose d'inutile»[1].

En résumé, tout le fonctionnement du modèle hégémonique socio-théâtral (cet ensemble «de stratégies multiples mais non aléatoires» dans l'économie et dans l'herméneutique du signe) est présenté d'abord dans son étendue superficielle, pour être ensuite réexposé sommairement dans sa force opérationnelle globale. Cette dernière partie du projet clôt aussi l'ouvrage: elle reprend les éléments essentiels énoncés antérieurement au sujet de la production et de la structure de la représentation et les réévalue comme éléments producteurs d'une constante idéologique (au sens large) et normative, présente dans et par la langue. L'hypothèse centrale de l'ouvrage est fondée sur ce qui pourrait être défini comme le degré zéro de la représentation, c'est-à-dire la construction d'une représentation sociale à partir du présupposé (idéologème) central qui est... «l'absence de représentation». Précisons que la perception sociale de soi (et de l'autre) qui se dégage d'une telle dynamique - très simple en apparence - est en fait une entité complexe à multiples facettes religieuses, sociales, géopolitiques et historiques: présente de manière rudimentaire dans la culture déjà à l'époque de la Nouvelle-France et du Canada français, elle se manifeste plus explicitement dans le Québec du début du XXe siècle pour connaître son développement «vigoureux» dans les années 1930 et surtout dans les années 1960. Malgré ses nombreuses variations et sublimations, elle demeure fonctionnelle jusqu'à aujourd'hui.

♦

Le projet a été réalisé en plusieurs étapes, dont certaines ont déjà été présentées à la communauté universitaire. Ainsi, la

partie théorique et méthodologique de la recherche a été exposée et discutée lors de l'atelier «Театр как социальная система» (Le théâtre comme système social), organisé à l'occasion du 12e Congrès mondial de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale «Performance Past and Present: Current Trends in Theatre Research» (Moscou, 1994). Elle a été réévaluée et développée par rapport au phénomène de la globalisation, en octobre 1994, lors du Colloque international et interdisciplinaire «Multiculturalism + Transnationalism», organisé par le College of Arts and Sciences (University of Massachusetts). Quant à la question de la spécificité du théâtre québécois et de ses rapports particuliers avec la culture, elle a fait l'objet d'une présentation à l'atelier «Cultural Identities» du 14e Congrès mondial de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale, «Theatre and Holy Scriptures: Ritual and Mythological Dimensions» (Tel Aviv, 1996). Un texte portant sur un aspect plus particulier de la nature du théâtral québécois, celui de la structuration du conflit dramatique, a aussi déjà été rendu public: il a été communiqué lors du colloque «Littératures d'expression française» du 64e Congrès de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (Université McGill, 1996, Mention d'honneur pour la meilleure communication de la section «Littérature d'expression française»). Il faut préciser enfin que la réalisation de toute la recherche ainsi que la rédaction finale de l'ouvrage ont été grandement aidées par deux bourses substantielles provenant de l'Université McGill, la *Max Binz McGill Major Fellowship* et la *Hugh MacLennan Memorial Major Fellowship for the Study of Canada*.

J'aimerais réserver le dernier mot de cette présentation aux remerciements que je dois à de nombreuses personnes qui ont contribué à mon travail. Je tiens à exprimer ma vive gratitude à Monsieur François Ricard, professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, directeur de cette thèse de doctorat, tout d'abord pour m'avoir laissé carte blanche dans l'exécution de ce projet, mais aussi pour les précieux conseils et tout l'appui intellectuel et moral qu'il m'a prodigués

Ma reconnaissance va également à Monsieur Marc Angenot, professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, dont la disponibilité, l'assistance et l'expérience m'ont permis de mener à terme toute cette recherche. Sans ces deux personnes, la présente étude n'aurait pas vu le jour.

Je dois également beaucoup à des rencontres que j'ai eu l'occasion de faire avec Madame Anne Ubersfeld, professeur au Département de théâtre de l'Université Paris 7, et avec Monsieur Roman Wikciuk, metteur en scène russe à qui son approche peu commune du phénomène théâtral a déjà valu une renommée internationale. La grande ouverture d'esprit dont ces interlocuteurs ont fait preuve et leur profond intérêt pour l'art théâtral se sont avérés bien stimulants aussi pour ma perception de la représentation dramatique. Je garde également en mémoire l'entretien captivant sur la création et la représentation artistiques que j'ai eu avec Krzysztof Wierzbicki, assistant permanent et ami intime du cinéaste Krzysztof Kieślowski. Je désire d'autre part souligner l'aide de plusieurs autres «collaborateurs», spécialement Madame Josette Féral, professeur au Département d'art dramatique de l'Université du Québec à Montréal, Monsieur Jean-Marcel Paquette, professeur au Département des littératures de l'Université Laval, Monsieur Yvan Lamonde, professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, Monsieur Józef Kwaterko, professeur au Département de philologie romane de l'Université de Varsovie et Madame Jane Everett, professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill.

Enfin, je veux remercier publiquement toutes les autres personnes dont l'apport a fait avancer d'une manière ou d'une autre la réalisation de tout ce travail. Je pense en particulier à Monsieur Daniel Gauthier, responsable du Centre des auteurs dramatiques, à Monsieur Daniel Laflamme, responsable du Centre de documentation du Conservatoire d'art dramatique de Montréal et à Monsieur François Tréguier de la Société Pratt & Whitney Canada. Je ne saurais oublier non plus l'amitié et le soutien très

appréciables de *S.CH.*, dont le rôle de fiction a dépassé de loin toutes les attentes du réel. À tous, je dis un cordial et chaleureux merci.

Notes

1. Frieddrich Wilhelm Nietzsche, *Das Philosophenbuch. Theoretische Studien/Le livre du philosophe. Études théoriques*, Paris: Aubier-Flammarion, 1969, p. 85. Traduction, introduction et notes de Angèle K. Marietti. Dans l'épistémologie simmélienne, il est plutôt question d'un «savoir superflu - une somme de connaissances méthodologiquement impeccables, inattaquables sous l'angle de la notion abstraite de savoir, et cependant étrangères en leur esprit à la finalité [idéale] propre à toute recherche» (Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais. Introduction de Vladimir Jankélévitch*, Paris: Rivages, 1988, p. 206-207. Traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel).

INTRODUCTION

Pour une analyse interdisciplinaire et interdiscursive globale d'un théâtre

Le but de cette étude est de présenter la *totalité* empirique de la dimension essentiellement textuelle du phénomène théâtral, propre à un état donné d'une société: québécoise en l'occurrence. Il s'agira avant tout d'une opération de décloisonnement du texte dramatique de ses barrières intra-institutionnelles et de ses contraintes esthético-génériques: tout en tenant compte des liens étroits qui existent entre le texte et les autres composantes de la représentation, on voudra orienter la recherche actuelle sur le théâtre dans une direction encore plus générale, et réfléchir sur l'exploration possible des relations hégémoniques qui s'installent hypothétiquement dans la totalité unisociale des formations discursives dont le dénominateur commun fondamental serait le noyau doxique «théâtre».

Précisons toutefois d'emblée que cette grande ouverture heuristique (interdiscursive, intergénérique) et épistémologique (interdisciplinaire) ne compte nullement lire ce «tout empirique, cacophonique et redondant» que constitue LE théâtre à une époque donnée dans une société donnée, mais chercher «un système régulateur global» du théâtral propre à son contexte social, culturel, politique et idéologique. Nous nous emploierons à faire ressortir les logiques hégémoniques linguistiques, topologiques et pathétiques (gestuelles) qui traversent, déterminent et organisent cette masse «théâtrale» des discours (doxa) et des pratiques (praxis).

♦

Autrement dit, tout en tenant compte, des visions multidimensionnelles de la compréhension du phénomène théâtral, telles que «la polyphonie informationnelle de la représentation» de Roland Barthes, «le faisceau multisémiologique du fait spectaculaire» de Christian Metz, «la série de types langagiers

dramatiques» de Tadeusz Kowzan, «les arts en dialogue» d'Ilie Balea, «le conflit des systèmes représentationnels» d'Elam Keir ou même de certaines approches extra-textuelles de la dynamique théâtrale (énergétique d'Artaud; pulsionnelle de Masa) - bref, des modèles explicatifs qui, tout étant plus ou moins différents dans les perspectives et les appareils conceptuels proposés, représentent à travers de multiples influences culturelles, idéologiques et méthodologiques le désir de rendre compte de la globalité complexe du fait théâtro-spectaculaire, nous nous fixons comme objectif une exploration méthodique de la dimension discursive (textuelle) du théâtre, ceci toutefois dans un cadre qui, par ses visées interdiscursives et aussi interdisciplinaires, transgressera largement la traditionnelle *lecture littéraire* du théâtre, ainsi que le découpage artistique/critique/organisationnel inhérent à toute institution de la scène. De notre point de vue, ce dispositif discursif se déploie selon une vaste logique de la production sociale de la parole, aboutissant à un amalgame énonciatif narrativo-argumentatif d'apparence fortement hétérogène que l'on pourrait nommer *le socio-discours théâtral*.

Problématique d'ensemble

Dans cette élaboration de la problématique globale (la présentation des méthodes, des principes et de l'appareil notionnel appropriés), il nous faut aborder en premier lieu la manière dont nous percevons et nous construisons l'objet de recherche lui-même («le socio-discours théâtral») pour pouvoir réfléchir ensuite sur les intérêts, les difficultés épistémologiques et les limites qu'une telle opération heuristique peut présenter à la tradition de la lecture, de la réception et finalement de la compréhension du phénomène théâtral, tel qu'il tend à opérer dans le champ occidental de la culture. Ceci nous permettra de mieux tenir compte de la valeur effective de notre système, et de répondre également d'entrée de jeu à certaines réfutations que l'on pourrait adresser

à la spécificité du positionnement scientifique dont se réclame cette étude.

Dans son premier objectif méthodologique, le projet veut représenter un travail à caractère «extensif», c'est-à-dire largement ouvert à de nombreux concepts-clés qui proviennent de la compénétration terminologique et définitionnelle de l'analyse sociocritique et sociodiscursive de l'heure. En gros, nous nous proposons de ressaisir les concepts étudiés dans leur originalité, dans leur évolution et dans leurs acceptions multiples, pour les reprendre ensuite et les regrouper de manière cohérente tout en réfléchissant sur les possibilités de leurs transpositions et applications. Notre but se traduit donc principalement par la volonté de construire "un espace épistémologique renouvelé", situé à la jonction de plusieurs sciences sociales/humaines et de notre objet d'étude qui est le discours socio-théâtral contemporain au Québec.

Mentionnons tout d'abord que l'unité méthodologique fondamentale de la vision du discours théâtral proposée dans cette étude doit beaucoup au recours systématique à certains éléments définitionnels et hypothético-déductifs de la *théorie globale du discours social*, telle qu'elle s'est constituée essentiellement sous la plume de Marc Angenot. Celui-ci, en partant de quelques visions générales et parfois même seulement d'esquisses bien intuitives et fragmentaires ou encore de constats purement programmatiques (théoriques) qui circulaient sur le fonctionnement de l'ensemble de la discursivité sociale, reprend et réexamine sous différents angles l'usage plus ou moins explicite et conscient de l'expression de «discours social», apparue dans le champ critique des sciences sociales dès le début des années 1970.

Les travaux de Robert Fossaert, surtout ceux qui sont consacrés aux mécanismes sociaux du fonctionnement des idéologies, apportent des précisions importantes au concept de «discours social»; ils soulignent tout d'abord que l'unité implicite de la parole sociale est due à l'intertextualité fondamentale de tous les discours et qu'elle se manifeste au travers et au-delà des

instances politico-économiques par une sorte de continuum langagier qui surdétermine la constitution et la lisibilité de chaque texte. Mais il y a plus, car, comme le note avec justesse Marc Angenot, Fossaert va pousser sa grille explicative jusqu'à totaliser presque complètement le sens du discours social et par conséquent rendra la locution quasi inopératoire: il y verra «non seulement les discours mais aussi les monuments, les images, les objets plastiques, les spectacles (défilés militaires, banquets électoraux, kermesses et ducasses) et surtout la sémantisation des usages, des pratiques en ce qu'elles sont socialement différenciées (kinésique, proxémique, vêtement) et donc signifiantes»[1].

Plus proche de l'anthropologie culturelle que de l'analyse (socio)critique des textes, cette vision globale du discours social commun provoquera donc chez Marc Angenot une volonté du resserrement du cadre constitutif de la discursivité sociale vers le sens propre de l'expression, tel qu'il était entendu entre autres par Claude Duchet: «un ensemble de voix brouillées, anonymes, une sorte de fond sonore - ce que Michel Foucault nomme l'arrière-fable -, où se mêlent les clichés, les fameuses idées reçues, les stéréotypes socio-culturels, les idiolectes caractérisants, les traces d'un savoir institutionnalisé ou ritualisé, des noyaux ou fragments d'idéologie dominante»[2]

Nous devons préciser toutefois que, pour un analyste du phénomène théâtral, essentiellement préoccupé par des dimensions discursives des faits spectaculaires, les extensions disciplinaires de Fossaert seront d'une utilité heuristique indéniable, car celui-ci tend, dans ses paradigmes, à établir des parallélismes (pragmatistes déjà du parlé-agi) entre la *paraula* (dit) et le *gestus* (acte), ceci dans un contexte collectivement marqué d'une large *mise en scène* sociale du discours («le théâtre "dit" beaucoup plus en exhibant ses locuteurs et les forces psychiques et sociales des personnages qu'en construisant une argumentation littéraire», Patrice Pavis[3]). Ainsi, la légitimité du projet de transposer la théorie du discours social d'Angenot dans un champ de pratiques culturelles qui repose dans une large mesure sur le non-verbal

s'explique par la volonté d'élargir raisonnablement (nous semble-t-il) le cadre cognitif établi par Angenot sans toutefois se laisser récupérer par les tendances incommensurables de Fossaert.

C'est donc par ce double point de départ, angeno-fossaertien (dont chaque chercheur intéressé par le discours théâtral global doit tenir compte), que se légitimera notre intérêt pour les examens qui s'organisent davantage comme des approches extra-discursives[4], tels que les recherches communes de Jack Biles ou de David Clarke[5] sur les rapports entre le discours et le comportement (le premier nous offrira une séries de distinctions utiles dont celle entre l'«acte» et la «performance»[6]), les analyses de Bruce Lincoln concernant le discours et des constructions collectives mythiques et rituelles (mentionnons par exemple la réflexion de ce dernier sur les codifications ethnocentriques de la structure dramatique des spectacles télévisés américains «All-Star Wrestling»[7]) et les études très nombreuses qui explorent des dimensions discursives de la communication sociale de manière spécifique (comme celle d'Olga Revzina qui considère le dramaticité du texte théâtral comme la violation constante des normes établies de la communication sociale[8]) ou plus large (sémiolinguistiques[9], mass mediatiques[10], interactives et verbales[11], conversationnelles[12], actionnelles[13]). Évidemment, il faudra revenir plus longuement sur la validité effective (c'est-à-dire essentielle à notre démarche) de certaines assertions exposées et développées dans toutes ces approches spécifiques.

En ce qui concerne le concept de «discours social», il a été sans aucun doute le plus largement et le plus précisément développé dans les études de Marc Angenot qui, à partir d'un parcours assez exhaustif des diverses appréhensions de la masse sociale des discours (Prieto, Medvedev, Bakhtine) et autant par la transposition de certaines prémisses établies par la pensée d'Antonio Gramsci, Émile Durkheim, Michel Foucault et Pierre Bourdieu, que par l'application fructueuse des hypothèses méthodologico-théoriques proposées par les nombreuses analyses sur la socialité discursive de Charles Grivel, Roland Barthes, Paul

Ricoeur, Jean-Pierre Faye, Jürgen Habermas, Timothy Reiss (pour ne mentionner que ceux-là), nous propose au bout du compte une définition beaucoup plus fonctionnelle du discours social. Dans son étude d'illustration et de validation de son approche théorique, portant sur «la chose imprimée» en français au cours de l'année mil huit cent quatre-vingt neuf, Angenot présente les premiers traits constitutifs de sa formule comme suit:

> *«Tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mise en discours.*
>
> *Ou plutôt, appelons «discours social» non pas ce tout empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible - le narrable et l'opinable - et assurent la division du travail discursif. Il s'agit alors de faire apparaître un système régulateur global dont la nature n'est pas donnée d'emblée à l'observation, des règles de production et de circulation, autant qu'un tableau des produits»*[14].

Précisons qu'une telle conception (encore très large) du «discours social» se précise rapidement tout d'abord par des coupes diachroniques déterminées ainsi que par quelques éléments constitutifs/frontaliers (synchroniques) majeurs de la production, de l'institutionnalisation et de la structuration sociale de la parole; ce qui permet finalement d'exposer l'ensemble hégémonique d'une discursivité donnée sous un angle où le discours social se revêt d'une équation simplifiée, car elle résulte de l'enchevêtrement de trois composantes seulement: DS $\in$ (échantillon ±1889) $\Rightarrow$ discours de l'État-nation $\leftarrow$ discours de la langue nationale $\leftarrow$ discours de la classe dominante.

Dans un second temps, l'effort d'Angenot consistera à faire ressortir de sa définition globale, descriptive du discours social, une série de qualités intrinsèques, que l'on pourrait qualifier de «métastructurantes», car elles s'interposent en un sens à la grille relationnelle esquissée plus haut. Ces particularités, inhérentes à chaque discours, s'organisent dans un réseau de forces tangentielles qui mettent en marche la machine textuelle de la production massive du sens (et/ou du non-sens), de la mobilisation

et de la stigmatisation des idéologies, machine qui, tout compte fait, peut apparaître comme un au-delà hypothétique et *presque* aléatoire de l'aménagement très subtil (car paradoxalement extrêmement évident) de la cacophonie discursive.

Angenot décrit ces entités caractérisantes en recourant à une série d'axiomes où il se concentre avant tout sur: «interaction généralisée» (les discours ne forment pas des entités imperméables), «allégorèse» (la surimposition re-structurante des discours) , «formes et contenus» (les formes sont en relation étroite avec les contenus), «tout est idéologique» (aucun discours n'y échappe). Il propose par la suite de parler d'une structure «hégémonique» (domination, légitimation et exploitation) du discours social - ce dernier terme, constituant un point central de sa théorie, aurait été composé essentiellement de «langue légitime» (officielle-littéraire), de «topique et gnoséologique» (vraisemblable social doxique), «fétiches et tabous» (formes/objets sacrés du discours), «égocentrisme/ethnocentrisme» (forces constitutives de l'identité sociale), «thématiques et vision du monde» (axiomes doxiques explicatifs), «dominantes de pathos» (effets de discours), et «système topologique» (système de division, de régionalisation du travail discursif)[15].

Notre projet se traduit essentiellement par la volonté d'appliquer la grille théorico-méthodologique élaborée par Angenot à un corpus discursif éminemment plus spécifique que celui d'une société donnée globalement: en fait, il s'agirait de tenter de «faire apparaître un système régulateur global» à partir de «tout ce qui se dit et s'écrit» - et se joue - dans la «société théâtrale artistique»; autrement dit de s'attaquer à une totalité doxologique propre à la culture dramatique globale qui soit en rapport avec les représentations du réel et les productions collectives du sens. Toutefois, dans un premier temps, ce transfert des éléments opératoires fondamentaux de la théorie et de la définition du discours social à l'analyse du socio-discours théâtral appelle à une réflexion de nature épistémologique - présentée ici malheureusement dans un raccourci qui frôle l'irrévérence - sur

certains aspects du dispositif conceptuel mis en pratique par l'analyse socio-discursive globale.

De prime abord, nous sommes disposé à aller dans le sens déjà esquissé par quelques critiques - des études poussées manquent encore - qui tentent d'évaluer la conception angenotienne de l'hégémonie en faisant remarquer, premièrement, que «l'objectivation du texte social» dont il est question chez Angenot peut se laisser voir d'une certaine façon comme *une lecture* dont les horizons de lisibilité doivent inévitablement être déterminés d'une façon ou d'une autre par un point de vue (qui est en fait une sorte de *perspectivismus* nietzschéen[16]), un autre texte social, «adopté» et «adapté» par le chercheur. Ainsi, dans le cas idéal de compétence, le fait hégémonique ne pourrait être qu'une objectivisation maximalisée et non maximale, produite par la prise du recul *permise* par toutes les opérations historiques, rhétoriques, argumentatives, cognitives connues d'une société lectrice, productrice de la *perméable* conscience critique du chercheur. Compte tenu de cette présence problématique d'un discours social (d'un discours social résiduel) dans la lecture d'un autre discours social[17], nous serions prêts à proposer d'**ouvrir**, de «kaléidoscopiser» le statut du texte hégémonique dans le discours social. Évidemment, il ne s'agit aucunement dans cette réfutation d'une dénégation du principe des cohérences discursives (de possibles hégémoniques) qui s'installent incessamment et subrepticement dans les dits, énoncés en choeur et/ou en solo par la masse sociale des sujets écrivants et parlants. C'est dire plutôt que l'hégémonie serait de l'ordre du dicible tout en étant innommable.

Mais on peut également poser la question de l'unicité hégémonique d'une autre manière, plus orthodoxe, et essayer de parler de l'hégémonicité ou de la discursivité sociale (ou encore de la socialité discursive) dans *le* discours social (= continuum synchro-diachronique). Il s'agit alors de prendre l'article défini de la locution au pied de la lettre et de proposer tout simplement d'affranchir l'expression «discours social» de sa déterminante

diachronique et de la concevoir comme un produit culturel a-historique, presque absolutisé et ayant un sens quasi-structural; donc de la voir finalement non en tant que texte qui est *déjà-là*, mais plutôt comme un texte qui est *toujours-là*. Dans cette perspective, le discours social et l'hégémonie acquièrent une signification remodelée, le premier restant résiduaire seulement de la «grande historicité» (celle de la formation des premières écritures, de leur sacralisation, ensuite de leur sécularisation et, finalement de leur «simulacrisation»), la deuxième se rapportant inévitablement à un potentiel de contenu immuable du premier, à une sorte d'ortho-discursivité.

Disons plus: dans un sens encore élargi, l'hégémonie ne peut posséder que les caractéristiques immanentes du TEXTE, de cette abstraction qui essaye constamment de se «substituer» à la réalité, donc de traduire TOUT (la notion de totalisme étant l'une des clés de la théorie angenotienne) de manière en apparence cacophonique et contradictoire. Compte tenu de cette spécificité structurelle du fait hégémonique, je proposerais de nuancer la conception même de l'hégémonie par l'introduction d'une distinction primaire entre l'hégémonie-définition, conçue en tant que texte immuable et opaque qui est *toujours-là*, et l'hégémonie-lecture, prenant la forme du texte ouvert, kaléidoscopique, qui est *déjà-là*. Évidemment, notre lecture du socio-discours théâtral relèvera également de sélections contextuelles et circonstancielles dés/ambiguïsantes.

Puisque nous avons posé que chaque discours est, à quelques nuances près, toujours un texte centriste (même s'il se veut décentralisé), donc identitaire et à tendance hégémonique, nous croyons qu'il est tout à fait justifié de vouloir appliquer les grands principes de la théorie d'analyse du discours social à un échantillonnage d'énoncés plus spécifique mais qui conserverait toujours son caractère trans-social, vu que son étendue dépasserait encore les limites effectives imposées par les hiérarchies et les contraintes «du système de division des tâches discursives». Pour cette raison, dans l'intérêt de la recherche théâtrale globale, je propose de découper dans la totalité de la masse discursive d'une

société un ensemble socio-discursif des langages constituants-constitués indépendamment de ses logiques généalogiques ou institutionnelles propres, dont la seule lisibilité première cohérente serait instituée par la présence supposée et/ou présupposée du prédicat fondamental «théâtre». Il est évident que l'analyse du socio-discours théâtral devrait tenir compte d'une certaine «spécificité» et d'une certaine «autonomie» des paroles constituantes de ce champ «culturel»[18], mais tout en faisant attention de ne pas se laisser récupérer par la magie fétichiste qui reste propre à sa nature. Nous espérons qu'une telle approche permettra tout d'abord un développement de la recherche sur les globalités discursives, et qu'elle nous offrira, par le biais de l'analyse théâtrale, une occasion d'explorer et d'approfondir les rapports concernant les manières et les stratégies de la représentation du discours sur la scène sociale[19].

Manifester un tel désir nous semble plus que valable à l'époque dite de la «société du spectacle»[20]. Cette expression qui, par l'entremise de Guy Debord, se trouve d'un usage de plus en plus courant depuis la fin des années 1960, arrive, malgré certaine ambiguïté, à souligner l'amplification (post/moderne) de la rupture entre le rituel et le théâtral ou, pour le dire autrement, de la spectacularisation du rituel, dont la fonction originelle a été définie par Aristote comme *catharsis*, «purgation des passions». Le passage du rituel théâtral au théâtral rituel, dans lequel les «sociétés visuelles» médiévales (Jean Duvignaud) sont pour quelque chose, a été bien saisi par Nietzsche qui, dans *La naissance de la tragédie*, fait la distinction entre «l'essence inesthétique du rite» et «l'essence esthétique de la tragédie» en définissant le fond de la croyance dans le rite comme «l'expression par métaphore de la relation entre essence et phénomène [kantien]». Ces affirmations inciteront Claude Karnoouh à écrire:

> *Tout spectacle est illusion, aussi bien celui du théâtre que celui du rite, toutefois, cette similitude n'induit qu'une analogie phénoménale. Là des situations sont exposées, des décors plantés, des paroles énoncées, par des acteurs devant des spectateurs passifs; ici, des choses sont montrées, des nourritures ingérées,*

des vêtements, des parures, des masques, des statues, des maquillages sont portés, magnifiés, et des hommes agissent pour les exposer et s'exposer eux-mêmes en un jeu où acteurs et spectateurs ne se différencient guère, même si certains rôles sont attribués pour la vie à certains officiants. Les Grecs saisirent cette différence qu'ils analysèrent comme une rupture, comme le résultat d'une mutation due à une innovation sans précédent, et les premiers l'éprouvèrent et la pensèrent comme double expérience inaugurale, celle de la philosophie et du théâtre. Dès lors, les mythes et les rites ne commandaient plus à l'action des hommes, mais servaient de motifs littéraires et de métaphores sociales et morales, à l'interprétation de leurs actes et de leurs pensées. Rupture fondamentale qu'on lit dans les dialogues de Platon et dans la tragédie. Rupture commencée avec Eschyle, poursuivie par Sophocle et parachevée par Euripide dont l'oeuvre servit de modèle jusqu'au classicisme allemand[21].

On saisit rapidement le sens adopté dans la description de ces transferts successifs (on ne saurait oublier la phase «absurde» du théâtre) qui auraient mené à la déperdition graduelle, mais inévitable, de la «virtualité du réel», jusqu'à l'invention ultime de la «réalité virtuelle», imposant partout «le simulacre» (Jean Baudrillard), avec toute la force du mot[22]. Ainsi, la devise shakespearienne «le monde entier est en scène» semble plus que jamais actuelle et des expressions comme la «théâtralité» de Nicolas Evreinov qui cherche à attribuer un fondement théâtral à chaque manifestation sociale, la «théâtrocratie» (le régime théâtral permanent qui s'impose aux régimes politiques divers, révocables, successifs) de Georges Balandier, «la mise en scène de la vie quotidienne» d'Erving Goffman et «la théâtralité sociale du regard» d'Eric Bentley confirment seulement le lien indissociable entre la scène théâtrale et la scène sociale.

Effectivement, dans une large extension du mot «théâtre», on peut considérer (et bien sûr pas seulement aujourd'hui) toute la socialité comme une ritualité dramatisée possédant ses propres prescriptions «scéniques» (didascalies architecturales, vestimentaires, gestuelles), conflictualités dramatiques (tragiques, comiques; quotidiennes et historiques), distributions multiples des rôles (premiers et secondaires), choix des répertoires spectaculaires (historiques et contemporains), vérités de jeu et de masque, division de l'espace social de la scène (proscenium, les coulisses) et finalement répartitions

fondamentales en «metteurs en scène», «auteurs», «acteurs» et «spectateur». L'idée de voir la société comme un théâtre a été utilisée explicitement dans le théâtre même: Dennis O'Sullivan, dramaturge québécois, en s'interrogeant sur l'univers médiatique et les rapports entre le réel et le théâtral, propose le spectacle expérimental *Montréal. Série noire* qui est conçu comme une «visite guidée» en autobus à travers la ville prise tout entière comme scène.

C'est dans cette perspective que la mise en scène du discours social peut être vue également comme une machine de mobilisation sociale (autant de l'interprète que du spectateur) dont certains énoncés et comportements spectaculaires contiennent déjà un caractère théâtral ou pré-théâtral, extra-théâtral et para-théâtral (cérémonies rituelles culturelles, religieuses, militaires, politiques ou ludiques). Dans le domaine du théâtre proprement dit, les idéologies de la sacralisation représentationnelle réclament, comme l'a observé Christian Metz, le rôle non-figé du signifiant et du signifié, ce qui permet à chaque actualisation du texte et du geste la mobilisation du sujet-parlant et sujet-regardant. On peut rapidement relever quelques autres éléments caractéristiques de la théâtralité sociale, comme l'importance de l'idéologie du vécu sur la scène, le caractère illusoirement performatif du langage (dire = faire) et la nature constitutive de l'idéologie du (non)sujet manifeste de manière intéressante et exemplaire dans les modalisations du rapport linguistico-théâtral «déterminant»-«déterminé» = «acteur»-«spectateur».

Il nous semble que parmi tous ces constituants, c'est l'idéologie du jeu (le plus souvent synonyme du «vécu») qui acquiert une fonction primordiale, surtout à travers sa logique très ambivalente, qui semble d'une part vouloir évacuer complètement le théâtral de la vie sociale («c'est du théâtre, c'est pas vrai !»/jouer mal) mais, sur un autre plan, désirer y soumettre toute la dimension du réel («jouer comme si c'était vrai!»/jouer bien). Si on tient compte des contextes d'énonciation de ces deux énoncés, «le théâtre-jeu» nous apparaît comme un

phénomène-continuum présent-absent de toute la socialité, et il est dès lors possible de définir paradoxalement le rôle fonctionnel du théâtre artistique comme un rôle à double emploi: échappatoire en tant qu'espace régulateur des passions «aristotéliciennes», et instrument de socialisation - un lieu véritablement «pédagogique» dans son utopique projet de mimétisme (peu importe qu'il soit réaliste ou surréaliste). Il nous semble que cette polarité, constamment menacée dans son impossible équilibre entre «l'agit-prop» du mot et «la cruauté» de la pulsion, tend, pour sa survie, à se doubler d'elle-même, car l'échappatoire et le pédagogique dramatiques s'orientent inévitablement (séparément et ensemble) de façon à inclure et compromettre à la fois les sens négatif et positif de leurs significations. Une interprétation extrême de cette vision de la théâtralité, appartenant déjà pleinement à la sphère ontologique de la philosophie, chercherait tout simplement à faire du théâtral une manifestation de l'être, «les formes de l'âme», dirait le jeune Lukàcs.

Du côté de la recherche proprement sociologique, Émile Durkheim, auteur de la quadruple fonctionnalité du rite religieux/théâtral (disciplinaire, cohésive, revitalisante, euphorique), n'a jamais cessé de souligner le rapport étroit entre le rituel et le théâtral. Par ailleurs, son point de vue a servi de base à quelques développements ultérieurs de l'appréhension de la socialité théâtrale. Cependant, nous devons mentionner que, même si on tient compte de la «sociologie du théâtre» de Jean Duvignaud, de «la sociologie du théâtre populaire et la théorie sociale du rôle» de J.S.R. Goodlad, de «la sociologie du spectacle» (théâtre, cinéma, music-hall, variétés, publicités) de Richard Demarcy, ou de la sémiotique du spectacle (bande dessinée, film, danse, performance, arts multimédia, etc.) d'André Helbo, les études bien développées sont plutôt rares dans ce domaine.

Notre étude ne peut pas se réclamer bien sûr, d'une si large acception du mot «théâtre». Sinon, il nous faudrait élargir le concept de socio-discours théâtral aux dimensions angeno-fossaertiennes du discours social. Toutefois, nous tenons à

souligner que cette approche ne relève exclusivement ni de la dramaturgie (étude de la structure narrative du spectacle) ni de la théâtrologie (approche de tous les codes spécifiques) ou de la sémiologie théâtrale (analyse des procès dramatiques de signification). Vu le caractère spécifique de notre objet d'investigation, nous essayerons de tenir compte des acquis majeurs provenant de toutes ces méthodes, mais notre objectif principal sera de proposer une analyse socio-critique holistique qui chercherait à prendre en compte la globalité du théâtral artistique et critique donné, à la considérer comme un élément exemplaire, quoique spécifique[23], de la théâtralité sociale totale et à montrer comment, c'est-à-dire par le biais de quels truchements idéologémiques, une telle convention théâtrale fait sa spécificité fétichiste et, à travers ses stratégies manipulatrices, réussit à imposer son exclusivité.

Les champs constitutifs du socio-discours théâtral

Faire une lecture transversale, mais effectuée obligatoirement dans une coupe synchronique précise, du socio-discours théâtral, signifiera autant aborder le «grand théâtre», celui qui est le plus sacré et institutionnalisé, que récupérer ses formes marginalisées et marginales (théâtres d'avant-garde, expérimental, pour enfants, pour jeunes), les dérives contemporaines du théâtre comme le téléthéâtre et le théâtre radiophonique (radiothéâtre), et inclure finalement les formes théâtrales plus éloignées: le théâtre musical, le café-concert, le spectacle multimédia, le monologue[24]. En même temps, notre regard devra porter sur le discours critique journalistique et universitaire - variantes institutionnelles du socio-discours -, sur les discours théoriques et sur «tous» les autres discours (*i.e.*: textes des assemblées plénières des congrès de théâtre, textes des commissions et des enquêtes, des relectures et des récupérations d'auteurs et de pièces dramatiques du «passé», textes des films documentaires, des émissions de radio) qui forment

un ensemble autour du vocable «théâtre», ceci dans un contexte national choisi, québécois en l'occurrence.

Une grande distinction est implicite à la structure de cette description lapidaire du territoire socio-discursif théâtral, celle entre la parole qui *fait* du théâtre (*i.e.* le discours artistique proprement théâtral) et la parole qui *interroge* le théâtre (*i.e.* le discours théâtral critico-théorique). Mais précisons tout de suite que la frontière proposée ne sera pas toujours étanche, surtout en ce qui concerne le texte dramatique, car un certain type de didascalies, comme le phénomène du théâtre dans le théâtre, peuvent accomplir également une fonction méta-théâtrale. Il est très probable que sur un plan hégémonique plus approfondi, les deux champs restent liés de manière inextricable et forment avec le reste textuel et extra-textuel du discours social un réseau complet de signification, mais si on remonte plus à la surface de la structure discursive globale, on voit clairement que les intersections descriptives et cognitives entre et dans ces textes se produisent selon les logiques de production, d'imposition et de diffusion qui appartiennent également à leurs propres traditions, traditions que l'on pourrait nommer autonymiques (et parfois même conflictuellement indépendantes), c'est-à-dire se désignant elles-mêmes comme signifiantes dans le discours.

♦ Le discours artistique

Comme axe de signification, le discours artistique est en fait un discours à caractère intrinsèque et il occupe une position centrale dans le socio-discours théâtral. Sa principale partie constitutive peut assez facilement se limiter à la forme narrative dramatique la plus commune, le dialogue (et/ou à d'autres parties non-verbales du spectacle dans le cas de la conflictualité des codes théâtraux). À cause du grand potentiel ré-générateur de la parole (aussi de la parole critique), le discours théâtral, que l'on pourrait nommer également le «grand discours», doit être considéré comme le texte fondateur du socio-discours théâtral. Pris de manière empirique, et dans sa dimension idéaltypique, il se structure sur le «littéraire»: l'ambivalence, la valeur de

«presque rien» (Jankielevich), ce qui lui permet d'être éternellement re/lu, re/présenté et lui donne une force exceptionnelle pour traverser l'histoire, le pouvoir de se re/trouver à «chaque» moment diachronique de l'évolution du discours social. Dans cette situation, il n'est pas étonnant que le théâtre ait toujours réussi à «s'échapper» des grilles critico-théoriques proposées par d'innombrables lectures. Il y a plus: cette mythification de l'art du spectacle permet à certains praticiens d'avancer imprudemment que le théâtre ne saurait être étudié, seulement exécuté et ce, de manière intuitive.

Dans notre étude du discours théâtral, les recherches se multiplieront généralement sur les interactions entre diverses méthodes d'approche du texte dramatique appartenant, dans leur grande majorité, au domaine propre des études théâtrales. Toutefois, il faut dire que dans ce champ hétéroclite, beaucoup de modèles d'analyse de l'écriture et de la pratique théâtrales s'appuient ouvertement sur des disciplines provenant soit de l'ensemble des sciences humaines, soit (moins souvent) de certaines sciences pures (mathématiques, biologie, médecine, psychologie). Il n'est pas question, bien sûr, de faire ici l'état présent des études théoriques sur le théâtre, mais d'essayer plutôt de découper, dans ce que nous propose l'actualité de la recherche dramatique, des manières d'aborder le «fait théâtral» qui ne risquent pas de perdre trop d'efficacité dans le contexte méthodologique qui est le nôtre.

Mentionnons par ailleurs qu'une mise au point méthodologique assez exhaustive des études théâtrales a déjà été proposée par Patrice Pavis qui, après avoir testé «tous les questionnements et les domaines [en matière de théâtre] à partir des objets fondamentaux de la création théâtrale: le texte et la représentation dans une mise en scène donnée», a établi le schéma suivant:

Texte	Représentation
1.1 *Lien à la littérature*: études des sources, des influences, du style, des thèmes, etc.	1.1 *Lien interartistique*: lien aux arts, plastiques visuels, audio-visuels, etc.
1.2 théâtre comme modélisation du monde (rapport du texte et de la réalité)	1.2 analyse et genèse des composantes; - énumération, - collectif d'énonciation
1.3 lien à la poétique; genre et statut du texte	1.3 statut du texte «émis» en scène
1.4 question de la spécificité	1.4 statut de la théâtralité
2. *Inscription dans la culture*	2. *Inscription dans la culture*
2.1 conditions de jeu lors de l'écriture	2.1 état de la pratique et de la théorie de la mise en scène
2.2 réception historique du texte (quel public, dans quelles conditions)	2.2 spectateur, public; instances de la réception actuelle
2.3 rapport à la réalité psychologique, historique, politique, etc. Production du vraisemblable	2.3 statut fictionnel; théories relationnelles
3. *Dramaturgie* (esthétique, structure du texte)	3. *Système de la mise en scène* (texte spectaculaire)
3.1 analyse textuelle 3.1.1 analyse des didascalies 3.1.2 indications spatio-temporelles	3.1 - Ø
3.2 analyse du récit et de la fable 3.2.1 analyse des conflits et des situations 3.2.2 segmentation des épisodes	3.2 fable scénique
3.3 analyse dramaturgique 3.3.1 modèle actantiel (modes d'action, type de personnages) 3.3.2 espace 3.3.3 temps	3.3 événement scénique 3.3.1 action scénique et verbale 3.3.2 scénographie (types d'espace; rapport scène/salle)
3.4 - Ø	3.4 acteur 3.4.1 moyens physiques et performance scénique 3.4.2 rapport à la fiction, à la fable

Ou:

1 - Lien de l'oeuvre (textuelle ou scénique) à un ensemble plus large, la littérature ou les arts plastiques et visuels.

2 - Inscription/infiltration de l'oeuvre dans et par la culture ambiante.

3 - Systèmes structuraux de la dramaturgie et de la mise en scène.

Pavis précise que «*ce schéma, conçu pour suggérer le parallélisme et la différence des questionnements dans le texte et dans la représentation, n'est toutefois opérationnel que si on ménage d'innombrables passerelles entre les sous-ensembles. Les grandes questions de 1 et 2 (et, pour représentation, de 1 et 2) se réinvestissent constamment en 3 (et 3) dont les domaines ne se définissent que les uns par rapport aux autres. Entre les deux colonnes formées par le texte et la représentation, il faudrait enfin imaginer un lieu d'interrogation qui permettrait de rapprocher les études sur le texte et celles sur la représentation et de réduire la fracture qui les tient écartées*»[25].

Cette observation est pertinente, surtout en ce qui concerne le rapport entre le texte et la représentation, deux entités qui, dans la plupart des études, tant théoriques que pratiques, semblent constamment et injustement séparées - fait résultant probablement de l'incompréhension de la fonction du texte qui, en fait, n'est qu'un des *éléments* de la représentation (mais cela n'exclut pas la possibilité d'étudier seulement le texte, comme on peut étudier de manière tout à fait légitime seulement la mise en scène d'un spectacle). Compte tenu de la spécificité de notre étude, il nous faudra exclure de la grille de Pavis, dès le départ, certains aspects incompatibles avec notre approche, tels les procédés propres à une histoire de la littérature dramatique (1.1), l'analyse du texte (spectacle) théâtral en fonction de la poétique *stricto sensu* (1.3), la dimension psychologique de la réception (éléments 2.2 et 2.3), la problématique du corps physique/matériel (et non symbolique ou idéologique) de l'acteur en scène (3.4) et même un certain *universalisme* dés-idéologisant voire appauvrissant, implicite dans le modèle actantiel (3.3.1).

Nous éviterons également de faire des enquêtes sur la théâtralité textuelle et représentationnelle, telles que proposées par certaines branches classiques de la dramaturgie, comme

l'analyse (thématique, scénique) du récit, perçu en tant que l'ensemble des conflits et des situations appartenant à l'univers particulier d'une oeuvre et d'un auteur. Ainsi notre usage de certains concepts dramaturgiques (fable scénique, spatio-temporalité externe et interne, effet de personne) prendra inévitablement des dimensions hégémoniques (ou hégémonéisées), puisqu'il résultera d'une série d'observations dérivées de la réflexion sur l'ensemble des pièces produites et reçues par une société donnée à une époque donnée (1.2, 1.4 et 2.2.). Car, de notre point de vue, chaque pièce individuelle raconte et montre quelque chose tout en participant à une isotopie du spectacle social total (artistique) qui, dans sa dynamique et sa logique (3.1 et 3.2 mais pris globalement), va bel et bien au-delà des divisions génériques et typologiques des représentations scéniques (3).

La cohérence hypothétique générale - concernant les éléments sélectionnés (et/ou redéfinis) du schéma - sera établie par le biais de moyens méthodologiques et théoriques que nous offrent surtout des «sciences» véritablement interdisciplinaires: la sémiotique comparative (en se référant souvent à la sociologie de la connaissance); la sémiotique textuelle et théâtrale, qui cherche à englober et à confronter la spécificité des représentations «esthétiques» (télévisés, scéniques) et «populaires» (cirque, burlesque, spectacle de la rue), sans oublier les spectacles proprement «sociaux» (manifestation, festival, fête, carnaval); la sociolinguistique, qui puise à une grande diversité de disciplines comme la sociologie (Goffman), la linguistique (Labov), l'anthropologie (Gumperz) et la philosophie du langage (Grice). Ainsi, on tentera de mettre à profit certaines recherches en pragmatique linguistique (théories des actes de langage), les acquis des analyses conversationnelles, la théorie de l'énonciation, l'étude de la rhétorique et les investigations globales du discours théâtral. Une telle recherche d'interdisciplinarité nous semble pleinement justifiée, surtout dans la mesure où elle vise la création d'un dispositif critique capable de rendre compte du processus théâtral dont le fondement se

trouve dans le dialogue dramatique, construit essentiellement à partir de la catégorie de la personne, empruntant aux structures narratives et argumentatives de l'oralité, mettant ainsi constamment «le texte» dans une situation communicationnelle/pragmatique concrète.

D'autres procédés constitutifs de notre investigation vont renvoyer plus ou moins explicitement le lecteur aux thèses globalisantes sur le théâtre explicitées dans de nombreux travaux (impossible de les nommer tous) de chercheurs chevronnés et reconnus tels que Anne Ubersfeld (discours théâtral textuel et de la représentation), André Helbo (rhétorique dramatique et spectacle non-théâtral), Patrice Pavis (discours de la scène: gestus et mise en scène), Tadeusz Kowzan (codes théâtraux «minimaux» et leur typologie) ou Issacharoff (aspect proprement discursif du langage théâtral). Il est à noter que tous ces chercheurs se réclament généralement d'une large tradition sémiotique/sémiologique, mais en prenant des distances raisonnables à l'égard des pères fondateurs de cette science (A. Greimas, L.T. Hjemslev, Ch. Peirce), ils réussissent souvent à proposer, par le biais de modifications essentielles (du schéma actantiel, du concept de sujet), de nouvelles avenues, mieux adaptées à la spécificité du phénomène théâtral (ils sont curieusement proches toutefois, à certains moments, des grands penseurs «classiques» sur le théâtre comme A. Szondi et B. Brecht).

C'est donc à partir de ces acquis méthodologiques et avec l'aide d'un tel dispositif théorique que nous nous proposons de rendre compte de l'hégémonie dans le discours théâtral (artistique). En termes plus concrets, cela signifiera tout d'abord chercher à «re-construire» à partir de la totalité des pièces écrites, représentées et traduites une pièce-modèle, un «conflit-hégémonie». Nous devons préciser toutefois qu'il ne s'agit pas de produire ici une méga-pièce dont la structure serait conforme aux canons établis par les traditions dramaturgiques de production et de réception, mais de relever plutôt dans cet imposant objet de recherche que constituent l'ensemble des pièces théâtrales

écrites/produites au Québec, des tangences discursivo-scéniques, des entités articulatoires à caractère structural qui seraient constituantes de l'identité *socio-théâtrale* québécoise. Autrement dit, notre démarche analytique du discours théâtral[26] ne prétend pas arriver à des conclusion universellement valables et applicables (allant donc toujours au-delà de toutes les traditions dramatiques locales), mais de produire à partir d'un corpus spécifique, à travers des relations textuelles de filiation et de différenciation, une série de traits dramaturgiques distinctifs qui nous permettraient d'établir un paradigme de la structuration spectaculaire propre à la tradition et à l'évolution du fait culturel d'une société précise, de constituer en fin de compte une base hégémonique qui serait spécifique également de l'ensemble de la dimension dramatique du discours social.

D'une part, une telle étude relèvera de «l'ethno-théâtrologie» ou encore mieux de la «socio-théâtralogie», où l'attention du chercheur porte principalement sur les rapports entre la productions des réseaux idéologiques artistiques internes, historiquement issus également des multiples traditions dramaturgiques euro-américaines, et sur l'enchevêtrement desdits réseaux avec les mouvements d'émergence des structures socio-discursives extra-dramaturgiques globales. Ainsi, le sujet-personnage trans-dramatique, saisi dans sa dimension socio-individuelle identitaire totale, se révélera à notre regard comme un produit complet (bricolé) appartenant non seulement au lieu théâtral fictionnel, régi par les formes esthétiques et génériques données, mais aussi au contexte pleinement social, c'est-à-dire, un sujet immergé dans les fluctuations ethniques, linguistiques, nationales, culturelles et politiques (économiques) d'un «théâtre réel». En conséquence, le conflit dramatique (dialogue théâtral social) instauré par la configurations de tels personnages sociaux-dramatiques (actions et discours) portera selon nous la marque des forces antagonistes, contradictoires du «drame social», de la confrontation des visions du monde et d'une mise en scène des attitudes opposées.

La nature de ce conflit, probablement très variable au niveau d'une potentielle typologie, ne devrait pas transgresser toutefois, ni dans ses raisons ni dans ses résolutions, les cadres institués par une théâtralité sociale globale donnée. Toute cette organisation dramatique participerait d'une hégémonie socio-théâtrale dynamisée autant par les intertextualités discursives théâtrales internes (propres au champ dramatique artistique synchro-diachronique) qu'externes (en relation avec la discursivité sociale proprement extra-dramatique). Fondamentalement, notre intérêt serait d'étudier à travers un complexe et hétéroclite système théorique, méthodologique et spéculatif dont seules les grandes lignes ont été esquissées ici, les manifestations conflictuelles *fictionnalisées* mais participant de causes sociales idéologiques profondes, transgressant les volontés particulières des créateurs du drame (auteur, acteurs, public). Cette perspective globale de l'analyse du phénomène théâtral nous permettra donc d'aborder donc le texte dramatique autant dans sa spécificité générique que dans sa discursivité sociale, de le soumettre ainsi à quelques procédés de défétichisation, de désacralisation, tout en essayant de faire attention à son incontestable spécificité discursive, rhétorique et énonciative (situation, contexte d'énonciation, etc.).

♦ Le discours critique

Le deuxième grand champ du socio-discours théâtral, le discours critique, est composé globalement des textes critiques, théoriques, analytiques, des rapports de commissions d'enquête, des procès-verbaux des assemblées de congrès nationaux du théâtre, et de tous les autres textes (judiciaires, publicitaires, pédagogiques, etc.) qui participent à la lecture et à la structuration du théâtre dans une société donnée, en déterminant ainsi de manière signifiante (idéologique, politique, économique) tout son processus d'évolution. Ce co-discours forme en fait un ensemble textuel dont le fonctionnement semble reposer sur un

entre-deux discursif: il apparaît comme un champ d'intersection du discours théâtral et du discours social et sa propre évolution se révèle par conséquent en rapport étroit autant avec le texte dramatiques qu'avec l'horizon d'attente du public - bref, elle participe de l'évolution générale de la totalité doxique sociale. Cet ensemble de textes critiques se prête très facilement à de multiples classifications et à de nombreux découpages institutionnels et fonctionnels; mais ceux-ci, pris dans leur diversité totale ne nous informent essentiellement que d'une chose: opérant au niveau du dit, ils tissent à la surface des discours de multiples distinctions qui ont pour effet le caractère très hétérogène de cette parole.

Dans une large réflexion sur le discours *critique* théâtral (proprement dit), Patrice Pavis arrive au même constat, en faisant remarquer que ce type de doxa constitue pour un chercheur soucieux d'une approche solide, véridique et homogène du théâtre, un véritable casse-tête dont la nature témoigne tout d'abord d'une inconsistance (juxtaposition) étonnante de problématiques et de méthodes:

> *Le discours critique varie [...] de l'information journalistique sur le lieu et la date d'une représentation à l'étude savante d'un aspect de l'activité théâtrale dans une revue "spécialisée" [...] Qu'il y ait des paroles sur le théâtre, qui pourrait en douter ? Mais rien ne dit a priori qu'on puisse organiser ces paroles en un système critique ou en un discours cohérent. L'objet de la critique théâtrale est d'une telle variété, d'une telle richesse et, aujourd'hui, d'une telle polymorphie que son interprétation éclate en une multitude de visées critiques et de discours qui n'ont rien en commun, si ce n'est le désir vague de choisir un aspect de la représentation ou du texte comme impulsion ou comme détonateur pour libérer sa propre parole.*

Et plus loin:

> *Le discours critique ne dispose toujours pas d'un système de description, ni même de transposition graphique des divers systèmes scéniques. Diverses techniques «artisanales» ont de tout temps été utilisées pour faire un relevé d'une mise en scène, depuis le cahier de régie (schémas de la position des acteurs, commentaire de leur jeu psychologique, etc.) jusqu'à la réflexion de diverses approches sémiologiques; elles ne donnent jamais vraiment satisfaction, d'une part parce qu'elles appauvrissent l'objet décrit, et d'autre part parce qu'elles sont impuissantes à fournir une réflexion épistémologique sur leur propre système de notation et, encore moins, sur les rapports dialectiques entre tous les systèmes et la production du sens global qui en résulte*[27].

À part le réseau d'interminables (cacophoniques et redondantes) divisions topiques, Pavis relèvera également avec beaucoup de justesse une variété considérable de fonctionnalités discursives qui, prenant la forme tantôt d'une police esthétique, tantôt d'une machine publicitaire[28], ou encore d'une instance «méditante» sur le théâtre, autorisent, selon le contexte idéologique, épistémique et institutionnel, des postures caractéristiques de style critique dont les modes les plus communs d'articulation pourraient être désignés comme la description objective ou l'autosuffisance subjective.

Sans aborder ici la question de la conflictualité quasi-immanente entre l'artiste et le critique, on doit noter qu'à un certain niveau de la lecture du co-discours, les manières objectivante et subjectivisée de saisie du phénomène théâtral se produisent et se légitiment non seulement par l'élaboration des dispositifs argumentatifs et narratifs intrinsèques mais aussi par le biais de procédés plus ou moins subtils de dénégation réciproque. Ainsi, selon la logique «sérieuse» et «scientifique» (fortemant influencée par la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, l'anthropologie, le structuralisme) du «sujet-critiquant», le discours journalistique serait considéré comme une «explication superficielle» (celle de la consommation) à laquelle échappent habituellement les conditions sociales et politiques profondes de la pratique dramatique, tandis que dans la perspective inverse, c'est «l'écriture journalistique à la petite semaine» qui, en refusant le plus souvent de succomber à la tentation de révolutions coperniciennes de l'histoire du théâtre et de jugements catégoriques, absolus et universels, propose consciemment au lecteur/spectateur un discours surtout allusif, métaphorique et imagé. De ce point de vue, le discours «scientifique», à cause de ses objectivations et abstractions infinies sur «quelques signes isolés», n'aurait pas de prise «directe et concrète» sur le «côté artistique» du spectacle.

En ce qui concerne notre approche, il est indispensable de préciser tout de suite que, fondamentalement, elle ne se traduira

ni par la tentative de présenter, à travers un alliage de tous les points de vue, un super-discours heuristique, ni par la volonté de suivre les émergences, les métamorphoses, les disparitions et les continuités des distinctions et des classements établis par les critiques de théâtre suivant la logique doxique de leurs types d'énoncés, leurs verbalisations de thèmes, leurs modes de structuration ou de composition de textes (a: titre-indication, titre-interprétation; b: texte - description sommaire, remise en contexte historique, interprétation de la pièce; c: conclusion - paradoxe, regret, «pointe» métaphorique ou spirituelle). Notre travail, en d'autres mots, n'aura pas pour objectif de «formaliser un métalangage totalisant de la critique théâtrale» ni de «trouver une grille descriptive et interprétative appropriée aux diverses composantes de la représentation» qui se voudrait imprudemment satisfaisantes à l'égard de toutes les exégèses théâtrales.

Ce qui constituera le but fondamental de cette étape de l'étude sur le socio-discours théâtral, ce sera de prélever à partir de l'ensemble hétéroclite de textes, mentionné tout au début de cette section, une greffe idéologique narrativo-argumentative qui nous permettrait de rendre compte de l'enracinement profond de la parole sur le théâtre dans l'évolution sociale ambiante. C'est qu'il nous semble évident qu'au-delà de toutes les divisions institutionnelles et stratégiques (de marginalisation ou d'autonomie), il existe un niveau de filiations textuelles qui offre non seulement une manière de voir la globalité du discours critique théâtral mais aussi de la percevoir en rapport idéologique profond avec toute l'homogénéité du discours théâtral artistique, sans parler des liens qui unissent ces deux grandes unités avec la concomitance socio-discursive extra-théâtrale. Selon les principes posés par la théorie angenotienne du discours social total, tous les champs du discours critique et co-critique, autant dans leurs terminologies que dans leurs méthodologies (souvent floues, parce que empruntées) se construisent également selon les mécanismes qui vont au-delà des querelles de champs et des influences réciproques,

ou des mutations diachroniques des critères esthétiques et génériques.

Comme le note Patrice Pavis (malheureusement, il s'arrête là), au niveau du discours critique journalistique, si on compare les points communs et les divergences thématiques, les présupposés idéologiques et les «manies» stylistiques de toutes les productions textuelles, on s'aperçoit rapidement que le critique, cet être hybride, «demi-artiste» «à moitié responsable», travaille et écrit toujours à partir d'un présupposé esthétique capital qui définit vaguement ce que devrait être «le vrai théâtre» (référence ambiguë, presque refoulée, jamais définie complètement, mais obligatoire). L'idée des traces discursives constitutives de la «véritable» identité généralisée d'un théâtre socio-national donné, se superposant à des images différenciées, comme par exemple celles du «théâtre pour le peuple» et «du théâtre banal pour une masse inculte» peut être vue également de manière plus large, à savoir comme une dimension fondamentale (mais à prendre aussi dans la proportion de la place qu'occupe le théâtre artistique dans la représentation symbolique intégrale) de la production idéologique de la «théâtralité sociale» globale et, par la suite, du fondement dramatique hypothétique du discours social entier.

Dans son ouvrage *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*[29], Loren Kruger a démontré que la production, la promotion et la légitimation de l'identité théâtrale socio-nationale («theatrical nationhood») a beaucoup à voir à un niveau élémentaire du développement d'une telle identité avec la représentation scénique de la nation même, c'est-à-dire avec l'importance que peuvent prendre dans certaines conditions socio-politiques les formes dramatiques du «théâtre populaire». Selon l'auteur, celles-ci tendent à fournir au «nouveau public», à travers un dispositif littéraire et linguistique spécifique, une représentation unifiante/unifiée mais souvent contradictoire (conflictuelle) de la collectivité en question, tout en établissant des co-relations étroites hégémoniques (privilégiées!) entre l'institution théâtrale (alors en émergence)

publique, l'histoire (en relecture) et la théorie, le texte (de légitimation) et la représentation («The intersection of political, economic, and aesthetic spheres in the institution of theatre as well as the ambiguity of those relationships makes theatre an exemplary site for investigating the complex and contradictory relationships among the discourses and practices sustaining cultural hegemony»[30]).

Il va donc de soi que ce processus de la «visualisation scénique» nationalitaire est accompagné et nourri constamment d'une «méditation» sociale sur le théâtre, à savoir d'un discours critique, juridique et pédagogique s'élaborant nécessairement à partir des mêmes noyaux idéologémiques identitaires que le texte spectaculaire (ex. la présence massive dans le discours et sur la scène d'un «nous» collectif spécifique - cause-conséquence des convergences idéologiques). Notons que ce discours contribuera également dans la même mesure à la constitution d'un espace dramatique autonymique institutionnel [national !] ultérieur mais il est important de souligner que celui-ci restera toujours de nature conflictuelle (aussi intrinsèquement) et qu'il participera toujours de l'évolution de la dimension hégémonique discursive sociale extra-dramatique (cf. «impure autonomy of the dramatic text»: «at the same time as we acknowledge the extent to which the apparently autonomous conventions of dramatic literature are penetrated by the economic, social, and political "conditions of emergence", we should nonetheless beware of reducing any particular dramatic text or genre to a mere symptom of domination»[31]).

Une analyse attentive de ce discours critico-juridico-pédagogique aura pour premier objectif de saisir l'évolution du vocable «théâtre [national]» à partir de ses premières élaborations, à travers ses multiples redéfinitions et jusqu'à ses formes finales, connues aujourd'hui. Autrement dit, la constitution d'une telle carte du territoire de l'identité *co-discursive* de la dramaturgie socio-nationale nous incitera à prendre en compte les logiques hégémoniques argumentatives (de rupture, d'affirmation) et narratives (historiques - origines, moments de focalisation) de la

naissance nationalitaire/institutionnelle du «théâtre», à nous pencher sur le déploiement synchronique d'un dispositif interdiscursif et transdiscursif visant le renforcement et le développement des stratégies de légitimation de ce nouvel espace symbolique socio-théâtral, et finalement à porter attention à des processus de divergences (singularisation, diversification), annonciateurs, d'une part, de l'épuisement du discours centralisateur et, d'autre part, de l'importance croissante des contre-discours et de l'émergence imminente des «nouveaux» discours. Chose importante à noter, à un autre niveau de l'analyse, cette articulation identitaire hégémonique apparaîtra comme productrice d'identités professionnelles individuelles spécifiques (acteur, auteur, metteur en scène et même critique), mais qui sont toujours en pleine entente complice avec la superstructure socio-théâtrale collective.

L'étape finale - globalisante et concluante - de notre analyse consistera en une mise en rapport de tout cet ensemble co-discursif avec la partie proprement «dramatique/artistique» du socio-discours théâtral. Dans la réalisation de cette phase du projet, il s'agira de voir à travers l'étude de la coexistence structurelle, intertextuelle et circulatoire des énoncés appartenant à des catégories de champs relativement distinctes, dans quelle mesure le texte théâtral répond à son co-discours et dans quelle mesure il lui échappe ou le transgresse librement. Notre but final est donc d'aller au-delà de la division préliminaire fondamentale opérée à l'intérieur du socio-discours théâtral entre le discours et le co-discours théâtral, pour essayer de constituer à partir de cette confrontation ultime un ensemble hégémonique total («un système régulateur global») qui pourrait être commun autant au système (synchronie) qu'au processus (diachronie) de réception, d'organisation, de régulation et de production de la théâtralité à l'intérieur d'une collectivité choisie. Ainsi, les tendances hégémoniques prélevées à l'intérieur de chacun des cadres de la parole qui «fait du théâtre» et de celle qui «interroge le théâtre» seront soumises à un travail de multiples recoupements réciproques,

ce qui devrait nous permettre d'identifier une «théâtralité socio-artistique» dominante, c'est-à-dire un réseau idéologiquement générateur appartenant cette fois-ci dans la même mesure au socio-discours théâtral qu'au discours social.

Conclusion

Dans un retour rapide sur la structure et la dynamique du socio-discours théâtral, ainsi que sur l'appareil théorique (conceptuel et méthodologique) formé dans le but d'interposer la grille explicative, décrite ci-haut, à un corpus artistique socio-dramatique précis (québécois en l'occurrence), notons de prime abord que l'acceptation «ouverte» de la lecture du texte hégémonique implique une perception de la lecture-recherche comme une force heuristique dont la nature fondamentale est inévitablement fondée sur la conversion «*multiple*» du regard, ce qui veut dire qu'elle repose sur une exégèse multidimensionnelle, circulaire, du sens hégémonique profond. Précisons toutefois que cette multiplicité de conversion dans le processus de la lecture-analyse du socio-discours théâtral (ou d'un autre socio-discours ou discours social) ne définit pas une suite de nouvelles lectures d'un «obscur» objet de recherche mais désigne plutôt un mode de *re-lecture* d'un MÊME, une exploration méthodique des réseaux de sens appartenant à un *toujours-là* discursif. Dans les termes de notre distinction primaire établie ci-haut, l'hégémonie-lecture de l'hégémonie-modèle serait donc un texte centriste dont la structure interprétative correspondrait à la substance «rotatoire» du «système régulateur global», de «la *totalité* de la production du sens» et de «la coïntellisibilité générale des champs doxiques» qui constituent le fondement social du mécanisme discursif saisi par Marc Angenot.

Dès lors, notre perspective revient à produire à partir des deux ensembles constitutifs du socio-discours théâtral (discours théâtral et co-discours théâtral) une vision qui serait globale,

non seulement dans la mesure où elle témoignerait de la volonté de traduire l'essence (tout ce qu'elle contient analytiquement de verbalité) d'un théâtral, mais aussi parce qu'elle serait l'exposition de l'essence re-dessinée en plusieurs perspectives: avant tout, il s'agirait donc d'essayer de cerner le caractère *proprement* identitaire du discours socio-théâtral, c'est-à-dire - comme nous l'avons déjà précisé - de re-constituer les forces langagières artistiques et critiques qui ont fait apparaître et font évoluer l'expression «théâtre québécois» *au premier degré*, en l'imprégnant de significations socio-théâtrales spécifiques. Le reste de notre tâche analytique consisterait à modaliser (essentiellement par les changements du «point de vue») cet ensemble énonciatif central, surtout pour mieux démontrer (légitimer et illustrer) les dynamiques qui lui seraient propres, pour relever les effets de retour (les interférences) dont s'accompagnent nécessairement toutes les fluctuations majeures de la structure hégémonique discursive.

D'autre part, pour permettre au lecteur (chercheur) de se faire une idée plus complète et juste de ce méga-construit qu'est le socio-discours dramatique, il nous semble pertinent dans cette analyse de nous livrer - ne serait-ce que de manière partielle - à la délimitation des cadres institutionnels («base matérielle» et «mécanismes»/J. Dubois) du champ dramatique: les organismes de production, les systèmes de gestion, le réseaux d'édition, de diffusion et de réception; bref, tous les éléments qui sont porteurs des marques *para-discursives* représentant le contexte de l'énonciation spectaculaire. Notons toutefois immédiatement que cet aspect de l'étude, capital pour une analyse socio-critique orthodoxe du texte, n'aura à accomplir ici qu'une fonction complémentaire et ce principalement à cause du fait que dans notre perspective le support institutionnel du processus de médiation sociale de la théâtralité n'a pas la valeur pré-déterminante de la structure hégémonique discursive globale *dont* les manifestations particulières («socio-lectales»: dramatiquement artistico-critiques) nous préoccuperont ici avant toute autre chose.

En réalité, la restitution ou plutôt l'exploration du fondement institutionnel du socio-discours constitue pour nous un élément de départ qui devrait faciliter essentiellement la mise en marche du mécanisme de l'étude par l'établissement des points cardinaux de la cartographie théâtrale. D'après Hans van Maanen, le schéma reproducteur des forces fondatrices de la structure institutionnelle dramatique ainsi que des liens qui s'installent entre elles, pourrait se présenter dans sa forme la plus rudimentaire comme suit:

> *The basis of each theatre system, in each country or culture, is the relationship between the* ***Theatre maker*** *(TM) and the* ***Spectator*** *(S). A third element that, in a strict sense, is always present and that, moreover, has a fundamental place in all theatre systems is* ***Distribution*** *(D), the domain in which the artistic communication between TM ans S is organized. [...] The three domains of the core triangle TM/D/S and the relationships between them are, usually, influenced by two types of bodies, which I call* ***Mediating Bodies*** *(MB) and the* ***Supporting Bodies*** *(SB). The first one, MB, influences one or more relationships between the domains. A clear example is the press, which will influence all three relational lines between TM, D and S. Other examples are the agency business, which works as an intermediary between TM and D, or a tourist organisation working between D and S. The bodies of the second kind, the* ***Supporting Bodies****, have their relationships with the domains themselves. They can be the government, regional or local authorities, funds or sponsors and are mostly thought of as direct financial supporters, specially for the TM- and D- domains. But, in a more indirect way, theatre schools and theatrical education, be it active or receptive, are other examples of* ***Support****, on behalf of the TM domain and the S domain respectively*[32].

À part son caractère ouvert qui permet d'inclure facilement d'autres éléments potentiels qui transgressent dans leurs localité et particularité le cadre esquissé[33], la dynamique implicite dans ce modèle a le grand avantage non seulement d'opérer de manière mobile une série de distinctions primordiales valables pour chaque institution théâtrale, mais également - et peut-être surtout - de mettre l'accent sur les rapports mutuels entre toutes ces composantes de sorte que l'analyse d'un conflit ou d'un problème (ou seulement du caractère spécifique d'une institution) à l'intérieur du champ (socio-)théâtral nous oblige inévitablement à prendre en compte toute sa complexité dimensionnelle. Cela dit, il est nécessaire de souligner que, malgré l'interdépendance généralisée invoquée comme un des principaux éléments dynamogènes

dans la description de ce schéma, les trois axes des rapports triangulaires *TM-S-D* gardent une certaine spécificité, particulièrement dans la mesure où leur nature est influencée par des données institutionnelles de divers types. Par exemple: si la jonction entre *TM* (*«Theater maker»*) et *S* (*«Spectator»*) subit dans sa réciprocité prédominante l'effet d'un *MB* (*«Mediating Body-Press»*) type *«Press»*, les jonctions entre *TM* et *D* (*«Distribution»*) et *D* et *S* (*«Spectator»*) seront différenciées respectivement par les apparitions de *MB* du type *«Agency»* et de *MB* du type *«Cultural Touroperation»*. De plus, il faut garder en mémoire le fait que la qualité distinctive de chaque point cardinal de la figure *TM-S-D* repose sur les dynamiques résultant de sous-interactions propres à des micro-champs: (*S* ↔ *School Education*) (*TM* ↔ *Actor School*) (*D* ↔ *Authorities*).

Notons par ailleurs que, selon Hans van Maanen, l'introduction des catégories de graduation permet la diffraction de ladite série *TM-S-D* en trois niveaux parallèles (macro-, micro- et intermédiaire) dont le premier se rapporterait à l'organisation sociale supra-institutionnelle du théâtre, dont le deuxième serait destiné à décrire le fonctionnement de l'institution comme telle, tandis que le dernier, intra-institutionnel, servirait à l'examen du processus même de la production, distribution et réception dramatique. Les questions les plus importantes inscrites dans les neuf champs obtenus par l'interposition finale de ces six prédicats pourraient se résumer ainsi:

1) *Macro-Theatre Making*: • Nombre et types de compagnies • Principes de financement • Organisations d'artistes, techniciens, etc. • Rapports avec le système d'enseignement;

2) *Macro-Distribution*: Nombre et types de théâtres (grandeurs et catégories de salles) • Objectifs de promotion • Étendue nationale et/ou régionale voire urbaine de la promotion • Sources de financement • Organisation des employés • Relation avec le système éducatif et politique;

3) *Macro-Spectating*: Nombre et type(s) du public - âge, sexe, éducation, domicile, etc. • Organisation du public • Influence du système éducationnel et politique • Goûts;

4) *Meso-Theatre Making*: • Structure organisationnelle de l'institution • Communication avec «D» et «S» • Production totale avec ses traits spécifiques • Objectifs • Ventes • Caractéristiques générales du processus «TM»;

5) *Meso-Distribution*: • Situation financière • Communication avec «TM» et «S» • Achats et ventes • Objectifs • Rapports avec le pouvoir politique • Structure organisationnelle • Ressources;

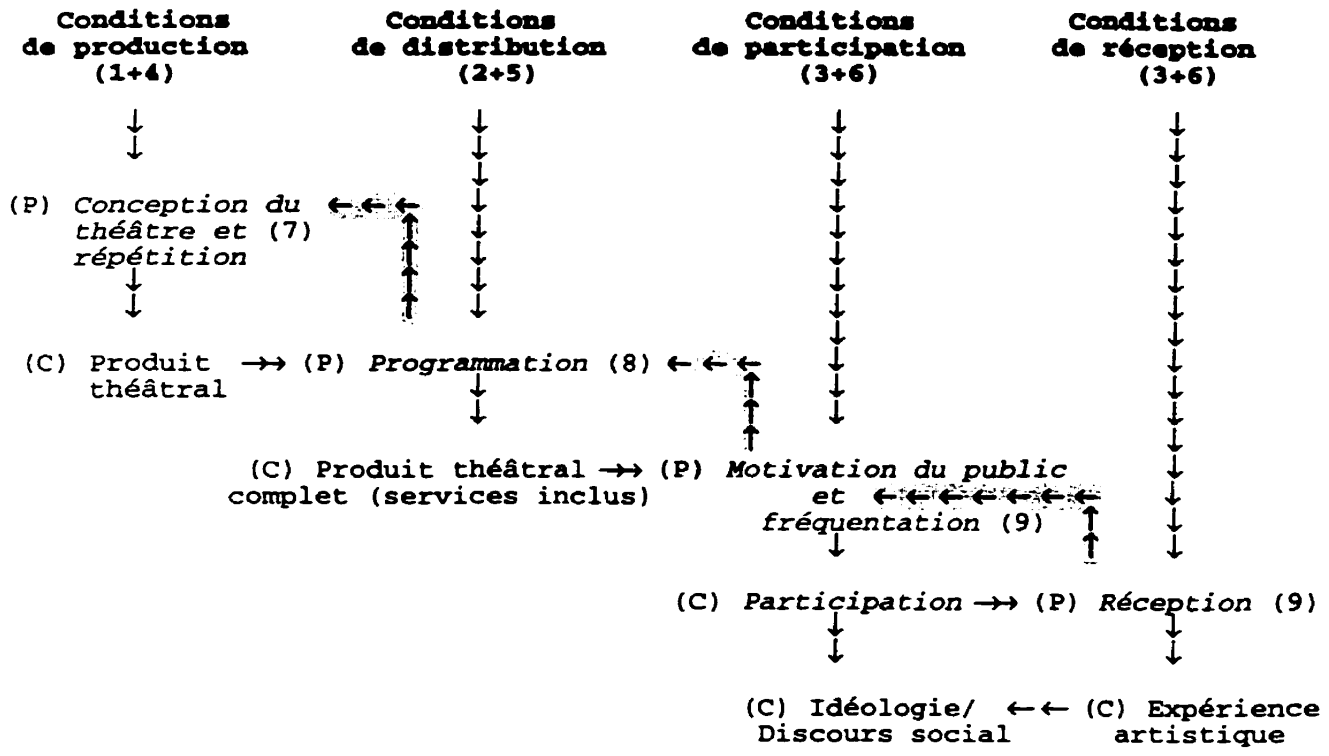
6) *Meso-Spectating*: • Nombre et types du public visé • Besoins et motivations du public visé • Obstacles hypothétiques à la décision d'aller au théâtre • Sorties organisées au théâtre;

7) *Micro-Theatre Making*: • Objectifs spécifiques • Fonctions de directeurs et d'acteurs, etc. • Conditions de répétition • Manière de concevoir le processus théâtral et celui de la répétition;

8) *Micro-Distribution*: • Choix du répertoire • Analyse et recherche du public • Offre;

9) *Micro-Spectating*: Perception globale du théâtre • Répertoire préféré • Processus de réception, d'analyse et d'assimilation des spectacles[34].

À partir de ces nombreuses classifications, dans le but de démontrer le caractère circulaire du processus socio-institutionnel de la constitution du théâtre, Hans van Maanen propose de recourir à un diagramme où toutes les parties prenantes seraient mises en rapport de co-relation généralisé:



Où: (P) - Processus; (C) - Constituante

Ainsi, la base du système théâtral (dont la description a été citée ci-haut) et sa division fondamentale autour de trois piliers «Producteurs du théâtre» - «Public» - «Réseau de distribution» qui dans leur point de jonction enferment les conditions fondamentales de l'existence sociale et institutionnelle de «l'art théâtral», se trouvent reconstruites en un modèle fonctionnel (voir schéma) des correspondances dynamiques, organisées essentiellement autour de l'axe «Processus» - «Constituantes» et, verticalement (niveau macro/intermédiaire et micro), recoupées en trois sous-champs: (1+4+7) (2+5+8) et (3"+6"+9"). Ce modèle global nous servira de principal moyen d'accès à l'univers de l'institution théâtrale au Québec. Et même si, dans notre contexte, son application aura fondamentalement pour objectif de *présenter* l'ensemble des instances productrices et légitimantes de ce théâtre «national», pour en faire ensuite une porte d'entrée vers l'analyse proprement

dite du socio-discours dramatique, le potentiel heuristique que constitue ce schéma explicatif du fonctionnement de la dramaturgie devrait nous offrir la possibilité de procéder aussi à quelques opérations d'explication inscrites déjà dans l'ensemble des hypothèses portant sur le socio-discours théâtral québécois.

Ces interactions entre l'infrastructure «matérielle» et les codifications idéologiques de la sphère de production artistique/critique du théâtre seront dégagées par rapport à plusieurs «figures de proue» de la scène institutionnelle contemporaine: du parcours des établissements destinés à la formation théâtrale professionnelle (écoles professionnelles, enseignement universitaire, collégial, etc.) et des organismes dont les fonctionnalités se résument à la promotion, la défense, la diffusion et le développement des activités théâtrales au Québec et à l'étranger (*i.e.* conseils, fédérations, associations, société, centres), on abordera le statut socio-culturel des intervenants du champ discursif théâtral (artistique), comme les catégories de troupes/acteurs (compagnies) et leurs lieux de production, on étudiera les données quantitatives sur auteurs/collectifs, pièces et autre personnel de spectacle, pour passer ensuite aux circuits des concours, des festivals, des prix ainsi qu'aux réseaux de subventions gouvernementales. Ce panorama du dispositif institutionnel du théâtre québécois sera complété par l'exploration du large champ produit par la réception professionnelle (critique) et non-professionnelle (public) du spectacle dramatique, et par une réflexion sur l'aspect juridique (souvent controversé) de l'activité théâtrale.

Déjà, à partir de ce préambule, il est relativement facile de deviner que l'étude d'une structure institutionnelle spécifique, qui est celle de la théâtralité québécoise, nous obligera à mettre en valeur des éléments non-explicites du schéma de Hans van Maanen et même de dépasser ses limites, sans toutefois remettre en question sa dynamique globale. C'est ainsi par exemple que l'on pourrait se proposer d'explorer les espaces extensifs du champ de production théâtrale, tels que les manifestations d'un théâtre

national à l'étranger (tournées, traductions, réception) et inversement, la présence/l'influence d'un théâtre étranger à l'intérieur d'une sphère dramatique nationale donnée. Dans une perspective plus globale, il nous paraît que ces deux dimensions non seulement font partie intégrante de l'ensemble du socio-discours théâtral, mais, par leur nature trans-institutionnelle, permettent de questionner sur la nature des rapports entre les socio-discours théâtraux internationaux. Cette dernière visée, en tenant compte d'une éventuelle spécificité du rapport interthéâtral (dans la mesure des liens hypothétiques entre des «communautés interlittéraires [interartistiques] spécifiques»[35]), devrait aboutir à une possible valeur d'interthéâtralité dont le degré supérieur se traduirait dans/par la catégorie de *théâtre mondial*, terme dont la nature spectaculaire historico-esthétique, interculturelle, autonome et finale irait obligatoirement au-delà du processus constitutif du théâtral national[36].

Nous tenons à remarquer que le choix de travailler sur le corpus socio-discursif théâtral québécois, à cause de la spécificité des structures étatiques transitoires (province/pays) et des critères d'appartenance sociale plurilinguistiques, nous incite déjà à prendre conscience de ses avenues hors-territoriales et à restituer corrélativement certaines valeurs (*v.g.* l'individu), considérées pendant très longtemps comme intrinsèques à une forme de socialité, dans un cadre très large de structures supra-nationales. Particulièrement en ce qui concerne les études théâtrales, cette prise de conscience doit se produire à travers les études globales convergeant vers une théorie globale de la culture. Dans le développement ultérieur de la recherche, une fois le fonctionnement de la dynamique *interne* du socio-discours théâtral rendu lisible et descriptible dans ses manières de réfléchir la réalité, on devrait se pencher directement sur les rapports multiples que ce vaste champ entretient inévitablement avec la masse hégémonique du discours social ambiant proprement dit. En ce sens, il serait nécessaire de se poser la question sur le rôle et l'importance effective du théâtre dans la doxa sociale,

c'est-à-dire interroger autant son pouvoir de subversion que son devoir de socialisation normative, son côté mythique et rituel indissociable de l'usage du masque et ses compromis idéologiques qui valorisent et légitiment, parfois de manière apparemment contradictoire, ses pratiques même les plus «illégales».

Notes

1. Marc Angenot, «Pour une théorie du discours social: problématique d'une recherche en cours», *Littérature* (Méditations du social. Recherches actuelles), nº 70, mai 1988, p. 97.

2. Claude Duchet, «Discours social et texte italique dans *Madame Bovary*», *Langages de Flaubert*, Paris, Minard, 1976, p. 145.

3. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Éditions sociales, 1980, pp. 374-375.

4. Marc Angenot remarque toutefois: «il me semble que le rapport qui peut s'établir entre la signification objectivée dans des textes et la signification inscrite *sur le corps* de l'homme social, dans ses gestes, ses «manières d'être», son *habitus corporis*, son vêtement, ce rapport est un des plus problématiques qui soit à penser et à interpréter. Entre ce-qu'on-dit-des-femmes et la production de la femme comme corps habillé (ou non), maniérismes gestuels, positionnement proxémique, sémantisation des espaces féminins et des interactions sociales, il y a à la fois un rapport évident et un abîme; on constate du reste des rythmes d'évolution des discours d'une part et des modes vestimentaires, des changements des «moeurs» de l'autre qui ne sont aucunement concomitants» (*Mil huit cent quatre-vingt neuf. Un état du discours social*, Montréal: Le Préambule, 1989, p. 36). C'est là que notre point de vue sera divergeant.

5. David D. Clarke, *Language and Action: A Structural Model of Behaviour*, New York: Pergamon Press, 1983.

6. «An act is a sequence of behaviors described as an unified whole, a «doing of something», for example, buying a ticket or accepting an invitation. In identifying something as an act, we have already made sense of it at the level of recognition. Orthodox sociology has dealt primarily with acts. A performance is a sequence of behavior examined as a sequence rather than summarized as an act. Its sense as an act remains to be discovered. Performances must be neatly designed to comprise coherent, recognizable acts. Of course, what is an act at one level may be a performance component at another if it is being used to construct a larger scale act» (*Ibid.*, p. 201).

7. *Cf.* Bruce Lincoln, *Discourse and the Construction of Society: Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification*, New York: Oxford University Press, 1989.

8. Olga Revzina, «A semiotic experiment in stage: The violation of the postulate of normal communication as a dramatic device», *Semiotica*, vol. 14, nº 3, 1975, pp. 245-268. (Traduit de l'orginal russe et publié in *Trudy po znakovym sistemam*, t. 5, Tartu, 1971, pp. 232-254). On verra aussi Zobel, Reinhard, *Der Dramentext: ein kommunikatives Handlungsspiel: rezeptionsanalut. Untersuchung d. Bedeutung Dramentextes in spezif. Kommunikationssituationen*, Goppingen: Kummerle, 1975.

9. William O. Hendricks, *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, The Hague: Mouton, 1973. Catherine A. Lutz; Lila Abu-Lughod, *Language and the Politics of Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

10. Teun A. von Dijk, *Discourse and Communication: New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication*, Berlin; New York: W. de Gruyter, 1985.

11. Robert Vion, *La communication verbale: analyse des interactions*, Paris: Hachette, 1992; Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, Paris: Armand Colin, 1990.

12. Charles Goodwin, *Conversational Organization: Interaction between Speakers and Hearers*, New York: Academic Press, 1981; Lauri Carlson, *Dialogue games: An Approach to Discourse Analysis*, Dordrecht (Holland); Boston: D. Reidel P. Co., 1983.

13. Guyette Lyr, *La mise en scène de soi: langage du corps et communication*, Paris: Éditions d'Organisation, 1993 et David D. Clarke, *op. cit.*

14. Marc Angenot, *Mil huit cent quatre-vingt neuf. Un état du discours social*, op. cit., pp. 13-14.

15. L'hégémonie peut exister également comme dénégation d'elle-même: «Il y a dans les discours modernes un axiome métadiscursif qui est que tout peut se dire (et finit par se dire) et que, dans leur variété, les discours individuels couvrent la totalité de la vie humaine dans toute sa complexité. Il y a dans cette idéologie propre à tous les intervenants (sauf quelques mauvais esprits) l'idée que le discours social n'est qu'une galaxie d'opinions personnelles, de références à des vécus, de styles et de formes idiosyncratiques et, cependant, que tout ce qui a de l'intérêt pour la société finit par recevoir un traitement conforme, c'est-à-dire qu'on parle de tout et de toutes les façons possibles» (*Ibid.*, pp. 34-35).

16. Peut-être la notion de *conscience* serait-elle plus appropriée.

17. Angenot admettra lui-même: «*In eo movemur et sumus*, [...] en lui nous évoluons et nous sommes. Le discours social est le médium obligé de la communication et de la rationalité historique, de même qu'il est instrument du prestige social pour certains, au même rang que la fortune et le pouvoir», *Littérature*, (*Loc. cit.*, p. 92).

18. Nous sommes proches ici de la définition du discours culturel que Micheline Cambron a proposé dans *Une société, un récit: discours culturel au Québec, 1967-1976*, Montréal: Hexagone, 1989.

19. Cette dimension n'a pas été développée par Angenot qui se limite à constater: «Il est deux grandes formes instituées de discours oral qui, elles, se transcrivent exhaustivement dans le texte imprimé: le théâtre et la parole publique. Les règles qui régissent ces discours sont conçues pour les couper rigoureusement du flux et des aléas de la parole ordinaire» (*Mil huit cent quatre-vingt neuf. Un état du discours social*, op. cit. p. 56).

20. Celle-ci tentera de se résumer en l'impossible équation «Acteur» = «Spectateur». Nous en reparlerons plus loin.

21. L'auteur ajoutera plus loin: «Dans le discours du rite, ne cherchant à dire ni le Beau, ni même le Bien contre le Mal (malgré, ou en dépit, d'une morale qui serait, par exemple, chrétienne), mais uniquement à dire et montrer, à faire entendre et voir, à présenter et re-présenter, le transcendant comme unique possibilité d'accomplissement de l'Être communautaire dans sa vérité intemporelle, a-chronologique et anhistorique» (*Adieu à la différence*, Paris: Arcantère, 1994, p. 165).

22. Angenot notera pour sa part: «Le système socio-discursif contemporain, par la dominance des industries médiatiques, a engendré cette «société du vide», cette parade des «simulacres», ces langages de vent et cette «culture en miette» qui est l'opposé diamétral d'une forme d'hégémonie comme herméneutique globale du monde et soumission à des Autorités. L'hégémonie contemporaine s'instaure dans la multiplication des «anomies», des complicités groupusculaires, par l'émiettement des grandes synergies productrices de *Weltanschauung*, des grands dispositifs doctrinaires «solidaristes» (*1889. Un état du discours social*, *op. cit.*, pp. 1114-1115).

23. Robert Abirached observe à ce propos en partant de la notion de mimésis proposée par Aristote: «[...] si le théâtre est imitation, il applique en effet, pour mettre en rapport le monde et la scène, un ensemble de protocoles qui lui sont spécifiques, à travers un système d'échanges dont il est possible de décrire les modalités et les finalités originales» (*La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris: Grasset, 1978, p. 10).

24. Toutefois, malgré une extension tellement large de la définition du théâtre, nous serons obligé à procéder à certains découpements et en exclure par exemple la danse qui par la proximité de certaines avenues de recherche tels le théâtre gestuel ou la danse-théâtre, est un milieu présentant plusieurs particularités similaires avec le théâtre proprement dit et où de nombreux professionnels circulent d'un milieu à l'autre. Il est à noter par ailleurs que le Québec compte de nombreux créateurs ayant développé tout un courant de nouvelle danse au cours des dernières années: les Eduard Lock et sa compagnie *La La Human Steps*, Jean-Pierre Perreault et sa compagnie, Ginette Laurin avec *O Vertigo* et bien d'autres ont permis à la danse québécoise de «franchir les frontières et de se faire voir partout dans le monde». À Montréal, le Festival de Nouvelle Danse Inc. a de son côté amené ici des compagnies de tous les horizons. Les jeunes compagnies, chorégraphes et danseurs disposent également, d'un organisme de regroupement, le *Regroupement des professionnels de la danse du Québec* et, depuis peu, d'un lieu de diffusion destiné principalement à la danse, *l'Agora de la danse*.

25. Patrice Pavis, «Les études théâtrales», in *Théorie littéraire*, sous la direction de Marc Angenot, Paris: PUF, 1989, p. 99.

26. Dans ce contexte, l'utilisation du terme «discours» acquiert le sens élaboré par Jacques Dubois par opposition à la notion de «texte»: «Le texte ne peut être traité comme un objet clos. En particulier, il est toujours comme l'exemplaire d'entités plus vastes et plus générales que lui-même. On parlera à ce propos des *discours* dont il est la manifestation. Par discours, il faut entendre la forme générale d'un ensemble historiquement repérable de textes en même temps qu'un jeu de présuppositions régissant la production de ces textes particuliers et garantissant leur cohérence. On voit qu'un texte est toujours défini par les réseaux discursifs dans lesquels il est pris et qui ont pour rôle d'assurer sa lisibilité» (*L'institution de la littérature*, Bruxelles: Labor; Paris: F. Nathan, 1978, p. 152).

27. Patrice Pavis, «Le discours de la critique dramatique», *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Lille: Presses universitaires de Lille, 1985, pp. 135-144.

28. Bernard Dort, «Les deux critiques», *Théâtre réel*, Paris: Seuil, p. 44.

29. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. Goethe voyait aussi le théâtre comme un instrument de cohésion nationale: «Les hommes sentent-ils jamais mieux leur fraternité que lorsque suspendus aux lèvres d'un seul homme, ils sont enlevés, emportés par un sentiment commun ?», *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*, 1ère version (1777-1785), Florence Halery, Paris: Éd. Grasset, 1925.

30. *Ibid.*, p. 13. Cet ouvrage nous fournit également quelques analyses pertinentes portant sur la présumée spécificité nationale du théâtre.

31. *Ibid.*, pp. 18-21.

32. Hans van Maanen, «Theatre as a social system, a methodological approach», communication présentée au *12-ème Congrès mondial de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale/Current Trends in Theatre Research/Спектакль. Прошлое и Настоящее*, 6-13 juin 1994, Moscou (Russie), pp. 3-4.

33. «The model can be used on several levels, for instance to describe a national theatre system, a local one, or even the theatre world seen from the point of view of just one organisation» (*Ibid.*, p. 4).

34. L'ordre des éléments inscrits dans chaque sous-champ est relatif et peut changer en fonction de contexte.

35. Voir Dionyz Durisin, *Communautés interlittéraires spécifiques*, Institut de littérature mondiale. Académie slovaque des sciences. Bratislava, 1993.

36. *Cf.* Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris: José Corti, 1990.

PREMIÈRE PARTIE

L'institution

«Données» préliminaires

«Une véritable institution»: c'est ce titre qui coiffe la présentation de l'ensemble des instances de production, de légitimation et de consécration du théâtre québécois dans le numéro spécial de la revue française *Théâtre/Public*[1]. Une telle mise en relief de la dimension «véridique» de l'institution théâtrale souligne d'abord la réussite incontestable d'un milieu qui a pu constituer, malgré toutes les difficultés connues, un espace matériel et symbolique permettant la création et la diffusion d'une représentation artistique. Mais plus profondément, elle dit en fait l'existence «floue, incertaine et inconséquente»[2] de tout ce dispositif et ce circuit institutionnel.

Cette ambivalence, située au centre d'un dilemme identitaire, est d'autant plus importante dans le développement de l'art dramatique québécois que celui-ci ne semble pouvoir assurer sa place (exceptionnelle) que par l'amplification - la présentation, la représentation et la re-représentation - du caractère précaire de son existence, ce qui, tout compte fait, se retourne subrepticement contre l'ensemble du milieu théâtral en dépouillant... ses propres créations. Le théâtre en tant qu'art «historique» (plus «réel» dans sa forme un peu archaïque), menacé dans l'actuelle société technologique par la concurrence des autres supports de la représentation, joue en fait dans ce contexte social un rôle exemplaire, car il reproduit «à la base» - si on peut dire -, par sa fragilité mais aussi par sa survivance face au cinéma et à la télévision, tous les éléments inhérents à la représentation sociale québécoise.

La place distincte de l'infrastructure matérielle et symbolique instituant le théâtre dans le champ des pratiques culturelles s'explique aussi par le fait que ce secteur représente mieux que nul autre l'Appareil institutionnel global au Québec: il est en effet «jeune», «autonome», «exigu», «subventionné» et

«centralisé». Ces cinq caractéristiques, observées par Benoît Melançon dans une étude portant sur l'institution et la littérature québécoises[3], cadrent d'autant mieux avec l'institution théâtrale que celle-ci est apparue et s'est développée avec beaucoup de retard par rapport aux autres champs de la culture (littérature) au Québec - conformément à la thèse de Hegel selon qui l'apparition et le développement du roman et de la poésie sont une condition nécessaire à la naissance du théâtre.

Mais cet avènement tardif d'un art dramatique autonome au Québec s'est avéré aussi très profitable à la représentation théâtrale, car le milieu a pu (et a su) bénéficier pleinement - en tant que dernier arrivant - de toute la structure organisationnelle créée préalablement et se distancer de manière relativement facile et rapide des autres secteurs «concurrentiels» de la culture, de sorte que, d'un certain point de vue, malgré le statut précaire de toute affirmation culturelle québécoise, l'institution théâtre peut apparaître comme une citadelle, une institution dans l'institution. Le caractère particulier - plus collectif - de la création dramatique joue également un rôle certain, mais essentiellement, la place «privilégiée» du théâtre québécois dans la politique gouvernementale de subventions résulte du fait que celui-ci peut et sait crier le plus fort la menace de sa (la) disparition.

Un tel positionnement ambivalent et même contradictoire est responsable aussi en bonne partie des tensions qui caractérisent non seulement le rapport de l'institution théâtrale avec le «monde extérieur» (l'État, la critique, le public) mais aussi ses relations internes. Le conflit des codes, tel qu'il a été décrit par André Belleau, semble expliquer ici beaucoup de choses, puisque le caractère partiellement inopérant de la Norme française au Québec, autant en ce qui concerne la littérature que la culture (au sens large), est ce qui frappe en premier lieu le regard du chercheur intéressé par les règles de production et de réception du théâtre dans ce contexte social.

Cette brisure entre la couche instituante et la couche instituée de la représentation repose en fait sur une double

Cette brisure entre la couche instituante et la couche instituée de la représentation repose en fait sur une double inscription de celle-ci: sa provenance européenne (française) et son appartenance au contexte nord-américain, ce qui est d'ailleurs sous-jacent, non tant à l'analyse de Belleau qu'aux exemples auxquels il se réfère: «Un bel exemple, entre cent, serait celui de *Poussière sur la ville* d'André Langevin dans lequel un certain pathétisme existentialo-chrétien (en dépit de l'athéisme du Dr. Dubois), signal du sérieux, de la hauteur et de la noblesse du ton dans bien des romans français de l'époque (par exemple ceux de Luc Estang), s'avère non seulement fortement indexé mais quasi mis hors d'aplomb par son insertion dans une ville fictive, Macklin, dont la topographie et, partant, les rapports humains sont ceux d'une ville «western» !»[4]

Coincé entre ces deux méga-systèmes difficilement coexistants, essentiels et en même temps étrangers à l'identité sociale québécoise, le discours de l'affirmation culturelle au Québec se nourrit tout naturellement de la logique de la dénégation, d'autant plus que celle-ci, comme l'a bien relevé Jean-Paul Sartre (et réaffirmé Jacques Dubois), serait caractéristique de la naissance de toute culture «nationale», y compris la jeune littérature française du XIX^{e} siècle, de plus en plus réfractaire aux dogmes religieux de l'époque, mais nourrie subrepticement par les doctrines esthétiques et idéologiques de la classe bourgeoise: «Elle se pose donc comme indépendante par principe de toute espèce d'idéologie. De ce fait, elle garde son aspect abstrait de pure négativité. Elle n'a pas encore compris qu'elle est elle-même l'idéologie; elle s'épuise à affirmer son autonomie, que personne ne lui conteste»[5].

Ce qui semble toutefois différent dans le processus d'autonomisation et de valorisation de la culture au Québec, c'est que le principe négatif s'avère indépassable, bloquant par conséquent l'autonomie et la distinctivité de l'identité même. Les raisons profondes de cette situation ne sont pas dues uniquement, comme on aurait pu le croire dans un premier temps, à l'attitude

négative éminemment orthodoxe des artistes québécois, mais aussi à la valeur historiquement ambiguë de l'origine de cette affirmation culturelle. Maurice Lemire a signalé l'existence de ce paradoxe dans le statut de la littérature canadienne-française du milieu du XIXe siècle:

> *Il y a eu lutte pour occuper le champ littéraire dès les années 1840 et donc valorisation par le fait même: [...] Il s'agit évidemment d'une amorce d'autonomisation. [...] Malheureusement, le problème ne se présente pas comme nous l'aurions souhaité. Habituellement, ce sont les forces autonomisantes qui mènent le combat et montrent, par conséquent, le plus de visibilité. Au Canada, c'est exactement le contraire qui se produit. C'est la fondation des* ***Mélanges religieux****, en 1840, et de l'Oeuvre des bons livres, quelques années après, qui nous signale la valeur nouvelle dont est investie la littérature. [...] Pour combattre efficacement une littérature française affranchie de la morale,* ***Les Mélanges religieux*** *souhaitent l'instauration d'une littérature proprement canadienne qui se substituerait à la première. Les clercs se trouvent ainsi dans une situation ambivalente, pour ne pas dire contradictoire: d'un côté, ils s'opposent à l'autonomisation de la littérature telle qu'elle se pratique en France; de l'autre, ils amorcent un mouvement d'autonomisation de la littérature canadienne par rapport à la littérature française*[6].

Les suites d'une telle articulation contradictoire du culturel et du littéraire se feront sentir longtemps après dans le champ institutionnel; elles stigmatiseront en fait la naissance et l'évolution de tous les secteurs artistiques, y compris celui de théâtre. À cet égard, les premières tentatives d'autonomisation de la pratique théâtrale au début du XXe siècle, celles qui coïncident avec la fondation du Théâtre National à Montréal par Jean Daoust, comédien, metteur en scène et dramaturge, sont très instructives. Selon Jean-Cléo Godin, il s'agit là d'un premier signe de l'autonomie institutionnelle d'un théâtre jusqu'alors «dominé» autant par le répertoire étranger que par la censure cléricale. Le Théâtre National allait donc être un théâtre où «les talents canadiens pourraient se produire et en viendraient peu à peu à être majoritaires»[7].

Godin note toutefois que «ce louable projet connaît l'échec, entraînant des difficultés financières telles qu'on doit renoncer à la politique préconisée par Daoust, qui doit céder sa place de directeur. Il est remplacé par Paul Cazeneuve, un Français dont la

carrière a débuté aux États-Unis, qui "opte délibérément pour l'américanisation" dans le but d'assurer la rentabilité du théâtre. C'est ainsi que ce Théâtre National créé pour établir les bases de l'institution théâtrale canadienne-française "devient un théâtre américain francophone" où l'on produit nombre d'oeuvres françaises "dans leur version américaine, retraduite en français !"»[8] Dès lors, c'est dans une longue suite de naissances (et des renaissances) que «progressera» l'art dramatique («Chaque fois qu'un artiste d'envergure paraît, on reparle de renaissance du théâtre»[9])

Cette dynamique commence à atteindre sa forme plus développée vers les années 1950 et particulièrement dans les années 1960. À la fin des années 1990, l'institution théâtrale québécoise s'affirmera dans toute sa plénitude: trois écoles professionnelles et de nombreux autres lieux de formation dramatique, quatre organismes de soutien, de reconnaissance, de légitimation (et de défense) du théâtre ainsi qu'une quinzaine d'associations et de regroupements investis de la mission d'intervenir directement dans le développement de la vie théâtrale. À cela il faut ajouter un collectif d'environ 150 auteurs (hommes et femmes) professionnels, un répertoire de plus de mille pièces, une communauté de plusieurs centaines d'artistes, metteurs en scènes, directeurs, acteurs et autres professionnels, plus de deux cents compagnies professionnelles, un réseau assez bien développé de lieux permanents de production, quelques instances critiques (journalistiques et universitaires) ainsi qu'un groupe de fidèles spectateurs.

Notes

1. *Théâtre/Public*, Revue bimestrielle publiée par le théâtre de Gennevilliers, n° 117, septembre 1994.

2. André Belleau, «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», *Liberté*, n° 134, mars-avril 1981, p. 19.

3. Benoît Melançon, «Théorie institutionnelle et littérature québécoise», *Institution littéraire*, sous la direction de Maurice Lemire, Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, pp. 32-35.

4. André Belleau, *loc. cit.*, p. 18.

5. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris: Gallimard, 1948, p. 164.

6. Maurice Lemire, «La valorisation du champ littéraire canadien à partir de 1840», *Institution littéraire*, op. cit., pp. 62-63 et 66.

7. Rapporté par Henry Deyglun, «La petite histoire du spectacle au Québec, 1920 - 1970», p. 134 (Texte dactylographié, fonds H. Deyglun, *Archives Nationales du Canada* (Cité par Jean-Cléo Godin, voir ci-bas).

8. Jean-Cléo Godin, «Le théâtre au Québec: vers une institution», pp. 105, *Trajectoires: Littératures et Institutions au Québec et en Belgique francophone*, sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg et Lise Gauvin, Bruxelles: Éditions Labor, 1985 (L'auteur se réfère au texte de Jean-Marc Larrue, «Montréal à la belle époque», *Jeu*, n° 27, p. 25).

9. Jean Béraud, «Est-il encore temps ?», *La Presse*, 2 novembre 1940, p. 7 (Cité par Jean-Cléo Godin, voir ci-haut).

CHAPITRE 1

LES CADRES INSTITUANTS

La formation profesionnelle

La professionnalisation de la formation du comédien au Québec commence au début du XXe siècle, avec l'ouverture en 1907 du Conservatoire Lassalle[1], mais à part cette maison d'enseignement, elle continue alors de se faire encore la plupart du temps par la pratique, par «l'instruction sur le tas». Le mode informel d'apprentissage de l'art dramatique devient particulièrement populaire dans les années 1930, grâce au travail de quelques professeurs pionniers, qui offrent des cours privés d'interprétation, de déclamation, parfois même des ateliers complets destinés à tous les types de public[2]. Il est à noter toutefois que les principes pédagogiques auxquels ces professeurs avaient recours étaient élaborés en fonction du répertoire et des techniques de jeu du théâtre hexagonal[3]. En dehors de ce pseudo-système d'éducation théâtrale, les acteurs québécois essayaient d'améliorer leur technique à l'occasion du passage des troupes françaises: souvent, ils prenaient part à des spectacles présentés par des équipes expérimentées et dirigés par des metteurs en scène réputés. D'autres apprentis allaient chercher leur formation en France, dans des écoles diverses ou directement chez les maîtres célèbres.

L'idée de créer au Québec une véritable école professionnelle de théâtre («Conservatoire dramatique français») émerge spontanément dans le milieu artistique dès le début du XXe siècle, mais elle tarde longtemps à prendre une forme plus concrète, car l'Union des artistes de Paris craint que l'existence d'une telle école en dehors de la France ne réduise considérablement les possibilités qu'offrent alors le marché québécois (et le marché américain) au théâtre français. Les besoins de l'institution

dramatique québécoise, qui n'ont pas été satisfaits ni par la fondation du Conservatoire Lassalle ni par la création en 1920 (?) du Conservatoire de Québec, deviennent de plus en plus impérieux au début des années 1940, quand on assiste, grâce au développement rapide de la radio[4], à un renouveau très important de la pratique théâtrale.

L'ouverture du «Conservatoire de musique et d'art dramatique de la Province de Québec» est annoncée finalement en 1942, mais il faut encore attendre plus de dix ans avant que la section d'art dramatique du Conservatoire de Montréal ne voie le jour. Entre temps, un sérieux coup d'envoi dans le développement de l'enseignement théâtral professionnel au Québec sera donné par le Théâtre du Nouveau Monde qui, aussitôt après sa fondation en 1951, crée, à l'exemple de l'École de Strasbourg ou The School of London, une école de comédiens[5]. Celle-ci a pour but d'offrir aux jeunes praticiens du métier une occasion de compléter leur formation en jeu, technique ou décoration, et de recruter parmi les élèves de nouveaux comédiens pour le TNM. Son corps professoral se compose uniquement de membres de la troupe.

Le cas de l'École du Théâtre du Nouveau Monde n'est pas unique. La formule pédagogique proposée par cet établissement s'inscrivait en fait dans un large mouvement de professionnalisation de la pratique théâtrale au Québec par le biais de la formation offerte par plusieurs «troupes-écoles». Fonctionnant de manière parallèle au système «formel» de l'enseignement, ces quelques compagnies, dont les premières existaient déjà dans les années 1940[6], voulaient instaurer au sein même de leurs structures un enseignement destiné premièrement à leurs membres. En réalité, cette forme d'apprentissage exprime le désir de tout le milieu de remédier au faible professionnalisme et à la fragile structure du théâtre québécois de l'époque. «La troupe-école se particularise par la formation qu'elle se donne par le biais d'ateliers de chant, de diction, de mouvement, d'improvisation, etc., ou par sa façon de considérer chacune de ses productions comme un mode de formation ou de perfectionnement»[7].

Ce modèle d'instruction dramatique devient moins fonctionnel dans les années 1960, à cause du développement dynamique de l'institution théâtrale (scolaire) proprement dite, mais il reprend son importance dans les années 1970, «alors qu'un mouvement de contestation verra le jour dans les écoles, favorisant l'émergence d'un théâtre d'improvisation et de création collective, puis d'un théâtre d'animation et d'intervention»[8].

La section d'art dramatique du Conservatoire de Montréal ouvre finalement ses portes en 1954, mais encore en tant que «double» du Conservatoire de Paris: l'enseignement est «tourné essentiellement vers l'étude des classiques français» et «véhicule une idéologie de la perfection du dire et du faire», «un sens élevé de la dignité et de la rigueur de l'acte théâtral», «un respect profond de la tradition», «la notion des emplois de théâtre», «le primat de la bonne diction» et «le refus systématique du théâtre local»[9]. Le frère aîné de cette institution, le Conservatoire d'art dramatique de Québec, entre en activité quatre ans plus tard avec les mêmes programmes, les mêmes professeurs et le même directeur, ce qui lui vaudra le titre de filiale du CADM ou d'école préparatoire aux études dramatiques à Montréal. Progressivement, il arrive toutefois à marquer sa différence et à justifier son existence.

La décennie 1960 commence par le fondation de l'École nationale de théâtre du Canada. En réalité, il s'agit là de la reprise d'une idée venue originairement du Théâtre du Nouveau Monde et du Montreal Repertory Theatre. Globalement, on considère que l'ÉNTC n'était pas fondamentalement éloignée de la plupart des options du Conservatoire de Montréal, mais elle y ajoutait l'utopie vivifiante de l'époque, celle du biculturalisme canadien et de la dynamique d'un théâtre à faire. Son enseignement s'inspirait d'une pédagogie «libérale», héritée de Stanislavski et Copeau[10]. Deux autres maisons d'enseignement théâtral apparaîtront, dans la grande banlieue de Montréa, cette fois-ci, à la fin de la décennie, à la suite d'une réforme globale de l'éducation collégiale, et grâce au dynamisme de quelques animateurs locaux de troupes théâtrales semi-professionnelles: ce sont les Options-Théâtre à Sainte-Thérèse et

à Sainte-Hyacinthe. Chose importante, leurs directions et leurs corps professoraux sont en grande partie issus de l'ÉNTC et du CADM.

La création de sections de théâtre dans les universités québécoises, au cours des années 1970, complète et solidifie la structure institutionnelle de l'enseignement dramatique. Au début, ces nouveaux établissements ont seulement une modeste fonction d'«entraînement d'un certain nombre de leurs étudiants sur la voie du professionnalisme», car les objectifs de leurs programmes ne visent pas toujours la formation de comédiens ou de techniciens professionnels. Des trois universités impliquées alors dans l'enseignement de l'art théâtral, soit l'Université d'Ottawa, l'Université de Sherbrooke et l'Université du Québec à Montréal, cette dernière arrive, durant les années 1980, à faire sa marque, pendant que l'Université d'Ottawa oriente rapidement sa formation en fonction des besoins locaux en théâtre, et que l'Université de Sherbrooke ferme assez rapidement sa section.

Ce mouvement d'institutionnalisation de l'enseignement doit être considéré comme le processus capital de professionnalisation du milieu dramatique au Québec, mais on ne doit pas oublier qu'il a toujours été significativement soutenu par des initiatives plus spontanées et moins formelles. Celles-ci, sérieusement limitées dans leurs moyens, ont souvent tenté de répondre tout d'abord aux besoins *urgents* et *ponctuels* des praticiens du théâtre situés en dehors du strict cadre institutionnel. Le plus souvent, il s'agissait de stages d'auto-formation et de formation proposés aux amateurs, et d'ateliers de perfectionnement destinés aux professionnels. Parmi tous ces projets, ceux de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT) comptent parmi les plus significatifs, car ils ont réussi par leur constance et leur régularité à pénétrer efficacement dans de larges couches du jeune milieu théâtral.

À part les fameuses «cliniques de théâtre»[11] mises sur pied au début des années 1960, cette association a organisé de nombreux festivals (du jeune théâtre, du théâtre pour enfants), collaboré

avec d'autres organismes, et surtout activement participé à la naissance de quelques troupes importantes du «jeune théâtre» québécois. Ce haut rendement est dû surtout à l'abandon, autour de 1970, de la politique initiale de l'organisme, qui consistait en une volonté d'«imiter les professionnels», et à l'orientation progressive de tous les programmes vers la «création originale». Avec cette transformation, l'enseignement offert par l'ACTA s'est forcément diversifié, mais quelques années plus tard, à cause de la croissance rapide de l'institution théâtrale proprement dite, son rôle a commencé à être de plus en plus marginal.

À côté de l'ACTA (devenue plus tard l'AQJT), on doit aussi signaler l'existence de nombreux canaux encore moins officiels et reconnus d'initiation à l'art de théâtre. Évidemment, ces fractions institutionnelles, dont la nature spontanée nous empêche par ailleurs de les présenter de manière rigoureuse et satisfaisante, n'offrent pas aux praticiens concernés les mêmes chances d'atteindre les prestigieuses sphères du milieu, que les organismes mentionnés précédemment, mais il n'en reste pas moins que ce type inhabituel de formation théâtrale entretient aussi un rapport direct avec la dynamique de la grande institution. D'autre part, il faut souligner que la formation hors-institutionnelle est appelée traditionnellement à remplir au Québec une fonction importante, car le désir de faire du théâtre semble sans cesse impératif dans cette société et les écoles sont de plus en plus sélectives[12]: «la formation non institutionnelle - nommons ainsi «tout le reste» - vue dans son ensemble, ne peut s'aborder que dans son rapport à l'institution; soit qu'elle y prépare, soit qu'elle la pallie. Et elle la pallie de deux façons: soit en la doublant, recueillant ainsi ceux que l'institution a refusés (on sait que les demandes d'admission, dans les institutions, excèdent de beaucoup les places disponibles), soit en offrant une formation différente de celle donnée dans les écoles»[13].

Et encore: «Qui veut suivre des cours de théâtre n'a pas à chercher loin ou longtemps: affiches dans les rues, les boutiques et les vécés des bars-restaurants du Plateau Mont-Royal,

communiqués à la radio, promotions discrètement encadrées dans les programmes au théâtre, annonces dans les *Pages jaunes*, mentions dans le *Répertoire théâtral du Québec*, placards dans le journal du samedi, publicité dans *Qui fait quoi ?*, petites piles de dépliants dans les librairies, les cafés, les cinémas. Puis, il y a le bouche à oreille»[14]. Quantitativement assez pesant, qualitativement faible mais, chose importante, facile d'accès, l'enseignement non institutionnel recouvrira des pratiques aussi diverses que les leçons, les cours, les stages et les ateliers destinés aux professionnels chômeurs, aux amateurs (jeunes et adultes) et aux enfants[15], y compris les initiatives les plus éphémères, nées ordinairement sous l'effet de modes passagères.

Enfin, il ne faut pas oublier que le théâtre comme moyen d'expression et matière de cours a pris progressivement une place importante à tous les niveaux de l'*enseignement général* au Québec. Au niveau collégial, depuis la fondation des cégeps, le théâtre est enseigné dans le cadre des cours obligatoires de français (cours spécifique 601-202 [16]). Les activités dramatiques para-scolaires ont aussi trouvé une place importante à l'école, et, même si elles ont souvent de simples moyens d'animation artistique et d'intervention culturelle, de temps en temps elles réussissent à produire des troupes de théâtre amateur qui, «en soumettant leurs membres à l'entraînement permanent et en poussant leur recherche propre sur le jeu», se révèlent parfois de véritables pépinières d'artistes de la scène.

On doit également souligner qu'à la fin des années 1970, pour la première fois, le ministère de l'Éducation du Québec propose un programme d'enseignement d'art dramatique pour les commissions scolaires des écoles secondaires[17] qui décident d'inclure cette «discipline artistique» à leur horaire. L'orientation globale de ce programme repose sur une «pédagogie d'émergence», sur l'initiation aux éléments de base du langage dramatique et sur l'implication directe des participants. Il en ressort un théâtre offert aux adolescents comme une activité «essentielle à leur formation», comme un espace-temps pédagogique du non-silence, où il est

toujours possible de «prendre la parole» et avoir «le droit de réplique».

♦

Dans une perspective plus large, le système d'enseignement dramatique au Québec se présente réellement comme un des piliers de l'existence du théâtre, car non seulement il assume la fonction d'un organisme d'initiation, de formation et de production mais aussi, et peut-être essentiellement, il agit comme un prestigieux *promoteur* de ce théâtre. Déterminée autant par les facteurs internes (intrinsèques à chaque niveau institutionnel) qu'externes (socio-politiques et socio-culturels), la structure scolaire dans le domaine du théâtre s'est développée en plusieurs étapes. La première, celle des écoles *pauvres et errantes*, en quête constante de locaux et de subventions, correspond au moment de sa difficile naissance: l'histoire de l'École nationale de théâtre du Canada est exemplaire, mais celle du Conservatoire de Montréal est bien semblable. Ces «nouvelles écoles» produiront assez rapidement une «nouvelle génération de comédiens», ayant hâte de réinventer complètement le théâtre québécois. Au début, elles se caractérisent par une structure hybride, car la majorité de leurs étudiants est québécoise, tandis que les maîtres, eux, viennent encore souvent de France[18]. Progressivement, cette situation deviendra culturellement conflictuelle et sera perçue dans les années 1960 comme une marque de «colonialisme culturel»[19]. Elle sera remise en cause d'autant plus facilement que toute la pédagogie théâtrale en Occident subit alors une mutation profonde.

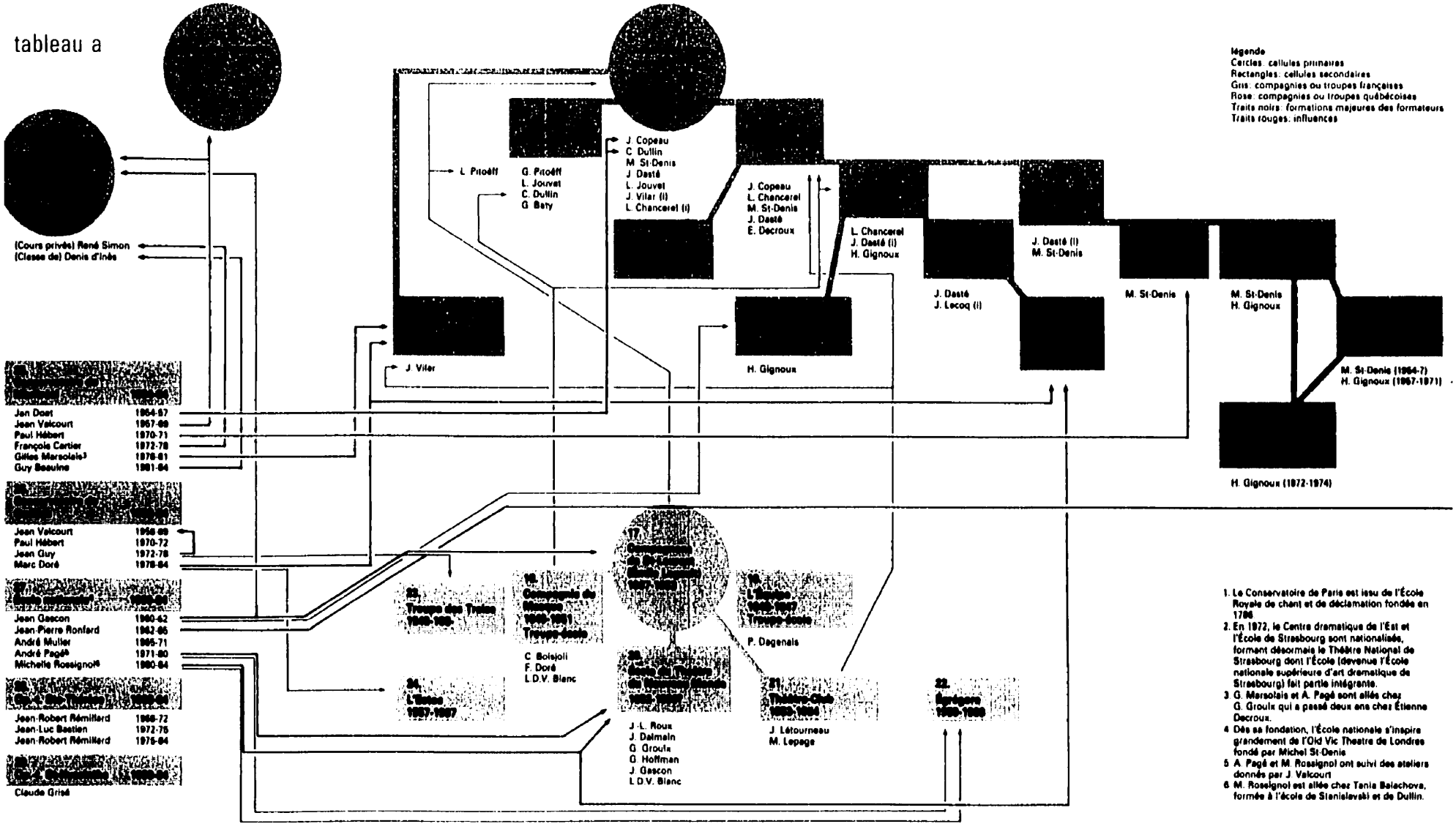
S'il est vrai qu'au fil des années ces premières écoles théâtrales se renforcent considérablement (surtout en ce qui concerne leurs budgets, locaux, équipement...) et réussissent même à atteindre une position privilégiée dans l'institution culturelle québécoise, elles n'arrivent pas malheureusement, malgré cette maturité et cette autonomie[20], à constituer ensemble une structure véritablement cohérente de l'enseignement dramatique. Autrement

dit, les nombreuses réformes (et bilans[21]) effectués au cours des années 1970 n'ont pas bien réussi à imbriquer les écoles dans un système hiérarchisé d'émulation (*i.e.* «Il n'existe pas au Québec d'école préparatoire aux études supérieures de théâtre»[22]). Tout compte fait, il semble qu'une autonomisation poussée a produit un phénomène qui, dans son effet global, rend difficiles la formation et le développement suivis du comédien et qu'aujourd'hui, il est presque impossible de distinguer le comédien formé au Conservatoire de celui qui a été formé dans une autre école[23]. Souvent, on déplore dans la formation du comédien le manque de technique, d'articulation, et de projection[24].

La structure «horizontale» de l'institution scolaire théâtrale québécoise - due tout d'abord à l'absence d'un programme global de développement pédagogique de ce secteur - constitue sans doute une faiblesse inhérente au système, car la concurrence ainsi provoquée alourdit économiquement la base: elle oblige toutes les cellules concernées à être de plus en plus performantes, sinon surproductrices, et à tous les niveaux, sans leur permettre de devenir excellentes dans leurs spécialisations éventuelles. («Le Conservatoire et l'École Nationale, ça s'entre-déchirait pas mal... et ça continue à s'entre-déchirer. Et maintenant qu'il y a également les options-théâtre, ça se divise encore davantage. [...] Il y a une perte de talent et d'argent considérable [...]»[25]). Cette conflictualité institutionnelle empêche aussi une planification sérieuse du développement du secteur théâtral, et surtout une juste évaluation de ses besoins. Mais la conséquence la plus néfaste de cet état de choses est le nivellement par le bas: «La multiplicité des écoles ne me gêne pas mais l'insuffisance d'orientation, d'institutions officielles et de planification de ces institutions officielles m'ennuient profondément. Ce qui me gêne c'est qu'on accorde à un cégep où il y a une option-théâtre la même importance dans l'esprit de certaines personnes que celle qu'on accorde au Conservatoire»[26]).

Le phénomène de l'horizontalité institutionnelle se manifeste bien dans le fait que les écoles professionnelles possèdent à peu

tableau a



légende
Cercles: cellules primaires
Rectangles: cellules secondaires
Gris: compagnies ou troupes françaises
Rose: compagnies ou troupes québécoises
Traits noirs: formations majeures des formateurs
Traits rouges: influences

1. Le Conservatoire de Paris est issu de l'École Royale de chant et de déclamation fondée en 1786
2. En 1972, le Centre dramatique de l'Est et l'École de Strasbourg sont nationalisés, forment désormais le Théâtre National de Strasbourg dont l'École (devenue l'École nationale supérieure d'art dramatique de Strasbourg) fait partie intégrante.
3. G. Marsolais et A. Pagé sont allés chez G. Groulx qui a passé deux ans chez Étienne Decroux.
4. Dès sa fondation, l'École nationale s'inspire grandement de l'Old Vic Theatre de Londres fondé par Michel St-Denis
5. A. Pagé et M. Rossignol ont suivi des ateliers donnés par J. Valcourt
6. M. Rossignol est allée chez Tania Balachova, formée à l'école de Stanislavski et de Dullin.

près le même taux de «production» des troupes. Les statistiques, qui couvrent la période allant de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'au milieu des année 1980, sont claires dans leurs conclusions: «Si on se limite à la formation des fondateurs, l'École nationale vient en tête avec sept troupes (en plus de se partager deux troupes avec d'autres écoles). Elle est suivie du Conservatoire de Montréal, six troupes (il apparaît aussi avec d'autres écoles dans la formation d'une troupe). De l'Option-théâtre de Sainte-Thérèse sont issues cinq troupes, du Conservatoire de Québec, quatre. Enfin, une troupe est issue de l'Option-théâtre de Saint-Hyacinthe (qui se partage une autre troupe avec d'autres écoles)»[27]. La situation se confirme également dans une autre perspective: «Des soixante-neuf compagnies professionnelles de création retenues, le tiers est issu de nos maisons d'enseignement alors que les deux tiers se répartissent ainsi: autodidactes [21]; autres formations [10] (il s'agit le plus souvent d'une formation reçue à l'étranger ou au sein d'une autre troupe); formation mixte [8] (formation dans les écoles, à l'étranger, à A.Q.J.T.[28], à l'UQAM, à l'Université de Sherbrooke, ou autodidactes); UQAM [3]»[29]. Le tableau (a)[30], que nous reproduisons d'après les *Cahiers Jeu*, démontre précisément certaines de ces interactions complexes ainsi que l'enchevêtrement initial des systèmes éducatifs, français et québécois.

♦ **Les organismes**

• *Le Conseil supérieur de la formation en art dramatique - CSFAD* (1989 -)

Créé à l'initiative du Conseil québécois du théâtre à l'occasion des États généraux sur la formation professionnelle en art dramatique, le CSFAD regroupe des individus autant que des organismes. Ses 15 représentants, issus de diverses écoles et du milieu théâtral artistique, disposent d'un pouvoir de consultation et de recommandation et sont responsables de «favoriser l'excellence et le processus créateur tout au cours de la formation

en art dramatique», de «voir à l'harmonisation des différentes écoles et à la mise au point d'un système d'équivalence entre elles», d'«établir un système cohérent de reconnaissance de scolarité», et de veiller à «la mise en application des résolutions adoptées lors des États généraux sur la formation professionnelle en art dramatique». Le Conseil envisage la création d'un éventuel centre de formation continue, destiné à offrir des activités de recherche et de perfectionnement aux professionnels du théâtre.

• *L'Association des professeurs d'expression dramatique du Québec - APEDQ* (1973 - 1987) → *l'Association québécoise des professeurs d'art dramatique - AQPAD* (1987 -)

Cet organisme à but non lucratif représente les enseignants et les intervenants (compagnies théâtrales, conseillers pédagogiques, etc.) en art dramatique et se donne pour mandat de promouvoir l'enseignement de l'art dramatique dans le milieu scolaire. L'AQPAD, issue directement de L'Association des professeurs d'expression dramatique du Québec, défend les intérêts de ses membres et les représente auprès des différentes instances décisionnelles tant au niveau pédagogique et professionnel que politique. L'organisme compte à chaque année plus d'une centaine de membres provenant de tous les milieux scolaires. L'implication concrète de l'AQPAD dans le milieu scolaire, qui se manifeste à travers la promotion et l'engagement de ses membres, a pour but d'«accorder à l'enseignement de l'art dramatique la place qui lui revient». Son activité se traduit aussi par l'organisation annuelle d'un colloque-congrès et la publication, trois fois l'an, de la revue *Attitudes*, «un outil pédagogique de référence et un portrait des différentes pratiques et recherches de l'enseignement de l'art dramatique au Québec et à l'étranger».

♦ **Les écoles professionnelles**

• *L'École nationale de théâtre du Canada/The National Theatre School of Canada - ÉNTC/NTSC* (1960 -)

Fondée à Montréal, cette corporation privée sans but lucratif mais subventionnée par le gouvernement, est dirigée par un Conseil d'administration. Celui-ci se compose de gouverneurs bénévoles qui représentent les provinces canadiennes. Le statut non permanent du corps enseignant permet à l'École de définir et de réviser librement ses programmes de formation et d'établir de manière autonome le mode de son fonctionnement. Par sa dualité linguistique, l'ampleur de son corps professoral, ses sections d'interprétation, de scénographie et de technique, avec sa grande salle de théâtre, équipée de multiples ateliers, l'ÉNTC représente - en tant que plus important centre canadien de formation professionnelle en théâtre - un cas à part dans l'institution théâtrale au Québec.

Fonctionnant dans les années 1960 comme une institution pan-canadienne «co-lingue»[31] et biculturelle, l'École a pour but de produire une génération de comédiens qui serait identifiable dans son jeu comme authentiquement canadienne, c'est-à-dire... franco-britannique avec une teinte américaine et russe (stanislavskienne). L'ÉNTC devient «canado-québécoise» dans les années 1970, à la suite de bouleversements socio-politiques importants. Au mois de juillet 1968, les directeurs et les principaux professeurs réexaminent et remettent en question les politiques et les programmes, sans pouvoir éviter toutefois une vague de contestation qui frappera l'institution quelques mois plus tard: les élèves de troisième de la section française quittent l'École et créent la troupe *le Grand Cirque Ordinaire*[32]. À partir de ce remue-ménage, la section française de l'ÉNTC est dirigée par des Québécois. Ils introduisent rapidement au programme les oeuvres appartenant au répertoire théâtral local et suscitent même le renouvellement de ce dernier[33]: en quelques années, plus de 30 nouveaux textes sont créés, soit dans le cadre des exercices publics, soit dans le cadre plus

restreint des exercices d'interprétation. Il est à noter que c'est sur la «scène» de l'École Nationale de Théâtre du Canada que sera réalisée la première adaptation de Shakespeare en «québécois»[34].

Depuis que l'ÉNTC a commencé à attribuer ses diplômes, elle s'est fait reconnaître davantage comme une véritable institution d'enseignement. Son rendement s'améliore significativement dans les années 1980, quand Jean-Louis Roux, qui occupe en 1982 le poste de directeur général de l'École, révise l'organisation des diverses sections et entreprend une autre série de réformes. L'année d'après, l'ÉNTC adopte un système d'auditions à deux tours pour s'assurer une sélection plus soignée des candidats (150 étudiants au total). Leur formation de plus en plus rigoureuse, axée surtout sur la pratique, devient également de plus en plus complète, car elle s'étend bientôt à toutes les disciplines théâtrales (interprétation, scénographie, techniques de production, mise en scène[35] et écriture dramatique). Après 25 ans d'existence, anniversaire soigneusement souligné, l'École, au dire de ses responsables, se classe «parmi les meilleurs conservatoires d'art dramatique»[36].

• *Le Conservatoire d'art dramatique de Montréal* (1954 -) et *Le Conservatoire d'art dramatique de Québec* (1958 -):

Ce sont des écoles d'État consacrées à la formation professionnelle supérieure et au perfectionnement dans le domaine du théâtre[37]. La section d'art dramatique du Conservatoire a ouvert ses portes douze ans après l'adoption de la Loi instituant un Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec (1942). Elle s'inscrit aujourd'hui dans un réseau composé de neuf Conservatoires, dont un autre, à Québec, est destiné à l'enseignement théâtral. En 1966, les directions de la musique et de l'art dramatique deviennent indépendantes et la section de théâtre se transforme finalement en conservatoire d'art dramatique. L'apparition de cette institution a été considérée comme le début de l'essor du «théâtre national canadien-français», mettant fin au «colonialisme» culturel et à la

nécessité pour les comédiens québécois de «s'exiler» en France. À ses débuts, dans les années 1940, l'école n'a aucun programme pédagogique précis en matière de formation du comédien[38], ce qui, d'une part, laisse libre cours à l'expérimentation et à la recherche mais, d'autre part, provoque une certaine inertie.

En outre, le Conservatoire porte alors les traces visibles de la tradition européenne (française), mais les générations successives de pédagogues québécois tenteront d'adapter rapidement les programmes de l'institution à la «réalité d'ici». Les changements souhaités surviennent avec l'avènement de la Révolution tranquille (culturelle), qui favorise la popularisation du joual, provoque la renaissance de la dramaturgie locale et la reconceptualisation de la formation du comédien. L'école voit alors ses structures administratives et pédagogiques remises profondément en question. À cet égard, le *Diagnostic* de Yvon Thiboutôt, document préparé à l'issue des Journées d'études de la commission pédagogique organisées en 1970, est exemplaire: l'auteur se fait le défenseur de «l'homme québécois et de son identité culturelle» et propose une «analyse psychologique collective» indispensable à l'élaboration de principes et de théories spécifiques pour l'enseignement de l'art théâtral au Conservatoire[39]. La langue, «principal outil du comédien, indispensable à la découverte d'un univers émotif, en l'occurrence celui de la culture québécoise», devient le principal levier de cette mutation[40].

Durant la décennie suivante, le Conservatoire, sous l'influence de l'évolution sociale, désire «s'ouvrir au monde» (à l'occasion, entre autres, de l'annuelle Journée mondiale du théâtre) pour «briser l'isolement et faire reconnaître l'enseignement de l'institution de même que ses besoins». À cette époque de relative stabilité, l'école connaît quand même une transformation importante: l'avènement de la gestion en collégialité et le passage d'une structure verticale de direction à une structure horizontale. Il est important de noter aussi que la pédagogie «collective» propre aux années 1970 se transforme progressivement et devient de plus en plus «personnalisée». Elle

veut reconnaître la personnalité distincte de chaque comédien[41]. Une autre volonté de renouveau se fait sentir au début des années 1990, qui «ramènent à l'ordre du jour les besoins en équipement, la nécessité pour le Conservatoire de quitter la fonction publique, sa transformation en Société d'État[42] et son besoin d'établir un programme pédagogique clair»[43].

Le Conservatoire de Québec débute en 1958 comme une classe d'art dramatique dont le règlement intérieur est très semblable à celui qui est alors en vigueur à la section d'art dramatique de Montréal. Dans les années 1970, l'institution subit plus que son aîné, l'effet de «québécisation» et, par conséquent, réoriente son programme d'étude vers la création et l'animation régionale. En matière de formation, elle vise alors surtout l'«auto-éducation» de l'étudiant[44]. Face à des remises en question périodiques de la nécessité d'un Conservatoire à Québec, le milieu rétorque avec vigueur que la fermeture de cette école serait une «perte d'un centre de création théâtrale et d'animation régionale absolument indispensable». On ajoute que cette maison d'enseignement répond bien à la différence des marchés entre la métropole et la capitale, que l'école a acquis au fil des années sa pleine autonomie et qui a fait ses preuves en produisant quelques troupes de théâtre importantes[45].

◊ **Niveau universitaire**

• *Le Module d'art dramatique de l'Université du Québec à Montréal* (1969 -):

Par le nombre de ses professeurs et de ses étudiants, l'UQAM est incontestablement la plus importante cellule universitaire de théâtre québécois. Dès le début, la pédagogie adoptée par cet établissement s'inspirait de la conception d'un théâtre marginal, pratiqué plus ou moins délibérément à l'écart du théâtre «officiel». En termes pratiques, cette attitude s'est traduite par l'«investissement» dans le théâtre amateur et d'expérimentation, ou encore dans le théâtre dit pédagogique ou

d'animation, destiné à être enseigné dans les écoles primaires et secondaires. Il s'agissait là sûrement d'une originalité pédagogique, qui s'inscrivait d'ailleurs dans l'idée «générale et non professionnelle des études», alors dominante dans l'université entière. En fait, il a été proposé aux étudiants de considérer chaque cours comme une expérience unique pour abolir la notion d'apprentissage progressif: il n'y avait pas d'années successives, tous les cours étaient ouverts à tous, et le diplôme s'obtenait par l'accumulation des crédits suffisants pour équivaloir à trois années universitaires complètes.

L'histoire proprement dite du département commence en 1969, quand André Bédard, Madeleine Greffard, Francine Noël et Gilles Marsolais sont nommés professeurs de théâtre au Département de littérature et esthétique[46]. La même année, les étudiants présentent leur première production, *Narapatite*. La section des études théâtrales (au même Département) est créée l'année suivante et se transforme, quelques années plus tard en un département quasi autonome, «Théâtre, musique et danse» (1974). Cette cohabitation plus ou moins heureuse de trois arts du spectacle va durer de longues années, car c'est seulement en 1985 que l'administration de l'UQAM décide d'ouvrir un «Département de théâtre». Son corps enseignant est de 13 personnes dont Hélène Beauchamp comme directrice intérimaire et plus tard directrice. Notons qu'avant d'obtenir sa pleine autonomie, la section théâtre du département «Théâtre, musique et danse», a été mise en tutelle (1978), d'abord pour une période d'un an, et puis jusqu'en 1985. En 1983, on assiste à la suspension des modes réguliers d'administration et de fonctionnement du regroupement théâtre et danse pour une durée de six mois. Ces chambardements s'expliquent en grande partie par la naissance du département tel qu'on le connaît aujourd'hui.

Sans que les objectifs pédagogiques adoptés au début aient été délaissés, l'enseignement du théâtre à l'UQAM se professionnalise et se diversifie (spécialise) progressivement. Un changement important s'opère en 1988, quand un nouveau programme d'études entre en vigueur: «il vise à former des artistes-producteurs

autonomes et *compétents* qui, tout en étant préparés à oeuvrer dans le milieu, seraient aptes à développer un discours artistique et social articulé». Les années 1990 se caractérisent par un développement décisif de l'infrastructure départementale: ouverture des nouveaux locaux administratifs, inauguration des nouveaux ateliers de décor, de scénographie, de costume, et mise en fonction du nouveau studio de son. Il est à noter que ces changements s'inscrivent alors dans l'expansion «territoriale» globale de l'UQAM. À part le diplôme de baccalauréat (profils: jeu, scénographie, enseignement, critique et dramaturgie) en «art dramatique» (expression qui recouvre le mieux les différentes facettes du métier: théâtre, cinéma, télévision, performance, etc.), le département est actuellement «la seule université francophone», à offir un enseignement théâtral au niveau de la maîtrise (options: mémoire théorique et mémoire en création).

♦ **Autres lieux de formation en théâtre**

Niveau universitaire:

• Le Département des arts et des lettres de *l'Université du Québec à Chicoutimi* • Le Département des littératures de *l'Université Laval* • *L'Université d'Ottawa* (→ le théâtre francophone au Canada anglais) • *L'Université Bishop's*: → théâtre anglophone • *L'Université Concordia* → théâtre anglophone.

Niveau collégial et secondaire:

• *Le cégep Lionel- Groulx* de Sainte-Thérèse-de-Blainville (1968 -): interprétation, conception - décor, costumes, technique - régie, assistance à la mise en scène, éclairage, son, administration • *Le cégep de Saint-Hyacinthe* (1969 -): interprétation, production - décors, costumes, éclairage, scénographie • *Le cégep Dawson* → théâtre anglophone • *Le cégep John Abbot* → théâtre anglophone • *Le cégep de Saint-Laurent* (1991 -): programme de «formation générale» en art dramatique

qui, sans former des comédiens ou des artistes de la scène, conduit à un diplôme (DEC) en arts et prépare aux études universitaires • *L'école secondaire Paul Gérin-Lajoie* (1991 -): programme de concentration en art dramatique qui veut donner aux élèves «une connaissance théorique du théâtre et les initier à une pensée théâtrale».

♦

Dans ce groupe, ce sont évidemment les Options-Théâtre des Cégeps de Sainte-Thérèse et de Saint-Hyacinthe qui constituent les cellules les plus importantes. Créées à partir de petits groupes de théâtre semi-professionels, elles forment aujourd'hui des comédiens, des techniciens et des scénographes-concepteurs presque au même titre que les principales écoles professionnelles.

♦ Les associations

Les associations jouent un rôle fondamental dans le développement et le fonctionnement de l'institution théâtrale, en prenant en charge «le sort que connaissent les artistes dans la société québécoise» et en intervenant aux différents niveaux de l'activité dramatique par «la défense des droits de leurs membres, la prestation de services, la négociation de contrats avec les éditeurs et les producteurs, la gestion de conventions avec les maisons d'enseignement, l'information qu'elles dispensent, les colloques qu'elles organisent, ainsi que les recommandations qu'elles font aux autorités gouvernementales concernant la révision de la Loi sur le droit d'auteur ou la reconnaissance d'un statut aux créateurs»[47]. À tout cela s'ajoutent encore les politiques de défense des intérêts relatifs à la sécurité sociale et à la fiscalité des artistes de la scène, ainsi que l'élaboration de différentes initiatives concernant leur formation et leur perfectionnement.

On peut diviser les organismes présents dans le champ du théâtre québécois en trois secteurs, dont le premier - le plus important - est composé de quatre grandes figures, soit *le Centre des auteurs dramatiques*, *le Conseil québécois du théâtre*, *l'Académie québécoise du théâtre* et *la Fédération québécoise du théâtre amateur*. Le deux autres secteurs, pris ensemble, regroupent des organismes plus spécifiques et plus périphériques, au statut assez varié, tel que «centre», «conseil», «fédération», «association», «société», «union», «regroupement». Du point de vue de leur membership, ils se divisent tous de la manière suivante: • associations professionnelles de compagnie, • associations d'individus, • associations regroupant individus et organismes. Globalement, ce territoire est occupé par des organismes francophones professionnels, mais on y trouve également une fédération destinée au développement de la dramaturgie québécoise de langue anglaise (*QDF*), une association vouée au soutien du théâtre d'amateurs (*FQTA*), ainsi qu'une fédération hors Québec, qui regroupe des troupes professionnelles francophones du Canada anglais (*ANTFHQ*). Signalons finalement la présence de certains organismes qui sont impliqués dans la dynamique de l'institution théâtrale tout en fonctionnant en dehors du champ théâtral *stricto sensu* (*i.e. l'Union des écrivains québécois* et *l'Union des artistes*).

De loin, l'institution théâtrale donne l'impression d'une structure efficace qui «soutient le théâtre québécois dans son développement» et aide le milieu à «atteindre une meilleure cohésion et à assurer une plus grande représentation de chacune de ses constituantes». Mais une analyse plus attentive de la dynamique de ce champ indique également l'existence de multiples et parfois intenses conflits internes, comme la querelle sur le droit d'auteur entre *l'Association québécoise des auteurs dramatiques* et *la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, ou la discorde sur *le Prix de la critique* entre *l'Association québécoise des critiques de théâtre* et *les Théâtres Associés Inc.*. La lecture des présupposés propres à tous ces antagonismes et clivages nous

informerait de manière intéressante des enjeux idéologiques spécifiques de l'institutionnalité théâtrale québécoise.

♦

L'histoire des associations professionnelles théâtrales (et des associations culturelles au sens large)[48] commence au Québec, en 1937, au moment de la fondation de *la Fédération des artistes de la radio* (devenue *l'Union des artistes* en 1952). Ce regroupement avait pour but de «faire respecter les artistes par les producteurs, et les aider à déterminer ensemble des conditions minimales d'engagement»[49]. Dans le domaine du théâtre proprement dit, on ne peut parler d'un véritable début que vers la fin des années 1950, quand apparaît *l'Association canadienne du théâtre amateur* (transformée en 1972 en *Association québécoise du jeune théâtre*), et surtout, au milieu des années 1960, quand un groupe d'auteurs québécois décident de mettre sur pied le *Centre d'essai des auteurs dramatiques*. Ces deux organismes vont stimuler efficacement la naissance du «nouveau théâtre québécois» tout au long des années 1960 et 1970. En fait, ils vont pratiquement assumer seuls l'évolution de la dramaturgie québécoise francophone jusqu'au début des années... 1980![50] Il est à signaler aussi que par la transformation (la québécisation, surtout dans le cas de *l'ACTA*) de leurs structures, ces deux organismes vont délimiter automatiquement les cadres de l'institution théâtrale au Québec.

L'éclatement de la relative unité du champ culturel québécois et surtout la maturation (professionnalisation) de la pratique théâtrale provoquent dans les années 1980 une véritable explosion du nombre de nouveaux organismes institutionnels. Dans un premier temps, la croissance (trop) rapide risque de nuire à la fragile cohésion du milieu dramatique, mais cet aspect négatif du phénomène sera rapidement neutralisé par la constitution du *Conseil québécois du théâtre*, dont le mandat principal sera justement le regroupement et la représentation de «toute la communauté théâtrale professionnelle au Québec». Rapidement, *le CQT* se chargera

également de la concertation des activités relevant de toutes les autres associations officiellement reconnues par cet organe central (douze en 1993). Globalement, la décennie 1980 se caractérise donc, en ce qui a trait à l'évolution de la structure institutionnelle, par deux tendances en apparence contradictoires: l'une qui témoigne de l'effritement de l'idéologie de la cohésion collective propre au «militantisme» de *l'ACTA* et (moins) du *CEAD*, l'autre qui manifeste la volonté du milieu de restructurer («re-hégémoniser») le «nouveau» champ institutionnel.

Toutes ces transformations se répercutent dans les structures et les mandats des organismes concernés, car elles provoquent la décentralisation de *l'Association québécoise du jeune théâtre*, qui «redeviendra» en 1986 une «simple» association d'amateurs (*l'Association québécoise du théâtre d'amateur*), l'autonomisation nécessaire du théâtre professionnel de langue française du Canada anglais, qui met sur pied en 1984, *l'Association nationale des théâtres francophones hors Québec*, ainsi que la marginalisation (mais aussi la professionnalisation) du théâtre anglophone québécois, décidé à se donner également une tribune spécifique: *The Quebec Drama Federation* issue, en 1989, de *The Quebec Drama Festival*. Quant au théâtre québécois francophone, la nette poussée de professionnalisation s'y manifeste également par la modification du nom du *Centre d'essai des auteurs dramatiques* en celui de *Centre des auteurs dramatiques* (1990).

Dans les années 1990, l'évolution des organismes institutionnels semble s'inscrire dans le prolongement de celle qui a dominé la décennie précédente, en apportant toutefois au processus quelques données nouvelles. Ainsi, outre l'internationalisation du champ d'activité d'un certain nombre d'associations québécoises (*i.e. le Conseil québécois du théâtre* agissant comme *le Centre québécois de l'Institut international du théâtre*), on assiste à la consolidation de la structure institutionnelle, renforcée par l'arrivée de quelques nouveaux organismes. Ceux-ci facilitent le fonctionnement optimal du réseau *à tous les niveaux*: formation, légitimation, organisation,

diffusion, consécration et production. Là, il faut souligner particulièrement l'apparition, en 1993, de *l'Académie québécoise du théâtre*, car, sans aucun doute, cet événement symbolise un aboutissement du développement de l'institution théâtrale au Québec: l'AQC, dotée d'un considérable pouvoir de reconnaissance et de légitimation de la pratique dramatique en fonction de **critères esthétiques**, semble vouloir satisfaire ainsi à un sérieux manque qui nuisait depuis longtemps à l'essor de l'art théâtral québécois.

♦ **Quatre organismes de base**

• *L'Académie québécoise du théâtre - AQT* (1993 -):

Cet organisme de reconnaissance et de légitimation du théâtre a été créé par le Conseil québécois du théâtre dans le but précis d'«assurer la promotion et le développement du théâtre pratiqué dans l'ensemble du Québec», de «rendre compte de la pratique théâtrale actuelle dans sa pluralité» et de «célébrer le talent et la créativité des artistes». Ce mandat se traduit tout d'abord par l'organisation annuelle du *Gala québécois du théâtre* («La soirée des masques»), conçu par ailleurs comme un super-spectacle. Par cet hommage au théâtre professionnel du Québec, les organisateurs veulent atteindre plusieurs autres objectifs, dont les plus importants sont les suivants: «démontrer au grand public peu familier avec les salles de spectacle la richesse et la diversité du théâtre québécois», «honorer les meilleures productions et récompenser les artistes et artisans s'étant le plus illustrés dans leurs domaines respectifs», «initier les théâtres à reprendre les productions primées», et surtout, «contribuer à l'essor des carrières des artistes lauréats par le biais des retombées médiatiques entourant la tenue du gala».

L'attribution du trophée «Les Masques»[52] aux lauréats choisis parmi les finalistes suit l'évaluation de nombreuses productions provenant de tous les types de théâtre professionnel québécois. Afin de «rendre compte de la pratique théâtrale dans sa globalité

et dans son universalité», les spectacles sélectionnés soient répartis en sept catégories: «Montréal», «Québec», «Régions», «Jeune Public», «Théâtre d'été», «Théâtre en langue anglaise», «Productions étrangères». Pour la première édition du Gala, 105 compagnies ont inscrit 147 productions qui se sont qualifiées pour la remise des prix. Le comité, composé de six membres élus et d'un jury spécial regroupant 79 professionnels, a acordé onze prix à des individus et huit autres à des productions spécifiques. S'ajoutent à ces 19 récompenses deux autres prix, l'un décerné par le conseil d'administration de l'Académie à titre d'«hommage», et l'autre confié au vote du public.

• *Le Conseil québécois du théâtre - CQT* (1983 -):

Fondé lors des États généraux du théâtre tenus à Montréal en 1981 après une consultation menée pendant deux ans auprès de tous les organismes professionnels du milieu, le CQT se veut un organisme de regroupement de toute la «société» théâtrale au Québec (associations, compagnies et individus). La mission principale du Conseil est de «promouvoir et défendre les intérêts du théâtre professionnel» ainsi que d'informer ses membres sur les diverses politiques et les questions qui déterminent la pratique de tout le théâtre professionnel. Deux importantes initiatives ont vu le jour au sein du CQT: la fondation toute récente de l'Académie québécoise du théâtre et l'organisation des États généraux de la formation professionnelle en art dramatique du Québec, qui ont conduit à la création du Conseil supérieur de la formation en art dramatique du Québec. L'élection des membres du Conseil et la définition de leur mandat se font tous les deux ans à l'occasion du Congrès québécois du théâtre.

En douze ans d'existence, le Conseil a développé trois principaux volets d'activité: la représentation du théâtre québécois au niveau politique, l'animation du milieu théâtral et la promotion de la pratique théâtrale. En ce qui concerne le premier objectif, il s'agit d'une action régulière d'intervention et de

pression auprès des instances publiques municipales ainsi qu'auprès du pouvoir gouvernemental aux échelles provinciale et nationale dans le but de faire valoir l'importance d'un meilleur soutien public pour ce domaine artistique qu'est le théâtre. Ces dernières années, le CQT s'est penché «sur les politiques culturelles et le financement du théâtre, les immobilisations, les relations entre le théâtre et les médias, la diffusion, les liens entre le théâtre et l'éducation», et a fait paraître les résultats de ces investigations dans les trois cahiers intitulés *La situation économique du théâtre au Québec*.

Dans le cadre des projets ayant trait à l'animation du milieu, le Conseil publie quatre fois l'an un bulletin trimestriel, *l'Aide-Mémoire*, destiné à tous les professionnels du théâtre au Québec. Ce périodique rend compte des activités de l'organisme et des dossiers en cours. De plus, en 1989, le Conseil s'est associé aux *Cahiers de Théâtre Jeu* pour publier *le Répertoire théâtral du Québec*, un outil de référence sur les compagnies et les organismes du théâtre professionnel québécois. Il faut noter aussi l'animation par le CQT d'un comité national de théâtre, composé de professionnels de toutes les régions du Québec où a lieu une activité théâtrale professionnelle. Ce comité permet de suivre l'évolution des nombreux dossiers liés au théâtre dans les seize régions du Québec.

En tant qu'organisme de concertation et de promotion, le CQT publie huit fois l'an (depuis 1990), *Théâtre à l'affiche*, calendrier des spectacles qui fournit les informations essentielles sur les productions théâtrales de l'heure, tant à Montréal qu'ailleurs au Québec, et signale aussi les tournées des compagnies québécoises à l'étranger. Sur le plan international, depuis que le *Centre québécois de l'Institut international du théâtre*, rattaché à l'Unesco, a mis fin à ses activités en 1989, le CQT a été chargé de poursuivre sa mission pour soutenir la présence de la dramaturgie québécoise à l'étranger et assurer un bon accueil aux équipes étrangères qui viennent au Québec. Il est à souligner finalement que le CQT s'est associé à d'autres partenaires du milieu des arts pour créer en 1994 une revue trimestrielle, *Culture*

Actualité Internationale, qui offre pour le théâtre une occasion de plus d'augmenter sa visibilité dans le grand circuit culturel.

• [52] *Le Centre d'essai des auteurs dramatiques - Cead* (1965 - 1990) → *Le Centre des auteurs dramatiques - Cead* (1990 -):

Créé lors de la clôture du *Festival d'art dramatique du Canada (The Dominion Drama Festival)* par des auteurs de théâtre québécois, dans le but d'encourager la création et de faciliter la diffusion des oeuvres scéniques auprès des éditeurs et des directeurs de théâtre, le Centre des auteurs dramatiques s'est constitué rapidement en un lieu où la majorité des créateurs du Québec font leurs premières armes. Aujourd'hui, le mandat principal de l'organisme est de «contribuer à la pérennité du répertoire national». Cela se traduit par la volonté d'«encourager et soutenir l'écriture dramatique, permettre un échange de vues entre les écrivains, appuyer la diffusion des textes dramatiques par des événements de promotion de manifestations diverses, tant au Québec qu'à l'étranger et, surtout, présenter au public de nouveaux textes originaux».

En fait, il s'agit là de trois grands axes d'activités: **1)** Le soutien à l'écriture dramaturgique consiste en une évaluation professionnelle des manuscrits, des rencontres personnalisées avec des conseillers dramaturgiques, des «coaching» d'auteur, des ateliers de vérification avec des professionnels de la scène, des lectures publiques sur invitation (*Semaines de la dramaturgie*[53]), des «workshops», des participations à des ateliers thématiques, des ateliers d'écriture et des productions-studios; **2)** L'action de diffusion de la dramaturgie au niveau national s'accomplit par la promotion personnalisée des inédits, des recommandations adressées aux éditeurs, la publication et la réédition (tous les cinq ans) du répertoire des membres et de leurs oeuvres, *Théâtre québécois, ses auteurs, ses pièces*, les lectures publiques organisées en collaboration avec des théâtres et des compagnies, des ateliers de traduction, la publication des bulletins d'information *Théatre/Quebec* et *Dramaturgie nouvelle*, et l'animation d'un centre

de diffusion et de documentation ouvert à tous les publics (auteurs, metteurs en scène, comédiens professionnels, étudiants, animateurs scolaires, enseignants, troupes de théâtre amateur, chercheurs, journalistes, directeurs artistiques); **3)** Le soutien du développement international du théâtre québécois s'effectue par les échanges que le Cead favorise avec les organismes étrangers, l'encouragement des auteurs à participer à des événements internationaux, et d'autres activités de promotion de la dramaturgie locale au Canada anglais, aux États-Unis et en Europe.

Il est à noter que le Cead a publié, en 1966, *Théâtre vivant*, première revue de théâtre de langue française au Canada, qui contenait des pièces de théâtre, des suggestions pour les metteurs en scène, des croquis de costumes et des analyses du théâtre québécois. De plus, le centre a organisé un nombre important de colloques, de tables rondes, de débats et de rencontres, et tout récemment, en 1990, a créé le *Fonds Gratien Gélinas* pour «assurer un soutien accru à la dramaturgie au Québec». Il dispose aujourd'hui d'une riche documentation constituée d'un répertoire théâtral, d'une bibliothèque de pièces non publiées, d'une librairie spécialisée des textes dramatiques publiés et d'une banque des coordonnées des auteurs et de leurs agents. Au fil des ans, le Cead s'est transformé donc en un des lieux les plus actifs du milieu théâtral québécois, même si en 1992 une importante crise identitaire a secoué l'organisme (*cf.* L'affaire du groupe des 14). André Courchesne a distingué dans l'histoire du Cead depuis sa fondation jusqu'au début des années 1990 quatre grandes étapes: 1) De 1965 à 1970, «le Cead cherche à affirmer partout où il le peut l'existence d'une dramaturgie québécoise»; 2) De 1970 à 1982, «le Cead multiplie ses interventions de développement et de promotion de la dramaturgie québécoise»; La publication d'un premier Répertoire; 3) De 1982 à 1987, le Cead se dote d'une structure et favorise la promotion de la dramaturgie québécoise à l'étranger; L'ouverture d'un centre de documentation; 4) De 1987 à 1993, le Cead consolide la position du théâtre au Québec et en Europe, et

soutient la fondation de l'Association québécoise des auteurs dramatiques.

• *L'Association canadienne du théâtre amateur - ACTA* (1958 - 1972)
→ *L'Association québécoise du jeune théâtre - AQJT* (1972 - 1986)
→ *L'Association québécoise du théâtre amateur - AQTA* (1986 - 1994)
→ *La Fédération québécoise du théâtre amateur - FQTA* (1994 -):

Il s'agit là de la plus ancienne association de l'institution théâtrale contemporaine au Québec. Au moment de sa fondation, elle s'engage à accomplir la fonction d'un organisme de regroupement des centres dramatiques de langue française au Canada, en agissant comme leur «état-major», surtout en ce qui concerne le domaine de la formation. Incorporée légalement en 1960 par les autorités du Québec, l'ACTA limite son champ d'action au territoire de la province, s'identifie, au début des années 1970, aux idéologies de gauche et s'engage activement dans l'animation du «jeune théâtre québécois»[54]. Un changement important s'opère dans la politique de l'organisme quand, en 1975, la majorité des troupes dites militantes décident de quitter l'association[55], provoquant ainsi sa nette dépolitisation. Gilbert David a proposé de distinguer trois moments dans l'histoire de cette association: **1)** la vocation récréative (1958 - 1967); **2)** la revendication de l'expression (1968 - 1973); **3)** l'animation «sauvage» (1974 - 1980). Il précise ensuite: «Bien qu'on puisse relativement dater l'apparition de chaque phase, et la période pendant laquelle l'une ou l'autre *sensibilité* a prédominé, il faut bien comprendre que chaque nouvelle vague de fond n'a jamais éliminé les précédentes, soit que ces dernières se soient «adaptées» à la nouvelle situation, soit qu'elles se soient plus ou moins brutalement exclues en constituant des champs *externes*»[56].

Considéré souvent comme «un mouvement déterminant pour qui voudrait penser la totalité de la pratique théâtrale du Québec des années 1960-1980», l'ACTA (FQTA) voulait en fait contribuer à l'élargissement de la problématique socio-théâtrale par

«l'incitation à développer la dramaturgie nationale et l'affirmation de sa nécessaire souveraineté au niveau de la diffusion socio-culturelle»; «la mise en contradiction de la société et de la production théâtrale, en y associant progressivement des groupes sociaux différenciés»; «la réactivation du collectif de création autogestionnaire face à la hiérarchisation du travail théâtral»; «la critique productive de la formation théâtrale institutionnelle par la mise de l'avant d'un programme parallèle, orienté par des objectifs pluridisciplinaires et axé principalement sur l'animation»; «l'insistance à réclamer de l'État et à promouvoir la démocratisation de la culture et du théâtre»; «l'élaboration de conditions propices à l'émergence d'un théâtre populaire»[57].

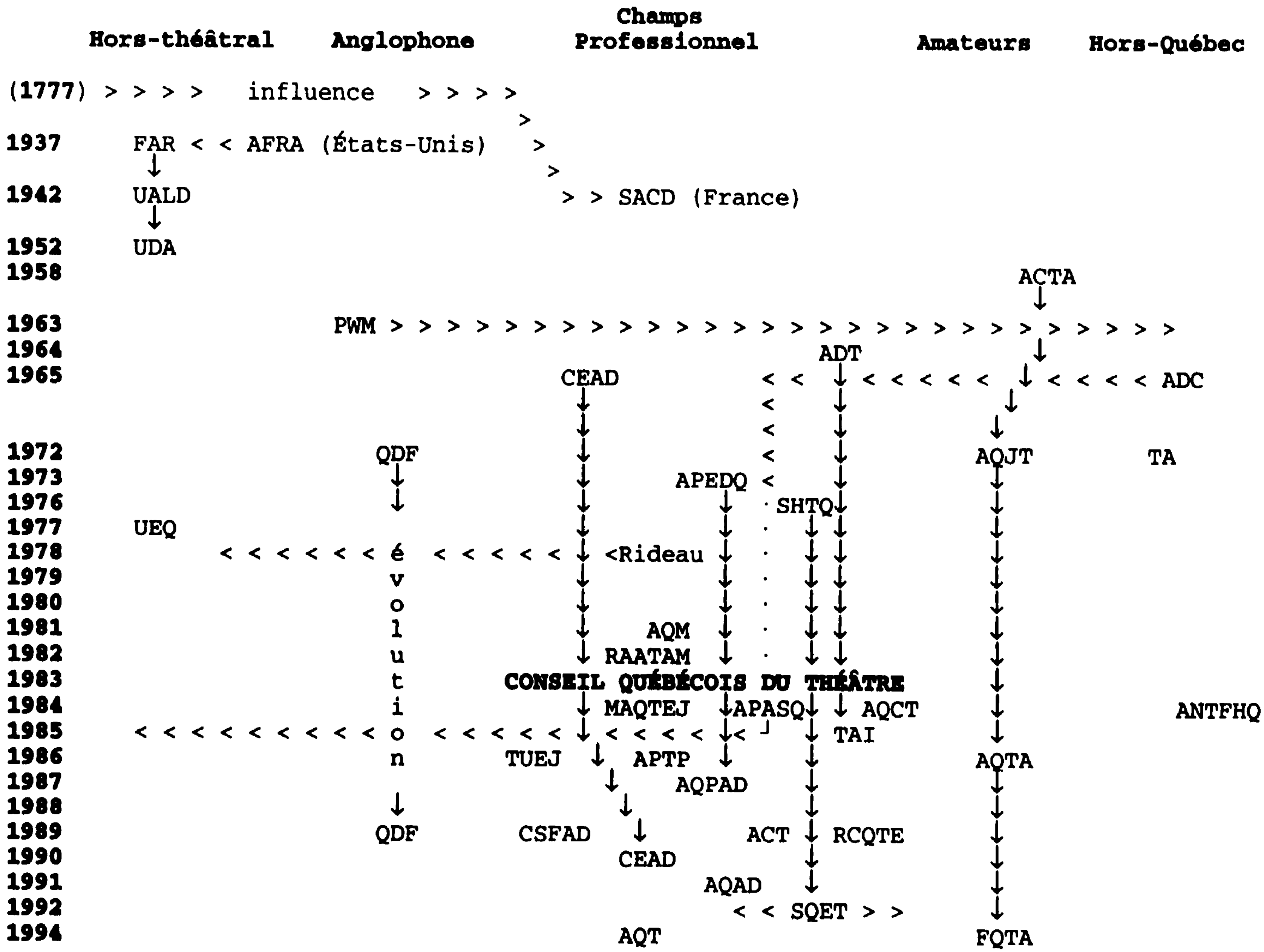
Parmi les réalisation les plus importantes de la fédération, signalons les Vacances-Théâtre, le Festival de Théâtre Amateur de Sherbrooke, la Grande Virée, le Festival des Arts de la Scène et le Festival international de Théâtre amateur de Victoriaville. Même si, avec le temps, la position de la FQTA s'est visiblement décentralisée, l'organisme continue toujours, avec ses mille six cents membres (individus, troupes, collectifs et autres associations), à agir comme un important centre de formation, soit par le biais de différents ateliers, soit par la diffusion de multiples ressources pédagogiques, dont *le Petit manuel des coulisses*, *le Guide-bottin de textes d'auteurs amateurs*, le bulletin *le Trac*, *le Guide du spectacle* - une aide à la fondation de la première troupe - et d'autres documents parus dans le passé[58]. L'action de l'organisme vise essentiellement les troupes amateurs, les troupes étudiantes, les animateurs et les professeurs. En tant que membre de deux fédérations mondiales, la FQTA permet aussi à ses adhérents d'explorer les publics et les scènes de l'étranger.

♦ **Les organismes spécifiques**:

À part les quatre piliers de l'institution théâtrale québécoise présentés plus haut, il existe

un nombre important d'autres associations, avec des mandats plus spécifiques. Les organismes les plus influents seront présentés dans une section appropriée à son type d'activité:

•℠ *L'Association des compagnies de théâtre* - ***ACT*** •*L'Association nationale des théâtres francophones hors Québec* - ***ANTFHQ*** •*L'Association pour la recherche théâtrale au Canada/Association for Canadian Theatre Research* - ***APRTC/AFCTR*** •℠ *l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec* - ***APASQ*** •℠ *l'Association des producteurs de théâtre professionnel* - ***APTP*** •℠ *l'Association québécoise des auteurs dramatiques* - ***AQAD*** •*l'Association québécoise des critiques de théâtre* - ***AQCT*** •*l'Association québécoise des professeurs d'art dramatique* - ***AQPAD*** •℠ *le Conseil supérieur de la formation en art dramatique* - ***CSFAD*** •*Playwrights' Workshop Montreal/l'Atelier de dramaturgie de Montréal* - *PWM/ADM* •℠ *The Quebec Drama Federation/la Fédération d'art dramatique du Québec* - ***QDF/FAD*** • *le Rideau Inc. Le réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis* • *la Société des auteurs et compositeurs dramatiques* - ***SACD*** • *la Société québécoise d'études théâtrales* - ***SQET*** •*Théâtre-Action* - ***TA*** •℠ *les Théâtres Associés Inc.* - ***TAI*** •℠ *l'Union des Artistes* - ***UDA*** •℠ *l'Association québécoise des marionnettistes* - ***AQM*** (1981 -) •℠ *la Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse* - ***MAQTEJ*** (1984 -) •*le Regroupement des artisans et artisanes de théâtre amateur de Montréal Inc.* - ***RAATAM*** (1982 -) •*le Regroupement collégial québécois du théâtre étudiant* - ***RCQTE*** (1989 -) •℠ *les Théâtres Unis Enfance Jeunesse* - ***TUEJ*** (1985 -)


Hors-théâtral
Anglophone
Champs Professionnel
Amateurs
Hors-Québec
(1777) > > > > influence > > > >
1937 FAR < < AFRA (États-Unis)
1942 UALD
> > SACD (France)
1952 UDA
1958 ACTA
1963 PWM
1964 ADT
1965 CEAD
ADC
1972 QDF
AQJT
TA
1973 APEDQ
1976 SHTQ
1977 UEQ
1978 évolution
<Rideau
1979
1980
1981 AQM
1982 RAATAM
1983 CONSEIL QUÉBÉCOIS DU THÉÂTRE
1984 MAQTEJ
APASQ
AQCT
ANTFHQ
1985 TAI
1986 TUEJ
APTP
AQTA
1987 AQPAD
1988
1989 QDF
CSFAD
ACT
RCQTE
1990 CEAD
1991 AQAD
1992 < < SQET > >
1994 AQT
FQTA

Notes

1. L'école a été fondée sous l'égide du gouvernement du Québec. Un peu avant, c'est-à-dire de 1898 à 1900, il y avait aussi les ateliers *Les Soirées de Famille* au Monument National, considérés comme le «vestibule du Conservatoire». Cependant leur objectif était plus pratique qu'artistique: «L'élève apprendra à affronter la foule, l'interprétation de ses rôles l'aidera à donner plus de grâce à ses mouvements, rendre ses manières plus souples, à l'orner enfin, de ces qualités brillantes, si nécessaires aujourd'hui dans toutes les professions. Sans cesse en contact avec les personnages de pièces des grands maîtres, il enrichira son intelligence et son imagination d'une foule de connaissance intéressantes et instructives». Elzéar Roy, Allocution du 30 septembre 1989, citée par Germain Beaulieu, «Soirée de famille», *L'Annuaire théâtral*, 1909, p. 60 et Danièle Le Blanc, *La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: courants et contre-courants*, Maîtrise en art dramatique: Université du Québec à Montréal, 1992, p. 6.

En ce qui concerne les lieux de formation de l'acteur en Nouvelle-France et au Canada français dans la période qui va de 1535 à 1885, le lecteur consultera aussi avec beaucoup de profit l'étude de André-G. Bourassa «Le *Didascalos*» (*L'Annuaire théâtral*, nº 16): «Nous avons mis à jour, de 1535 à 1885, un double réseau. D'abord le réseau du compagnonnage, particulièrement dans les garnisons, qui remonte à l'Ordre du Bon Temps en 1606; sans oublier le mode amérindien de formation dont les résultats sont observés dès 1535, ni celui de la tradition familiale. Ensuite le réseau des collèges, particulièrement celui de Québec, fondé en 1635 (avant Harvard, 1636) et des écoles spécialisées, particulièrement celles de Bellair à Québec en 1786 et de Dulongpré à Montréal en 1787; sans oublier les projets d'académies et d'instituts, de l'Académie Française de Quesnay de Beaurepaire en 1781 à l'Académie de musique de Montréal en 1875» (p. 140).

2. «Parmi les cours privés accessibles alors aux dilettantes, les plus populaires étaient ceux de mesdames Camille Bernard et Jean-Louis Audet. La première, chanteuse d'opérette, avait suivi des cours privés chez Eugène Lassalle, au tout début du siècle, avant même qu'il ne fonde son école. La seconde s'était inscrite aux cours du soir du Conservatoire en 1916, alors qu'elle était déjà adulte - et mère de famille. Ces deux pionnières offrirent, pendant plusieurs années, des cours de diction et de déclamation, courus par tous ces jeunes gens qui avaient déjà là l'impression de faire du théâtre. Ces deux femmes marquèrent une époque. Bien entendu, elles ne furent pas les seules à donner des cours privés, d'autres professeurs s'ajoutèrent à la liste: mesdames Lucie DeVienne Blanc, Sita Riddez, Tania Fédor, monsieur Henri Norbert et, plus près de nous, Charlotte Boisjoli, France Desjarlais, Mireille Lachance, Marthe Mercure... À cette liste de cours privés s'ajoutent des ateliers dont les plus souvent mentionnés [...] sont ceux qu'ont animés Jean Valcourt, Georges Groulx, Paul Hébert, et Paul Buissonneau. Pendant plus de trente ans, certains d'entre eux ont eu une influence notable», France Labrie et Lorraine Hébert, «D'hier à aujourd'hui. Un itinéraire de formation», *Jeu*, nº 33, p. 155.

3. Au Conservatoire Lassalle, par exemple, la distribution se faisait encore de manière traditionnelle par emplois. Pour les hommes: Grand premier rôle de drame et de tragédie, Premier rôle de comédie, Jeune premier rôle, Grand troisième rôle, Premier amoureux ou jeune premier, Second amoureux, Second troisième rôle, Premier rôle marqué, Père noble. Pour les femmes: Grand premier rôle, Jeune premier rôle, Jeune première, Première ingénue, Premier rôle marqué, Mère noble... La formation physique était réduite à quelques exercices de base. *Cf.*

Eugène Lassalle, *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, Montréal: Le Devoir, 1919, pp. 89-90.

4. «Depuis la fin des années 1930, la radio n'a cessé d'étendre son rayonnement et de se développer. À partir de la guerre, sa position dans la vie culturelle est comparable à celle que va bientôt occuper la télévision», Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Tome II: Le Québec depuis 1930*, Montréal: Boréal, 1989, p. 394.

5. Dans les années 1930, l'École de la troupe des Compagnons de Saint-Laurent de Paul-Émile Legault n'a pas dépassé le stade de projet.

6. Tel fut, par exemple, le cas de l'Équipe, qui a fait paraître son manifeste en 1942: «Nous voulons aussi et tout autant ajouter à ce qui existe au point de vue de formation du comédien. À Montréal, après l'école de diction, on passe sans transition sur les scènes. Il n'y a pas d'école de théâtre. [...] L'Équipe veut fournir aux jeunes comédiens de talent la possibilité de travailler aussi longtemps qu'il faut sur un spectacle, non seulement pour le bénéfice des spectateurs mais aussi pour le leur», Pierre Dagenais, *... Et je suis resté au Québec*, Montréal, La Presse, 1974, pp. 115-118, cité par *Jeu*, n° 33, p. 155.

7. France Labrie et Lorraine Hébert, «D'hier à aujourd'hui. Un itinéraire de formation», *loc. cit.*, p. 156.

8. France Labrie et Lorraine Hébert observent à ce sujet dans leur étude: «[Nous avons compté] au moins vingt-cinq troupes-écoles. Ce nombre souligne l'importance de la troupe comme structure de formation et de perfectionnement, parallèle aux institutions d'enseignement. Et d'où viennent ces troupes-écoles ? Elles se répartissent à peu près également, quant à la formation de leurs fondateurs, entre les différentes écoles, l'étranger et l'AQJT» (*Ibid.*, p. 169). Notons par ailleurs que dans le même numéro de *Jeu*, à la page 44, on trouve un répertoire de 44 organismes de formation dont la moitié sont des compagnies de théâtre.

9. *Cf.* Danièle Le Blanc, *La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: courants et contre-courants*, *op. cit.*, pp. 12-28 (Chapitre 2: «Du rêve à la réalité»).

10. Cette pédagogie se référait plus à l'expression des individus qu'à l'incarnation des emplois, et elle mettait en valeur la pratique quotidienne du mouvement et de l'improvisation. À propos des différences entre l'École nationale de théâtre du Canada et le Conservatoire d'art dramatique de Montréal, «les esprits moqueurs disaient qu'au Conservatoire on formait de beaux parleurs sclérosés et à l'École nationale des gymnastes sans style» (*Le rapport du comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada*. Conseil des arts du Canada, 1977, p. 45). Toutefois, ces différences se sont effacées avec le temps.

11. C'étaient des ateliers de théâtre (des stages) de fin de semaine, animés par des professionnels et organisés à Montréal ou dans les principaux centres régionaux dans le but de former les amateurs. Surtout les aspects techniques (décors, costumes, maquillages, éclairages, etc.) y étaient abordés et moins la technique du jeu.

12. «Pour qui veut faire du théâtre, la formation non institutionnelle est, soit un marchepied pour accéder à l'institution, soit, en cas d'échec aux auditions, un moyen de la remplacer», Paul Lefebvre, «La formation non institutionnelle», *Jeu*, n° 33, p. 198.

13. *Ibid.*, p. 195.

14. *Ibid.*, p. 196. Tout ce discours publicitaire se nourrit du «prestige public du métier d'acteur» ou encore «des besoins personnels (psychologiques/physiques) de chacun», et il se légitime soit par les références à des écoles (pensées, mouvements) de théâtre connus, soit par les promesses d'une initiation au théâtre spécifique, originale et efficace, adaptée aux attentes de la clientèle locale.

15. Paul Lefebvre conclue son étude en disant que l'«on pourrait diviser la formation non institutionnelle en deux grandes catégories: d'une part, les leçons et d'autre part, les cours, stages, et ateliers. Les leçons sont évidemment moins structurées que les cours et se plient, pour le contenu, la fréquence et la durée, aux désirs de ceux qui les suivent. Cette partie de la formation est très difficile à saisir; sauf exception, elle n'est pas publicisée. Elle est souvent donnée par des comédiens (ou des ex-comédiens) et concerne principalement le travail de diction et d'interprétation. Si certains comédiens se sont fait une réputation particulière dans ce domaine, il est illusoire de vouloir cerner avec précision le phénomène des leçons: tous les comédiens ayant une certaine réputation s'en sont fait demander et beaucoup en donnent et en ont donné. Ce que cherche la très grande majorité de ceux qui prennent des leçons, c'est une préparation qui leur permette d'entrer dans une des institutions: on en revient toujours aux scènes d'audition, qu'elles soient appuyées par un travail préliminaire ou non. Pour ce qui est des cours, il y a deux types d'encadrement. Il y a d'abord les organismes dont la principale ou l'unique fonction est de dispenser des cours. Et il y a les cours qui sont gérés directement ou indirectement par une compagnie de théâtre. Dans cette dernière catégorie, on peut signaler une intéressante sous-catégorie, celle où les cours sont une porte d'entrée dans la troupe: [...] fondée sur un travail d'acteur obéissant à une pensée bien développée, cette formation va à l'encontre de l'idée de l'acteur polyvalent pour la remplacer par celle d'un acteur engagé dans une pratique, dans une tradition» (*Ibid.*, p. 197).

16. Ce cours disparaît avec le nouveau projet de réforme de l'enseignement collégial. Voir aussi sur le sujet de l'enseignement du théâtre au collège, *Jeu*, nº 65, pp. 57-58.

17. «Mais l'implantation et la diffusion de cette discipline ne se font pas facilement, car certaines commissions scolaires, dont la C.É.C.M., semblent nettement plus imperméables à l'implantation réelle de l'art dramatique», André Maréchal, «Programme ouvert. Système fermé. L'art dramatique au secondaire», *Jeu*, nº 30, p. 16.

18. Ce sont soit des Français, soit des Québécois formés en France.

19. En fait, cette conflictualité est latente dès le début de l'histoire de l'enseignement professionnel du théâtre au Québec. On pourrait évoquer ici la controverse provoquée par la nomination du Français Jean Doat au poste de directeur de la section art dramatique du Conservatoire de Montréal. Doat a été nommé par Duplessis, sur le conseil de Wilfrid Pelletier, directeur général du Conservatoire, qui a écrit à propos du candidat: «M. Doat est Français, catholique et père de cinq enfants. C'est un pédagogue, un organisateur, un professeur émérite. [...] Il a compris notre problème, et sait quoi faire pour établir sur une base solide l'Art dramatique dans le pays» (*Lettre de Wilfrid Pelletier à Maurice Duplessis*, le 8 octobre 1954. Archives de CADM). La réaction du journaliste René-O. Boivin à cette nomination est virulente: «Nos confrères, qui ont nommé Monsieur Doat à la direction, ont agi de leur propre autorité et certain groupe, en se comportant ainsi, paraît avoir voulu créer le fait accompli [...] Ce poste public appartient de droit à un Canadien-français [...] Chacun à sa place: c'est la politique de tous les pays» («Pas plus vite que la musique», *Radio-Monde*). Cité par Danièle Le Blanc, *op. cit.*, pp. 25-27.

20. Nous sommes déjà à l'époque où les anciens étudiants des écoles sont devenus les professeurs des générations montantes.

21. Surtout *Le rapport du comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada*, op. cit.

22. *Le Conservatoire d'art dramatique de Montréal*, Brochure d'information, 1994, p. 11.

23. «J'ai l'impression qu'il n'y a plus grande chose qui caractérise le Conservatoire. Ce qui à mon avis caractérisait le Conservatoire, c'est qu'on faisait plus de classiques qu'ailleurs. Mais j'ai l'impression que, avec les nouvelles directions, c'est un petit peu tombé. C'est pas qu'on n'en fasse plus, mais on fait un peu de tout comme dans les autres écoles. La seule chose qui change c'est que, dans les options des cégeps Sainte-Thérèse et Saint-Hyacinthe, les élèves sont plus jeunes, c'est tout [...] J'ai l'impression que tout ça se ressemble de plus en plus. [...] Je trouve dommage qu'il n'y ait pas de concertation ou d'entente possible pour qu'on évite de se marcher sur les pieds, d'empiéter sur le terrain des autres alors qu'il faudrait se compléter. On n'y est pas arrivé. Et puis, la quantité de jeunes acteurs qui sortent des écoles est effarante. Dix au Conservatoire, dix à l'École nationale, dix à Sainte-Thérèse, dix à Saint-Hyacinthe, dix au Conservatoire de Québec. Il n'y a pas de travail pour tout le monde. C'est assez affolant. Alors que si certaines institutions étaient complémentaires, les finissants auraient plus de possibilités de travailler, surtout qu'il y de moins en moins de travail. Ça c'est un autre problème», Danièle Le Blanc. «Annexe VII. Entrevue avec François Cartier», *La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: courants et contre-courants*, *op. cit.*, pp. 226-227 et 229.

24. «DLB: Qu'est-ce qui a disparu ?, FC: La diction, l'articulation, la phonétique, la façon de projeter la voix» (*Ibid.*, p. 228).

25. *Ibid.*, pp. 298 et 311.

26. *Ibid.*, p. 310.

27. *Jeu*, nº 33, p. 167.

28. «Le rôle de l'AQJT, quant à la formation et au perfectionnement, n'est pas négligeable puisque onze troupes y ont été «partiellement formées», et puisque aucun des fondateurs de sept d'entre elles n'est passé par des écoles. Dans ces derniers cas, la formation relève d'une double structure: l'AQJT, d'une part, et la troupe elle-même, d'autre part», Pierre Rousseau, «L'offre et la demande. En marge des écoles une autre «école», *Jeu*, nº 32, p. 206.

29. *Jeu*, nº 33, p. 167.

30. *Ibid.*, p. 161.

31. Ce qui veut dire une institution au sein de laquelle il n'y a ni traduction ni adaptation automatique d'une langue à l'autre, mais plutôt un cheminement parallèle.

32. Les auteurs de l'ouvrage *L'école. Le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada/The School. The First quarter of century of the National Theatre School of Canada* prétendent toutefois que les étudiants partent «non pas tant pour contester l'institution que pour s'opposer au type de société pour laquelle elle oeuvr[ait], et dans laquelle ils [allaient] devoir vivre», Texte paru sous la direction de Jean-Louis Roux, Michel Garneau et Tom Hendry (Montréal: Stanké, 1985, p. 45).

33. C'est ainsi qu'en 1975, pour répondre aux souhaits exprimés lors de la rencontre du Conseil professionnels l'École met en place une section d'écriture dramatique et en confie la responsabilité à Jean-Claude Germain.

34. Cela ne se fait pas sans créer des remous: «A-t-on le droit de "toucher" à des oeuvres consacrées ?», «La langue québécoise existe-t-elle ?», «Quelle est la différence entre une traduction et une adaptation ?», «Une traduction française trahit-elle moins, par essence, un texte original qu'une traduction québécoise ?», etc.

35. En 1984, un cours expérimental destiné à la formation de metteurs en scène a été mis sur pied.

36. Figures majeures dans le monde des arts de la scène au Québec et au Canada qui sont d'anciens les finissants de l'École: Denis Bouchard, Mérédith Caron, Dominic Champagne, Suzanne Champagne, Michel Côté, René-Richard Cyr, Yves Desgagnés, Sylvie Drapeau, René-Daniel Dubois, Roy Dupuis, Louisette Dussault, Nathalie Gascon, Martha Henry, Ron Lea, Nicole Leblanc, Danièle Lévesque, Gilles Renaud, Judith Thompson, R.H. Thompson.

37. «Une soixantaine d'élèves, une quinzaine de professeurs, un personnel administratif et technique, en tout près de 80 personnes cohabitent étroitement. Chaque année, une dizaine d'élèves terminent leur scolarité d'une durée de trois ans et amorcent une carrière professionnelle», «De plus, le Conservatoire accueille des comédiens et des comédiennes professionnels en quête de perfectionnement, à qui il offre des ateliers de formation continue en mise en scène, en radiophonie et en doublage. Il offre un programme de formation et de perfectionnement à ceux et celles qui désirent faire carrière dans les multiples champs de l'art dramatique», «70% des diplômés du Conservatoire d'art dramatique de Montréal travaillent dans un domaine directement relié à leur formation. Les Albert Millaire, Geneviève Bujold, Lothaire Bluteau, Angèle Coutu, Lorraine Pintal, Robert Lalonde, Robert Gravel, font partie des quelque 330 diplômés du Conservatoire d'art dramatique de Montréal», *Le Conservatoire d'art dramatique de Montréal*. Brochure, 1994, pp. 12, 17 et 5.

38. Deux projets de programme ont été soumis, mais ils n'ont pas été retenus à cause de leur nature trop «française»: le premier était du Père Émile Legault, directeur des Compagnons de Saint-Laurent (*Projet de la section dramatique du Conservatoire*, 1943), le deuxième de Jacques Auger (*Le projet de règlement intérieur et d'enseignement pour le Conservatoire d'art dramatique*, 1948).

39. Par ailleurs, en 1971, l'auteur mettra en scène, pour la première fois au Conservatoire, une pièce québécoise, *Manon, last call !* de Jean Barbeau. Elle sera présentée en exercice pédagogique par les élèves du Conservatoire.

40. «Cette langue québécoise et son accent que l'on méprise avec supériorité, c'est, hélas, le seul instrument qui reste pour les faire pénétrer dans l'immense réserve des sentiments refoulés», Yvon Thiboutôt, *Diagnostic*, 1970, p. 1 (Archives de CADM).

41. La tendance à l'individualisation s'accentue avec la nomination de Raymond Cloutier au poste de directeur artistique et administratif de l'école. Il propose un plan de réforme qui accorde toute l'attention à l'acteur, considéré comme un véritable artiste. Cloutier «cherche aussi à mettre en place une collégialité de la formation par opposition à une collégialité administrative telle qu'elle s'était développée au Conservatoire depuis les années 1970. Celle-ci implique que tous les professeurs suivent chacun des élèves. Ils sont appelés à faire ensemble l'évaluation des élèves de manière à unifier, dans la mesure du possible, la formation et à donner un sens à la pédagogie», Danièle Le Blanc, *La formation*

du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: Courants et contre-courants, op. cit., p. 94.

42. «Le gouvernement entend adopter une nouvelle Loi sur les Conservatoires en remplacement de celle de 1942 qui n'a jamais été modifiée et qu'on juge aujourd'hui désuète. La transformation du Conservatoire d'art dramatique en société d'État autonome accorderait à l'institution la marge de manoeuvre administrative nécessaire à son développement» (*Ibid.*, pp. 96-97).

43. *Ibid.*, p. 89.

44. On croyait compenser les risques d'une telle conception par une «synthèse interdisciplinaire», résultante des échanges entre les étudiants (et les professeurs).

45. Par exemple, le Théâtre Euh !, le Parminou et le Théâtre du Vieux Québec.

46. *Cf. L'historique du Module d'art dramatique de l'Université du Québec à Montréal*, Document préparé par Raymond Naubert (Archives du département).

47. Ministère des Affaires culturelles du Québec, *Chiffres à l'appui*, vol. IV, n^{os} 2-3, novembre-décembre 1986 et janvier-février 1987, p. 14.

48. Une recherche plus poussée compléterait cette évolution par une analyse de la dimension «négative» de cette histoire, c'est-à-dire celle des organismes disparus.

49. Gilbert David, «Une institution théâtrale à l'ombre des mass média», *Théâtre/Public*, Revue bimestrielle publiée par le théâtre de Gennevilliers, n^{o} 117, septembre 1994. Numéro spécial sur la dramaturgie québécoise, p. 10.

50. Notons toutefois qu'il existe déjà dans les années 1970 trois autres organismes importants: *l'Association des directeurs de théâtre*, fondée en 1964, *l'Association des professeurs d'expression dramatique du Québec*, créée en 1973, et *la Société d'histoire du théâtre du Québec*, née en 1976.

51. Oeuvre signée Charles Daudelin, membre de l'Académie royale des arts du Canada et lauréat du Prix du Québec Paul-Émile Borduas, le trophée conçu pour «La soirée des masques» «donne une nouvelle dimension à la symbolique traditionnelle des masques. Réalisé entièrement en laiton, le trophée allie les placages or et nickel. La base cylindrique rappelle, par la pureté de ses lignes, les origines antiques du théâtre. Au sommet, deux masques, dos à dos, s'appuient l'un sur l'autre. Les bouches grandes ouvertes évoquent la parole. La moitié du masque qui réfléchit l'autre révèle une seule entité dans sa totalité, suggérant ainsi que comédien et personnage, pour se révéler pleinement, se nourrissent l'un l'autre. Par ses nombreux effets de réverbération qui se prêtent à de multiples interprétations, le trophée rappelle à quel point le théâtre est un reflet de la société, une manifestation essentiellement publique et plurielle», *La soirée de masques*, Programme souvenir de l'Académie québécoise du théâtre, Édition 1994, p. 13.

52. L'association professionnelle reconnue par le Conseil québécois du théâtre. *Passim*.

53. Jan Doat, metteur en scène français, directeur de la section d'art dramatique du Conservatoire de Montréal a déjà été l'inspirateur des «lectures dramatiques» en France suivant différentes techniques, soit la lecture à voix et les lectures à personnages, ce qui lui a permis de faire connaître un très grand nombre de pièces inédites d'auteurs nouveaux. Au Québec, des dramaturges éminents comme

Michel Tremblay et Michel Garneau se sont fait connaître grâce à ce type de promotion.

55. Au fond, dès le départ, c'était une organisation semi-professionnelle, car elle regroupait aussi des gens du milieu professionnel.

56. Pour le manifeste des troupes démissionnaires, voir *Jeu*, nº 7, pp. 79-88.

57. Gilbert David, «Situations/Sociétés/Signes. A.C.T.A./A.Q.J.T.: un théâtre "intervenant" (1958-1980)», *Jeu*, nº 15, p. 9.

58. *Ibid.*, p. 7.

59. Pour un survol des publications de l'organisme de 1958 à 1980, voir *Jeu*, nº 15, pp. 131-142.

CHAPITRE 2

LES INTERVENANTS

Les auteurs

Quelque 146 auteurs dont 46 femmes ont été recensés dans l'Édition 1994 du *Répertoire du Centre des auteurs dramatiques*[1]. Il s'agit là des membres du Cead[2], créateurs ayant à leur crédit au moins une oeuvre dramatique représentée par des professionnels, ou trois oeuvres, si elles ont été créées en collaboration, ou encore une oeuvre dramatique publiée par un éditeur agréé. Généralement, les auteurs recensés sont vivants. Le répertoire du Cead contient également 5 «auteurs collectifs» qui oeuvrent surtout dans le domaine du théâtre pour le jeune public (*Le Théâtre de Carton*, fondé en 1972; *Le Théâtre de l'Oeil*, fondé en 1973; *Le Théâtre des Confettis*, fondé en 1977; *Le Théâtre du Sang Neuf*, fondé en 1972; *Le Théâtre Parminou*, fondé en 1973: public adulte). Tous ces créateurs sont le plus souvent originaires (et résidants) de la région métropolitaine de Montréal, quelques-uns sont nés ailleurs dans la province (Québec, Sherbrooke, Lac-Saint-Jean, Chicoutimi, Saint-Hilaire, Louiseville, La Tuque, Lac-au-Saumon, Shawinigan, Ottawa, Hull, Sudbury, Hull, Carleton...) ou à l'étranger (France, Russie, Suède, Grèce, Belgique, Liban, Italie et Chili).

Du groupe, un nombre infime d'écrivains - ceux qui sont le plus reconnus - peuvent se permettre de vivre uniquement de la création. D'autres exercent - par choix ou non - plusieurs activités professionnelles, relatives la plupart du temps aux domaines du cinéma et du théâtre (metteur en scène, animateur, comédien, scénariste, scénographe, directeur de théâtre), à la création littéraire (critiques, auteurs de fiction - essais, romans, poésie, chansons, nouvelles) ou à d'autres professions libérales (enseignant, traducteur, journaliste, éditeur,

archiviste, administrateur, fonctionnaire). On y retrouve également des étudiants et... des chômeurs. Presque tous les auteurs recensés ont reçu leur formation scolaire dans les institutions québécoises. Certains, dont les auteurs immigrants, ont fréquenté des écoles étrangères, surtout aux États-Unis, en France et dans d'autres pays francophones, sans que cette formation soit nécessairement liée au domaine théâtral. Quelques auteurs se disent autodidactes. 46 personnes ont été formées dans les écoles professionnelles de théâtre: 23 personnes à l'École nationale de théâtre du Canada, le plus souvent en écriture dramatique, et 23 aux Conservatoires d'art dramatique de Montréal et de Québec, principalement en interprétation. D'autres ont reçu une formation professionnelle collégiale dans le cadre de l'enseignement offert par les Options-théâtre des Cégeps Lionel-Groulx et de Saint-Hyacinthe. On compte aussi quelques diplômés de maîtrise (en divers domaines) et une dizaine de diplômés de baccalauréat en art dramatique de l'Université du Québec à Montréal, ainsi que quelques détenteurs de certificats en études théâtrales obtenus aux universités d'Ottawa, de Laval, de Montréal et de Sherbrooke (en animation théâtrale). Un groupe de dramaturges s'est limité seulement à quelques stages et cours en écriture, disponibles au Québec et à l'étranger.

Jusqu'en 1994, les auteurs membres ont déposé au Cead 1097 pièces, dont 199 destinées aux enfants et adolescents, ce qui donne en moyenne 7 oeuvres (comprenant traductions et transpositions) par auteur. En réalité, le nombre des textes produits par chaque dramaturge peut varier beaucoup. On y retrouve cinq auteurs d'une seule pièce (Michel D'Astous, *Les dernières Fougères* (1987); Isabelle Doré, *César et Drana* (1992); Michèle Magny, *Marina, le dernier rose aux joues* (1993); Hélène Pednault, *La déposition* (1987); Gérard Poirier, *Berthe et Rose en Floride* (1982)). Ce sont des textes relativement récents, composés parfois par les jeunes dramaturges. À l'autre extrémité se situent les auteurs les plus prolifiques ayant écrit 20 pièces et plus. Marcel Dubé domine cette catégorie avec une trentaine de créations (de 1952 à 1986) qui, cependant ne représentent qu'une petite partie de toute sa

production littéraire: «En cinq ans [depuis 1952], Radio-Canada diffuse, à la radio, 14 de ses dramatiques et, de 1952 à 1972, présente à la télévision 23 téléthéâtres, deux feuilletons et un quatuor. L'oeuvre de Dubé est immense: plus de 300 titres»[3]. Michel Garneau a déposé au Cead une quarantaine de pièces, dont 26 publiées par des éditeurs différents. Michel Tremblay et Claude Gauvreau occupent le troisième rang, chacun ayant écrit 34 oeuvres (11 traductions et transpositions pour Tremblay, 26 textes courts de une à seize pages pour Gauvreau).

On peut ajouter à ce groupe de créations l'oeuvre de Louis-Dominique Lavigne (36 pièces écrites entre 1970 à 1993, surtout pour les enfants et les adolescents); celle de Robert Gurik (26 textes entre 1965 et 1990), de Jean-Claude Germain (21 créations de 1969 et 1986), de Jean Barbeau (22 titres de 1970 à 1989), de Marie Laberge (20 pièces de 1977 à 1992), de Jean-Pierre Ronfard (20 textes depuis 1970 à 1992) et d'un auteur collectif, *Théâtre Parminou* (une vingtaine de créations de 1974 à 1993). Les autres auteurs peuvent être répartis selon les catégories suivantes: 5 pièces et moins - 67 auteurs; de 6 à 10 pièces - 45 auteurs; de 11 à 15 pièces - 20 auteurs; de 16 à 19 pièces - 4 auteurs. La partie la plus importante du répertoire du Cead a été publiée par Leméac (194 oeuvres) et par VLB éditeur (81 oeuvres), mais d'autres maisons d'édition ont également ouvert leurs portes aux créations dramaturgiques: Les Herbes Rouges (13 textes); Éditions Québec-Amérique (13); Éditions Prise de Parole (Sudbury) (11); Éditions de la Pleine Lune (10); Éditions Parti-Pris (8); Éditions du Noroît (8); Éditions Quinze (8); Éditions de l'Hexagone (7); Humanitas (7); Éditions de l'Aurore (7); Éditions Boréal (6); Cercle du Livre de France (5); Librairie Déom (5); Les Grandes Éditions du Québec (4); Éditions d'Orphée (4); Guérin éditeur (4); Éditions du Remue-Ménage, Éditions Beauchemin et Les Écrits du Canada français (3); Actes-Sud-Papier, Centre d'essai des auteurs dramatiques, Éditions du Jour et Éditions de l'Intrinsèque (2), ainsi que vingt-deux autres éditeurs qui ont publié une pièce de théâtre chacun. Au

total, une cinquantaine de maisons d'édition ont participé à la diffusion des textes dramatiques au Québec.

Selon les données de l'Association québécoises des auteurs dramatiques[4], les distributions que ces pièces offrent aux producteurs sont assez variables, elles vont de la combinaison minimale «0 femmes/hommes» (*Les objets parlants* de Jean-Pierre Ronfard); «0 femmes/1 homme» (44 pièces); «0 hommes/1 femme» (63 pièces) - où un acteur ou une actrice peut interpréter au maximum 17 personnages (*v.g. Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois; *Moman* de Luisette Dussault), jusqu'à la combinaison maximale de 10 femmes et 12 hommes (100 personnages au total dans *Wouf Wouf* d'Yves Sauvageau) et 86 femmes et 124 hommes (210 personnages dans *La vie et la mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard). Les distributions les plus fréquentes sont:

«Distributions variables» - 167 pièces

«2 femmes/2 hommes» - 167 pièces	«1 femme/2 hommes» - 103 pièces
«1 femme/1 homme» - 83 pièces	«3 femmes/3 hommes» - 76 pièces
«2 femmes/3 hommes» - 74 pièces	«1 femme/3 hommes» - 63 pièces
«2 femmes/1 hommes» - 58 pièces	«3 femmes/2 hommes» - 51 pièces
«3 femmes/1 hommes» - 46 pièces	«0 femmes/2 hommes - 43 pièces
«3 femmes/4 hommes» - 38 pièces	«2 femmes/0 hommes» - 35 pièces
«2 femmes/4 hommes» - 34 pièces	«2 femmes/0 hommes» - 32 pièces
«4 femmes/4 hommes» - 30 pièces	«4 femmes/0 hommes» - 26 pièces
«0 femme/3 hommes» - 25 pièces	«2 femmes/5 hommes» - 24 pièces
«4 femmes/3 hommes» - 20 pièces	«4 femmes/2 hommes» - 21 pièces

«1 femme/4 hommes» - 20 pièces

Cela représente un total de 326 pièces à distribution égale, 468 pièces avec des distributions qui avantagent les hommes, 351 pièces avec des distributions qui avantagent les femmes (rôles principaux et rôles de soutien confondus dans les deux catégories), 219 pièces exclusivement féminines et 188 pièces exclusivement masculines[5]. Notons qu'un nombre assez significatif de textes mettent en scène des personnages asexués (*v.g.*: *Le cas rare de Carat* de Louise Bombardier, 25 personnages («principalement des rats indistinctement sexués»; *Le Dieux et la Grenouille* de Claude Binet, 28 personnages «mais dont la moitié sont asexués»).

Dans l'ensemble, le répertoire du Cead (1994) constitue un espace-temps théâtral dont la durée totale est de 1449 heures et 15 minutes comprenant une population globale de 3136 acteurs et 2718 actrices (sans compter les figurants, les assistants, les marionnettes, ni les personnages multiples joués par un seul acteur ou une seule actrice). La plus courte de toutes les pièces est *Jean et Marie* de Yves Sauvageau[6] d'une durée de 7 minutes, et la plus longue est *Vie et Mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard qui dure 15 heures. Entre ces deux oeuvres, il existe 233 pièces de 2 heures et plus, 577 d'une durée d'une à 2 heures, et 257 pièces d'une durée d'une heure ou moins. La durée moyenne de la pièce québécoise est plutôt courte: 84 minutes (1 heure 24 minutes[7]).

♦

Dans son ouvrage *Le théâtre au Canada français*, Jean Hamelin fait coïncider «la naissance d'une *dramaturgie* canadienne»[8] avec l'apparition de l'auteur (également metteur en scène et acteur) Gratien Gélinas et avec le succès foudroyant (plus de 200 représentations) de son *Tit-Coq*, créé au Monument National en 1948[9]. Dès lors, le «répertoire canadien» allait s'accroître de trois ou quatre créations par saison. À part Gélinas - «le principal représentant d'un théâtre canadien-français d'inspiration strictement locale»[10] - Hamelin recense dans son étude un mince groupe d'auteurs qui pourraient figurer comme fondateurs du théâtre francophone québécois: Paul Toupin («[...] aux antipodes de ce qu'écrit monsieur Gélinas, [...] un théâtre littéraire, rigoureux, dénué de complaisance»[11]), Jacques Ferron («un cas d'exception: il n'a jamais été joué par aucune compagnie professionnelle montréalaise [...] Tout son théâtre a cependant été édité»[12]), Jacques Languirand («[...] quatre pièces où l'on peut noter une indifférence totale à l'endroit de tout contexte canadien-français»[13]) et Marcel Dubé («[...] le plus prolifique des dramaturges canadiens [qui] peut prétendre à incarner l'âme d'un peuple»[14]). Hamelin précise également que cette tranquille

naissance d'un répertoire autonome local serait d'autant plus significative qu'elle semble témoigner d'une prise de conscience, chez ces quelques auteurs, de leur spécificité[15].

Au cours des années 1960, c'est Françoise Loranger qui s'imposera, par le contenu politique de ses textes et par ses recherches formelles, comme un des rares nouveaux dramaturges, ce qui sera souligné d'ailleurs en 1967 par le prix du Gouverneur général accordé à *Encore cinq minutes*, mais il faudra attendre la fin de la décennie «pour qu'un théâtre qui soit québécois soit aussi une avancée dans la dramaturgie, dans une dramaturgie, dans des dramaturgies, là où l'auteur est non seulement le fabricant mais aussi le créateur»: «Et c'est Michel Tremblay qui ouvrira le chemin»[16]. Dans son étude *Le théâtre québécois et l'altérité*, Annie Brisset montre qu'à cette époque, dans un laps de temps très court (1968-1970), grâce à un important groupe de «nouveaux dramaturges», la présence des oeuvres locales sur la scène québécoise professionnelle augmente de manière remarquable passant de 20% à 50% de l'ensemble du répertoire joué. Dans les années 1970, cette situation se détériore cependant, autant pour des raisons socio-politiques (la Crise d'octobre, la prise du pouvoir par le Parti Québécois) qu'esthétiques (le réaménagement de la structure de l'institution théâtrale) et économiques (la baisse des subventions, la récession, etc.). Et malgré une certaine augmentation des mises en scène des textes québécois en 1973, c'est seulement à partir des années 1980 que l'on pourra parler d'un redressement plus significatif (mais ponctuel), quand, en deux ans, la part du répertoire local dans toutes les productions scéniques passe de 40% à 55%. En moyenne, durant toute la période sélectionnée par Brisset (1968-1988), la présentation des textes québécois constitue la moitié des oeuvres portées à la scène, mais dans une perspective historique, l'évolution du nombre des pièces québécoises dans l'ensemble du répertoire est étonnamment inconstante.

Ce fait est d'autant plus étonnant, que selon les statistiques du Centre d'auteurs dramatiques pour cette période, on assiste à une forte croissance de la création (écriture) de textes

dramatiques. En effet, depuis sa fondation en 1965, le Cead a reçu plus de 2000 textes à évaluer, soit en moyenne 87 textes par an. De ce nombre, 1887 ont été rendus disponibles pour la diffusion dont 1067 dans le Répertoire du Cead, 567 ont été publiés, 139 traduits en anglais (51 de ces traductions ont été publiées) et 53 produits à l'étranger. De 1966 à 1980, le Cead a organisé 193 lectures publiques pendant lesquelles les oeuvres de 119 auteurs ont été présentées (85 de ces textes ont été ensuite repris par un producteur professionnel). La diffusion du répertoire québécois dans les réseaux non professionnels de production dramatique est aussi très importante: de 1985 à 1989, le centre de documentation du Cead a diffusé 18 204 textes. Rien d'étonnant donc qu'à la fin de la décennie 1980, déjà 64% des oeuvres jouées sur toutes les scènes québécoises étaient d'origine locale. Dans cet ensemble d'auteurs «choisis», quelques femmes se sont taillé une place significative, surtout Antonine Maillet - originaire cependant du Nouveau-Brunswick - mais aussi Marie Laberge et Jovette Marchessault. Deux caractéristiques globales spécifient également tout le répertoire représenté: majoritairement ce sont des pièces d'auteurs vivants (les oeuvres du domaine public, celles des auteurs québécois décédés depuis plus de 50 ans étant rares), mais qui sont très peu reprises après leur première (parfois deuxième) mise en scène.

Cette nature insaisissable du répertoire québécois, qui remet en question dans une certaine mesure la pertinence de l'expression même, a été par ailleurs à l'origine du questionnaire *Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ?* réalisé par Gilbert David en 1988 auprès d'une dizaine de critiques[17]. Malgré une divergence sensible dans les choix que les répondants ont proposés pour indiquer 10 pièces québécoises «les plus significatives depuis la création de *Ti-Coq* (1948)», les résultats de l'enquête peuvent être considérés comme une indication de ce que serait un éventuel «patrimoine» dramatique:

Gilbert David: (dans l'ordre chronologique de la création à la scène) 1) *Un simple soldat* (1958) de Marcel Dubé 2) *Bousille et les justes* (1959) de Gratien Gélinas; 3) *Les Belles-soeurs* (1968) de Michel Tremblay; 4) *La charge à l'orignal éporrnyable* (1970) de Claude Gauvreau; 5) *La*

gloire des filles à Magloire (1975) d'André Ricard; 6) *HA ha !...* (1978) de Réjean Ducharme; 7) *Un réel ben beau, ben triste* (1979) de Jeanne-Mance Delisle; 8) *Vie et mort du Roi Boiteux* (1981-1982) de Jean-Pierre Ronfard; 9) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1982) de Normand Chaurette; 10) *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1984) de René-Daniel Dubois

Jean-Cléo Godin: 1) *Le Tit-Coq* de Gratien Gélinas 2) *Les oranges sont vertes* de Gauvreau 3) *Les Grands Départs* de Languirand 4) *Le Pendu* de Robert Gurik 5) *Le Quadrillé* de Jacques Duchesne 6) *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger 7) *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé 8) *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay 9) *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay 10) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1982) de Normand Chaurette

Jacques Larue-Langois: 1) *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois; 2) *Les fées ont soif* de Denise Boucher; 3) *La complainte des hivers rouges* de Roland Lepage; 4) *La saga de pouilles mouillées* de Jovette Marchessault; 5) *Émilie de sera plus jamais cueillie par l'anémone* de Michel Garneau; 6) *Vie et mort du Roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard; 7) *Decameron* d'Alexandre Hausvater; 8) *Vinci* de Robert Lepage; 9) *Le vrai monde* de Michel Tremblay; 10) *Les feluettes* de Michel Marc Bouchard

Pierre Lavoie: 1) *HA, ha !...* de Réjean Ducharme; 2) *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay; 3) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette; 4) *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge; 5) *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé; 6) *La trilogie des dragons* de Robert Lepage; 7) *Vie et mort du Roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard; 8) *26bis, impasse du colonel Foisy* de René-Daniel Dubois; 9) *Le syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis; 10) *La Duchesse de Langeais* de Michel Tremblay.

Paul Lefebvre: 1) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette; 2) *Un réel ben beau, un réel ben triste* de Jeanne-Mance Delisle; 3) *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé; 4) *26bis, impasse du colonel Foisy* de René-Daniel Dubois; 5) *HA, ha !...* de Réjean Ducharme; 6) *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* de Michel Garneau; 7) *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas; 8) *Passer la nuit* de Claude Poissant; 9) *En pièces détachées* de Michel Tremblay; 10) *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge

Stéphane Lépine: 1) *Tit-Coq* de Gratien Gélinas; 2) *Wouf Wouf* de Yves Sauvageau; *Quatre à quatre* de Michel Garneau; 3) *Bousille et les justes* de Marcel Dubé; 4) *Un réel ben beau, un réel ben triste* de Jeanne-Mance Delisle; 5) *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay; 6) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette; 7) *HA, ha !...* de Réjean Ducharme; 8) *26bis, impasse du colonel Foisy* de René-Daniel Dubois; 9) *Vinci* de Robert Lepage; 10) *Macbeth* en traduction de Michel Garneau

Robert Lévesque: 1) *Tit-Coq* de Gratien Gélinas; 2) *Zone* de Marcel Dubé; 3) *Bousille et les justes* de Marcel Dubé; 4) *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay; 5) *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau; 6) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette ; 7) *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois; 8) *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge; 9) *Wouf Wouf* de Yves Sauvageau; 10) *HA, ha !...* de Réjean Ducharme

Lucie Robert: 1) *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas; 2) *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay; 3) *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau; 4) *Wouf Wouf* de Yves Sauvageau; 5) *Vie et mort du Roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard; 6) *HA, ha !...* de Réjean; 7) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette Ducharme; 8) *La vie exemplaire d'Alcide Ier, le pharamineux, et de sa proche descendance* d'André Ricard; 9) *Un réel ben beau, un réel ben triste* de Jeanne-Mance Delisle; 10) *Médium saignant* de Françoise Loranger

Michel Vais: (par ordre alphabétique des auteurs) 1) *Un simple soldat* de Marcel Dubé; 2) *Inès Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme; 3) *Balconville* de David Fennario; 4) *Quatre à quatre* de Michel Garneau; 5) *Tit-Coq* de Gratien Gélinas; 6) *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge; 7) *Le Temps d'une vie* de Roland Lepage; 8) *Broue* de Claude Meunier, Jean-Pierre Plante, Francine Ruel et Louis Saïa; 9) *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay; 10) *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay

Rodrigue Villeneuve: 1) *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay; 2) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette Ducharme; 3) *La charge à l'orignal épormyable* de Claude Gauvreau; 4) *HA, ha !...* de Réjean Ducharme; 5) *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé[18]

En tout, 31 auteurs et 45 oeuvres ont été nommés. Si on tient compte de la fréquence des noms et des titres dans ces 10 classifications, on obtient le palmarès suivant: **Les auteurs**: 1) Michel Tremblay (13 voix); 2) Marcel Dubé (9 voix); 3) et 4) Normand Chaurette et Réjean Ducharme (8 voix); 5) Gratien Gélinas (7 voix); 6) René-Daniel Dubois (6 voix); 7 et 8) Michel Garneau et Claude Gauvreau (5 voix); 9) Jeanne-Mance Delisle, Jean-Pierre Ronfard et Marie Laberge (4 voix); 10) Robert Lepage; Roland Lepage et Yves Sauvageau (3 voix); **Les oeuvres**: 1) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette (8 mentions); 2)

HA, ha !... de Réjean Ducharme (7 mentions); 3) *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas (5 mentions); 4-9) *Un réel ben beau, un réel ben triste* de Jeanne-Mance Delisle; *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé; *Tit-Coq* de Gratien Gélinas; *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge; *Vie et mort du Roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard; *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay (4 mentions); 10) *26bis, impasse du colonel Foisy* de René-Daniel Dubois; *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau; *Wouf Wouf* de Yves Sauvageau; *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay; *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay (3 mentions).

Si l'on tient compte de la place que chaque oeuvre et chaque auteur occupemt dans les choix des critiques, la liste se présente comme suit: **Les auteurs**: 1) Gratien Gélinas (56 points[19]); 2) Michel Tremblay (47 points); 3) Marcel Dubé (39 points); 4) Normand Chaurette (35 points); 5) Réjean Ducharme (30 points); 6 et 7) René-Daniel Dubois et Claude Gauvreau (25 points); 8) Michel Garneau (23 points); 9) Jeanne-Mance Delisle (20 points); 10) Yves Sauvageau (18 points); **Les oeuvres**: 1) *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette (43 points); 2) *HA, ha !...* de Réjean Ducharme (37 points); 3-4) *Tit-Coq* et *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas (32 points); 5) *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau (23 points); 6) *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé (22 points) 7-8) *Un réel ben beau, un réel ben triste* de Jeanne-Mance Delisle et *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay (20 points); 9) *Wouf Wouf* de Yves Sauvageau (18 points); 10) *Vie et mort du Roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard (16 points)[20].

Les explications que les critiques participant à l'enquête ont données pour justifier leurs choix nous informent également de quelques traits importants de ce corpus dramatique. Les thèmes de la représentation, les limites du théâtre, le chevauchement du spectacle entre la fiction et le réel, et le rapport conflictuel entre l'Histoire et le quotidien sont les éléments le plus souvent évoqués dans ces commentaires:

• *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette: *Cette pièce «n'est pas (j'insiste) une pièce sur l'homosexualité. [...] C'est un drame dont le thème central est la Représentation - en fait l'impossibilité de la représentation, sa dissolution inéluctable au moment même où on croit s'en saisir»*[21]; *«La pièce de Chaurette est un des plus formidables noeuds de la dramaturgie québécoise; tant de fils s'y emmêlent: le rapport entre l'art et la vie, la place du créateur dans la société, la mort, la folie, la naissance, l'image de rituels fondateurs»*[22]; *«Chaurette, dans* **Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans** *et* **la Société de Métis**, *Ducharme, dans* **HA, ha !...** *et Dubois, dans* **26[bis], impasse du colonel Foisy**, *explorent les limites du langage et de la représentation, retournent le théâtre comme un gant, le travaillent et traquent le réseau de mythes et de références qui le constituent, explorent cette curieuse circulation entre le réel et l'oeuvre, ce qui se perd et ce qui se crée dans cet échange»*[23].

• *HA, ha !...* de Réjean Ducharme: C'est *«une pièce violente, excessive, bouleversante. [...] Il s'agit, à n'en pas douter, d'une oeuvre-limite, vénéneuse. On ne peut en sortir indemne»*[24]; *«Le diamant noir de la dramaturgie québécoise. C'est une mise à sac de la représentation: tant des masques sociaux que du langage dans son fonctionnement même, que du système monétaire, que, bien sûr, du théâtre»*[25]; *«Qu'il s'agisse de la tragédie cauchemardesque, destructrice de* **HA, ha !...**, *de la tragédie hallucinatoire, immolatrice du théâtre et de la beauté de* **Provincetown...**, *de la tragédie de l'Histoire conjuguée au présent dans* **...l'Anse à Gilles**, *de la tragédie quotidienne des "p'tits bonheurs médiocres" d'***Albertine**, *ou de la tragédie du rêve et de l'amour impossible* **...des oies blanches**, *toutes ces oeuvres recèlent cet appel désespéré d'un Ailleurs impossible à atteindre»*[26].

• *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas: Cette pièce propose *«une analyse troublante du processus victimaire. J'y retrouve les traces d'une typologie de la bêtise, dans une langue populaire bien tassée. Cette pièce charrie tous les sédiments de la Grande Noirceur; je ne suis pas sûr que notre société soi-disant laïcisée ait liquidé ce vieux fond de bonne conscience, assaisonnée de bondieuserie...»*[27]; *«sans doute le plus juste [...] portrait de la société québécoise des années 1950»*[28]; *«un prodigieux portrait d'un contrat social déglingué: les institutions garantes du bien collectif (ici, la famille, la religion et le système judiciaire) ont été détournées au profit d'intérêts individuels. [...] Je rêve d'un metteur en scène assez futé pour que ce portrait de la Grande Noirceur nous révèle quelque chose sur notre Petite Noirceur actuelle»*[29].

• *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé: *«Malgré ses faiblesses, cette pièce me paraît un jalon important dans notre quête - laborieuse - du tragique»*[30]; *«Le problème, avec le théâtre de Marcel Dubé, c'est sa grande maladresse dramaturgique; les personnages disent tout directement (l'auteur a déjà fait le travail du spectateur), certains rôles frôlent la caricature, et il y a parfois des revirements de situations difficiles à avaler [...] J'ai choisi* **Au retour des oies blanches**, *parce que c'est là que Dubé s'est le plus approché de ce tragique qu'il cherchait tant»*[31]; *«Une structure soulevée par une irrépressible pulsion dramatique, où l'on trouve au rendez-vous certaines des grandes figures mythiques de la tragédie, l'Histoire (contemporaine) et un riche intertexte théâtral. Une matière à prendre telle quelle, excès compris, dans une sorte d'attitude "archéologique" déjà»*[32].

• *Un réel ben beau, un réel ben triste* de Jeanne-Mance Delisle: C'est *«une tragédie moderne - une espèce rare dans notre*

dramaturgie. Ce texte, tendu comme une corde de violon, travaille l'inceste avec le scalpel d'un dialogue cru, grave et resserré qui fait entendre des silences. C'est un sommet de notre dramaturgie au féminin et de la dramaturgie tout court»[33]*; «Les dieux viennent de mourir et les hommes sont laissés à eux-mêmes: la folie, l'inceste et la mort se déchaînent. La violence de la pièce vient de très loin, elle est archétypale, irréductible à des schémas simples»*[34]*; «Parmi les textes représentatifs des deux principaux champs de lutte des années 1970 au Québec, deux me semblent mériter une réévaluation:* ***Un réel bon beau, un réel bon triste*** *de Jeanne-Mance Delisle et* ***Médium saignant*** *de Françoise Loranger. À moins que le Québec ne change considérablement dans les dix prochaines années, ce qui serait assez étonnant, ces deux textes demeureront intéressants»*[35].

♦ **Les organismes**

• *L'Association québécoise des auteurs dramatiques - AQAD* (1990 -)

C'est l'association-soeur du Centre des auteurs dramatiques. Elle s'occupe de la représentation, de la promotion, du développement et de la défense des intérêts moraux et socio-économiques des auteurs, des librettistes, des traducteurs et des adapteurs qui oeuvrent dans le domaine du théâtre (aussi lyrique). Après avoir été agréée par la Commission de reconnaissance des associations d'artistes, l'AQAD s'est intéressée principalement aux relations contractuelles entre les auteurs et les compagnies de théâtre, mais elle est intervenue également sur des plans qui touchent aux conditions de travail des auteurs[36]: la réforme de la fiscalité, l'état de la rémunération, le projet de réforme de la loi fédérale sur le droit d'auteur. L'AQAD a proposé également la mise sur pied d'une caisse de la dramaturgie nationale, qui en tant que caisse de sécurité et de retraite, viserait à combler «le manque de protection sociale dans lequel vivent les membres de l'AQAD»[37]. Pour faire respecter toutes les législations attachées aux droits d'auteur, l'organisme négocie actuellement en vertu de la loi 90 (sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma), des ententes cadres avec les producteurs et les directeurs de théâtres, représentés par Les théâtres associés Inc. et l'Association des

producteurs de théâtre professionnel. Cette entente collective (un contrat-type pour la prestation de services des artistes) serait applicable à toutes les oeuvres représentées sur les scènes québécoises. A l'avenir, l'Association envisage d'en faire bénéficier également les auteurs étrangers en concluant des accords de réciprocité avec d'autres sociétés, notamment la SACD.

• *La Société des auteurs et compositeurs dramatiques - SACD* (1777 -)

Fondée en France par Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, la SACD regroupe aujourd'hui plus de 36 000 créateurs d'ouvrages scéniques, audiovisuels et cinématographiques de langue française ou étrangers dont les oeuvres sont adaptées en français. Sous la forme du comité SACD-Québec, cet organisme a agi au Québec jusqu'à la création de l'AQAD comme seul percepteur des droits d'auteur dans le domaine du théâtre. La SACD se voue à la défense des intérêts matériels et moraux de ses membres. À travers trois comités d'auteurs (cinéma, scène, télévision), l'association gère les droits d'adaptation et de représentation dramatiques, fixe par contrat avec les entreprises de spectacle des conditions pécuniaires, assure les sanctions et les garanties minimales pour l'exploitation des oeuvres, surveille la perception des droits d'auteur et s'occupe de la répartition des droits perçus et des poursuites judiciaires, le cas échéant. En ce qui concerne le domaine du théâtre, la SACD intervient dans les négociations entre l'auteur dramatique et les directeurs de théâtres ou de tournées, les organismes publics et privés comme les sociétés de radiodiffusion et de télédiffusion, les producteurs de vidéogrammes, etc.. Elle laisse toutefois aux auteurs concernés la décision finale d'autoriser ou d'interdire la représentation de leurs oeuvres, et n'agit qu'en fonction de cette décision. De leur côté, les auteurs (dramatiques) doivent confier la perception de leurs droits pour l'ensemble des pays statutaires: les pays à perception directe, où la SACD assure elle-même la perception, le Canada, la France, les pays de l'ex-Communauté française, la

Belgique, la Suisse francophone, Monaco et le Luxembourg; les pays dans lesquels il existe une société liée à la SACD par un traité de réciprocité comme l'Argentine, l'Union Sud-Africaine, le Brésil, le Chili, la Colombie, l'Espagne, la Grèce, l'Israël, le Mexique, le Pays-Bas, la Pologne, le Portugal, la République Tchèque, la Tunisie, l'Uruguay et la Russie.

♦ **Les conflits**

• **Confrontation entre l'AQAD et la SACD**. L'apparition récente de l'Association québécoise des auteurs dramatiques et la modification de ses statuts par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques a provoqué un conflit au sujet du prélèvement des droits d'auteurs québécois joués au Québec et à l'étranger. L'AQAD reproche à la SACD de vouloir envahir le territoire québécois en obligeant les artistes locaux à lui céder tout leur répertoire présent, passé et futur joué au Québec et à l'étranger, mais la SACD se défend en faisant valoir que l'exigence d'exclusion territoriale de la part de l'AQAD ne pourrait pas s'appliquer à la politique du droit de gérance «partout et à travers le monde» qu'exerce cet organisme français et qui n'est au fond qu'une tentative déguisée de former au Québec un syndicat d'auteurs qui aurait à l'avenir la mainmise sur les droits de ses membres. Cette lutte territoriale et institutionnelle pour «l'indépendance des dramaturges québécois» a été marquée par plusieurs escarmouches comme l'affaire Gallimard, qui a éclaté lors de la déclaration (qualifiée de surprenante par l'AQAD) de l'attachée au département des droits Gallimard: «Quand je donne des autorisations au Canada, nous ne recevons jamais les droits d'auteurs», et la décision (considérée comme incompréhensible par l'opposant québécois) de refuser toute demande d'exploitation théâtrale ou audiovisuelle venant du Québec et du Canada[38].

• **Affaire du groupe des 14**: Il s'agit de la rupture survenue au sein du Centre des auteurs dramatiques à la suite de l'adoption par des auteurs membres du Cead de la résolution dite du groupe des 14 qui proposait la mise sur pied d'un lieu autonome de production pour les auteurs. Cette résolution a été votée en Assemblée générale le 30 mai 1992 sous la forme suivante:

> *a) que le Cead, à la lumière des questions et considérations contenues dans le Rapport moral du président du Conseil d'administration 1991 et discutées lors de l'atelier du 29 mai 1992, développe l'activité dite de laboratoire;*
> *b) que le Cead encourage et soutienne la création d'une compagnie de production théâtrale dont le mandat serait de répondre au désir des auteurs dramatiques québécois d'avoir accès au public par une voie différente de celles offertes aujourd'hui par les compagnies de production existantes, cette nouvelle compagnie pouvant s'appeler, par exemple, «le théâtre des auteurs» (Résultat du vote: 12 Pour, 0 Contre, 3 Abstentions)*[39].

Malgré le fait que la majorité écrasante des membres présents lors de cette réunion, à savoir Michelle Allen, Michel Marc Bouchard, Jean-François Caron, Dominique Champagne, Marie-Renée Charest, René-Daniel Dubois, René Gingras, Suzanne Lebeau, Jean-Marie Lelièvre, Yves Masson, Retamal Miguel, André Ricard, Joël Richard, Alice Ronfard, Nathalie Rousseau, Lise Vaillancourt, ait formé un comité provisoire et se soit réunie à quelques reprises pour assurer la suite du projet, le Conseil d'administration du Cead a ignoré cette initiative, ce qui a «créé une situation de blocage entre une partie des membres et la direction du Cead, et une situation de confusion chez la plupart des membres, autant sur le sort et la valeur de la résolution du groupe des 14, que sur le processus démocratique au sein de l'association»[40]. Ce malaise a provoqué ensuite la tenue d'une longue enquête, la démission de la direction du Cead et le départ de quelques-uns de ses membres.

Pour bien comprendre les raisons profondes de cette crise, il faut aller, d'une part, bien au-delà du fonctionnement temporairement un peu boiteux du Centre des auteurs dramatiques, dû au fait, selon André Ricard qui exerçait alors la fonction de président du Conseil d'administration, que «le pouvoir étendu que confèrent les règlements aux élus de l'Assemblée générale a été

largement abandonné à la compétence des permanents»[41], et, d'autre part, replacer tout l'enjeu de l'affaire dans le contexte théâtral québécois plus large des années 1980. Celui-ci avait fait ressortir en effet une incompatibilité structurelle entre les processus de création et de production qui reste en rapport avec le problème général de diffusion du théâtre québécois. Au début des années 1990, de nombreuses entrevues et rencontres effectuées sous forme d'ateliers entre auteurs, acteurs et metteurs en scène ont par ailleurs signalé clairement cette difficile insertion des auteurs dans la représentation scénique «réglementaire»:

> *«Toujours bien accueillis en répétition, les auteurs s'y sentent quand même de trop»; «Les auteurs se demandent s'il y a place, dans les conditions actuelles de production, pour un texte qui irait au bout de ses pulsions»; «La présence des auteurs aux répétitions est souvent conflictuelle»; «La déception de l'auteur devant une production tient souvent à un manque de folie, de sens dionysiaque. Ce qu'ils voient sur la scène leur semble petit, ordinaire, anecdotique, comme si l'âme, la priorité du texte, son tragique avaient été évacués»; «C'est toujours le texte qu'on accuse d'être raté, de ne pas être théâtral»; «Le metteur en scène est au centre du malaise. Ce qu'il a en tête étant un spectacle, il est peut-être la personne la moins indiquée pour guider réellement un acteur dans son travail», etc.*[42]

Les acteurs

Le temple de la renommée des acteurs contiendrait un nombre considérable d'inscriptions, car durant toute l'histoire moderne du théâtre au Québec, plusieurs dizaines de personnes au moins se sont démarquées par leurs interprétations scéniques originales. Une fois de plus, l'histoire commencerait avec les Compagnons de Saint-Laurent, d'où sortiront «les chefs de file du théâtre montréalais»[43]: Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Georges Groux et Guy Hoffmann. Ce groupe fonde au début des années 1950 le prestigieux Théâtre du Nouveau Monde qui préparera à son tour, à travers un travail scénique rigoureux et l'enseignement offert à l'École du Théâtre du Nouveau Monde, toute une génération d'excellents acteurs. Huguette Oligny, François Rozet, François Tassé, Denise Pelletier, Jacques Godin, Guy L'Écuyer, Dyne Mousso, Monique Joly,

Janine Mignolet sont parmi ceux qui se feront le plus rapidement reconnaître par la critique et par le public. N'oublions pas cependant qu'à la même époque, plusieurs autres grands acteurs (et metteurs en scène), hommes et femmes, créent aussi de nouvelles troupes: Pierre Dagenais, fondateur de l'Équipe (1943), Yvette Brind'Amour, fondatrice du Rideau Vert (1948), Jacques Létourneau et Monique Lepage, fondateurs du Théâtre-Club (1953), et Françoise Berd, créatrice et directrice du Théâtre (expérimental) de l'Égrégore. Il est impossible d'omettre également le nom de «l'homme à tout faire» de la scène, Gratien Gélinas.

La création de nouvelles troupes par des comédiens de talent se poursuivra dans les années 1960 et 1970 favorisant l'émergence d'une nouvelle vague d'acteurs. Il serait difficile de faire ici l'inventaire complet de tous les noms significatifs, mais on peut mesurer partiellement la qualité des anciennes et des nouvelles stars par les nombreux prix qui leur ont été décernés. De manière plus ponctuelle, une pléiade d'acteurs talentueux (surtout des femmes) se manifestera dans les années 1970 lors des créations scéniques des oeuvres de Michel Tremblay. *Les Belles-soeurs*, par exemple, ont fait «découvrir» Denise Proulx, Rita Lafontaine, Germaine Giroux, Jeannine Sutto, Michelle Rossignol, Denise Filiatrault, etc.

Les listes annuelles de quatre grands prix décernés aux artistes de théâtre - «masques» de l'Académie québécoise du théâtre, prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre, prix Gascon-Roux (Théâtre du Nouveau Monde) et prix de la Fondation du Théâtre du Trident - contiennent une centaine de noms, les rôles de soutien et les rôles principaux confondus. Parmi les plus connus et reconnus des comédiens, à part ceux dont il a déjà été question, on peut mentionner dans l'ordre alphabétique: Marc Béland, Lothaire Bluteau, Benoît Brière, Normand Chouinard, Sophie Clément, Angèle Coutu, René Richard Cyr, Pascale Derochers, Françoise Faucher, Rémy Girard, Jean Guy, Yves Jacques, Gaston Lepage, Monique Leyrac, Monique Mecure, Albert Millaire, Monique Miller, Pascale Monpetit, Guy Nadon, Patricia Nolin, Gil Pelletier, Denise Pelletier, Pol

Pelletier, Guy Provost, Geneviève Rioux, Marie Tifo, Guylaine Tremblay, etc. Sur cette liste, il faudrait inscrire aussi les noms de Jean Duceppe, Robert Gravel, Fred Barry, Jean Grimaldi, Rose Ouellette, Jean Coutu, Louise Portal, Julien Bestien, Anne Dorval, Louise Laprade, Paule Baillargeon, Louisette Dussault, Paul Buissonneau, Gilles Pelletier, André Montmorency, René Gingras, Aubert Pallascio, Gilbert Turp, Sylvie Bourque, Michèle Magny... et ceux de Sylvie Drapeau et de Jean-Louis Millette, deux vedettes de la scène théâtrale québécoise du milieu des années 1990. Précisons toutefois que le «système québécois» ne fonctionne pas par le vedettariat, mais repose plutôt sur la «simple» popularité des acteurs (qui ne crée par de barrières entre eux et le public) - d'où leur grand nombre médiatisé et la difficulté de faire un choix, ainsi que le danger de faire de grosses omissions dans un éventuel *Who's who?*.

Du point de vue sociologique, peu de statistiques permettent de mesurer adéquatement la «population» des acteurs professionnels au Québec. Le numéro spécial de *Chiffres à l'appui* publié en 1984 par le ministère des Affaires culturelles fait cependant une mise au point assez complète de la situation: 1055 acteurs et actrices de la scène, de la télévision et de la radio ont été recensés en 1981. (Ce chiffre est nettement supérieur - de 170 % - à celui de 1971, alors que 390 personnes pratiquaient la même profession). La répartition de ce groupe selon le sexe était de 54,5 % d'hommes et 45,5 % de femmes. Le groupe à 68,7 % résidait à Montréal, à 10,5 % à Québec et à 20,8 % dans d'autres régions de la province. L'âge moyen s'élevait à 32,6 ans; 82,5 % de la population d'acteurs avaient moins de 45 ans et 66 % entre 15 à 35 ans.

En ce qui concerne la situation économique des personnes exerçant cette profession, le rapport du MAC relève que la plupart des artistes, à savoir 84,8%, sont des salariés mais que peu d'entre eux (15,2%) travaillent pour leur propre compte. Il est intéressant de noter également que si 88% des actrices se déclarent salariées par rapport à 83% des acteurs, le revenu total (celui qui provient de l'exercice de la profession, d'un travail secondaire,

de l'assurance-chômage) est plus élevé chez les hommes que chez les femmes: chez ces dernières, dans 72% des cas, le revenu annuel est inférieur à 15 000$, comparé à 64% chez les acteurs. De plus, seulement 8% des actrices bénéficient de revenus supérieurs à 30 000$, contre 19% des acteurs. En moyenne, le revenu total s'élève alors à 16 617$ pour les acteurs et à 13 140$ pour les actrices. Les auteurs du rapport précisent toutefois que «cette différence peut être attribuable, en partie à un revenu d'emploi secondaire chez les acteurs souvent plus rémunérateur que chez les actrices à ce titre»[44]. Il ressort finalement de ces études que «moins de 4% des acteurs et actrices ont indiqué qu'ils n'avaient pas travaillé en 1980 (3,6%). Les hommes sont plus nombreux dans cette situation (55,5%)»[45].

D'autres documents indiquent sous une forme sensiblement plus narrative - et évidemment plus dramatisée - que la perception qu'ont les artistes québécois de leur situation sociale se construit constamment sur le «sentiment de précarité», qui fait croire aux gens qu'ils ne peuvent arriver à vivre qu'en «travaillant beaucoup, vraiment beaucoup». Les représentations, les répétitions, les attentes inquiètes de prochains engagements, les promotions, les négociations contractuelles, seraient «des facettes d'un métier où rien n'est jamais acquis, où tout est toujours à recommencer»[46]. Dans ce type de discours, l'art théâtral est décrit comme un travail qui ne garantit le plus souvent qu'une vie décente («Par "vivre décemment", entendons une rémunération très ordinaire, qui permet de boucler l'année mais pas d'épargner et qui ne laisse pas de marge de manoeuvre en cas de panne»[47]). Quelques opinions tirées des entrevues réalisées par André Courchesne dans son étude sur la rémunération et l'emploi des artistes du théâtre québécois s'inscrivent parfaitement dans cette vision assez négative de la profession dramatique:

> Louise Laprade: «*Je travaille tout le temps. Trois séances par jour, six jours par semaine, toute l'année. [...] [Je me] partage entre le théâtre, la télé et l'enseignement, sans oublier d'inclure - et à [mes] frais, bien sûr - l'entraînement physique, le perfectionnement et le travail à domicile sur les textes: "pas juste*

la mécanique de mémorisation mais aussi la conception du personnage". [...] Elle accepte beaucoup de choses et multiplie les chevauchements d'horaires [...] Ce qui est dommage, c'est que toute pratique hors-normes de rentabilité n'est pas soutenue. La société ne reconnaît pas l'importance de tout un pan de l'activité artistique dont notre culture, pourtant, ne peut absolument pas se passer»[48].

Marie-Ginette Guay: *«À la sortie du Conservatoire, entre deux rôles, elle a travaillé en garderie, fait de l'animation théâtrale dans des groupes de loisir, dirigé des troupes amateurs et a été surtout serveuse. [...] Je suis très active. Cependant, ça reste difficile, très difficile. Le nombre d'emplois est limité, tout le bassin d'artistes n'est pas mis à contribution. [...] En choisissant ma vie, la précarité de la condition d'artiste, je la connaissais, [...] [m]ais tu sais, ce que je trouve vraiment épouvantable, c'est de constater que depuis une couple d'années, l'ensemble des travailleurs et une bonne partie de la classe moyenne sont en train de nous rejoindre...»*[49]

Les autres personnels du spectacle ont aussi été consultés dans cette enquête. Cette catégorie comprend tous les professionnels à l'exception des acteurs et des auteurs, soit le personnel de production et le personnel artistique (directeurs, metteurs en scène, producteurs, réalisateurs, scénographes, concepteurs de costumes, d'éclairages, de marionnettes), ainsi que le personnel de communication et le personnel administratif. Le profil «discursif» de cette catégorie d'artistes ne semble pas toutefois radicalement différent:

Alice Ronfard, metteure en scène (autodidacte): *«Au théâtre, j'ai tout fait: régie, billetterie, réservations, comptabilité de la taxe d'amusement, montage de décors, publicité, décors, écriture, jeu... [...] L'été, j'ai la chance [...] de pouvoir partir deux mois dans le Sud de la France pour juste vivre et je le fais, sinon où est-ce que je me ressourcerais ?" [...] Ce n'est pas l'argent qui rend la pratique difficile, c'est l'emploi du temps et le rendement qu'il faut avoir. [...] D'une mise en scène à l'autre, elle a l'impression de toujours tout reprendre à zéro. "Y a quelque chose qui tourne en rond. En Europe, un metteur en scène peut voir un de ses spectacles rouler pendant plusieurs années et ses droits de suite lui permettent de se consacrer à une seule mise en scène l'année suivante. Ici, le succès des pièces sert à relever le déficit des compagnies de théâtre; c'est strictement pour ça que la pression de la réussite est si grande; les oeuvres elles-mêmes, une fois le déficit épongé, les compagnies de théâtre n'ont plus l'énergie et les ressources de les porter plus loin. Succès ou non, ça s'arrête là, artistiquement autant que financièrement"»*[50].

Danielle Dupuy, directrice générale (Diplôme universitaire en service social, Majeure en sociologie, Formation autodidacte de comédienne): *«Danielle fait des semaines de 45 heures (comprenant, outre sa tâche au théâtre, des ateliers d'animation dans la région) avec des pointes supplémentaires au retour des vacances d'été et d'hiver. Ce temps additionnel, elle le donne bénévolement à 40 %. Parce qu'elle est cheffe de famille, il lui était impossible de*

vivre comme actrice dans la région, ce qui l'a incitée à aller vers la gestion, là où les problèmes d'argent la rejoignent d'une façon brutale et structurelle, ce qui alimente sa charge de travail à la compagnie et conditionne la création: "davantage de théâtre jeunesse que pour adultes, sous-équipement technique, distributions maximales de trois interprètes, sous-diffusion des spectacles, sous-rémunération des artistes, etc., etc."»[51].

Michel Crète, scénographe (DEC en arts plastiques): *«Après quatre ans de fonction publique à dessiner des cartes géographiques au ministère des Terres et Forêts à Québec, il s'écoeure [...]. "J'ai choisi de vivre décemment, c'est-à-dire de pouvoir payer une éducation de qualité à mes enfants, les conduire à l'école dans une auto confortable et sécuritaire et être propriétaire de ma maison." Mais ce choix l'oblige à "s'over-booker", car il est évident que s'il ne faisait que du théâtre, il n'arriverait pas. Au niveau économique, cette activité devient un side-line. Une production correspond à deux mois de travail à temps plein, plus trois semaines de pointe à temps double. Pour arriver à son niveau de vie au théâtre seulement, il faudrait qu'il fasse les cinq productions du TNM, par exemple, ce qui veut dire qu'il n'arrêterait jamais du matin à la nuit, toute l'année et n'arriverait quand même pas à obtenir le même niveau de vie»*[52]

Louise Jobin, costumière (autodidacte): *«Elle partage son temps entre le théâtre et le cinéma, où elle fait de plus en plus de direction artistique d'ensemble, costumes et décors. Elle fait une seule production théâtrale par année, y consacre deux ou trois mois. "Pour moi, c'est du "trimming", le glaçage sur le gâteau, un plaisir; car c'est surtout au cinéma que je gagne ma vie et que je travaille le trois-quart du temps". Louise arrive à vivre décemment en soutenant un rythme élevé, avec les chevauchements d'usage. [...] Au moindre temps mort, les charges financières forment une spirale d'endettement qui fait qu'au prochain contrat, les cachets serviront à faire du rattrapage»*[53].

Ajoutons finalement à cette liste deux opinions d'auteurs:

Élisabeth Bourget, auteur dramatique (Secrétaire diplômée; trois ans à l'École nationale de théâtre, section écriture): *«"En exerçant ma liberté de choix d'être dramaturge, je suis prête à assumer les risques financiers, d'arriver à la fin de l'année à une sorte de zéro à zéro de mon passif et de mon actif, mais ce que je trouve injuste, c'est de devoir supporter toute seule ma charge de citoyenne. J'ai droit ni au chômage ni au congé de maternité." Dans un tel contexte, la place de l'auteur n'est jamais assurée»*[54].

Normand Canac-Marquis, auteur dramatique (DEC inachevé, trois ans au Conservatoire, un an à l'université en théâtre): *«Ses droits d'auteurs au théâtre sont ridicules. Le Syndrome de Cézanne, texte acclamé et joué à plusieurs reprises et dans plusieurs pays, lui aura rapporté un gros 3 500$. "Quand j'écris du théâtre, je travaille comme un fou. Quand un texte est catalogué flop après cinq représentations, même par ceux qui ne l'ont ni vu ni lu, ça fait assez mal pour ôter toute envie d'être produit"»*[55].

♦ Les organismes

• *La Fédération des artistes de la radio - FAR*[56] (1937 - 1942) → *L'Union des artistes lyriques et dramatiques - UALD* (1942 - 1952) → *L'Union des artistes - UDA* (1952 -)

Le principal mandat de ce syndicat professionnel qui, au milieu des années 1990, regroupait 4500 membres actifs et plus de 4 000 stagiaires, est «la défense et

la promotion des intérêts économiques, sociaux et moraux des artistes-interprètes francophones». Annuellement, l'UDA négocie près de 24 ententes collectives dans 16 secteurs de juridiction et dans des domaines aussi variés que le théâtre, le cinéma, le doublage, les annonces publicitaires, la télévision, la danse et les variétés. Qu'ils soient travailleurs autonomes ou pigistes, les adhérents de l'UDA sont répartis en quatre catégories: 1) comédiens, mimes, marionnettistes, cascadeurs; 2) chanteurs, diseurs, etc.; 3) animateurs, annonceurs; 4) danseurs et mannequins. Les autres activités de cet organisme sont surtout l'administration de plusieurs fonds (Fonds général de l'Union, de réserve syndicale, d'entraide, de retraite, des assurances, des congés payés pour l'artiste, de maternité et de la Caisse de sécurité du spectacle), l'organisation de colloques et de congrès divers, la publication 4 à 6 fois l'an d'un bulletin d'information, *l'Union Express*, ainsi que d'un répertoire annuel des membres. L'Union collabore également avec d'autres importants organismes culturels locaux et étrangers comme la Fédération internationale des acteurs (FIA).

La fondation de l'UDA en 1937 survient au moment où «un groupe de chanteurs, lésés dans leur droit le plus fondamental, celui d'être payés pour leur travail, ressentent le besoin de créer une union à caractère social et d'en assurer la stabilité»[57]. À cette époque de la première reconnaissance juridique, l'organisme s'appelle la Fédération des artistes de la radio. En 1942, la FAR se dissocie de l'American Federation of Radio Artists, change de nom pour celui d'Union des Artistes lyriques et dramatiques et devient un «organisme pleinement autonome au statut légal de syndicat professionnel». Après l'amendement de ses statuts en 1952, le syndicat adopte le nom définitif d'Union des artistes et s'affilie à la Fédération Internationale des Acteurs (FIA). Au début des années 1960, «l'Union n'agira plus de façon isolée: en décembre 1958, elle appuie la revendication de la reconnaissance professionnelle qui sous-tend la mémorable grève de l'Association des réalisateurs de Radio-Canada et se rattache à la Fédération des

travailleurs du Québec (FTQ)»[58]. Profondément engagée dans les changements sociaux-politiques du Québec des années 1970, l'UDA renforce simultanément sa propre structure pour devenir le seul syndicat d'artistes-interprètes au Québec. Sa lutte pour «l'obtention d'un véritable statut d'artiste» aboutit en 1986 à la tenue de la Commission parlementaire des Affaires culturelles sur le statut de l'artiste et du créateur, et en 1987, l'année du cinquantenaire de l'UDA, à la reconnaissance du statut juridique de l'artiste par l'adoption du projet de loi 90.

• *L'Association des professionnels des arts de la scène du Québec - APASQ* (1984 -)

Cet organisme regroupe les concepteurs et les artisans (sauf les acteurs et les auteurs) dans de nombreuses disciplines: les metteurs en scène, les régisseurs, les concepteurs de décor, de costume, d'éclairage, de son, d'accessoires, les directeurs de production, les directeurs techniques et les assistants à toutes ces disciplines[59]. Les pratiques artistiques reconnues par l'APASQ vont évidemment au-delà du théâtre, car elles se rapportent à la conception et à la réalisation de spectacles de musique, de danse, de théâtre lyrique, de variété, de performance, d'opéra, de cirque et de toute autre manifestation multidisciplinaire. L'objectif principal de l'APASQ est de «défendre et [de] promouvoir les intérêts socio-économiques de ses membres», car «individuellement, les artistes [...] font l'objet d'une certaine forme d'exploitation»: «leur générosité est presque toujours tenue pour acquise, leur isolement souvent encouragé par le silence ou le tabou entourant toute révélation concernant les conditions d'engagement et de rémunération».

La création de l'APASQ fait suite à une proposition d'un comité de l'assemblée des États généraux du théâtre (1981) qui suggérait la création d'un regroupement des artisans en production, une résurrection du secteur montréalais de l'Associated Designers of Canada[60] (ADC - 1965), formé lors de la scission de ladite association, mais devenu rapidement inactif faute de membres, de

cohésion et de ressources. Le mandat dont les membres fondateurs de l'APASQ sont chargés en 1984 repose sur des directives précises dont les plus urgentes sont d'«obtenir une reconnaissance légale» et de «dresser un portrait plus précis de la profession». Malgré des initiatives et des réalisations intéressantes, comme le projet d'assurance et de convention collectives, la proposition de premiers contrats-types et de grilles d'évaluation des rémunérations minimales, ainsi que la publication et la diffusion du bulletin *Didascalie*) une crise survient au sein de l'APASQ, en 1987, quand le nombre de membres est en chute à cause de l'encadrement insuffisant et du manque constant de ressources. La réactivation de l'APASQ survient après l'adoption en 1987 de la loi 90 sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma, puisque cette nouvelle situation juridique donne à l'association le droit d'obliger un producteur à négocier une entente collective.

Agréée par la Commission de reconnaissance des associations d'artistes, l'APASQ adhère en 1991 à la Fédération nationale des communications affiliée à la Confédération des syndicats nationaux. Elle est incorporée sous la loi sur les syndicats professionnels (LRQ chapitre S-40), mais sans constituer un syndicat au sens du code du travail du Québec: «elle ne représente pas des salariés face à un employeur unique mais regroupe seulement des travailleurs autonomes qui sont des personnes créatrices». Sur un autre plan, l'association cherche aussi à développer les aspects proprement artistiques de la pratique du théâtre comme en témoignent la présence de ses membres à la Quadriennale de scénographie de Prague PQ91, l'organisation d'une grande exposition sur la scénographie au Québec et la publication du catalogue de l'exposition «L'art de la scène. Passé et présent. Scénographie québécoise»[61].

Les troupes

Dans les deux premiers chapitres du *Théâtre au Canada français*[62], «Des Compagnons au Théâtre du Nouveau Monde» et «Les troupes», Jean Hamelin propose un bref bilan des activités des compagnies théâtrales nées au Québec après la disparition des Compagnons de Saint-Laurent (1938 - 1952), troupe considérée par l'auteur comme «le véritable pionnier de la renaissance théâtrale»[63]. L'avant-gardisme de la troupe dirigée par le Père Émile Legault, religieux de la Congrégation de Sainte-Croix, se traduisait essentiellement selon Hamelin par «une simplification des moyens scéniques, par l'abandon pur et simple de l'appareil de la convention et de tous les artifices hérités des années décadentes du réalisme triomphant, par l'heureuse stylisation des décors et des costumes conçus et exécutés dans l'atelier de la compagnie et enfin, par l'adoption d'un style de déclamation fondé sur le naturel et la simplicité»[64]. Ces quelques éléments auraient permis aux Compagnons de rassembler autour d'eux un public «nouveau» dont allait profiter, peu après, le Théâtre du Nouveau Monde, fondé par ailleurs par des anciens de la troupe de Legault «Il faut attendre 1951 et la fondation du Théâtre du Nouveau Monde, écrit Hamelin, pour voir s'éclaircir la situation confuse dans laquelle se débattait, depuis la fin de la guerre, le théâtre à Montréal. Les autres compagnies s'étant dispersées ou étant à la veille de le faire, toutes pour des raisons financières, le Théâtre du Nouveau Monde eut le mérite de réunir à la même enseigne plusieurs des meilleurs comédiens de l'époque, presque tous formés à l'école des Compagnons»[65].

À côté des Compagnons et du TNM, il faut aussi mentionner - à part la courte existence de L'Équipe (1943-1948) - l'apparition du Rideau Vert (1948), «jusqu'en 1951 l'unique compétiteur des Compagnons»[66] et «le seul théâtre permanent au Canada»[67]. Ce théâtre, après avoir fermé ses portes en 1952, reprend ses activités, pour de bon cette fois, en 1955. Une troisième compagnie permanente s'ajoute l'année suivante, Le Théâtre Club, fondé

également par un ancien des Compagnons, Jacques Létourneau. Le Théâtre du Nouveau Monde, dirigé pendant longtemps par Jean Gascon, vise surtout la présentation du répertoire français, et particulièrement des pièces de Molière, mais en même temps, il tente de stimuler la création locale, ce qui lui voudra d'ailleurs le titre de «doyenne des compagnies canadiennes»[68]. Pour sa part, le Rideau Vert est d'abord «un théâtre de poche de 19 fauteuils», mais il s'installe bientôt au Théâtre Stella, «petite salle de 400 fauteuils», pour «graduellement dépasser ce théâtre de comédie légère» et «arriver à présenter des spectacles d'une grande qualité artistique»[69].

Les marges de ce territoire sont occupées par le théâtre d'avant-garde (semi-professionnel) et le théâtre d'été. «À compter de 1956, apparaissent les théâtres d'été, dont le premier fut fondé par Paul Hébert»[70], d'autres par Jean Duceppe; «À compter de 1956, en marge de l'activité des troupes régulières, commencèrent à se former quelques troupes mineures qui s'établirent principalement dans des théâtres de poche et apportèrent progressivement à la vie du théâtre montréalais un élément revigorant, le plus souvent orienté vers le théâtre d'avant-garde»[71]. Dans ce groupe, Hamelin s'intéresse surtout à quatre compagnies, toutes fondées dans la deuxième moitié des années 1950 et au début des années 1960: Le Théâtre de l'Égrégore - «tous spectacles montés dans un esprit de dépouillement, de stylisation et de recherche de nouveaux moyens d'expression»[72]; La Poudrière - «le Théâtre International de Montréal»[73]; Les Apprentis-Sorciers - «l'esprit de dépouillement et l'ascèse dans la présentation de spectacles»[74]; et Les Saltimbanques - «plus poussée que les Apprentis-Sorciers dans le sens d'un théâtre expérimental»[75]. En ce qui concerne le théâtre amateur, Hamelin note seulement l'apparition du Théâtre de Quat'sous, créé par Paul Buissonneau, mais remarque que même s'il n'existe pas, en dehors de Montréal, de troupes professionnelles, on peut dénombrer dans toute la province une quarantaine de groupes amateurs.

Le poids quantitatif et qualitatif du théâtre amateur et semi-professionnel grandira considérablement avec la fondation en 1958, par Guy Beaulne, de *l'Association canadienne du théâtre amateur*. À la fin des années 1970, 450 troupes amateurs sont déjà recensées («On leur accole le vocable «Jeune Théâtre» du fait que les plus anciennes ont été créées au début des années 1970 au moment où leur association a changé d'appellation; de l'Association Canadienne du Théâtre Amateur (ACTA), elle est devenue l'Association Québécoise du Jeune Théâtre (AQJT)»[76]). Parallèlement, comme le note François Colbert dans son étude sur *Le marché québécois du théâtre*, on assiste à une multiplication considérable des compagnies professionnelles[77], dont le leur nombre passe, dans la période 1974 - 1979, de 26 à 120[78]. Colbert propose de définir une compagnie professionnelle comme une compagnie francophone pour adultes, subventionnée par le ministère des Affaires culturelles et/ou qui emploie des membres de l'Union des Artistes ou d'autres artistes dont l'objectif est de vivre de leur art. Cette croissance importante des troupes professionnelles s'explique, selon l'auteur, par une accessibilité relativement facile aux programmes de subventions: «Le *pattern* de la naissance d'une troupe est le même. D'abord, un groupe se rassemble pour faire du théâtre, "son" théâtre; deux ans plus tard, il s'incorpore, et l'année suivante, il reçoit une première subvention du Ministère des Affaires culturelles du Québec»[79]. Colbert attire l'attention cependant sur la nature épidémique de ce processus («ceux qui fondent de nouvelles compagnies se posent le problème de l'offre mais jamais celui de la demande»[80]) qui conduit, tout compte fait, à une saturation du marché du théâtre au Québec («Le marché actuel est donc saturé et le demeurera jusqu'en 1986»[81]).

Soulignons d'autre part qu'à l'intérieur de la catégorie des troupes professionnelles, Colbert établit une sous-catégorie: «les compagnies institutionnelles», c'est-à-dire celles qui «se révèlent plus importantes en termes de chiffre d'affaires et d'ancienneté que d'autres plus récentes et plus petites». Neuf compagnies francophones (et deux anglophones) représentent ce noyau

institutionnel: La Compagnie de Quatre Sous, La Compagnie Jean Duceppe, La Nouvelle Compagnie Théâtrale, Le Théâtre d'Aujourd'hui, Le Théâtre du Nouveau Monde, Le Trident, Le Rideau Vert, Le Théâtre populaire du Québec et Le Théâtre du Bois de Coulonge (depuis 1980). Dans ce groupe, sept compagnies sont installées à Montréal[82], les deux autres, à savoir le Trident et le Théâtre du Bois de Coulonge, à Québec. Les autres troupes prises en compte par l'étude de Colbert ont été classées tout d'abord sous la catégorie «Jeune Théâtre» («Sous [ce vocable] sont regroupées toutes les compagnies qui ne sont ni institutionnelles ni théâtre d'été»[83]) et réparties ensuite selon deux sous-types: le théâtre pour adultes et le théâtre pour enfants[84].

Toutefois, il serait faux de considérer «le Jeune Théâtre» comme une entité homogène, car cette étiquette recouvre en fait des tendances artistiques diverses autant du point de vue idéologique qu'esthétique. On y retrouve donc un théâtre d'expérimentation qui, parallèlement à l'institutionnalisation grandissante de la pratique dramatique, commence à se percevoir de plus en plus comme le «théâtre expérimental»[85]. Dès le début des années 1970, sa spécificité se traduit par la volonté de «promouvoir un théâtre "différent - novateur - plus libre - de chez nous - plus créateur - de recherche", [ce que montrent d'ailleurs les noms des compagnies] originaux, railleurs ou déroutants, [qui] annoncent [...] un désir de changement et [...] une volonté de rupture avec le travail des troupes institutionnelles»[86]. Selon les statistiques du *Répertoire théâtral du Québec* publiées par *Jeu* et compilées par Solange Lévesque[87], dans la période qui va de 1970 à 1985, il existe une centaine de troupes de ce type («une moyenne de 6,6 troupes créées par année»[88]), dont les plus significatives sont le Théâtre de Mime Omnibus (1970), l'Escabel (1971), le Théâtre de Carton (1972), la Rallonge, le Théâtre de la Marmaille (1973), le Groupe de la Veillée (1974), Le Théâtre de la Manufacture, la Grosse Valise, les Enfants du Paradis («transformés» en Carbone 14), le Théâtre le Carrousel, le Théâtre Expérimental de Montréal (devenu Le Nouveau Théâtre Expérimental), le Théâtre de Quartier

(1975), le Théâtre de la Grande Réplique (1976), le Groupe Théâtral Multidisciplinaire Opéra-Fête (1979), le Théâtre de la Ligue Nationale d'Improvisation (1980), etc.: «Dans les premiers dix ans de cette période post-tranquillo-révolutionnaire, qui va de la crise d'octobre au Référendum (de 1970 à 1980), la norme était facile à identifier: le moindre mouvement en dehors d'elle suffisait à la cerner. "Expérimental", accolé au mot "théâtre", évoquait une profession de foi, l'annonce d'un style dérangeant, l'énonciation de la fonction d'une démarche et surtout, profondément, un besoin vital de se démarquer d'un autre théâtre pourvu d'autres moyens: le théâtre "traditionnel"»[89].

Lévesque ajoute que les moments les plus prospères de ce théâtre se situent après l'échec référendaire, alors que dans un laps de cinq années, se créent 47 groupes nouveaux («par rapport à 53 pour les dix années précédentes»[90]). Le déclin du mouvement se fait sentir dans la deuxième moitié de la décennie 1980 lorsque seulement 3,5 nouvelles troupes par année s'ajoutent à une quarantaine de groupes d'expérimentation qui ont survécu à la commercialisation rapide du marché du spectacle. Dans les années 1970, l'expérimentation théâtrale se nourrit aussi des formes dramatiques collectives, engagées et improvisées, dont les meilleurs représentants sont le Grand Cirque Ordinaire (1969 - 1977) et le Théâtre Euh ! (1970 - 1978): «l'un est libertaire, indépendantiste et vaguement socialisant; l'autre est d'abord nationaliste, puis il adopte un point de vue prolétarien»[91]. À ces deux «coopératives» dramatiques, il faut en ajouter d'autres, comme Les Gens d'en Bas de Rimouski, Le Théâtre du Sang Neuf de Sherbrooke, Le Théâtre Parminou de Québec (déménagé plus tard à Victoriaville), tous fondés en 1973, ainsi que deux troupes montréalaises, le Théâtre de Quartier (1975) et le Théâtre de l'Ouvrage (1978). On ne saurait oublier, dans ce type de bilan, l'influence significative dans la production «jeune-théâtrale» des femmes, en particulier celles du Théâtre des Cuisines (Montréal, 1973) et du Théâtre Expérimental des Femmes (Montréal, 1979)[92].

Dans les années 1980, finalement, quelques nouvelles jeunes troupes se font une place à l'intérieur du champ théâtral. Parmi celles qui font preuve du plus grand dynamisme et s'assurent de cette manière une visibilité plus large, nommons Arbo Cyber (1986), Les Productions Recto-Verso Québec (?), Théâtre Niveau Parking (?), toutes trois de Québec, Théâtre Il Va Sans Dire (1984), Pigeons International (1987), Tess Imaginaire (1988), Théâtre de l'Opsis (1984), Voxtrot (1987), Productions de Cowboys Solitaires (1988) et surtout le Théâtre Ubu (1982) qui domine sans conteste cette récente vague dramatique. Globalement, au milieu des années 1990, le Québec compte plus de deux cents compagnies professionnelles[93], dont environ la moitié est subventionnée par l'État. D'autres compagnies exercent leurs activités sous forme de théâtres privés, essentiellement en période estivale et dans le réseau des théâtres d'été, éparpillés dans toutes les régions du Québec. Selon les données du Conseil québécois du théâtre, la majorité des compagnies subventionnées résident à Montréal et sont souvent pourvues de salles à elles (beaucoup de salles de 100 sièges, quelques-unes de 200 à 300 sièges, et plus rarement des salles dont la capacité varie de 300 à 800 sièges). La ville de Québec demeure le deuxième centre de théâtre, même si on n'y dénombre qu'une quinzaine de compagnies professionnelles. Les autres, une trentaine, sont situées dans diverses régions du territoire québécois. Une des principales spécificités de toute cette structure est sa grande mouvance, pour ne pas dire son instabilité, car très peu de troupes actuelles peuvent vraiment se targuer d'une longue vie: trois seulement ont été fondées dans les années 1940-1950, sept dans les années 1960, une trentaine dans les années 1970, et le reste, c'est-à-dire la grande majorité, est apparue seulement au cours des années 1980 (54 compagnies) et 1990 (33 compagnies)[94].

♦ Les organismes

• *L'Association des directeurs de théâtre - ADT* (1964 - 1985) → *Les Théâtres associés Inc. - TAI* (1985 -)

Cet organisme rassemble des compagnies qui possèdent leur propre théâtre ou occupent une salle en résidence permanente, à l'exception d'une compagnie dont la vocation est la tournée. Tous les théâtres membres des TAI travaillent en saisons complètes, pendant lesquelles ils produisent de trois à cinq spectacles. Leur intérêt va de la création au répertoire, tant classique que contemporain. La plupart des compagnies membres des Théâtres Associés Inc. ont plus de vingt ans d'existence et presque toutes les compagnies encore actives fondées avant 1970 se retrouvent aux TAI: Compagnie Jean Duceppe, Corporation du Centre national des Arts, Espace Go, Nouvelle Compagnie Théâtrale, Société de la Place des Arts de Montréal, Théâtre d'Aujourd'hui, Théâtre de la Bordée, Théâtre de la Manufacture, Théâtre de Quat'Sous, Théâtre du Bois de Coulonge, Théâtre du Nouveau Monde, Théâtre du Rideau Vert, Théâtre du Trident, Théâtre Populaire du Québec. L'association en tant que «noyau dur» de l'institution, s'est fait connaître également dans l'histoire du théâtre québécois par une série de «sabotages» qui ont provoqué (ou amplifié) quelques conflits importants dont les plus célèbres sont le boycott des États généraux du Théâtre professionnel au Québec en 1981 et la discorde entre les TAI et l'Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT).

• *L'Association des compagnies de théâtre - ACT* (1989 -)

L'ACT est une corporation sans but lucratif qui regroupe plus de soixante-dix compagnies dont certaines, les plus reconnues, ont une vingtaine d'années d'existence et d'autres, formées par les jeunes professionnels du théâtre de création, appartiennent à la toute jeune relève. En fait, l'organisme est une instance associative et syndicale de producteurs appartenant à la «zone grise» de l'institution. Comparativement aux TAI et à *l'Association*

des producteurs de théâtre professionnel (APTP)[95], l'ACT constitue la plus grande association de producteurs de théâtre pour adultes au Québec. Ne possédant pas, dans la plupart des cas, leur propre théâtre, les compagnies membres se produisent en tournée au Québec ou dans des salles de Montréal et de Québec. Plusieurs compagnies de l'ACT font du théâtre de création, d'autres touchent à des répertoires différents, dont le répertoire contemporain. La première tâche de l'équipe de l'ACT est de négocier avec l'Union des artistes une entente déterminant les conditions d'embauche des comédiens afin de «trouver une plate-forme commune aux nombreuses facettes de la création et de la production théâtrale». À part la négociation et la gestion de l'entente, l'Association des compagnies de théâtre organise pour ses membres des débats, des conférences et des ateliers liés tout d'abord à la production, mais aussi à la gestion, à la tournée et à la création artistique. L'ACT s'est dotée de comités spécifiques dirigés et exploités par les membres eux-mêmes: un comité de négociation, de promotion, de lobby.

Les lieux de production

La topographie exhaustive des salles de spectacle dans le Québec contemporain serait assez variée, car à part les réseaux de lieux «mineurs» comme les cafés-théâtres, les théâtres d'été, les salles des maisons de la culture, des universités et des cégeps, les artistes peuvent profiter d'une infrastructure «professionnelle» assez complète, dont l'équipement adéquat et l'architecture confortable leur permettent de viser et d'obtenir plus facilement une qualité satisfaisante de spectacles scéniques. Le *Guide culturel* de Lise Gauvin et Laurent Mailhot, paru au début des années 1980, recensait 32 salles professionnelles, situées surtout à Montréal et à Québec. Ce réseau est toutefois récent, car, comme l'a noté Gilbert David dans son étude «Un nouveau territoire théâtral», jusqu'aux années 1960[96] le Québec, et

Montréal en particulier, accusait un retard sur le nombre de «lieux identifiables et spécialisés, [...] qui [pouvaient favoriser] la performance des artistes et [leur permettre] une rencontre adéquate [avec] des spectateurs»[97]:

> *Les cinémas [...] abondent alors que la dizaine de lieux théâtraux qui sont en opération, par exemple à Montréal, sont vétustes ou non accessibles à la production de spectacles professionnels - Le National, le Gesù, le Monument National, l'Orphéum - présentent des conditions de représentation plutôt limitatives (plateau étroit, dégagements restreint, etc.) - le Théâtre du Rideau Vert, la Poudrière, le Théâtre de l'Égrégore [disparu en 1968], le Théâtre de Quat'Sous - ou sont tout simplement des locaux de fortune, fermés régulièrement du reste par le Service des incendies. Seule exception, la Comédie Canadienne (ex-Gayety, acheté et rénové par Gratien Gélinas en 1958) apparaît comme un navire amiral entouré d'une flottille assez mal en point*[98].

Un changement important survient après 1968, année marquée par la disparition (symbolique) de la Comédie Canadienne, considérée à l'époque comme la salle de théâtre la mieux équipée au Canada. Son espace de 1 200 places destiné initialement à la «création d'oeuvres canadiennes» n'a pu être conservé à cause des frais trop élevés d'une telle politique nationale: Gratien Gélinas, auteur de ce projet, invite alors le Théâtre Club à prendre possession du lieu. Depuis 1971, la Comédie Canadienne est devenue la résidence du Théâtre du Nouveau Monde. Selon les chiffres fournis par Gilbert David, la phase la plus intensive de la construction et de l'aménagement de nouveaux lieux de théâtre prestigieux coïncide avec l'Exposition universelle de 1967, alors qu'on ouvre les salles Maisonneuve et Port-Royal de la Place des Arts (puis quelques années plus tard, le Café de la Place). Peu après, on assiste à l'inauguration du Grand Théâtre de Québec (1971), exploité en partie par le Théâtre du Trident. Dans la seconde moitié de la décennie se créent deux nouveaux lieux, en 1978, la Salle Fred Barry, et en 1977, le Théâtre Denise-Pelletier (ancien cinéma Granada), inauguré par la Nouvelle Compagnie Théâtrale. À part cette série de réussites, on doit noter l'échec du projet de construction de la Comédie Nationale, qui «devait servir au départ comme salle pour les jeunes troupes; [mais construite à partir d'un ancien bureau de poste, malgré une lettre de protestation co-signée

par une trentaine de troupes], elle sert actuellement de bouche-trou»[99].

Même si la plupart des nouvelles salles ont été bâties avec l'aide des gouvernements et souvent à leur initiative, quelques lieux de théâtre sont apparus aussi grâce à des initiatives privées. Ainsi, en 1976, Gilles Latulippe fonde le Théâtre des Variétés, et en 1974, l'Association des sculpteurs du Québec ouvre le Conventum à des troupes expérimentales. Le Théâtre Expérimental de Montréal s'approprie aussi l'Espace Libre, ancienne caserne de pompiers, qui abritait auparavant les Enfants du paradis et le Mime Omnibus. Dans les années 1980, on rénove complètement l'Espace Go, «le plus beau studio-théâtre en Amérique, envié par l'étranger jusqu'au Japon». Au début des années 1990, le groupe Carbone 14 s'installe dans l'Usine «C», qui devient son lieu permanent de production. Finalement, en 1996, on entreprend la rénovation du Théâtre du Nouveau Monde.

Dans une perspective historique, à part le légendaire théâtre Stella, qui ouvrit ses portes temporairement dans une salle de cinéma pendant les années 30, deux autres lieux méritent une attention particulière:

• *La salle du Gesù (1865 -)*: Il s'agit de la plus ancienne salle de théâtre (en opération) au Québec. Situé dans le sous-sol de l'Église du Gesù, ce «berceau du théâtre institutionnel québécois»[100], classé aujourd'hui monument national pour sa valeur architecturale, artistique, historique et culturelle, a servi à présenter des manifestations théâtrales (et non théâtrales) aussi importantes que les spectacles des Compagnons de Saint-Laurent, du Théâtre du Rideau Vert et du Théâtre du Nouveau Monde. De caractère très différent des salles modernes, autant par sa taille que par sa hauteur (jusqu'en 1976, c'était la seule salle en hémicycle), ce lieu de passage de l'Équipe, du Théâtre Club et plus tard de la Nouvelle Compagnie Théâtrale a été intégré récemment dans un complexe modernisé dit des Salles du Gesù: «En plus de l'amphithéâtre principal, qui contient 430 sièges, une plus petite salle de 80 places, la Salle d'Auteil, située dans l'espace occupé

par ce qui était jadis l'arrière-scène, peut accueillir des lectures de théâtre, de poésie, des conférences ou tout autre événement de moindre envergure. La Salle Jean-Custaud, elle, sert exclusivement aux expositions et deux autres espaces peuvent servir à des ateliers»[101]. Malgré ce réaménagement, la salle Gesù a conservé son cachet d'originalité: «Il fallait que les gens qui viennent ici en ayant connu l'ancienne salle puissent reconnaître le Gesù. [...] Il est important que les fauteuils soient assez rapprochés pour que les coudes des spectateurs se touchent, qu'un contact physique autant qu'une bonne communication visuelle se produisee entre eux. [...] Avec la forme circulaire, qui est la forme des anciens temples, on revient aux sources du théâtre, à un théâtre sacré où l'artiste se trouve au milieu de son public»[102].

• *Le Monument national* (1893 -): Fondé par la Société Saint-Jean-Baptiste qui voulait en faire le «phare de la race», son «arsenal» et son «temple»[103], le Monument national devient rapidement le lieu privilégié du spectacle montréalais. Malgré les ambitions politiques et nationales de ses fondateurs qui voyaient dans cette construction le «grand rêve de la francophonie d'Amérique, rempart dressé contre l'anglicisation, brèche française dans la partie ouest de Montréal», le Monument sera utilisé aussi par divers groupes ethniques. Du point de vue architectural, l'édifice devait se démarquer du style néo-roman ou victorien de l'époque, en combinant des «éléments néo-baroques et maniéristes» qui rappelleraient «les palazzios de la Haute Renaissance»: «la combinaison de ces éléments parfaitement disparates et pourtant harmonieux a donné au bâtiment un caractère paradoxal d'irrégularité et de stabilité, de dynamisme et d'équilibre précaire, dans lequel plusieurs ont cru reconnaître l'expression du Canada français de l'époque»[104], «Les quatre étages sont horizontalement homogènes, mais tous différents les uns des autres, ce qui donne à l'édifice une variété verticale totale. Le tout devait être rehaussé de deux logettes, et décoré de statues de personnages illustres, dont les niches sont toujours vides ![105]». Avec le temps, à cause de sa gestion difficile, le Monument

National perd de son prestige et se transforme en un fourre-tout du spectacle populaire (*v.g.* la boxe, la lutte) et en un centre d'éducation professionnelle (*v.g.* cours de techniques, d'économie, de langue, d'art).

Le bâtiment entre dans l'histoire du théâtre québécois avec l'inauguration en 1889 des fameuses Soirées de Famille, qui laissent ensuite place à des Veillées du bon vieux temps et à des spectacles d'opérette («de 1921 à 1951 [...] le genre le plus apprécié»). Il faut noter également que le bâtiment a abrité la première école d'art dramatique du Québec, le Conservatoire Lassalle, puis la Société canadienne d'opérette et les Variétés lyriques de Lionel Daunais et Charles Goulet qui, durant 18 saisons, «ont assuré au Monument national la plus longue série de succès publics et artistiques de son histoire»[106]. Les années 1940 appartiennent surtout à Gratien Gélinas qui, après y avoir présenté à plusieurs reprises à partir de 1938 ses «fridolinades», met en scène en 1948 sa pièce fétiche, *Tit-Coq*. Des compagnies renommées comme les Compagnons de Saint-Laurent, le Rideau Vert, le Théâtre-Club se sont également produites sur cette scène. Abandonné presque complètement pendant de longues années, le Monument deviendra dans les années 1960 la propriété de l'École nationale de théâtre du Canada, qui y présentera alors des spectacles de finissants. Il sera classé bien culturel et rénové par la suite complètement en 1992.

La critique

Le corpus des textes critiques publiés au Québec au sujet du théâtre est assez vaste; il compte environ deux cents ouvrages signés par une centaine d'auteurs. Outre cette documentation, on recense également un nombre important d'autres types de publications, dont les enquêtes, les documents vidéo, les chroniques, les articles de presse, les études (chapitres) faisant partie d'ouvrages plus importants, les manuels pédagogiques, les

numéros spéciaux de revues, les entrevues, les biographies, les témoignages, les statistiques, les actes de colloques, les catalogues, les albums, les publications commémoratives, les inventaires, les ouvrages portant sur des formes connexes du théâtre et sur d'autres dramaturgies nationales, les mémoires de maîtrise et les thèses de doctorat (non publiées), les anthologies, les entrées de dictionnaires et d'encyclopédies, les ouvrages de théorie (locale), les textes publiés en anglais et en d'autres langues, les dossiers de presse, les guides, les brochures, les rapports, etc.

Si on se limite aux monographies de langue française qui représentent sans doute la partie la plus notable de cet ensemble bibliographique, il faut commencer par deux ouvrages parus au milieu du XXe siècle: *L'histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*[107] de Léopold Houlé, publié en 1945, et *350 ans du théâtre au Canada français*[108] de Jean Béraud [X La Roche, Jacques], paru en 1958. De facture très semblable, les deux textes, dont les auteurs sont avant tout critiques (chroniqueurs) dramatiques et journalistes, présentent dans un style assez subjectif la vie théâtrale depuis l'époque de la Nouvelle-France jusqu'à celle du Canada français[109]. Ces deux bilans de la situation du théâtre dans l'ancien Québec mélangent, comme dans un inventaire, des données diverses (dates, noms d'auteurs, de comédiens, titres de pièces, etc.) sans dégager les principales lignes de l'évolution sociale et culturelle du théâtre. Bien que le texte de Houlé ait été, à l'origine, présenté comme une thèse de doctorat, il a été accueilli par les lecteurs beaucoup moins favorablement que l'essai de Béraud, et ce, surtout à cause de son ton élitiste et moraliste. Toutefois, il faut souligner que ces deux ouvrages constituent un travail de pionniers dans le domaine.

Si on ne tient pas compte des deux publications de Jean Hamelin parues au début des années 1960, *Le renouveau du théâtre au Canada français* (1962) et *Le théâtre au Canada français* (1964) qui dressent un bilan de l'activité théâtrale au Québec de 1930 à 1960 sur le mode de la «petite histoire», il faut attendre le début des

années 1970 pour voir apparaître des études plus significatives. Deux textes importants sont publiés à cette époque, le premier de nature journalistique, *Le nouveau théâtre québécois* (1970) de Michel Bélair, le deuxième de type universitaire, *Le théâtre québécois* (1970) de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot. Les deux ouvrages sont axés sur la «dramaturgie québécoise contemporaine» mais le sens de l'expression et la période à laquelle on l'applique diffèrent d'un «auteur» à l'autre. En fait, Bélair se concentre sur ce qui sera appelé le «jeune théâtre», c'est-à-dire un théâtre de marge en quête plus ou moins consciente d'une reconnaissance institutionnelle, tandis que Godin et Mailhot s'intéressent à un théâtre plus vaste, plus reconnu et esthétiquement plus diversifié: les analyses de 20 pièces de dix dramaturges créées entre 1948 et la fin des années 60 y sont proposées au lecteur. Les différences entre *Le nouveau théâtre québécois* et *Le théâtre québécois* se manifestent également sur le plan méthodologique: Bélair se charge d'affirmer «une seule et unique chose: la nécessité pour le Québec d'un théâtre qui soit québécois»[110], Godin et Mailhot visent davantage, dans une approche plus objective, à dégager des oeuvres étudiées des aspects proprement théâtraux. Par ailleurs, ces deux derniers auteurs font paraître en 1980 *le Théâtre québécois II*, encore plus centré sur la question de la théâtralité scénique.

Au milieu des années 1970, Beaudouin Burger publie *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*[111], une étude institutionnelle d'inspiration marxiste, fondée sur des théories sociologiques aussi connues que celles d'Escarpit, de Bourdieu et de Dubois. Deux aspects du phénomène théâtral sont abordés dans ce texte, l'un qui touche aux conditions politiques, sociales et économiques de la pratique théâtrale; l'autre, lié avant tout à la structure interne du champ artistique et littéraire au Québec. Le travail de Burger, le premier chercheur au Québec à avoir appliqué une telle grille théorique et méthodologique à un corpus dramatique, a été reçu de manière plutôt favorable par la critique, même si certains lui ont reproché son laxisme terminologique. Dans la seconde moitié des années 1970, apparaissent d'autres publications importantes,

surtout *Le théâtre canadien-français*, ouvrage collectif préparé sous la direction de Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank[112]. Cet ensemble d'analyses et de commentaires étonnamment exhaustif, accueilli comme la «bible du théâtre canadien», se compose de cinq grandes sections (si on ne tient pas compte de l'imposante bibliographie de John Hare) qui dressent un panorama étendu de la pratique dramatique canadienne-française et québécoise: «Les origines», «Vers une tradition théâtrale», «Profils d'auteurs dramatiques», «Analyses de quelques pièces» et «Témoignages». Il en ressort une vision très diversifiée du théâtre (au point de paraître parfois trop fragmentaire), tant en ce qui concerne les origines (locales) de cet art que son évolution ultérieure.

Parmi les autres textes critiques parus à la même époque, on doit retenir avant tout *Un théâtre en effervescence* (1975) de Martial Dassylva; *Le théâtre québécois instrument de contestation sociale et politique*[113] (1976) de Jacques Cotnam; *Le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise*[114] (1978) de Pierre Gobin; *Le père Émile Legault et le théâtre au Québec*[115] (1978) d'Anne Caron; *L'Église et le théâtre au Québec*[116] (1979) de Jean Laflamme et Rémi Tourangeau; et *Le texte et la scène*[117] (1979) d'André Fortier. De facture plus légère, ces essais explorent, essentiellement dans une perspective historique mais sans méthode critique précise, les dimensions variées de la dramaturgie québécoise, ce qui permet assez bien de saisir les déterminantes historiques et socio-politiques d'un théâtre marqué dans le passé par l'expérience de la Conquête et la présence excessive de l'Église, et stigmatisé au moment de son affirmation nationale par le désir d'un refus global. Pierre Gobin, dans *Le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise*, insiste justement sur la question de l'aliénation de la conscience collective en reconstituant, à partir d'un corpus dramatique assez complet, qui va de l'époque de Félix-Gabriel Marchand à celle de Michel Tremblay, et à l'aide de théories littéraires formalistes et sémiotiques, un personnage-topos de la dramaturgie québécoise: le

fou. Jacques Cotnam s'efforce pour sa part de relever une autre constante idéologique dans l'histoire théâtrale québécoise, celle de la volonté constante de remettre en question l'ordre social et politique établi. Cette hypothèse est développée dans trois parties de son ouvrage («Des origines à 1936»; «Le théâtre canadien-français»; «La naissance d'un théâtre québécois de 1936 à 1968 et le théâtre québécois actuel»).

Les études d'Anne Caron (*Le père Émile Legault et le théâtre au Québec*) et de Jean Laflamme et Rémi Tourangeau (*L'Église et le théâtre au Québec*) nous situent, mais à un degré différent, au plan des rapports entre l'Église et le théâtre au Québec. La première, ouvertement apologétique (ce qu'on lui a d'ailleurs reproché), mais abondamment documentée (bibliographie, iconographie, listes des spectacles et des comédiens), tente de démontrer l'influence capitale des Compagnons de Saint-Laurent dans le développement du théâtre au cours des années 1940 tout en minimisant l'importance d'autres troupes de l'époque. La seconde explore, dans une forme apparentée à une anthologie, les contacts déterminants et contradictoires du théâtre avec l'institution religieuse. Ainsi, l'affaire de *Tartuffe* et celle des *Fées ont soif* témoignent surtout de l'effet contraignant du clergé sur la naissance et le développement de la scène dramatique locale, mais, en même temps, il ne faut pas oublier que l'institution religieuse a joué à travers le théâtre collégial un rôle déterminant dans l'existence et la survivance de cette forme d'art au Québec.

Les deux derniers textes de ce groupe, *Un théâtre en effervescence* de Martial Dassylva et *Le texte et la scène* d'André Fortier, ont été publiés comme recueils de commentaires journalistiques. Celui de Dassylva se compose de 73 critiques et de 13 chroniques parues dans *la Presse* de Montréal de 1968 à 1972. Consacrées essentiellement à la dramaturgie québécoise, elles relèvent l'importance et la richesse du jeune répertoire mais en indiquent aussi les abus et les faiblesses. Le texte de Fortier comprend 26 analyses de spectacles produits à Montréal pendant la saison 1977-1978 par le Théâtre du Nouveau Monde, le Rideau Vert,

la Compagnie Jean Duceppe et le Théâtre d'Aujourd'hui. Pour de nombreuses raisons («manque d'unité», «insouciance au niveau du style»), l'ouvrage de Fortier a cependant été mal reçu dans le milieu de la critique universitaire québécoise.

Quatre textes importants voient le jour en 1981, *Le théâtre à Montréal à la fin du XIXe siècle*[118] de Jean-Marc Larrue; *Le burlesque au Québec*[119] de Chantal Hébert; *Crise de croissance: le théâtre au Québec*[120] d'Angèle Dagenais et *Le théâtre et l'État au Québec*[121] d'Adrien Gruslin. Les deux premiers proposent une exploration de l'histoire de la dramaturgie québécoise, tandis que les deux autres visent plutôt à présenter la situation socio-culturelle actuelle du spectacle au Québec. Jean-Marc Larrue a choisi de travailler sur la période 1890 - 1910, qu'il définit comme l'«âge d'or» du théâtre québécois pendant lequelle apparaissent les premiers fondements d'une structure institutionnelle: des salles - particulièrement le Monument national; une école - le Conservatoire Lassalle; des troupes, des cercles dramatiques, les premiers comédiens locaux, les premiers grands succès du répertoire local - *Aurore, l'enfant martyre*, les premières grandes tournées de troupes françaises - et surtout les visites de Sarah Bernhard. L'ouvrage de Chantal Hébert comprend deux parties: «Les trois âges du burlesque québécois: 1914 à 1930, 1930 à 1950 et 1950 à nos jours» et «Les composantes du théâtre burlesque», qu'accompagnent de nombreux appendices retraçant les grandes lignes de l'évolution du genre au Québec (considéré souvent par la critique comme un produit artistiquement mineur et par conséquent relativement peu étudié). L'auteur se penche ensuite sur les traits inhérents au genre - présents tant dans la formation et le jeu des comédiens que dans l'organisation du spectacle et la spécificité du répertoire.

Crise de croissance: le théâtre au Québec d'Angèle Dagenais et *Le théâtre et l'État au Québec* d'Adrien Gruslin sont des ouvrages de type journalistique, mais du point de vue de leur forme, ils se situent entre le reportage et la recherche universitaire. Les deux livres témoignent des changements considérables qui se sont opérés

à la fin des années 1970 dans le champ des pratiques théâtrales au Québec. Le travail d'Adrien Gruslin est focalisé surtout sur la nature du lien entre le milieu dramatique et les instances gouvernementales subventionnaires (Conseil des Arts du Canada, Ministère des Affaires culturelles au Québec et Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal). L'analyse des politiques menées par ces trois paliers de pouvoir durant la période de 1957 à 1981 dans les différents secteurs du théâtre (théâtre institutionnel, de laboratoire, pour enfants, parallèle, amateur, étudiant, d'été et Jeune Théâtre professionnel) oblige l'auteur à constater la dépendance importante et multiple des compagnies québécoises à l'égard des fonds de l'État. L'ouvrage d'Angèle Dagenais apporte par le biais du «résumé» des propos d'une centaine de personnes rencontrées lors de tables rondes et d'entrevues, et à travers l'exploration de nombreux rapports, dossiers, articles de revue, quelques éléments pouvant expliquer une telle situation, car la thèse présentée par cette journaliste dévoile un fonctionnement assez paradoxal de la théâtralité dans la société québécoise. Celle-ci «appelle» en effet beaucoup de gens à faire du théâtre «pour se parler, communiquer, pour vivre une expérience de la parole, du geste, pour donner ou transmettre quelque chose, vivre une expérience de groupe» et, en même temps, ne leur permet pas de se faire reconnaître pleinement en tant qu'artistes et «[de] justifier socialement leur action».

Publié par l'Institut québécois de recherche sur la culture en 1982, *Le marché québécois du théâtre*[122] de François Colbert présente un diagnostic encore plus approfondi de la structure du théâtre dans le Québec des années 1970. L'auteur, professeur à l'École des Hautes Études Commerciales mais également engagé dans la gestion de compagnies dramatiques, formule, au terme de ses enquêtes sur l'offre et la demande dans le domaine du spectacle théâtral, un constat choc: le marché québécois du spectacle est saturé et le restera encore plusieurs années, vu qu'il serait impossible de doubler le prix des billets ou de multiplier par deux les subventions pour atteindre le taux nécessaire d'entrées.

C'est aussi en 1982 que paraît l'essai de Gérald Sigouin, *Théâtre en lutte: le Théâtre Euh !*[123] qui dresse le portrait d'un des plus importants collectifs de création et d'improvisation à côté du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre Parminou: le Théâtre Euh !, fondé en 1970 et dissout en 1978. Selon l'auteur, l'histoire de ce groupe de résistants au «théâtre culturel» orienté vers une action communautaire et prolétarienne se diviserait en trois périodes: 1) 1970-1972: les premières créations et la rédaction du manifeste «Théâtre québécois et... théâtre au Québec»; 2) 1972 - 1976: l'intervention créative dans le milieu populaire; 3) 1976 - 1978: la radicalisation de la troupe, l'abandon de l'AQJT et l'adhésion au groupe marxiste-léniniste En lutte, le remplacement des comédiens par des militants politiques. Dans une perspective plus large, le texte de Sigouin peut être considéré comme un *post-mortem* de toute la création collective québécoise, qui disparaît en effet presque définitivement de la scène théâtrale avec l'avènement des années 1980.

Sept nouveaux textes critiques paraissent entre 1985 et 1994. Le premier, *Le théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*[124] (1985) de Hélène Beauchamp explore un domaine peu présent dans les études théâtrales universitaires, celui des activités scéniques proposées au «petit public». L'ouvrage se compose de deux parties: «Une histoire à raconter», présentation diachronique des spectacles pour enfants, et «Un théâtre à créer», qui examine la structure de l'écriture dramatique destinée aux enfants et qui en propose une typologie. Trois périodes marqueraient l'évolution de cette forme d'art au Québec: 1) 1950 - 1965: lente professionnalisation des spectacles par le biais des activités des Compagnons de Saint-Laurent, du Théâtre Club et surtout du théâtre La Roulotte de Paul Buissoneau; 2) 1965 - 1973: apparition de plusieurs compagnies professionnelles entièrement vouées au théâtre pour enfants, comme Le Théâtre pour Enfants de Québec, diversification des spectacles, orientés de plus en plus vers la création et non vers le divertissement; 3) 1973 - 1980: redéfinition idéologique et

esthétique du théâtre pour enfants, création d'un festival de théâtre pour enfants.

Publié à la fin des années 1980, l'ouvrage collectif de Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David, *Le théâtre au Québec. 1825-1980*[125], vise à reconstituer les grandes étapes de la dramaturgie québécoise. Cette recherche historique très bien documentée par des extraits de cahiers de régie, des affiches, des photos de décors, de théâtres, d'artistes, etc., commence en 1825, date considérée comme un symbole à cause de la construction du premier lieu théâtral entièrement voué au spectacle sur scène, le Théâtre Royal de Montréal de John Molson, et se termine en 1980, moment que les auteurs considèrent comme symbolique à cause de l'achèvement du grand rêve de la création collective (improvisée) et du retour de la dramaturgie québécoise vers une conception plus «culturelle» du spectacle. Entre ces deux dates charnières, les auteurs explorent la lente «naissance» du théâtre québécois (Larrue), les premières manifestations de sa modernité (Bourassa); et la recherche et de la construction de sa spécificité, c'est-à-dire la prise de distance vis-à-vis de ses origines françaises et des normes américaines (Gilbert David). Dans la partie consacrée au XIXe siècle, Jean-Marc Larrue attire l'attention de manière intéressante sur le rôle et l'importance du théâtre anglo-américain (*i.e.* le *Trust* new-yorkais de Klaw et Erlenger) dans la formation du théâtre francophone professionnel au Québec.

Ce dernier auteur fait paraître d'ailleurs, en 1993, deux monographies historiques, l'une destinée au fameux lieu de spectacles de la rue Saint-Laurent, le Monument national (*Le monument inattendu*[126]), et l'autre, en collaboration avec André-G. Bourassa, consacré à l'importance historique et culturelle du boulevard Saint-Laurent (*Les Nuits de la «Main»*)[127]. Dans le premier ouvrage, le lecteur découvre l'histoire inconnue mais riche du célèbre édifice soumis pendant de nombreuses années aux épreuves de survivance les plus rudes, et classé heureusement aujourd'hui comme bien culturel. L'auteur propose de voir le Monument national

comme un lieu culturel et artistique très représentatif de l'identité canadienne-française (et québécoise) du XIX[e] siècle. Le deuxième livre, *Les Nuits de la «Main»*, constitue une exploration encore plus précieuse de l'histoire de la scène montréalaise et québécoise, car ses auteurs retracent sur une période de cent ans (1891-1991), les métamorphoses d'un boulevard où plusieurs traditions culturelles cohabitent depuis très longtemps. On trouve également dans ce texte le répertoire de tous les bâtiments de la partie centrale de la rue, fait à partir de plans de la ville, d'annuaires, de registres, de cadastres, de documents de compagnies d'assurances et d'actes notariés.

Trois autres textes significatifs sont publiés également dans la première moitié de la décennie 1990: *La culture contre l'art*[128] (1990) de Josette Féral, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*[129] (1990) d'Annie Brisset et *Le théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de la recherche*[130] (1994) d'Irène Roy. Ils abordent des questions diverses touchant l'art théâtral au Québec, ses modes de financement gouvernemental (Féral), les structurations de son identité sociale et culturelle manifestes dans les traductions du répertoire étranger (Brisset), ainsi que l'affirmation d'un nouveau langage artistique, tel qu'il a été inventé dans l'oeuvre de création théâtrale de l'équipe du théâtre Repère (Roy). Ces textes ont en commun des fondements théoriques et méthodologiques bien articulés, ce qui permet à leurs auteurs d'entrer dans le vif du sujet et d'énoncer (parfois de manière assez controversée, surtout en ce qui concerne le texte de Brisset) des hypothèses tout à fait originales. Josette Féral, avant de commencer son enquête sur les subventions fédérales, provinciales et municipales dans le domaine artistique et théâtral québécois, procède à des définitions rigoureuses (sociologiques, philosophiques et politiques) de la culture et de l'art, ce qui lui permet ensuite de constater l'existence d'une rivalité idéologique particulièrement présentes entre ces deux notions au Canada et au Québec. Un autre type de conflictualité ressort des analyses d'Annie Brisset, concernant

cette fois la représentation spécifique et contradictoire - parce que déterminée par le contexte linguistique, culturel et politique - du visage de l'Autre. Selon l'auteur, au Québec, la traduction identitaire «[m]odifie [...] le rapport des forces linguistiques, sur le plan institutionnel et sur le plan symbolique, en permettant que le *langage vernaculaire* prenne la place du *langage référentiel*» (p. 246). L'essai d'Irène Roy explore finalement, à l'aide de la sémiologie de Peirce, la fixation sur les images du langage psycho-spectaculaire de «Cycles Repères». Nous serions ici devant la transformation du modèle ludique du théâtre en espace artistique où les concepts de l'«absence significative», de l'«écart esthétique» et de l'«information connotative» prennent une importance particulière.

♦

En résumé, on peut dire que l'ensemble des recherches francophones effectuées entre 1945 et 1995 offre une vision plutôt diversifiée du théâtre québécois. Deux courants majeurs se sont articulés simultanément au développement de l'appareil critique institutionnel (universités, périodiques, etc.): le premier de type historique et l'autre orienté vers le théâtre «actuel». Évidemment, même si les premiers textes consacrés au théâtre apparaissent déjà au milieu des années 1940, il n'est possible de parler d'un véritable discours critique théâtral qu'à partir du début des années 1970, au moment même de la bruyante naissance d'un «théâtre québécois». Les critiques accompagnent alors cette nouvelle dramaturgie, la stimulent, aident (de manière ambivalente parfois) à la reconnaître et finalement à l'instituer.

Chose intéressante, si les premiers textes parus alors proposent des approches globales du phénomène théâtral, ceux qui sont écrits après posent à la théâtralité québécoise des questions plus spécifiques, tout en explorant ses dimensions plus méconnues (et aussi plus périphériques). Ce changement résulte autant de la transformation, voire de la maturation et du raffinement du regard

chercheur que de l'évolution globale de la dramaturgie elle-même (et de tout le discours social québécois, dans une certaine mesure). Ainsi, si dans les années 1970, les critiques (universitaires et journalistes) s'interrogeaient d'abord sur les fondements idéologiques, sociaux et même politiques de l'existence du théâtre québécois, dans la décennie suivante ils changent progressivement de perspective et examinent l'art théâtral du point de vue soit économique, soit esthétique, en se concentrant surtout sur le théâtre lui-même. Cette tendance semble se poursuivre dans les années 1990.

En ce qui concerne la recherche historique proprement dite, elle semble privilégier avant tout le XIX[e] siècle et le début du XX[e]. Relativement peu d'études ont été réalisées sur le théâtre de la Nouvelle-France, si on ne tient pas compte des ouvrages classiques de Léopold Houlé et de Jean Béraud. De même, un nombre relativement minime de textes critiques a été consacré à des dramaturges ou à des troupes spécifiques. Dans ce groupe, il faut noter surtout la publication récente de l'ouvrage collectif *Le Monde de Michel Tremblay*[131], réalisé sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie.

♦ **Les périodiques**

D'une vingtaine de revues de théâtre qui ont vu le jour au Québec depuis la parution en 1908 du seul et unique exemplaire de *L'Annuaire théâtral* de Robert Géo éditeur, nous avons exclu celles dont la durée a été trop éphémère pour qu'elles aient pu s'inscrire significativement dans l'histoire du discours critique. C'est le cas de plusieurs revues fondées dans les années 1970, comme *Trac* du Théâtre expérimental de Montréal, *Le Baroque* du groupe théâtral Eskabel, *Théâtralités* du groupe Téâtram de Jonquière, etc. Nous n'avons pas retenu non plus les revues qui étaient (ou sont) destinées à rendre compte de l'évolution d'une troupe ou d'une compagnie spécifique, comme *Les Cahiers des Compagnons* de la troupe Les Compagnons de Saint-Laurent, les *Cahiers de la Nouvelle*

Compagnie Théâtrale, les cahiers *Le Nouveau Théâtre Expérintal*. ont aussi été écartées les publications périodiques des organismes institutionnels à diffusion locale, comme *Attitudes* de l'Association québécoise des professeurs d'art dramatique, *Dramaturgies nouvelles* du Centre d'essai des auteurs dramatiques, *Aide-mémoire* du Conseil québécois du théâtre, ou *Jeune Théâtre* de l'AQTA. Le cadre de notre étude ne nous a pas permis non plus de traiter des publications théâtrales publiées au Canada hors Québec, même si elles ouvrent assez régulièrement leurs pages à la dramaturgie québécoise (*v.g. Theatre research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, *Théâtre-Action*), ni de faire un inventaire complet des bulletins, calendriers, répertoires, rapports annuels, chroniques de presse qui représentent une dimension plus particulière de la doxa théâtrale: *Calendrier des spectacles* de la Place des Arts; répertoire *Art et culture au Québec*; *Spectacles pour jeunes publics*, rapports annuels *La Société du Grand Théâtre de Québec*, chroniques du *Devoir* et de *La Presse*[132].

En ce qui concerne les cinq revues sélectionnées, il faut dire qu'elles se démarquent des autres publications périodiques par la profondeur esthétique/critique de leur discours et surtout par l'impact idéologique et institutionnel qu'elles ont exercé ou qu'elles exercent encore sur l'ensemble du milieu théâtral et culturel.

• *Le Théâtre vivant* (1966 - 1969)

Cette revue de théâtre, véritablement la première de langue française au Canada, publiée en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques, fait paraître durant sa courte existence des pièces de théâtre d'une dizaine d'auteurs dont certains, comme Robert Gurik, Antonine Maillet et Michel Tremblay (*Les Belles-soeurs*), passeront à l'histoire. Au moment de sa fondation, le but principal du *Théâtre Vivant* était, comme le précise Denis Saint-Denis, d'«aider, faciliter, rendre possible, probable l'éclosion d'une dramaturgie canadienne. [...] Dire simplement, comme on cuit le pain, "nous existons"»[133]. Ainsi, à

côté des oeuvres dramatiques, on trouve dans ce périodique des textes critiques (commentaires plutôt qu'analyses), des croquis de costumes, des suggestions pour les metteurs en scène. Le discours véhiculé par la plupart de ces textes a pour fonction de proclamer l'agonie de l'ancienne dramaturgie, de crier la naissance des jeunes auteurs et de faire l'apologie de leur langage. Tout compte fait, *le Théâtre Vivant* a duré le temps de signaler l'avènement d'une nouvelle dramaturgie et d'entrevoir son développement prochain: «Après toutes ces tentatives, plus ou moins heureuses selon le cas, la recette de cuisine peut être remplacée par le théorème: un nouveau public s'étant formé, la dramaturgie québécoise est devenue nécessaire, c'est aussi une autre voie à la démarche d'une identification possible. Le théâtre québécois est plus vivant que jamais»[134].

• *Les Cahiers de théâtre Jeu* (1976 -)

Avec plus de 70 numéros parus jusqu'en 1994, *Jeu* est sans contredit la revue qui a eu le plus d'impact dans le champ de la critique de théâtre au Québec («le plus valable des instruments d'analyse, d'information et de questionnement dans le domaine de la dramaturgie québécoise»[135]). En plus des analyses des spectacles québécois et étrangers et des dossiers divers sur la scénographie, sur la formation des acteurs et sur la dramaturgie (numéros thématiques), on trouve également au sommaire de la collection des entretiens, des réflexions théoriques, des comptes rendus de festivals, des textes-bilans sur l'évolution du théâtre local et étranger. Selon Gilbert David, ce périodique est né d'une réaction «[au] babil complaisant des potineurs culturels, [au] pointillisme et [à] la fragilité du chroniqueur de presse, [au] vieux régime de la production théâtrale institutionnalisée masquant une mouvance qu'il y a lieu de signaler et de relayer»[136]. En effet, ses premiers numéros sont consacrés à la «pratique différente» tant désirée par la création collective québécoise. «Au mitan de la décennie 1970, les débats idéologiques sont nombreux et suscitent les passions les plus vives. Ils opposent auteur et création

collective, théâtre d'engagement social et théâtre bourgeois, réflexion et divertissement... *Jeu* entreprend [alors] de nourrir chacun de ces débats dans un souci de susciter la réflexion critique des praticiens eux-mêmes»[137]. Cette réorientation du discours critique québécois se développera par une série de numéros portant sur des sujets aussi divers que «Le Mime au Québec» (nº 6), «Manifestes et textes théoriques» (nº 7 et nº 8), «Scénographie» (nº 10), «Un théâtre d'intervention ACTA/AQJT» (nº 15), «Théâtre-Femmes» (nº 16) «Pour les années 1980» (nº 12), etc.

En ce qui concerne les années 1970, Adrien Gruslin souligne le caractère contestataire du périodique, mais il précise que la rédaction a réussi à garder ses distances vis-à-vis de ce «théâtre engagé» en accomplissant un travail d'historien du théâtre québécois et non seulement de témoin[138]. Au cours des années 1980 et 1990, le profil idéologique (et graphique) de la revue se transforme conformément aux métamorphoses esthétiques du théâtre et aux revirements socio-culturels du Québec entier («1980-1985: l'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies»/nº 36, «Nouvelle dramaturgie québécoise»/nº 61). Une plus grande place est alors accordée au théâtre institutionnel et à ses différentes facettes, dont l'enseignement professionnel et non professionnel (nº 65), la diffusion (*i.g.* les festivals/nºs 38-39) et la réception (la critique et le public/nº 40 et nº 65), sans que pour autant le théâtre plus marginal soit délaissé: les marionnettes (nº 51), les spectacles pour les jeunes publics (nº 30, nº 46 et nº 65), l'homosexualité dramatique (nº 54), les genres et les figures (tragédie/nº 68; «biographie dramatisée»/nº 60, «clowns et bouffons» et «humour et rire»/nº 41 et nº 55), l'acteur et l'actrice (nº 33). Les autres numéros proposent des analyses de spectacles cultes comme *Vie et mort du roi boiteux* de Pierre Ronfard (nº 27), *La trilogie des dragons* du Théâtre Repère (nº 45), *Les Belles-Soeurs* (nº 47), *En attendant Godot* de Beckett mis en scène par André Brassard (nº 64), *La Locandiera* de Carlo Goldoni au Théâtre du Nouveau Monde (nº 70). Quelques dossiers proposent finalement une mise au jour de l'évolution de la dramaturgie

internationale contemporaine: le théâtre allemand (nº 43), «Orient-Occident» (nº 49), «Dramaturgie actuelle d'ici et d'ailleurs» (nº 58)[139].

• *Grande Réplique* (1977 - 1981) → *Pratiques théâtrales* (1981-1983)

La revue du Théâtre de la Grande Réplique avait originairement deux buts: «Faire, d'une part, le point sur des problèmes essentiels en art dramatique en questionnant des traditions et en ouvrant des voies. Consigner, d'autre part, des analyses, des recherches originales et des comptes rendus de spectacles dans le but de fournir aux gens d'ici des matériaux pour alimenter de nouvelles passions»[140]. En pratique, son travail consistait tout d'abord à annoncer, commenter et analyser les créations, les essais et les recherches de la troupe, et à alimenter ensuite la réflexion sur l'esthétique et l'engagement social de la création collective (*v.g.* la dimension psychanalytique et religieuse, l'expression ludique). Avec le temps, l'aspect esthétique commence à prendre de l'importance dans les textes diffusés par la revue qui, à partir de son numéro 7, se coiffe d'ailleurs du sous-titre «Revue québécoise d'esthétique théâtrale». La rédaction se propose aussi de s'ouvrir progressivement à d'autres domaines artistiques comme la musique, les arts plastiques, la danse, en sollicitant des analyses de divers spécialistes (professeurs, metteurs en scène, concepteurs, etc.). Quatre ans après sa fondation, la revue change radicalement son nom pour *Pratiques théâtrales* et redéfinit sa mission: «Le théâtre sera désormais notre seul objet». Malgré cette orientation, qui pendant quelque temps s'avère fructueuse, car elle permet à la rédaction de publier une panoplie de textes critiques et théoriques (sémiologie, histoire) de bonne qualité au sujet de la modernité du théâtre québécois, de l'autogestion des artistes, de la dramaturgie étrangère (allemande, hindoue, et américaine), le périodique, insuffisamment subventionné, disparaît définitivement du champ du discours critique québécois en 1983.

• *L'Annuaire théâtral* (1985 -)

La publication semestrielle de la Société d'histoire du théâtre au Québec est destinée au départ à «faire connaître l'histoire de notre théâtre national, en permettant à un large public l'accès aux archives théâtrales et aux études menées sur le sujet». Publié au début avec le sous-titre «Revue d'histoire et de recherche» et à partir du numéro 9 avec celui de «Revue québécoise d'études théâtrales», *l'Annuaire théâtral* a exploré par ses divers dossiers et ses études plus ponctuelles plusieurs aspects importants de la pratique théâtrale au Québec, dont les plus significatifs sont «Femme dans le théâtre radiophonique» (nº 7), «Le théâtre Repère» (nº 8), «La scénographie québécoise» (nº 11), «La figure de l'étranger» (nº 13), «La réception» (nº 18). Globalement les approches théoriques et méthodologiques proposées par les collaborateurs (professeurs d'université, de cégep et de conservatoires, mais aussi jeunes chercheurs - doctorat et maîtrise - et plus rarement, membres de troupes et comédiens) sont assez diversifiées (historiques, sémiotiques, socio-politiques, esthétiques) et les genres et les périodes couverts assez vastes: le dix-neuvième siècle, le jeune théâtre institutionnel et expérimental, l'opéra, la musique, le théâtre anglophone, le théâtre francophone au Canada anglais. On trouve également dans les pages de ce périodique des chroniques de lecture, quelques entrevues, ici et là une théâtrographie, et des comptes rendus qui avec le temps ont été regroupés dans la section «Recensions» (les mémoires et les thèses proclamés, les ouvrages et les travaux académiques consacrés au théâtre québécois, les textes théoriques significatifs sur le théâtre de langue française et anglaise). Un changement très important du profil de la revue s'opère quand *La société d'histoire du théâtre du Québec* se transforme en *La société québécoise d'études théâtrales*, car à partir du printemps 1994 (nº 15), la rédaction annonce l'ouverture de *l'Annuaire théâtral* à «tous les spécialistes de la scène, quel que soit leur corpus de recherche et leur méthodologie».

• *Veilleurs de Nuit - Bilan de la saison théâtrale* (1989 - 1992)

Il s'agit là de quatre numéros spéciaux de la revue *Les Herbes rouges* qui, à l'initiative de l'Association québécoise des critiques de théâtre, font le bilan de quatre saisons théâtrales au Québec. Le premier, le plus modeste, contient treize articles brefs de différentes factures, signés par des chroniqueurs et des critiques qui couvrent les activités dramatiques dans les trois principaux centres de théâtre (Montréal, Québec et Ottawa-Hull). Dans ces analyses, l'attention est portée surtout au théâtre institutionnel, aux nouvelles tendances théâtrales et au théâtre jeune public. Les comptes rendus de trois festivals majeurs au Québec et la liste de tous les spectacles produits pendant la saison 1988-1989 complètent le numéro. Les trois autres éditions de *Veilleurs de Nuit* garderont plus ou moins la même structure, mais la quantité de textes augmentera chaque fois sensiblement et de nouvelles sections seront ajoutées. Ainsi, le deuxième numéro compte 22 textes dont huit font le bilan global de la saison 1989-1990. Les autres portent sur la création dramatique, le répertoire québécois, la mise en scène, l'écriture scénique, la scénographie, le théâtre en région. Les repères chronologiques proposés par la rédaction permettent de suivre plus facilement l'évolution (les fonctionnements et les orientations) de la dramaturgie québécoise. Parmi les 30 textes du troisième numéro, les plus importants rendent compte de deux tables rondes (dont l'une sur le théâtre anglophone) organisées avec la participation des critiques de la presse quotidienne. D'autres articles explorent des formes para-théâtrales du spectacle. Le dernier numéro, le plus développé, propose à travers une quarantaine de textes un panorama très complet de la production dramatique de la saison 1991-1992. Globalement, le discours de *Veilleurs de Nuit* est traversé par une appréciation plutôt négative de la production théâtrale québécoise, ce qui a d'ailleurs été relevé à propos du premier numéro de cette publication: «Il y a, encore une fois, un hiatus marqué entre les réceptions publique et critique, qu'il serait bon d'analyser. [...] Le malaise, en tout cas, apparaît en filigrane dans presque chacun

des bilans proposés». À la suite d'une discorde entre l'Association québécoise des critiques de théâtre et les Théâtres Associés *Bilan de la saison théâtrale* cesse de paraître.

♦ Organismes

• *La société d'histoire du théâtre du Québec - SHTQ (1976 -1992)* → *La société québécoise d'études théâtrales - SQET (1992 -)*

Créée lors d'un colloque des Sociétés savantes tenu à l'Université Laval, la Société d'histoire du théâtre du Québec s'est donné pour objectif l'exploration et la diffusion de l'histoire des arts de la scène. En pratique, ce projet allait se traduire tout d'abord par l'élaboration et la rédaction collective d'une série de monographies «touchant la carrière de nos hommes et femmes de théâtre disparus depuis peu ou parvenus à l'âge de la retraite»; «il apparaissait urgent de recueillir, avant que le temps ou la destruction ne les fasse sombrer dans l'oubli, les trésors de souvenirs oraux et écrits possédés ou légués par ces doyens de la scène»[141]. Ce projet a conduit à la fondation en 1986 de *l'Annuaire théâtral* qui représente jusqu'à ce jour l'une des plus importantes réalisations de l'organisme. Parmi les autres publications de la Société, il faut noter une «mini-série» de *Cahiers de la SHTQ* (1990-1992), «pour informer l'ensemble des chercheurs des travaux en cours, des expériences, des dépouillements, des inventaires (notes de recherches, descriptions de projets individuels et collectifs, comptes rendus de colloques)». Constituée des chercheurs, des professionnels de la scène et des amateurs (une quarantaine de membres environ en 1996), *la Société d'histoire du théâtre du Québec* s'est proposé également d'écrire une histoire du théâtre au Québec, mais de nombreuses embûches ont toujours empêché la réalisation de ce projet. Une transformation considérable survient dans l'orientation de l'organisme en 1992, quand elle change de nom et de profil pour

signaler son ouverture à des disciplines autres que l'histoire du théâtre québécois.

• *L'Association québécoise des critiques de théâtre - AQCT* (1984 - 1993)

Formée d'une certaine manière à l'exemple de l'Association des critiques de théâtre du Canada, l'AQCT s'est donné le mandat de «favoriser la communication entre critiques et chroniqueurs de théâtre; encourager la liberté d'expression au théâtre et dans l'exercice de la critique; susciter un plus grand intérêt du public envers le théâtre comme moyen d'expression nécessaire à la collectivité; aider le théâtre par une meilleure critique; enfin, réaffirmer le droit des critiques de différer d'opinion avec leurs collègues». L'AQCT a fondé le *Prix de la critique*, distinctions décernées annuellement de 1985 à 1993 aux meilleures productions québécoises (mise en scène, interprétation, scénographie, etc.). Pour assurer les meilleurs conditions d'exercice de la critique et pour entretenir des relations de qualité avec le milieu théâtral, l'AQCT adopte en 1987 un «Code d'éthique et de déontologie»[142], mais des réserves exprimées à l'endroit de l'organisme (sa représentativité et son intégrité), tout d'abord par une certaine critique officielle issue de la presse, (surtout *le Devoir*, mais aussi *la Presse* et *The Gazette*) et ensuite par *Théâtres associés*, font en sorte qu'en 1992 un conflit éclate entre ce dernier organisme et l'AQCT. Dans le bref communiqué diffusé à ce sujet, le comité de l'association informe que celle-ci est devenue inopérante et qu'elle suspend ses activités[143].

♦ **Les conflits**

• **L'affaire Lévesque** et le conflit entre la critique et le milieu de théâtre[144]. L'affaire Lévesque a connu trois étapes. La première débute avec la parution le 16 septembre 1983 dans le *Devoir* d'une critique de Robert Lévesque intitulée «*Visite libre* au

Quat'Sous. Le crime de monsieur Faure», à la suite de quoi, le directeur artistique du théâtre concerné décide d'interrompre toute relation, théâtrale et commerciale, avec le journal. La réaction prend bientôt de l'ampleur. Au mois de janvier 1984 un nombre important d'artistes de la scène, représentant surtout la Compagnie Jean Duceppe, la Compagnie de Quat'Sous et le Théâtre d'Aujourd'hui, signent une pétition qui appelle au boycottage du *Devoir*[145]. C'est la deuxième étape de l'affaire:

> **Pétition contre Le Devoir**: *LE DEVOIR a reçu copie, vendredi dernier, d'une pétition signée par 156 artisans du théâtre québécois, et appelant le boycottage de tout contact avec notre journal. La pétition s'adresse également à l'Union des artistes et à l'Association des directeurs de théâtre pour que les deux organismes donnent officiellement ce mot d'ordre à leurs membres et, après l'étude de notre attitude à l'égard de «l'activité théâtrale», portent s'il y a lieu plainte au Conseil de presse. Le bref texte, reproduit plus bas en entier avec les noms des signataires, ne contient aucune explication supplémentaire quant aux raisons de cette protestation, ni quant à sa durée, ni quant aux demandes particulières du groupe. Sauf la rumeur, aucun avertissement préalable, aucune démarche spéciale ne nous avait jusqu'à ce jour prévenus d'un tel mouvement. Comme LE DEVOIR suppose que les nombreuses personnes qui se sont jointes à ce boycott n'ont pas signé ces deux paragraphes sans motifs précis et sérieux, la rédaction du DEVOIR a accepté, à la demande de représentants des signataires, de les rencontrer mercredi. Plus amplement informée, elle requerra alors de l'Union des artistes et de l'Association des directeurs de théâtre leur avis sur cette affaire. (La rédactrice en chef Lise Bissonnette).*
>
> *Voici le texte de la pétition, suivi de la liste des signataires. «Nous soussignés, artisans de la scène (comédiens, auteurs, concepteurs, administrateurs et techniciens), nous engageons à refuser toute rencontre, discussion ou interview avec tout représentant du journal LE DEVOIR. De plus, nous demandons à l'Union des artistes et à l'Association des directeurs de théâtre de dire à leurs membres de refuser toute rencontre, discussion ou interview avec tout représentant du journal LE DEVOIR et d'étudier l'attitude de ce journal ou de ses représentants eu égard à l'activité théâtrale et d'en porter plainte le cas échéant au Conseil de presse du Québec. Et nous signons: [...]». (Le Devoir,* 24 janvier 1984, p. 7)

Cette phase du conflit se termine par une rencontre entre Lise Bissonnette[146] et Paul Morisset, du *Devoir*, et sept représentants des signataires de la pétition. Un débat sur le sujet est aussi organisé par la Fédération professionnelle des journalistes du Québec (FPJQ), le 13 février 1984, avec la participation de Lise Bissonnette, de Martial Dassylva et de Jean-Louis Roux. Au même moment, on assiste à une contre-réaction virulente du milieu

journalistique (et des lecteurs). De nombreux textes, qui paraissent dans divers journaux, sont adressés aux signataires de la pétition «malhabile, incomplète et mal dirigée». L'affaire Lévesque, «qui n'aurait pas dû dépasser l'envergure d'une tempête dans un verre d'eau, a vite dégénéré en une guerre ouverte où l'inflation verbale (et écrite !) a pris des proportions incroyables, démontrant chez plusieurs journalistes et dans une bonne partie du public (la quasi-totalité des lettres ouvertes fustigeaient, pour ne pas dire ridiculisaient, les artistes) une incompréhension manifeste [du milieu théâtral]»[147].

• **Conflit entre l'*Association québécoise des critiques de théâtre* (*AQCT*) et *les Théâtres Associés* (*TAI Inc.*)**: Plusieurs escarmouches ont précédé l'articulation finale du conflit, qui a provoqué d'abord la disparition de l'AQCT et, un an après, a mené d'une certaine manière à... la création de l'Académie québécoise du théâtre. La confrontation décisive a pris la forme officielle des communiqués que voici:

> **Communiqué pour publication immédiate**: *Théâtres Associés (TAI) Inc. et ses membres ne participeront pas à la soirée que l'Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT) tiendra le 5 octobre prochain [1991] pour la remise de ses prix. À la suite de discussions tenues avec l'AQCT à ce sujet, TAI a en effet décidé de reconduire sa position de l'an dernier.*
>
> *Les quatorze théâtres membres de TAI considèrent que leur présence à cette soirée signifierait implicitement qu'ils cautionnent la façon dont s'exerce actuellement et généralement la critique théâtrale, ce qu'ils s'abstiendront de faire.*
>
> *Que les créateurs ne soient pas toujours d'accord avec toutes les opinions émises par les critiques de théâtre, rien de plus normal. Mais TAI déplore qu'il soit aussi devenu normal, principalement dans certains médias montréalais, d'exprimer ces opinions sur un ton sarcastique et méprisant, voire même insultant. La recherche du sensationnel et de l'événement à tout prix, qui tend trop souvent à classer les artistes dans les deux catégories majeures de géniaux ou pourris, fait dévier le dialogue que les gens de théâtre tentent d'avoir avec le public, le pervertit et substitue, dans le rôle de vedette de l'activité théâtrale, le critique à l'artiste.*
>
> *Les membres de TAI acceptent volontiers que les spectacles de théâtre soient soumis au jugement de critiques dont le métier est de rendre compte de leurs opinions sur l'art et la création, et ils reconnaissent d'emblée que la liberté de presse et de parole est un droit inaliénable. Ils constatent cependant, avec regret, que ce droit est trop souvent utilisé de façon abusive ou déplacée.* (Source: Jacques Cousineau, secrétaire général)

La réponse de l'AQCT n'a pas tardé, car l'organisme avait préparé rapidement «Déclaration de l'Association québécoise des critiques de théâtre» lors de la remise des Prix de la critique le 5 octobre 1992:

> *L'an dernier, à pareille date, l'Association québécoise des critiques de théâtre (A.Q.C.T.) avait pu croire à une saute d'humeur de la part de Théâtres Associés inc. (T.A.I.) qui avait alors annoncé à la dernière minute, par voie de télégramme, que ses membres n'assisteraient pas à la remise des Prix de la critique 1991, en guise de protestation contre la manière dont s'exerçait la critique à Montréal. En particulier, rappelons que le Théâtre de Quat'Sous, membre de T.A.I. et lauréat du Prix Banque Nationale de la meilleure production de la saison 1990-1991 pour* **Hosanna**, *avait dans les jours suivant cet événement refusé dans une lettre signée de la main de M. Pierre Bernard le parchemin ainsi que la bourse de 700$ qui étaient rattachés à cette distinction.*
>
> *Dans le but de tenter de nouer un dialogue constructif avec T.A.I., l'A.Q.C.T. a aussitôt demandé à Mme Mercedes Palomino, présidente de ce regroupement de quatorze compagnies théâtrales, qu'une rencontre ait lieu entre les conseils des deux organismes. Cette rencontre n'a pu se faire avant le 27 mars dernier, une date hautement symbolique puisqu'elle est associée chaque année à la célébration de la Journée mondiale du Théâtre. Lors de cette rencontre acrimonieuse où nos représentants et d'autres collègues ont été pris nommément à partie pour certaines de leurs positions critiques, l'A.Q.C.T. a plaidé auprès de T.A.I. pour la liberté d'expression et a insisté sur la diversité et le pluralisme de la couverture du théâtre alors que plus d'une vingtaine de médias de la presse tant écrite qu'électronique commentent régulièrement l'activité théâtrale montréalaise. À la suite de cette rencontre, un compte rendu substantiel a été rédigé par l'A.Q.C.T. et envoyé à T.A.I. en invitant l'organisme à le commenter et, le cas échéant, à le compléter par un texte de son cru. L'A.Q.C.T. voulait ainsi que ces échanges puissent éventuellement être publiés de manière que le débat en cours fasse l'objet d'un examen sur la place publique. Dans une lettre tranchante, T.A.I. faisait savoir, en mai 1992, qu'il était hors de question que le compte rendu rédigé par l'A.Q.C.T. soit publié, en s'inquiétant notamment du fait que certains des propos de leurs représentants étaient identifiées par leurs noms. Autrement, la même lettre rompait tout espoir de poursuite d'un dialogue en ne proposant aucune nouvelle rencontre et en réitérant l'intention des membres de T.A.I. de refuser d'être présents à toute future remise de prix organisée par notre association. Dans une dernière lettre, toujours en mai 1992, l'A.Q.C.T. déplorait l'attitude rigide de ses interlocuteurs, la manière expéditive et rancunière avec laquelle T.A.I. traitait l'ensemble de la critique, et demandait encore une fois de ne pas lier la remise annuelle des Prix de la critique à l'examen des «irritants» dont l'organisme s'était plaint.*
>
> *Peine perdue. Par voie d'un communiqué de presse, T.A.I. a fait savoir la semaine dernière que ses membres allaient encore bouder en 1992 la remise des Prix de la critique. Ce désaveu public de l'ensemble des pratiques critiques par un organisme qui regroupe quatorze des compagnies théâtrales les mieux subventionnées au Québec conduit aujourd'hui l'A.Q.C.T. à faire la mise au point suivante:*
>
> *1. L'A.Q.C.T. regroupe actuellement vingt-huit membres qui oeuvrent dans une vingtaine de médias en tous genres et de toutes catégories. L'A.Q.C.T. n'est pas une corporation et elle n'est aucunement habilitée à sanctionner le travail de ses membres qui y adhèrent sur une base volontaire.*

Chaque membre de notre association exerce son métier de manière indépendante, et relève d'un média qui est le seul, en dernière instance, à juger du professionnalisme des personnes qu'il affecte à la couverture du théâtre;

2. L'A.Q.C.T. trouve inadmissible le chantage qu'exerce T.A.I. sur la profession critique en prenant pour cible de ses rancoeurs l'unique manifestation qui reconnaît annuellement les mérites des praticiens du théâtre montréalais en prenant en compte la totalité d'une saison;

3. L'A.Q.C.T. ne prétend pas et n'a jamais prétendu que la remise annuelle de ses prix permet d'identifier tous et chacun des spectacles méritoires d'une saison donnée, mais elle estime que sa sélection est légitime et crédible, et qu'une telle remise de prix contribue à donner une visibilité à l'Art théâtral et favorise le rayonnement de l'activité théâtrale dans son ensemble;

4. L'A.Q.C.T. récuse la logique tordue par laquelle T.A.I. s'évertue à lier l'exercice courant de la critique qu'elle prétend globalement méprisante, avec une remise de prix qui - c'est le moins que l'on puisse dire - affirme clairement que notre théâtre est vivant et que les critiques en apprécient un grand nombre de productions, tant par leurs commentaires publics que par leur votation libre et démocratique, lors de leurs délibérations annuelles pour désigner des finalistes et des lauréats dans seize catégories de prix;

5. L'A.Q.C.T. déplore vivement la prise de position de T.A.I. qui cherche à créer un climat de suspicion envers l'exercice de la critique théâtrale et qui veut encourager une attitude d'affrontement entre le milieu théâtral et les critiques;

6. L'A.Q.C.T. s'interroge sur le bien-fondé et sur la cohérence qui président à la décision des membres de T.A.I. de boycotter la remise des Prix de la critique, alors que, par ailleurs, les mêmes théâtres continuent parallèlement de solliciter des entrevues ou des reportages auprès des divers médias qui emploient nos membres, et n'ont pas cessé d'inviter ceux-ci aux premières de leurs productions;

7. L'A.Q.C.T. réaffirme le principe fondamental de la liberté d'expression et déclare avec force qu'il ne saurait être question de céder à quelque pression que ce soit qui viserait directement ou indirectement à contraindre la nécessaire confrontation des opinions et la libre expression critique, car notre association croit que le public est toujours à même de choisir à son gré ses sources d'information et parmi les évaluations critiques qui sont faites par l'un ou l'autre des médias, sans qu'il faille pour cela s'assurer de plaire à tout coup aux producteurs théâtraux en cause.

8. En somme, l'A.Q.C.T. procède depuis huit ans à une remise de ses prix qui n'a pas la prétention d'être suivie d'un appui unanime du public ou du milieu théâtral. La critique est là pour rester, avec ses prises de position plurielles, tantôt contradictoires, tantôt convergentes, parfois dures, les plus souvent accueillantes. L'A.Q.C.T. souhaite que T.A.I. retrouve la sérénité face à toute expression critique, ce qui n'interdit à personne le droit de réplique. À cet égard, on entend souvent dire que la critique, quoi qu'on fasse, aurait toujours le dernier mot. Or l'expérience et les études sérieuses sur le comportement du public en matière de choix d'activités culturelles montrent à l'envi que la critique n'est qu'un des canaux par lesquels les individus parviennent à se faire une opinion et décident, par exemple, de choisir ou non tel ou tel spectacle. Selon cette perspective, l'importance relative qu'a l'exercice de la critique dans le contexte contemporain convient parfaitement aux membres de l'A.Q.C.T.

> *Comme toute société, notre collectivité ne constitue pas un ensemble lisse et homogène, et il est inévitable que les médias y fassent entendre des voix discordantes. Quels que soient les griefs que d'aucuns peuvent nourrir à l'endroit de la critique, il nous semble disproportionné et inquiétant qu'une partie du milieu théâtral donne, comme l'a fait T.A.I., dans le réflexe punitif à l'égard de l'A.Q.C.T. La production théâtrale et l'exercice de la critique en sol québécois partagent le même espace de liberté d'expression. L'A.Q.C.T. préfère penser que le théâtre et les médias ont tout à gagner à préserver cet espace contre toute tentation d'en restreindre le jeu démocratique, même et surtout quand cela devient contrariant. (Source: Conseil d'administration de l'Association québécoise des critiques de théâtre (A.Q.C.T.) Président: Michel Vaïs)*[148]

Le public

Tout en fonctionnant dans le champ théâtral global comme un secteur parallèle à l'institution dramatique au sens propre (formation professionnelle, aide étatique, réseau d'associations d'auteurs et d'artistes, critique professionnelle, etc.), le public

joue un rôle déterminant et même ultime dans l'existence sociale du théâtre. Il n'est pas étonnant à cet égard que l'affirmation et la reconnaissance de la dramaturgie québécoise contemporaine commencent bel et bien avec le méga-succès de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas: l'oeuvre, créée en 1948 au Monument national, tient ensuite l'affiche pendant 200 représentations au Théâtre de Gesù. Cette pièce «nettement naturaliste, écrite pour un public populaire, qui conna[ît] bien son auteur, [...] retenti[t] dans la vie du théâtre canadien-français à la façon d'un coup de tonnerre»[149]. Le texte de Gélinas sera présenté aussi dans le reste de la province et - traduit en anglais - exporté au Canada anglophone et même aux États-Unis. Toutefois, le peu d'attention que le public new-yorkais a manifesté à l'égard du drame du brave Arthur Saint-Jean met fin à la carrière de cette oeuvre-culte du répertoire québécois. Au total, comme le remarque Jean-Cléo Godin, *Tit-Coq* connaît «un record inégalé, plus de 500 représentations, dont la centième sera marquée le 29 janvier 1949 par une soirée de gala qui réunit, autour du Premier ministre du Québec [Maurice Duplessis], de l'archevêque et du maire de Montréal, les personnalités les mieux connues du milieu»[150].

Toutefois, à bien y regarder, ce succès ne s'explique pas uniquement par la qualité de *Tit-Coq* (assez contestée d'ailleurs par des critiques contemporains) ni par la popularité de son auteur (dramaturge, metteur en scène et acteur). En fait, il a été préparé par une évolution progressive du contexte culturel de la province et surtout par l'émergence de plus en plus palpable de ce que l'on appelle communément «le milieu théâtral». Selon Jean Hamelin, l'une des principales raisons de l'apparition d'un véritable public théâtral à Montréal réside dans la création des Compagnons de Saint-Laurent, première troupe professionnelle qui a eu le courage de présenter une partie importante du répertoire français classique et d'éveiller par la qualité de ses représentations un intérêt plus marqué de la population pour l'art dramatique:

> *Au moment de se séparer, les Compagnons lèguent donc au théâtre canadien un héritage non négligeable: les classiques*

français, notamment Molière et Racine, ont été remis à l'honneur, plusieurs grandes oeuvres du théâtre étranger ont été représentées, le répertoire moderne et même contemporain a été partiellement défriché, la troupe a en outre formé un public nouveau qui peut aller jusqu'à 15 000 spectateurs, lorsque le succès est grand, et dont profiteront principalement les fondateurs du Théâtre du Nouveau-Monde qui prendra la relève[151].

Dans son ouvrage intitulé *Le nouveau théâtre québécois*, Michel Bélair cite quelques chiffres qui permettent de mesurer la dimension modeste de ce premier public régulier de la représentation théâtrale professionnelle des années 1960[152]:

Pourcentage de fréquentation des salles
(de 3 compagnies, par saison)

Saison	TNM	Rideau Vert	Comédie Canadienne
63/64	41,4%	62,2%	---
64/65	46,5%	72,2%	58% (3 spectacles canadiens)
65/66	57,7%	74,4%	---

À peine apparue, cette fragile structure est bouleversée cependant à la fin de la décennie par l'émergence rapide, euphorique même, d'un autre type de théâtre, d'un «nouveau théâtre québécois» qui désire, à travers ses phantasmes populistes, se montrer très différent du «Théâââtre» alors pratiqué par les compagnies professionnelles. Chose importante, cette nouvelle représentation veut s'adresser également à un public nouveau: non à celui qui s'adonne au «théâtre de luxe», mais à un public vierge, «encore-presque-inculte-et-qu'il-import[e]-d'abord-de-former»[153]. D'ailleurs, la seule manière possible de saisir la spécificité de cet «auditoire» est d'en construire une définition par la négative, car ces nouveaux spectateurs... ne s'intéressent pas au spectacle dramatique et ne fréquentent pas le théâtre.

Bélair attire l'attention du lecteur sur cette particularité: «Pour le pays dans l'ensemble, retenons cette statistique de l'Institut canadien de l'Opinion publique: 36% des Canadiens adultes n'ont jamais vu de spectacle sur scène»[154]. C'est à travers un tel positionnement que la jeune création théâtrale québécoise tend donc, dès son apparition, à s'inscrire doublement

en faux dans le champ de la théâtralité: d'une part par son esthétique non théâtrale - beaucoup plus orthodoxe qu'ailleurs, et d'autre part par le désir étonnant de s'adresser uniquement au spectateur non théâtral. Le nivellement culturel qui résulte de cette ambiguïté fera sentir ses effets pervers pendant longtemps dans l'évolution du spectacle dramatique et, il va de soi, de la structure du champ de la réception, car il minera d'abord l'essor du théâtre lui-même (tout en lui assurant paradoxalement une certaine légitimité):

> *Populaire dans son langage et par ses thèmes qu'il véhicule, le nouveau théâtre québécois n'a cependant pas encore réussi à s'imposer auprès de la majorité des Québécois. Un peu parce que les définitions traditionnelles de l'acte théâtral ne lui correspondent pas exactement, et il fait souligner à ce titre l'appropriation presque outrancière par les Grandes Compagnies de la définition même du mot théâtre, le problème de son accessibilité est intimement lié à des facteurs d'ordre économique. Paradoxalement, on peut même presque poser que le théâtre populaire québécois n'a pas les moyens d'être populaire*[155].

La rupture avec le public théâtral et le théâtre comme tels (qui n'est qu'une des manifestations de l'attitude sociale québécoise vis-à-vis de la culture à cette époque: une contre-culture d'inspiration américaine mais amplifiée par une nostalgie résiduelle de la spiritualité européenne donnant naissance au bout du compte à une radicale a-culture) provoque aussi un curieux renversement dans le rapport entre le théâtre, en difficulté de se nommer «théâtre», et le spectateur, loin de pouvoir être considéré en tant que «spectateur», car dorénavant ce n'est pas le spectateur qui assistera au spectacle mais le spectacle qui assistera le spectateur. Le résultat de ce renversement s'avère cependant contraire aux espoirs que l'on nourrissait, car le repliement de la nouvelle (non)-dramaturgie sur son nouveau (non)-public entraîne un assèchement de l'auditoire et provoqe du même coup un surnombre considérable des troupes. Ajoutons que la jeune dramaturgie québécoise, animée originairement par la volonté de populariser l'art dramatique (ce qui aurait dû théoriquement élargir son public), est confrontée à cause de sa particularité (et du contexte socio-culturel de son émergence) au problème de la sélectivité de

la représentation proposée, semblable à plusieurs égards à l'élitisme théâtral contre lequel elle s'est tant révoltée. En effet, c'est seulement un groupe de spectateurs bien spécifique et assez restreint, composé «en majeure partie d'étudiants et de professeurs, d'intellectuels et de "convertis"» (Bélair), qui s'intéresse véritablement à la nouvelle création scénique. L'auteur du *Nouveau théâtre québécois* semble d'ailleurs très conscient du danger du «piège "élitiste" dans lequel est [...] tombé le théâtre officiel»[156].

Le spectre de l'inaccessibilité du théâtre au public... non théâtral stigmatisera l'évolution esthétique, sociale et politique de la représentation québécoise: «Après une nécessaire phase de «québécisation» du théâtre, il faudra maintenant entreprendre de la populariser»[157]; «Après avoir fait la preuve de la nécessité d'un théâtre qui soit vraiment québécois, les cinq dernières années se posent en fait comme l'amorce d'une sorte de deuxième temps qui devrait voir à lui procurer l'appui d'une large portion de la classe populaire»[158]. En effet, la recherche obsessive d'un non-public à travers une esthétique de la pauvreté (avec tout ce que ce dernier terme peut globalement impliquer) a parfois le caractère d'une véritable (re)conquête, d'autant plus les jeunes artistes puisent largement à cette époque dans les idéologies collectivistes et nationalistes; mais de notre point de vue, elle amplifie la faille originaire dans le horizon d'attente en heurtant la conscience des spectateurs des «grandes compagnies» (expression assez faussement d'ailleurs élaborée par le contre-discours de la jeune création): «L'on crie au scandale et on s'insurge contre le mauvais goût. [...] On protest[e] parce que les comédiens y parl[ent] joual, parce que les personnages viv[ent] dans un dépotoir figurant la société québécoise impliquée dans le contexte nord-américain et aussi parce que tout [est] "laid"»[159]. Le cas des *Belles-soeurs* de Michel Tremblay et celui des *Fées ont soif* de Denise Boucher confirmeront et, en même temps, cristalliseront cette rupture dans la réception de la représentation dramatique au Québec.

Pour ce qui est de la surproduction (et - il faut le dire - de l'inflation) de la non-théâtralité, qui commence cependant à être de plus en plus perçue comme une théâtralité proprement dite - ne serait-ce à cause de la professionnalisation, ou plutôt de la maturation du milieu -, elle se manifestera au milieu des années 1970 comme un déséquilibre entre le potentiel réel et le potentiel rêvé de la réception théâtrale. Il s'agit là d'une implosion assez spectaculaire du processus de croissance de la «jeune» création dramatique, qui a été très bien relevée d'ailleurs dans *Le marché québécois du théâtre* par François Colbert: «En fait, ceux qui fondent de nouvelles compagnies se posent le problème de l'offre mais jamais celui de la demande»[160]. L'auteur de cette étude sociologique proposera au milieu dramatique de sortir de l'impasse par une réécriture radicale - fondée sur des critères économiques et non esthétiques, culturels ou idéologiques (ou proprement sociaux) - des conditions qui règlent le pacte entre le «producteur» et le spectateur dans le domaine théâtral. En s'appuyant sur des statistiques concernant l'assistance théâtrale dans des pays comme les États-Unis, l'Australie, la Grande-Bretagne et la France, ainsi que sur trois importantes enquêtes locales sur la participation des Québécois aux diverses activités culturelles (une étude du Gouvernement du Québec et du Haut Commissariat à la jeunesse, aux loisirs et aux sports de 1978[161], un sondage CROP de 1979[162] et un rapport de recherche du Secrétariat d'État de 1980[163]), Colbert établit les paramètres de base du nouveau-nouveau marché de la circulation des «biens scéniques»:

> *Selon l'étude du Haut Commissariat, 37,1% des Québécois auraient assisté à au moins une représentation théâtrale entre novembre 1976 et novembre 1977, alors que ce pourcentage est de 29,5% dans le sondage CROP couvrant la période de juin 1978 à juin 1979. [...] À la lumière des données recueillies par les études du Haut Commissariat et de CROP, il est possible d'estimer deux niveaux de demande pour l'ensemble du Québec en utilisant la population de 1978, soit 6 297 000 personnes résidant au Québec dont 80% de langue française*[164].

Le nombre total d'entrées établi à partir de ces données

représente, selon l'auteur, le niveau probable de la demande de spectacles au Québec:

Estimation des niveaux de demande[165]

	Population du Québec	Taux de fréquentation	Fréquence	Langue française	Niveau de demande
HC	6 297 000	37,1%	3,51 fois	80%	6 560 000
CROP	6 297 000	9,2%	1,0 fois	80%	463 459
		11,3%	2,5 fois	80%	1 423 121
		9,1%	5,0 fois	80%	2 297 146
				Total des entrées:	4 180 000

Le public du théâtre professionnel s'élèverait alors à un niveau approximatif de 1 500 000 de spectateurs:

> *En résumé, la demande actuelle exprimée en nombre d'entrée au théâtre se situe à 1,5 millions d'unités et la variable socio-économique qui semble le mieux expliquer le comportement du consommateur de théâtre est le niveau de scolarité; le revenu joue aussi un rôle important. Comme les diplômés universitaires fixent leur lieu de résidence plutôt en milieu urbain, il est logique de constater que le taux de fréquentation du théâtre est plus élevé dans les villes d'une manière proportionnelle au pourcentage de diplômés universitaires qui y résident*[166].

Dans le deuxième volet de son ouvrage, Colbert établit un portrait robot de la clientèle des arts d'interprétation en réévaluant et en modifiant en cours de route de manière très considérable le statut socio-culturel du spectateur de théâtre. En fait, il attire l'attention sur le spectateur «théâtral» proprement dit, c'est-à-dire celui dont le horizon d'attente est compatible d'emblée avec les produits des grandes compagnies. Pour bien saisir l'impact de cette réorientation (renforcée ensuite par le repliement sur lui-même du théâtre des années 1980) il faut savoir que l'«anoblissement» sensible du public, symptomatique d'ailleurs de la conjoncture globale du champ dramatique (culturel) de la deuxième moitié des années 1970, va à l'encontre des objectifs adoptés originairement par le Jeune Théâtre, à moitié institutionnalisé déjà au moment de la parution de l'étude de Colbert. Le modèle du public élaboré par *Le marché québécois du théâtre* - qui a eu un retentissement important dans le milieu

théâtral - n'a en fait presque rien de commun avec le spectateur «vierge» visé auparavant par la nouvelle création québécoise, car, à cause de son caractère éminemment économique, il (re)valorise de manière plus ou moins explicite l'aspect commercial et dans une certaine mesure, divertissant (mais aussi proprement théâtral) du spectacle. Dorénavant, donc, les deux principaux critères, dont les compagnies de théâtre devront tenir compte seront le «revenu» (considérable) et la «scolarité» (élevée): ces deux variables indiquent en réalité que le jeune théâtre québécois (déjà structuré différemment du point de vue idéologique et esthétique dans sa *représentation*) doit désormais s'adresser à un auditoire qui en bonne partie lui restera étranger.

On peut facilement considérer ce «retour» (forcé autant par les nouvelles politiques subventionnaires que par l'épuisement des idéologies collectivistes) de la jeune dramaturgie comme une amplification du paradoxe de la réception, car il s'agit bel et bien là autant d'une réconciliation avec la théâtralité proprement dite que d'une seconde rupture avec l'horizon local d'attente, ce qui intensifiera, à plusieurs égards, le positionnement ambigu de cet art dans le champ des pratiques culturelles. Conscient de cette tendance limitative de l'impact du théâtre auprès de la population locale, Colbert conclut ses analyses comme suit: «Si l'ampleur de la demande du produit «théâtre» est liée à l'importance de la population, à son revenu et à son niveau de scolarisation, et si l'accroissement de cette demande est relié aux mêmes facteurs, il est à prévoir que la demande globale pour le théâtre continuera à croître, mais à un rythme décroissant»[167]. Une des conséquences importantes de ce processus sera l'obligation, que les compagnies ressentiront de manière de plus en plus évidente, d'une définition précise des produits théâtraux et, comme résultat, la diversification et le fractionnement (assez temporaire cependant) du milieu.

Il est important de noter également que la double incompatibilité axiologique de la représentation, structurée essentiellement comme nous l'avons déjà souligné en fonction d'un

modèle a-théâtral, débouchera par le biais d'une logique dialectique, indépendante d'une certaine façon du changement global du contexte social et culturel de la province (et du monde), sur une série de traits dramatiques fondateurs de la particularité de la représentation théâtrale québécoise, propre déjà aux années 1980.

Les études du comportement du spectateur dans le champ théâtral effectuées par le ministère des Affaires culturelles dans les années 1980 confirment la participation décisive au spectacle d'une population financièrement aisée et considérablement scolarisée:

> *La scolarité est la variable explicative qui semble agir le plus sur les comportements de la population. Les personnes possédant un diplôme universitaire - plus de 16 ans de scolarité - ont un taux d'assistance de 54% contre 15% pour la population ayant moins de 8 ans de scolarité. Plus la scolarité des gens augmente, plus le taux d'assistance tend à augmenter. Tout comme la scolarité, l'augmentation du revenu des ménages influence l'assistance aux représentations. Pour les personnes ayant un revenu inférieur à 10000 $, seulement 22% ont déclaré avoir assister à une représentation théâtrale, contre 49% jouissant d'un revenu supérieur à 30 000 $ et plus annuellement*[168].

D'un autre côté, ces enquêtes indiquent une relative autonomisation du théâtre dans le champ artistique: malgré le fait que parmi les trois types d'organismes culturels (danse, musique, théâtre), seules les compagnies théâtrales consacrent moins de 50% de leurs dépenses aux salaires (à cause des coûts de commercialisations de la représentation dramatique qui sont plus lourds), les revenus autonomes de l'ensemble des productions théâtrales atteignent le niveau le plus élevé du groupe, se situant à 51,6%[169].

Le théâtre continue aussi tant bien que mal à s'affirmer comme une des formes populaires de spectacle vivant auprès des Québécois (à côté de la danse et de la musique) même si, vue de plus près, cette popularité s'avère minée par plusieurs éléments négatifs. En 1983, une enquête réalisée par le Centre de recherche sur l'opinion publique pour le compte du ministère des Affaires culturelles et de la Société de développement des industries culturelles sur le

comportement des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir[170] nous informe qu'environ 29% de la population a assisté à au moins un spectacle pendant la saison régulière (58% à un film au cinéma et 39% à un événement sportif). Cette étude témoigne également d'un certain réajustement entre le produit proposé par les compagnies et les attentes des spectateurs, car si, dans le passé, 37% des spectateurs se sont dits incités à aller au théâtre par l'intérêt et 45% par le délassement, dans la période étudiée, 48% du public est allé voir une représentation théâtrale *par intérêt* et 39% pour se détendre. Dans la population qui ne fréquente pas le théâtre, c'est toujours le manque d'intérêt qui constitue la raison la plus importante (comme en 1979) de ne pas assister à un spectacle: «Parmi les 65% de Québécois qui ne sont pas allés au théâtre [...] plus du tiers - 36% - ont invoqué qu'ils manquent d'intérêt soit pour le théâtre en général - 33% - soit pour les pièces jouées - 3%»[171].

Au début de la décennie 1990, la figure du spectateur se précise encore plus dans le champ du spectacle théâtral. L'étude du marché dramatique effectuée à cette époque pour le compte du Conseil québécois du théâtre confirme également une certaine modération des effets pervers du paradoxe du spectateur (mais non leur disparition). Publiée en trois volets sous le titre *La situation économique du théâtre au Québec*, cette vaste recherche réalisée sous la direction d'André Courchesne aborde des questions reliées à la pratique scénique, comme la rémunération et l'emploi de tous les types d'intervenants (vol. 3), les conditions économiques du fonctionnement des compagnies (vol. 2) et les modalités diverses de la diffusion des spectacles (vol. 1). Les implications directes du public dans la dynamique théâtrale de l'«offre-demande» n'ont pas été étudiées de manière explicite par Courchesne, mais il est possible de déduire de nombreuses données et de multiples tableaux que contient l'étude quelques indications sur la nature du lien entre le théâtre québécois et ses spectateurs. On constate d'abord que durant la période prise en compte (les quatre saisons 1986-1987, 1987-1988, 1988-1989 et 1989-

1990), le nombre de représentations a fluctué de manière inconstante par rapport au *nombre stagnant de productions*, et ce malgré une augmentation importante (de 19,9%) de l'assistance globale aux spectacles. (Cette croissance du nombre de spectateurs est d'autant plus significative qu'au même moment on assiste à une hausse considérable du prix des billets: 25,3% au total - 7,6% de plus que le taux d'inflation, qui était de 17,7% pour toute la période).

Évolution de la diffusion selon un échantillon de 29 compagnies[172]

Saison	Total des productions	Total des représentations	*Total des spectateurs*	*Revenu par spectateur*	Revenu par représentation
	#	#	*#*	*$*	$
1986-1987	88	2 837	*674 198*	*5,91*	1 406
1987-1988	89	2 443	*677 542*	*6,49*	1 799
1988-1989	87	2 515	*755 641*	*6,77*	2 034
1989-1990	89	2 926	*786 943*	*7,48*	2 011

Dans une autre perspective, les statistiques de Courchesne obligent à nuancer cette vision quelque peu optimiste de la progression de la réception du spectacle théâtral au Québec. On s'aperçoit ainsi que l'augmentation du nombre de spectateurs (tout comme celle du revenu moyen par spectateur, *cf.* le tableau ci-haut) ne s'est pas faite de manière égale dans tous les secteurs dramatiques étudiés:

> *Le revenu moyen par spectateur a augmenté beaucoup plus vite chez les compagnies pour la jeunesse et chez les grandes compagnies pour adultes, alors que le nombre de spectateurs a progressé plus rapidement chez les petites et moyennes compagnies pour adultes. Il semble que ces compagnies aient pratiqué, en 1987-1988 et en 1988-1989, des politiques de rabais, abaissant ainsi leur revenu moyen par spectateur*[173].

Il s'agit là d'une polarisation de plus en plus nette des pratiques théâtrales: d'un côté, les spectacles produits par les grandes compagnies deviennent de plus en plus sélectifs et chers, tandis que ceux des petites et des moyennes compagnies se

popularisent par la méthode un peu suicidaire de l'«auto-appauvrissement».

En outre, la répartition géographique et résidentielle du public (durant les trois saisons prises en compte - 1986-1987, 1987-1988 et 1988-1989) indique que l'évolution positive du nombre de spectateurs a été renforcée en bonne partie par une plus grande visibilité la représentation québécoise à l'extérieur de son lieu local de production - surtout à l'étranger, car le marché local du spectacle semble en fait fluctuer de manière inconstante:

Nombre de spectateurs par territoire de diffusion[174]
(de 36 compagnies, par saison)

Saison	Résidence	Québec	Canada	Étranger	Total
86/87	457 397 (53%)	226 528 (26%)	141 990 (16%)	40 980 (5%)	866 895
87/88	445 648 (50%)	326 196 (37%)	61 414 (7%)	51 145 (6%)	884 403
88/89	444 800 (46%)	293 133 (30%)	152 920 (16%)	76 771 (8%)	967 624

La répartition du nombre total de spectateurs en fonction des quatre grandes zones de diffusion permet de constater que la croissance la plus suivie du public a été obtenue par le biais de l'«expatriation» de la représentation québécoise, par son déplacement hors du territoire (local/national) de production. Cette légère «universalisation» de la représentation - 5% → 6% → 8% - s'est réalisée de manière inversement proportionnelle à la diminution du taux de diffusion des spectacles au niveau purement résidentiel - 53% → 50% → 46% - comme si les deux phénomènes se trouvaient dans un rapport de dépendance réciproque. Si tel est le cas (ce qui est assez probable), l'hypothèse à poser serait celle d'une progression possible et sensible du nombre de spectateurs par une déterritorialisation (prise évidemment autant dans le sens purement matériel que proprement représentationnel du spectacle québécois). Cela semble se confirmer par le contenu scénique de la dramaturgie apparue dans les années 1980 et 1990. Il est à noter que cette «mobilité» accrue du produit théâtral par rapport à son

contexte d'énonciation (de production) se manifeste seulement comme une seule tendance de la diffusion progressive et constante de la création théâtrale (et de sa réception), car au niveau québécois et canadien, on observe dans la même période un développement oscillatoire du nombre de spectateurs: Québec - 26% → 37% → 30%; Canada - 16% → 7% → 16%. (Les décalages importants entre les chiffres ne permettent aucunement de conclure à une tendance stable et significative de l'évolution du théâtral sur ce plan.)

Des données présentées par Courchesne il résulte finalement que la translocalisation de la représentation québécoise (où la globalisation des marchés économiques et culturels est pour quelque chose), si caractéristique surtout du tournant des années 1980, se trouve aussi en rapport étroit avec la centralisation de l'ensemble de la production dramatique dans la région de Montréal, qui fonctionne pour les autres régions autant comme le centre principal d'attraction (la région de la Communauté Urbaine de Québec présente la moyenne la moins élevée de spectacles, surtout en ce qui concerne le secteur «adultes») que comme un tremplin potentiel de leur diffusion internationale. Mais encore là, Courchesne précise que cette tendance au développement de nouveaux marchés hors des lieux de résidence concerne avant tout le théâtre pour la jeunesse: «Globalement, les spectateurs du secteur «jeunesse» sont beaucoup plus partagés entre les différents territoires que ceux du secteur «adultes», qui demeurent concentrés dans les lieux de résidence, particulièrement sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal»[175]. Il est nécessaire de préciser que c'est justement par rapport au théâtre «jeune», plus facilement intégrable - à cause de l'institution scolaire - dans diverses politiques de popularisation de l'art théâtral, que l'assistance moyenne aux spectacles s'est avérée la plus stable:

Nombre moyen de spectateurs par représentation[*]
Assistance moyenne
(36 compagnies, selon la saison)[176]

Saison	Globalement	Jeunesse	Adultes
86/87	304	302	306
87/88	256	289	230
88/89	264	289	241

[*] - Il y a un écart important entre les chiffres obtenus dans l'étude de Courchesne et les données publiées en 1990 par le Regroupement indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis - Rideau[177]: «Dans ce [document], le nombre moyen de spectateurs par représentation s'établissait, pour la saison 1987/1988 et 1988/1989, à 327 et 246 chez les compagnies pour la jeunesse, et à 367 et 480 chez les compagnies pour adultes. [Cette différence serait due au fait que] plusieurs des compagnies de l'échantillon diffusent leurs spectacles à leurs risques dans de petites salles, surtout à Montréal et à Québec, et ne sont pas incluses dans les statistiques de Rideau»[178].

En conclusion, on peut affirmer que la structure de la réception du théâtre professionnel pour les adultes au Québec s'avère très fragile. Ceci est encore plus évident quand on se rend compte que, malgré l'intérêt plus manifeste des spectateurs québécois pour le théâtre comme tel, l'assistance aux spectacles dramatiques semble se faire en bonne partie sur la base de critères de fidélité (d'attachement) et non de qualité. En effet, une partie significative de l'auditoire s'abonne au théâtre (tout comme on s'abonne au journal), mais cette forme de soutien conduit à des effets pervers importants. L'homogénéité exclusive - visible aussi dans le fait que «le public du théâtre est moins polyvalent, [car] il assiste peu à d'autres formes de spectacle vivant»[179] - «explique le nombre plus élevé de productions et, conséquemment, le nombre moins élevé de représentations par production»: la faible différenciation des spectateurs oblige inévitablement les artistes à maintenir un rythme de production effréné (comparativement à d'autres contextes nationaux), ce qui s'avère nuisible tout d'abord à la qualité même du spectacle.

Plusieurs petites et moyennes compagnies tendent à remédier au problème de l'étroitesse du champ local de la réception par un développement de type «horizontal», en tentant d'étendre leur marché (*v.g.* les tournées) plutôt que de hausser substantiellement les prix au guichet. C'est pour cette raison entre autres que, dans

la période étudiée, le taux de progression des revenus au guichet a été plus rapide que celui du revenu moyen par spectateur (+ 16,1% vis-à-vis de + 3,8%; ce décalage atteint dans le secteur «adultes» des proportions plus importantes, de deux à quatre fois plus élevées que dans le secteur «jeunesse»).

Revenu moyen au guichet par spectateur[180]

Saison	Revenus au guichet	Nombre de spectateurs	Revenu moyen par spectateur
86/87	3 855 623	866 895	4,45
87/88	4 008 731	884 403	4,53
88/89	4 467 451	967 624	4,62

Malgré cette amélioration de la situation économique du théâtre québécois («le taux de croissance des revenus a dépassé celui de l'économie dans son ensemble»[181]), le milieu reste cependant anxieux, et pour plusieurs raisons: «la hausse du prix des billets a dépassé celle du coût de la vie»; «la croissance des dépenses a été plus forte que celle des revenus»; «pour atteindre leurs objectifs au plan des revenus de guichet, les théâtres ont dû exiger un effort financier accru de la part de chaque spectateur»[182]. Selon les hypothèses exposées dans les études du ministère des Affaires culturelles du Québec, la proportion de la population qui assistera aux spectacles de théâtre dans les vingt prochaines années (1990-2010) «se maintiendrait à peu près à 27%, quels que soient la méthode de calcul utilisée et le scénario de croissance de la population»[183]. Il s'agit là d'une situation stagnante, surtout que dans le cas d'autres manifestations culturelles, on peut s'attendre dans l'avenir à une augmentation sensiblement plus importante du public. Malgré les modulations et les sublimations récentes de la représentation, la position profondément ambivalente du théâtre québécois face à son spectateur

(et au théâtre proprement dit) semble expliquer en bonne partie une telle situation.

♦

À l'exception de la critique, qui constitue une catégorie spécifique du public, les spectateurs ne parlent pas habituellement. Réduit dans les enquêtes et les sondages à une instance discursive hautement objectivée, il ne s'exprime réellement qu'à de très rares occasions. Bien symboliquement, il a pris la parole au 2e Gala de l'Académie québécoise du théâtre quand plusieurs spectateurs ont expliqué leurs principales raisons d'aller au théâtre: «une émotion différente de celle que l'on peut ressentir au cinéma»; «relever la vie quotidienne, [...] voir comment les auteurs peuvent traiter les sentiments humains, [...]»; «c'est le fun de voir quelque chose de réel, qui se passe devant nous au moment précis, là [...]»; «nos comédiens, nos metteurs en scène sont aussi bons que les autres partout dans le monde, [...]»; «c'est plus spontané, c'est plus direct, c'est plus vrai»; «[...] pouvoir voir les comédies de près»; «plus de contact très humain, [...] avoir l'impression de vivre une expérience unique»; «plus d'émotions, parce que les gens sont là, les gens sont vrais, sont en chair et en os, ils sont en face de nous»; «il se passe quelque chose de magique»; «ça touche plus, ça vient chercher davantage tes émotions, tes sentiments, c'est plus vécu, ça vient te chercher dans les tripes»; «c'est un feu roulant, c'est que tu n'as pas de barrières, c'est le précipice, tu ne peut pas te tromper au théâtre, donc c'est naturel, on recommence pas, c'est ce que j'aime»[184].

Notes

1. Plus de 200 auteurs individuels (12 auteurs collectifs et 5 agences) figurent cependant dans le «Bottin des auteurs dramatiques québécois», in *Le théâtre et le droit d'auteur*, Montréal: l'Association québécoise des auteurs dramatiques et le Centre des auteurs dramatiques, 1991, pp. 13-26. On note ainsi quelques absences dans la liste du Cead (On y reviendra).

2. Il existe également une association des auteurs amateurs.

3. *Répertoire du Centre des auteurs dramatiques*, Montréal: VLB éditeur, 1994, p. 94.

4. «Un index par distribution des pièces disponibles au centre de documentation du Cead», *Le théâtre et le droit d'auteur*, op. cit., pp. 29-69.

5. Ce qui ne correspond pas toutefois au nombre propre des pièces, car un texte peut avoir une distribution variable.

6. On pourrait y ajouter aussi les textes dramatiques d'une page de Claude Gauvreau et sept courtes pièces de Robert Gurik d'une durée de 5 à 20 minutes.

7. La pièce *Vie et Mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard (15 heures) n'a pas été considérée dans ce calcul, mais elle ne modifierait pas très significativement le compte.

8. Québec: Ministère des Affaires culturelles, 1964, p. 58 (Nous soulignons).

9. «Avec ses 200 représentations en français à Montréal seulement, alors qu'un bon spectacle de théâtre en fait à peine 15, *Tit-Coq* (1948), de Gratien Gélinas, rejette dans l'ombre toutes les autres créations de cette époque et dominera pendant plusieurs années la scène canadienne. Cette comédie d'allure nettement populiste, ave son parler calqué sur celui du prolétaire canadien-français, a des intentions satiriques évidentes que saisit très bien le public et qui font l'extraordinaire succès de cette comédie dramatique» (Jean Hamelin, *op. cit.*, p. 12).

10. *Ibid.*, p. 61.

11. *Ibid.*, pp. 61-62.

12. *Ibid.*, p. 72. Et plus loin: «C'est un dramaturge qu'on lit».

13. *Ibid.*, p. 69.

14. *Ibid.*, p. 64.

15. Hamelin nomme ensuite d'«autres dramaturges»: Félix Leclerc, Éloi de Grandmont, Lomer Gouin, Yves Thériault, André Langevin, Roger Sinclair, François Moreau, André Laurendeau, Robert Élie, Anne Hébert, Pierre Perrault, Gilles Derome, Eugène Cloutier.

16. La formule est de Robert Lévesque, «Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000?», *Jeu*, n° 47, pp. 132-133.

17. *Ibid.*, p. 103.

18. Parfois les auteurs mentionnent plus d'une pièce pour une même place. Nous avons trié cette classification.

19. Le système adopté est le suivant: 10 points pour la première place, 9 points pour la deuxième, etc.

20. Il faudrait ajouter à cette liste le spectacle *Broue*: une «pièce» faite de sketchs créée en 1979, qui connaîtra dans les années quatre-vingt un grand succès.

21. «Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ?», *op. cit.*, p. 107.

22. *Ibid.*, p. 124.

23. *Ibid.*, p. 130.

24. *Ibid.*, p. 106.

25. *Ibid.*, p. 125.

26. *Ibid.*, p. 118.

27. *Ibid.*, p. 105.

28. *Ibid.*, p. 129.

29. *Ibid.*, p. 127.

30. *Ibid.*, p. 109.

31. *Ibid.*, p. 124.

32. *Ibid.*, p. 149.

33. *Ibid.*, p. 106.

34. *Ibid.*, p. 124.

35. *Ibid.*, p. 140.

36. Pour devenir membre de l'AQAD, il faut avoir à son acquis deux oeuvres pouvant être une ou des pièces, un ou des livrets, une ou des traductions ou adaptations pour fins de représentation au théâtre ou au théâtre lyrique, reconnues professionnellement, c'est-à-dire, soit portées à la scène par des compagnies professionnelles, soit publiées par une maison d'édition, soit reconnues professionnelles par le Centre des auteurs dramatiques.

37. Selon l'étude d'André Courchesne, *La situation économique du théâtre au Québec* (Volet 3, Montréal: le Conseil québécois du théâtre), «46% des droits d'auteurs ont été versé à des dramaturges québécois pour des oeuvres originales et 71% si on tient compte des adaptations. En moyenne, ces chiffres sont encore inférieurs à ceux qui concernent l'ensemble des pièces représentées, vu que le répertoire québécois est joué fondamentalement par des petites et moyennes

compagnies, dans des salles plus modestes, ce qui réduit de manière significative les revenus de guichet» (p. 11).

38. Selon Luc Boulanger, toute cette polémique semble avoir «des racines bien québécoises»: «On omet aussi de dire que la décision [de la SACD] d'appliquer la gérance des droits de nos membres en sol québécois a été prise par un comité d'auteurs formé entièrement de Québécois. [...] Impérialisme culturel ?» («Les auteurs font une scène», *Voir*, du 5 au 11 mai 1994, p. 25).

39. *Le Procès-verbal de l'Assemblée général du Cead* tenue à Montréal le 30 mai 1992, p. 8.

40. *Rapport final* du mandat confié par l'Assemblée générale des membres du Centre des auteurs dramatiques au commissaire André Courchesne, mai 1994, p. 12.

41. André Ricard, *Rapport du président du Conseil d'administration*, mai 1993, p. 4.

42. Diane Pavlovic, *Travaux d'Ariel* (comptes rendus des rencontres), août 1991, pp. 6-12.

43. Jean Hamelin, *op. cit.*, p. 10.

44. *Ibid.*, p. 9.

45. *Chiffres à l'appui*, Québec: ministère des Affaires culturelles, numéro spécial, 1984, p. 9. Le cadre de cette étude ne permet pas de présenter de manière parallèle les données concernant les autres artistes dramatiques, metteurs en scène et scénographes en particulier, qui ont marqué significativement l'évolution de la dramaturgie québécoise. Des listes de prix attribués dans ces deux domaines (annexées à ce travail) fournissent toutefois quelques repères.

46. «Profils d'artistes occupés», in *La situation économique du théâtre au Québec, op. cit.*, p. 45.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*, p. 50

50. *Ibid.*, p. 48.

51. *Ibid.*, p. 49.

52. *Ibid.*, p. 49.

53. *Ibid.*, p. 47.

54. *Ibid.*, p 46.

55. *Ibid.*, p. 46.

56. Elle constituait alors une section de l'*American Federation of Radio Artists*.

57. Brochure *Place à l'Union des Artistes !*, Montréal: L'Union des Artistes. Direction des communication, 1990, p. 5. La mission de l'Union de «protéger les artistes québécois» s'est manifestée dans toute sa splendeur pendant la Deuxième guerre mondiale, quand les membres de l'UDA décident de rejeter les artistes français (et juifs) réfugiés au Canada.

58. *Ibid.*, p. 6.

59. Les membres de certaines professions, particulièrement les scénographes, se regroupent de manière plus autonome à l'intérieur de l'organisme.

60. Regroupement des concepteurs canadiens en théâtre, télévision et cinéma.

61. Montréal: APASQ, 1991. Cette rétrospective présentait l'ensemble des réalisations scénographiques québécoises de 1949 à 1990.

62. *Op. cit.*

63. *Ibid.*, p. 8.

64. *Ibid.*, pp. 9-10.

65. *Ibid.*, p. 15.

66. *Ibid.*, p. 11.

67. *Ibid.*, p. 26.

68. *Ibid.*, p. 18.

69. *Ibid.*, p. 21. Le premier rapport du Ministère des Affaires culturelles du Québec de 1961-1962 indiquait par ailleurs six compagnies subventionnées (Le Théâtre du Nouveau Monde - 25 000$; La Fenière - 3 000$; Petit Théâtre de la Basoche - 3 000$; La Poudrière - 10 000$; L'Égregore - 21 000$ et le Rideau Vert - 10 000$. François Colbert précisera pour sa part : «La saison 1978-1979 marque l'apogée du phénomène [des subventions] alors que l'organisme accordait des subventions de fonctionnement à 84 compagnies dont six théâtres d'été» (*Le marché québécois du théâtre*, Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, p. 34).

70. Jean Hamelin, *op. cit.*, p. 40.

71. *Ibid.*, p. 31.

72. *Ibid.*, p. 32.

73. *Ibid.*, p. 35. Les spectacles sont présentés en cinq langues: français, anglais, allemand, italien et espagnol.

74. *Ibid.*, p. 36.

75. *Ibid.*, p. 38.

76. François Colbert, *op. cit.*, p. 30.

77. Il est important de noter qu'à la fin des années 1970, l'Association Québécoise du Jeune Théâtre (AQJT) regroupe plus de troupes de théâtre de métier que de troupes amateurs.

78. Selon Statistiques Canada, cette évolution se présente de la manière suivante: 1989-1990: 83 troupes; 1990-1991: 79 troupes; 1991-1992: 83 troupes; 1992-1993: 112 troupes. Il s'agit là des compagnies subventionnées par le gouvernement (Sources: *Document du catalogue nº 87-209*).

79. François Colbert, *op. cit.*, p. 34.

80. *Ibid.*, p. 17.

81. *Ibid.*, p. 70, et à la page 77: «Il semble que la courbe de revenus globaux n'ait pas suivi le rythme d'augmentation du nombre de compagnies puisqu'une bonne partie de celles-ci éprouvent des difficultés financières. [...] Par contre, comme il n'existe aucune barrière à l'entrée sur ce marché, il est à prévoir que de nouvelles compagnies continueront à voir le jour. En effet, les six écoles de théâtre du Québec (celle de l'UQAM comprise) produisent de 60 à 70 nouveaux diplômés chaque année, diplômés qui cherchent à se placer dans les 120 compagnies professionnelles (en 1979) qui n'ont aucun emploi à leur offrir. En conséquence, ces jeunes comédiens n'ont d'autre recours que de créer leur propre emploi en fondant une nouvelle compagnie de théâtre».

82. Colbert précise: «Nous devons souligner que, sauf pour le théâtre d'été, environ 50% des compagnies résident à Montréal. La ville de Québec possède quant à elle deux théâtres institutionnels, quelques troupes de Jeune Théâtre, un café-théâtre et des salles de spectacles. Le Théâtre Parminou s'est installé à Victoriaville, les Gens d'en Bas pratiquent à Rimouski, l'Atelier et Bébelle à Sherbrooke, mais il s'agit là d'une minorité d'organisations. Montréal constitue le principal pôle économique du Québec; il en est de même pour le produit culturel» (*Ibid.*, p. 31).

83. *Ibid.*, p. 30.

84. *Ibid.*, p. 18, et à la page 36: «Les caractéristiques principales des compagnies de Jeune Théâtre sont leur petite taille et leur vocation de tournée alors que celles du théâtre d'été sont d'offrir généralement un produit commercial et de ne pas être subventionnées».

85. Adrien Gruslin propose pour sa part la catégorisation suivante des troupes: *le théâtre institutionnel* (expression apparue d'ailleurs pour la première fois dans un document du ministère des Affaires culturelles en 1977 pour désigner le théâtre «le plus connu» et «le plus dynamique»); *le théâtre de laboratoire*, (indépendamment de leur appartenance - Association québécoise du jeune théâtre, Association des troupes de théâtre autonomes du Québec, Association des directeurs de théâtre -, il s'agit des troupes de recherche théâtrale peu connues du public); *le théâtre pour enfants* - «extrêmement nombreux et jeunes»; *le Jeune théâtre pour adultes* - «synonyme de théâtre différent»; les «troupes sans but lucratif» (définition votée lors du XXI congrès de l'AQJT en 1978); *le Jeune théâtre professionnel* - «producteurs possesseurs d'un lieu et y accueillant du jeune théâtre», «jeunes compagnies» et «troupes professionnelles», ainsi que *le Jeune théâtre parallèle* («Transformer la vie, changer l'homme, modifier l'ordre social et les voies théâtrales, tels apparaissent les traits majeurs»); *le Jeune théâtre amateur*; *le Jeune théâtre étudiant*; et *le Théâtre d'été* («Pratiques du théâtre au Québec», in *Le théâtre et l'État au Québec*, Montréal: VLB éditeur, 1981, pp. 27-72).

86. *Jeu*, nº 52, p. 39.

87. *Ibid.*, pp. 39-44.

88. *Ibid.*, p. 41.

89. *Ibid.*, p. 42.

90. *Ibid.*, p. 41.

91. Gilbert David, «Un nouveau territoire théâtral. 1965 - 1980», in *Le théâtre au Québec. 1825-1980* de Jean-Marc Larrue, Renée Legris, André-G. Bourassa et Gilbert David, Montréal: VLB éditeur, la Société d'histoire du théâtre du Québec et la Bibliothèque nationale du Québec, 1988 p. 155.

92. En ce qui concerne le Théâtre pour jeunes publics, il faut nommer le Théâtre pour Enfants de Québec (1967-1970); le Théâtre de l'Arabesque (1968-1973); le Théâtre des Pissenlits (1968-1984); et, à partir de 1973, Le Théâtre de la Marmaille et le Théâtre de Carton; Le Carrousel; l'Arrière-Scène; le Théâtre des Confettis, et surtout le Théâtre sans fil, qui s'affirmera sur la scène nationale et internationale dans les années 1980-1990. Une liste chronologique assez complète des compagnies théâtrales apparues dans la période 1965-1980 est annexée à l'étude de Gilbert David «Un nouveau territoire théâtral. 1965-1980», *ibid.*

93. Une première compagnie professionnelle amérindienne sera créée au milieu des années 1980.

94. Données tirées du catalogue du Conseil québécois du Théâtre, version 1994/1995.

95. L'APTP (1986 -) est un regroupement des principaux théâtres privés, dont la majorité constitue le réseau des théâtres d'été, offrant un théâtre de divertissement pendant la période estivale et, de plus en plus fréquemment, en tournée pendant l'automne. Plusieurs compagnies proposent également des textes du répertoire québécois, parfois des créations. Unique au Québec, ce réseau estival de théâtres est de plus en plus fréquenté par la population québécoise et représente un apport des plus importants à la vie économique des professionnels du théâtre.

96. Auparavant, beaucoup de spectacles se donnaient dans des auditoriums de collèges et des salles paroissiales.

97. Gilbert David, «Un nouveau territoire théâtral 1965-1980», *loc. cit.*, pp. 141-169.

98. *Ibid.*, pp. 143-144.

99. Lise Gauvin et Laurent Mailhot, *Guide culturel du Québec*, Montréal: Boréal Express, 1982, p. 172.

100. Philip Wickham, «Le Gesù ressuscité» *Jeu*, nº 68, p. 169.

101. *Ibid.*, p. 173.

102. *Ibid.*, p. 175.

103. Jean-Marc Larrue, *Le monument national*, Montréal: Hurtubise HMH, 1993, p. 17.

104. *Ibid.*, pp. 62-63.

105. *Jeu*, nº 68, p. 215.

107. Montréal: Fides, 1945.

108. Montréal: Le Cercle du livre de France, 1958.

109. Léopold Houlé a fait sa recherche en dépouillant la presse, les Mémoires de la Société royale du Canada, le Bulletin des recherches historiques, les rapports des Archives publiés à Ottawa et à Québec. Jean Béraud a ajouté à la recherche historique ses propres chroniques.

110. Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal: Leméac, 1973, p. 9.

111. Montréal, Parti pris, 1974.

112. Montréal: Fides, 1976 (tome V des «Archives des Lettres canadiennes»).

113. Montréal: Fides, 1976.

114. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1978.

115. Montréal: Fides, 1978.

116. Montréal: Fides, 1979.

117. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1979.

118. Montréal: Fides, 1981.

119. Montréal: Hurtubise HMH, 1981. Plusieurs autres textes ont été publiés au sujet du burlesque québécois.

120. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1981.

121. Montréal: VLB éditeur, 1981.

122. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1982. L'auteur a fait paraître également une étude de facture semblable sur le marché du théâtre pour enfants.

123. Montréal: VLB éditeur, 1982.

124. Montréal: Éditions Hurtubise HMH, 1985.

125. Montréal: VLB éditeur, la Société d'histoire du théâtre du Québec et la Bibliothèque nationale du Québec, 1988. Deux autres textes permettent de situer mieux le «fait théâtral» dans l'histoire du Québec: *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, sous la direction de Yvan Lamonde et Esther Trépanier (Institut québécois de recherche sur la culture, Montréal: Prologue, 1986) et *Surréalisme et littérature québécoise* de André-G. Bourassa (Montréal: L'étincelle, 1977).

126. Montréal: Hurtubise HMH, 1993.

127. Montréal: VLB éditeur, 1993.

128. Sillery: Presses de l'Université du Québec, 1990.

129. Montréal: Le Préambule, 1990.

130. Québec: Nuit Blanche, 1994.

131. Montréal: Les Cahiers Jeu, 1993.

132. Il faut préciser que le théâtre est aussi traité occasionnellement ailleurs dans la presse. Ainsi, Raymond Lapierre et Pierre Lavoie ont recensé, dans leur *Répertoire analytique de l'activité théâtrale au Québec*, 63 périodiques et journaux qui ont parlé de la création théâtrale québécoise d'une manière ou d'une autre pendant la saison 1978 - 1979. Quelques centres de documentation, comme ceux du Centre des auteurs dramatiques, de l'Université de Montréal, du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, de la Bibliothèque de l'École Nationale de Théâtre du Canada, disposent d'archives abondantes sur le sujet.

133. «En guise d'à propos», nº 1, novembre 1966, p. 9.

134. François Piazza, «Présence du théâtre québécois», nº 3, novembre 1968, p. 6.

135. Anonyme, «Des revues se regroupent en association», *Le Devoir*, 18 novembre 1978, p. 15.

136. Cité par Adrien Gruslin, qui a fait le bilan des activités de la revue durant la période 1976-1980 (*Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Montréal: Fides, tome V, p. 442).

137. *Ibid.*, p. 443.

138. *Ibid.*

139. Pour la bibliographie des textes critiques consacrés à *Jeu*, le lecteur consultera *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome V, pp. 444-445. Un sommaire de tous les numéros de *Jeu* a été préparé par la rédaction. Autres publications de *Jeu*: *L'Album du Théâtre Ubu. Les mises en scène de Denis Marleau, 1982-1994; Le Monde de Michel Tremblay. Des Belles-Soeurs à Marcel poursuivi par les chiens; Les Vendredis du corps. Le corps en scène, vision plurielle; Cent ans de théâtre à Montréal.*

140. Note de la rédaction parue dans le premier numéro de la revue.

141. *L'annuaire théâtral*, nº 1, automne 1986 p. 6. Pour suivre l'évolution de la revue, voir aussi les éditoriaux (printemps 1994, nº 15, p. 5; printemps 1997, nº 21, p. 6) d'André-G. Bourassa et de Chantal Hébert, directeurs successifs de *L'annuaire théâtral*.

142. Pour le texte du code, voir *Jeu* nº 47, p. 236 (et nº 45, p. 230).

143. *Jeu*, nº 69, p. 207.

144. Pierre Lavoie, «Aimer se faire haïr ou haïr se faire aimer», *Jeu*, nº 31, pp. 5-13.

145. Il est à noter que le lendemain de la publication du texte de Lévesque, Martial Dassylva a fait publier dans *La Presse* le texte officiel de sa démission du poste de chroniqueur de théâtre (Martial Dassylva, «Après dix-huit ans...», *La Presse*, le 17 septembre 1983, p. C-6). Voir aussi le commentaire de Gilbert David, «À l'occasion des adieux (nostalgiques) d'un chroniqueur de théâtre», *Jeu*, nº 29, 1983, pp. 11-15.

146. Voir le texte de Lise Bissonnette, «LE DEVOIR et le théâtre», *Le Devoir*, 27 janvier 1984, p. 12.

147. Pierre Lavoie, «Aimer se faire haïr ou haïr se faire aimer», *loc. cit.*, p. 7. Voir aussi les textes d'Adrien Thério, «Un cas de censure ?», *Lettres québécoises*, nº 34, été 1984, p. 11, de Guy Cormier, «Liberté du critique», *La Presse*, 28 janvier 1984, p. A-6 et de Louis-Guy Lemieux, «Haro sur le critique ou sur l'intolérance ?», *Le Soleil*, 20 février 1984, p. A-8. À ce dernier journaliste la pétition apparaît comme «une sorte d'autodafé qui n'a rien à envier aux nazis, ni aux colonels grecs qui interdisaient Sophocle, Théodorakis des journaux et des journalistes»; Lemieux fustige «la tentative de putsch de la bande à Buissonneau» et les artistes, eux-mêmes des «gâtés-pourris du bien-être social culturel», «ceux qui ont développé à outrance cette mentalité d'assistés, de bénéficiaires d'un *secours direct* de luxe».

148. Texte publié dans *Jeu*, nº 64, pp. 216-217.

149. Jean Hamelin, *Le théâtre au Canada français*, Québec: Ministère des Affaires culturelles, 1964, p. 59. Ce succès de *Tit-Coq* n'est comparable qu'à celui d'*Aurore, enfant martyre* et de *Presbytère en fleurs*, pièces qui ont également atteint le chiffre de deux cents représentations.

150. Jean-Cléo Godin, "*Tit-Coq* et *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas", in *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Montréal: Fides, tome III, p. 997.

151. Jean Hamelin, *op. cit.*, p. 12.

152. Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal: Leméac, 1973, p. 38.

153. *Ibid.*, p. 41.

154. *Ibid.*, p. 39.

155. *Ibid.*, p. 157.

156. *Ibid.*, p. 158.

157. *Ibid.*

158. *Ibid.*

159. *Ibid.*, pp. 44-45.

160. François Colbert, *Le marché québécois du théâtre*, Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, p. 17.

161. *Participation des Québécois aux activités de loisir*, Gouvernement du Québec, Haut Commissariat à la jeunesse, aux loisirs et aux sports, catalogue A-1-6-1978.

162. *Le comportement des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir*, Sondage CROP, 1979.

163. *La participation à des activités culturelles dans 18 villes canadiennes, Rapport de recherche sur les arts et la culture*, Secrétariat d'État, 1980.

164. François Colbert, *op.cit*, pp. 45-46.

165. *Ibid.*, p. 48.

166. *Ibid.*, p. 52.

167. *Ibid.*, p. 44.

168. *Chiffres à l'appui*, Ministère des affaires culturelles du Québec, mars 1984, pp. 10-12.

169. *Chiffres à l'appui*, novembre-décembre 1985, p. 9.

170. Centre de recherche sur l'opinion publique, *Le comportement des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir. Rapport final*, juillet 1983.

171. *Ibid.*, p. 113.

172. André Courchesne, *La situation économique du théâtre au Québec*, volet 3, Montréal: Le Conseil québécois du théâtre, 1992, p. 9 (Nous soulignons).

173. *Ibid.*, p. 9.

174. *Ibid.*, volet 2, p. 108.

175. *Ibid.*, volet 2, p. 97.

176. *Ibid.*, volet 2, pp. 93-94.

177. *Étude sur la diffusion du spectacle au Québec*, Montréal: Le Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis (Rideau), 1990.

178. André Courchesne, *op. cit.*, volet 2, p. 94.

179. *Chiffres à l'appui*, novembre-décembre 1985, p. 4.

180. André Courchesne, *op. cit.*, volet 2, p. 101.

181. *Ibid.*, volet 3, p. 9.

182. *Ibid.*, volet 3, p. 9.

183. *Chiffres à l'appui*, avril-mai 1994, p. 9. L'augmentation plus marquée du public se ferait seulement dans le secteur du théâtre d'été (*Ibid.*, p. 10).

184. Ce dernier commentaire est celui d'un gagnant: son auteur a été choisi par l'AQT pour remettre le prix du public lors de la soirée des Masques.

CHAPITRE 3

LES SYSTÈMES D'ÉMULATION

Les subventions

«Au Québec, la misère théâtrale est entretenue», «le théâtre est sous-financé», «il est sous-représenté dans diverses commissions politiques», «les artistes ne peuvent vivre décemment de leurs productions» - voilà quelques lieux communs du discours qui concerne la politique des subventions gouvernementales dans le secteur du théâtre[1]. Le milieu réclame constamment de tous les paliers de gouvernement «une reconnaissance réelle et concrète de [sa] contribution à l'épanouissement de la société québécoise», mais il se heurte souvent à des réponses qui, d'une part, accusent les créateurs de dépendance excessive à l'égard de l'État et, d'autre part, évoquent l'existence d'autres «priorités économiques et sociales» ainsi que le «coût élevé et habituellement déficitaire de l'activité théâtrale». Ce désaccord entre l'État et le Théâtre est étonnamment constant dans la structuration de l'identité théâtrale au Québec.

♦

À l'origine de l'aide étatique fédérale (et, dans une certaine mesure, provinciale et municipale) à la culture, il y a eu la création par Ottawa, en 1949, de la Commission royale d'enquête sur les humanités, les arts et les sciences, présidée par Vincent Massey. Après la réflexion enclenchée par ce comité de travail et surtout à la suite de son rapport, déposé en 1951, les principaux piliers de «secours à la création» verront successivement le jour, remplaçant ainsi un très modeste système de bourses qui était destiné à primer les artistes les plus prometteurs du pays: le Conseil des Arts de Montréal, le Conseil des Arts de Canada et le ministère des Affaires Culturelles du Québec. Il est à noter que

l'aide provenant des autres municipalités et le financement privé ne sont pas substantiels au Québec.

À l'intérieur des programmes de subventions à la culture créés par chaque niveau gouvernemental, une partie importante des fonds est destinée au soutien de la pratique théâtrale mais une juste évaluation de cet appui n'est possible qu'à partir de 1971, année qui, observe Josette Féral dans son ouvrage *L'art contre la culture*[2], constitue, «d'un point de vue mathématique, le point d'ancrage fidèle dans le calcul des budgets exprimés en dollars constants, toutes les statistiques prenant cette date comme point de repère»[3]. Notons toutefois qu'en ce qui concerne le domaine théâtral, même à partir de ce moment, il est difficile de s'appuyer sur des chiffres concrets, car les statistiques des organismes subventionnaires ont l'habitude de traiter sous une même entrée toutes les activités culturelles. De plus, les modes de comptabilité diffèrent d'un gouvernement (ministère, direction) à l'autre et la terminologie et les définitions changent fréquemment[4]. Les analyses se complexifient aussi du fait qu'à chaque niveau du financement public s'appliquent des modes d'opération et des politiques culturelles différents, sinon opposés. «L'insuffisance chronique de concertation entre les divers intervenants au Québec rend nécessaire une analyse séparée de leurs structures de financement du théâtre»[5], conclut Féral, qui se résout à ne formuler que des commentaires généraux au sujet de la structure globale des subventions théâtrales: «D'un point de vue économique tout d'abord, les dépenses que l'État consacre à la culture ne représentent tout au plus que 0,6 % des dépenses générales brutes de la nation: le dixième va aux arts, soit 0,06 %, et le quart de cette portion est consacré au théâtre, soit 0,015% environ des budgets de la nation. Ces pourcentages sont très faibles et nous sommes loin du 1% revendiqué par le milieu artistique»[6].

D'un autre côté, il est nécessaire de préciser que, malgré cette fragilité du support économique, le théâtre et la musique occupent en tant que disciplines artistiques une position plutôt

privilégiée dans la culture subventionnée. «Dans tous les organismes gouvernementaux et paragouvernementaux dont nous avons étudié les programmes et les budgets, le théâtre constitue la discipline la plus subventionnée»[7], écrit Féral. Cette domination institutionnelle du théâtre se fait sentir également au Québec par un certain leadership culturel du milieu dramatique. Par exemple, c'est sous l'impulsion du Conseil québécois du théâtre que se formera en 1987 la Coalition du monde des arts - regroupement de toutes les associations culturelles québécoises, afin de contraindre le gouvernement à affecter finalement 1% du budget de la province à la création artistique.

Les objectifs des programmes de subventions mis sur pied aux niveaux national, provincial et municipal divergent grandement et ces divergences s'amplifient au fur et à mesure que s'articulent de nombreuses identités socio-politiques et que se précisent les besoins spécifiques des communautés artistiques. Mais globalement, on peut affirmer que jusqu'aux années 1970, ce sont les compagnies institutionnelles qui profitent le plus des fonds mis à la disposition des créateurs, tandis que la jeune création se voit souvent écartée de ces sources d'appui. De tous les paliers de gouvernement, le Conseil des Arts [du Canada] de la région métropolitaine semble garder la position la plus conservatrice, alors que «le premier mandat que se donne le Conseil des Arts consiste à établir les bases d'une formation théâtrale professionnelle au Canada et capable d'instruire et de perfectionner des artistes de qualité. C'est dans ce sens qu'est créée, en 1961 à Montréal, l'École nationale de théâtre. À ce mandat, le Conseil en ajoute très tôt un autre, celui de diffuser les productions artistiques existantes à travers le pays et de susciter de nouveaux publics»[8]. Pour ce qui est de la politique provinciale de financement du théâtre, elle semble privilégier particulièrement - malgré une méfiance et même un dédain du ministère des Affaires culturelles face à l'usage du joual dans la création - des projets qui souscrivent tout d'abord au mouvement québécois d'affirmation culturelle et politique.

Rangé au départ de manière indistincte dans les rubriques ministérielles à côté de la danse, de l'opéra et du folklore, le théâtre commence à partir de 1973 à s'affirmer auprès des instances gouvernementales comme une discipline artistique autonome, alors qu'une partie du budget total de la culture va à l'animation exclusive de la création dramatique. Toutes proportions gardées, le théâtre obtiendra dès lors la part du lion dans le partage des crédits disponibles pour le développement culturel, cela autant au niveau provincial que fédéral. Malgré tous les avantages qu'obtiennent ainsi les artistes de théâtre, l'expansion extrêmement rapide du milieu créera bientôt un obstacle important: le surnombre de nouvelles troupes («Le Conseil des Arts du Canada observe, inquiet, les rapports de forces qui se modifient. Au fil des ans, les demandes affluent à un rythme dépassant de beaucoup la croissance annuelle des budgets. De 50 qu'elles étaient au début des années 1970, les demandes atteignent le nombre de 200 au début des années 1980. Progressivement, les fonds sont répartis entre un plus grand nombre de compagnies, réduisant la part de chacune et suscitant une certaine inquiétude chez toutes»[9]). Ce déséquilibre entre les capacités réelles des subventionneurs et les demandes nombreuses des artistes sera atténué quelques années plus tard, d'une part, par un ralentissement sensible du rythme de croissance et, d'autre part, par deux augmentations importantes en 1985-1986 et en 1988-1989 du budget global accordé au théâtre par le ministère des Affaires culturelles du Québec. Par ailleurs, le nombre de bénéficiaires des subventions passera, à cette échelle gouvernementale, de 49 en 1977 à 137 en 1989. Avec les années 1980, l'appui du CACUM au théâtre se fera également de plus en plus considérable.

L'utilisation des sommes accordées au théâtre par le biais de subventions se modifiera au fil des ans, de sorte que dans les années 1980 une partie significative des fonds sera affectée non seulement à la production du spectacle artistique comme tel, mais également au développement de l'infrastructure théâtrale - nouvelles salles, nouveaux équipements, etc.: «Les programmes

d'Aide à l'immobilisation (créé en 1980 par le ministère des Communications) et d'Aide aux équipements (créé en 1983 par le ministère des Affaires culturelles du Québec) tentent de pallier cette insuffisance qui touche l'ensemble des institutions culturelles»[10]. Une autre partie de l'argent sera destinée à la mise en valeur des aspects proprement commerciaux du spectacle, comme la gestion, le marketing et les campagnes de financement. Cette phase du développement de la culture dramatique s'interrompt à la fin des années 1980, quand un climat de morosité pénètre profondément l'ensemble des institutions culturelles. Les conclusions du rapport du comité Applebaum-Hébert déposé en 1982 au Conseil des Arts du Canada posent déjà ce sombre constat: «À l'heure actuelle, le mot d'ordre est plus de survivre que d'accomplir»[11].

En chiffres concrets, l'évolution globale des crédits offers aux théâtres dans les années 1971-1979 se présente de la manière suivante[12]:

Sommes affectées aux théâtres québécois dans le budget du CAC, du MACQ et du CACUM (1971-1979)

(en milliers de dollars)

Saisons/ Provenance	71/72	72/73	73/74	74/75	75/76	76/77	77/78	78/79
Théâtres	400	390	457	523	763	829	1010	976
CAC (Global)	*	1690	2100	2530	3490	3760	4470	5040
(1)Théâtres	*	162	158	115	182	272	288	302
MAC (Global)	1731	1866	2164	2738	3817	4391	5683	6897
(2)Théâtres	*	200	249	269	376	465	438	381
CACUM (Global)	*	604	689	744	1014	1180	1290	1272

(1) - Sommes octroyées dans le cadre du programme 05
(2) - Sommes octroyées dans le cadre du programme général d'aide financière

Les données fournies par André Courchesne dans *La situation économique du théâtre subventionné au Québec* (volet 1) permettent

de suivre le développement de l'aide financière accordée à la création dramatique dans les années 1980 - 1990, d'autant plus que, contrairement à l'étude de Féral qui tient compte souvent du champ culturel et artistique global, elles se rapportent uniquement au domaine du théâtre. On est forcé d'abord de constater que l'évolution inconstante pendant toute cette période des deux principaux modes de financement public («l'appui au fonctionnement» et «les programmes hors-fonctionnement») ne permet pas de dégager une tendance de fond statistiquement fiable de l'assistance gouvernementale à la création dramatique[13]: «L'analyse des taux de croissance, c'est-à-dire la variation en pourcentage d'une année à l'autre, montre une grande irrégularité des affectations budgétaires. Si l'on tentait de tracer une ligne droite qui résume la tendance de chaque gouvernement (soit la technique de la régression linéaire), on constaterait de la part des paliers provincial et municipal une augmentation de leur contribution, sans toutefois qu'elle soit uniforme ou constante dans le temps»[14].

Par rapport aux sommes accordées au théâtre par les trois instances gouvernementales en fonction de leurs budgets respectifs, Courchesne remarque que la part du théâtre québécois dans le budget du Conseil des Arts du Canada a diminué progressivement - même si sa valeur en dollars s'est maintenue au même niveau pendant toute la période étudiée -, tandis que la contribution du ministère des Affaires culturelles du Québec est demeurée stagnante malgré un certain accroissement des subventions théâtrales; au niveau municipal, le théâtre a pu profiter d'une augmentation absolue du budget global sans que le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal adopte une véritable politique de développement artistique («Au cours des ans, c'est le budget du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal qui a augmenté le plus vite en proportion du budget au niveau gouvernemental dont il dépend. L'aide provinciale a progressé moins rapidement en pourcentage du budget de la province, et celle qui provient du Conseil des Arts du Canada a régressé en pourcentage du budget canadien»[15]). Le tableau

suivant résume l'ensemble des subventions versées par le CAC, le MAC et le CACUM aux organismes de théâtre entre 1980 et 1988[16]:

Sommes affectées aux théâtres québécois dans le budget du CACM, MAC et CACUM

(En milliers de dollars)

Saisons/ Provenance	80/81	81/82	82/83	83/84	84/85	85/86	86/87	87/88
Théâtres	3196	3218	3221	3146	3175	3085	3764	3074
CAC	59955	62800	65227	66553	68029	64493	73635	70130
Théâtres	4164	3503	3704	4196	5312	5554	5391	6509
MAC	112460	108705	109464	112419	125738	139752	129971	157286
Théâtres	423	381	415	463	535	555	676	848
CACUM	1872	1650	1646	1797	1983	2001	2673	3706

Les conclusions proposées par Courchesne vont dans le même sens que celles de Josette Féral: «Prises globalement, ces données issues de la conjugaison des sommes allouées par dix-huit programmes gouvernementaux reflètent le peu de cohérence de l'intervention étatique de même que l'irrégularité de la croissance des budgets»[17]; «Les pouvoirs publics n'ont aucun projet de développement à long terme, ni budgétaire ni artistique, et qui tienne compte des axes de croissance des pratiques artistiques» (Féral)[18]; «En multipliant les paliers d'interventions culturelles, les institutions diversifient sans doute les sources de subvention pour le milieu des arts d'interprétation mais elles rendent, par le fait même, souvent difficile la politique de subvention globale cohérente et concertée» (Féral)[19]; «Les sources de subventions se multiplient, mais les domaines d'intervention des divers programmes définis se recoupent souvent, créant la confusion et contraignant les artistes à remplir un nombre impressionnant de formulaires différents pour des sommes parfois modiques» (Féral)[20]; «Nous avons constaté que si le montant des subventions à la production a régulièrement augmenté en dollars courants au cours des années,

cette augmentation a été progressivement absorbée par l'inflation, laissant aujourd'hui les compagnies avec un tiers des sommes dont elles pouvaient disposer il y a vingt ans !» (Féral)[21]

♦ **Organismes**

• *Le Conseil des Arts du Canada* (1957 -)

Le système fédéral d'assistance aux arts a tendance à fonctionner sans politique formelle de développement de la culture. La plupart des dossiers y sont traités par des ministères et des organismes divers (Affaires extérieures, Communications, Emploi, Secrétariat d'État) de manière relativement indépendante. Le principal organe d'aide au théâtre et à la culture - le Conseil des Arts du Canada[22] - fonctionne au début sur la base des intérêts annuels de 50 millions de dollars déposés à la caisse de dotation fiscale, mais la nécessité d'une augmentation rapide des fonds conduit en 1965 le Parlement à voter une nouvelle loi, qui «autorise» le gouvernement à accorder des crédits annuels au CAC. Le nouveau principe augmente considérablement l'efficacité de l'organisme, mais il modifie de manière sensible son indépendance vis-à-vis du pouvoir politique. D'aucuns parlent même de l'«érosion progressive des pouvoirs et de l'autonomie du CAC». Le budget du théâtre était de 130 000 $ en 1957 pour passer à 17, 4 millions de dollars en 1989-1990, alors que les subventions ont une valeur moyenne de 9, 269 $. Aucune vision artistique suivie de l'art dramatique ne peut toutefois être dégagée des décisions d'appui du Conseil des Arts, même si, à partir des années 1970, le théâtre en tant que discipline commence à être de mieux en mieux représenté dans les programmes de financement: «Dans l'ensemble, les programmes répondent à des impératifs culturels, politiques ou sociaux. Ils se signalent rarement par un souci artistique réel. Tout au plus soulignent-ils une préoccupation d'ordre culturel, au sens le plus général du terme. D'un ministère à l'autre, la définition de la culture

change. La tendance générale va vers un élargissement du concept culturel qui peut potentiellement tout inclure»[23].

Parmi les formes les plus importantes d'aide au développement théâtral, il faut citer le *Service du théâtre (1972 -)*, car c'est à l'intérieur de cet ensemble de programmes que l'on trouve les subventions multiples aux compagnies, organismes, associations, écoles et à d'autres types d'établissement. «Il s'agit de subventions de fonctionnement pour les activités annuelles d'un établissement ou de subventions de projet, notamment pour la création de nouvelles pièces, la tenue d'ateliers de théâtre ou de dramaturgie, la commande de textes dramatiques ou l'engagement de comédiens et de metteurs en scène professionnels»[24]. Deux autres volets du Service du théâtre se rapportent aux stages d'auteurs dramatiques résidents («C'est un programme qui permet à des dramaturges canadiens connus de prendre contact avec des compagnies professionnelles de théâtre en faisant un séjour auprès de compagnies canadiennes de théâtre à but non lucratif»[25]) et aux transferts («Cette aide prend la forme de subventions aux organismes et compagnies de théâtre pour les déplacements au Canada de leurs cadres, en vue d'échanges et de consultations»[26]).

Le théâtre bénéficie aussi de manière significative de deux autres programmes de subventions sans nécessairement y occuper la place la plus importante: *L'aide aux artistes (1972 -)* et *l'Office des tournées (1973 -)*. Le premier service permet aux artistes de toutes les catégories d'obtenir des bourses de création ou de perfectionnement: à part le théâtre, plusieurs autres domaines artistiques, comme l'administration des arts, l'architecture, les arts plastiques, le cinéma, la critique d'art, la création littéraire, la danse, la multidisciplinarité, la musique, la performance, la photographie et la vidéo, sont également financés. Le deuxième service a pour but de «faciliter les tournées d'artistes canadiens», de «contribuer au perfectionnement des agents d'artistes et des organisateurs de tournées» et de «participer à l'amélioration de la coordination et de la promotion des tournées»[27].

• *Le ministère des Affaires culturelles du Québec - MACQ* (1961 -)

Georges-Émile Lapalme, le premier ministre des Affaires culturelles du Québec, dressait en 1964, dans sa lettre de démission, un bilan peu positif des premières années de cet organisme chargé d'affirmer la culture québécoise: «Le ministère des Affaires culturelles ne peut, sans justification, continuer à exister. Il n'est pas nécessaire d'avoir un ministre, dont les pouvoirs sont réduits à zéro»[28]. En effet, même si le MAC est souvent perçu comme une tribune de l'indépendance québécoise en matière culturelle, il dispose d'un capital annuel qui ne représente qu'environ 0,5 % du budget global de la province, ce qui, aux yeux de certains, le limite à ne mener qu'une politique de la «pénurie organisée». Il faut préciser cependant que dans une perspective pan-canadienne, le Québec se distingue en étant la province qui déploie l'un des plus grands efforts dans le développement culturel. La place que le théâtre doit occuper dans cette évolution a été précisée en 1965 dans le *Livre blanc* sur la culture préparé par le successeur de G.-É. Lapalme, Pierre Laporte: Recommandation 10: «Le ministère des Affaires culturelles stimulera et surveillera la construction ou le réaménagement technique des salles nécessaires à une ferme implantation de l'art théâtral dans le Québec et il prendra toutes dispositions utiles pour instituer, en temps et lieu, un théâtre d'État»; Recommandation 11: «Un certain nombre de troupes itinérantes agréées devront être mises à même d'apporter du bon théâtre à toute la population»; Recommandation 12: «Il serait souhaitable de créer à Montréal un centre de documentation théâtrale doté de moyens suffisants pour tenir à jour ses collections d'oeuvres dramatiques, publications sur les théâtre, programmes, critiques, mises en scène, et que ce centre ait son musée du costume»[29].

La Direction générale des arts et des lettres apparaît au ministère en 1963 et c'est à l'intérieur de cette cellule que sera créé le *Service du théâtre*. Au début, les artistes reprochent aux fonctionnaires une attitude paternaliste: à cette époque, en effet, comme en témoigne le rapport annuel du ministère publié en 1996,

dans la perception du gouvernement les subventions aux compagnies ne sont pas un droit mais un privilège[30]. Au fil des ans, la position du MAC sera de plus en plus constructive et moins défensive vis-à-vis des artistes. C'est dans cette perspective qu'il faut voir la parution en 1976 (au moment même où l'art dramatique subit un coup d'arrêt dans son évolution) du *Livre vert* sur la culture de J.-P. L'Allier, et en 1984, celle *La politique du théâtre au Québec* de Clément Richard. Ces deux textes réaffirment l'importance capitale de l'art dramatique dans la culture québécoise. Le budget que le MAC accorde au théâtre passe ainsi de 1,62 millions de dollars en 1972-1973 à 10,19 millions de dollars en 1989-1990: «L'essentiel de ces fonds vont aux compagnies en subventions de projet, de production ou de développement (6,7 millions de dollars). Le reste est distribué sous forme de bourses aux artistes (249 200 $), d'aide à la circulation de spectacles au Québec et d'aide à la diffusion hors Québec (891 870 $) ou à d'autres projets (regroupements nationaux, événements majeurs, formation des professionnels, équipement culturel, projets spéciaux ou sensibilisation des jeunes en milieu scolaire), pour un total de 1,7 million de dollars. Une tranche de 200 000 $ est réservée à la relève dans ces budgets»[31].

Après la réforme du ministère survenue en 1988, les subventions au théâtre sont gérées à l'intérieur d'une nouvelle cellule: la Direction des arts d'interprétation. Il s'agit des programmes aussi divers que *l'Aide aux artistes*: a) Aide aux projets de production; b) Aide au fonctionnement; c) Aide au développement du théâtre; *l'Aide aux arts d'interprétation*: a) Aide aux artistes professionnels; b) Aide à la circulation de spectacles au Québec; c) Aide à la diffusion hors Québec; d) Aide aux événements majeurs; e) Aide à la formation professionnelle; f) Aide aux groupements nationaux; g) Aide à l'amélioration du statut de l'artiste; et *les Programmes d'aide aux artistes professionnels (1963 -)*: a) Bourses de soutien à la pratique artistique; b) Bourses de perfectionnement; c) Bourses de ressourcement - type a et b; d) Bourses de recherche - innovation.

• *Le Conseil des Arts de la région métropolitaine - CARM* (1956 - 1980) → *Le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal - CACUM* (1980 -)

Josette Féral note à propos de cet organisme: «le Conseil de la CUM est l'un des premiers organismes à soutenir les arts, précédant même les tentatives des gouvernements fédéral et provinciaux dans leurs premiers efforts de financement de la culture. La ville tire une grande fierté de cette initiative, mais il convient de dire que le Conseil, par son étendue et ses attributions, possède davantage, au départ, la dimension et les compétences d'un comité que celles d'un véritable Conseil»[32]. Mis sur pied au moment même de la fondation du Conseil, le régime de subventions annuelles au théâtre est administré de manière plus efficace après la restructuration profonde de l'organisme en 1980 par un comité du théâtre placé, avec trois autres comités sous l'autorité du pouvoir exécutif. Au CACUM, comme au CAC et au MAC, la pratique théâtrale jouit d'une position assez privilégiée, car le milieu dramatique reçoit régulièrement environ 30% des sommes destinées au développement culturel[33]. Cet argent est d'autant plus important que le budget global du Conseil des Arts oscille exceptionnellement autour de 1% du budget global de la communauté urbaine de Montréal.

L'importance de la part consentie au théâtre par le Conseil augmente même avec le temps, car si en 1972, les subventions s'élevaient à 200 000 $ et constituaient 33% du budget global du Conseil, en 1989 leur valeur était de 1 519 000 $, ce qui représentaient 35,5% du budget global. «Mais cette somme, précise Féral, ne représente que la moitié des sommes que demande le milieu. En effet, en 1987 par exemple, le Conseil avait reçu 75 demandes d'aide financière pour le théâtre et accordé 49 subventions. L'aide demandée, 1,6 millions de dollars, équivalait au double du budget dont le Conseil des Arts disposait alors pour les subventions, 919 827 $. Il apparaît que le théâtre demeure le secteur le plus demandeur en matière de subventions»[34]. Il faut noter également qu'une portion majeure de l'aide octroyée va au

théâtre institutionnel (40,9% en 1989), les autres secteurs dramatiques classifiés comme «production» et «création» (les deux catégories ayant été transformées en 1986 en une seule appelée «Compagnies intermédiaires») étant obligés de se partager le reste de la somme globale. Faute de programmes spécifiques de subventions au théâtre (et de programmes destinés aux projets spéciaux de théâtre), l'art dramatique se retrouve confondu avec toutes les autres disciplines à l'intérieur de trois autres grands volets d'aide financière: *le Programme général d'aide financière* (destiné exclusivement aux organismes professionnels), *le Programme de tournée «Jouer dans l'île»* (conçu pour assurer une plus grande diffusion des productions artistiques réalisées dans les municipalités de la Communauté urbaine), et *le Programme d'aide technique* (services techniques offerts aux petites et moyennes compagnies: campagne de financement et information, promotion, diffusion, etc.).

Selon Féral, trois périodes ont été déterminantes dans l'histoire des subventions accordées au théâtre par le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal: 1) les années 1970 - «soutien quasi exclusif aux compagnies institutionnelles»; «les rares compagnies cataloguées comme troupes de "création" [...] et qui reçoivent épisodiquement de l'aide, ne bénéficient pas d'une continuité dans les subventions»; 2) le milieu des années 1980 - «La liste des bénéficiaires se développe», «les sommes consenties aux nouveaux venus le sont plus souvent en subventions de projet qu'en subventions de fonctionnement. Le théâtre [expérimental] des années 1970 a désormais pris sa place dans les budgets, [mais] celle de l'éternel second, loin derrière les compagnies institutionnelles»; 3) la fin des années 1980: «le tableau change de nouveau avec l'apparition dans les budgets de nouvelles compagnies», «le Conseil décide de leur octroyer une aide conséquente à leurs débuts»: il ouvre la porte à la relève [et] pose ainsi les bases d'une véritable politique artistique». Féral remarque cependant que ces «bases» n'ont jamais été développées et que «l'absence d'une politique artistique originale en prise sur la

situation locale» représente encore aujourd'hui le problème essentiel de cet organisme.

La censure

La question de la censure théâtrale appelle en premier lieu l'exploration, si brève soit-elle, de la manière dont le théâtre est appréhendé par le régime juridique en général. Cet aspect du fonctionnement de la création dramatique est très complexe, car, comme l'a souligné Jean-Pierre Hue[35], la définition juridique de l'activité théâtrale s'inscrit de manière plus ou moins directe (et plus ou moins controversée) dans des domaines nombreux de la loi. En effet, le théâtre touche à des questions d'ordre social (*v.g.* les libertés publiques), financier (*v.g.* les finances publiques) tout en «subissant» des mesures réglementaires ou législatives relevant du droit administratif, civil, commercial et international. Déjà la définition du «lieu théâtral» d'un point de vue juridique entraîne une série de prescriptions réglementaires concernant le bon ordre et la tenue des spectacles, la sécurité et la salubrité publiques, les arrêts et les exigences relatives à la protection contre les risques d'incendie et de panique dans les établissements de spectacles, ainsi que les sanctions pénales et administratives éventuellement encourues. Le théâtre met aussi en cause des groupes entiers de personnes au statut juridique divers, comme les auteurs, les acteurs, le public ou l'«administration», dont les rapports internes et externes (plus ou moins conflictuels) sont régis en grande partie par la législation. Du point de vue d'une analyse hégémonique de la représentation théâtrale, toutes ces marques juridiques fonctionnent également comme des éléments idéologiques porteurs de la spécificité du modèle régulateur global de la culture. Sans vouloir aucunement épuiser cette large question de la personnalité juridique du théâtre québécois, indiquons néanmoins certains aspects de l'activité théâtrale liés de manière directe à la loi provinciale et fédérale.

Dans la législation fédérale actuelle - *Lois révisées du Canada/Revised Statutes of Canada*[36] - quatre dimensions sont déterminantes pour la pratique de l'art théâtral: la définition du théâtre; la délimitation de son champ de «compétence»; la protection de son droit; et la promotion de son développement. Selon la loi fédérale, un théâtre se définit de manière large comme «*tout endroit ouvert au public, où se donnent des divertissements, que l'entrée y soit gratuite ou non*», où «endroit publique» désigne «*tout lieu auquel le public a accès de droit ou sur invitation, expresse ou implicite*»[37]. En ce qui concerne les termes d'«oeuvre dramatique», de «création», de «mise en scène», d'«exécution», ils sont ramenés à la définition globale d'«arts d'interprétation» qui est la suivante: «*arts de la scène ou du concert, notamment la création, la mise en scène et l'exécution d'oeuvres dramatiques, musicales et chorégraphiques*»[38]. Les limites juridiques du spectacle théâtral (et artistique) sont nombreuses, mais le danger le plus évident - et le plus fréquent - de censure vis-à-vis de la représentation scénique dans le contexte québécois semble venir avant tout de la contrainte «morale» imposée aux artistes (les «infractions d'ordre sexuel», les «actes contraires aux bonnes moeurs» et l'«inconduite»)

La protection du théâtre passe tout d'abord par la protection du droit d'auteur. En substance, celui-ci protège les créateurs (non seulement dramatiques) contre toute violation (reproduction) non autorisée de la représentation: *Est considéré comme ayant porté atteinte au droit d'auteur quiconque, dans un but de lucre personnel, permet l'utilisation d'un théâtre ou d'un autre local de divertissement pour l'exécution ou la représentation publique d'une oeuvre sans le consentement du titulaire du droit d'auteur, à moins d'avoir ignoré et de n'avoir eu aucun motif raisonnable de soupçonner que l'exécution ou la représentation constituerait une violation du droit d'auteur*[39]. Quant à la promotion du théâtre, elle s'inscrit dans les lois fédérales - vaguement, il faut le dire - par le biais de l'article 4 du chapitre S-17 des *Lois révisées du Canada*, dans le cadre des devoirs et des pouvoirs du Secrétaire

d'État du Canada: *Les pouvoirs et fonctions du secrétaire d'État s'étendent d'une façon générale à tous les domaines de compétence du Parlement non attribués de droit à d'autres ministères ou organismes fédéraux et liés: [...] d) à l'encouragement des lettres, des arts plastiques et d'interprétation, de la diffusion du savoir et de l'activité culturelle; e) aux bibliothèques, archives, ressources historiques, musées, galeries, au théâtre, au cinéma et à la radiodiffusion-télévision (S.R., Chap. S-15, art.4).*

Dans la législation provinciale (*Lois refondues du Québec*[40]), la pratique théâtrale est abordée de manière un peu plus précise, ce qui correspond d'ailleurs à la nature de la structure fédérative du Canada où les questions éducatives et culturelles relèvent fondamentalement de la compétence des provinces. Ce type de partage relégue aussi la question de la définition «nationale» du théâtre à un niveau structurellement inférieur. L'expression «théâtre national» semble donc plus (particulièrement) opératoire au Québec, si on admet qu'une telle formule implique habituellement le monopole de la représentation et de la consécration du répertoire (historique, moderne, expérimental) propre au territoire d'une nation, tout cela dans le cadre d'une mission culturelle spécifique.

Cette tendance est confirmée dans la législation québécoise d'une certaine manière par les lois énonciatrices de la fonction plus éminemment institutionnelle/nationale du phénomène théâtral, comme la *Loi sur le Grand Théâtre de Québec* (*«Un organisme est constitué sous le nom de «Société du Grand Théâtre de Québec» (1982) dont les pouvoirs sont ceux d'une corporation au sens du Code civil et le siège social est situé dans le territoire de la Communauté urbaine de Québec»*[41]) et la *Loi sur le Conservatoire* (*«Une école est instituée sous le nom de «Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec». Ce conservatoire a pour but d'assurer la coordination de l'enseignement de la musique et de l'art dramatique dans cette province, sans, toutefois, porter atteinte au développement et à l'autonomie des institutions*

existantes, et d'aider à la formation professionnelle de compositeurs, de chanteurs, d'instrumentalistes et d'acteurs»[42]).

Dans une analyse comme la nôtre, à part ces paramètres de base de la position socio-juridique du théâtre - ce dernier ayant été considéré ici simultanément en tant qu'institution et que création - on doit également tenir compte d'autres aspects juridiques et législatifs importants, comme la révision de la loi sur le droit d'auteur, l'adoption d'une nouvelle loi sur le Conservatoire d'art dramatique de Montréal ou la reconnaissance juridique du statut de l'artiste, car ces modifications substantielles, survenues au tournant des années 1980, semblent témoigner d'une autonomisation progressive de l'artiste dans la société québécoise. Le changement du droit d'auteur - tant attendu et tant discuté à la suite des bouleversements culturels et technologiques récents - a assuré sans aucun doute une gestion plus efficace et plus judicieuse du produit artistique (dramatique) individuel, tandis que l'adoption par le gouvernement québécois de la loi 90 sur le statut de l'artiste a mis fin à une longue lutte du milieu culturel, et surtout de l'Union des artistes, pour obtenir le droit d'agir collectivement, par le biais des associations, autant en ce qui concerne le contrôle de l'exploitation des oeuvres que les conditions d'engagement des artistes (i.e. «négocier une entente collective» - art.24(7) - et «exercer les recours que l'entente collective accorde aux artistes qu'elle représente» - art.41). En intégrant les amendements adoptés par la Commission parlementaire permanente sur la Culture, le projet de la loi 135 propose pour sa part de transformer le Conservatoire d'art dramatique en une société d'État pour accorder à cette institution une marge de manoeuvre administrative (*i.e.* de planification budgétaire) jugée nécessaire à son futur développement. Ce processus devrait mener également à des modifications considérables du mandat du Conservatoire.

◆

Les ennuis du théâtre québécois avec la censure ne datent pas d'hier. Comme l'a relevé Lorraine Camerlain[43], ils commencent dès

l'époque de la Nouvelle-France, presque en même temps que l'histoire proprement dite du théâtre. Ils se poursuivent à un degré encore plus manifeste à l'époque du Canada français, quand l'Église prononce des interdits si nombreux contre la scène que l'on n'hésite pas à parler à propos de cette époque d'une véritable tradition de censure. Cette censure de type religieux cesse définitivement dès les années 1950 - si on ne compte pas le cas (un peu «exceptionnel») des *Fées ont soif* -, mais la libération des artistes dramatiques à l'égard du pouvoir religieux ne signifie pas pour autant l'accès spontané et entier à la liberté d'expression, car certaines contraintes vis-à-vis du spectacle - beaucoup moins nombreuses et pesantes cependant (du moins dans leur forme la plus manifeste) - viendront cette fois du pouvoir civil. Il existe également des formes plus dissimulées de la (nouvelle) censure, comme l'intimidation par menace de poursuite, l'autocensure, la «pression» sociale, économique et idéologique sur les agents de transmission et de diffusion (*v.g.* la rectitude politique). Mais à cause de leur caractère plus flou, elles échappent souvent à la définition traditionnelle de la censure («examen préalable exigé par les autorités»). Toutefois, dans certains cas, comme la coupure de budgets et de subventions à des artistes dissidents, il est relativement facile de relever les manifestations de la logique de l'interdit. Il est à souligner par ailleurs que plusieurs de ces formes «modernes» de censure relèvent en bonne partie des rapports ambigus du théâtre avec le pouvoir civil (*v.g.* l'État finance la création dramatique tout en essayant d'en affaiblir le pouvoir de subversion).

Ainsi, à côté de l'intervention tout à fait légale et souhaitable de l'État dans le domaine du théâtre, on note dans l'histoire contemporaine du théâtre québécois quelques interventions plus ambivalentes, relatives le plus souvent au caractère «obscène» de la représentation (assez difficile cependant à définir de manière précise): *Commet une infraction quiconque étant le locataire, gérant ou agent d'un théâtre, ou en ayant la charge, y présente ou donne, ou permet qu'y soit présenté ou donné,*

une représentation, un spectacle ou un divertissement immoral, indécent ou obscène (Ch C-46, art. 167.1); *Commet une infraction quiconque participe comme acteur ou exécutant, ou aide en n'importe quelle qualité, à une représentation, à un spectacle ou à un divertissement immoral, indécent ou obscène, ou y figure de la sorte, dans un théâtre* (Ch C-46, art. 167.2) (*Lois révisées du Canada/Revised Statutes of Canada*, 1989). Dans son étude intitulée *Nouvelle censure théâtrale au Québec et en France*, Christian Dutil[44] relève dans l'histoire du théâtre québécois (1967 - 1985) trois modes de limitation de la liberté d'expression qui ont conduit soit à des tentatives d'interdiction, soit à l'interdiction de la représentation d'une pièce: 1) la «censure préalable», qui agissait avant qu'il y ait eu représentation en public; 2) la «répression a posteriori», qui intervenait après qu'au moins une représentation ait eu lieu; 3) le contrôle nécessaire de la représentation, qui opérait à tout moment. Ces trois *modus vivendi* de la censure ont pris la forme officielle d'un recours devant les tribunaux, ou la forme officieuse de la dissuasion ou de l'interdiction[45]. Il semble que parfois les mesures prohibitives dirigées contre le spectacle aient permis au pouvoir, sous la couverture de l'acte d'accusation d'obscénité portée au nom de la protection de l'ordre public et des bonnes moeurs, d'intervenir dans le domaine proprement politique.

En ce qui concerne la censure officielle, c'est-à-dire l'intervention de l'appareil judiciaire dans le champ de la pratique théâtrale, il faut rappeler les deux cas célèbres d'*Équation pour un homme actuel* de Pierre Moretti et des *Fées ont soif* de Denise Boucher. Chaque fois, le processus judiciaire a été enclenché sur l'ordre du procureur général, convaincu que les artistes avaient outrepassé les normes morales de la collectivité:

• *Équation pour un homme actuel* de Pierre Moretti est une pièce présentée en 1967 par la troupe des Saltimbanques au Pavillon du Festival des jeunes compagnies du Québec. Ce spectacle collectif de recherche, dont la réalisation a été «ironiquement»

subventionnée par le ministère des Affaires culturelles, avait été conçu en bonne partie de manière mécanique par une «ordinatrice électronique» qui avait combiné un vocabulaire de plusieurs milliers de mots relatifs à des sujets aussi divers que la technologie, l'érotisme, la violence, la guerre, le temps, l'espace et l'avenir. Cette bande sonore a été utilisée ensuite par les auteurs pour représenter les difficultés de l'être humain face à un environnement culturel et urbain hostile. C'est la scène considérée par Pierre Moretti comme la plus achevée du spectacle - «Érotomanies» - qui a provoqué l'intervention des policiers de l'Escouade de la moralité de la police montréalaise et a conduit la troupe entière, à la suite d'accusations portées par le procureur du ministère de la Justice, devant la Cour Municipale. À cause de cet «hommage critique à l'amour de l'homme du XXe siècle» dont la fonction était de «dégager d'abord l'expression corporelle dans l'espace scénique»[46], les acteurs ont été incarcérés pour une nuit, empêchés de présenter le spectacle et incriminés devant les tribunaux... Après trois années de procédures judiciaires, la troupe a été acquittée en appel des accusations d'obscénité.

• *Les Fées ont soif* de Denise Boucher a été mis en scène et présenté pour la première fois par Jean-Louis Roux au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal en 1978. Il s'agit probablement du cas le plus célèbre (le plus médiatisé) de censure dans l'histoire du théâtre québécois, car l'inculpation d'obscénité et de blasphème public portée contre ce spectacle par des groupes de citoyens - sept associations confessionnelles et huit particuliers - a déclenché non seulement une polémique juridique mais aussi un véritable débat social. Cette pièce féministe, qui voulait représenter sur scène la libération autant corporelle que mentale de trois femmes, représentées par une statue de la Vierge Marie, une prostituée appelée Madeleine et une mère Marie, toutes trois victimisées par des mythes religieux et des stéréotypes sociaux, a été censurée doublement sur le plan des subventions et sur le plan judiciaire. Tout d'abord, le seul fait de mettre la pièce au

programme a provoqué la réduction de 15 000$ des subventions accordées au TNM par le Conseil des Arts de la région métropolitaine de Montréal. Quant au processus judiciaire, il a commencé après une protestation publiée dans *Le Devoir*, une pétition signée par 15 000 personnes qui demandaient que la pièce soit retirée de l'affiche[47] et une accusation formelle («requête en injonction interlocutoire»[48]) pour faire cesser définitivement les représentations et punir la troupe pour celles qui avaient déjà eu lieu. À la suite de cette demande «d'interdire aux actrices et au metteur en scène de jouer [la pièce] ni maintenant, ni plus tard et pas plus par d'autres qu'eux; de cesser d'[l]imprimer, de [la] distribuer et de [la] vendre»[49], la Cour supérieure de Montréal a émis une injonction interdisant la vente du texte de la pièce mais cette décision très controversée (qui a eu l'effet d'une bombe dans le milieu artistique) a été renversée en appel un mois de demi plus tard. Les requérants porteront ensuite la cause devant la Cour d'appel du Québec, qui maintiendra cependant la décision de la Cour supérieure de Montréal. En 1980, la Cour Suprême du Canada refusera aux accusateurs le droit de réclamer la réformation du jugement.

Parmi les interventions censoriales plus discrètes d'un pouvoir préoccupé avant tout par la protection de ses intérêts et de ses valeurs, Christian Dutil mentionne deux cas où les autorités semblent avoir outrepassé son rôle de protecteur de l'ordre public en sanctionnant le contenu des pièces et en empêchant les troupes de (continuer à) présenter leur spectacle sur la place publique. De ces deux affaires, l'une concerne *T'en rappelles-tu, Pibrac ?* du Grand Cirque Ordinaire, et l'autre une représentation «engagée» du Théâtre Euh !

• *T'en rappelles-tu, Pibrac ?* est un spectacle produit par le Grand Cirque Ordinaire (GCO) à l'été 1971 dans le cadre d'un contrat signé avec le Théâtre Populaire du Québec (TPQ). Cette pièce «populaire véritable», présentée pendant une tournée provinciale d'animation culturelle, voulait dénoncer (et corriger)

la situation de chômage permanent dans laquelle se trouvait alors la population du village de Pibrac. Elle raconte en fait la révolte des habitants qui, désespérés par l'inaction du gouvernement, décident non seulement de «stopper» les travaux de réaménagement d'un barrage où aucune personne de Pibrac n'a été engagée mais réclament aussi du gouvernement les pouvoirs et les moyens nécessaires pour fonder une coopérative d'exploitation forestière. Vu que des chefs politiques importants comme Jean Drapeau, Robert Bourassa et Pierre-Elliot Trudeau passent dans ce spectacle au crible de la critique, *T'en rappelles-tu, Pibrac ?* est jugé comme une représentation «trop politique». Quelques semaines plus tard la direction du TPQ est forcée par le ministère des Affaires Culturelles de demander au GCO d'interrompre la tournée. Pour régler le différend, les comédiens sont payés jusqu'à la fin de leur contrat (*«Il nous fallait partir comme des voleurs, la tête basse, avec l'impression de se faire acheter un silence et n'osant se l'avouer les uns aux autres. - Ce qui dérangeait énormément, c'était la deuxième partie où il y avait Trudeau, Bourassa, Drapeau. On nous a dit que c'était cette scène-là qui dérangeait carrément. - [...] Le député [libéral] de Pibrac a fait affaire directement avec François Cloutier (alors ministre des Affaires Culturelles du Québec) pour dire «Eux autres, je ne les veux plus»*[50]).

• L'affaire de la troupe Théâtre Euh!, engagée en 1972 pour une durée de deux semaines par le Théâtre de l'Arabesque responsable à cette époque de l'organisation des activités artistiques liées à un festival d'été à Longueuil, commence au moment où les acteurs décident de s'acquitter de leur devoir en montant un spectacle engagé politiquement et destiné au «monde ordinaire». Son «langage quotidien qui ne vit pas au-dessus des conflits sociaux» assure effectivement à la représentation beaucoup de succès auprès de l'auditoire local; pendant la première semaine, près de 600 spectateurs assistent à cette «pièce de théâtre». Effrayé aussi bien par la nature de la manifestation culturelle que

par l'affluence surprenante du public, le conseil municipal de la ville retire alors brusquement le permis à la troupe, lui interdisant de mener une activité artistique quelconque sur le territoire de la municipalité. Les membres de Théâtre Euh ! protestent vivement mais cette protestation ne fait qu'aggraver la situation et provoque le licenciement de la personne qui a pris la décision d'embaucher la troupe. Déterminés à poursuivre leur projet malgré toutes ces difficultés, les comédiens tentent de présenter le spectacle dans une cour d'école mais la représentation est empêchée efficacement par la police municipale de Longueuil.

À part ces quatre manifestations importantes de censure, on doit également attirer l'attention sur un certain nombre d'interventions effectuées *a priori* à l'intérieur du réseau scolaire de la Commission des écoles catholiques de Montréal. Parmi les 4% des pièces exclues par le comité de lecture lors de l'examen préalable, le refus d'accorder le «visa de censure» à quatre oeuvres dramatiques, à savoir une création collective du Théâtre de Carton, *Les enfants n'ont pas de sexe ?*, un spectacle de la troupe La Bébelle, *Sors pas trop tard pis rentre de bonne heure* et deux textes de Louis-Dominique Lavigne, *Un jeu d'enfants* et *Où est-ce qu'elle est ma gang ?*, a provoqué des protestations particulières des artistes, qui s'étaient sentis censurés.

• Les créations *Les enfants n'ont pas de sexe ?* (1979) du Théâtre de Carton et *Sors pas trop tard pis rentre de bonne heure* (1982) de la troupe La Bébelle se proposaient d'ouvrir un débat sur l'éducation sexuelle, mais les contenus de ces deux pièces ont été jugés trop explicites par le comité. Le premier refus est communiqué sèchement à la troupe par téléphone, sans aucune explication des motifs de la décision; mais devant la vive opposition des artistes, la CECM envoie au Théâtre de Carton une lettre dans laquelle elle annonce que la pièce *Les enfant n'ont pas de sexe ?* ne correspond pas aux critères éducatifs, pédagogiques, artistiques, moraux et linguistiques de la Commission.

La même situation s'est produite dans le cas de *Sors pas trop tard pis rentre de bonne heure*, production de la troupe La Bébelle consacrée aux adolescents, avec cette différence que les motifs du refus ont été communiqués sur un ton encore plus ironique: «Tel que demandé, il nous fait plaisir de vous faire connaître les raisons qui nous ont amenés à refuser la présentation de la pièce *Sors pas trop tard pis rentre de bonne heure* dans les écoles secondaires de la C.E.C.M. Globalement, nous pouvons affirmer que cette pièce ne répond pas à nos critères d'ordre pédagogique, linguistique et moraux [sic]. Voici, d'ailleurs, des extraits de la pièce qui illustrent bien ce qui précède: [...] Tableau 3: Souvenir d'adolescence, p. 3 et 4: [Fille qui est en train de se changer à la piscine municipale] *«Devine que c'est qu'à l'avait»* / *«... un paquet de poils qui dépassaient de son costume de bain»* / *«Hey, on a assez ri d'elle, qu'est jamais revenue»* ! [...] *«Moi, je couchais dans la même chambre que ma soeur»* / *«... je rentre dans notre chambre»* / *«Pis devinez que c'est qu'à faisait...»* / *«elle était en train de... se masturber !!!»* / *«N'empêche que ça m'en rappelle une bonne aussi...»* / [Il lève son bras pour imiter une érection] *«Ben voyons, vous êtes ben bouchés ! Ma première érection !»*[51]

• La pièce *Un jeu d'enfants* (1979) de Louis-Dominique Lavigne a été préparée par le Théâtre du Quartier, un collectif de gestion et de création voué au développement du théâtre dans les quartiers populaires de Montréal. Cette oeuvre a été refusée par la CECM après que le responsable du comité eut assisté à une de ses représentations. Ce contrôle préalable de l'accès du théâtre à un public localement défini a été justifié par la déclaration suivante: «la production est d'excellente qualité, les comédiens sont bons, le niveau de langue est correct, bref, tous les points en particulier vont bien, mais dans l'ensemble, la pièce *ne peut faire aimer le théâtre aux enfants*». Ce seul motif officiel cachait en fait le refus du caractère «dérangeant» du spectacle, dont le but était de rendre les enfants du niveau scolaire primaire conscients de leur place dans la société, de leur démontrer qu'«ils

doivent, à l'instar de leurs parents, prendre leur cause en main et exiger le respect de leurs droits». Bien que la Commission se soit sentie attaquée nommément par cette pièce (elle est comparée de façon générique à «une tortue dans un pot de colle»), *Un jeu d'enfants* a été accueilli de manière favorable partout ailleurs et les représentants du ministère des Affaires Culturelles se sont même déclarés enthousiastes devant ce spectacle.

Où est-ce qu'elle est ma gang ? (1979) de Louis-Dominique Lavigne est une comédie musicale destinée aux adolescents et aux adultes. Elle a été produite en 1982 par le Théâtre Petit à Petit pour être présentée dans les écoles secondaires de Montréal. *Où est-ce qu'elle est ma gang ?* a été conçu à partir d'une série d'ateliers d'improvisation avec des étudiants d'une polyvalente pour exposer par le biais de l'histoire de deux nouveaux étudiants le caractère impersonnel des énormes institutions scolaires et les problèmes sociaux qui peuvent en résulter (solitudes des jeunes, phénomène de «gangs», usage des drogues, etc.). En dépit et à cause de ce caractère engagé du spectacle, le comité de lecture de la CECM émet le jugement que le texte ne répond pas aux critères éducatifs, pédagogiques et linguistiques (proscription du joual) établis par la Commission. La décision est d'autant plus difficile à comprendre que deux cents spectateurs qui ont eu l'occasion d'assister à la première d'*Où est-ce qu'elle est ma gang ?* ont sortis du spectacle très satisfaits. Huit polyvalentes situées en dehors de Montréal ont également jugé que la pièce correspondait aux attentes de leurs étudiants et l'ont mise en production.

À part la «grande» censure juridique, telle qu'elle s'est manifestée à l'égard de *Équation pour un homme actuel* de Pierre Moretti ou des *Fées ont soif* de Denise Boucher et la «petite» censure pédagogique pratiquée de temps en temps à l'intérieur du réseau de la Commission des écoles catholiques de Montréal, l'histoire moderne du théâtre québécois a également quelques autres cas de censure de type économique exercée à certaines occasions par des organismes subventionnaires (mentionnons toutefois à ce propos

que la question «refuser de subventionner est-ce un acte de censurer ?» n'a pas encore trouvé de réponse pleinement satisfaisante[52]). L'affaire des *Fées ont soif* se retrouverait d'ailleurs également dans cette catégorie, car - comme on le sait déjà - avant d'être convoquée devant les tribunaux, la direction du Théâtre du Nouveau Monde a subi une coupure importante de son budget de la part du Conseil des Arts de Montréal. Il faut savoir également que peu de temps avant, le TNM avait connu ce type de pression à cause de la présentation de *Ti-Jésus, Bonjour* de Jean Frigon, pièce très mal appréciée par le président du Conseil des Arts de la région métropolitaine (CARM), le juge Vadeboncoeur. À ce deux incidents, on peut ajouter les déboires de Gilles Maheu avec les fonctionnaires fédéraux à la suite de la présentation par la troupe Carbone 14 du maintenant célèbre spectacle *Le dortoir* (Féral, p. 250) et surtout les difficultés auxquelles ont été confrontés Michel Tremblay et le Théâtre du Rideau Vert quand ils ont voulu présenter en France la pièce la plus connue et la plus reconnue actuellement du répertoire québécois, *Les belles-soeurs*.

• La censure de la pièce *Ti-Jésus, Bonjour* de Jean Frigon a eu d'autant plus d'impact publique qu'elle a coïncidé avec la réactivation, par le Conseil des Arts de Montréal, d'un règlement adopté en 1970 mais jamais appliqué avant 1977: le pouvoir de réviser toute subvention accordée par le comité et de demander des copies de manuscrits pour évaluer une demande de subvention. Cette mesure très controversée auprès des artistes (puisque rien de comparable n'était pratiqué au niveau provincial ni au niveau fédéral), dictée originairement par la volonté du Conseil de mieux contrôler les risques financiers et de ne plus subventionner les compagnies de théâtre mais plutôt les projets spécifiques, a été récupérée par le juge Vadeboncoeur pour «punir» la direction du Théâtre du Nouveau Monde d'avoir choisi de présenter *Ti-Jésus, Bonjour*. Selon l'opinion du juge et celle des membres du CARMM (qui se sont rendus au théâtre après des plaintes du public), ce

spectacle était «affreux et ordurier», car il présentait «un sujet scabreux» dans «un langage déplacé»[53].

Le juge Vadeboncoeur avait l'intention d'«inciter» de cette manière les compagnies à relever la qualité de leurs produits («Il faut cesser de montrer de la m... sur nos scène»; [il ne faut pas] «encourager la diffusion de pièces subversives qui viseraient à détruire l'ordre établi, à démolir l'édifice social par la base en se moquant de l'autorité et en ridiculisant les principes»[54]) et d'adresser en même temps un avertissement au TNM, qui s'apprêtait justement à présenter *Les Fées ont soif*. Même si la pièce avait été évaluée par Vadeboncoeur comme une «cochonnerie» (certains passages du texte ayant été classés comme «parfaitement ignobles»), la décision du juge d'amputer rétroactivement la subvention accordée au TNM de 12 000 $ s'est butée contre une vive opposition du milieu. Cette mobilisation générale qui, à part les artistes, a engagé également des représentants du public, de la Ligue des droits de l'homme et de l'UNESCO (selon qui le CARMM n'avait pas pour fonction de «s'ériger en société d'épuration des moeurs et des idées et de se poser en arbitre des élégances, du bon goût, du bon langage et du bon théâtre»[55]) a conduit l'Association des directeurs de théâtre à ordonner à ses 41 membres de désobéir au règlement. En retour, le CARMM les a menacés de refuser de subventionner le théâtre pendant toute la saison au complet.

Cette ingérence directe et préalable dans la programmation des théâtres cesse en 1981 après la Recommandation d'un comité de consultation mis sur pied par le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, lui-même. Le règlement exigeant la soumission du texte des créations est alors aboli, mais il ne faut pas oublier qu'entre temps plusieurs compagnies avaient pratiqué l'autocensure pour éviter des coupures importantes dans des subventions demandées.

• La polémique qui entoure l'affaire des *Belles-soeurs* s'inscrit tout d'abord dans le cadre du conflit québécois concernant l'utilisation du joual dans la création artistique[56].

Soumise en 1966 à la lecture du comité du Festival d'art dramatique du Canada, la pièce a été refusée de manière unanime et pendant longtemps aucun directeur de théâtre au Québec n'a voulu l'inscrire à sa programmation jusqu'à ce que le Théâtre du Rideau Vert décide en 1968 de présenter cette oeuvre au public montréalais. Les réactions sont partagées (Martial Dassylva: «C'est la première fois de ma vie que j'entends en une seule soirée autant de sacres, de jurons, de mots orduriers de toilette»), mais en 1972, la direction du Théâtre du Rideau Vert ainsi que Michel Tremblay et André Brassard reçoivent une proposition de Jean-Louis Barrault (directeur à ce moment-là du Théâtre des Nations à Paris) d'«exporter» *Les belles-soeurs* en France. Les deux paliers de gouvernement - provincial et fédéral - censés aider à la réalisation du projet refusent cependant toute participation financière, ce qui provoque des protestations d'un groupe important d'artistes. La pièce sera finalement présentée à Paris grâce à une subvention tardive de 35 000 $ du Secrétariat d'État aux Affaires extérieures du Canada.

Cette attitude négative des organismes subventionnaires à l'égard des *Belles-soeurs* n'a rien d'exceptionnel à cette époque, où la politique du ministère des Affaires culturelles face à l'utilisation croissante du langage populaire dans les textes dramatiques est très claire: la priorité était accordée au répertoire éclectique et international et non à la création «dont la capacité de communiquer est réduite aux initiés seulement» et qu'on ne pourrait présenter ailleurs que dans un «jeu de scène où des accessoiristes viendraient en série montrer au public des affiches d'interprétation du vocabulaire, comme des sous-titres au cinéma joual»[57]. C'est pour cette raison que les gens de théâtre organisent en décembre 1972 la nuit de l'immaculée-création et dénoncent le comportement de l'«élite faite de quelques fonctionnaires» qui ne pensent qu'«au maintien d'une scrupulite du beau langage», détournant ainsi «l'art de sa fin qu'est l'expression de l'homme et non l'expression de ses grammaires»[58].

À partir de 1975, l'attitude du ministère des Affaires culturelles sera plus ouverte vis-à-vis du langage populaire et de ses thèmes dans la jeune création dramatique, mais paradoxalement, c'est aussi à ce moment-là que le débat même sur la fonction esthétique du joual commence également à s'épuiser.

Les festivals

Le premier grand festival théâtral au Canada et au Québec, le Festival d'art dramatique/Dominion Drama Festival, a été fondé en 1932 par Lord Bessborough, gouverneur général du Canada, dans le but d'offrir aux meilleures troupes canadiennes amateurs, semi-professionnelles et professionnelles de langue anglaise et française un lieu de rencontre et d'émulation. Interrompue à cause de la guerre entre 1940 et 1946, cette manifestation annuelle a connu toutefois jusqu'en 1969 quatorze éditions (concours locaux, régionaux et nationaux), stimulant le développement théâtral à travers tout le pays. «D'abord tenu à l'échelle régionale, ce festival compétitif décern[ait] des trophées pour le meilleur spectacle, la meilleure mise en scène, les meilleurs interprètes, la meilleure présentation visuelle, etc. Chaque troupe gagnante dans une région donnée [était] invitée en principe aux épreuves finales qui [avaient] lieu chaque année dans une ville différente. Huit troupes particip[aient] d'habitude aux épreuves finales aux termes desquelles [était] décerné un Grand Prix»[59]. Les artistes francophones commencent à se démarquer véritablement dans ces compétitions après la Deuxième Guerre mondiale: les Compagnons de Saint-Laurent remportent en 1947 le Grand Prix du festival pour leur représentation du *Médecin malgré lui*; ils répètent l'exploit en 1951 en obtenant le même trophée pour *Les Gueux au paradis*. Six ans plus tard, c'est sera au Théâtre de Quat'Sous de sortir gagnant du Festival, après y avoir présenté *La Tour Eiffel qui tue*, mais entre temps, trois pièces signées par des dramaturges québécois auront également été primées par le jury: le Grand Prix décerné à

Marcel Dubé pour *Zone* en 1953 et pour *Chambres à louer* en 1955, et le trophée régional de l'ouest du Québec à Jacques Languirand pour *Les Insolites* en 1956.

Au début des années 1960, c'est le Théâtre de l'Atelier de Sherbrooke qui reçoit le prix de la meilleure production nationale pour *En attendant Godot*. Il faut dire cependant que dès les années 1950 les troupes régulières de Montréal commencent déjà à se désintéresser du Festival («Chacune avait d'ailleurs dépassé depuis longtemps le niveau élémentaire exigé par le festival. C'est ainsi que le plus souvent des groupes éphémères se sont formés dans le Québec uniquement avec l'intention avouée de prendre part à ce festival et d'y décrocher quelque trophée. Ces groupes se dispersent presque toujours une fois le festival terminé»[60]). La déclaration incendiaire faite publiquement en 1950 par le fondateur des Compagnons de Saint-Laurent apparaît aujourd'hui comme un signe avant-coureur de cette rupture: «Indigné de l'attitude burlesque du juge des concours régionaux, Maxwell Wray, le Père Legault déclare: "Le Festival voulu par Lord Bessborough a cessé de représenter un standard de théâtre canadien"[61]. Devenu en 1970 le Festival Théâtre-Canada, le Festival d'art dramatique cesse définitivement de jouer un rôle significatif dans l'évolution théâtrale au Québec.

Au Québec, dans les années 1950 et 1960, quelques spectacles «de classe»[62] seront présentés dans le cadre des manifestations organisées par la Société des Festivals de Montréal, même si le mandat de cet organisme concerne avant tout l'opéra, l'oratorio et le concert. Ainsi, pendant quelques années, ce festival sera un lieu privilégié de rencontre des troupes professionnelles locales, le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre Club et le Théâtre du Rideau Vert. Entre 1954 et 1959, «Jean Doat monta pour cet organisme une *Athalie* impressionnante, mais très discutée (1956), puis Jean Meyer, alors à la Comédie-Française, fut appelé à mettre en scène *L'Illusion comique* de Corneille (1957), enfin Fernand Ledoux fut invité à jouer *Le Tartuffe* de Molière, entouré d'une distribution entièrement canadienne (1958)[63]».

Si on ne tient pas compte du Festival du théâtre étudiant du Québec de Lac-Mégantic organisé dans les années 1966 - 1977[64], les premiers véritables festivals du théâtre québécois seront organisés à l'initiative de l'Association québécoise du jeune théâtre, issue en 1972 de l'Association canadienne du théâtre amateur[65] De nombreux «congrès-festivals» du jeune théâtre qui verront alors le jour deviendront en tant que pépinières de nouvelles troupes, des événements fort attendus de la saison artistique. L'importance de ces manifestations dramatiques dans le processus de maturation de l'exercice scénique baisse cependant au tournant des années 1970, quand des organismes institutionnels nouveaux, beaucoup plus professionnels, s'apprêtent à prendre la relève de l'ACJT. Malgré cette réorientation, celle-ci réussira à garder sa position centrale dans le champ du théâtre amateur (notamment par le Festival international de Théâtre amateur de Victoriaville, créé en 1989). À la même époque, on note également quelques festivals ponctuels, comme le Festival de la Jeunesse (1964 - 1966), le Festival des Jeunes Compagnies à l'Expo 67 ou le Festival d'été de Longueuil (1975 - 1977), ainsi que l'apparition de la Coupe mondiale d'Improvisation, qui tentera de s'exporter et de s'internationaliser au début des années 1980. Les attentes des jeunes spectateurs seront comblées avec la fondation du Festival international de théâtre jeune public du Québec, qui pendant une dizaine d'années assurera la visibilité de la dramaturgie destinée aux enfants et aux adolescents. Après sa disparition, le vide sera comblé en 1990 par Les Coups de Théâtre, un festival international bisannuel organisé à Montréal lors des années paires.

C'est toutefois dans les années 1980 que l'on pourra parler au Québec de l'âge d'or des festivals de théâtre. Plusieurs grands concours consacrés à divers types de pratique dramatique sont alors créés. Ces rencontres constituent des occasions d'autant plus prisées de stimuler la création théâtrale locale et de prendre connaissance de la dramaturgie étrangère que «le Québec ne peut accueillir à cause des lieux suffisants et des moyens financiers adéquats, des productions étrangères à un rythme aussi régulier que

le souhaiterait la communauté théâtrale»[66]. Le premier succès vient au tout début des années 1980 avec le Festival de théâtre des Amériques. Deux ans plus tard à peine, on assiste à la création de la Quinzaine internationale de Québec, remplacée au début des années 1990 par le Carrefour international de théâtre de Québec. À part ces deux festivals internationaux majeurs, le milieu de théâtre mettra sur pied en 1987 un festival consacré à la création expérimentale, le Festival québécois de la Relève théâtrale, qui deviendra trois ans plus tard Les 20 jours du théâtre à risque. À la fin de la décennie, on assiste finalement à l'apparition de la semaine mondiale de la Marionnette. Ces quatre grands festivals fonctionnent selon le principe de la sélection des spectacles, souvent accompagnés de rencontres, de conférences, de colloques et d'expositions.

En 1990 s'implante à Montréal le Festival Fringe, élargissant ainsi le réseau du Festival Fringe du Canada apparu en 1982. Sur un mode plus intime, à partir de la fin des années 1980, la Semaine de la dramaturgie québécoise organisée annuellement par le Centre d'essai des auteurs dramatique, se donne pour mission de populariser auprès du public montréalais les textes dramatiques québécois les plus récents. Parallèlement, les praticiens du théâtre amateur et de théâtre universitaire se dotent de leurs propres festivals: le premier Festival de théâtre amateur de Montréal voit le jour en 1982 sous les auspices du RAATAM (Regroupement des artisans et artisanes de théâtre d'amateurs de Montréal), et le Festival québécois de théâtre universitaire connaît sa première édition en 1984. Le reste du champ théâtral sera successivement occupé par des concours de second plan: le Festival québécois de théâtre collégial, le Festival de théâtre des écoles secondaires et polyvalentes, ainsi qu'un groupe des mini-festivals organisés dans les écoles primaires.

♦ Festivals internationaux

• *Festival de théâtre des Amériques* (1982 -)

Ce festival d'envergure internationale, qualifié d'«événement culturel sans précédent», est né du besoin que le Québec ressentait au début des années 1980 de «briser ses frontières culturelles et de se nourrir davantage du choc des expériences étrangères», de se confronter avec d'autres types d'esthétiques et de préoccupations. Mis sur pied officiellement en 1982, il tient sa première édition en 1985 dans un climat de curiosité intellectuelle favorable à la juste appréciation de sa mission, qui est «dévier de la trajectoire habituelle des échanges artistiques au profit d'un axe vertical qui traverse les Amériques du Nord au Sud». Le FTA se propose ainsi tout d'abord «de rassembler ceux qui font du théâtre ou qui s'y intéressent, de favoriser entre eux de multiples échanges, de permettre au public d'avoir accès aux divers aspects de l'aventure».

Essentiellement, il va privilégier le contact culturel entre le Nord et le Sud de l'Amérique, en voulant s'inscrire à l'envers du traditionnel échange entre l'est et l'ouest (Amérique - Europe), et attirer attention de cette manière sur «la multiplicité tant ethnologique qu'artistique des Amériques». La direction du festival ne cherche pas toutefois «à présenter une collection d'emblèmes locaux» mais plutôt à «témoigner des innovations qui secouent actuellement les théâtralités», à créer «une manifestation de calibre international donnant accès aux principaux courants mondiaux». Dès sa première édition, le FTA brosse en effet un vaste panorama de la théâtralité des Amériques. De l'extrême nord à l'extrême sud, d'Inukjuak à Buenos Aires, il présente des démarches artistiques très diversifiées. Chose intéressante, le Festival a pris dès le début l'habitude de présenter des spectacles dans des lieux non théâtraux: Le *Titanic* de Jean-Pierre Ronfard est créé dans une authentique «cour à scrap» située le long de la voie

ferrée, et *Le Porteur des peines du monde* d'un artiste amérindien est présenté sur un terrain vague de centre-ville.

En 1987, en collaboration avec le Théâtre expérimental des femmes, le FTA recrée *La Soirée des murmures* qui réunit une soixantaine d'artistes de toutes disciplines autour du thème de l'érotisme. À l'automne de la même année, il coproduit l'intégrale de *la Trilogie des dragons*, spectacle d'une durée de six heures qui obtient le grand prix du Festival et le prix du meilleur spectacle de l'année de l'Association québécoise des critiques de théâtre. Comme le travail d'exploration et de mise en parallèle des théâtralités américaines demeure toujours, en 1989, la priorité de ses organisateurs, l'essentiel de la programmation provient du continent américain. En même temps, le FTA accueille sur les scènes montréalaises des grands noms provenant d'autres continents: la compagnie de Tadeusz Kantor, Cricot[2] avec *La Classe morte*, spectacle culte du théâtre de l'après-guerre, le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine avec *Les Atrides*, et plusieurs autres comme le Wooster Group, Meredith Monk, la Fura dels Baus. À l'occasion du 500e anniversaire de la «découverte» de l'Amérique, le FTA s'associe à cinq autres festivals pour la production avec plusieurs compagnies latino-américaines d'un événement théâtral multilatéral.

• *Quinzaine internationale de Québec* (1984 - 1990) → *Carrefour international de théâtre de Québec* (1991 -)

Le Carrefour international de théâtre de Québec succède non sans heurts à la Quinzaine internationale de Québec qui disparaît dans la controverse provoquée par le refus des gouvernements de continuer à la subventionner. Dès le départ, le CITQ privilégie l'espace théâtral francophone («"Moins une caractéristique" fondamentale du festival qu'"un allant-de-soi"»[67]) et surtout les «troupes en émergence» de jeunes créateurs adultes (25 à 40 ans): «Dix spectacles venant de cinq pays, aucun grand nom ni vedette, mais des valeurs sûres de la génération montante». La soirée d'ouverture de la première édition, organisée sous le thème «Fous

de théâtre», est consacrée à Michel-Marc Bouchard (*Soirée bénéfice pour ceux qui ne seront pas là en l'an 2000* et *L'histoire de l'oie*), tandis que la clôture est réservée à *Alanienouidet* de Robert Lepage («Le propos de la pièce repose en partie sur des événements réels [...]. Assez habilement, la pièce joue sur la confrontation de deux univers sacrés, celui de la tradition huronne-wyandotte et celui du théâtre»[68]). Le spectacle *Tragédie comique*, présenté par le Belge Yves Hunstad, sera choisi par l'Association québécoise des critiques de théâtre comme le meilleur spectacle étranger de la saison.

En espérant accomplir un rôle analogue à celui du Festival de théâtre des Amérique, le CITQ s'est donné le mandat de stimuler également les tournées internationales au Québec, surtout que de plus en plus de compagnies québécoises se produisent à l'étranger. Mais dans ce projet il y a également un certain désir de specularité: «"Étant donné qu'il y a peu de spectacles de la francophonie qui circulent à Québec, nous allons leur accorder la priorité, mais dans un sens large qui inclurait le regard d'autres civilisations sur notre culture comme par exemple *Les Belles-soeurs*, montée par des Écossais»[69]. La deuxième édition - aussi modeste que la première (ce «n'est pas encore le festival de nos rêves»[70], surtout par rapport à l'ancienne Quinzaine) - regroupe des productions aussi diverses que *Singue Mura* de Ki Yi M'Bock de Côte-d'Ivoire («la meilleure troupe du continent»), *Woyzeck* de George Büchner mis en scène par Denis Marleau («le spectacle le plus attendu et le plus réussi»[71]), *La forêt* de Gilles Maheu (avec des «arbres et des tonnes de terre») et *Volpone* de Ben Jonson présenté par Serge Denoncourt («Le personnage omniprésent de Lady Would Be, qui ne connaît jamais ses répliques et ne sait quand elle doit entrer ou sortir de scène, n'a d'autres fonctions que de nous rappeler à nous, spectateurs, que nous sommes au théâtre»[72]).

Avec la troisième édition, le mandat du festival se précise davantage («sa préoccupation principale [...] réside en ce qu'il veut offrir du théâtre de recherche, des productions sortant de l'ordinaire qui restent toutefois accessibles au plus grand

nombre»[73]). C'est dans cette optique que les organisateurs présentent la pièce *Méphisto* d'Ariane Mnouchkine réalisée par Serge Denoncourt, et la création collective de 7 heures dirigée par Robert Lepage, *Les sept branches de la rivière Ota*, une coproduction intégrant au spectacle le jeu de marionnettes, le théâtre d'ombres, le cinéma et la vidéo. Enfin, ce troisième Carrefour propose au public une activité bénéfice originale et théâtrale: un bal d'Halloween («Sur des musiques italienne, transylvanienne ou klezmer, les invités pourront festoyer en compagnie de personnages mis en scène»[74]; «Le costume n'est pas obligatoire mais recommandé»[75]).

• *La semaine mondiale de la Marionnette* (1989 -)

La Semaine mondiale de la marionnette de Jonquière est née après l'échec d'un festival mondial de la marionnette organisé à Montréal en 1989, mais cette fois-ci, on assiste à un grand succès autant en ce qui concerne la qualité de la programmation proposée que l'intérêt du public (le festival, écrit-on, «rend compte de la grande évolution de la marionnette contemporaine», «rien du traditionnel spectacle, qui mettait en scène la bonne marionnette et le mauvais guignol», «représentations qui n'ont rien à envier à toute autre forme de spectacle»). Parmi les spectacles offerts par les organisateurs durant la première édition, une quinzaine sont de calibre international, car à part le Canada, sept autres pays sont représentés: États-Unis, URSS, France, Costa Rica, Italie, Belgique, Amérique du Sud. De toutes ces productions, les spectateurs (adultes et enfants) et les critiques ont choisi de manière unanime les spectacles de *Famous People Players* (Toronto) et de l'Italien Claudio Cinelli.

La deuxième édition de la SMM a été qualifiée également d'une «réussite inespérée», car elle est parvenue non seulement à satisfaire le public mais aussi à favoriser de multiples échanges entre les troupes invitées sur la manipulation, la mise en scène, le jeu et la scénographie[76]. Trois productions ont fait salle

comble: *Underdog & Manipulator* de l'Australien Neville Tranter, «maître accompli de la manipulation», *Sommet* du Québécois Louis Bergeron qui «prêtait vie de manière hallucinante à des guignols iconoclastes» et *Les Contes merveilleux* de Petr Baran, qui proposait une collage intéressant de contes organisé autour du sempiternel commencement: «Il était une fois....» En dehors de la programmation régulière, les événements les plus populaires ont été *le Dragon Vorace*, histoire d'une bête géante du Théâtre de la Dame de Coeur qui faisait des siennes en bouffant des marionnettes, et le défilé d'ouverture («avec ses ballons multicolores, ses acrobates sur échasses, etc... et les marionnettes qui fermaient la marche»[77]). Lors de la troisième édition du festival, un autre spectacle de marionnette géante est devenu très populaire: le procès d'un cyclope de 250 tonnes dont la tête mesure six pieds («Les huit compagnies étrangères invitées défileront à tour de rôle au procès du voleur de rêves à titre de... témoins»; «Un défilé d'une quarantaine de participants se mettra en branle, chacun portant, si l'on veut, sa pièce du casse-tête pour reconstituer ensemble l'immense image d'une maison en ruines»[78]).

♦

Parallèlement au Festival mondial de la Marionnette, les habitants de Saguenay organisent annuellement un événement culturel qui a été vu en six ans par 400 000 spectateurs: *La fabuleuse histoire d'un royaume* («Un budget de deux millions soixante-dix-sept milles trois cent quatre-vingt-six dollars, trois cents personnes sur scène [...]. Il y a des chevaux, une vache, des autos, du feu, des armes, une rivière, des feux d'artifice, une bande sonore, du théâtre noir, du chant, de la danse [...] il y aura aussi des scènes australiennes, japonaises, sibériennes et européennes...»[79]). Une autre méga-curiosité de la saison est *Le Tour du Monde de Jos Maquillon*: «Ceux que vous verrez sur scène sont là par plaisir, par habitude, par curiosité peut-être, mais en tout cas, certainement pas par vénalité ! Comment pourrait-on payer

tout le monde, comment ne pas compter sur tous les bons bleuets pour remplir et décorer cette immense scène. Depuis toujours on demande des acrobates, des danseurs, des arbres de Noël, des barriques en bois, des perruques «pour fabriquer des masques» (eh oui !), des chapeaux»[80].

♦ Autres festivals

• *Le Festival québécois de la Relève théâtrale* (1987 - 1990) → *Les 20 jours du théâtre à risque* (1990 -)

La mission de ce festival consiste à promouvoir le développement du «théâtre à risque» («L'appellation traduit certainement en premier lieu les conditions précaires dans lesquelles les jeunes compagnies [...] se voient contraintes de travailler»[81]). Par conséquent, les spectacles présentés sont surtout des productions de compagnies intermédiaires, censées «relever» les générations «en place» par une exploration indépendante de la théâtralité. Réservé surtout à la création québécoise, car un tiers seulement de la programmation est ouvert aux productions étrangères, le festival a également pour fonction de servir d'un lieu de rencontre entre les jeunes compagnies et les artistes, les diffuseurs, la presse et le public. Le changement du nom, survenu en 1990 parallèlement à la publication d'un manifeste de jeunes intervenants, signifie avant tout pour les organisateurs une affirmation plus explicite d'une théâtralité à risque: l'affiche du premier festival *Les 20 jours du théâtre à risque* «place le fauteuil du spectateur au coeur d'un environnement assez terrifiant, où des êtres fantomatiques actionnent des accessoires pour le moins dangereux»[82].

Parmi tous les spectacles présentés lors des cinq premières éditions du festivals, quelques-uns ont retenu l'attention particulière du public et du jury: *Helter Skelter* du groupe Momentum, une transposition de l'affaire Charles Manson, qui «fit basculer l'Amérique du *Peace and Love* dans la terreur et qui secoua

[...] la quiétude douceâtre de l'*Américain way of life*»[83]; *La Répétition* de Dominic Champagne, par Street People Theatre, «pièce [qui] plonge dans l'existence intense d'une comédienne qui a décidé de mettre en scène *En attendant Godot* [...]»[84]; *Simul/Hors les murs II* de Arbo Cyber théâtre (?) (sic !) («Dans cette anti-représentation, que l'on peut qualifier de hors-d'oeuvre, l'oeil reste sollicité sans cesse par la couleur et le mouvement des vidéos qui explorent le quotidien»[85]); *Parcours scénographique - fable urbaine*, production de Recto-Verso («Plutôt la représentation de l'engluement dans la vie quotidienne de personnages qui se dirigent vers la mort»[86]); *Questions de couleurs... ou de valeurs?* («L'action ne cesse pas avec la fin de la pièce, elle ne fait que commencer»[87]); *Cendres de cailloux* du théâtre La Rubrique («Pris en otage dans une salle plongée dans un noir total [...], les spectateurs devaient souffrir différentes expériences sonores et olfactives pendant plus de deux heures»[88]).

• *Semaine de la dramaturgie québécoise* (1988 -)

Les premières lectures publiques, organisées sous le nom de «Marathon de lectures» et de «Six jours de Cead», ont eu lieu dans les années 1980 - 1983, mais c'est seulement après 1987 qu'elles sont présentées par le Cead de manière régulière. Ces manifestations s'inscrivent directement dans le mandat de l'organisme de «stimuler et de soutenir l'écriture dramatique» et «de donner à la création la première place dans l'activité théâtrale». Née dans les années 1960 du sentiment d'une certaine exclusion que les auteurs dramatiques éprouvaient par rapport au reste du milieu et de la société, cette mission sert surtout aujourd'hui à faire une large place aux jeunes créateurs québécois. Des textes choisis par les organisateurs sont présentés sous diverses formes: lecture, performance solo, workshop, atelier ouvert sur invitation, mise en jeu, lecture-laboratoire, etc. Plus d'une centaines de nouvelles créations dramaturgiques ont été ainsi offertes au public.

En 1994, la huitième édition de la Semaine offrait quatorze pièces inédites dont les auteurs «relev[aient] à bout de bras le défi de la création: faire sauter les barrières des genres, des conventions, des modes pour dire ce qui est à dire. [...] Une seule et même quête: faire table rase, place nette, retrouver l'espace vide du théâtre. [...] Dans des décors délestés des vieilles machines à illusions, la fiction s'organise autrement pour dénoncer la bêtise institutionnalisée, le silence de mort de tout un chacun»[89]. L'année précédente, la devise adoptée par la Semaine de la dramaturgie québécoise était: «Quand tout conspire à déréaliser la vie au jour le jour, écrire, jouer, mettre en scène sont autant de manières de faire un acte de réalité»[90].

Les prix

Les système de prix est plutôt bien développé dans le domaine théâtral. Les distinctions sont nombreuses, mais à cause des dimensions modestes du milieu, le nombre élevé de reconnaissances provoque certains effets pervers, dont l'inflation de la valeur réelle du prix. Celui-ci, mesuré dans ses retombées réelles s'avère en effet un agent de promotion professionnelle assez faible. La différenciation extrême des petits concours et des catégories empêche paradoxalement le fonctionnement naturel du processus d'émulation qui se trouve originairement à la base de tout le système de sélection, ce qui cause parfois une frustration additionnelle des artistes «primés». Précisons que ce (sur)développement des prix est tout à fait récent et que la majorité des distinctions actuelles a été créée au milieu des années 1980, comme un autre signe de la consolidation de l'institution théâtrale et de la maturation de la pratique théâtrale elle-même. Un bon nombre de prix a connu dans l'histoire du théâtre une courte carrière (*v.g.* le concours du Théâtre du Nouveau Monde ou le prix de l'Association canadienne du Théâtre d'amateurs).

L'évolution de tous ces prix témoigne d'abord de l'autonomisation de plus en plus grande des artistes dramatiques. Si, dans le passé, les prix les plus convoités étaient ceux qui permettaient aux gagnants de faire des stages en France, aujourd'hui ce sont les artistes québécois eux-mêmes qui s'évaluent et se reconnaissent sur place. C'est dans ce but d'ailleurs qu'ils se sont dotés en 1994 d'une Académie québécoise du théâtre. Pour certains, cette dernière «création» a d'autant plus d'importance qu'elle a été précédée d'une rupture assez spectaculaire avec l'Association québécoise des critiques de théâtre, qui accordait auparavant pendant presque dix ans ses propres prix aux artistes de la scène.

Les prix de l'Académie québécoise du théâtre (1994 -)[91]

♦ ***1ère soirée des masques* (1994)**

Lors de ce premier gala, 147 productions se sont qualifiées pour la première remise de prix dans 7 catégories: «Productions étrangères» - 10; «Langue anglaise» - 5; «Théâtre en été» - 28; «Jeunes publics» - 17; «Régions» - 14; «Québec» - 16; «Montréal» - 57.

• Meilleure interprétation masculine, rôle de soutien: Benoît Brière (*La Locandiera* - Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

• Meilleure interprétation féminine, rôle de soutien: Nathalie Mallette (*La Locandiera* - Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

• Meilleure interprétation masculine: Jean Guy (*Le Gars de Québec* - Théâtre du Bois de Coulogne - Québec)

• Meilleure interprétation féminine: Sylvie Drapeau (*La Locandiera* et *En pièces détachées* - Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

• Meilleur texte original: *Cendres de cailloux* de Daniel Danis (Espace Go - Montréal - Théâtre La Rubrique - Jonquière - Théâtre Blanc - Québec)

• Meilleure traduction: *La Locandiera* traduit par Marco Micone (*La Locandiera* - Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

• Meilleure mise en scène: Claude Poissant (*Le Cygne* - Théâtre les gens d'en bas - Le Bic)

• Meilleur décor: Michel Goulet (*Roberto Zucco* - Montréal Coproduction de Nouvelle Compagnie Théâtrale - Théâtre UBU - Festival du théâtre des Amériques)

• Meilleur costumes: Jean-Yves Cadieux (*La Locandiera* - Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

• Meilleurs éclairages: André Rioux (*Le Cygne* - Théâtre les gens d'en bas - Le Bic)

• Meilleure production étrangère: *The Street of Crocodiles* (Théâtre de Complicité et Royal National Theatre - Angleterre. Présenté par le Carrefour international de théâtre de Québec)

• Meilleure production «Langue anglaise»: *Oleanna* (Bulldog Productions - Montréal)

• Meilleure production «Théâtre en été»: *Deux pères aux as !* (Diffus'Art Saint-Sauveur - Saint-Sauveur-des-Monts)

• Meilleure production «Jeunes publics»: *Contes d'enfants réels* (Le Carrousel - Montréal)

• Meilleure production «Régions»: *Gilmore... que vaut la vie d'un homme ?* (Théâtre les gens d'en bas - Le Bic)

• Meilleure production «Québec»: *Don Juan* (Théâtre du Trident - Québec)

• Meilleure production «Montréal»: *La Locandiera* (Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

• Prix du public Loto-Québec: *La Locandiera* (Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

• Prix spécial de l'Académie: Michel Côté, Marcel Gauthier et Marc Messier (*Broue*)

• Meilleure production de l'année: *La Locandiera* (Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

• Meilleure musique originale: Denis Gougeon (*Roberto Zucco* - Montréal. Coproduction de Nouvelle Compagnie Théâtrale - Théâtre UBU - Festival du théâtre des Amériques)

• Hommage aux «bâtisseurs de notre théâtre»: à l'occasion de ce premier gala l'Académie a décidé d'honorer quelques-unes des figures de proue du milieu pour exprimer ainsi une profonde reconnaissance pour leur contribution à l'essor et au rayonnement du théâtre québécois. Dans ce premier panthéon se retrouvent: Françoise Berd, Paul Buissonneau, Jean-Claude Germain, Pierre Gobeil, Françoise Graton, Jean Grimaldi, Marjolaine Hébert, Paul Hébert, Jean-Paul Kingsley, Mercedes Palomino, Gilles Pelletier et Jean-Louis Roux.

♦ 2ième soirée des masques (1995)

134 productions se sont qualifiées pour la deuxième remise de prix dans 7 catégories: «Production étrangère» - 7; «Langue anglaise» - 12; «Théâtre en été» - 29; «Jeunes publics» - 14; «Régions» - 10; «Québec» - 17; «Montréal» - 45. Un prix spécial est créé: «La révélation de l'année».

- Meilleure interprétation masculine, rôle de soutien: Luc Picard (*Le Triomphe de l'amour* de Marivaux - Mise en scène de Claude Poissant - Espace Go - Montréal)

- Meilleure interprétation féminine, rôle de soutien: Isabelle Drainville (*L'Homme aux trésors* de Marie-Louise Nadeau - Mise en scène de Jean Stéphane Roy - Théâtre de la Crique - Ville-Marie)

- Meilleure interprétation masculine: Jean-Louis Millette (*The Dragonfly of Chicoutimi* de Lary Tremblay - Mise en scène de Lary Tremblay - Théâtre d'Aujourd'hui et Festival de théâtre des Amériques - Montréal)

- Meilleure interprétation féminine: Pascale Desrochers (*Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard - Mise en scène de René Richard Cyr - Théâtre d'Aujourd'hui - Montréal)

- Meilleur texte original: *L'Homme aux trésors* de Marie-Louise Nadeau (Mise en scène de Jean Stéphane Roy - Théâtre de la Crique - Ville-Marie)

- Meilleure adaptation: *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard (Mise en scène de Denis Marleau - Théâtre UBU et Festival de théâtre des Amériques - Montréal - Théâtre français du Centre national des arts - Ottawa)

- Meilleure mise en scène: Denis Marleau pour *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard (Théâtre UBU et Festival de théâtre des Amériques - Montréal - Théâtre français du Centre national des arts - Ottawa)

- Meilleur décor: Guillaume Lord pour *Les Temps et la Chambre* de Botho Strauss (Mise en scène de Serge Denoncourt - Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

- Meilleur décor: Claude Goyette pour *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard (Mise en scène; Denis Marleau - Théâtre UBU et Festival de théâtre des Amériques - Montréal - Théâtre français du Centre national des Arts - Ottawa)

- Meilleurs costumes: François Barbeau pour *Marie Stuart* de Schiller (Mise en scène de Alice Ronfard - Nouvelle Compagnie Théâtrale - Montréal - Théâtre français du Centre national des arts - Ottawa)

- Meilleurs éclairages: Michel Beaulieu pour *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss (Mise en scène de Serge Denoncourt - Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

- Meilleure musique originale: Pierre Moreau pour *Jeanne Dark* de Bertolt Brecht (Mise en scène de Lorraine Pintal - Théâtre du Nouveau Monde - Montréal)

- Meilleure production étrangère: *Choral* d'après Franz Kafka (Mise en scène de François Tanguy - Théâtre du Radeau - France)

- Meilleure production «Langue anglaise»: *Sliding in All Directions* de Marianne Ackerman, John Mighton, Dolald Molnar, Norbert Ruebsaat et Judith Thompson (Mise en scène de Guy Sprung - Théâtre 1774 - Montréal)

- Meilleure production «Théâtre en été»: *Deux sur une balançoire* de William Gibson (Mise en scène de Louise Laprade - Théâtre les gens d'en bas - Le Bic)

- Meilleure production «Jeunes publics»: *Le Rossignol et l'empereur de Chine* d'après Andersen (Mise en scène de Gérard Bibeau - Théâtre de Sable - Québec)

- Meilleure production «Régions»: *La Jeune fille et la Mort* de Ariel Dorfman (Mise en scène de Martine Beaulne - Théâtre les gens d'en bas - Le Bic)

- Meilleure production «Québec»: *Jeanne et les Anges* de Michel Nadeau (Mise en scène de Michel Nadeau - Théâtre Niveau Parking - Québec)
- Meilleure production «Montréal»: *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard (Mise en scène de Denis Marleau - Théâtre UBU et Festival de théâtre des Amériques - Montréal - Théâtre français du Centre national des arts - Ottawa)
- Prix du public Loto-Québec: *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (Mise en scène de Denise Filiatrault - Avanti Plus et Rozon - Montréal)
- La révélation de l'année: Le Groupement forestier du théâtre pour *Matroni et moi* (Mise en scène de Alexis Martin - Montréal)
- Prix «Hommage»: Marcel Dubé - Pour l'ensemble de son oeuvre dramatique

Notes

1. Du côté du théâtre, les interventions ont été nombreuses, mais celle de TAI à l'approche du référendum de 1995 adopte un ton particulièrement dramatique:

> Théâtres Associés, qui regroupe quatorze compagnies de théâtre parmi les plus en vue au Québec, tenait récemment son Congrès bisannuel. Les directeurs et directrices des théâtres ont alors échangé sur la pratique théâtrale et, devant un constat extrêmement inquiétant, ont décidé de ne plus contenir leur colère face à l'incohérence du gouvernement qui, tout en se proclamant le défenseur de notre société distincte, planifierait d'affamer encore davantage ceux qui se consacrent activement à la survie de notre culture, l'âme de notre société. [...] À l'heure où nous nous apprêtons à décider du sort du pays, nous demandons au Québec de donner à ses artistes et à ses institutions culturelles un signal clair quant à l'importance qu'il leur accorde. [...] Ce n'est plus en terme d'austérité mais d'asphyxie que les directeurs et directrices parlent de la réalité des théâtres, dont il gèrent la décroissance depuis plus de quinze ans (*Communiqué pour publication immédiate*).

> C'est aussi à titre de comparaison que l'on peut évoquer cette réminiscence d'un critique québécois concernant son séjour en Europe: «Si loin du théâtre québécois et tellement près. Peut-être plus près que jamais des misères de notre théâtre, quand on constate la place que le théâtre occupe dans la communauté européenne, le soin et l'attention que manifestent les gouvernements pour la culture et le théâtre en particulier en Europe et en France. J'ai n'ai pas entendu en Europe les mots restrictions, récession, coupures, rationalisation, annulation, etc. Il faut s'éloigner du Québec, de l'Amérique, pour mesurer l'impact de ces notions alarmistes sur l'énergie de la population [...] Pendant ce temps, nous stagnons en laissant vivoter notre théâtre dans des conditions qui seraient dénoncées comme scandaleuses partout au monde. [...] Dans le petit pays de Belgique, on accorde de meilleures subventions au théâtre pour enfant qu'on consent ici au Théâtre du Nouveau Monde» (Jean Beaunoyer, «Le bon exemple qui nous vient d'Europe», *La Presse*, 19 novembre 1990, p. B-4).

2. Sillery: Presses de l'Université du Québec, 1990.

3. *Ibid.*, p. 3.

4. *Ibid.*, p. 5.

5. *Ibid.*, p. 311.

6. *Ibid.*, p. 305. Féral ajoute: «Les divers gouvernements tendent à confondre volontiers, dans les statistiques fournies, l'aide qu'ils accordent aux arts et celle qu'ils accordent à la culture; si bien que les chiffres donnent l'impression erronée d'un grand effort fait pour encourager l'activité artistique et la création, alors que les arts demeurent indubitablement les perdants, quelle que soit la forme de subvention qui leur est accordée par les organismes gouvernementaux. [...] En effet, le terme de «culture», utilisé dans les discours des politiciens, des économistes et des statisticiens est pris dans son sens le plus général, incluant non seulement toutes les pratiques artistiques et les activités culturelles, mais aussi toutes les installations à vocation culturelle, y compris, dans certaines données, les parcs zoologiques, les aquariums, les volières et les planétarium ! Cet élargissement extensif de la notion de culture, qui sert le politique, finit par diluer les arts dans l'océan du culturel, domaine privilégié d'intervention des gouvernements».

7. *Ibid.*, p. 308.

8. *Ibid.*, pp. 134-135.

9. *Ibid.*, p. 309.

10. *Ibid.*, p. 309.

11. *Rapport du comité Applebaum-Hébert*, Le Conseil des Arts du Canada, p. 53. Au niveau provincial, on assiste également à des coupures très importantes dans le financement du théâtre et de la culture: «Elles portent l'empreinte de la crise économique, qui bat alors son plein au pays, contraignant certains théâtres à la fermeture, alors que de sévères problèmes financiers frappent les troupes artistiques», Josette Féral, *op. cit.*, p. 233.

12. André Courchesne, *La situation économique du théâtre au Québec*, volet 1, Montréal: Le Conseil québécois du théâtre, 1992, p. 27.

13. Cela même si «l'appui au fonctionnement» s'avère moins variable par sa nature que «les programmes hors-fonctionnement» destinés généralement à combler des besoins plus ponctuels en matière de création.

14. *La situation économique du théâtre au Québec, op. cit.*, 49.

15. *Ibid.*, p. 49.

16. *Ibid.*, p. 36.

17. *Ibid.*, p. 49.

18. Josette Féral, *op. cit.*, p. 317.

19. *Ibid.*, p. 311.

20. *Ibid.*, p. 311.

21. *Ibid.*, p. 308.

22. Voir aussi *Le Conseil des arts du Canada 1957 - 1982* de Laurent Mailhot et Benoît Melançon, Montréal: Leméac, 1982.

23. Josette Féral, *op. cit.*, p. 310.

24. *Ibid.*, p. 147.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, p. 160.

28. Lettre de démission de Georges-Emile Lapalme, ministre des Affaires culturelles du Québec, le 3 septembre 1964. Ce désespoir de Laporte ne sera toutefois que le début d'une série de démissions, car six ministres termineront consécutivement leur carrière en démissionnant ou en «étant démissionnés».

29. Josette Féral précise: «Malheureusement le livre de Pierre Laporte se sera jamais déposé devant l'Assemblée en raison des élections de 1966 et de la prise du pouvoir par l'Union nationale, et les recommandations n'auront pas de suite et demeureront lettre morte», *op. cit.*, p. 217.

30. *Rapport annuel du Ministère des Affaires culturelles (1965 - 1966)*: «La subvention n'est pas un droit acquis à ceux qui font du théâtre, du ballet, du cinéma. C'est un privilège consenti à ceux qui s'en montrent dignes par la qualité de leur action et par l'intérêt que provoque leur manifestation. Or, trop peu de nos compagnies ont jusqu'à maintenant fait un effort véritable pour rejoindre leur public et pour l'augmenter» (p. 65). *Rapport annuel du Ministère des Affaires culturelles (1968-1969)*: «Il ne faut pas croire que le ministère des Affaires culturelles n'est là que pour faire vivre les artistes; il cherche avant tout à encourager les créateurs, les chercheurs, les bâtisseurs qui oeuvrent à l'épanouissement du Québec» (p. 12). Cité par Josette Féral, *op. cit.*, p. 218.

31. *Ibid.*, p. 235.

32. *Ibid.*, p. 288.

33. «Si le théâtre a été le principal bénéficiaire depuis 1972, [...] la tendance s'est inversée au début des années 1980 et la musique a bénéficié pendant quelques années d'une avance énorme dans les budgets [...] que le théâtre n'avait jamais connue. Ce revirement est dû à la politique de censure qui sévissait alors à Montréal» (*Ibid.*, p. 294).

34. *Ibid.*, p. 295.

35. *Le théâtre et son droit*, Paris: Librairie théâtrale, 1986.

36. *Lois révisées du Canada/Revised Statutes of Canada*. 1989. Queen's Printer for Canada, 1988. Révision réalisée sous le régime de la Loi sur la révision des lois/Prepared under the authority of the Statute Revision Act.

37. *Ibid.*, chapitre C-46, art. 150.

38. *Ibid.*, chapitre N-3, art. 2.

39. *Ibid.*, chapitre C-42, art 27(5).

40. Éditeur officiel Québec, 1994.

41. *Ibid.*, la Loi sur le Grand Théâtre de Québec (chapitre G-2) a été remplacée par la Loi sur la Société du Grand Théâtre de Québec (chapitre S-14.01/1982, c. 8, a. 39).

42. *Ibid.*, la Loi sur le Conservatoire. Elle a été votée en 1942 (statuts refondus en 1964) pour assurer l'existence légale de cette institution.

43. *Cf.* Le mémoire de maîtrise de Lorraine Camerlain déposé à l'Université de Montréal.

44. Thèse de doctorat déposée en 1985 à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle.

45. En voici un exemple récent: Le théâtre du Centre interculturel Stratham refuse en 1992 de laisser jouer *No Man's Land*, pièce d'un dramaturge immigrant Rahul Varma qui, selon les responsables de cet organisme culturel, est chargée des «stéréotypes» anti-québécois.

46. Pierre Moretti, «Équation pour un homme actuel», *Culture vivante*, nº 9, 1968, p. 17.

47. Notons aussi des manifestations de prières organisées par les Jeunes Canadiens devant le Théâtre du Nouveau Monde et l'aspersion du théâtre d'eau bénite.

48. Extrait de la «requête en injonction interlocutoire» déposée devant la Cour supérieure de Montréal, le 1er décembre 1978:

Requérants: Les Jeunes Canadiens pour une civilisation chrétienne, Le Conseil d'État des Chevaliers de Colomb du Québec, l'Association des Parents Catholiques du Québec, les Cercles des Fermières de la Province de Québec, le Mouvement des Cursillos (secteur de Montréal), la Famille de Sacré-Coeur de Jésus, la Fédération Nationale des Communautés de vie chrétienne et 8 particuliers.

Dans leurs allégations, les requérants reprochent aux intimés: *a)* d'avoir utilisé un langage grossier, ignoble, vicieux, truffé de sacres et de blasphèmes [...]; *b)* de dénier la suprématie de Dieux; *c)* d'attaquer la foi catholique dans ses dogmes et ses mystères [...]; *e)* de mépriser et de parodier d'une façon ignoble, grossière, sacrilège et blasphématoire les mystères sacrés reliés à la Très Sainte vierge Marie; *f)* de représenter l'Esprit Saint, la troisième personne de la Très Sainte Trinité, Dieu même, étant le violeur de toutes les femmes incluant la Très Sainte Vierge Marie; *g)* d'incruster dans la peau et dans le comportement du violeur, c'est-à-dire du Saint Esprit, les mots les plus abjects, les plus vils, les gestes les plus irrespectueux pour le corps humain et en particulier pour le corps de la femme; [...] *i)* d'avilir l'image de Dieu et du Saint Esprit; *j)* de représenter la Sainte Vierge et toutes les femmes comme victimes de la caricature que l'on fait de Dieu dans cette pièce; *k)* de prétendre libérer toutes les femmes du carcan dans lequel la Très Sainte Vierge les aurait présumément enfermées par sa pureté virginale, pureté qui entache d'après l'auteur et dans l'esprit des intimés, la femme dans sa liberté de jouir de son corps et de son sexe [...] *l)* de mettre dans la bouche du Saint Esprit et de la Très Sainte Vierge Marie un langage cru, obscène, sacrilège et blasphématoire et vont jusqu'à leur faire dire des libellés blasphématoires; *m)* de sous-tendre et de situer explicitement la trame de la pièce de théâtre *Les Fées ont soif* dans le cadre d'une destruction de la foi, de la morale, de la famille, du droit, de la culture et de la société en général...»

49. *Ibid.*

50. *Jeu*, nº 5, pp. 10 et 49 (Numéro spécial sur le Grand Cirque Ordinaire).

51. La lettre de refus du comité de lecture de la Commission des écoles catholiques de Montréal.

52. Le lecteur consultera également avec beaucoup de profit «Conséquence des rapports entre l'État et le théâtre: la censure», in *Le Théâtre et l'État au Québec* d'Adrien Gruslin (Montréal, VLB éditeur, 1981, pp. 181 - 216).

53. Lawrence Sabbath, «Censorship in Montreal», *Canadian Theatre Review*, nº 20, York University, Fall, 1978, p. 85.

54. Angèle Dagenais, «La ligue des droits de l'homme condamne toute censure artistique», *Le Devoir*, le 13 juin 1978, p. 14.

55. Angèle Dagenais, «Le TNM refuse "la censure préalable" du Conseil des arts de Montréal», *Le Devoir*, 31 mai 1978, p. 13.

56. Voir «L'École de Parti Pris (1963 - 1968): l'enjeu de la langue d'écriture», in *Le Roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire* de Józef Kwaterko, Montréal: Le Préambule, 1989, pp. 42-52.

57. La déclaration du ministre des Affaires culturelles, Claire Kirkland-Casgrain, publiée dans la section «Opinion» du *Journal de Montréal*, le 24 mars 1972, p. 7.

58. Les déclarations reproduites par *Jeune Théâtre*, janvier-février 1973, p. 7.

59. Jean Hamelin, *Le théâtre au Canada français*, Québec: Ministère des Affaires culturelles, 1964, p. 44.

60. *Ibid.*, pp. 44-45.

61. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal: le Cercle du livre de France, 1958, p. 279.

62. *Op. cit.*, p. 28.

63. *Ibid.*, p. 28.

64. Sur l'histoire du festival voir *Le Festival du théâtre étudiant du Québec* d'Annie Gascon, Montréal: GGC Éditions, 1996.

65. Cette dernière a mis sur pied de 1961 à 1973 un Festival de pièces en un acte. Le premier festival du théâtre amateur a eu lieu en 1967.

66. *Aide-Mémoire*, Montréal: Le Conseil québécois du théâtre, vol. 8, numéro hors série, avril 1993, p. 7.

67. Anonyme, «Le Carrefour international de théâtre de Québec se tiendra du 2 au 14 juin», *Le Soleil*, 29 janvier 1992, p. C-3.

68. Jean St-Hilaire, «"Alanienouidet", en clôture du Carrefour. Un propos riche en quête d'une forme», *Le Soleil*, 15 juin 1992, p. B-8.

69. Louis Fiset, «Carrefour. Droit devant», *Voir*, du 11 au 17 février 1993, p. 23.

70. Ray Conlogue, «Carrefour "not yet the festival of our dreams"», *The Globe and Mail*, 14 avril 1994, p. C-4.

71. Robert Lévesque, «Le Carrefour au carrefour», *Le Devoir*, 7 juin 1994, p. B-8.

72. Marilyne Garneau, «Une comédie grand public. L'une des belles réussites dans le cadre du Carrefour», *Journal de Québec*, 4 juin 1994, p. 18-S.

73. François Tremblay, «Coup de théâtre», *Voir Québec*, 14 avril 1994, p. 18.

74. Rémy Charest, «Premières, tournées et mascarades», *Le Devoir*, 15 septembre 1995, p. B-9.

75. Jean St-Hilaire, «Carrefour international du théâtre de Québec. Lepage, Denoncourt et le théâtre jeune public au rendez-vous», *Le Soleil*, 14 septembre 1995, p. B-10.

76. Ces rencontres permettent d'évaluer de manière plus juste la situation des marionnettistes au Québec: «Il y a du potentiel et de l'originalité chez les marionnettistes au Québec, [...] mais ils manquent de ressources financières pour faire traduire leurs spectacles et les faire voyager» (Mario Cloutier, «Des marionnettes pour la famille», *La Presse*, 30 juin 1994, p. D-4).

77. *Bilan de la troisième édition du Festival Mondial de la Marionnette*, 1992, p. 6.

78. Anonyme, «Le Théâtre de la Dame... au Coeur du Festival de Jonquière», *La Presse*, 22 juin 1994, p. C-7.

79. Hélène Bergeron, «Le tour du monde des bénévoles», *Lubie*, du 15 juin au 1 septembre 1994, p. 5.

80. *Ibid.*

81. *Jeu*, nº 59, p. 135 (Ce théâtre «doit produire de la différence et non se contenter de produire du nouveau pour du nouveau»), *Le Soleil*, le 27 novembre 1990, p. B-8).

82. *Jeu*, nº 59, p. 135 («Tous les spectacles ont en commun de dénoncer par la bande l'épouvantable manque d'argent dont nous souffrons, et notre isolement. Nos conditions de travail nous installent dans une sorte de paranoïa défensive. [...] Nous nous posons la question: "Est-ce que le risque est en péril ?"», in «Festival de la technologie à la "pataphysique": les 20 jours du théâtre à risque» de Denis Guay avec l'assistance de Lorraine Camerlain, *Voir*, du 15 au 21 novembre 1990, p. 26).

83. Gilbert David, «Les 20 jours du théâtre à risque. Les kamikazes du miracle attendu», *Le Devoir*, 14 novembre 1992, p. B-8.

84. *Ibid.*

85. Charles Mongeon, «De très beaux risques... Les 20 jours du théâtre à risque», *Jeu*, nº 60, p. 80.

86. *Ibid.*, p. 79.

87. Anonyme, «Un grand mariage pour les 20 jours du théâtre à risque», *La Tribune* (Sherbrooke), 15 novembre 1993, p. C-6.

88. Isabelle Mandalian, «Fin de partie», *Voir*, du 8 au 14 décembre 1994, p. 57.

89. *Communiqué du Centre d'auteurs dramatiques pour diffusion immédiate*, «La semaine de la dramaturgie 1994».

90. *Communiqué pour diffusion immédiate du Centre des auteurs dramatiques*, «La semaine de la dramaturgie 1993».

91. Pour la liste d'autres prix consulter l'annexe 1.

DEUXIÈME PARTIE

La mise en discours

Structurations

La représentation hégémonique du théâtre au Québec se manifeste de façon particulièrement intéressante dans le discours critique et le discours artistique. Chose importante, malgré toutes les différences entre ces deux champs discursifs qui peuvent donner parfois l'impression de fonctionner selon la logique du refus mutuel, l'artiste et le critique se retrouvent inscrits - au niveau plus profond de l'énonciation - dans les mêmes lieux communs (les mêmes présupposés), partageant en fin de compte la «même» vision commune du théâtre. C'est justement - et paradoxalement - la nature dé/négative de cette appréhension du «théâtre», si profondément ancrée dans tous les esprits, qui semble fonctionner au niveau de la surface discursive comme le premier élément déclencheur de la conflictualité entre le milieu dramatique et la critique: en fait, les deux groupes dénient ensemble au spectacle québécois le caractère théâtral, les premiers voulant toutefois que cette dénégation soit reconnue en dernier lieu comme un élément proprement théâtral, tandis que les seconds ne peuvent (et ne veulent) reconnaître comme théâtral que le peu de théâtral résiduel qui reste après la subversion de la théâtralité.

Ce «malentendu» ne se manifeste pas toujours de manière directe, car dans le flou discursif qui fait parfois le pont entre les positions extrêmes, on retrouve aussi des textes consciemment «communicants», voulus a priori apologétiques, mais qui mettent d'une certaine manière les deux camps opposés dans une situation de «conflit d'intérêts». C'est que les commentaires positifs vis-à-vis de certaines réalisations scéniques locales résultent soit d'un pacte, soit d'un armistice, soit encore d'une stratégie commune de promotion et de diffusion de la représentation québécoise, négligeant (alors) ses qualités esthétiques et artistiques transcendantes. Là aussi, il faut préciser que dans une perspective plus globale, cette conception spécifique du développement de l'art

dramatique (dont l'avenir ne pourrait être assuré que par la subvention et le marketing) vient d'une conception non théâtrale (donc non artistique) du spectacle. À un niveau plus neutre du conflit, on mettrait toutefois les études objectivantes de type universitaire (historiques ou sociologiques, par exemple). D'autre part, il serait illusoire de considérer le «camp» artistique et le «camp» critique comme des champs monolithiques, c'est-à-dire dépourvus de conflits internes, puisqu'il n'est pas rare de voir émerger dans chaque territoire des contestations et des anathèmes mutuels, voués à l'abrogation de la validité du statut énonciateur de l'«adversaire» et... à l'annulation de sa représentativité. L'exemple de l'empoignade survenue en 1987 entre l«étoile» de la critique montréalaise, Robert Lévesque, et le comité de l'Association québécoise des critiques de théâtre, alors fraîchement fondée, est évocateur à cet égard.

L'intensité des réactions suscitées par ce «différend», comme en témoigne le résumé du conflit publié dans la revue *Jeu*, révèle la fragilité des accords qui règnent dans ces milieux: «Dans la livraison du 29 septembre du *Devoir*, on peut lire à la une du cahier 2 un entrefilet de quinze lignes intitulé: "Les prix de la revue *Jeu*". On y apprend que l'"Association des critiques de théâtre [*sic*]", qui ne regroupe pas l'ensemble des organes de presse, est essentiellement formée de personnes qui gravitent autour des Cahiers de théâtre *Jeu*" [...] Par surcroît, le 13 octobre, en relatant (onze jours après l'événement et en trente-deux lignes cette fois) la remise des prix à laquelle aucun journaliste de la maison n'a assisté, *Le Devoir* revient maladroitement à la charge: "Une douzaine de chroniqueurs, dont la plupart écrivent dans les Cahiers de théâtre *Jeu*, ont remis récemment leurs "prix de la critique". Abusivement nommée "Association québécoise des critiques de théâtre", ce regroupement spontané a distingué..."»[1] Ajoutons que la position «réactionnaire» de Robert Lévesque, qui aurait refusé lui-même de faire partie de l'AQCT[2], a beaucoup à voir, selon nous, avec l'impossible représentation du théâtre et surtout l'impossible reconnaissance du

théâtre au Québec. La réaction nettement négative du milieu dramatique vis-à-vis des bonnes intentions des critiques semble confirmer autrement cette hypothèse.

♦

La représentation artistique québécoise (prise dans une perspective historique ou anhistorique) contient les mêmes éléments d'une vision insoutenable du «réel». Au fond, on s'aperçoit que certains traits hégémoniques s'énoncent (pour des raisons qu'il est difficile d'expliquer) déjà à l'origine de la culture de la Nouvelle-France, pour être repris ensuite - plus ou moins modifiés, sublimés, transformés («cachés») - dans des discours ultérieurs. Cette économie spécifique du représentable s'amorce avec la toute première représentation dramatique, le *Théâtre de Neptune*, qui s'est déroulée sur l'eau - environnement naturel et difficilement malléable pour une mise en scène. Elle sera instituée avec le jugement sévère du Lord Durham sur l'aptitude des Canadiens à maintenir une scène nationale (ce que représenteront d'une autre manière les multiples incendies de salles de théâtre et les «inondations» causées par des pompiers accourus sur place, ainsi que l'exaltation suspecte des spectateurs pour ce type de fait divers). De nombreux textes dramatiques contemporains prendront en charge ce topos de l'eau (qui contient en soi, surtout dans sa version «gelée», hivernale, l'abaissement de la représentation à son niveau zéro): à cet égard, il suffit de penser aux spectacles les plus adulés de Normand Chaurette et de Michel-Marc Bouchard, mais les autres exemples sont nombreux (Jocelyne Trudelle noyée dans ses larmes, les Fées qui ont soif, les pièces aquatiques de Réjean Ducharme, Germaine Lauzon qui périt dans une pluie de timbres en reprenant la «noyade» dans la soupe d'un Monsieur Baril, etc.).

L'effritement de la représentation au niveau du chronotope laisse des marques considérables sur le profil psycho-affectif des personnages, et même - ce qui est plus important - des acteurs et,

en dernière instance, des spectateurs. Ce modèle régulateur du spectacle québécois touche enfin à la question fondamentale de l'existence du théâtre en tant que pratique socio-culturelle (mais surtout sociale). Ici, il s'agit d'une dialectique de la présence et de l'absence qui peut être facilement considérée comme une base ontologique de l'identité dans son ensemble. «Je ne suis pas ce que je suis. Cette dernière phrase, il faut bien l'admettre, confine au meurtre, à moins qu'elle n'en masque un - celui de l'un par le collectif»[3], écrit Hubert Aquin dans *Blocs erratiques*, exprimant ainsi tout le credo existentiel du protagoniste théâtral. Précédé d'une suite de ruptures, cet aboutissement dans l'impossibilité de s'affranchir de l'entrecroisement du fini et l'infini fige l'identité dans un conflit où une immense volonté de s'affirmer se mêle constamment au désir sournois de revenir à l'anonymat, de disparaître.

Il n'est pas étonnant donc que cette affirmation s'accompagne fréquemment d'une *tabula rasa* qui - chose importante - n'est pas la projection d'un vide libérateur transcendant et transcendantal, mais la valorisation de l'impossibilité de représenter et d'être représenté. En tant que résurrection de la conscience négative, elle a un sens radicalement différent de la représentation «nulle» de Socrate («La seule chose que je sais, c'est que je ne sais rien»), de la célèbre remise en question («Que sais-je ?») de Montaigne, ou de la philosophie du non-savoir de Voltaire. La comparaison des *Belles-soeurs* de Michel Tremblay avec *Les Chaises* d'Eugène Ionesco s'avère de ce point de vue très instructive, d'autant plus que cette pièce-culte du dramaturge québécois semble marquée (pour ne pas dire inspirée) par le chef-d'oeuvre de l'auteur franco-roumain. La différence capitale entre les deux texte est que chez Ionesco «le thème de la pièce n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux, mais bien les *chaises*, c'est-à-dire l'absence des personnes, l'absence de l'Empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique; [...] le rien»[4], tandis que chez Tremblay, le spectacle sert à atteindre un but

radicalement autre - non de montrer le rien comme tel mais de représenter justement l'échec d'une «maudite vie plate».

Au niveau proprement théâtral, c'est d'ailleurs dans l'image de Germaine Lauzon qui s'écroule devant une chaise vide que l'on verra l'aboutissement d'une quête impossible du théâtre par la représentation québécoise, de sa difficulté de se nourrir (et non de mourir) de l'universel. Le dénouement de la pièce de Tremblay, ces chaises abandonnées sur la scène annoncent l'enclenchement de la représentation réellement théâtrale... qui a lieu après la fin du spectacle.

Notes

1. Michel Vaïs, «De qui se moque *Le Devoir* ?», *Jeu*, nº 45, pp. 7-8.

2. *Ibidem*, p. 9: «"Regroupement spontané", l'A.Q.C.T., fondée en 1984 ? "Abusivement nommée" ? L'auteur de ce jugement a lui-même fait partie (avec Marianne Ackerman de *The Gazette*, Martine Corrivault du *Soleil*, Gilbert David, pigiste, et Paul Lefebvre, alors redacteur à *Jeu*) du premier jury qui a décerné, en 1985, le prix de la meilleure production à *Albertine, en cinq temps*. Depuis, huit prix ont été décernés en octobre 1986 et onze (sans compter le premier prix Jean-Béraud) en 1987. Mais le critique du *Devoir*, malgré des invitations répétées, a perdu le contact avec une association dont il est lui-même un des cofondateurs. Pourquoi ? Ne supporte-t-il pas la discussion et les remises en question ? Veut-il être le seul à faire la pluie et le beau temps en matière de théâtre, dans un journal où l'on semble lui vouer une confiance aveugle ? En tout cas, il semble chercher par tous les moyens à discréditer ses confrères en minant la crédibilité de leur association, avec un raisonnement qui semble être: tant que je n'en fais pas partie, elle n'est pas "**représentative**". Je peux donc taper dessus, ou l'ignorer». (Nous soulignons). Notons que toute la discorde s'est apaisée quelque temps après l'éclatement de la «chicane». En ce concerne Robert Lévesque, il a démissionné en 1996 du poste du critique au *Devoir*, après avoir été accusé de manière informelle de sabotage journalistique.

3. Hubert Aquin, «Le texte ou le silence marginal», *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, p. 270.

4. Bernard Dort, «Théâtre occidental», *Encyclopædia Universalis* (Corpus 22), Paris: Encyclopædia Universalis France S.A., 1995, p. 447.

CHAPITRE 4

L'HISTOIRE D'UN TERRITOIRE

NOTE TO USERS

Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received.

This reproduction is the best copy available.

UMI

La «naissance» d'une dramaturgie (1968-1975)

À quelques nuances près, le moment zéro de la naissance officielle du théâtre québécois est situé dans (et par[1]) le discours critique autour de 1968, année de la création scénique des *Belles-soeurs* de Michel Tremblay. Cette date a d'autant plus d'importance symbolique que presque au même moment il arrive dans le champ institutionnel et artistique théâtral au Québec une série d'événements qui chambardent la pratique dramatique. Nous pensons à la traduction-adaptation de *Pygmalion* de Bernard Shaw, faite en joual par Éloi de Grandmont, l'occupation par le Théâtre du Nouveau Monde d'un nouveau local de la Place des Arts, ce qui en faisait presque automatiquement «la troupe la plus importante de toute la province»[2], la fermeture de la Comédie Canadienne, créée et dirigée par Gratien Gélinas dans le but de promouvoir «le répertoire canadien», la fondation du Centre d'essai des auteurs dramatiques, la création du premier festival de l'Association canadienne du théâtre amateur et l'ouverture du Grand Théâtre de Québec. C'est dans ce contexte que l'on prêtera à la pièce de Tremblay un pouvoir de représentation sociale, politique et culturelle exemplaire du spectateur d'«ici»: «[elle] représentait à elle seule une sorte de révolution; pour la première fois quelqu'un parlait au théâtre de la même façon que partout ailleurs au Québec; pour la première fois, quelqu'un mettait en scène des personnages que le théâtre officiel s'efforçait de ne pas trop montrer»[3].

Du même coup, le passé théâtral local (immédiat et lointain) se voit relégué par la critique dans une sorte de préhistoire de la scène québécoise qui «se» caractérise avant tout par le manque de capitaux, de mécènes, de professionnalisme, de prestige. Ce passé est en fait interprété plus ou moins consciemment par des relâches,

des faillites, des incendies qui, à côté de quelques rares signes d'une véritable activité artistique, constitueraient «350 ans» (Jean Béraud[4]) de non-vie théâtrale au Canada français. Le premier spectacle français créé en Amérique du Nord - *Le Théâtre de Neptune* de Marc Lescarbot - passera encore plus facilement à une autre histoire lorsque à l'occasion de son 350e anniversaire, il sera monté en anglais. L'émergence d'un «véritable» théâtre québécois se manifeste ainsi au niveau de la doxa tout d'abord par le passage du «théâtre canadien-français» ou du «théâtre canadien» tout court au théâtre «québécois». Toutefois, le moment de cette transition identitaire est assez difficile à saisir de manière précise, puisque les dates successivement proposées ne font pas toujours l'unanimité.

Jean Béraud et Jean Hamelin, découvrent déjà une nouvelle conjoncture théâtrale «canadienne-française» dans la période de l'après-guerre, quand les artistes de la scène ont commencé lentement à imposer leur création comme «un des éléments les plus dynamiques et les plus rigoureux de la culture»[5]. Les deux critiques ne se sentent pas encore tout à fait autorisés à parler de l'existence d'un milieu théâtral, car «des troupes dont le plus grand mérite est de prendre le théâtre au sérieux, mais dont le défaut persiste de travailler dans l'isolement au lieu de faire front uni, connai[ssent] comme les précédentes l'incertitude pour la préparation de leurs spectacles, des flottements dans un personnel tenté aussi par la radio, le cinéma et la télévision, de trop grands risques financiers à affronter»[6], mais ils attirent néanmoins l'attention sur la présence de *quelques* auteurs, *quelques* metteurs en scène et *quelques* acteurs locaux, «aptes à tenir la scène sans grand secours de l'extérieur»[7] et à stimuler l'intérêt du public, déjà «gagné à l'idée d'un théâtre animé par les siens»[8]. Dans ce groupe, Hamelin accorde le plus d'importance à deux dramaturges - Gratien Gélinas et Marcel Dubé - et à deux troupes - les Compagnons de Saint-Laurent et le Rideau Vert -, grâce auxquels la situation du théâtre au Canada français se serait améliorée «du tout au tout»[9]. Plus tard, Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot[10]

situent par contre la naissance du «théâtre québécois» à l'époque de Gélinas et de Dubé, même si les deux auteurs affirmaient faire du «théâtre canadien». Michel Bélair[11], plus réfractaire aux influences de la tradition culturelle et plus engagé socialement, propose de considérer cette époque comme une «phase de transition»[12] où Gélinas et Dubé apparaissent avec leurs «oeuvres canadiennes-françaises à caractère québécois»[13] comme des précurseurs seulement de la dramaturgie québécoise. Plus tard, au fur et à mesure que la recherche se développera, des historiens du théâtre comme André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue déplaceront le moment initial de l'éclosion d'une pratique dramatique institutionnellement autonome au Québec vers le début du XX^{e} siècle[14].

Indépendamment de ces différences, il faut souligner que dans de nombreux documents la formation de la dramaturgie canadienne-française/québécoise, avec toute l'infrastructure matérielle et symbolique dont elle avait besoin, apparaît comme un processus non asymptotique et soumis à de nombreuses implosions. Selon Jean Béraud, l'année 1952 peut être vue comme une illustration de ces crises fréquentes, car en l'espace de plusieurs mois on assiste alors à la disparition des Compagnons de Saint-Laurent, à «[l]'incendie du théâtre du Montreal Repertory Theatre», «[à la] relâche pour plusieurs saisons du Rideau Vert»[15], ainsi qu'à la fin du Festival dramatique national du Canada. Béraud souligne cependant que trois ans plus tard, deux événements importants s'inscriront positivement dans le développement théâtral: la création du Conseil des Arts de la région métropolitaine de Montréal et la participation du Théâtre du Nouveau Monde en tant que «première troupe de comédiens canadiens» au Festival international d'art dramatique de Paris.

On constate d'autre part que l'émergence de la dramaturgie québécoise dans les années 1960 - 1970 est facilitée en grande partie par la modification du contexte socio-politique, ce qui transforme souvent l'art dramatique en un instrument culturel aidant à fonder une nouvelle «conscience collective»: «De fait, le

seul critère de différenciation à évoquer à ce stade sera celui du caractère global auquel vise toute l'entreprise de théâtre québécois; la revendication, la prise de conscience et l'animation du milieu comptent en fait, comme nous le verrons, parmi les caractéristiques les plus importantes de ce nouveau théâtre alors qu'elles étaient à peine présentes auparavant»[16]. Pour Bélair, les changements qui surviennent dans le champ théâtral à l'époque de la création des *Belles-soeurs* semblent tellement radicaux que pour bien saisir leur originalité, il juge nécessaire de parler d'un «nouveau théâtre québécois». Formée selon la doxa courante (*i.e.* «le nouveau théâtre américain» ou «le nouveau théâtre français»), l'appellation de Bélair contient toutefois une certaine ambiguïté, puisqu'elle tente de définir simultanément ce théâtre à peine devenu un «théâtre québécois» comme un «nouveau théâtre québécois». Au fond, elle suggère une sorte de double rupture qui surviendrait à ce moment-là dans le modèle local de la pratique théâtrale tout en intégrant le théâtre «canadien-français» / «canadien» / «pré-québécois» dans l'évolution globale du champ dramatique au Québec.

L'expression témoigne donc du besoin de rupture avec le passé mais en même temps, elle atteste paradoxalement l'existence d'un lien indissociable du moment présent avec l'Histoire. Sur le plan artistique, une telle contradiction permet de légitimer cet «autre théâtre», «autonome et original» des «amateurs de qualité», en dénigrant le théâtre professionnel et en l'accusant de sclérose avancée. Ce paradigme est déjà implicite dans l'étude de Jean Hamelin: «D'autre part, la dramaturgie canadienne-française n'a pas réalisé les progrès espérés. Elle demeure informe, peu convaincante dans son ensemble, et n'a pas encore atteint ce stade professionnel qu'on désirerait tant pour elle [...] Mais, pour le moment, le théâtre canadien-français se distingue par un style de représentation qui est bien à lui et qui se situe au niveau de celui du reste du monde. Aura-t-il un jour sa dramaturgie propre ?»[17]

Michel Bélair amplifie seulement ce paradoxe, puisque pour lui, le caractère distinctif du théâtre pratiqué au Québec est perceptible déjà à plusieurs niveaux. Avant tout, celui de la rupture avec l'ancien théâtre local («Le théâtre québécois est fondamentalement différent de ce que l'on appelle encore parfois théâtre "canadien-français"»; «Avant d'être québécois, le théâtre d'expression française au Québec a d'abord été canadien. Canadien par ses thèmes, par les problèmes à caractère universel qu'il abordait et, aussi, par une dénégation certaine du contexte civilisationnel dans lequel il se manifestait»[18]), mais aussi celui du divorce avec le théâtre «français de France» - perçu de plus en plus comme un «théâtre étranger», vu que sa norme hexagonale conduisait les artistes québécois à une sorte d'«asservissement» culturel et linguistique. Le geste des finissants de l'École Nationale de théâtre du Canada de quitter prématurément cette institution en 1968 et de fonder le Grand Cirque Ordinaire serait une preuve parmi d'autres de ce rejet commun d'une culture dominante.

Simultanément, Bélair procède à une exhibition spectaculaire de l'appartenance de la nouvelle création dramatique à son contexte socio-politique d'émergence: «La notion de théâtre québécois est toute entière fondée sur l'idée même de la reconnaissance d'un fait, d'un donné québécois, qui lui-même est né avec la révolution tranquille vers 1960»[19]. En effet, il n'est pas rare de voir cette relation se définir comme une symbiose par laquelle l'avenir du théâtre dépend étroitement du succès de l'affirmation nationale: «Au niveau politique, on retrouve le même type d'affirmation puisque dans le contexte d'un pays à majorité anglophone la prise en charge d'une langue et d'une culture québécoises implique, en soi, une position politique du problème. De fait, on peut déjà poser que le théâtre québécois cessera d'être marginal le jour où il en sera de même pour la société québécoise tout entière: qu'il deviendra «officiel» quand le Québec atteindra à son autonomie complète»[20]. Cette *condition sine qua non* se substitue progressivement dans la création à l'habituelle quête ontologique

de l'art et donne naissance à une esthétique particulièrement orthodoxe du réel; une sorte d'a-esthétique.

Dans sa forme la plus développée, cette démarche - bien alimentée par la mécanique du refus - aboutit à l'acte de rupture avec... le théâtre lui-même. Notons que dans cette situation la subversion du théâtre vise l'essentiel pour ne laisser finalement à cet art que son Nom. Bélair semble avoir une certaine conscience de ce fait quand il note: «Le théâtre québécois s'impose d'abord comme une dénégation du théâtre officiel»[21]. Pour illustrer ce propos, il consacre d'ailleurs une partie significative de son ouvrage à la présentation de la création *Les Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu* du Théâtre du Même Nom de Jean-Claude Germain. Le commentaire que Bélair réserve à cette «pièce» est élogieux, car il considère ce «show» comme «l'un des points tournants les plus essentiels à la compréhension de ce qu'allait rapidement devenir par la suite le théâtre québécois»[22]. Le spectacle du TMN est saisi comme un «espace critique que les textes de Michel Tremblay, le seul auteur québécois «reconnu» jusque-là, ne font surgir que de façon implicite»[23]. Regardée de plus près, cette description peut révéler certains traits fondamentaux (spatio-temporalité, identité, conflictualité) d'un modèle de la représentation:

> *Dans le coin gauche, les Enfants de Chénier ! (Applaudissements, Bravos, Silence.) Dans le coin droit, les enfants de c... (Bouh !). Les champions de France. (re-bouh !) Molière, Musset, Giraudoux... d'autres. [...] L'entraîneur des champions; absent ou décédé. (Rires.) Le «coach» des Enfants de Chénier; J.-C. Germain ! (Hourra !). [...] Vous connaissez les règles du jeu: pas de coups bas, mais démolissez-vous ! Une lutte à finir en deux chutes. Allez-y, tapez-vous dessus !*
>
> ***Premier round***
>
> *Marivaux s'avance timidement. [...] Assistés de Nicole Leblanc et de Gilles Renault, ils le maîtrisent rapidement. [...] Marivaux s'écroule, terrassé, vieilli: comme si le ridicule tuait encore, il ne se relève plus. [...] La dissension règne au sein des Enfants de Chénier: ils veulent tous participer au match. [...] Le combat reprend. Poquelin dit Molière s'écrase à son tour au bout de quelques minutes d'un combat inégal. (Ce que l'on peut prendre de plaisir à voir massacrer !) Avant même d'entrer en scène, Musset, Alfrède de, s'avoue vaincu. [...] En moins de deux, Giraudoux subit le même sort. La victoire est totale [...].*

Entracte

En collaboration avec le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, le Théâtre du Même Nom réussit à stigmatiser dans une création collective tous les lieux communs et toutes les facilités du théâtre conventionnel. Plus: à le ridiculiser complètement. S'inspirant des scènes les plus connues du répertoire dit «classique», l'équipe de Jean-Claude Germain fait la preuve du ridicule de la situation. [...] Au-delà de l'étiquette «théâtre engagé» et des considérations limitatives qui la supportent, les Enfants de Chénier, sous des dehors faciles, reposent la question de la relation du théâtre à la société qui le fait naître. [...]

Deuxième round

Les grands tragiques et les mystiques s'avancent. [...] Claudel en tête suivi d'Anouilh, Euripide, Eschyle, Racine, Corneille, Shakespeare (un Anglais !). L'angoisse se lit sur leurs visages; tiraillés entre le devoir (de combattre) et le poids du destin, ils vont à leur perte. [...] C'est là le destin tragique ! Les Enfants de Chénier les attendent de pied ferme. [...]

Epilogue

Le match est terminé. Le théâtre est mort. (Le «Grand»). Les Enfants de Chénier n'ont plus qu'à occuper la scène ou à descendre dans la rue. Et à parler[24].

Dès lors, «toutes les productions [du Théâtre du Même Nom] qui suivirent allèrent dans le même sens en traduisant chaque fois un mythe profondément ancré dans la mentalité québécoise»[25]. Mais ce qu'il faut souligner, c'est que cette confrontation radicale des représentations transforme inévitablement le théâtre en une catégorie culturelle inférieure, une sorte de sous-représentation destinée à véhiculer avant tout des messages «réels». Plusieurs éléments forment cette matrice: la conversion de l'image de la création en celle de la destruction («Vous connaissez les règles du jeu: pas de coups bas mais démolissez-vous !»); la méta-théâtralisation déconstructive («Le Théâtre du Même Nom réussit à stigmatiser [...] tous les lieux communs et toutes les facilités du théâtre conventionnel») où le drame central s'articule avant tout comme le drame du théâtre («C'est là le destin tragique !»); le caractère très carnavalesque du processus («S'inspirant des scènes les plus connues du répertoire dit «classique», l'équipe de Jean-Claude Germain fait la preuve du ridicule de la situation»), ainsi que le caractère hautement opérationnel de deux figures représentatives de toute la dynamique - le (vieux) dramaturge qui

incarne la mort du théâtre et le jeune enfant qui symbolise... le théâtre de la mort.

Au terme de cette opposition identitaire, le «grand» rituel se voit évacué par le «petit» rituel, en créant dans l'esprit du spectateur l'impression d'un renversement complet des paramètres («En assassinant le théâtre de répertoire, en lui faisant prendre le second rang qu'il devrait occuper [...]»[26]). Notons par ailleurs que l'appellation de la troupe de Jean-Claude Germain traduit à elle seule une telle transmutation, puisque «le Théâtre du Même Nom» apparaît dans cette perspective comme un non-théâtre déguisé en théâtre. Cela est défini par Bélair comme «un espace théâtral épuré»[27], représentatif également des créations de Michel Tremblay, du Grand Cirque Ordinaire, du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui et des groupes comme le Théâtre Quotidien de Québec et le Théâtre Actuel du Québec.

Bélair inscrit son discours dans le modèle de l'affirmation négative en renversant la question habituelle: «Est-ce que le théâtre québécois existe ?»[28] - qui au fond n'était qu'une variante d'une interrogation générale sur l'existence de la littérature et de la culture québécoises - de manière à pouvoir dénier l'existence possible du théâtre comme tel: «En fait, l'existence même du nouveau théâtre québécois pose une question capitale: est-ce que le théâtre est encore aujourd'hui possible ?»; «À quoi peut bien encore servir le théâtre ?»; «A-t-il jamais servi à quelque chose?»[29], etc. Gilbert David énonce cette problématique de manière tout à fait analogue: «Une fois assurées la délimitation de son champ et la pérennité de sa structure de fonctionnement et de services, l'ACTA s'est engagée dans un long débat par lequel ses membres ont quitté le terrain exclusivement théâtral, assujetti comme on l'a vu à la loi de la légitimité, pour commencer à définir de nouveaux modes de production, de diffusion et d'animation. Plus ou moins consciemment les amateurs adoptent un fonctionnement et se fixent des objectifs qui vont tendre à définir une contre-légimité théâtrale»[30].

C'est donc à partir de telles prémisses esthétiques et idéologiques que semble se constituer la vision d'un théâtre québécois, profondément différent du RESTE CULTUREL («C'est maintenant que nous manifestons une culture autonome, DIFFÉRENTE, que les mécanismes d'assimilation nous menacent le plus»[31]). Ce «théâtre neuf»[32] est présenté tout d'abord comme un théâtre officieux, mais il «sera "officiel" quand il cessera d'être considéré comme l'expression marginale d'une communauté marginale...»[33]. Pour le moment, il ne peut fonctionner que comme une activité contre-institutionnelle («Il ne s'agit pas de l'institutionnaliser, mais bien de lui donner les moyens de se faire connaître à la majorité des Québécois»[34]), sans quoi sa particularité serait mise en péril («L'activité théâtrale au Québec s'est dégagée en deux univers bien distincts: celui du théâtre profesionnel et celui du théâtre québécois»[35]). Avant tout cependant, il s'agit d'un théâtre de revendication sociale et nationale («Toutes les expériences, depuis cinq ans, prônent une sorte de nouvelle alliance entre le fait théâtral et la réalité ne pouvant conduire qu'à l'affirmation de l'identité nationale»[36]; «Le concept de nation n'est donc que rarement détaché du contexte global du Québec»[37]), opposé directement au modèle élitiste de la culture qui, avec ses lois, ses critères et ses exigences, dénigre le «"vrai théâtre"» et propose un «théâtre dans lequel le peuple ne reconnaît pas ses préoccupations, ses frustrations, et son langage»[38]. En somme, le théâtre québécois se présente comme un théâtre obsédé par l'effet de réel: «Le théâtre québécois est en fait une réalité profondément incarnée dans ce qui particularise le Québec d'aujourd'hui, c'est-à-dire, dans la tentative d'une affirmation politique et culturelle»[39].

Ce n'est pas un hasard si l'axiomatique dramatique de cette époque a été définie également en tant que «jeune théâtre». Là, tout comme auparavant, on souligne le rejet des «pratiques [...] inadaptées à la sensibilité contemporaine» et la remise en question du mythe du «Grand Théâtre» (le «Grand Comédien», la «Grande Troupe», le «Grand Texte», le «Grand Répertoire»). Nombreux sont

les artistes pour qui ce standard universel et international du théâtre dégénéré et statique empêche de déboucher sur «une action concrète» d'animation politique et culturelle du milieu social, ce dont est capable le «jeune théâtre» en créant un espace-temps «foncièrement dynamique», où «le comédien et le spectateur sont à la fois sujets et objets du phénomène théâtral en ce qu'ils participent d'une même réalité sociale»[40]. Cette réévaluation de la pragmatique théâtrale en fonction du spectateur est capitale pour comprendre le mécanisme de l'émergence de l'identité dramatique au Québec, d'autant plus que tous les efforts ont été tentés de la part des intervenants et des animateurs pour inventer un «nouveau public». Celui-ci se recruterait essentiellement parmi des populations non contaminées par la culture «dominante», celles des usines, des quartiers populaires, des écoles, des tavernes, des maisons de retraités, etc.

C'est dire que la spécificité de la représentation québécoise est mesurée avant tout par sa marginalité, par son exclusion du champ proprement théâtral («Le théâtre québécois est marginal. Parce que la société québécoise est marginale, il ne saurait en être autrement de son expression la plus significative»[41]). Alimentée également par la transformation dynamique du contexte international de la culture, une telle expérimentation dramatique atteint assez rapidement des proportions épidémiques, d'autant plus qu'elle rencontre peu de résistance de la part de l'institution théâtrale locale (s'il y en avait une). De ce fait. la contestation marginale de la culture se voit propulsée au centre du champ des pratiques culturelles et sociales québécoises. Dès lors, sa position idéologique devient de plus en plus ambiguë, mais elle l'était déjà au départ de sort que la remise en question radicale de la «Grande Tradition Théâtrale» était au fond une contestation superflue à cause de la présence et la dimension très symbolique de ce «Grand Théâtre» au Québec. (Elle sera encore plus dépourvue de sens dans le cas de la révolte contre l'opéra, qui a éclaté sans que l'on s'aperçoive que cette forme d'art était pratiquement inexistante ici.)

Paradoxalement, donc, le professionnalisme dramatique qui semblait être né peu auparavant (*cf.* Les Compagnons de Saint-Laurent) sera contesté et évacué comme si la représentation dramatique locale (et du local) ne pouvait se faire que sur ce mode peu usuel d'énonciation scénique («Une fois passé le temps des *Fridolinades*, le théâtre au Québec s'est rapidement officialisé, prenant bien vite les allures du théâtre bourgeois le plus traditionnel à l'image d'une société fermée»[42]). Mais au fond, on assiste alors à l'émergence déguisée d'une institution qui refuse dans un premier temps de se faire reconnaître comme telle, tout comme son théâtre refuse d'être considéré comme du théâtre: «Même si l'on peut définir globalement ce qu'est le théâtre québécois en ce qu'il implique toujours une réflexion sur la situation québécoise, il est impossible de le caractériser en une forme précise»[43].

On peut admettre cependant, sans risques de tomber dans une contradiction épistémologique, que *la forme* la plus fonctionnelle et la plus dominante de cette contre-légitimité théâtrale était la «création collective». Le but de ces «collectifs de création» apparus massivement dès le début des années 1970 était clair: provoquer, ou susciter du moins, une prise de conscience sociale, tout en reniant «une vision traditionnelle, pédagogique et didactique du théâtre». Là encore, «la représentation» prend un sens particulier, car elle désigne «l'objet créée par un "collectif" renvoyant, d'une part, aux modes de production, c'est-à-dire aux techniques d'improvisation et d'écriture, à la composition et à la dynamique interne du groupe, et d'autre part, à l'ensemble des producteurs»[44]. Sur le plan social, la création théâtrale collective exige un profond engagement qui va transformer souvent le spectacle en un lieu de propagande socialiste et d'«intervention directe» dans des questions ponctuelles, jugées urgentes (le chômage, la santé, la famille).

Ajoutons que l'expression «création collective» implique une série d'autres concepts liés à la contestation de la hiérarchie dans le processus de la conception et de la production d'un

spectacle théâtral. Ainsi, de ces trois piliers de la représentation scénique que sont l'acteur, l'auteur et le metteur en scène, seul le premier a été redéfini de manière positive tandis que les deux autres, considérés inutiles et parfois même dangereux pour une création libre et indépendante, ont été souvent effacés. Le discours de l'époque met de l'avant les termes d'«acteur-auteur», d'«acteur-inventeur», où le comédien n'est plus défini comme un simple exécutant mais comme un créateur. Là où les fonctions d'auteur et de metteur en scène réapparaissent dans le processus artistique, le discours change en conséquence et les termes de «coauteur», d'«écrivain scénique», d'«animateur» et de «conseiller dramatique» sont proposés pour marquer la différence par rapport au partage traditionnel du travail.

En ce qui concerne le «nouvel-acteur», il privilégie une «nouvelle présence scénique»; après avoir évacué de son environnement tout ce qui se rapportait au jeu, il se charge du devoir de présenter sur la scène son vécu réel sans se soumettre aux normes ordinaires de la scène. C'est ainsi que l'improvisation, qui a par ailleurs une longue histoire dans la tradition de l'art théâtral, acquiert dans le contexte québécois une signification particulière, celle du degré ultime (zéro) de l'improvisation où il ne s'agit plus d'«une technique de *jeu* dramatique où l'acteur *jouerait* quelque chose d'imprévu, non préparé à l'avance et "inventé" dans le feu de l'action»[45], mais de la présentation d'une «vie réelle» sur la scène. Bélair insiste sur ce trait du spectacle au Québec: «Il s'agit là d'une improvisation spécifique: car c'est une donnée absolument inaccessible à un public non-initié»[46].

Parmi les troupes de création et d'improvisation collective de cette époque, c'est le Grand Cirque Ordinaire qui semble jouir de la plus grande popularité. Fondé par des finissants contestataires qui ont quitté l'École Nationale de théâtre du Canada en 1968, le GCO part régulièrement en tournée dans les régions, à la rencontre d'«un public vierge». La «régionalisation» de la pratique théâtrale apparaît de toute manière à l'ensemble de troupes comme une nécessité. Ce mot d'ordre traduit concrètement la volonté de

«décentraliser» et de «démonopoliser» le théâtre pour le rendre accessible aux strates sociales les plus basses et les plus éloignées de Montréal. On doit signaler cependant que parallèlement à cette expansion territoriale horizontale, le grand modèle de théâtre collectif connaîtra un effritement de plus en plus marqué et que son potentiel idéologique sera approprié par des groupes plus restreints de revendication sociale. C'est d'ailleurs de cette manière que ce «théâtre contre» se manifestera de plus en plus ouvertement comme un «théâtre pour», le changement de polarité étant dû non seulement au glissement de la représentation du niveau artistique au niveau proprement social, mais aussi à l'aboutissement naturel d'une revendication socio-culturelle (nationale) fractionnée en de nombreuses révoltes de groupes «subalternes», de coalitions aussi avides de différence (d'autres appartenances), de spécificité et de pouvoir que convaincus de leur profondes et multiples oppressions (*v.g.* «Notre société est fondamentalement contre les femmes, contre toutes les femmes»[47]).

On peut expliquer de cette manière l'affirmation du théâtre collectif (exclusivement) féministe, apparu à la suite des problèmes que les femmes actrices éprouvaient dans les groupes mixtes de création (*v.g.* l'incompréhension de leur différence, une distribution problématique des rôles, etc). À l'intérieur de ce sous-champ, le théâtre ne représentera toutefois jamais une entité homogène. Pour les unes, il devra servir principalement comme un instrument d'information et de combat social, pour les autres, il sera utilisé pour explorer les sentiers ténébreux de la conscience féminine. Une donnée commune peut toutefois être dégagée assez facilement de cette nébuleuse: la perception globale de la société comme un appareil «patriarcal et logocentriste», dont les valeurs monstrueuses, comme la conquête, la guerre, le pouvoir, l'argent, l'autorité, l'exploitation, présentes autant au niveau économique et politique que culturel (familial, affectif et sexuel), seraient néfastes à la nature de la femme («Notre exploitation, nous la vivons quand nous sommes tout simplement «femmes». Le contrôle de nos corps nous est refusé: nous ne pouvons décider nous-mêmes du

choix de nos maternités, nous ne pouvons jouir ni de nos maternités ni de nos corps. La société nous a si bien dévalorisées que nous avons honte d'être des femmes. Selon les époques, nous devons être des esclaves, des bijoux fragiles, des reproductrices d'enfants, des "plottes bandantes"»[48]. La représentation théâtrale féministe, conçue souvent à partir d'«un problème concret et actuel», aura pour but de rejoindre «les femmes les plus exploitées, les plus isolées aussi» («C'est à nous d'aller rencontrer les femmes là où elles sont: dans leurs quartiers, dans certaines assemblées syndicales, dans un lieu de travail en grève [...]»)[49]

Un autre sous-champ théâtral capital du point de vue de sa fonctionnalité symbolique et idéologique est le théâtre pour enfants. Évidemment, la lutte du milieu théâtral pour la délivrer l'enfant de l'isolement social et de l'oppression scolaire (CULTURELLE) ne diffère pas beaucoup de la dynamique globale du spectacle dramatique, et dans de nombreuses oppositions établies pour former une nouvelle représentation du jeune public, on retrouve facilement des éléments esthétiques et idéologiques qui en témoignent clairement: la conception de l'enfant «non réaliste qui idéalise l'enfance» doit être remplacée par celle qui le considère comme un «être à part entière qui fait partie de notre société»; l'approche de l'enfant enfermé dans une morale où «le contexte est plus important que le contenu» (la mise en scène, le décor, la machinerie, les costumes et le maquillage qui «fixent l'imagination de l'Enfant») doit être remplacée par «l'importance dialectique de permettre de véritables échanges enfants-adultes qui cassent les relations univoques de dépendance ou d'autorité et débouchent sur l'invention d'autres jeux utiles et conjoints»; le spectacle fondé sur l'«illusion de "l'Art, de la Vérité, du Beau"» doit être remplacé par l'«expression de diverses réalités situables et transformables»; le mode de spectacle en tant que «participation passive et silencieuse» d'un enfant considéré comme «petit singe savant» doit le céder à l'«animation liée directement au vécu des enfants». Tout cela pour «amener le jeune spectateur à prendre

conscience de son potentiel créateur de transformation individuelle et collective».

(...)

Plus on remonte au niveau de la surface discursive, plus les recoupements, les divisions qui organisent le représentable apparaissent nombreux et complexes (*v.g.* à l'intérieur du théâtre féministe, il y a un espace symbolique réservé au théâtre pour enfants et vice-versa). Dominées idéologiquement tantôt par les convergences et le bon-ententisme, tantôt par les divergences et les incompatibilités inhérentes, ces zones diffractées se manifestent au premier regard comme une dynamique profondément incohérente et difficile à résumer de manière exhaustive, mais elles s'avèrent au fond parcourues par la même force hégémonique, fondatrice d'une représentation socio-culturelle et politique globale.

Les autonomisations (1976 - 1980 et 1980 - 1983)

Il est paradoxal de constater que l'autonomisation du théâtre québécois est due en bonne partie à l'effritement du grand récit de théâtre collectif et national. L'affaiblissement du potentiel normatif de ce dernier provoque dans un premier temps un vide, mais celui-ci est remplacé assez rapidement par un bouillonnement fructueux qui permettra au milieu de sortir de la crise avec une «nouvelle» identité. Le départ en 1975 des troupes «progressistes» de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT) signale bien la radicalisation politique et la marginalisation institutionnelle du théâtre engagé, ainsi que la singularisation et la diversification de la pratique théâtrale, de plus en plus allergique aux représentations idéologiquement dogmatiques. La division en 1979 du Théâtre Expérimental de Montréal entre le Nouveau Théâtre Expérimental et le Théâtre Expérimental des Femmes, et la fondation

en 1976 des cahiers de théâtre *Jeu*, qui constitueront avec le temps un des plus importants lieux de réflexion sur l'art dramatique local (et étranger), témoignent aussi de cette disparition de l'orthodoxie du champ théâtral.

Cette transformation (influencée aussi, dit-on, par la prise du pouvoir par le Parti Québécois en 1976) est ressentie avec d'autant plus de force qu'elle touche au mécanisme même de la dynamique de la représentation de l'époque: la création collective semble en effet entrer dans son stade de déclin après avoir connu des moments de gloire; elle perd de plus en plus de sa force opérationnelle, démantelée par ses contradictions inhérentes et ses ambiguïtés («Le théâtre est depuis toujours une création collective»[50]; «La production collective est une loi de structure du théâtre, mais il faut aussi conquérir ce travail collectif sur tous les mythes de la spontanéité créatrice de groupe et sur la réalité des instances de décision concentrées dans une personne, à tel moment et dans un contexte économique et financier donné»[51]; «Dans un sens, la création collective, dans son affirmation parfois utopiste de l'égalité au niveau de la production, risque aussi de gommer ce qui se joue quand même à l'intérieur de collectif»[52]). On observe également l'abandon des missions attachées au programme de la régionalisation, même si un petit nombre de troupes s'obstinent encore pendant quelque temps à travailler pour un avenir meilleur des ces parties (sociales et géographiques) oubliées de la nouvelle culture. Mais ces survivants éprouvent de plus en plus de difficultés à monter leurs tournées: «Toujours est-il que l'enthousiasme à travailler dans un tel comité est directement proportionnel aux conditions économiques et sociales d'une société. Le comité essuie parfois de durs coups: démobilisation des membres, fatigue et découragement des bénévoles, désintéressement du public, un spectacle qui fait un bide, baisse des subventions, etc.»[53]

Tous ces chambardements entraînent finalement des modifications sensibles dans la perception du public: celui-ci apparaît de moins en moins comme une entité homogène, et s'avère au

fond tout aussi fractionné que le milieu: «Aujourd'hui, le Public à l'image de la société s'est effrité en nombreux groupes, sous-groupes et groupuscules... D'évidence, il y a maintenant *des* publics: pour la recherche, les «classiques», pour le théâtre de femmes, pour rire, pour les sorties du samedi soir, pour la création collective, pour le changement, la révolution prolétarienne, pour (et contre !) le Théâtre, pour «se changer les idées», pour découvrir, s'étonner, etc. De ces divers publics, on ne connaît presque rien»[54]). Cette transformation est provoquée entre autres par une prise de distance de l'artiste face au spectateur, qui dès lors apparaît fréquemment comme une figure profondément ambivalente de la représentation («Quelques troupes, plus ou moins politisées, tentent en un peu plus de dix ans de briser leur dépendance exclusive face au public, disons «théâtral» [...] Il y a une critique du public à faire. Elle est difficile à tenir, en dehors d'intuitions indicatives, car contrairement à la représentation qui, même éphémère, se laisse relativement approcher en tant qu'objet, le public s'évanouit encore plus vite»[55]).

Une dynamique semblable est perceptible dans les rapports entre les créateurs et les critiques qui - rappelons-le - ne constituent qu'une forme particulière de public. Ainsi, à cause de leur visibilité en tant que spectateurs, les critiques doivent, comme des boucs émissaires (mais les artistes le font aussi), assumer tous les antagonismes implicites aux relations propres à la réception sociale de la représentation théâtrale. On note donc, à cette époque, une sensibilité de plus en plus grande des créateurs de la scène aux opinions (souvent cruelles) que la critique fait circuler au sujet de leurs performances («Que dire, cependant, de ce public identifiable qu'est la critique ? Voilà un public pour le moins controversé ! Certains praticiens n'hésitent d'ailleurs pas à lui refuser toute crédibilité à cause de ses présomptions, de son «savoir» qui emprisonnerait son «instinct» - le «vrai» public est supposé en avoir un qui ne trompe jamais -, de son «pouvoir» même»[56]).

On peut considérer l'ensemble de ces éléments comme les prémisses d'un (difficile sinon impossible) retour du théâtre québécois sur la SCÈNE et d'une réconciliation (forcée et ambiguë) des artistes avec le modèle du THÉÂTRE. Ce phénomène pourrait expliquer d'une certaine manière le rétablissement dans ses fonctions de l'écrivain dramatique, dont la disparition définitive a été proclamée il n'y a pas si longtemps. D'autre part, il est nécessaire de préciser que «le théâtre d'auteur, même s'il [était] de plus en plus contesté et remis en question, accapar[ait] la plus grande partie du champ théâtral au Québec et demeur[ait] le plus connu et le plus suivi par la critique que par le public[57]». Moins présente à l'intérieur des compagnies de jeune théâtre, la dramaturgie continuait également à cette époque à être enseignée dans les écoles, analysée par les spécialistes, lue par le public. etc[58].

La réévaluation, la marginalisation et parfois la disparition complète des normes esthétiques et idéologiques dominantes à l'époque de la «naissance» du théâtre au Québec déclenchent assez rapidement, au tournant des années 1970, une large réflexion des artistes, des auteurs (et des critiques) sur l'essence du théâtre. Dans cet «exercice d'auto-définition»[59], le pamphlet «Contre le théâtre pour», signé en 1979 par Jean-Pierre Ronfard et publié à l'intérieur du dossier «Pour les années 1980» des cahiers de théâtre *Jeu*, doit être mentionné, car il résume de manière concise et exemplaire le changement qui s'opère alors dans le champ dramatique. Ce texte est d'autant plus intéressant que son argumentation se nourrit du constat de la mort du «Théâtre pour» dans le but d'annoncer fébrilement une «nouvelle» époque de la pratique théâtrale québécoise, où les intervenants seraient appelés à se tourner davantage vers l'exploration des avenues proprement dramatiques de la représentation:

> *Depuis un bon bout de temps il y avait une idée qui rôdait autour de moi [...]. À la suite d'expériences récentes, c'est devenu très clair: je suis contre le* ***Théâtre pour****.*
>
> *Qu'est-ce que le* ***Théâtre pour*** *? Constatons d'abord que le terme a envahi les affiches, les noms de compagnies, les*

conversations, les demandes de subventions. Il y a le théâtre ***pour*** *enfants,* ***pour*** *adolescents,* ***pour*** *étudiants,* ***pour*** *les syndicats,* ***pour*** *les clubs d'âge d'or, etc. [...]*

La notion de ***Théâtre pour*** *est parfaitement valorisante. Elle donne bonne conscience: Celui qui fait du* ***Théâtre pour*** *n'est plus un individualiste forcené qui se regarde le nombril. Il a en vue le mieux-êtres des autres. Il a une mission à remplir à leur égard. [...]*

Mais, ni sur le plan de la création, ni sur celui de la communication, je n'ai vu à une large échelle, dans la production des cinq dernières années, de différences flagrantes entre le ***Théâtre pour*** *et l'autre théâtre. Je pense même que le mensonge du* ***Théâtre pour*** *est en train d'étouffer le théâtre vivant, exactement comme l'illusion de la mission culturelle a étouffé le théâtre populaire il y a vingt ans.*

Tout ce que je vois m'amène à penser que les pratiquants du ***Théâtre pour*** *font tout simplement du* ***Théâtre grâce à****. Comme tout le monde. Et cela n'a rien de honteux. C'est grâce au public qui vient ou chez qui on va que l'on fait du théâtre. [...] C'est grâce aux enfants, aux travailleurs, aux clubs de l'âge d'or, grâce au public, pour tout dire, que des gens pratiquent un art qui s'appelle le théâtre dans les conditions qui leur semblent les plus conformes à leurs critères personnels. Le malheur c'est que le* ***Théâtre pour*** *(qui n'est au fond que du* ***théâtre grâce à****) se transforme souvent en* ***Théâtre sur le dos de****, et là tout le monde y perd: le théâtre, les troupes et le public.*

Puis:

[...] [I]l existe des gens du ***Théâtre pour*** *dont j'aime les réalisations. Ils ne sont pas du tout admirables. Ils sont rusés. Ils s'ébattent en pleine santé dans les actes théâtraux qu'ils aiment, en accord avec leurs idéaux socio-politiques, devant le public qu'ils ont choisi. Par astuce, entêtement, par la vigueur de leur pensée et aussi de leur talent, ils ont trouvé les moyens de vivre de leur métier. Mais peut-être ne font-ils plus, à mes yeux, du* ***Théâtre pour****. Ils font du* ***Théâtre avec****, du* ***Théâtre au milieu de****. Peut-être à leur manière ont-ils commencé à changer la nature de l'acte théâtral. Ils démontrent en tous cas que le théâtre peut être information sans être didactisme, témoin sans être exemplaire, simplicité sans être démagogie, observation et écoute sans être condescendance, connaissance sans être mépris.*[60]

Dans cette intervention, le théâtre, à peine libéré du joug de l'hégémonie de la création collective, est redessiné dans sa nouvelle identité à partir d'un sentiment de malaise («je suis contre le Théâtre pour»), semblable à plusieurs égards à l'affranchissement de la représentation québécoise dans les années 1960 - 1970 par la négativisation pure et simple de la norme théâtrale. Ce qui est différent, par contre, c'est la centralisation beaucoup plus explicite du discours sur l'objet même de la création, propre à l'élimination des éléments idéologiques devenus trop évidents et trop nocifs pour la cohérence de

l'identité artistique. En effet, le théâtre est perçu globalement à cette époque comme une entité extrêmement morcelée - «un théâtre en miettes» - qui manifeste le besoin d'une profonde cure intégrative: «Encore aujourd'hui, le théâtre est perçu comme une affaire de dilettantes; par contre, l'émiettement des budgets est directement proportionnel à l'émiettement du milieu qui ne s'est pas rendu compte très rapidement de sa division, de son incapacité à formuler, avant l'État, les conditions professionnelles de sa pratique, les objectifs pluriels qui l'animent»[61]. Une des conséquences de cette situation est l'antagonisation du rapport, déjà complexe et ambigu, entre le milieu dramatique et le reste de la société québécoise. Cette dernière apparaîtra de plus en plus, dans le discours, comme un élément tantôt favorable, tantôt opposé à l'autonomisation du théâtre et à la théâtralisation de la représentation.

La création de *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard rend compte de manière proprement artistique de tous les enjeux de ce virage identitaire, d'autant plus que cette méga-pièce (d'une durée de 15 heures) est produite par le Nouveau Théâtre Expérimental en 1982, à Montréal, au moment de la fête nationale de la Saint-Jean-Baptiste, et seulement deux ans après le referendum sur la souveraineté-association. Considérée comme «un véritable événement dans l'histoire récente du théâtre québécois»[62], la pièce de Jean-Pierre Ronfard marque en effet une brèche dans l'évolution de la dramaturgie québécoise, parce qu'elle se présente simultanément comme *une dernière création collective* et *une première représentation théâtrale de ladite création*. Son caractère méta-collectif la situe ainsi au coeur de la métamorphose symbolique et esthétique de la représentation québécoise de l'époque. Cette oeuvre reste néanmoins une représentation profondément ambivalente, car son espace-temps et son identité sont fondés sur un entre-deux structurel: «Dans la démarche du Nouveau Théâtre Expérimental, on saisissait l'intention à la fois de se servir des acquis du théâtre et de faire éclater les règles établies. Contrairement aux habitudes, les comédiens ont joué à la

fois à l'extérieur et à l'intérieur. Même à l'intérieur, ils ont bouleversé les traditions en assoyant le public tantôt dans la salle, tantôt sur la scène !»[63].

En ce qui concerne la narration de cette «épopée sanglante et grotesque» (le sous-titre), elle est conçue par l'auteur comme un cycle de six sous-pièces et un épilogue (la valeur du chiffre «7»), où toute la spécularité collective locale est projetée sur le plan universalisé d'une large représentation sociale. Chose importante, ces deux plans chronotopiques, tantôt opposés tantôt concomitants, peuvent être interprétés chez Ronfard comme les lieux producteurs d'une ambivalence supplémentaire puisque, d'un côté, la pièce transgresse largement la représentation spatio-temporelle de la seule «société québécoise» (en dépassant volontairement et explicitement les limites géographiques et temporelles de son territoire: «D'un bout à l'autre de la terre, les aventures de tout un peuple mystifié...»[64]), et, d'un autre côté, elle ramène toute cette méga-représentation dans une ruelle perdue de Montréal («Dans le quartier de l'Arsenal, entre le boulevard Belle-Île et la rue Bourbonnais»[65]). Le chevauchement constant de l'action entre le «réel» et la «fiction» (ne serait-ce qu'au niveau temporel) nourrit et amplifie ce profond dédoublement structurel: «[la pièce maintient] actifs, tout le long, les deux niveaux de récits; l'un dans la "cour" où jouent les enfants, l'autre à la "cour" royale. Ils se confondent même. [...] Le spectacle illustre le fonctionnement même du jeu théâtral. En effet, les enfants personnifiant les "grands" créent littéralement sous les yeux des spectateurs [...] cet univers fabuleux de rois, confondant "rêve" et "réalité"»[66].

L'étude attentive de l'évolution de la dimension «fictionnelle» (théâtrale) et de la dimension «réelle» (non artistique) de *Vie et mort du Roi Boiteux* permet de voir que, dans ce spectacle, l'histoire avance ou régresse selon le niveau choisi de la représentation. En fait, le recul de l'histoire «historique» («Le mot "épopée" informe qu'il s'agira d'un récit en plusieurs épisodes reprenant les exploits des héros fondateurs de

l'Histoire»[67]) est inversement proportionnel au développement de l'histoire «théâtrale» («Fait assez remarquable, et c'est pourquoi on l'a privilégié, ce spectacle utilise presque tous les espaces scénographiques dénombrés dans la partie théorique, de sorte qu'il constitue une véritable histoire du théâtre !»[68]). En conséquence, la fin «historique» du récit est présentée dans la dernière scène de la 6e pièce comme un meurtre rituel, inspiré du symbolisme de la *genèse* biblique («La horde de Moïse, à la voix de la fille de Leïla, met fin à la vie et à la cité du Roi Boiteux» né au début de la pièce), pendant qu'au même moment l'intrigue «théâtrale» s'achève - au sens propre et métaphorique - par une représentation sur la SCÈNE. Cette particularité spatio-temporelle fait donc évoluer la représentation de l'Histoire et l'Histoire de la représentation dans une relation d'interdépendance conflictuelle, ce qui provoque en dernier lieu un renversement complet des catégories fondatrices du spectacle: «La scène à l'italienne [...] sera renversée à l'épisode VI quand les spectateurs se trouveront sur la scène avec les comédiens qui, eux, joueront, à un certain moment, dans l'espace traditionnel du public: les rangées de fauteuils. L'espace traditionnel est ainsi "renversé comme un gant" ! Toutefois, même quand on l'utilise, cette scène à l'italienne reste presque vide»[69].

Il est à noter que, contrairement à la révolte anti-théâtrale des *Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu* du Théâtre du Même Nom, qui nous montre les non-acteurs prendre possession de la rue, chez Ronfard la confrontation du non théâtral et du théâtral ramène le spectacle sur la scène pour sublimer (méta-théâtraliser l'a-théâtral) et exhiber - mais non dépasser - les contradictions inhérentes du modèle originel. Cette particularité se retrouvera par la suite dans l'ensemble de la production théâtrale québécoise des années 1980, qui «reprendra» d'une certaine manière la question de la représentation énoncée dans *Vie et Mort du Roi boiteux*: «Ce théâtre qui s'affiche théâtre mais qui, en même temps, remet lui-même en question sa «non-réalité» pose magistralement le problème de l'illusion théâtrale: c'est le réel,

c'est présent, mais ce n'est pas vrai, c'est fictif. Voilà le signe parfait, l'essence même du théâtre - la présence d'une absence. Il est important d'insister sur le fait que l'affirmation de la théâtralité et la transgression de ses lois se font simultanément. [...] Dans ce mouvement [...], on assiste à une remise en question du principe même de la représentation»[70]. Le positionnement du public est par ailleurs très significatif dans cette exhibition particulière de la méta-spécularité: «Le fait que les spectateurs regardant le spectacle voient, en face, d'autres spectateurs, pour ainsi dire à travers le spectacle, est une autre conséquence importante du choix de cette aire rectangulaire. Le public ne peut oublier le public. Il "se" regarde regardant»[71].

Au niveau institutionnel, le phénomène de la spécularisation du théâtre québécois témoigne avant tout de la professionnalisation du milieu et de sa conscience artistique de plus en plus aiguë. L'autonomisation de la pratique théâtrale se répercute en effet sur le statut et sur le travail des tous les praticiens de la scène - acteur, metteur en scène, auteur, etc., pour qui le «comment dire» (forme esthétique) devient progressivement aussi important que le «quoi dire» (contenu narratif). Cependant cette conscience professionnelle de plus en plus élevée entraîne aussi une (nouvelle) diversification et, dans une certaine mesure, un (nouveau) fractionnement du milieu, puisqu'elle se réalise inévitablement par une série d'émancipations successives et un pullulement des herméneutiques indépendantes (*v.g.* «la mise en scène est un art à part entière»[72]; «l'animation théâtrale: une profession...»[73]; le théâtre des marionnettes et le théâtre pour les jeunes sont de «vrais théâtres»[74]). On pourrait inscrire finalement dans cette large redéfinition culturelle (qui dans une autre perspective témoigne d'une mutation sociale importante) la bataille des dramaturges pour les «nouveaux» droits d'auteurs...

La transformation de l'Association québécoise du jeune théâtre témoigne à elle seule du sens de l'évolution de la pratique théâtrale au Québec à cette époque. La disparition en 1978 du règlement qui autorisait seulement 50% des membres d'une troupe de

l'AQJT à faire partie de l'Union des Artistes (pour protéger la création collective de «la structure de production hiérarchisée des grosses compagnies» et pour assurer une légitimité aux «mouvements parallèles»[75]), et l'abandon de la division initiale des membres de cet organisme entre «troupes temporaires» et «troupes permanentes»[76] (à cause du nombre très faible de «troupes temporaires») font en sorte que lors du XXIII[e] congrès de l'AQJT - considéré par ailleurs comme un «congrès de transition»[77] - toutes les compagnies-membres sont réparties selon une nouvelle terminologie entre les «troupes d'amateurs»[78] et les «troupes de métier». Cette dernière catégorie est définie alors comme «une troupe qui vit exclusivement de son métier théâtral ou qui tente d'en vivre»[79]. Même si la troupe de métier est encore perçue comme un «collectif dans lequel les différentes spécialisations ne sont pas hiérarchisées»[80], on n'hésite pas à préciser que l'égalité de toutes les fonctions dans le processus de la création sont dorénavant «réarticulée»: «il y a maintenant reconnaissance de la spécificité des métiers, de tous les talents»[81].

La devise «Le théâtre fait avancer le théâtre»[82] (qui participe de la professionnalisation du milieu) entraîne cependant de manière inévitable la commercialisation du «jeune théâtre», dont le spectacle devient de plus en plus conforme aux lois économiques (et «politiques») du marché. Ce phénomène est responsable en bonne partie de la mise en veilleuse de la pratique expérimentale du théâtre, tout comme auparavant la dépolitisation de la scène a «provoqué» la marginalisation et la disparition du théâtre socialement engagé. Il ne faut pas oublier non plus que ce remue-ménage remettra en vie les anciennes dichotomies entre le théâtre méga-urbain et le théâtre de la région, ou entre le théâtre professionnel et le théâtre amateur. En ce qui concerne la définition des troupes d'amateurs, elle ne peut se faire alors que... par la négative: «Dans notre temps, il y a eu [à l'ACJT] une espèce de démission des troupes d'amateurs, qui se sont désintéressées ou ont eu peur de la direction que prenait l'Association; mais ce n'était voulu ni par l'exécutif, ni par les

troupes progressistes membres du Conseil d'administration. Cependant, les troupes de métier ont pu avoir tendance à écarter les troupes d'amateurs: qu'il n'y en ait plus du tout à l'Association !»[83].

On s'aperçoit donc que le champ théâtral québécois est alors partagé principalement entre deux milieux: celui d'un théâtre «amateur-professionnel» en voie d'institutionnalisation et celui d'un théâtre professionnel déjà institutionnalisé. Dans son appréciation de la situation du «jeune théâtre» québécois au tournant des années 1970, Gilbert David souligne bien ce caractère flou de l'«institutionnalité» de la profession dramatique:

> *L'expression «jeune théâtre», accréditée par l'explosion théâtrale de la première moitié des années soixante-dix, recouvre aujourd'hui une réalité très vivante, diverse et contradictoire. [...] La pratique théâtrale officielle a d'abord été l'objet de multiples attaques de l'ensemble du «jeune théâtre». En fait, elle a, depuis, absorbé et, comme on dit, récupéré une bonne partie des énergies qui ont commencé par la contester. [...] [La tendance] la plus foisonnante, et sans doute la plus ambiguë, pourrait être qualifiée de para-institutionnelle en ce qu'elle ambitionne plus ou moins secrètement de succéder à la direction des théâtre en place, en acceptant de «jouer le jeu» du formalisme artistique, sans lequel ses productions seraient ignorées. [...] Sa facilité à adopter une attitude tantôt conciliante, tantôt «délinquante», la place structurellement dans une position réformiste: le répertoire est moins relu, ce qui s'appelle re-lire, que formulé, et la «création» qu'elle défend sait jusqu'où il ne faut pas aller trop loin. Il faut donc s'attendre à ce que ce «jeune théâtre» prenne à très courte échéance la relève des directions artistiques institutionnelles, parce qu'il y a déjà ses «entrées», et qu'il y a préparé consciensement son installation*[84].

L'émergence des nouvelles structures institutionnelles atteint son étape décisive avec la tenue en novembre 1981 des premiers États généraux du Théâtre professionnel au Québec qui, après deux années de consultation, donnent naissance au Conseil québécois du théâtre. Ce dernier organisme sera chargé de prendre la relève de l'Association québécoise du jeune théâtre et d'occuper ainsi la position dominante dans le milieu. La convocation des États généraux constitue un moment d'autant plus crucial dans l'histoire du théâtre québécois que la fragmentation du milieu commençait déjà à se faire sentir lourdement («Le milieu lui-même était très fragmenté; il n'avait pas eu l'occasion de se parler, d'échanger

sur ses réalités, souvent fort dissemblables»[85]). Or, ce rassemblement des praticiens du théâtre apparaît souvent dans le discours comme un remède à «l'état d'urgence dans lequel se trouv[ait] la pratique du théâtre»[86] et au sentiment de confusion identitaire qui s'était déjà bien implanté dans de nombreux esprits. Il est à noter aussi que, au moment des premiers États généraux, le milieu commence à se rendre compte de certains mécanismes prédominants - mais dissimulés jusqu'alors -dans la régulation esthétique et idéologique du fait théâtral au Québec:

> *À cause d'une dichotomie politique «de naissance», on a tendance à se définir comme n'étant pas l'autre, toujours par la négative. L'autre étant forcément le mauvais, le gros-méchant-anti-toutte. Mais surtout, faut pas le dire devant le monde. La chicane, c'est ben laid ! [...] Le milieu théâtral n'échappe pas à la règle, que ce soit au plan économique, politique ou esthétique. Les termes opposés sont nombreux et soulignent des différences et des divergences réelles: troupes/État, régions/métropole, Jeune Théâtre/théâtre institutionnel; amateurs/professionnels; théâtre engagé/théâtre de divertissement, etc, les premiers termes se définissant généralement par un «n'être pas» ou un «n'avoir pas» par rapport aux autres. Mais cela n'est perceptible que si l'on envisage les termes un à un. Car, si on cherche à les additionner pour tracer le portrait plus général de notre milieu théâtral, l'hétérogénéité est vite réduite à un «faire» du théâtre» de moins en moins défini et définissable*[87].

On peut considérer que la plus grande réussite des États généraux a été le dépassement (dans une certaine mesure) du désarroi provoqué par ce vide du «négatif-négativisé» et le ralliement de l'ensemble du milieu derrière le projet d'*une politique culturelle*. Ainsi, malgré de nombreux débats houleux au sujet de la spécificité professionnelle des compagnies théâtrales[88], tous les organismes de théâtre professionnel participants ont été divisés selon plusieurs catégories pour susciter et faciliter le soutien de l'État (*i.e.* «projets», «jeunes organismes», «théâtres accrédités», «théâtres agréés», «théâtre établis»[89]. Plusieurs missions socio-culturelles particulières ont également été définies: la *finalité artistique* - la récréation, l'animation et l'intervention, l'exploration et l'expérimentation, la tradition et l'actualisation; la *nature de la programmation* - la création, le répertoire - la traduction et/ou l'adaptation; le *média choisi* - les acteurs et les actrices, les marionnettistes,

les mimes, etc.; *le public souhaité* - les adolescents, les adultes - les hommes, les femmes, les handicapés, les ouvriers, les prisonniers, les personnes de troisième âge, les enfants[90]. En tenant compte du sous-financement chronique du théâtre par le gouvernement, le comité organisateur a proposé finalement des réajustements structurels majeurs, notamment la diminution du nombre de projets (de 51 à 40), du nombre de jeunes organismes (30 au lieu de 40), mais une augmentation du nombre des théâtres accrédités (de 7 à 20), des théâtres agréés (de 8 à 9) et des théâtres établies (de 1 à 4).

Malgré le boycott ostentatoire de ces premiers États généraux par l'Association des directeurs de théâtre (ce qui s'explique aussi par la logique du partage concurrentiel du champ de l'institution)[91], l'impact exercé par cette rencontre a été indéniable sur l'évolution théâtrale au Québec. D'autant plus que la fondation en 1983 du Conseil québécois du théâtre a facilité par la suite le rapprochement entre les «artisans et les artisanes de théâtre» de ce jeune théâtre professionnel et les «administrateurs», c'est-à-dire les directions administratives de théâtre (réunis en grande partie à l'intérieur de l'ADT). Dès lors, le mandat global du CQT reposera toujours sur cette volonté de regrouper et de représenter l'ensemble du milieu autant en ce qui concerne les associations ou les compagnies que les individus. De toute évidence, l'apparition de cette (relative) cohésion structurelle permettra de diminuer et même d'évacuer un nombre significatif de tensions internes, très présentes auparavant dans le milieu, mais, par un contrecoup inévitable de cette nouvelle solidarité (causé par le rapport paradoxal de la société québécoise avec la culture), elle alimentera et intensifiera le désaccord entre les artistes et «tout le reste», surtout les spectateurs et les critiques:

> *C'est à la sensibilisation du public qu'il faut s'attaquer. La presse malheureusement a vraiment joué un rôle d'éteignoir face aux États généraux. [...] À l'émission «Noir sur blanc», la première question de Denise Bombardier a été: «Pourquoi donner plus d'argent au théâtre alors qu'on coupe dans les hôpitaux ?» Ceci est*

révélateur du sentiment de la presse et de la collectivité. [...] Il y a un changement de mentalité à susciter dans la collectivité à l'égard du théâtre. Nous aurons une bataille terrible à livrer, car le sentiment est que les gens de théâtre chialent toujours et qu'ils veulent toujours plus d'argent.

Et encore:

Question: «On peut parfois se demander [...] si les journalistes qui couvrent le théâtre l'aiment vraiment !» Réponse: «Personnellement, j'aurais tendance à répondre que quelques-uns ne semblent pas l'aimer beaucoup et qu'ils donnent surtout l'impression de ne pas aimer les gens de théâtre. Certains ont même l'air de les mépriser profondément. Je demanderais à ces gens-là d'arrêter au plus vite de faire ce métier. C'est très grave, parce qu'ils biaisent l'information. Un jour, il faudra dénoncer cela violemment. Ce qui me semble très important dans les États généraux est qu'enfin, on n'a pas eu besoin de la presse pour se parler»[92].

Sur le plan de la création scénique comme telle, la professionnalisation du milieu théâtral au Québec se rapporte avant tout à l'exploration approfondie de la valeur propre du «théâtral» et de la «théâtralité». Généralement, il s'agit de la recherche de plus en plus sensible d'une meilleure qualité du spectacle, d'un besoin de plus en plus impérieux d'arriver à une cohésion dans et par la représentation. Tout cela amène naturellement les artistes à une méta-théâtralisation de la création: «Quelle est la place de la théâtralisation dans vos spectacles ? La forme est liée au fond. Nous explorons des formes multiples car la forme aide à véhiculer un contenu, à le rendre plus clair, à le préciser. [...] Nous recherchons une constance, une unité dans les signes, dans les couleurs utilisées»[93].

Aucune «discipline» théâtrale n'échappe à cette tendance et la création scénique féministe «subit» également ses effets. Ainsi, à côté de la vision féministe orthodoxe du réel (surtout telle qu'elle est apparue dans la première moitié des années 1970), de jeunes voix émergent, impatientes de porter leur jugements individualisés autant sur le monde que sur le féminisme lui-même. Certaines artistes femmes semblent alors se distancer carrément du discours idéologique, toujours opérationnel toutefois sur le plan socio-politique de la représentation, pour parler soit de la dimension «féminine» (mais il s'agit là d'une nouvelle féminité),

soit de la dimension «post-féministe» de leurs spectacles. D'autre part, dans ses couches plus profondes, une telle évolution reste toujours déterminée par les régulations spécifiques du système hégémonique socio-national d'alors: «Plus important que le sujet: "la femme", il y avait la féminité. Je sentais qu'en moi la féminité était très forte... Ça dépassait les sexes»[94]; «Nous nous vantons de fabriquer *notre* propre mythologie, *notre* propre légende, [...] d'aménager *notre* propre histoire... Certainement, nous serons bientôt «maîtresses chez nous». [...] "Chez nous"... Mais où cela, chez nous ?»[95]

On peut voir aussi toutes ces bifurcations comme une tendance globale vers l'esthétisation (la sublimation et non l'abandon) des problématiques socio-politiques. Quoique toujours ambiguë par rapport à sa spécificité, l'auto-identification des créateurs se manifeste entre autres à cette époque - sur le plan social - par la revendication de la juste place de l'artiste (*cf.* Le rapport sur le statut de l'artiste théâtral de René-Daniel Dubois) et - sur le plan de la création - par la profusion des esthétiques du «moi», centrées sur la salubrité de la conscience individuelle. Le «one man/woman show» est une des formes scéniques très populaires de cette spécularité «minimaliste»: «Et voilà ! [...] - «MOI, comédien, comédienne, je veux faire du One Man-Woman Show ! Jean-Guy Moreau fait du One Man Show; Yvon Deschamps aussi ! [...] Ils ont commencé au pied de l'échelle et, petit à petit, ils sont devenus des «vedettes» que tout le monde aime [...] Alors pourquoi pas moi ? À une plus petite échelle d'accord, mais pourquoi pas moi tout de même ?»[96]

Théâtre autobiographique, théâtre d'auto-fiction et, enfin, auto-théâtre s'inscrivent d'une autre manière à ce nouvel hédonisme culturel. (C'est bien à la base de ce théâtrocentrisme que se développe par ailleurs un théâtre homosexuel[97] interrogeant aussi la trans-sexualité, l'inceste et l'androgynie.) Les dramaturges Normand Chaurette et René-Daniel Dubois seront désignés rapidement pendant cette première moitié des années 1980, comme les porte-étendard de la nouvelle représentation post-nationale, post-

réaliste et post-collective: «Leur apparition fut saluée comme l'annonce de ce que seraient les artistes d'un Québec post-référendaire [...] On entrait dans l'ère de l'écriture et du repli sur l'art. C'était exagéré mais pas faux. Le théâtre se déclarait texte, en effet, et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, comme un manifeste, en fournissait une démonstration éclatante. Texte, la pièce l'était au cube: texte de théâtre, texte sur le théâtre et mise en théâtre du texte»[98].

Le théâtre «itinérant» (1984 - 1994)

Les changements qui surviennent au cours des années 1980 dans la pratique théâtrale se reflètent également dans le vocabulaire utilisé par le discours critique à ce sujet. Le «jeune théâtre» commence ainsi à être de plus en plus perçu (et à se percevoir) comme l'«ex-jeune théâtre», cette nouvelle étiquette impliquant non seulement une transformation artistique/esthétique mais aussi une mutation sociale, politique et culturelle plus générale: «Le rejet de la fonction politique du théâtre, la fin des grandes causes, l'ouverture aux courants étrangers, la préséance des considérations économiques sur la mission, l'importance grandissante de la fonction de divertissement, la valorisation de l'esthétique au détriment du sens, l'institutionnalisation du théâtre expérimental, la multiplication des organismes de services, la prise de parole des minorités, la pénurie généralisée d'argent et le désenchantement par rapport à l'idée de la régionalisation»[99].

D'autres critiques signalent que le sens dépassé de l'expression «jeune théâtre» relève également du vieillissement démographique des artistes impliqués dans la promotion du théâtre québécois. Effectivement, leur âge moyen se situe alors entre 30 et 50 ans («[L]'expression «jeune théâtre» a certainement vieilli... au point qu'elle n'apparaît plus guère pertinente aujourd'hui, sauf à vouloir reconduire mécaniquement, sans égard à ce qui s'est passé depuis quinze ans, la pratique issue des objectifs mis de l'avant

par le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre... Euh ! et le Théâtre du Même Nom[100]). Souvent, les commentaires consacrés à la mutation de «ce théâtre de recherche et de création sur des thèmes d'actualité sociale et/ou politique», «en quête d'une forme de théâtre populaire», attirent l'attention sur l'épuisement graduel des «jeunes intervenants» qui - sauf quelques obstinés - ont abandonné au fur et à mesure que le temps passait leurs missions progressistes, militantes, soixante-huitardes, pour transformer le plus souvent leurs troupes en des «compagnies intermédiaires».

Un consensus semble s'établir finalement quant au caractère fondamentalement négatif de la jeune pratique dramatique, indépendamment de sa diversité formelle et idéologique (*v.g.* «les jeunes compagnies professionnelles de production», «les groupes de recherches», «les troupes pour enfants», «les groupes autogérés», etc). D'autant plus que le processus de sa légitimation - accéléré, comme nous l'avons déjà précisé, par la tenue des États généraux du Théâtre professionnel - n'a pas abouti - malgré quelques tentatives - à une redéfinition spécifique du théâtre, du jeu et de la représentation qui soit communément acceptable et acceptée. Fréquemment encore, cette jeune institution sera définie, selon le modèle de l'identité inversée, comme un lieu abritant... un théâtre non institutionnel: «"Jeunes compagnies" est moins faux que "jeune théâtre", mais correspond à une notion socio-économique: il y a une connotation "*entrepreneurship*" dérangeante. "Théâtre de création et de recherche" a l'avantage d'être si englobant qu'il n'oublie personne, et le désavantage de ne pas vouloir dire grand-chose; par ailleurs, le théâtre non institutionnel est actuellement si peu identifiable à un courant que cette expression est peut-être la plus juste. "Théâtre parallèle" est proche de l'*alternative theater* américain et du *fringe theatre* britannique, mais véhicule une certaine notion de marginalité qui ne correspond pas à la réalité actuelle du théâtre non institutionnel»[101].

En ce qui concerne le théâtre véritablement non institutionnel, il tentera de survivre pendant un moment en tant que «théâtre expérimental», mais la proclamation *urbi et orbi* de sa

faible viabilité économique provoque son déclin assez marqué («Je vois les compagnies expérimentales disparaître l'une après l'autre. [...] Et très peu se créent [...] Parce qu'il n'est pas possible de survivre»[102]; «De tous les rêves, de toutes les revendications et des convictions énoncées par ces compagnies, que reste-t-il [en 1989] ? [...] Une quarantaine sont encore en activité, soit moins de la moitié. On constate la création de quinze nouvelles troupes depuis 1985 [...] La moyenne serait de 3,5 nouvelles compagnies par année: une diminution notable»[103]). La situation des théâtres installés de manière (plus) permanente dans le champ institutionnel est meilleure, puisque ces nouveaux arrivants, fraîchement légitimisés, caressent de plus en plus ouvertement le rêve d'une possible reconnaissance universelle («Nous devons maintenant sortir de notre solitude dramaturgique et de notre isolement dans la pratique théâtrale en général»[104]). En effet, on observe à cette époque des escapades de plus en plus régulières (et de plus en plus remarquées) des troupes québécoises à l'étranger (festivals, tournées). Au Québec même, plusieurs compagnies locales en voulant renouveler leurs rapports avec l'Autre, «s'ouvrent» davantage au répertoire international (mises en scène, traductions, adaptations). Significativement, au même moment, deux festivals internationaux voient le jour à Montréal et à Québec.

Cette internationalisation se nourrit dans un premier temps de l'échec de la régionalisation («On parle beaucoup d'échec, d'impasse, de structures inopérantes, tant chez les auteurs que chez les praticiens. Quelques troupes apportent un son de cloche différent, et affirment avoir profité de la régionalisation; cependant, elle disent en général aspirer à faire du théâtre issu de la région, soit, mais destiné à être diffusé ailleurs au Québec et à l'étranger»[105]). Elle est également stimulée par le développement du marché global de la culture. Dans une perspective proprement théâtrale, elle témoigne avant tout de la maturation esthétique (et idéologique) de la représentation québécoise, ce que confirme d'ailleurs le discours «officiel» du milieu, focalisé de plus en plus sur la question de la légitimité universelle de la

pratique dramatique originaire d'«ici». Cette vision de l'universel est en bonne partie locale, ne serait-ce parce qu'elle se nourrit (plus ou moins consciemment) de «latinité», *i.e.* de francophonie, d'hispanophonie, et de «nord-américanité», ou encore de «germanité». Dans l'exploration de ces dimensions culturellement plus globales, elle s'appuie aussi fréquemment sur le principe de la négativisation («L'américanité existe-t-elle ? Non, sans aucun doute. Et c'est pourquoi ce festival est si important»[106]) pour tenter au fond d'entretenir la même différence («Dans les dernières années, il y a eu un renversement de la proportion qui disait qu'il y a avait ici, du théâtre et du théâtre québécois. Maintenant, il y a du théâtre et du théâtre étranger»[107]).

Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, que l'un des premiers grands succès du théâtre québécois au niveau international soit présenté comme la conquête du monde étranger du théâtre par la Ligue Nationale d'Improvisation (issue du Théâtre Expérimental de Montréal): «Reconnue comme une véritable "institution" par un grand nombre de Québécois qui s'identifient allégrement à ses "héros" taillés à la mesure d'un pays qui s'"ouvre" et qui "gagne", la LNI est devenue un symbole, et l'enjeu d'une lutte à finir avec la parole malheureuse et coupable de notre petite histoire»[108]. La réussite «universelle» de cette forme d'art dramatique, considérée comme typiquement québécois, échauffera à tel point les esprits que certains critiques au Québec n'hésiteront pas à considérer les joueurs québécois comme «la meilleure équipe d'improvisation au monde» et parleront même de «suprématie mondiale en improvisation»[109]. Cette incontestable domination résulterait du «JEU PUR», c'est-à-dire de l'indépendance absolue des acteurs à l'égard de l'écriture et de leur pouvoir infini de puiser dans «la grande réserve de l'imaginaire sauvage qui manque déjà à tant d'autres peuples»[110]. La première «croisade» a lieu en 1981 et elle aboutit à la création de la Ligue d'Improvisation Française. La description du match entre la France et le Québec, qui s'est déroulé à Paris, est on ne peut plus révélatrice de cette supériorité (non) théâtrale:

Le match débute... Deux hymnes nationaux seront chantés; celui de l'équipe Confortès et Bozzo, qui est la chanson du «Petit vin blanc», suivie de la nôtre qui est «La Feuille d'Érable». L'atmosphère est survoltée. L'équipe de Carlo Bozzo et celle de Confortès s'affrontent dans la première période. L'équipe Confortès avec Jean-Paul Farré en tête ne cesse de cabotiner mais sans que cela donne grand résultat dans les improvisations. Il ne se passe par grand-chose. Le public réagit en lançant ses caoutchoucs; l'arbitre Yvan Ponton sévit et expulse du jeu le joueur Jean-Paul Farré. La tension augmente, surtout lorsque l'équipe Confortès réussit à remporter de justesse la période. Il fait chaud, il y a des l'électricité dans l'air.

Arrive alors la deuxième période où s'affrontent nos deux équipes. En réaction à ce qui venait se passer entre les deux équipes françaises, nous joueurs sont excités, énervés. Ils attaquent les improvisations avec brio et font une démonstration hors pair. Le public réagit vivement devant autant de complicité que d'adresse (...) Maintenant qu'arrivera-t-il en troisième période ? Que se passera-t-il lors de cette confrontation qui arrive à son paroxysme ? Quelle sera l'attitude de l'équipe Confortès ? Le public attend nerveusement; dans les loges règne une grande tension.

La période débute, Jean-Paul Farré revient au jeu. Les comédiens français sont un peu plus disponibles mais pas suffisamment. Le public réagit une fois de plus au cabotinage dans intérêt de certains comédiens. L'arbitre sévit encore une fois, ce qui entraîne l'expulsion du joueur Olivier Granier. La décision de l'arbitre est entérinée par le public. Nos joueurs réussiront quelques bons coups qui feront appécier la période par les spectateurs. Le «Score» importe peu. La victoire sera grande surtout lorsque le capitaine de l'équipe Confortès, Marianne Sergent, avouera publiquement que pour elle et pour tous les autres comédiens, notre passage leur aura servi une grande leçon d'humilité ! Ces paroles résumaient l'impact du spectacle auprès de la profession théâtrale française qui était venue en grande délégation pour cette dernière représentation parisienne[111].

C'est à travers ce type de confrontation avec le théâtre (étranger) - similaire, remarquons-le, au conflit des représentations présent dans *Les Enfants de Chénier dans son grand spectacle d'adieu* - que s'approfondira la particularité identitaire de la «théâtralité» québécoise. Cela ressort aussi assez clairement des autres textes: «"Le théâtre [québécois] est entré en littérature lorsqu'il en est sorti". La formule est d'une grande justesse: notre dramaturgie n'appartient pas à la littérature, elle appartient à la parole [...] Or, en France, le théâtre appartient à la littérature»[112].

La «renommée internationale» du théâtre québécois s'élargira également dans les années 1980, à partir des créations de Carbone 14 et celles de Robert Lepage, tandis que dans les années 1990, ce sera au *Théâtre Ubu* de Denis Marleau et à la dramaturgie de Normand

Chaurette de prendre la relève. Ces productions beaucoup plus élaborées que les escapades «improvisées» de la L.N.I. méritent pleinement le titre de créations internationales, car leur diffusion dépasse non seulement les frontières du Québec mais aussi celles (ce qui est plus rare dans ce contexte) de la francophonie. Ces succès apparaîtront d'ailleurs à certains artistes québécois, voués exclusivement à la propagation locale du théâtre, mais confrontés davantage dans leurs créations aux effets négatifs du statut paradoxal du théâtral, comme la seule solution de survie: «Je ne m'ennuie pas du tout du contexte économique et social du théâtre: il est horrible [...]. Je ne sais pas comment former un nouveau public pour ce que je fais et ce que d'autres font. La seule voie de sortie qu'a trouvée Carbone 14, c'est l'international. Si la troupe restait au Québec, elle étoufferait»[113]; «Le théâtre au Québec est un gouffre pour les artistes. Les metteurs en scène sont au sommet de leur carrière à trente-cinq ans, et voilà qu'on les considère impotents à cinquante ans»[114].

On notera cependant qu'en dépit de cette universalisation indéniable de la représentation théâtrale québécoise, on peut assez facilement relever dans les spectacles mentionnés des traits structuraux qui attestent de leur origine précise: *Le dortoir*, appartenant à un «théâtre traumatique»[115], a permis à l'équipe de Gilles Maheu de parcourir la planète en invitant les spectateurs à l'exploration, dans une «esthétique de la laideur», d'un univers urbain, insécure, noir et violent dominé par la technologie. Chez Robert Lepage, le caractère local de la représentation s'exprimera de manière particulièrement intéressante dans *Vinci* («Que ce soit au Du Maurier World Stage de Toronto, au Festival de la francophonie de Limoges en France, ou au Quat'Sous, à Montréal, *Vinci* a reçu à l'unanimité le même accueil enthousiaste. À l'automne 1986, l'Association québécoise des critiques de théâtre accordait d'ailleurs au spectacle le prix de la meilleure production de l'année»[116]). Le monologue du guide italien *aveugle*,

représentatif d'un «regard» qui «montre» la «disparition» de la scène, résume à lui seul la dynamique de la dénégation du théâtral:

> *Le spectacle que vous verrez tout à l'heure s'inscrit dans une forme très précise d'art appelé le THÉÂTRE. Et a comme trame dramatique la démarche créative d'un artiste visuel. Je ne suis pas cependant moi-même un artiste [...] Je suis même un personnage fictif. Mais puisque je parle une langue étrangère et que je suis interprété par un acteur de grand talent, l'équipe du spectacle a cru que vous accorderiez plus de crédibilité à ses préoccupations artistiques si elles vous étaient communiquées par un accent européen [...] Le train qui tourne depuis le début est une façon visuelle de vous communiquer que L'ART EST UN VÉHICULE. En littérature, c'est par l'utilisation d'une phrase que j'exprimerais cette même notion. Cette phrase risquerait d'ailleurs de ressembler à quelque chose comme: L'ART EST UN VÉHICULE. Une phrase est faite de différents mots qui sont accrochés les uns aux autres tels les wagons d'un train. Au départ les wagons d'une phrase comme ceux d'un train sont vides. Il faut les charger d'un sens et pour transmettre cette phrase il faut la motiver QU'EST-CE QUI MOTIVE L'ARTISTE ? QU'EST-CE QUI LE LOCOMOTIVE ? C'est un peu comme lorsque vous assistez à un film italien et qu'un convoi de mots attachés les uns aux autres apparaît au bas de l'écran afin d'éclaircir ce que se disent les protagonistes du film. Ayant pour fonction de faire la lumière sur les confusions de notre société, l'art est en quelque sorte UN SOUS-TITRE*[117].

Dans ce passage, tout comme dans les autres passages cités auparavant, l'élément spectaculaire est manipulé par le créateur par le biais d'une «complète» déthéâtralisation afin de dévoiler au spectateur - au terme de toute l'opération - le monde «réel» de la scène. Cela est annoncé clairement dans l'avertissement initial: «Le spectacle que vous verrez tout à l'heure s'inscrit dans une forme très précise d'art appelé le THÉÂTRE». Il est important de noter que cette forme retournée de fictionnalisation spatio-temporelle (en fait elle signifie le contraire de ce qu'elle dit) est réemployée dans la suite du discours («Je ne suis pas cependant moi-même un artiste. [...] Je suis *même* un personnage fictif»). Au niveau plus global de la représentation (propre d'ailleurs à l'élargissement de ses paramètres originaires), on notera que la dénégation sert à Robert Lepage à établir des correspondances étroites entre les catégories de la fiction et de la réalité («Le train qui tourne depuis le début est une façon visuelle de vous communiquer que L'ART EST UN VÉHICULE. En littérature, c'est par l'utilisation d'une phrase que j'exprimerais cette même notion.

Cette phrase risquerait d'ailleurs de ressembler à quelque chose comme: L'ART EST UN VÉHICULE»). Chose importante, l'Art fonctionne finalement ici non comme la représentation ultime du monde mais comme sa sous-représentation (soumise toutefois, en apparence seulement, à la véracité du réel, car elle représente au fond une autre représentation: «C'est un peu comme lorsque vous assistez à un film italien et qu'un convoi de mots attachés les uns aux autres apparaît au bas de l'écran afin d'éclaircir ce que se disent les protagonistes du film. Ayant pour fonction de faire la lumière sur les confusions de notre société, l'art est en quelque sorte UN SOUS-TITRE».

La prise en charge locale du théâtre étranger - manifeste au Québec dans les années 1980 par l'intérêt de plus en plus marqué (et remarqué) des artistes, des critiques et du public pour un répertoire étranger - est particulièrement manifeste dans une relecture (déconstruction) radicale des figures les plus représentatives du «Grand Théâtre». Tout d'abord, c'est William Shakespeare qui est invité (presque simultanément) sur les planches de trois importantes compagnies professionnelles, soit le Théâtre Expérimental des Femmes, Omnibus et le Théâtre du Nouveau Monde: «Actuellement, Shakespeare hante nos scène et semble inspirer plus que jamais à nos scénographes invention et démesure»[118]. Dans la diversité des interprétations proposées de cet «enfant chéri de la saison montréalaise», la critique attire l'attention sur quelques traits communs: «Dans la floraison printanière de pièces de Shakespeare présentées à Montréal cette année, une heureuse constante: la mise en espace éclaté. [...] Presque jamais auparavant on n'avait pu voir au Québec de pièces de cet auteur "malmenées" de la sorte (pour leur plus grand bien), par des metteurs en scène novateurs contestant la tradition du théâtre à l'italienne véhiculée jusqu'à nous par les Français»[119].

Après Shakespeare, c'est au tour de Beckett d'être invité à un match de la vie[120], puisque plus ou moins à la même époque plusieurs pièces de ce dramaturge contemporain, dont surtout le célèbre *En attendant Godot*, seront montées dans le but de nourrir

la (non) théâtralité québécoise: «[...] ce sera mon premier choc théâtral. Les clochards clownesques d'*En attendant Godot*, dans l'espace vide et infini de la scène, dans sa circularité de leur attente, dans l'essence de leur être, je ne les oublierai jamais. Inscrits dans ma mémoire, comme un rite qui fuse, un sanglot qui dure»[121]. Dans ce dernier cas, ce sont avant tout les mises en scènes controversée d'André Brassard qui méritent d'être mentionnées, mais on pourrait également inscrire dans cette vague le pastiche de l'univers beckettien proposé par Dominic Champagne dans *La répétition*.

En parallèle, le théâtre allemand éveille pendant un moment une curiosité si intense des metteurs en scène qu'une nouvelle expression - «l'Allemagne québécoise»[122] - sera proposée par la critique pour rendre compte de cette présence germanique dans la représentation québécoise moderne[123]. À propos de toutes ces productions, autant en ce qui concerne le théâtre shakespearien ou beckettien que la dramaturgie allemande, les créateurs affirment très souvent vouloir «renouveler le pacte théâtral»[124]. Dans ces formes multiples de déthéâtralisation, on pourrait inscrire finalement tout ce que la critique a classifié comme le «roman dramatisé» (*v.g.* «D'après *Prochain Épisode*[125]), et la «biographie dramatisée» (*v.g.* Jovette Marchessault...[126]), considérant cet emprunt de spectacles de théâtre à des textes non dramatiques comme «un aspect de la pratique théâtrale actuelle»[127]. L'engouement d'une partie importante du milieu pour les autres arts de la scène amplifie ce métissage «post-moderne», et on verra effectivement assez souvent le théâtre «s'ouvrir» à des domaines artistiques divers comme la danse («La danse rejoint de plus en plus le théâtre: Les danseurs se sont mis à parler, et même dans l'espace de la danse, le théâtre est de plus en plus présent»[128]), la peinture, la musique ainsi que le cinéma et la télévision.

◆

Une des preuves de la bonne santé de l'institution est l'existence de ses marges, et à cet égard, il faut préciser qu'entre 1985 - 1995, on assiste à une émergence rapide de ce(s) secteur(s) du théâtre: un peu plus d'attention est accordé conséquemment au théâtre «im/migrant», que les critiques tenteront de définir à travers plusieurs expressions comme théâtre «interculturel», «multiculturel», «multiethnique», «cosmopolite», «ethnoculturel». Le caractère cosmopolite de Montréal favorise d'autant plus cette éclosion des «nouveaux» artistes que l'essentiel des infrastructures institutionnelles se retrouve justement dans cette ville («Montréal [...] permet la prolifération d'une multitude de lieux de diffusion, où l'exclusivité et le monoculturalisme deviendront vite des notions désuètes»[129]).

On doit noter cependant que les dynamiques régulatrices de ces «autres» représentations ne diffèrent pas significativement du modèle global de la représentation théâtrale québécoise (ce qui constitue en fait, implicitement, une condition *sine qua non* de la légitimité et la reconnaissance de ces «différences»). Les parallélismes de structures sont perceptibles aussi bien en ce qui concerne le traitement de l'élément théâtral («Au lancement du projet, nous recevions des textes assez étranges, parfois pas du tout théâtraux, où les auteurs, par une espèce d'autoanalyse de leur expérience de l'immigration, se vidaient le coeur»[130]) que son inscription dans l'interdiscursivité du représentable local:

> *La pièce de Mouawad «Willy Protagoras enfermé dans les toilettes» contient en particulier des monologues dont il serait amusant et instructif de traquer les liens avec ceux de Mycroft Mixeudeim dans «La Charge de l'orignal épormyable»: même langage «exploréen» qui vient dissoudre l'illusion réaliste, même mission que se confère l'artiste de sauver le monde par la poésie, de guérir le monde en le rendant fou, comme le suggère Ernst dans «Partie de cache-cache»... [...] Ce n'est pourtant pas là, à mon sens, parenté totalement réjouissante [...] C'est pour ma part dans la filiation de Ducharme qu'il me plaît d'inscrire Wajdi Mouawad, lui qui, déjà, sème çà et là dans ses textes des allusions à celui qui, pour moi, est le plus grand auteur de théâtre québécois. [...] Il me plaît davantage en effet de lier le théâtre de Mouawad à celui de Ducharme et à un théâtre qui, comme celui de Peter Handke dans les années soixante-dix, abolit la représentation et amène le personnage à «s'échapper»: à cet égard, les nombreuses défenestrations chez Mouawad, si elles renvoient à celle, réelle, de Gauvreau, me semblent acquérir une dimension beaucoup plus intéressante et même*

quasi métaphysique si on les met en parallèle avec le geste de Mimi de se jeter dans la fosse d'orchestre à la fin de «HA ha !...» Les personnages de Mouawad sont amenés, je le répète, se sauvant à leur corps défendant, aux limites du langage et de la représentation[131]).

Analysées selon les catégories fondatrices du spectacle («Quel dénominateur commun peut-on établir entre Italiens, Grecs, Syriens, Chiliens, que de nombreuses divergences - culturelles, linguistiques, historiques - séparent, et que ne relie que le statut d'immigrants installés dans une ville francophone en Amérique du Nord ?»[132]), ces pièces ethniques révèlent d'autres traits communs qui témoignent de leur appartenance à la représentation indigène:

♦ L'identité: «Un des aspects les plus particuliers de ce répertoire est la représentation de la langue maternelle. Émigrer, c'est d'abord sortir de sa langue première, reléguer dans une sphère plus réduite, celle du familial, les mot qui disaient, à l'origine, toute la réalité. Ces mots continueront d'exprimer l'intime, mais c'est désormais une intimité coupée du social. Cette coupure entre la famille et la société intégrante, entre l'intérieur et l'extérieur, c'est déjà, au sens étymologique du mot, une *schize*, à la fois séparation et déchirure, aux effets incalculables»[133].

♦ La spatio-temporalité: «La famille est le lieu dramaturgique par excellence du théâtre multiculturel; cette dramaturgie est proche en cela du théâtre québécois, qui a privilégié la cellule familiale comme forge et figure du destin. [...] À l'origine de l'immigration, il y avait eu, le plus souvent, le miroir aux alouettes [...]. En amont comme en aval du temps, c'est la désillusion. On se dit alors que les rêves les plus beaux ont été ceux du voyage d'un pays à l'autre, lorsque le bateau avait quitté un port mais n'avait pas encore accosté dans l'autre»[134].

♦ La conflictualité: «À la manière d'un *bulldozer*, les impératifs du monde nouveau où ils ont décidé de vivre, sans avoir la liberté entière et réelle de leur choix, ont opéré le nivellement, la banalisation de leurs valeurs culturelles

d'origine. [...] Le concours imaginé par Micone, dans *Gens du silence*, illustre [...] cet effacement des traits culturels [...] car, au terme de ce concours, un prix sera remis à celui des trois candidats, un Grec, un Italien et un Portugais, qui aura lavé le plus vite trois mètres carrés de plancher, et qui aura démontré ainsi la supériorité de ses origines...»[135]

Des questions semblables sont tout à fait pertinentes également en ce qui concerne le théâtre québécois anglophone, qui aux prises avec sa propre affirmation identitaire et esthétique, semble se percevoir de plus en plus comme une entité culturelle «unique» et «profondément déchirée»: «Minoritaire en regard de la pratique anglophone - que l'on a longtemps considérée, d'un tout autre oeil, comme minoritaire et menacée, elle aussi -, le théâtre anglophone québécois pourra-t-il trouver sa résonance, gagner sa place, saura-t-il canaliser (voire retenir) talents et énergies nécessaires pour s'inscrire de façon indélébile dans son propre territoire culturel ? Lui sera-t-il possible d'empêcher sa déroute (que d'aucuns jugent imminente) face aux cultures américaine et canadienne-anglaise ?»[136]

La force de l'institution québécoise se fait sentir également à l'extérieur de la province, puisque quelquefois, les carrières lancées ailleurs au Canada sont intégrées dans le cadre des pratiques théâtrales québécoises. Parmi les exemples les plus connus, il faut citer le cas de l'Acadienne Antonine Maillet, et du Franco-Ontarien Marc Dalpé. À d'autres moments, sans signifier une sortie définitive d'une zone théâtralement périphérique, la présence marquée d'un tel artiste sur le territoire institutionnel québécois ne sera qu'une étape vers la reconnaissance de son travail... par son milieu d'origine («Le théâtre franco-ontarien existe-t-il ? À l'heure où de nombreuses compagnies de théâtre franco-ontarien luttent pour tenter de s'implanter dans des lieux, des espaces qui leur appartiendraient [...], on doit convenir non seulement de l'existence, mais aussi de la vitalité de ce théâtre. On constate cependant qu'il aura fallu que la dramaturgie franco-ontarienne passe par les grands centres francophones (Montréal,

Québec, Ottawa) pour finalement obtenir ses lettres de noblesse: préceptes de l'institution obligent !»[137])

On note finalement, parmi les membres du Conseil québécois du théâtre, la présence solitaire d'une compagnie professionnelle amérindienne, mais dans ce dernier cas il s'agit bel et bien de la marge des marges, d'un «véritable» graffiti sur le mur de l'institution.

(...)

C'est parallèlement à ce processus d'affirmation tranquille des théâtres marginaux qu'émerge le projet de la création de l'Académie québécoise du théâtre. Sa réalisation en 1993 «met fin» à toute une étape dans l'évolution de la théâtralité québécoise.

Notes

1. Il s'agit bel et bien du moment de l'invention du «théâtre québécois» dans la mesure où le discours de cette époque saisit pour la première fois la pratique dramatique québécoise comme telle.

2. Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal: Leméac, 1973, p. 37. Le choix appartenait au ministère des Affaires Culturelles du Québec.

3. *Ibid.*, p. 56. La pièce sera traduite par la suite en une dizaine de langues et, en 1987 classée par la revue française *Lire* comme une des 49 pièces d'une «bibliothèque idéale».

4. Jean Béraud propose l'évolution suivante du théâtre en Nouvelle-France et au Canada français:

1) Les précurseurs (1606-1804): **a)** Le spectacle *Théâtre de Neptune* (1606) de Marc Lescarbot, «un divertissement en chansons et danses sur un sujet allégorique» (p. 7), le deuxième dans l'histoire du théâtre des deux Amériques, après une célébration espagnole au Nouveau-Mexique (1598); **b)** Quelques représentations collégiales du répertoire français et surtout l'affaire *Tartuffe* (1794): la censure de la pièce de Molière par l'Église canadienne; **c)** Joseph Quesnel, dramaturge français établi au Canada et considéré comme le «premier auteur canadien de théâtre» (p. 19): Il a écrit une comédie en vers, *L'Anglomanie ou Le Dîner à l'Anglaise* (1802), et un *Traité de l'Art Dramatique*; **d)** «Le 18e siècle se terminait, en tout cas, sur des spectacles, aussi les premiers du genre à Québec et à Montréal, sans danger pour l'âme des spectateurs: des marionnettes et du cirque» (p. 23).

2) **Les premiers théâtres (1804-1859)**: **a)** Le rapport de Lord Durham (1839): «Bien qu'elle descende d'une nation qui le plus aimé et le mieux cultivé l'art dramatique, et qu'elle vive sur un continent où presque chaque ville, grande ou petite, possède un théâtre anglais, la population française du Bas-Canada, séparée de tout un peuple qui parle sa langue, est incapable de maintenir une scène nationale» (pp. 27-28); **b)** La construction d'un «véritable théâtre, aménagé et équipé selon les données du temps» (p. 28), *Le Royal* (1825-1845), «dont la direction [John Molson en est le principal actionnaire] sera en mesure d'offrir des saisons régulières de spectacles, surtout en langue anglaise, mais attirant une élite des deux langues (p. 28) [...] Ce n'est pas encore une ère de théâtre français, mais c'est celle de la centralisation à Montréal de la plupart des manifestations» (p. 28); **c)** «De peine et de misère, le théâtre de langue française s'est pendant ce temps aventuré en des entreprises parfois pittoresques, parfois pénibles» (p. 32); Pierre Petitclair, «le premier dramaturge de naissance canadienne-française (p. 34) [...] introduisit à la scène canadienne le français patoisant, ce qui donne un titre douteux à notre reconnaissance» (p. 35); **d)** *Le Jeune Latour* (1844) de Antoine-Gérin Lajoie, «le premier drame patriotique tiré de notre histoire» (p. 37); «une belle plaidoirie, à laquelle sert de toile de fond la lutte franco-anglaise pour la possession du Canada» (p. 37): l'auteur «y prêche laborieusement, sur le mode cornélien, la loyauté à une patrie» (p. 37); **e)** «La marque de la plupart des pièces de nos premiers auteurs [est] le manque de justification des actions de leurs personnages» (p. 35); **f)** De nombreux incendies dans les théâtres construits alors en bois; «la coutume subsistait encore de jouer «entre hommes», c'est-à-dire en travesti pour les rôles féminins» (p. 44).

3) **Auteurs pionniers; grandes tournées (1859-1893)**: **a)** «De 1850 à 1890 s'ouvrent un bon nombre de salles de spectacles montréalaises [9 importantes], [dont] *Le Conservatoire* (1887), [...] annoncé comme "le théâtre français de

Montréal"»; **b)** «Le nombre de pièces écrites et non publiées dépasse sans doute de beaucoup celui des pièces publiées; de même, celui des pièces publiées et non jouées dépasse-t-il considérablement le nombre de celles qui subirent l'épreuve de la scène» (p. 51); **c)** Les plagiats de Louis-Honoré Fréchette (*Le retour de l'exilé*, 1880), considéré malgré tout par *La Patrie* comme le "fondateur du théâtre franco-canadien et du drame national" (p. 63); **d)** *Les Faux Brillants* (1905) de F.-G. Marchand; **e)** Le Cercle Jacques-Cartier (1875-1889), «le premier groupe amateur qui prit le temps de se faire un public d'habitués» (p. 55); **f)** «Au rayon du théâtre populaire, les Cercles se multiplient» [Béraud en recense 13] (p. 56); «C'est sans doute dans le but de réagir contre ce répertoire populacier, en même temps que pour témoigner de la valeur traditionnelle des humanités, que dans certains de nos collèges on astreint les élèves à un pensum inédit: jouer en grec ou en latin des auteurs anciens» (p. 57); **g)** Les essayistes [compilateurs et adaptateurs] de théâtre deviennent de plus en plus nombreux; **h)** Plusieurs artistes dramatiques illustres visitent Montréal et se produisent à l'Académie de Musique (1875), une «véritable» salle de théâtre: on note en particulier trois visites de Sarah Bernhardt, «le plus grand nom de tous» (p. 65) - la première en 1880, et les deux autres en 1891; trois visites (1888, 1890, 1893) de Coquelin avec, entre autres, la représentation de *Nos intimes*, spectacle qui incitera un critique à noter: "Tous les rôles sont bien tenus; c'est une chose à laquelle on ne nous avait pas habitués depuis un certain nombre d'années" (p. 80); «Déjà en ce temps-là on ne se souciait pas toujours d'apprendre ses rôles et le public montréalais commençait à s'en apercevoir»: "Comment j'apprends mes rôles ? Voilà... je ne les apprends pas, voilà" (p. 81); **i)** «Les grandes tournées vont se poursuivre, pendant que des comédiens français ou belges, s'entourant de comédiens canadiens, tenteront ici et là de constituer des troupes professionnelles et de les maintenir sur des scènes permanentes. Pris entre les deux feux de cette redoutable concurrence, le théâtre amateur - auteurs et acteurs - essayera de tirer son épingle du jeu» (p. 81).

4) **Essais de troupes permanentes (1893-1902)**: **a)** Le début sans succès du théâtre de l'Opéra Français en 1893, devenu ensuite l'Empire, où jouent la troupe de Mounet-Sully («1894 est l'année de Mounet-Sully» (p. 85) et la Compagnie Franco-Canadienne; **b)** L'inauguration du Monument National en 1894, «destiné à symboliser, au coeur de la métropole, la volonté de survivance française. Le théâtre trouverait l'occasion, tout d'abord avec les Soirées de Famille, de participer à ce louable mouvement patriotique» (p. 86); **c)** «Aucune troupe canadienne régulière n'existait encore à Montréal» en 1898 (p. 88); **d)** «En novembre 1898 - en même temps que s'ouvrait le Her Majesty's destiné aux troupes de langue anglaise - [on] inaugurait le théâtre des Variétés, installé au-dessus d'un magasin»; **e)** La fondation d'une troupe d'amateurs, les Soirées de Famille (1898-1901) au Monument National: «Avec le répertoire le plus... familier [...] c'était tout de même le théâtre reconnu en haut lieu, admis d'utilité publique, sanctionné par le patronage religieux et civil; on pouvait vraiment espérer, en plus des résultats immédiats, la création d'un courant heureux où l'art dramatique eût pu devenir une sorte de levier dans un sérieux essor culturel. Mais on n'y pratiqua que l'amateurisme le plus élémentaire, avec un répertoire que les théâtres qui allaient essaimer partout donneraient dans le ton professionnel, avec de meilleures garanties de plaire au public» (p. 91); **f)** Une certaine expansion du théâtre amateur au Canada français (huit cercles) et même chez les Franco-Américains (dix cercles environ); **g)** «En septembre 1899, le théâtre des Variétés s'annonçait encore "comme le seul théâtre français à Montréal" (p. 92); «Au moment où s'ouvre le siècle nouveau qui sera, selon sir Wilfrid Laurier, premier ministre du Dominion, celui du Canada, la situation théâtrale est en pleine confusion: des salles de spectacle s'ouvrent, se ferment, changent de nom et de direction, les acteurs passent d'une scène à l'autre, mais le théâtre professionnel qui se donne à Montréal est surtout anglais» (p. 93); **h)** En 1900, la fondation du National par Julien Daoust, «premier théâtre français construit à Montréal» par «une "troupe composée des meilleurs artistes de Montréal"» (p. 94); «Qu'avait de *national*, ce théâtre ? Son nom, rien de plus, sauf qu'en jouant en français on contribuait encore à assurer la survivance de la langue» (p. 95); **i)** «La vie théâtrale était devenue intense, c'était un va-et-vient continu d'acteurs entre les provinces de France et les scènes de Montréal

et de Québec; le public accourait sans se faire prier vers des salles inconfortables où il prenait fort à coeur tout ce qui se passait en scène, attendant même les traîtres à la sortie des artistes pour leur exprimer son mépris en termes non équivoques; les mises en scène se faisaient dans les conditions les plus difficiles, les plateaux étant petits, avec peu de dégagements et, pour y accéder au petit bonheur, des escaliers ou des couloirs étroits; la somme de travail abattue le semaine en semaine pour donner une pièce nouvelle tous les huit jours devenait à la longue épuisante, mais il y avait heureusement le souffleur, dont le rôle restait toujours de première importance» (p. 97); **j)** En 1901, le lancement de la Comédie-Française du Nouveau Monde au Monument National; **k)** «Les petites revues de théâtre pullulaient: *Le Théâtre*, *Le Journal des Théâtres*, *L'Entr'acte*, *L'Étincelle*, *La Vie Artistique*, *Le Populaire*, tous éphémères, la plupart de simples organes de publicité pour telle ou telle scène» (p. 99); **l)** Deux auteurs: Germain Beaulieu et Louvigny de Montigny.

5) **Adolescence agitée, avec ou sans Sarah (1903-1910)**: **a)** La création au théâtre des Nouveautés en 1903 de *Véronica* de Louis Fréchette. «Jamais un auteur dramatique canadien n'avait été traité avec autant d'égards, jamais pièce n'avait donné lieu à un tel battage de publicité» (p. 107). «À l'éloge de Fréchette, il faut dire que sa pièce est, certes, théâtrale, dans le sens plein du mot; qu'il avait le don de composer dramatiquement une action scénique. Mais il avait en même temps le don du lieu commun, et cette fois-là commit l'erreur de s'introduire dans un monde qui lui était totalement étranger, qu'il n'a imaginé qu'en surface, en lisant les *tragiques* Soumet et Duval, tous deux Alexandre» (p. 109); **b)** Cri de guerre d'un critique: «"Une des causes qui ont paralysé la marche ascendante de l'art chez nous, ç'a été une critique la plupart du temps peu sérieuse et indifférente ou bien outrageusement complaisante. Artistes et amateurs, tous ont été gâtés et sont devenus tellement chatouilleux, que le moindre conseil a pris les proportions d'un reproche grave, - disons le mot: d'un tombage en règle - et qu'on est venu faire des scènes épouvantables au malheureux journaliste qui avait pourtant choisi ses gants les plus blancs pour dire ce qu'il pensait. En certains cas on a même demandé sa tête à la direction du journal. Une réaction s'impose depuis longtemps, et nous allons y aller bravement, sans plus hésiter. La critique a droit de cité où qu'elle se trouve, pourvu qu'elle soit juste et sans parti pris; c'est elle qui fait les artistes et non les artistes qui la font. Qu'on s'en souvienne une fois pour toutes"» (p. 112); **c)** Au National, le concours Georges Gauvreau de pièces en un acte; **d)** Les Activités dramatiques régulières au théâtre des Nouveautés et au National. En 1905, une autre visite de Sarah Bernhardt, âgée alors de 61 ans; la controverse éclate au sujet de *La Sorcière* de Sardou et de l'entrevue de Bernhardt à propos de la culture au Canada français (*L'Événement* du 5 décembre 1905). Les manifestations et les insultes «À bas la Juive !» accompagnent le départ de l'artiste; **e)** L'Organisation du premier Festival dramatique national bilingue (1906-1910) par le gouverneur général du Canada; participation d'une troupe d'amateurs en 1907, classée en troisième place; **f)** En 1906, l'ouverture du premier cinéma régulier de Montréal par L.-E. Ouimet; et en 1907, la fondation du Conservatoire Lasalle, patronné et subventionné par le gouvernement de la province; l'année d'après, la disparition du théâtre Les Nouveautés; **g)** En 1908, dix-huit cercles s'affrontent dans un concours dramatique à Montréal et Paul Marcel fait de l'Académie de Musique la Comédie-Française de Montréal; **h)** «L'événement théâtral de l'année est son plus spectaculaire: le pageant présenté sur les Plaines d'Abraham en célébration du troisième centenaire de Québec et qui anime les rues de la façon la plus pittoresque, avec ses milliers de personnages et de figurants du 17e siècle armés de mousquets, de hallebardes et de drapeaux fleurdelisés»; **i)** En 1909, l'instauration de la taxe d'amusement (le Sou du Pauvre) de 12,5% sur le prix du billet.

6) **Du boulevard du crime au Boulevard (1910-1922)**: **a)** «Des difficultés d'un autre ordre, qui s'étendent à toute l'Amérique, vont en 1910 freiner sérieusement l'essor du théâtre au Canada. C'est d'abord le théâtre de tournée affecté par l'augmentation de frais de toutes sortes [...]. Il y a, surtout, le cinéma, dont on a ri d'abord et qui devient un concurrent redoutable: les circuits de production, de distribution et d'exploitation se constituent, raflent les salles disponibles» (p. 135); **b)** La fermeture de l'Académie de Musique en 1910. Paul

Marcel fait en ces termes les adieux de la troupe au public: «"Nous autres, les derniers de l'Académie, nous partons ! [...] Demain le pic des démolisseurs jettera par terre ce temple de l'Art qui a vu revivre tant de chefs-d'oeuvre". [...] Et la foule, rapporte un témoin, s'en est allée lentement, triste un peu, tandis que l'orchestre martelait les notes angoissantes de la *Marche funèbre* de Chopin» (p. 136); **c)** Le National, «le seul théâtre français à Montréal» (p. 136); le règne du vaudeville et de la comédie bouffe; **d)** Les élèves dissidents du Conservatoires Lassalle forment la Compagnie d'Art Dramatique; **e)** Parmi les visites innombrables d'artistes étrangers à Montréal, on notera en 1911 la cinquième «apparition» de Sarah Bernhard. La comédienne, amputée d'une jambe, reviendra encore en 1916 pour sa «visite d'adieu»; **f)** «Aussi invraisemblable que cela paraisse, nos scènes françaises dépendent de plus en plus de New York, du théâtre français qui s'y donne [...]» (p. 149); En 1918, «à Québec s'est ouvert un nouveau théâtre, l'Impérial, où les troupes montréalaises iront tour à tour pendant des années faire applaudir leur répertoire [...]» (p. 151); **g)** «Que devenaient le théâtre d'auteurs canadiens et le théâtre d'amateurs pendant cette période de flottement, d'instabilité, où les acteurs changent de scène comme de chemise, sans que personne ne semble se soucier de créer une tradition, un style, pour tout dire une dramaturgie originale, et où les classiques sont notoirement négligés ? [...] Il serait oiseux et monotone de poursuivre cette énumération de titres qui, de toute façon, ne reverront pas l'affiche. On a ainsi joué ou publié des centaines de pièces qui, soit par la faiblesse de leur composition soit par l'insipidité de leur style, étaient irrémédiablement vouées à l'oubli. Les intentions étaient bonnes [...]. Mais l'outillage de base manquait: une connaissance élémentaire des règles de la composition dramatique, ainsi que la collaboration suivie de metteurs en scène et d'interprètes [...]» (pp. 155-157); **h)** «Il y a un genre, pourtant, dans lequel nos auteurs excellent sinon pour la qualité du texte, l'originalité des *gags* ou la finesse de l'esprit, du moins pour la facilité avec laquelle ils attirent le public et le font rire: c'est la Revue. Chaque année, les revuistes deviennent la providence de scènes défaillantes, et leur répertoire comporterait une bonne centaine de titres. C'est hélas ! le plus souvent, au prix du succès... à tout prix, le règne du *canadianisme*, de la langue torturée pour amuser par le ridicule jeté sur ceux qui *parlent bien* [...] Il n'y a là aucun souci artistique, aucun désir de corriger par le rire, mais plutôt l'exploitation à outrance d'un vocabulaire argotique dont la saveur est souvent douteuse» (p. 159); **i)** Une autre forme de spectacle, imaginée dans un bon esprit, était destinée aussi à choir dans la vulgarité puis, après avoir connu un succès non moins considérable que la Revue, à disparaître de nos scènes: le folklore» (p. 160); **j)** «Le théâtre amateur reste vivace, mais ses Cercles et Associations sont disséminés sur de vastes régions et oeuvrent dans l'isolement, souvent sans modèles valables, sans metteurs en scène de métier, contre la concurrence [du] cinéma [...]. C'est le théâtre-école de la plupart de nos acteurs d'aujourd'hui. Mais ce n'est qu'exceptionnellement qu'ils vouent leur effort à un répertoire de qualité, avec ce handicap de ne pas disposer de Conservatoires où ils puissent étudier l'art dramatique». (p. 160)

7) **L'ère des comédiens en visite (1922-1928)**: En 1922, Antoinette Giroux, première boursière du gouvernement de la province de Québec en art dramatique, part pour la France. Après son retour on fait l'éloge «de sa diction, de son aisance et de son charmant entrain» dans «une mise en scène déplorable» qui brise toute la grandeur de l'artiste. (p. 179)

8) **Le Stella; crise bienfaisante (1928-1938)**; **a)** En 1928, à Montréal, la diffusion du premier film sonore, un «concurrent bien plus redoutable que n'importe quelle troupe de tournée...» (p. 195); **b)** La création d'*Aurore, l'Enfant Martyre*, de Petitjean et Henri Rollin, le «mélo à sensation qui sera joué pendant des années à travers la province et jusque dans les salles paroissiales franco-américaines de la Nouvelle-Angleterre, exerçant sur le public populaire une emprise inouïe au spectacle d'une enfant tyrannisée par une marâtre, qui lui brûle les mains au poêle rougi et lui fait manger des tartines de savon !» (p. 198); **c)** «On assiste à l'avènement d'une nouvelle génération d'auteurs de théâtre, que l'on pourrait appeler nos auteurs mondains, dont le mérite principal consistera à reléguer aux oubliettes les manuels d'histoire, pour chercher autour d'eux les thèmes de leurs pièces. Leur observation, tout

extérieure, restera artificielle, mais ils écriront des pièces où la tenue littéraire, à défaut de connaissances dramaturgiques, marquera un progrès notable sur leurs devanciers immédiats». (p. 199); **d)** 1930 est, à bien des égards, l'une des meilleures années de notre histoire théâtrale: elle donne naissance non seulement au Montreal Repertory Theatre, mais aussi au Stella [«la seule scène permanente de comédie française»], qui nous propose d'autres spectacles d'un grand intérêt» (p. 201); **e)** 1930: fondation de l'*Association d'artistes canadiens*; **f)** 1932: l'institution du Festival national d'art dramatique par le gouverneur général du Canada, Lord Bessborough; **g)** 1935: le théâtre Stella ferme ses portes. «Recherchant la responsabilité de sa faillite, chacun s'attaque à son voisin: la direction reproche aux comédiens leur manque de discipline; les comédiens blâment la direction d'administrer à la diable; les critiques, las d'entendre une souffleuse qui les empêche parfois de comprendre les comédiens, se font accuser de sévérité outrée et, de leur côté, réclament en vain des oeuvres plus significatives. Bref, mauvaise humeur, suspicions, taquineries, susceptibilités, menaces, sabotages même de certains spectacles, créent durant cette période 1930-1940 un climat plutôt malsain [...]. L'un des sports favoris consiste à aller aux journaux réclamer le renvoi des critiques, qu'on accorde parfois, à moins que ne paraisse suffisante une sorte de réparation assez ridicule sous la forme d'un nouvel article contredisant de bout en bout celui a paru au lendemain de la première» (p. 219); **h)** «1936: année vide, de vagues espérances... [...] Le salut viendra des amateurs, il faut bien le croire» (p. 221); **i)** 1937: échec de la troupe Barry-Duquesne et du Quatuor des Alouettes en France; **j)** Fondation des Compagnons de Saint-Laurent en 1937.

9) **Compagnons; Gratien Gélinas; Équipe (1938-1947)**; 10) **Notre temps: les grandes espérances (1947-1958)**, in *350 ans du théâtre au Canada français*, Montréal: Le Cercle du livre de France, 1958.

5. Jean Hamelin, *Le théâtre au Canada français*, Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1964, p. 79.

6. *Ibid.*, p. 261.

7. *Ibid.*, p. 273.

8. *Ibid.*, p. 273.

9. Jean Hamelin, *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal: Éditions du Jour, 1962, p. 155.

10. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*. Montréal: Hurtubise HMH, 1970.

11. *Le nouveau théâtre québécois*, op. cit.

12. *Ibid.*, pp. 20-21.

13. *Ibid.*, p. 9.

14. Jean-Marc Larrue, Renée Legris, André-G. Bourassa, Gilbert David, *Le théâtre au Québec. 1825-1980*, Montréal: VLB éditeur, la Société d'histoire du théâtre du Québec et la Bibliothèque nationale du Québec, 1988.

15. *350 ans du théâtre au Canada français*, op. cit., p. 284.

16. *Le nouveau théâtre québécois*, op. cit., p. 9.

17. *Le renouveau du théâtre au Canada français*, op. cit., p. 155.

18. *Le nouveau théâtre québécois*, op. cit., pp. 11-12.

19. *Ibid.*, p. 20.

20. *Ibid.*, p. 33.

21. *Ibid.*, p. 28.

22. *Ibid.*, p. 69.

23. *Ibid.*, p. 69.

24. *Ibid.*, pp. 69-71.

25. *Ibid.*, p. 32.

26. *Ibid.*, p. 60.

27. *Ibid.*, p. 51.

28. *Ibid.*, p. 10.

29. *Ibid.*, p. 9.

30. *Jeu*, nº 15, p. 11.

31. *Le nouveau théâtre québécois*, op. cit., p. 14.

32. *Ibid.*, p. 33.

33. *Ibid.*, p. 47.

34. *Ibid.*, p. 47.

35. *Ibid.*, p. 46.

36. *Ibid.*, p. 157.

37. *Ibid.*, p. 61.

38. *Ibid.*, p. 69.

39. *Ibid.*, p. 55.

40. *Ibid.*, p. 23.

41. *Ibid.*, p. 13.

42. *Ibid.*, p. 54.

43. *Ibid.*, p. 32.

44. *Jeu*, nº 11, p. 59.

45. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Éditions sociales, 1980, p. 214. Nous soulignons.

46. *Le nouveau théâtre québécois*, op. cit., p. 65.

47. *Jeu*, nº 7, p. 70.

48. *Ibid.*, p. 70.

49. *Ibid.*, p. 70.

50. *Jeu*, nº 11, p. 52.

51. *Ibid.*, p. 53.

52. *Ibid.*, p. 54.

53. *Jeu*, nº 26, p. 10.

54. *Jeu*, nº 12, p. 6.

55. *Ibid.*, p. 8.

56. *Ibid.*, p. 8.

57. *Jeu* nº 47, p. 102.

58. Il faut noter cependant que l'auteur a été bien stigmatisé (sinon traumatisé) par le passage perturbateur du théâtre collectif, car dans les années 1980, il jouera un rôle un peu plus interactif dans le processus de la création et de la mise en scène.

59. *Jeu*, nº 12, p. 10.

60. *Ibid.*, pp. 248-253.

61. *Ibid.*, p. 9.

62. Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval: Mondia, 1989, p. 45.

63. *Ibid.*, p. 46.

64. *Ibid.*, p. 54.

65. *Ibid.*, p. 54.

66. *Ibid.*, p. 52.

67. *Ibid.*, p. 52.

68. *Ibid.*, p. 49.

69. *Ibid.*, p. 50.

70. *Ibid.*, p. 48.

71. *Ibid.*, p. 50.

72. *Jeu*, nº 25, p. 62.

73. *Jeu*, nº 15, p. 203.

74. *Jeu*, nº 21, p. 6.

75. *Ibid.*, p. 116,

76. *Ibid.*, p. 31.

77. *Jeu*, nº 19, p. 25.

78. *Ibid.*, p. 26.

79. *Jeu*, nº 15, p. 115.

80. *Ibid.*, p. 115.

81. *Ibid.*, p. 115.

82. *Jeu*, nº 21, p. 21.

83. *Jeu*, nº 15, p. 95.

84. *Ibid.*, pp. 15-16.

85. *Jeu*, nº 22, p. 8.

86. *Ibid.*, p. 10.

87. *Ibid.*, p. 8 Et à propos de la régionalisation: «On a tenté de s'adjoindre des gens dans chacune des régions administratives pour rendre compte de la réalité de chacune. Cela a été un peu la même chose au niveau de la régionalisation [...]. On a constaté qu'il y avait autant de problèmes que de régions, que les réalités étaient fort différentes et que, même si on avait la conviction qu'il fallait que chaque région s'autodétermine et définisse elle-même ses priorités, il était préférable de se taire plutôt que d'affirmer une telle évidence. [...] J'ai plutôt l'impression qu'actuellement, chaque région veut s'isoler et fonctionner en vase clos» (*Ibid.*, p. 24).

88. *V.g.* le commentaire d'Olivier Reichenbach: «Je serais d'accord avec l'intervention que Jean-Louis Roux a faite: "Vous êtes en train de faire le jeu du gouvernement et de la bureaucratie; vous allez vous enfermer dans des catégorisations, dans lesquelles eux vont vous prendre au piège." On ne peut pas être plus fort en bureaucratie que les bureaucrates. Plus une compagnie se développe, devient importante et atteint un grand nombre de spectateurs, plus il est difficile de l'enfermer dans une terminologie précise. La plupart des jeunes compagnies qui existent depuis dix ans sont nées avec une mission socio-culturelle: la création québécoise. Du moment qu'on faisait de la création québécoise, on était dédouané, on n'avait plus de comptes à rendre. Il y a là, non pas un mode, mais un climat un peu trouble. C'est une catégorisation un peu facile et arbitraire» (*Ibid.*, p. 21).

89. *Rapport du Comité organisateur des États généraux du Théâtre professionnel au Québec*, Montréal, octobre 1981, pp. 29 et 31.

90. *Ibidem* p. 46. Cette grille a été l'objet d'une vive polémique: «L'assemblée générale rejette la proposition qui cherche à donner au milieu théâtral "un outil de travail pour identifier sa mission socio-culturelle". Au moment où il revient à chacun de dire ce qu'il veut faire et comment il compte le faire, on préfère

encore répondre: "Ben voyons donc ! Du Théâtre!". Mais comme le théâtre est subventionné et que la société, par le gouvernement, est acheteur du produit culturel, espérons qu'elle acceptera de payer (et pas à rabais) un "produit sans nom"» (*Jeu* nº 22, p. 10). Encore: «Revendiquer la défense des intérêts du théâtre dans sa globalité mène à faire appel à des notions d'esthétique, de "qualité artistique", de "valeur intrinsèque" du théâtre. Ces notions, héritées d'une philosophie idéaliste, ont toujours servi à occulter les contenus idéologiques de l'art. Assimiler les intérêts du milieu professionnel à ceux du milieu en général, c'est oublier qu'il y a une foule de gens, au Québec, qui aiment le théâtre et qui s'y consacrent sans chercher à gagner leur vie à le faire; c'est vouloir faire passer pour des intérêts "artistiques" (qui ont une longue tradition de désintéressement) des intérêts matériels. Intérêts parfaitement légitimes mais tout de même différents des intérêts du théâtre en général» (*Jeu* nº 39, p. 101).

91. À entendre les deux opposants, on voit mieux sur quels présupposés repose tout le «conflit». La voix d'un représentant du milieu: «[T]enter de définir le théâtre en tant qu'art, c'était gênant à la fois pour ceux qui font du théâtre un outil, soit pédagogique, soit didactique, et pour ceux qui affirment que le théâtre, c'est le théâtre, c'est le théâtre quel qu'il soit [...]. Ce problème de définition expliquerait-il les résistances du milieu face à la nécessité, que reconduisait le *Rapport*, de commencer à nommer les réalités» (*Jeu* nº 22, p. 9); un extrait du mémoire de l'ADT: «Présentement, le théâtre comme tous les autres arts au Québec se sent menacé par le culturel, manipulé au nom du culturel, noyé dans une terminologie culturelle et trahi par un langage culturel: il nous apparaît impératif que le théâtre puisse à nouveau parler dans une langue qui est celle de sa réalité et de sa pratique - le langage des arts» (*Jeu* nº 24, p. 7).

92. *Jeu*, nº 22, pp. 24-25. Parfois, certains se rendent compte de la logique nivelante de l'auto-définition du milieu: «Le milieu doit croire à sa force culturelle. L'exemple récent de l'AQJT que l'État québécois n'a pu couper devant les protestations du milieu, en est une preuve indubitable. Mais, aux États généraux, on dirait que le milieu s'est dit: "Si on se définit trop clairement, on sera tout-à-fait démuni, l'État pourra faire ce qu'il veut. On se met la tête sur le billot". N'est-ce pas une attitude un peu paranoïaque face à la société ? [...] En dépit de toutes les atténuations, ce refus de se définir sert le statu quo [...]» Et encore: «Il y a des gens qui ont cru qu'il y avait un complot ou une agression, avouée ou non, contre des individus ou des théâtres» (*Ibidem*, p. 8).

93. *Jeu*, nº 14, p. 133.

94. *Jeu* nº 20, p. 76. Et plus loin: «Le théâtre d'environnement cherchait à s'insérer au coeur même de l'homme et de son vécu, de son quotidien, tandis que le happening se faisait dans une salle, dans des lieux spéciaux, entre gens du milieu. Nous, on partait du coeur de la vie des gens du quartier et on aboutissait à un théâtre qui leur permettait de *vivre d'une façon théâtrale*» (*Ibidem*, p. 79; nous soulignons).

95. *Ibid.*, p. 53.

96. *Jeu*, nº 82, p. 133.

97. *Cf. Jeu*, nº 45 (Un dossier sur le théâtre homosexuel).

98. *Jeu*, nº 64, p. 123.

99. *Jeu*, nº 36, p. 12.

100. *Ibid.*, p. 17.

101. *Ibid.*, pp. 11-12.

102. *Jeu*, nº 52, p. 109.

103. *Ibid.*, p. 41.

104. *Jeu*, nº 58, p. 91.

105. *Jeu*, nº 36, p. 13.

106. *Jeu*, nº 38, p. 26.

107. *Jeu*, nº 13, p. 12.

108. *Jeu*, nº 46, p. 27.

109. *Ibid.*, p. 31.

110. *Ibid.*, p. 31.

111. Yvon Leduc, *Rapport de la tournée européenne du Théâtre de la Ligue Nationale d'Improvisation de Montréal*, avril-mai 1981, pp. 26-27.

112. Couverture du numéro spécial sur la dramaturgie québécoise de *Théâtre/Public*, revue bimestrielle publiée par le théâtre de Gennevilliers, nº 117, septembre 1994.

113. *Jeu*, nº 52, p. 108.

114. *Jeu*, nº 67, p. 147.

115. *Jeu*, nº 26, p. 89.

116. *Jeu*, nº 42, p. 100.

117. *Ibid.*, p. 100.

118. *Jeu*, nº 47, p. 24.

119. *Jeu*, nº 48, pp. 5 et 10.

120. Il serait intéressant aussi de se pencher sur l'intérêt particulier des artistes québécois pour la dramaturgie de Molière.

121. *Jeu*, nº 64, p. 5.

122. *Jeu*, nº 43: «Une trentaine de textes d'auteurs dramatiques - Allemands et Autrichiens confondus - ont été mis en scène à Montréal ces dernières années» (p. 89); «Pourquoi dit-on du *Rail* ou d'*Ultraviolet* que n'importe laquelle de leurs séquences semble tirée d'un film allemand ?» (p. 99); On propose créer une définition de l'«Allemagne québécoise»: ALLEMAGNE n.f., en québ. Théâtre marginal (et parfois, subversif). ♦ Pays vaste et protéiforme, situable sur le Saint-Laurent, au confluent de divers courants esthétiques. On en ignore la superficie exacte; le nombre d'habitants (Germanophiles) ne cesse de croître depuis le début des années quatre-vingts. Cap. Carbone 14, Germaine Larose, Opéra-Fête. Langues off. français, anglais, allemand; dialecte formé d'un mélange de ces trois langues. - Géogr. L'Allemagne québécoise est un pays très froid et très accidenté, essentiellement urbain, et dont l'espace éclaté est servi par un

réseau ferroviaire complexe. - Orogr. Massif: Maheu, Larocque, Denis, Hausvater, Pintal. - Hist. et Écon. (pour l'histoire d'avant 1980. v. Québec)» (p. 79).

123. Cette germanité appartient aussi à l'anglo-saxonité, opposée à/complémentaire de la latinité québécoise - cette dernière ayant été exprimée aussi par l'attention «extensive» apportée au théâtre de l'Amérique latine.

124. *Jeu*, nº 48, p. 73.

125. *Jeu*, nº 64, p. 187.

126. *Jeu*, nº 60, pp. 93, 101 et 111.

127. *Jeu*, nº 53, p. 5.

128. *Jeu*, nº 66, p. 72.

129. *Jeu*, nº 72, p. 79.

130. *Jeu*, nº 73, p. 69.

131. *Ibid.*, p. 83.

132. *Ibid.*, p. 53.

133. *Ibid.*, p. 56.

134. *Ibid.*, p. 57.

135. *Ibid.*, p. 53.

136. *Jeu*, nº 38, p. 7.

137. *Jeu*, nº 73, p. 5.

Chapitre 5

La théâtritude

Dans ce chapitre, contrairement au précédent - qui a été réservé avant tout au processus d'historicisation du «théâtre québécois» -, on voudra dégager des textes analysés, dans une perspective a-historique et a-synchronique, une série de traits constitutifs de ce que l'on pourrait nommer la «théâtralité sociale locale»: interroger donc l'ensemble d'éléments doxiques, narratifs et argumentatifs portant sur le tout-venant de la production dramatique québécoise pour en faire ressortir l'ensemble de lieux communs spécifiques, qui à travers leur perpétuation dans les discours assurent au théâtre québécois une identité globale immuable.

Dans ce contexte, il importe moins de se poser la question de *la* théâtralité (la différence distinctive, fondée empiriquement par les dramaturges à travers la diversité de leurs oeuvres et saisie théoriquement par les esthéticiens du théâtre) ou d'*une* théâtralité (la même différence distinctive, déterminée historiquement et culturellement), que de s'interroger plutôt sur ce que l'on pourrait définir comme la *théâtritude* (ou la théâtrité), c'est-à-dire la nature spécifique d'un théâtre local (québécois francophone), présente sous la forme d'un dispositif paradigmatique à travers toute la parole critique.

À la différence de Josette Féral, qui a attribué à la théâtralité le sens du «concept tacite», défini par Michael Polany comme une «idée concrète directement maniable mais qu'on ne peut décrire qu'indirectement»[1], nous proposons d'appréhender le sens global de la théâtritude comme une «idée discursive peu concrète, souvent indirectement maniable mais qu'on ne peut décrire que directement». Précisons toutefois que la théâtritude, conçue comme

modèle régulateur spécifique de la doxa critique, doit être reconstituée, dans un premier temps, par rapport au modèle propre de la théâtralité, même si l'«universalité» de cette dernière est aussi produite idéologiquement. Une telle manière de procéder nous paraît justifiée dans la mesure où la confrontation de cette grille «théorique» avec le corpus choisi nous permettra de saisir avec plus de facilité et de précision le mécanisme de la spécification discursive du phénomène théâtral propre à la socialité étudiée.

On doit signaler également que la théâtritude et la théâtralité, manières apparemment distinctes de concevoir la particularité profonde du théâtral, relèvent à un certain niveau de la même «non-immanence transcendantale», car l'une et l'autre participent du processus cognitif, qui repose sur la conversion de la compréhension en une représentation, sans que la propriété de l'objet investi de cette identification soit constituée a priori. De cette relativité découlent d'ailleurs de nombreuses ambiguïtés relationnelles, qui font en sorte que les deux entités peuvent parfois se confondre, la théâtralité étant prise pour la théâtritude et vice versa. Josette Féral souligne fort bien cette nature socio-cognitive de la théâtralité, en faisant remarquer que «[celle-ci] n'a pas de manifestations physiques obligées [...] Elle est une *mise en place du sujet* par rapport au monde et par rapport à son imaginaire. C'est cette mise en place des structures de l'imaginaire fondées sur la présence de l'espace de l'autre qui autorise le théâtre»[2].

Dans la recherche que Féral entreprend sur la spécificité du langage théâtral et, en particulier, sur la nature profonde de l'acte théâtral («le texte ayant été [...] battu en brèche et ne pouvant plus garantir la théâtralité de la scène»)[3], la théâtralité devient essentiellement le résultat d'«une dynamique perceptive, celle du regard qui lie un regardé (sujet ou objet) et un regardant, [ce rapport pouvant être] autant l'initiative d'un acteur qui manifeste son intention de jeu que celle d'un spectateur qui transforme de sa propre initiative l'autre en objet spectaculaire»[4]. On retient de cette citation que la dynamique

psycho-sociale de la théâtralité ne peut se mettre en branle que par rapport au regard, qui constitue, dans sa fonctionnalité tantôt métaphorique, tantôt métonymique, la force génératrice de tout le processus. Ajoutons que la stricte corrélation de deux «intervenants», qui sont le regardé et le regardant au théâtre, prend l'allure d'une dialectique qui, du point de vue du spectateur, se caractérise par le fait que:

> *«[son] regard [...] est toujours double. Il ne se laisse jamais prendre totalement. Le paradoxe du comédien est le sien: croire à l'autre sans y croire tout à fait. Comme le dit Schechner, le spectateur est confronté au* **not-not me** *de l'acteur. L'acteur se donne à lui à travers des simulacres qui sont autant de stases d'un procès dont le public sait très bien que ce à quoi il assiste ne représente qu'une étape. Il dit la traversée de l'imaginaire, le désir d'être autre, la transformation, l'altérité. Interrogé ainsi, mis en scène, donné à voir, l'acteur travaille aux limites de son moi, là où son désir devient performance. Il signe la différence, le déplacement, l'inconnu»*[5]

Autant pour l'acteur que pour le spectateur, le phénomène du dédoublement du regard devient la condition *sine qua non* de la théâtralité: c'est bien lui qui assure infailliblement, à travers une «fantasmagorie cognitive», l'existence autonome de l'acteur et du spectateur. Le processus a également ceci de particulier qu'il investit simultanément chaque «protagoniste» du pouvoir et du devoir *de reconnaître l'autre à travers la reconnaissance de soi-même*. Dans l'effet immédiat de cette (non)-rencontre, il déclenche le mécanisme de fondation d'un espace-temps **autre**, celui du non-réel, du fictionnel:

> *«Par le regard qu'il porte, le spectateur crée alors face à ce qu'il voit un espace autre dont les lois et les règles ne sont plus celles du quotidien et où il inscrit ce qu'il regarde, le percevant alors d'un oeil différent, avec distance, comme relevant d'une altérité où il n'a de place que comme regard extérieur. Sans ce regard, indispensable à l'émergence de la théâtralité et à sa reconnaissance comme telle, l'autre que je regarde serait dans le même espace que celui du spectateur et par conséquent dans mon quotidien, donc en dehors de tout acte de représentation».*

Et encore:

> *«Ce que fait la théâtralité, c'est enregistrer pour le spectateur du spectaculaire, c'est-à-dire un rapport autre au quotidien, un acte de représentation, la construction d'une fiction. Or, la théâtralité apparaît comme l'imbrication d'une fiction dans une représentation dans l'espace d'une altérité qui met face à face*

un regardant et un regardé. De tous les arts, le théâtre est le lieu où s'effectue le mieux cette expérimentation.»[6]

Il est très intéressant de noter que l'étude de Féral reprend, en fin de compte, la sempiternelle question de la théâtralité, productrice de traits spécifiques entre l'«univers réel» et le «fictionnel théâtroforme». Or, cette problématique est déjà présente dans la réflexion du théoricien russe Evreinov, qui, le premier, a proposé en 1922 la notion de «teatralnost» («théâtralité)[7]. Il a expliqué le jeu dramatique comme une manifestation primordiale du désir instinctif de l'acteur de transformer la réalité. Féral précise, pour sa part, que dans cette conception de la théâtralité, la fictionnalité dramatique se condense dans une double polarité: le «moi», d'une part, constituant le lieu d'émergence du processus de théâtralisation ⇔ le «réel», d'autre part, devenu son point d'aboutissement. Indépendamment des nombreuses modalités (probablement aussi multiples que les règles de jeu) que cette relation peut revêtir, un fait reste patent: l'acteur et, par la force des choses, le spectateur doivent se laisser immerger par un espace-temps fictionnel pour pouvoir ré-apparaître ensuite, comme au terme de l'épreuve, dans la réalité. Il nous semble incontestable par ailleurs que c'est par rapport à cette transmutation que les notions d'«étape», «traversée», «transformation», «transition» et «seuil», suggérées par les théoriciens de la théâtralité comme Winnicott, Turner ou Goffman, peuvent garder toute leur signification.

En définitive, il est possible de voir le processus de théâtralisation comme un pacte conclu entre l'acteur et le spectateur par l'entremise du jeu et inscrit dans un cadre spatio-temporel spécifique, caractérisé par un haut degré de non-réalité. Pris de manière schématique, les éléments constitutifs de cette «collusion» pourraient se résumer comme suit:

♦ *l'espace-temps*: une catégorie fondatrice du dédoublement du regard qui «laisse place à l'altérité du sujet et à l'émergence de la fiction». Sa fonction symbolique et métaphorique est aussi celle

du cadrage virtuel (Goffman), qui agit de telle sorte que l'événement peut se transformer en signe. En tant que points nodaux du «théâtre», la temporalité et la spatialité permettent de tirer a priori diverses connaissances synthétiques sur la spécificité dramatique.

♦ *l'acteur/le spectateur*: «la théâtralité du performeur se situe [...] dans ce déplacement que l'acteur opère entre lui comme soi et lui comme autre». Dans sa relation au comédien-personnage, la théâtralité du spectateur repose globalement sur les mêmes principes. Soumis au même paradoxe de la non-non-reconnaissance, «l'acteur» et «le spectateur» accentuent le clivage spatio-temporel (fiction/réel) qui est à la source de la dynamique d'un en-dehors et d'un en-dedans.

♦ *le jeu*: il transforme le potentiel constitutif de la théâtralité en une activité qui mène à l'aboutissement du projet de l'acteur/spectateur d'inter-venir dans la réalité par la démarcation définitive: «réel du départ» ≠ «réel d'arrivée». Cette «intervention» se manifeste souvent sous la forme d'un *conflit* dont la structure est profondément déterminée par le rapport qu'entretient «l'acteur/spectateur» avec son «espace-temps».

Dès lors que l'on a saisi une profonde implication du geste scénique dans la constitution identitaire, on peut voir la machine théâtrale comme une véritable école du double, qui permet dans son idéaltypisme - à travers une série illimitée de mises à distance - une émergence simultanée de «l'autre» et du «soi-même». Fonctionnant selon le principe de la différenciation par identification, le mécanisme de l'altérité théâtrale relève donc du paradoxe, mais son efficacité réside justement là, dans le va-et-vient continuel entre la disparition et l'émergence. Selon Josette Féral, la théâtralité en tant que dialectique du regard transgresse le niveau scénique et se manifeste également dans le réel pré-scénique, celui du quotidien[8]. Même si le cadre de notre étude ne nous permet pas d'explorer profondément cet aspect du phénomène, la lecture de la représentation discursive du théâtre québécois proposée ici reposera sur une certaine extension du champ de la

théâtralité, car nous chercherons à faire ressortir de l'objet étudié les régularités hégémoniques propres *autant* au spectacle artistique qu'à son contexte institutionnel.

♦

Superposée au corpus choisi de textes critiques([9]), la grille théorique de la théâtralité permet de relever immédiatement un nombre important de différences, que l'on peut considérer comme des traits constitutifs de la théâtritude québécoise. D'une façon générale, on pourrait affirmer que *la théâtritude québécoise se manifeste comme la non-théâtralité*, mais il est nécessaire de préciser en même temps qu'à un haut niveau de représentation dramatique, cette négativité qualitative se transforme déjà en une qualité esthétique[10]. Ce serait dire que, dans le théâtre québécois, le «jeu» de l'acteur et du spectateur se produit sur un mode spécifique et s'inscrit dans un espace-temps particulier. En termes plus précis, la théâtritude non-théâtrale se définirait comme le non-accomplissement du dédoublement du regard entre le spectateur et l'acteur, car le premier reconnaît sa non-identité dans la figure du deuxième et le deuxième ne parvient pas à atteindre les limites du soi lors de son sacrifice au premier. Cette négativisation de la théâtralité proprement dite fonctionne dans un espace-temps non-fictionnel qui n'est autre que celui du quotidien, ce qui altère profondément le mécanisme de la théâtralité[11] et, paradoxalement, ne lui permet jamais de déboucher sur le réel.

Pour illustrer rapidement ce processus, prenons à titre d'exemple le texte écrit en 1995 par Jean-François Caron pour présenter sa pièce *Saganash*[12], et qui considère le jeu de l'acteur québécois comme participant d'«un énième acte de la pièce la plus inachevée du monde». Ce concept d'inachèvement dramatique, vu comme le produit d'un mal-aise socio-national («la création-d'un-texte québécois a mal aux ailes»), correspond parfaitement à notre paradigme de la théâtritude, surtout que, dans la conclusion,

l'auteur, en s'adressant au spectateur, ajoutera: «Bienvenue dans la réalité». Ce procédé de déthéâtralisation du théâtre par la théâtralisation du réel prend dans le socio-discours théâtral québécois la valeur d'une constante que l'on retrouve aussi (déjà) à la fin des années 1960, dans la populaire formule qui décrit la dramaturgie locale comme «un théâtre du pays dans un pays de théâtre». Notons que, dans le cas de Caron, le changement référentiel «pays» → «réel» ne modifie nullement le fonctionnement du mécanisme de la théâtritude qui consiste à signifier négativement le théâtre.

Une telle structuration idéologique du noyau discursif «théâtre» est également perceptible au niveau des discours qui traitent de la dimension institutionnelle (méta-scénique) du théâtre au Québec. Dans cette perspective, le territoire-théâtre se dessine souvent comme une entité hautement problématique, qui est, d'une part, en grande difficulté de constitution et, d'autre part, fortement menacée de disparition. Autrement dit, la quête du milieu de faire reconnaître ce territoire culturel en tant que «véritable théâtre» par la mise en avant du projet de son indépendance apparaît comme continuellement remise en question. Face à un espace socio-national économiquement trop étroit et géographiquement trop vaste, le théâtre québécois apparaît comme un «environnement» en état de survie, guetté par la non-appartenance[13]: «Au Québec, il est impossible de gagner sa vie en se consacrant exclusivement au théâtre»[14]; «[Il n'y a eu], ni à Québec ni à Ottawa, une volonté politique active de reconnaître le théâtre comme un agent de culture essentiel, avec les conséquences directes que cela présuppose: entre autres, la création d'une compagnie d'État, stable, dotée d'un cahier de charges précis, etc.»[15]; «Beaucoup de compagnies, mêmes connues, n'ont pas de lieu fixe pour se produire»[16].

Du point de vue plus spécifiquement culturel, cet espace se donne à voir comme rongé par plusieurs processus négatifs, qui, selon le contexte d'énonciation, changent d'importance mais ne perdent jamais leur acceptabilité ni leur intelligibilité doxiques.

Obligé de fonctionner dans un régime de consommation surdéveloppé et ultra-sophistiqué, ce théâtre est donc *dominé* tout d'abord par la figure du spectateur qui, protégé par la loi des consommateurs, «exige» une représentation conforme à l'ordre de la bienséance, du confort et du bon goût, et court-circuite en conséquence la visée originellement cathartique du spectacle. («Soumise aux règlements des incendies et de la consommation, la salle de théâtre et le théâtre lui-même sont apprivoisés»[17]; «Le danger qui nous guette, c'est d'en arriver inconsciemment à faire ce que le public attend du spectacle, de jouer de telle manière parce que nous croyons savoir ce que les spectateurs attendent de la représentation. Ou plus bêtement encore, c'est de tomber dans les effets propublics»[18]).

Dans cette conjoncture, la pratique théâtrale se transforme naturellement en un «art» de moins en moins aventureux, soumis à la dynamique économique du mini-max («Aujourd'hui, le défi, c'est de fabriquer le plus rapidement un produit et de l'exploiter le plus longtemps possible»[19]). Inséré tant bien que mal dans la fonctionnalité globale du marché des industries culturelles, le milieu théâtral québécois éprouve un malaise (presque un ressentiment): il supporte mal la concurrence du cinéma et de la télévision qui, dans leur effet d'omniprésence et d'omnipotence représentationnelles, apparaissent comme des antagonistes dangereux, capables de provoquer une désintégration rapide de la fragile structure dramatique québécoise.

Ajoutons que la vision générale de l'effritement spatial est fondée souvent sur le sentiment de la désagrégation sociale, amplifié par la nostalgie d'une ancienne hégémonie «groupale». Il en ressort un théâtre qui, tragiquement, n'arrive pas à produire une représentation cohérente de la réalité environnante («Je constate que de nos jours, c'est de plus en plus miraculeux de pouvoir réunir régulièrement une distribution complète. L'art dramatique est un art de groupe, qui devient de plus en plus impraticable»[20]; «Pour survivre, les comédiens doivent [...] mener de front plusieurs activités, enseignement, télévision, doublage,

publicité, auditions, tournage, etc. [...] Cette compartimentation dont chacun se plaint, elle serait donc générée surtout par le système qui est le nôtre. La structure du théâtre québécois ne permettrait pas aux gens de s'intégrer véritablement à une production»[21]).

Curieusement, on retrouve les mêmes schématismes argumentatifs et narratifs dans les discours qui portent directement sur la création scénographique au Québec, car les «conceptualisations» qui les déterminent vont aussi dans le sens de la représentation périlleuse de l'espace. La vision du champ des infrastructures dramatiques québécoises se construit donc à partir de nombreuses qualifications négatives du type «défaillance», «absence», «disparition», qui, somme toute, créent un lieu fragile et inachevé. Le secteur industriel/culturel de la scénographie théâtrale québécoise est touché par le manque d'artisans spécialisés, devenus introuvables ou tout simplement récupérés par les branches concurrentielles de l'art[22]. Quant aux «survivants», ils sont sérieusement gênés dans leur travail par l'absence d'ateliers («lieux fixes de création»): «Nous sommes tellement limités par la matière. En Europe, les concepteurs de costumes profitent de l'industrie de la haute couture, des braderies; ils ont des ateliers pour travailler. Les matériaux à notre disposition sont très limités, de sorte que notre travail consiste surtout à exercer un contrôle de la matière. On peut imaginer des décors, mais il faut aussi être en mesure de les réaliser»[23].

En corrélation étroite avec le schéma élémentaire de la négativité, les narrèmes et les idéologèmes producteurs de la spatio-temporalité scénographique discursive témoignent de la même difficulté de constitution et du même danger de disparition territoriales: «Il y a aussi des traditions qui se perdent chez nous. Autrefois, les femmes cousaient à la maison; il y avait davantage de tissus disponibles. Maintenant, il n'y en a presque plus; il faut chercher. À mes débuts, on trouvait, dans les ateliers, cinq tables de coupeurs, vingt-cinq couturières, actives depuis au moins douze ans. Même l'atelier le plus important est

maintenant équipé d'une toute petite salle de coupe, alors que le reste de l'espace est envahi par des costumes en location. Pour obtenir du temps de coupe, en plus de réserver huit mois à l'avance, il ne faut surtout pas arriver en même temps qu'une équipe de cinéma...[24]»; «Non seulement il n'y a plus de coupeurs, mais il n'y a ni relève ni école. Maintenant, les jeunes coupeurs taillent une manche gigot en se référant aux années soixante-dix et non à la seconde moitié de dix-huitième siècle; ils ne le savent pas, il n'y a personne qui le leur apprend, et c'est absolument dramatique. Les dessinateurs de costumes veulent faire de la confection, mais on ne peut plus travailler les tissus et élaborer des concepts parce qu'on ne peut plus compter sur la coupe. Cela modifie considérablement les règles du jeu»[25]. Il est à souligner que le passéisme et la nostalgie pénètrent d'autant plus facilement les discours que le raisonnement qui les structure se nourrit constamment de la conviction que la décomposition du lieu scénographique est inscrite de manière asymptotique dans le temps. D'où aussi la question de la représentation de plus en plus difficile, c'est-à-dire de moins en moins cohérente, de l'Histoire.

Une autre corrélation importante, qui ressort de l'ensemble de la doxa spatiologème, portant sur la scénographique québécoise et prend la forme d'un constat affligeant: l'espace est menacé, car il est déjà en bonne partie abîmé et même disparu. Les couches «historiques» du territoire théâtral étant devenues introuvables, le processus généalogique est empêché dans son fonctionnement et les créateurs-scénographes québécois sont, comme Sisyphe, forcés de reproduire le geste éternel de la re-construction: «[...] la plupart des scénographes et des compagnies théâtrales ne conservent leurs maquettes que quelques années au maximum. Ils les recyclent, les jettent aux poubelles ou au mieux, les laissent se détériorer lentement sous la poussières»; «Combien d'oeuvres scéniques magnifiques, révélatrices, ont ainsi disparu à jamais de notre imaginaire collectif ?» Et encore: «J'ai vu, dans certains théâtres, des maquettes empilées dans des caisses poussiéreuses et

écrasées. [...] Quand on tente de refaire le cheminement de la scénographie au Québec, on ne trouve aucun document»[26].

Dégradé par le passage destructeur du temps, l'espace de la scénographie québécoise se représente comme la scénographie du non-espace, c'est-à-dire comme un lieu totalement obnubilé ou déprécié, dont le statut éminemment négatif ne permet pas au scénographe de jouir d'une pleine reconnaissance dans l'équipe du spectacle («Le travail des métiers de l'artiste n'est jamais évalué par la critique comme une démarche artistique»[27]). Et si un aspect spatial trouve sporadiquement sa place dans l'exégèse ou dans la production, il est abordé seulement dans ses paramètres primaires, sans que le regard «explorateur/constituant» du commentateur ou du producteur se sente attiré par les dimensions *complémentaires* (mais, en fait, absolument indispensables) du lieu scénique (éclairage, musique, etc.): «L'éclairage vient en tout dernier lieu et est souvent le laissé-pour-compte. Certains metteurs en scène n'y connaissent rien du tout. Le temps demeure le problème majeur, parce que les appareils sont dans la salle de spectacle et on entre toujours en salle à la dernière minute»[28].

En récapitulant, il est facile de constater que la scénographie-territoire, parcourue de nombreuses fissures, se trouve aussi en rupture profonde avec son «habitat»: négligé par le critique, ignoré par le producteur (metteur en scène), incompris par le spectateur, le lieu scénique reste à la merci du projet héroïque et paradoxal (négatif) du scénographe solitaire, qui costume l'acteur... en le décostumant: «Qui peut lire un costume d'époque aujourd'hui ? Personnellement, je suis très influencé par la perception du public. J'essaie de m'adapter à l'oeil contemporain. En tant que spécialiste, je peux jouer avec une multitude de subtilités dans ma conception du costume; je peux jouer avec les époques, commettre des anachronismes, mais je le fais uniquement pour moi. Je «déshabille» beaucoup les comédiens car, pour moi, l'homme d'aujourd'hui correspond davantage à un corps, à une ligne. On peut habiller «énormément» un comédien, mais le spectateur ne verra plus que le costume.»[29]

Il n'est nullement surprenant que dans cet environnement, l'acteur québécois soit pré-destiné généralement à produire sa présence scénique par son absence théâtrale. Non intégré à la production, il ne s'intègre pas «évidemment» dans la représentation. Ce double «échec» du comédien se manifeste déjà dans la difficulté qu'éprouvent certains acteurs québécois de se donner une définition de l'acteur idéal. Elle leur paraît obscure, non pertinente ou même *inexistante*. («Moi, je ne sais pas ce que c'est, un acteur idéal. Je vis mon métier tous les jours, j'essaie de ne jamais m'asseoir sur rien. Demain, c'est loin. Aujourd'hui, il faut faire. - Moi, non plus, je ne le sais pas. Je pense à de grands acteurs, à des grandes actrices... C'est quoi leur dénominateur commun ? - Pour moi, c'est une notion qui n'existe pas. Il n'y pas d'acteur idéal. Il y a les qualités que ça prend pour être un bon acteur. À partir de ça, si les conditions sont là, il peut y avoir de grands acteurs»[30]). On doit noter que, même si tous ces commentaires reposent sur le négatif, considérés dans leurs couches sémantiques implicites, ils fournissent des éléments constitutifs d'un *autre* portrait: d'un idéaltype de «l'acteur d'ici». Celui-ci reposerait essentiellement sur la conception d'un anti-acteur, ou encore d'un «petit acteur», bon travailleur au quotidien, qui se situe hors des grands modèles du jeu et qui, surtout, «ne se prend pas pour un autre».

Et même là où la référentialité de la notion «d'acteur idéal» semble prendre une coloration positive, le portrait robot reste inchangé dans sa structure profonde, car le profil de l'artiste dramatique se construit toujours dans le sens de son inexistence théâtrale: «Mon portrait de l'acteur idéal suppose une très grande disponibilité et une grande humilité, ce que bien des comédiens sont capables d'avoir, mais il est absolument irréalisable dans les conditions actuelles, parce que, dans la pratique, on a souvent affaire à des gens qui veulent nous dominer et nous écraser. Comment un acteur peut-il donner raison à un autre s'il sent qu'il va être dépossédé de lui-même ?»[31]. La difficile altérité, produite par la perception de soi comme d'un être opprimé est probablement

un facteur déterminant dans le jeu du non-jeu de l'acteur au Québec.

La «fausseté» du jeu dramatique est engendrée par toute une série d'autres caractéristiques dont les plus importantes sont la grande insécurité du comédien («Effectivement, l'angoisse du comédien est là, et elle est justifiée»[32]) et le sentiment d'être un être abîmé, un mal parlant («On est, au départ, «défectueux», le comédien plus que tous les autres. S'il y a un phénomène humain, une projection de l'individu où le défaut devient vite apparent, c'est bien la voix. Si le comédien travaille sa voix, il améliore son instrument»[33]). Ajoutons la quête d'une beauté falsifiée («- Les comédiens veulent rarement être vrais; ils veulent être beaux. Ils ont tous terriblement peur de la laideur. - Il est inutile de penser utiliser un défaut d'un comédien pour mettre celui-ci en valeur. - Il est très difficile de dessiner des costumes contemporains. Les acteurs ont une référence précise, et la notion de laideur et de beauté sur scène joue énormément pour eux»[34]). Le jeu, qui résulte de ces conditionnements extra-scéniques, se donne à voir comme un «comportement» essentiellement paradoxal: dominé par la quête inachevée de l'apparence, il se surcharge émotionnellement. Cela sera considéré parfois comme un défaut, parfois comme une expression de qualité («[Les acteurs québécois] ont un potentiel énorme: ils sont capables de faire beaucoup de choses avec une charge émotionnelle très impressionnante»[35]). Dans une optique plus large, on peut affirmer que la conscience de l'acteur se présente aussi comme un territoire envahi, conditionné et censuré. Bref, une entité non-autonome: «Le problème se pose pour les costumes d'époque. L'idée qu'ils en ont vient de ce qu'ils voient à la télévision»[36]; «Nous sommes tous conditionnés par la télévision, par le cinéma, par l'idée de la star, de la vedette à magnifier. - Le danger est que ce conditionnement, cette censure collective, nous empêche, esthétiquement, d'explorer des avenues qui ne soient pas forcément séduisantes»[37].

Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'au niveau explicite du discours, le «jeu québécois» se caractérise - et cela

depuis toujours - par le manque de traits vraiment spécifiques. Dans les années 1960 et 1970, on déplorait cette absence (et on essayait d'y remédier par la joualisation du jeu); aujourd'hui, on essaie de l'inscrire dans le cadre d'une nouvelle conscience mondialiste, sans toutefois jamais sortir, ni dans le premier cas ni dans le deuxième, du modèle de la négativité: «[...] en ce qui a trait au jeu d'acteur à proprement parler «québécois», je suis perplexe. Parce qu'un peu partout on assiste à une uniformisation du jeu chez l'acteur. La télévision et ses possibilités de diffusion à l'échelle planétaire ont favorisé cela. Quand je regarde aujourd'hui une série télévisée en France, aux États-Unis, en Espagne ou au Québec, j'ai souvent l'impression que c'est du pareil au même, qu'au delà de la langue ou de quelques accents et des approches télévisuelles et encore..., les acteurs sont interchangeables. [...] Le cinéma, la télévision [...] ont presque entraîné l'idée d'un standard international du jeu d'acteur, une idée faussement universelle, hautement digestible de la performance d'acteur. C'est pourquoi je deviens de plus en plus nostalgique d'un certain archaïsme dans la manière de jouer ou de mettre en scène le comédien. Sur le jeu québécois, on peut évidemment invoquer la langue et ses accents particuliers, l'histoire, on peut parler des ambiances culturelles, des approches pédagogiques dans les écoles de théâtre... Mais, dans le contexte actuel, il n'y a pas, à mon avis, de raisons sérieuses pour donner à l'art de «jouer québécois» un caractère d'exception[38]».

D'un autre côté, on doit observer que l'absence scénique du comédien québécois se manifeste aussi par sa «réelle présence» (où «réelle» prend la valeur d'une «véritable fiction»), par son «extrême présence», ou encore par sa «présence supplémentaire»: «[Pour être présent, l'acteur doit] croire vraiment en ce qu'il imagine; se rendre *réellement présent* à ce qui est proposé[39]»; «[...] je demande aux acteurs de se concentrer sur leur bouche, de faire jouer les lèvres, la langue, les mâchoires très rapidement. La vitesse d'élocution, la qualité du timbre de la voix et ses intensités peuvent engendrer sur scène toutes sortes d'espaces,

comme dans *Oulipo Show*. La fait d'exagérer des aspects de la diction, de se concentrer sur l'articulation confère aux acteurs une *présence supplémentaire*[40]»; «Au milieu d'une situation précise, un monologue ou un échange, alors que la vitesse du débit peut être extrêmement rapide, je demande, par exemple, à un acteur de casser le rythme, comme s'il appliquait brusquement les freins, cela pour détourner l'interprétation de son impulsion initiale, et aussi dans le but de créer de nouvelles intensités. [...] Ce genre de travail oblige l'acteur à être *extrêmement présent* à tout ce qu'il fait»[41]. Mais, en définitive, le projet de l'acteur québécois de sauver sa «présence non théâtrale» mène généralement à son «absence scénique». Globalement, ce phénomène se manifeste dans le jeu par le «déplacement» de l'acteur par rapport au personnage incarné. Néanmoins, cette «stratégie» du non-dédoublement se transforme parfois en une véritable norme esthétique («Je fais adopter un jeu schématique à l'ensemble en faisant place, dans les *Ubs*, par exemple, à une énumération monocorde, ce qui a pour effet de briser la linéarité du récit et de provoquer un effet de décalage ou de silence[42]»).

L'analyse de la structure intrinsèque de la mise en scène, propre dans la même mesure à la production socio-culturelle du spectacle qu'à la dynamique spécifique de l'univers de la pièce représentée, nous informe des régularités idéologiques similaires, et cela à tel point que l'on peut facilement considérer ces parallélismes non comme de simples analogies mais comme de véritables modélisations d'un même et seul modèle hégémonique. En effet, tout indique qu'au-delà d'une grande diversité de procédés utilisés dans la mise en scène au Québec, il existe un «habitus» socio-artistique, ayant le caractère d'une matrice productrice de la spécification spatio-temporelle. Ce qui frappe le regard du chercheur, intéressé par l'exploration de cette dimension territoriale, c'est la présence fréquente du matériel «réel» et surtout sa fonctionnalité particulière: «J'aime le vrai: de vrais pots de pickles, de vrais aquariums, de vrais poissons, de vraies fleurs. J'aime les vrais matériaux parce qu'ils parlent, parce

qu'ils ont une *présence réelle*, parce que le théâtre, c'est déjà la représentation de l'illusion. Rester près de la réalité en représentant la fiction, c'est à la fois absurde et troublant...[43]».

De toute évidence, le rapprochement radical entre la dimension (spatiale) réelle et fictionnelle, procédé constitutif finalement d'une zone de la non-frontière, d'un territoire entre-deux, tend à se poser, à travers l'ambivalence catégorielle, comme une condition essentielle de l'avancement du processus de la production du sens spectaculaire. Gardons toutefois à l'esprit qu'en dernier ressort, cette manoeuvre déclenche discrètement le processus de la neutralisation, voire de la subversion de la théâtralité proprement dite: elle fait apparaître au contraire une théâtritude interférentielle, où le «théâtral» se voit profondément stigmatisé par le «réel». En fait, il s'en nourrit et il en meurt en même temps («Et puis, j'observe beaucoup [...] je marche dans les rues. J'y trouve de quoi stimuler mon imagination. Les gens, les choses les plus près de moi m'inspirent parfois plus que les livres. On a tendance à ne pas s'arrêter, à ne pas regarder ce qu'il y a autour de soi parce qu'on travaille sur un texte de Shakespeare. J'essaie donc de fuir le plus possible la recherche historique même si, bien sûr, je m'inspire parfois de l'époque pour une ligne ou pour un détail. Je l'utilise, mais jamais d'une façon omniprésente. Les gens savent qu'on est au théâtre. On n'est pas là pour faire revivre une page d'histoire au spectateurs !»)[44].

La conceptualisation spatiale a-historiciste qui caractérise cet énoncé prend une valeur exemplaire, car ce type d'évacuation de l'histoire semble récurrent dans la théâtritude québécoise. Cette tendance se confirme même là où on a l'impression d'assister non à un spectacle scénique mais à une véritable recherche archéologique: «Prendre la ville pour scène. J'ai qualifié mon théâtre d'archéologique, parce que je creusais l'histoire de strate en strate, j'ai fait des fouilles dans les terrains vagues... J'explorais les lieux et les édifices de la ville et j'y découvrais partout le désir de dire leur histoire. L'histoire de nos ancêtres,

l'histoire de notre ville, l'histoire de notre passé, l'histoire que nous écrivions au jour le jour, tous les jours. J'aurais pu mettre ces histoires sur une scène. Mais combien plus percutant il était de laisser ces lieux se raconter eux-mêmes, combien plus engageant de raconter mes histoires à travers les leurs, combien plus stimulant de redécouvrir le théâtre dans chacun de ces lieux»[45].

Pour aller au-delà de l'apparente contradiction qui recouvre les deux temporalisations, il faut tenir compte du fait que la dynamique qui génère la transformation paradoxale du sens a-historique[46] (1*er* exemple) en un sens sur-historicisé (2*ième* exemple) repose sur une mutation parfaitement inversée (du type «zéro») de la structure de l'*espace-temps*: le lieu théâtral de la scène du non-théâtre devient le lieu non-théâtral de la scène du théâtre. Autrement dit, la visualisation scénique du non-espace sert, dans les deux exemples, de moyen efficace pour représenter l'histoire non-théâtrale. Le non-espace rejoint donc dans sa négativité le non-temps pour constituer en définitive une entité territoriale et temporelle hautement spécifique: «La scène est un espace vide où tous les lieux doivent pouvoir être représentés. L'espace scénique réel n'existe que pour s'effacer devant l'espace fictif à représenter. De plus, cet espace représenté n'existe pas en soi; il est le signe d'un ailleurs qui n'existe que dans les mots sur une page, il n'est qu'artifice existant le temps de quelques représentations. Ainsi l'espace scénique en soi, la scène vide, raconte avant tout sa négativité et le factice des décors qui viennent l'habiter à tour de rôle. Son histoire à elle ne doit pas être, sinon elle ne pourrait se prêter aux innombrables récits qui viendront se servir d'elle pour se raconter. L'espace scénique n'est intelligible que dans cette absence d'histoire, que dans ce défilé incessant de décors les plus divers. Et cette parade sans fin sature la scène de signification et l'épuise dans son être, la prive de son propre sens»)[47].

En tant que modèle de structuration environnementale, la négativité spatio-temporelle au théâtre peut atteindre un degré de

variabilité très élevé, sans affecter toutefois la dynamique globale du modèle. Il est à noter ainsi que, dans une forme esthétiquement «supérieure», le jeu de la non-frontière (entre le «scénique» et le «hors-scènique») est conflictualisé directement sur le territoire propre de la scène, partagée alors entre deux zones. Leurs rapports réciproques provoquent la dialectique: la scène est l'ailleurs ≠ l'ailleurs est la scène («Et pour le Dealer comme pour le Client, pour celle qui attend l'appel de Laura comme pour ceux qui habitent le paysage intérieur de Lise Vaillancourt, il y a un hors-scène sur la scène: tour à tour, ils longeront un mur en courbe sans savoir quel principe, quel abîme de joie ou de douleur les attend là où il n'y a pas de lumière, où la lumière est striée, découpée, où la lumière se fait pulsation obscure, secrétant et absorbant ses figures»[48]).

Dans d'autres cas, la négativité scénique se manifeste par une sur-présence architecturale dont la fonctionnalité est... d'exercer un effet théâtral *positif* sur le jeu de l'acteur: «Vous placez souvent les acteurs dans des situations difficiles, soit en déséquilibre, soit dans des perspectives faussées. Ils doivent jouer sur des plans très inclinés, dans le sable, même dans l'eau. Est-ce une volonté d'agir sur le jeu de l'acteur, ou cherchez-vous à aider l'acteur en lui imposant cette contrainte ? - C'est en effet une volonté d'agir sur le jeu de l'acteur, mais peut-être encore plus d'agir sur la lecture de la pièce, de créer une image plus fantastique, qui suggère aussi une symbolique, de susciter une dynamique qui influence le mouvement de l'acteur, de la mise en scène, de la lumière. Cela pose des difficultés pour l'acteur, mais il ne s'agit pas de contraintes négatives. Les comédiens prétendent *au contraire* que c'est enrichissant et stimulant pour eux».[49]

À tout cela on peut ajouter les procédés d'aménagement spatial qui consistent en l'introduction sur la scène de matières «réelles» - inhabituelles au théâtre, mais fonctionnelles dans l'institutionnalisation environnementale négative - comme par exemple l'eau et le sable. Par leur nature fortement inconsistante, elles soulignent la grande malléabilité structurale du «terrain de

jeu». De notre point de vue, ces éléments-obstacles appartiennent au même titre à la dégradation spatiale que des fissures, des fentes, des clôtures qui, toutes, confrontent des personnages au vide en amplifiant ainsi leur sentiment d'isolement. «Le talent de Stéphane Roy est là: moins dans une transparence absolue du lien personnage-espace que dans l'inscription heureuse ou douloureuse d'hommes et de femmes dans une architecture qui les dépasse, où ils doivent vivre et survivre»[50]. L'entropie spatiale se reflète dans l'univers des personnages, marqué d'une grande incommunicabilité: «Dans les espaces vides créés par Stéphane Roy, le regard des personnages réunis par leurs désirs est moins centripète que centrifuge, tendu vers un improbable hors-champ à jamais perdu, pour eux comme pour les spectateurs. Le jeu des regards ainsi créé par l'espace ne soude pas un groupe [...], il est un fil qui sert à égrener des îlots d'absence. Si d'aventure il arrive à deux regards de se croiser dans cet espace de tous les possibles, ou c'est le miracle de l'amour ou la douleur»[51].

On pourrait même affirmer, sans trop exagérer, que dans tous ces types de configurations spatio-psychologiques, les êtres humains sont presque dominés par leur entourage physique («Mis au pied du mur, davantage prisonniers d'un espace vide que placés entre quatre murs, les personnages de Koltès, Dubois ou Vaillancourt ignorent ce qu'il y a de l'autre côté du mur, ne soupçonnent pas tous les mystères et les dangers que peuvent cacher les rondeurs et les courbes lisses des murs qui les abritent»[52]; «Janinne Sutto et David La Haye sont entraînés dans le mouvement du décor, projetés vers une zone effrayante comme une peur enfantine ou vers un visage tendre et bienveillant. Grâce à Stéphane Roy - et aux éclairagistes aussi, bien sûr -, qui révèle et dévoile des surfaces autant qu'il dissimule et dissémine des contours, s'entame pour les acteurs une partie de cache-cache avec une masse d'ombre qui, très souvent, contient toute la lumière du personnage. Cette zone d'ombre qui refoule le décor, située quelque part entre la nuit et le jour, peut être le lieu d'une révélation, d'une

dissolution ultime du corps, ou bien elle imprègne alors le tissu des corps et les ouvre enfin à la perméabilité de leurs désirs»[53]).

La dépendance totale du «personnage» vis-à-vis de l'«espace» mène souvent dans la théâtritude québécoise à une relation d'interchangeabilité entre les deux «constituants» pour nous offrir un curieux spectacle où l'espace acquiert le statut d'un véritable personnage et où le personnage se réduit en une simple ombre de l'espace. Les deux processus influent l'un sur l'autre de manière à mettre le point d'équivalence entre l'explosion du «paysage interne» de l'humain et l'implosion «psycho-affective» du décor. Il nous semble que l'on peut dès lors appréhender la spécificité de la théâtritude québécoise comme une large mise en scène d'une disparition, c'est-à-dire comme un procès de visualisation négative qui fabrique une présence par l'accumulation successive des absences. Le principe de cette affirmation par la négation est paradoxal: le personnage ne peut (sur)vivre qu'à condition de mourir («Comme si le choc de la rencontre de deux absences dans ce lieu désaffecté mais catalyseur d'affects abolissait le vide et l'absence, l'espace devenant ainsi le lieu et le signe d'un commencement ou d'une renaissance»[54]).

La dé-théâtralisation, considérée dans son pouvoir de provoquer la défiguration spatiale et la déperdition identitaire, semble aussi être en rapport étroit avec la pratique courante, au Québec, du cadrage[55]: «À l'origine des spectacles de Lepage, il y a d'abord un cadre [...] La mise en scène de Robert Lepage utilise toutes les techniques réputées cinématographiques, plans larges, rapprochés, gros plans ou plans en plongée, du jamais vu en scène et pourtant désormais évident: c'est la marque de fabrique de Lepage...»[56]. Si, globalement, cette méthode d'inscription d'un espace dans un autre appartient à la longue tradition *du théâtre dans le théâtre*, dans le contexte étudié elle se revêt d'une fonctionnalité idéologiquement particulière[57], car cette technique exprime souvent le besoin de délimiter à l'intérieur d'un territoire non territorial une zone plus concise, plus homogène et d'en faire un véritable lieu d'appartenance. Par ailleurs, il est

intéressant de noter que, chez Lepage, le cadrage cinématographique conduit non seulement à un découpage de l'espace dramatique, mais aussi - à cause de la nature esthétiquement hors-théâtrale du moyen utilisé -à une dé-théâtralisation radicale de la scène. À notre avis, cette stratégie possède une valeur paradigmatique, car elle détermine également les structurations spatiales propres à d'autres utilisateurs du cadrage: «Je travaillais avec un espace vide, soit un plancher, soit des lignes verticales; tout était très libre. Sans savoir pourquoi, un jour, j'ai commencé à enfermer le tout, à «focaliser».... Et je poursuis cette démarche depuis. À l'Espace Go, la salle est tellement petite qu'il fallait vraiment découper l'espace. Il fallait que j'enferme l'espace scénique pour que le spectateur puisse entrer dans le monde des personnages. À ce moment-là, j'ai découvert que ce que j'avais en tête depuis longtemps correspondait à un désir de cadrer l'image, comme on cadre au cinéma. J'aime cette façon de travailler avec différents plans. Puis, j'ai commencé à jouer avec mon cadre, à l'agrandir, à le rapetisser, à l'élargir, pour tenter de produire *un cadre qui ne soit pas limité à celui de la scène*»[58].

L'espace dé/cadré laisse des traces visibles sur le corps de l'acteur, soumis à une série de traitements «dis-locatoires», comme pour confirmer ainsi le lien indissociable entre les structurations spatiales et psycho-corporelles au théâtre. Notons que le processus du cadrage a également ceci de particulier qu'il démontre de manière directe l'effet de la dislocation du personnage (acteur), en découpant le corps de celui-ci par les frontières du cadre, et en l'inscrivant ainsi dans plusieurs territoires, mais dans aucun totalement: «Dans *Coriolan*, Lepage revient à sa science des cadrages cinématographiques, coupant les têtes ou les jambes dans les cadres de ses images»[59]. Parfois, il s'agit de vouloir réduire complètement le personnage à son corps décapité et d'en faire une nature morte. La disparition corporelle de l'acteur peut être considérée comme une des manifestations privilégiées du paradigme québécois de la négativité théâtrale.

Ce modèle de l'in-appartenance se traduit aussi par la conflictualité des «présences» entre l'acteur et le personnage dont il a déjà été question plus haut: «[...] pour les acteurs, le personnage reste le principal levier pour qu'ils puissent, en scène, *se rendre présents à eux-mêmes et aux autres*»[60]. Sa forme particulièrement intéressante se traduit par le «degré zéro du personnage»: «Peut-on dire qu'il y a des personnage dans vos pièces ? On a l'impression que ce sont plutôt des récitants. Bien sûr, toutes les pièces ne sont pas identiques mais, de façon générale, on peut dire que les personnages que l'on y voit n'ont pas vraiment d'individualité [...] Donc, comment travaillez-vous le personnage ? Et que pensez-vous de cette notion comme outil de travail pour le metteur en scène ? - Dans le répertoire jarryque et post-jarryque, les personnages sont la plupart du temps des être embryonnaires, certainement pas aussi structurés que peuvent l'être les personnages d'un théâtre réaliste. Ils n'offrent pas les habituels repères psychologiques. C'est pourquoi je mets souvent l'accent sur le jeu formel. [...] La création d'un personnage ne repose donc pas toujours sur une structure psychologiquement cohérente. Cela découle tout aussi bien d'un esprit de jeu, d'une organisation poétique. Je ne crois pas non plus le personnage indispensable pour les spectateurs. On peut assister à un théâtre sans personnage du tout»[61].

Le volonté d'«annuler» le personnage en tant que tel conduit, dans la sublimation de la «lutte pour la scène», à la création d'êtres hybrides, mi-personnage mi-acteurs. À cet effet, on peut évoquer *Six personnages en quête d'auteur* de Goldoni, pièce mise en scène par André Brassard de telle sorte que les «personnages» en quête d'auteur se transforment ... en des acteurs en quête de personnages. Cette ingéniosité brassardienne a d'ailleurs fasciné la critique, séduite par la scène finale de conversion où les «véritables» acteurs apparaissent, devant le public, «costumés» en «véritables» personnages: «La fin est magnifique [...]. Les spectateurs du T.N.M. garderont longtemps en mémoire la lente procession des acteurs devenus personnages»[62]. À un niveau encore

plus élevé de ce processus, on assiste à la métaphorisation complète de la figure de l'acteur (et à l'éviction entière du personnage proprement dit). L'«acteur» ainsi constitué correspond parfaitement au modèle de la théâtritude, car ses traits essentiels sont généralement ceux d'un non-être, comme dans *La répétition* de Dominique Champagne, où les protagonistes, appelés à jouer *En attendant Godot* de Samuel Beckett, sont des acteurs non professionnels. Il est important de préciser que la fonction de ce type d'agencement de la fiction dramatique est de désamorcer l'antagonisme «acteur - personnage» par la transparence absolue «personnage-acteur», mais en dernier ressort cette solution ne donne naissance qu'à des comédiens-comédiens, c'est-à-dire des personnages totalement fictifs, irréels: «Alors que Beckett faisait maintes allusions à la situation théâtrale - "Allons Gogo, il faut me donner la réplique", Champagne pousse plus loin en mettant en scène des comédiens appelés à jouer les rôles becketiens. Comment ne pas reconnaître la métaphore shakespearienne du monde comme théâtre, et considérer cette phrase lancée par Étienne, le soir même de la première de leur pièce: "Moi je monte pas su l'stage tant que je l'ai pas devant moi, c'tu clair ?" comme un condensé de la conscience qu'ont les personnages d'être délaissés ?»[63] Et encore: «Conformément au vocabulaire spécialisé du théâtre, le titre, *La Répétition*, désigne les séances de travail en vue d'une représentation publique, mais il évoque aussi la situation même dans laquelle se trouvent ces personnes que sont les comédiens, des êtres qui tirent leur existence de la vie de non-êtres que l'on appelle des personnages de fiction»[64].

Très curieusement, *En attendant Godot* de Beckett, mis en scène par André Brassard, contient des structurations spatiales et identitaires pareilles à celles utilisées par Champagne, car le *no man's land* de la scène beckettienne devient, chez Brassard, une scène de *non man's land* et les personnages universellement absurdes se transforment en de réels vagabonds bien «d'ici»: «En respectant scrupuleusement le texte mais en établissant certains choix quand au décor proposé par les didascalies, Brassard superpose sur le

texte de Beckett un autre discours: les clochards universels et métaphysiques de Beckett deviennent des clochards «du métier» (acteurs), des errants socioculturels. Ce sont des comédiens en quête d'un rôle (d'une destinée théâtrale) et d'une identité (d'une destinée socioculturelle)»[65]. Remarquons que toutes les composantes essentielles du modèle hégémonique de la théâtritude québécoise se retrouvent là: l'in-existence institutionnelle du théâtre, la difficulté d'être acteur, réellement et sur la scène, ainsi que l'inscription particulière dans l'espace-temps. La négativité qualitative atteint, semble-t-il, sa limite dans une valeur hautement esthétique en conservant, dans sa signification spectaculaire, tout le «réel»: «Chez Beckett... Vladimir et Estragon montrent au spectateur qu'ils se donnent la réplique. [...] Or Brassard accentue la démarcation entre ces deux niveaux en imaginant Pozzo et Lucky comme des acteurs classiques: la poudre, le maquillage excessif et les costumes somptueux connotent le théâtre en construisant comme un autre spectacle à l'intérieur du spectacle de l'attente. N'est-ce pas là, de nous spectateurs, un reflet en gros plan ?[66]» Et plus loin: «Cette pièce a été montée en 1992 par un Québécois dans un Québec en train de s'interroger (encore) quant à son destin. [...] Le peuple québécois pense peut-être, comme Vladimir, qu'il s'agit de croire dur comme fer pour que les fantasmes d'autonomie, de liberté et d'identité définie et exprimée se réalisent comme par miracle. Brassard a joué sur l'instance politico-culturelle en faisant des personnages de Beckett des acteurs populaires en attente de culture. Par le biais du texte de Beckett, il a nettement fait allusion, à mon sens, aux frustrations, hésitations et complexes d'un peuple qui s'illusionne encore sur lui-même. Les Québécois sont en attente... Ils ne réussissent pas à dégager ce dont ils ont besoin pour fonder leur identité politique et culturelle. [...] Brassard a mis en scène deux acteurs pauvres, démunis, aliénés... sur une scène à l'abandon. Ils attendent, comme des Québécois, la clé de leur destin: Godot ?[67]»

On le constate aisément, si la théâtritude québécoise se manifeste avec autant de potentiel comme non-théâtralité, c'est parce que, fondamentalement, nous avons affaire à un théâtre de la *différence*. Si, en dernier ressort, cette non-théâtralité s'accomplit dans une forme esthétiquement élevée, c'est parce que cette différence s'inscrit dans un lieu de la *non-appartenance*. Situé dialectiquement entre les deux instances, la «dramaturgie d'ici» oscille constamment entre la rupture avec l'autre et la rupture avec soi-même, en se nourrissant constamment dans ce va-et-vient du haut principe de la négativité, d'un «refus-globalisme» socio-théâtral qui fonctionne comme le modèle structurant de l'hégémonie du spectacle. Il en ressort une représentation globale d'un théâtre où la théâtralité n'est plus théâtrale, où l'espace n'est plus l'espace, où la répétition n'est plus la répétition, où l'acteur, le costume et le personnage ne sont plus l'acteur, le costume et le personnage...[68] Ce *théâtre en négatif*[69] repose principalement sur la dynamique de la dé-négation, qui lui permet de mettre en scène la présence de son absence.

Il n'est pas du tout surprenant que cette dramaturgie tende naturellement à se constituer en une entité qui ne peut être reconnue que par elle-même, toute autre reconnaissance étant destinée à porter atteinte à sa différence (négative). Signalons par ailleurs que, dans ce contexte, la reconnaissance «extérieure» n'est pas souvent possible, car elle fonctionne justement selon des critères de théâtralité et non de théâtritude. Le fait qu'une des plus grandes fissures qui parcourent la structure institutionnelle du théâtre québécois se situe exactement entre la zone artistique et la zone critique confirme cet état de choses. De ce point de vue, le conflit entre *l'Association québécoise des critiques de théâtre*, qui a essayé de proposer un «Prix de la critique», et *les Théâtres associés Inc.*, qui ont boycotté le projet de ce gala avec une virulence étonnante, prend une valeur symbolique. La déclaration officielle du *TAI* indique que l'initiative de l'*AQCT* a

été vue comme un geste potentiellement subversif,... dirigé, tout compte fait, contre le théâtre québécois: «cet *interdit* se justifiait [...] par le risque que voyaient les responsables de ces théâtres de cautionner les choix des critiques en acceptant leurs récompenses»[70]. (On pourrait assez facilement dégager le même sens de l'affaire du groupe des 14 qui a éclaté au Centre des auteurs dramatiques en 1992).

D'autre part, il faut prendre en considération le fait que le théâtre québécois, examiné par rapport au modèle propre de la théâtralité, apparaît souvent sous la plume de la critique comme un phénomène artistique de faible qualité qui n'arrive pas à jouer vivement les contradictions et les désirs d'ici: «Le plus souvent, [...], il est proposé aux spectateurs des formes plus ou moins creuses ou encore, envers tout aussi décevant, des idées certes généreuses et, comme on dit «progressistes», mais sans grande intensité théâtrale...»[71] Cette dramaturgie est perçue aussi comme emprisonnée par le «réel», qui transforme la représentation en une démonstration à conflictualité facilement prévisible: «La méfiance des uns, face à l'esthétique théâtrale, et des autres, face à l'analyse politique, réduit la majorité des spectacles actuels à n'être que des représentations banales aux effets prévisibles et souvent racoleurs, des entreprises de séduction ou des célébrations, des rites pour initiés ou des exercices académiques...»[72]

Mais le phénomène de la négativité propre à la théâtritude québécoise va bien au delà de simples querelles, car le danger qu'il porte en soi est plus grave: son point mort est la mort du théâtre même: «le théâtre au Québec n'intéresserait plus que les gens de théâtre eux-mêmes»[73]. En effet, né d'un refus global, le milieu tend à se retourner en dernière instance contre lui-même, car il est sans cesse guetté par le désir d'un spectacle total... de la fin de la représentation. Ce phantasme apparaît régulièrement dans tout le discours théâtral québécois, aussi bien institutionnel que fictionnel. Ce n'est pas par un hasard si, lors du Ve Congrès québécois du théâtre qui s'est tenu le 3 mai 1992, la proposition

nº 15 sur les conditions de la pratique du théâtre au Québec se lisait comme suit:

> *«Attendu que nous croyons que les artistes du Québec ont aujourd'hui le choix entre mourir à petit feu, les uns employés contre les autres, et tenter le baroud d'honneur: casser la baraque. Nous aurons au moins eu le plaisir de nous payer, entre nous, la discussion que beaucoup attendent depuis longtemps, et dans nos théâtres, la création que nous avons souhaitée en nous lançant dans ce métier réputé être de fou, mais que nous avons retardée en attendant d'en avoir les moyens (qui fuient, qui fuient...): une création responsable et dangereuse. Vivante.*
>
> *[...] Nous proposons que, simultanément à cette coupure de communications, souvent promise mais jamais osée, tout le milieu du théâtre au Québec décide de se payer enfin son rêve et explique aux gens du Québec les raisons qui lui font choisir cette forme extrême d'action. Nous proposons que toutes les compagnies de théâtre du Québec et toutes les associations de praticiens individuels décident de dépenser en un mois, qui serait octobre prochain, l'ensemble des sommes qui lui sont disponibles pour la saison entière, afin de réaliser LE show qui habite et nourrit l'âme des membres de ces compagnies et associations. Après ? Silence».* (Proposé par René-Daniel Dubois. Appuyé par Gina Couture. Adopté à l'unanimité.)[74]

On voit ainsi, en dernière analyse, qu'il s'agit là d'un théâtre profondément engagé mais étranger à lui-même: celui de la fiction réaliste et du réel fictionnel, d'un théâtre qui désire faire de ses spectateurs des acteurs et de ses acteurs des spectateurs par la focalisation de toute la lumière dont il dispose sur la zone de l'entre-deux ontologique d'où surgit toutefois constamment la même question de la non-altérité: «Je trouve plus intéressant de jouer avec l'incertitude que j'ai par rapport à la capacité du théâtre d'être une représentation efficace de la réalité, que de prendre cette capacité pour acquis. [...] Le drame dans mon théâtre ne se passe pas sur la scène, mais entre la scène et le monde[75]; «Mais où est le théâtre et où est la vie ? Qui joue et qui dit vrai ?»[76]. Dans ce processus de contextualisation réeliste, la fiction théâtrale se réduit à néant, elle dé-théâtralise totalement le spectacle sans pouvoir toutefois déboucher sur le réel suivant le canon «universel» de la théâtralité. On lit dans un commentaire critique sur le spectacle, préparée par André Brassard: «Le début est astucieux: les trois coups rituels se révèlent, une fois le rideau levé, de simples coups de marteau frappés par un machiniste occupé à reclouer un meuble. Ainsi les spectateurs sont-

ils prévenus que le théâtre n'est qu'une illusion»[77]. Mais au fond, le procédé utilisé par le metteur en scène est beaucoup plus pervers que l'on ne pense, car annoncer au théâtre que le théâtre n'est qu'une illusion c'est bel et bien dire aux spectateurs de ce théâtre: «Bienvenue dans la réalité».

Notes

1. Josette Féral, «La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétique*, nº 75, septembre 1988, p. 348.

2. *Ibid.*, p. 351. Souligné dans le texte.

3. *Ibid.*, p. 347.

4. *Ibid.*, p. 358.

5. *Ibid.*, p. 353. Souligné dans le texte.

6. *Ibid.*, p. 358.

7. *Cf. Revue des études slaves*, 53, 1981 (Sharon Marie Carnicke, «L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité», p. 98). Cité par Féral , qui ajoute: «En français, l'expression retenue a été celle de «théâtralité»; en anglais, le lexique semble osciller entre «theatrality» et «theatricality» (*Modern Drama*, vol. XXV, 1, mars 1982, «Special Issue on Theory of Drama and Performance») tout en faisant un usage de la notion moins important que ne le fait le français. En espagnol, l'expression est «teatralidad» («La théâtralité», *loc. cit.*, p. 359).

8. «À la question de savoir si la théâtralité peut se définir par le rapport que la scène entretient avec le réel qu'elle prend pour objet, la réponse nous paraît aujourd'hui claire en ce que nous pensons qu'il n'y a pas de sujets plus théâtraux que d'autres en eux-mêmes. La théâtralité est un processus qui est lié avant tout aux conditions de production du théâtre. Aussi pose-t-elle la question des processus de représentation» («La théâtralité», *loc. cit.*, p. 357). Voir aussi la section «Le théâtre comme pré-scénique: qu'est-ce qui permet le théâtral ?» de la même étude.

9. Ce corpus se compose en fait de toute la collection des *Cahiers de théâtre Jeu*, fondés en 1976. Nous avons pris particulièrement en considération quelques numéros spéciaux sur l'acteur, la scénographie, le jeu, ainsi que des numéros thématiques sur l'ensemble de la dramaturgie québécoise. En ce qui concerne la scénographie québécoise, le lecteur consultera: Mario Bouchard, *Catalogue de l'«Exposition nationale de scénographie»*, Montréal, APASQ, 1991.

10. Ce modèle aurait une structure exactement inverse de celle de la théâtralité, telle qu'elle a été présentée dans notre travail préliminaire «Pour une analyse interdiscursive et interdisciplinaire globale du théâtre». Ajoutons que par rapport au modèle de la théâtralité proposé par Féral (*loc. cit.*), il s'agirait moins d'un jeu qui repose sur le cadre limitatif et le contenu transgressif, que d'un jeu qui se caractérise par le cadre transgressif et le contenu limitatif.

11. Un cas particulier de la théâtritude est la représentation locale du théâtre en général: «J'aime cet art anachronique, hors du temps - et pourtant de tous les siècles -, qui me permet de rêver éveillé et porte mes désirs, mes désespoirs, où je me reconnais dans mes semblables, personnages illusoires, peuplant cette utopie à figure humaine, sans cesse menacée mais toujours vivante. J'aime ces comédiens qui, soir après soir, luttent aux frontières de l'impossible, de ce royaume habité par des créatures fictives, tentant de faire vivre et même revivre

ce qui n'a jamais existé, eux qui, pendant plusieurs mois, cherchent collectivement à recréer le monde, en jouant avec l'illusion, le faux-semblant, les mots et les émotions, et qui, bien souvent, voient leur travail sombrer dans l'échec ou disparaître dans l'indifférence. Art du faux, de l'éphémère, de l'incertitude, le théâtre est peut-être le dernier refuge contre l'envahissement d'une réalité planifiée, rentabilisée, informatisée, aseptisée, dépouillée de son âme», *Jeu*, nº 40, p. 16.

12. «Mot de l'auteur», *Saganash de Jean-François Caron*, le Théâtre d'Aujourd'hui, pp. 6-7.

13. *Jeu*, nº 13, p. 12. Voir aussi: *Jeu*, nº 40, p. 8: «[...] le théâtre au Québec manque cruellement de ressources financières et matérielles, c'est-à-dire de lieux adéquats, de moyens permettant à de jeunes troupes de se former et de se développer, à de plus anciennes de se renouveler, le théâtre manque aussi de spectateurs formés pour être à l'écoute de ce langage complexe et particulier [...]».

14. *Jeu*, nº 62, p. 116.

15. *Jeu*, nº 40, p. 25. Voir aussi *Jeu*, nº 22, p. 55.

16. *Jeu*, nº 28, p. 74. Autre exemple: «L'insécurité constante dans laquelle vit la majorité des artistes (fort taux de chômage, revenus annuels sous la moyenne pour une bonne partie d'entre eux, statut social déprecié, etc.)», *Jeu*, nº 31, p. 8.

17. *Jeu*, nº 62, p. 80.

18. *Jeu*, nº 62, p. 80. Voir aussi la page 114.

19. *Jeu*, nº 62, p. 116.

20. *Jeu*, nº 62, p. 116.

21. *Jeu*, nº 33, p. 137. Voir aussi *Jeu*, nº 22, p. 8, et sur l'éclatement de la représentation *Jeu*, nº 54, p. 184.

22. *Jeu*, nº 62, p. 17.

23. *Jeu*, nº 62, p. 62.

24. *Jeu* nº 62, p. 16.

25. *Jeu*, nº 62, p. 17.

26. *Jeu*, nº 62, pp. 6 et 49.

27. *Jeu*, nº 62, p. 17.

28. *Jeu*, nº 62, p. 18.

29. *Jeu*, nº 62, p. 17.

30. *Jeu*, nº 33, p. 33.

31. *Jeu*, nº 33, p. 33. Autre exemple tiré de la même page: C'est une question de responsabilité personnelle. Quand tu dis: «trouver ta voie», c'est que tu es en accord avec toi-même, tu vas au bout, tu es cohérent. C'est aussi une responsabilité collective, car tu ne peux être bon, génial, que si les conditions dans lesquelles tu travailles te le permettent».

32. *Jeu*, nº 33, p. 63.

33. *Jeu*, nº 33, p. 47.

34. *Jeu*, nº 62, p. 17. Autre exemple: «René Gagnon cherche ce soir-là à attraper la folie de Charles Charles et y arrive par moments. Autrement, c'est la fragilité et l'incertitude du comédien qui transparaît, et le personnage, le seul "vrai" pourtant, devient un fantôme sans grande consistance. [...] C'est aussi le sort trop souvent réservé aux personnages de Charles Charles 19, Allan et Winslow. Ils sont curieusement privés de corps. Trop "jolis" [...]», *Jeu*, nº 64, p. 124.

35. *Jeu*, nº 72, p. 51.

36. *Jeu*, nº 72, p. 51.

37. *Jeu*, nº 62, p. 65.

38. *Jeu*, nº 62, p. 106. Voir aussi *Jeu*, nº 22, p. 21.

39. *Jeu*, nº 62, p. 113.

40. *Jeu*, nº 62, p. 111.

41. *Ibid.* Autre exemple: «la mise en scène de Beckett est toute tendue vers l'immobilité. [...] À l'opposé pourrait-on dire, dans la mise en scène de Brassard, les mouvements ne semblent souffrir aucune limitation et les poses sont raréfiées. [...] D'une certaine manière, je dirais, chez Brassard, le mouvement *surcharge* la représentation», (*Jeu*, nº 64, p. 20).

42. *Ibid.*

43. *Jeu*, nº 62, p. 49.

44. *Jeu*, nº 62, p. 49.

45. *Jeu*, nº 62, p. 82.

46. La conflictualité entre le passé et le présent: «L'espace, tel que conçu par Stéphane Roy, sert parfaitement ce propos. Une série de miroirs séparent la scène sur toute la longueur. Selon l'éclairage, les miroirs peuvent n'être plus que des parois de verre découvrant un paysage maritime. Chacun pivote sur lui-même et permet le passage d'une zone à l'autre. À l'avant-scène, donc, le présent, l'espace de Charles Charles 38 à l'asile; derrière, les miroirs, le passé, avec la possibilité que celui-ci envahisse celui-là...», *Jeu*, nº 64, p. 124.

47. *Jeu*, nº 62, p. 79.

48. *Jeu*, nº 62, p. 63. Voir aussi *Jeu*, nº 49, p. 205.

49. *Jeu*, nº 62, p. 48.

50. *Jeu*, nº 62, p. 8.

51. *Ibid.*, p. 10. Voir aussi *Jeu*, nº 30, p. 128.

52. *Jeu*, nº 63, p. 62.

53. *Ibid.* Voir aussi *Jeu*, nº 33, p. 183.

54. *Jeu*, nº 62, p. 10.

55. Voir *Jeu*, nº 63, p. 31.

56. *Jeu*, nº 65, p. 163.

57. Il faut y voir aussi une manifestation de la quête de l'espace de la fiction.

58. *Jeu*, nº 62 p. 48.

59. *Jeu*, nº 65, p. 162.

60. *Jeu*, nº 62, p. 111.

61. *Ibid.*

62. *Jeu*, nº 65, p. 209. Voir aussi *Jeu*, nº 8, pp. 172-173.

63. *Jeu*, nº 64, p. 100.

64. *Jeu*, nº 64, p. 98.

65. *Jeu*, nº 64, p. 10. Voir aussi *Jeu*, nº 47, p. 152.

66. *Jeu*, nº 64, p. 21.

67. *Jeu*, nº 64, p. 18.

68. Dans son étude «Des Canadiens, des Québécois, une Acadienne ou de l'invisibilité du théâtre au théâtre» (*Études françaises*, mai 1974, pp. 153-159), Denis Saint-Jacques signalait autrement cet état de la «théâtralité» québécoise: «Passons maintenant à une situation trouble, celle de Marcel Dubé, l'empereur actuel [...] Le prix David qu'il vient d'obtenir en couronnement d'une oeuvre importante et les éloges que cette attribution a suscité incitent à faire le point. [...] Mais il y a plus: cette oeuvre offre un aspect spécifique vraiment inquiétant pour un amateur de théâtre, et les essais de Dubé à propos de son métier permettent assez bien de saisir de quoi il retourne: *Marcel Dubé ne s'intéresse pas au théâtre* ou du moins fait tout comme si c'était bien là la dernière chose qui le préoccupait. Paradoxe si l'on veut, il est assez facile de le vérifier. Pour Dubé, *la Tragédie est un acte de foi* qui se constitue d'une prise de conscience de soi-même et de son milieu, *le Problème du langage pour le dramaturge* oppose le joual au français en une crise d'ordre purement idéologique [...]. Il n'est partout question que de l'auteur lui-même, de son histoire et de celle de son milieu, de problèmes moraux et idéologiques à résoudre, dont celui de la langue même; mais de théâtre, point: le spectacle, la représentation, pudeur sur tout cela. [...] Dubé produit-il des messes ou des pièces ? En quoi est-il dramaturge ? Où voit-on qu'il s'y intéresse ? Son oeuvre n'est-elle qu'«acte de foi», «histoire racontée», «bilan de connaissances», «illusion trouvant des formes de réalité» ? À la lire, on aurait tendance à s'accorder là-dessus avec son auteur et à chercher ailleurs le théâtre. [...]

Cette curieuse fortune dramatique n'a rien d'une manifestation isolée; un colloque de deux jours sur le théâtre québécois organisé par les étudiants de français de Sir George University à Montréal, cet automne, a fonctionné de manière identique. En deux après-midi de séances, on nous a appris d'abord que le théâtre québécois est québécois, et que sa langue est le joual; par la suite, le débat n'est pas sorti du plan idéologique. Le lendemain, on nous a affirmé que le théâtre québécois avait à améliorer son mode d'insertion sociale afin d'avoir une action plus efficace sur le plan politique, intention louable sur laquelle tous tombèrent d'accord. Mais quand un pauvre malheureux, de toute évidence non initié au rite qui se déroulait là, osa suggérer qu'on s'interésse un peu aux moyens dramatiques eux-mêmes, on lui répliqua, scandalisé, que c'était là affaire de basse cuisine qui touchait les praticiens et qu'il serait malséant d'en rabaisser ces nobles palabres. Parler théâtre, pensez-vous, et qui plus est dans un colloque sur le théâtre, allons donc ! [...] Donnez-nous du nouveau théâtre, nous en voulons, mais auquel nous sommes déjà habitués; qu'il soit québécois, acadien ou canadien, ça nous comprendrons, mais *théâtral*... non, vraiment, au théâtre !? Tout de même, ils exagèrent. (Le premier soulignement est dans le texte, le deuxième vient de nous).

69. L'idée est déjà dans ce commentaire sur *En attendant Godot*, mis en scène par Brassard: «Beckett est incontournable et toute cette agitation et cette «comédie» n'auront réussi en dernière instance qu'à donner *le négatif d'un théâtre de l'attente douloureuse et désespérée... de la mort*» (*Jeu*, nº 64, p. 26. Nous soulignons). Voir aussi *Jeu*, nº 9, p. 73.

70. *Théâtre/Public*, Revue bimestrielle publiée par le théâtre de Gennevilliers, nº 117, septembre 1994 p. 35 (Numéro spécial sur la dramaturgie québécoise).

71. *Jeu*, nº 13, p. 144.

72. *Jeu*, nº 13, p. 144. Autre citation: «Une bonne partie du théâtre québécois des dernières années s'est créée sous le signe d'un contrat social - allant parfois jusqu'aux formes d'engagement les plus déplorables - qui ne pouvait que l'empêcher de prendre ses véritables dimensions. Oui, certes, le théâtre est un acte social, mais non pas à la manière de la reproduction, de l'intervention ponctuelle ou du sermon. S'il ne porte pas les langages divers d'une société à un niveau supérieur de signifiance, jusqu'aux portes même du sacré (que pour moi je distingue soigneusement du religieux), il appartient à quelque forme de divertissement ou d'endoctrinement qui n'est pas le théâtre. J'aime bien les divertissements: *la Diva* de Jean-Claude Germain m'a fait beaucoup rire. Mais je ne confonds pas. *Le contraire exact de ce qu'est à mon gré le théâtre existe au Québec*, et c'est la Ligue Nationale d'Improvisation, où fleurit magnifiquement l'à-peu-près, le vulgaire, le débraillé, le n'importe-quoi. Quand, une ou deux fois par année, le Québec m'inquiète vraiment et me déprime à mort, il m'arrive de penser qu'il ressemble aux spectacles de la L.N.I. [...] À plusieurs reprises, manquant à ma décision d'absentéisme, il m'a été donné de constater que la diversité du talent, l'originalité de l'invention scénique ont beaucoup augmenté au Québec depuis un quart de siècle. *Mais ce qui manque le plus souvent, me semble-t-il, c'est une exigence de rigueur dans la conception même, la conception d'ensemble, qui seule peut faire vivre un spectacle de théâtre*», (*Jeu*, nº 40, p. 34. Nous soulignons). Voir aussi *Jeu*, nº 9, pp. 49-50 et 60; *Jeu*, nº 30, p. 183; *Jeu*, nº 47, p. 214.

73. *Théâtre/Public*, op. cit, p. 33.

74. *Cahier de propositions du Vº Congrès québécois du théâtre*, 3 mai 1992, p. 22.

75. *Jeu*, nº 62, p. 81.

76. *Jeu*, nº 65, p. 208.

77. *Jeu*, nº 65, p. 20.

CHAPITRE 6

LA SPATIO-TEMPORALITÉ

La géométrie du chaos

Cuisine. Quatre énormes caisses occupent le centre de la pièce[1]... Comme dans *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay, l'action dramatique québécoise débute avec une régularité étonnante dans une spatio-temporalité dégradée et inachevée dont les formes textuelles sont toutefois variées. La récurrence de ce chronotop se donne facilement à lire comme la symbolisation totale de l'espace et du temps, propre autant à des territoires socialement larges (*v.g.* pays, ville, village), qu'à des espaces plus circonscrits (*v.g.* maison, appartement, salon, salle d'hôpital, ou même la «tête» de personnage). Il est à noter que la minimalisation et, du même coup, la métaphorisation du lieu sont proportionnelles à l'évolution de l'ensemble de la dramaturgie québécoise qui, focalisée de plus en plus sur le vécu des protagonistes, intériorise une importante partie de son environnement «réaliste». Signalons aussi que de toutes ces inscriptions spatio-identitaires, c'est le niveau intermédiaire, celui de la *famille* et de la *maison*, qui est le plus communément exploité. Cette manifestation spécifique du temps et de l'espace apparaît souvent dans les pièces étudiées dès les premières didascalies:

> «*La chambre du Padre, au camp militaire. Table de l'armée, chaises pliantes, bibliothèque de fortune chargée de livres et de revues, carte géographique au mur, etc.*» (**Tit-Coq** de Gratien Gélinas[2]); «*La scène est dans l'obscurité. Un choeur composé de tous les personnages, récite dans deux ou trois langues des immigrés du Québec la traduction de: «Ceux qui nous ont chassés de notre pays et ceux qui nous ont marginalisés ici sont de la même race.*» (**Gens du silence** de Marco Micone[3]); «*C'est l'automne. Le décor, sur lequel le rideau s'ouvre, représente une arrière-cour située dans un faubourg, quelque part dans la ville. Il y a, à gauche, une sortie assez étroite prise entre deux murs de maisons abandonnées et au fond, une palissade qui s'ouvre sur une ruelle.*» (**Zone** de Marcel Dubé[4]); «ISABELLE (*Entrant du dehors avec un sac*): J'ai oublié l'heure; CATHERINE (*Éteignant sa cigarette en cachette*): La porte ! Maudit sable ! On va finir enterrées vivantes... (*Catherine ferme la*

porte); ISABELLE: Ça prend une demi-heure, aller au village à pied; CATHERINE: C'pas un balai que ça prend pour le ménage icitte, c't'une pelle.» (***Les muses orphelines*** de Michel Marc Bouchard)[5]; «*Un grand appartement meublé comme chez le Père du Meuble* [...], ROGER: Bedit Discours du drône à quatre pattes dont deux molles: La nouvelle pissance bio-dégradante du Danemark amélioré aux enzymes ravive les gouleurs foncées du Saint-Relant, le fleuve qui l'arrose, comme une mouffette» [...] Infect!... Abject!... Ignoble!... Répugnant!... Ah stextra! stexcellent!» (***Ha ha !...*** de Réjean Ducharme[6]); «*Au début de la représentation, lorsque le pianiste passe du Summertime de Gershwin à une manière de marche funèbre c'est parti. [...] Les murs [...] couverts de tuyaux, fils, cintres, cordages, rideaux attachés, comme autant de fossiles. [...] Que les éléments du décor, de la régie, des éclairages, des costumes et des accessoires soient à la vue du public. Que ça sente l'envers du décor*» (***La répétition*** de Dominic Champagne[7]); «(*Chaque personnage est dans son lieu respectif*). LA STATUE: Je suis le désert qui se récite grain par grain; MARIE: Je file un bien mauvais coton. [...] Est-ce que je pourrais me chercher ailleurs ?; MADELEINE: Je pigrasse sur place. La vie me fait cailler». (***Les fées ont soif*** de Denise Boucher)[8]; «*La scène est divisée arbitrairement en trois parties. La principale, la chambre des soins intensifs: un lit (sans grand intérêt) qui aurait avantage à ne pas être au premier plan, une chaise laide et confortable d'hôpital, et une chaise droite. Certains accessoires nécessaires à l'ambiance des soins intensifs et aux tâches de l'infirmière: appareil à pression, sac de sang, sac de soluté, dossiers, oxygène, appareil à succion, et, si possible, un moniteur cardiaque*» (***Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*** de Marie Laberge)[9]; «*La scène se passe dans une clinique de Chicago, le 19 juillet 1938, soit dix-neuf ans plus tard*»; «*Projecteur sur Charles Charles; un grand jet blanc, comme un rayon de lune sur son costume d'aliéné. La scène est envahie de sa présence, théâtre ce soir, 19 juillet, théâtre et pleine lune dans le grenier d'une cage un soir d'été. [...] Il a 38 ans. Tempes légèrement grisonnantes, regard d'un halluciné, sourire figé. Dès le premier coup d'oeil, on sait qu'il est fou*» (***Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*** de Normand Chaurette[10]).

Deuxième point commun: le négativisme élémentaire de l'espace trouve son prolongement dans la suite des textes choisis. Dans *Les belles-soeurs*, le début de la toute première réplique du premier personnage qui entre sur la scène est annonciateur de ce développement spécifique de la structure spatiale. Le fameux «*Misère*, que c'est ça ? Moman !»[11] de Linda Lauzon introduit immédiatement le spectateur dans un lieu détérioré, tout en l'informant des autres éléments concomitants de la représentation notamment le langage peu soutenu des personnages et leurs pauvres conditions de vie. Il s'agit donc là d'une énonciation assez complète de l'environnement dramatique et scénique. L'entassement d'une quinzaine de personnes dans une seule cuisine («Vous êtes pas folle ! On rentre jamais quinze dans'cuisine»[12]) et l'invalidation

du reste de l'espace de la maison («Pis vous savez ben qu'on peut pas recevoir dans le restant de la maison parce qu'on peinture!»[13]) met également en relief le caractère inconfortable, presque oppressif du lieu, de sorte que tout l'environnement commence, très tôt dans la pièce, à se manifester comme un des éléments potentiellement déclencheurs du conflit.

Plus loin dans l'oeuvre, les images de la maison, utilisées à maintes reprises par l'auteur comme des espaces référentiels, vont perpétuer et généraliser la pénible sensation des personnages vis-à-vis de leur habitat. Telle est par exemple la fonction de la maison-cage évoquée dans le récit de Rose Ouimet: «J'ai jamais vu tant d'oiseaux dans une maison ! Une vraie cage à moineaux, c'maison-là!»[14]. Ces évocations fragmentaires de l'espace domestique dévasté ressurgissent rapidement dans l'imagination du spectateur sous forme d'une maison entière: le salon[15], la chambre à coucher[16], ou la salle de bain, «revirée à l'envers», «le vrai dégât, là !»[17]. Du point de vue de la logique instituante de la représentation, ces morceaux de spatialité s'avèrent d'autant plus significatifs que leur éparpillement dans le récit fait ressortir mieux que l'utilisation des métaphores «intégrales», la nature délabrée de l'environnement.

L'aspect problématique de l'habitat est renforcé dans la pièce de Tremblay par d'autres éléments narratifs. Il est réexposé au niveau micro-spatial de l'intrigue, comme en témoigne cette description du gâteau de noces incomplet, «cheap», faux même: «C'tait un gâteau à six étages, vous savez ! C'tait pas toute du gâteau, par exemple. Ç'a'rait été ben que trop cher ! Y'avait juste les deux du bas en gâteau, le reste, c'tait du bois»[18]. À une localité dégradée («ici») s'oppose un ailleurs de qualité supérieure: «On se croirait dans une basse-cour ! [...] Puis l'Urope ! Le monde sont donc bien élevé par là ! [...] À Paris, tout le monde perle bien, c'est du vrai français partout... C'est pas comme icitte....»[19]. Enfin, par son côté périlleux, l'habitat est finalement constitutif de la dynamique de l'histoire même, et de ce point de vue, la chute quasi-mortelle de Madame Dubuc au

début de la pièce annonce bel et bien la «chute» aussi éprouvante de Germaine Lauzon à la fin du spectacle.

Dans *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, le profond inconfort spatio-temporel est d'abord lié au fait que l'action de la pièce débute en décembre 1942, c'est-à-dire à l'apogée de la Seconde Guerre mondiale. Il se manifestera également au niveau plus individuel, tant dans une coupe «diachronique» («TIT-COQ: Parce que moi - vous le savez depuis l'autre jour - tout ce que j'ai connu, c'est la crèche jusqu'à six ans, l'orphelinat jusqu'à quatorze ans et demi, ensuite les chambres à louer, les restaurants, les salles de billard... et le camp ici pour finir»[20]) que «synchronique», où les déplacements successifs des protagonistes seront marqués par de nombreux obstacles et des choix déchirants («JEAN-PAUL: [...] Saint-Anicet, c'est à soixante-trois milles d'ici»[21]; «LA MÈRE: Vous avez fait un bon voyage ? MARIE-ANGE: Ç'a bien été jusqu'à Saint-André; mais, rendu là, Léopold a été obligé de mettre les chaînes, à cause de la neige»[22]). Un tel espacement radical des lieux rend inévitablement la structure spatiale - et narrative - lacérée.

La superposition de différentes couches spatiales s'avère également très fonctionnelle dans *Zone* de Marcel Dubé. Elle permet à l'auteur de modeler le lieu de l'action de manière à en faire ressortir un portrait représentatif de toute une société. Ainsi, la sphère centrale du drame, la ZONE numéro sept, «occupée» par la contrebande de Tarzan, est inscrite dans d'autres espaces sociaux ambiants, tous «contrôlés» par Le POUVOIR. L'intrique converge par conséquent vers la rencontre de deux chefs, celui de la contrebande et celui de la police. Toutefois, malgré les nombreuses oppositions que ces deux mondes révèlent (*i.e.* la culture scolaire «locale» vis-à-vis la culture «américaine»: «*Au poste de police [...] Sur les murs: des cadres suspendus qui représentent des groupes de policiers, l'année de leur graduation. Cela ressemble à des photographies de conventums dans les collèges*»[23]; «*Moineau [...] est assis sur le trône du chef et lit un livre de «comics». Apparemment, cette lecture le passionne, puisqu'il s'en ronge les ongles*»[24]), ils s'avèrent aussi bien concomitants, puisque la

marginalité et l'anonymat de la zone rebelle correspondent d'une certaine manière à l'hostilité du poste de police[25].

Pour ce qu'il est de la représentation négative de l'espace dans *Les muses orphelines*, il suffit d'exposer en vrac quelques éléments constitutifs de la spatialité pour y retrouver rapidement les caractéristiques inhérentes au modèle global. Parmi les plus importantes de ces marques, on compte: *l'éloignement* - «ISABELLE: On a pas eu de visite pendant que j'étais partie ? CATHERINE: Sers-toi de ta tête ! Quand y passe un char dans l'rang c't'un événement»[26]; «LUC: [...] Welcome to Saint-Ludger de Milot ! Joli petit patelin de sept cents âmes, communément appelé «le cul du cul-de-sac»[27]; *l'inconfort* - «CATHERINE: Sortir déshabillée comme ça. En plein dégel !....»[28]; «ISABELLE: J'ai assez de misère avec l'heure d'icitte»[29]; «CATHERINE: Tu me donneras ton chèque de paye. T'es en retard pour ta pension»[30]; *la non-transitivité* - «CATHERINE:... mais nous autres, on est pognées à vivre icitte avec du monde qu'y ont la mémoire aussi longue qu'un livre d'histoire»[31]. Le motif récurrent de la porte «fermée-ouverte»[32] s'inscrit aussi dans cet aménagement particulier du lieu dramatique.

Le titre de la pièce *Gens du silence* énonce, à lui seul, tout ce qui constituera l'essentiel de l'intrigue, à savoir l'histoire d'une minuscule communauté coincée entre la rupture douloureuse avec son ancien lieu d'origine et l'impossibilité d'accéder à son nouveau territoire d'appartenance. Il s'agit là d'une expérience traumatisante, qui mène en fin de compte à une nouvelle rupture et relance la quête du lieu. La blessure identitaire sera associée ici tout d'abord à une déterritorialisation, qui prendra dans le texte l'allure d'une tragédie mythique. Simultanément, elle se manifestera comme la cause même de l'éternelle errance: «*Le choeur. Chacun à tour de rôle*: C'était un matin comme les autres. Vincenzo... Maria... Franco... Teresa... Tous descendirent vers la vallée avant le lever du soleil. [...] *À tour de rôle*: Mais soudain... [...] Le ciel plongea dans les ténèbres... [...] *Tous*: ... Et aussitôt se leva une tempête immonde... *Tous. À tour de rôle*: [...] Les enfants se blottirent contre les seins de leurs

mères... [...] Les vieillards gémirent comme des bêtes blessées... Tandis que les veuves blanches.... *Tous*: Tandis que les veuves blanches regardaient, impuissantes, leurs hommes emportés comme le chêne altier. Loin, très loin»[33].

Trois types d'espaces vont s'interposer ainsi dans le discours et affecter significativement la représentation: *l'espace socio-national* («Je te dis que ça va mal ! Encore une bombe qui a explosé. Un de ces jours, des innocents vont y laisser leur peau. [...] Et il y en a qui vont prendre la porte»[34]); *l'espace socio-urbain*: «Ici, on n'est pas à Collina. C'est une grande ville. Il y a toutes sortes de monde ici. Il faut faire attention... même aux gens de chez nous»[35]; et *l'espace socio-individuel/familial*: «Va faire un tour dans une usine, juste pour voir ! C'est pire qu'en enfer. [...] Du monde et des machines ! Partout ! [...] Mais quand t'es là, tu peux même pas aller à la toilette quand tu veux. Le boss te suit partout !»[36]. La symbiose de ces lieux «divers» s'opère à travers l'image d'une maison hantée par le spectre de la non-appartenance, un endroit emblématique de l'enfermement[37], de l'isolement, de l'éparpillement et de la dégradation, particulièrement manifeste à la fin du spectacle: «MARIO: Pour le premier étage, c'était la même chose. Il fallait pas le salir. On vit encore dans le sous-sol; «Jean-Pierre comprenait pas pourquoi je le faisais toujours entrer par la porte du garage. Christ ! We couldn't move in the fucking house ! All we ever did in there was eat, eat, eat !»[38]

Tout comme les autres pièces, *La répétition* de Dominic Champagne entraîne le spectateur dans un monde quasi pathologique dont les principaux traits spatio-temporels ne diffèrent en rien des dramatisations déjà analysées. En effet, la première didascalie et la première scène du premier acte décrivent, à travers le monologue emprunté à *La mouette* de Tchekhov, l'entrée du personnage nommé Luce, qui inaugure le spectacle dans une atmosphère d'inquiétante finitude: «*Marche funèbre. Pénombre. Entre Luce, une gerbe de fleurs fanées entre les bras. Elle laisse tomber les fleurs sur le sol, une à une, puis s'arrête au centre de la scène*

et s'agenouille, dans le silence. LUCE: "Toutes les vies, toutes les vies, toutes les vies se sont éteintes, ayant accompli leur triste cycle. Depuis des milliers de siècles la terre ne porte plus d'être vivants, et cette pauvre lune allume en vain sa lanterne. Dans les prés, les cigognes ne se réveillent plus en poussant des cris et l'on n'entend plus de bruit des hannetons dans les bosquets de tilleul... Tout est froid. Tout est désert. Je suis seule. Seule. Seule"»[39].

Riche en figures de style, ce passage peint une transformation brutale de la scène en un lieu d'une immense absence. Cette métamorphose se nourrit de plusieurs éléments scéniques, comme la musique (marche funèbre), la lumière (pénombre), les accessoires (fleurs qui tombent sur le sol, une à une), qui tissent une série de correspondances avec le contenu du monologue. Celui-ci repose sur de nombreux éléments rhétoriques qui vont de l'énumération (répétition pour introduire la non transgression) à l'épanorthose (retour sur ce qu'on dit pour le renforcer) en passant par la parastase (accumulation des syntagmes de même nature) et la métabole (entassement de plusieurs expressions synonymes pour présenter une même idée avec plus de force). Tout au long du développement de l'intrigue, la morosité initiale sera reprise de manière si constante par le discours des personnages que l'on peut facilement admettre qu'il s'agit là de la manifestation de l'isotopie de la mort. En voici d'autres exemples: «Mais le bar va finir par se vider, luissi, comme le théâtre»[40]; «Pourquoi les brosses finissent toujours, si c'est toujours à recommencer ?»[41]; «Ma plomberie est finie, j'ai pus l'eau depuis trois jours»[42]; «"Cet être m'a attirée ici, à cette place, ici où jamais le soleil ne brille...» [...] Ici, où rien ne vit..."»[43].

Dans la préface à *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette, intitulée «Scène cautérisée», le critique Gilles Gagnon rapporte ce fait divers: «Dans la soirée du 25 mars 1977, à 21h25, le service des sapeurs-pompiers de Provincetown était alerté au sujet d'un bâtiment qui brûlait sur la plage. Le Provincetown Playhouse-on-the-Wharf était en feu. Devant

la foule des curieux amassés, il donnait, dans les flammes, sa dernière représentation. Il n'a pas été reconstruit. Aujourd'hui, à l'angle de Gosnold et Commercial Street, une affiche en bois persiste, en forme de flèche, pointant vers le vide, vers la mer»[44]. Pour quiconque connaît l'histoire présentée dans la pièce, ce micro-récit doit fonctionner comme un préconstruit narratif, un trivium, qui contient dans l'événement rapporté tout le potentiel de la représentation subséquente, fondée en effet sur la confrontation violente des personnages avec le problème de la destruction quasi complète d'un théâtre. Le processus de la disparition conduit dans l'oeuvre de Chaurette à un éternel irréprésentable que la figure de Charles Charles 38, enfermé dans un asile où «*il reprend, chaque soir, en enquêteur, le même théâtre, pour lequel il convoque son fantôme et celui de ses deux comparses*», incarne parfaitement. Il est à signaler que cet actant et non-acteur en aucun moment ne pourra transgresser la condition de «*silence - noir*» qui ouvre et ferme le spectacle.

On ne s'étonnera pas, après tous ces exemples, que les protagonistes de la pièce de Réjean Ducharme, *Ha ha !...* écoulent leur vie dans un «*un appartement agressivement confortable, c'est-à-dire d'une laideur ultra-moderne*», source d'un malaise constant («MIMI [...]: Et bien alors ça a encore viré en malaise. Le malaise ! Toujours le malaise ! Ça fait trois mois qu'on reste ensemble puis y a pas une journée que c'est malaisé. Je suis tannée !»[45]). La sensation d'inconfort atteindra chez les personnages des formes paroxysmiques, tout à fait intenables, mais parfaitement adéquates à l'état de leur habitat. La note d'éditeur en fait d'ailleurs une des principales caractéristiques de l'oeuvre: «Enfermés dans le cadre feutré d'un bagne sans limites, ils se battent érotiquement ou haineusement, s'insultent, s'adorent, hurlent sur le rythme d'une musique démente»[46]). Toutefois, comme dans d'autres pièces, le comportement névrotique, causé par ce conditionnement spatial hautement négatif, ne résout par le problème d'être. Au contraire, les actions de plus en plus désespérées de Sophie, Bernard, Mimi et Roger provoquent une ruine tout à fait méthodique du lieu - «ROGER:

C'est l'ordre décroissant du chaos ! Je suis mort de rire ! Je suis gras dur ! Sapa dalure !...»[47]

La rhétorique de la plainte et de la dénonciation, fondatrice d'une telle représentation, est aussi largement exploitée dans *Les fées ont soif* de Denise Boucher («MARIE: C'toujours pareil. Y a jamais rien qui change. Moi qui pensais que j'ferais mieux qu'ma mère»[48]). Dans cette oeuvre, selon une bonne convention féministe, les origines de la dégradation spatio-temporelle sont présentées comme liées à l'avènement de la civilisation chrétienne («*Les trois ensemble (Sur un air grégorien)*: ain ain ain; ain ain ain; ain ain ain; [...] ainsi sont-elles»[49]). La libération proposée s'inscrira donc à l'envers de ce méga récit culturel, en lui déniant la possibilité de représenter le monde. Ainsi, la signification du spectacle est bâtie sur la négativisation complète du temps et de l'espace, sans que toutefois la subversion déclenchée puisse véritablement aboutir à un système éthique et esthétique positif. La quête paradoxale du néant, saisie plus ou moins consciemment comme le point de mire de la représentation, se situe au fondement de la pièce de Boucher et des autres pièces choisies.

Tout se passe comme si le spectacle ne savait que reprendre l'état initial d'écroulement et l'exposer une fois de plus, en proposant de voir de temps en temps cette re-destruction comme relevant de la décision même du protagoniste. C'est de cette manière que Marie Laberge conçoit *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* en poussant le spectateur, dès les premiers instants, au fond d'un discontinu spatial, accompagnant l'état dysphorique du personnage: «*[E]enregistré, dans le noir total, on entend un coup de feu. Immédiatement après; bruit de succion, d'appareils respiratoires et bruits de salle d'opération. Ce qui suit est également enregistré. Voix d'un médecin: Très sec, très tendu. Des bruits conséquents à l'ordre exprimé suivent.* - Éponge!, - Crêle !, - Crêle !, - Éponge !, - Éponge, on voit rien !, - Succion !, - Qué cé qu'tu fais avec ta maudite succion, on voit rien !, - Crêle ! - Crêle !, - Éponge !, - Éponge !, - Crêle !, O.k. Cutter !»[50]. Ce lieu de catastrophe est représentatif de

l'univers dramatique entier, car tous les autres espaces créés ou évoqués dans l'oeuvre ne servent qu'à mieux «définir» le terrain central de l'action. Conséquemment, les dimensions spatiales «secondaires» se manifestent en rapport avec la zone capitale de l'intrigue, qui est le lit de Jocelyne - la pièce se déroule dans la salle des soins intensifs à côté de laquelle se situent une salle d'attente et le «lieu du pianiste»: «*c'est à ce lieu auquel Jocelyne aspire: la mort, le néant*»[51].

Replacés dans l'ensemble de l'évolution de l'intrigue, tous ces éléments alimentent efficacement la transformation de l'espace selon les principes de la dégradation progressive et définitive du lieu. Schématiquement, cette déperdition du territoire se présente comme suit:

♦ *La répétition*: Scène 1: Luce, grande actrice dans un théâtre vide; Scène 2: Non-comédiens entrant sur cette scène abandonnée; Scènes 3-4: Séances de répétition et d'évacuation du jeu: «BLANCHE: Quelque chose qui va pas, Victor ? VICTOR: Nonon, c'parce que, c'est juste que, c'est justement ça que je m'en allais faire, pisser, pis, ben c'est pas que je voudrais vous retarder mais, vous allez m'excuser, faudrait vraiment que j'y aille, là ! [...] LUCE: Imaginez ! imaginez si on pouvait transporter le public jusque-là [...] ÉTIENNE: Où ça, dins toilettes ? [...] LUCE: (*Du public*) Pisse sur la scène !»[52]; Scènes 5-6: Exhibition de la mort, de l'absence du «haut»: «*Musique grave. [Victor] monte sur une chaise et leur montre son sexe.* [...] BLANCHE: Mais on dirait qu'i est mort !»[53]; «BLANCHE [qui monte sur l'échelle pour identifier le bruit sur le toit du théâtre]: C'est plein de neige mais je vois pas de pigeons par z'emple»[54]; Disparition de Luce - scène 7: Juxtaposition du théâtre et du cimetière: «ÉTIENNE: Ce matin-là, fidèle à son habitude, Étienne avait demandé à Victor de venir le rejoindre à côté de l'arbre dans le petit cimetière juif en face du théâtre»; Scène 8: Théâtre rempli de spectateurs mais sans la grande actrice, Luce.

♦ *Gens du silence:* Le dépérissement spatial repose ici sur une opposition progressive entre le «haut» et le «bas»: 1er tableau:

«Vincenzo... Maria... Franco... Teresa... Tous descendirent vers la vallée avant le lever du soleil. [...] Le ciel plongea dans les ténèbres... [...] ... Et aussitôt se leva une tempête immonde...»[55]; Reprise de cette conflictualité verticale dans la suite du récit dramatique: 2ième tableau: Antonio quitte la famille - *«Il traîne toujours sa valise attachée avec une corde»; «Il s'immobilise [...], puis lève sa tête bien haut. [...] Il regarde les grands édifices»*[56]; Tableaux suivants: la famille d'Antonio «s'installe» dans sa nouvelle maison mais l'occupation du lieu est incomplète et parasitée par d'autres espaces: «Pour le premier étage, c'était la même chose. Il fallait pas le salir [...] We couldn't move in the fucking house !»[57]; 13ième et 14ième tableaux: d'action est ramenée au sous-sol de la même maison *«Même pièce du sous-sol. On voit une valise près de la porte de sortie»*[58].

♦ *Tit-Coq:* L'itinéraire du protagoniste est révélateur d'une manipulation négative du lieu: *«Le bureau du Padre, dans un camp militaire»; «à bord d'un transport de troupes»; «dans un hôpital militaire, en Angleterre»*; dans *«un camp de rapatriement, en Angleterre»* ; *«une taverne des environs»*... Ce type d'espace est juxtaposé à celui de la maison familiale des Desillets, présentée comme l'espace fondamental de la quête du héros. Également dans cette dimension, les positionnements successifs de Tit-Coq sont soumis à la logique de la dégradation, comme en témoigne ce transfert de l'action du salon... à la cuisine et aux toilettes: «LA MÈRE (*Se lève et se dirige vers la cuisine*); MARIE-ANGE (*Prenant sa mère par le bras*): J'y vais avec vous. LA MÈRE: Prends garde de salir ta robe neuve. Tu comprends, dans la cuisine aujourd'hui...»[59]; «LE PÈRE [à Tit-Coq]: Tiens, pour te mettre à l'aise tout de suite: au cas où tu aurais affaire là un de ces jours... (*Il la lui indique du doigt*)... c'est la deuxième porte à gauche en haut de l'escalier»[60]. Le moment culminant du drame résulte de l'intersection de toutes ces implosions territoriales, et il provoque la disparition finale du héros de la scène («MARIE-ANGE: Va, Ti-Coq... va ! [...] (*Il sort, tel un homme harassé qui commence un long voyage*)»[61]).

♦ *Les fées ont soif*: Vu le caractère ouvertement engagé de la pièce, la déconstruction du lieu prendra ici *explicitement* une valeur libératrice, idéologiquement «positive»[62]. Cette position se manifeste dans la volonté des personnages de s'affranchir des lieux initiaux archétypiques (autel, maison et bordel) pour occuper ensuite, à la fin du spectacle, l'avant de la scène - un «grand lieu neutre» (*«Elles quittent leur lieu respectif pour aller vers un lieu neutre. Chanson d'errance: La vérité est en exil. La beauté loin en péril [...] Que faisons-nous sur cette terre. Violente et scandaleuse ? Est-ce qu'on peut changer une destinée ?»*[63]). La migration se réalise à travers une série de *flash-back* qui exhibent la non-pertinence des identités socio-individuelles traditionnelles (mère, vierge et prostituée). Dans la mise en scène proposée par le Théâtre du Nouveau Monde, la modulation de l'espace a aussi été soumise à un mouvement descendant («Dans le décor étagé, la statue est presque sur un immense autel et les lieux de la mère et de la putain dans deux autres petits autels à un autre palier»)[64]. Une fois les masques tombés, les personnages sollicitent l'«imagination» des spectateurs.

♦ *Ha ha !...*: Dans cette oeuvre, le modèle dislocatoire du lieu se développera entre autres à partir des images successives de la maison. Un lien spatio-identitaire conflictuel surgit dès le début du spectacle: «SOPHIE (*à Roger*): [...] c'est à moi, ce Bernard-là ! Parce que c'est pas toi, c'est moi qui lui a demandé de t'engager comme concierge en échange du logement ! Parce que c'est moi, c'est pas toi qui a trouvé ça trop fatiguant de passer la vadrouille une fois par semaine dans les corridors, de vider l'incinérateur quand la cendre déborde, de débarrer la porte aux locataires qui oublient leurs clés !»[65]; Au fur et à mesure que l'action progresse, ce rapport subit une détérioration croissante et le cri d'angoisse de Sophie, accablée par le comportement de plus en plus incohérent de Roger, en constitue la preuve : «Tu paies pas l'électricité, tu paies pas l'huile, les locataires ont formé une union pour nous faire des grimaces quand on passe, [...] jusqu'où tu veux aller ?»[66] Cette représentation anxiogène du lieu

est renforcée par l'utilisation opportune des éléments scéniques: (début de la pièce) «*Un cendrier sur pied couronné de petites lumières qui clignotent lentement*»[67]; (première partie) «*Le cendrier ne clignote plus. Le système de signalisation de Roger se compose maintenant d'une sirène et d'un phare rouge de voiture de police*»[68]; (deuxième partie) «*Le système de signalisation de Roger et sirène se met en marche...*»[69] (fin de la pièce).

♦ *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*: Les étapes successives de la «biographie» du protagoniste, retracées à partir des déplacements de Jocelyne, permettent d'établir l'histoire de la dépossession de la jeune fille: l'«éviction» de la maison familiale - «GEORGES: [...] J'y ai donné deux ans pis si j'y avais pas parlé, a s'rait encore à maison à manger sus mon chèque. [...] A payait sa chambre, pas son manger, ni son lavage. Pis c'est moi qui payait l'eau chaude»[70]; La location d'un appartement et le chômage - «GEORGES: Crisse, chez nous, au moins, a faisait une vie normale ! Tu suite quand a l'a été en loyer, a s'est mis à sortir toué soirs, pis à boire, pis à coucher avec n'importe qui. A l'a pas gardé sa job, han, y a pas un boss qui garde une vendeuse qui arrive toute pockée toué matins pis qui est même pas capable de s'arranger»[71]. Ce récit de vie s'achève par la grande solitude de l'héroïne et par sa tentative de suicide: «CAROLE: A l'était tout l'temps tu-seule ! Vous savez pas c'que c'est d'rentrer tu-seule dans un petit appartement, d'manger tu-seule, de penser, pis d'penser tout l'temps ou ben de r'garder la tévé jusqu'au *Ô Canada*, pis d'se faire v'nir une pizza pour étirer l'temps parce qu'on s'endort pas»[72]; «*La salle des soins intensifs à l'hôpital*: «Madame Trudelle, [...] [v]ot'fille est sous l'choc, pis ça, on sait vraiment c'que ça peut faire, y faut attendre qu'a sorte du coma»[73].

♦ *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*: La dissolution de l'espace est due ici fondamentalement à l'accumulation successive des éléments scéniques et dramatiques de nature contraire au spectacle artistique. Cette intrusion constante du réel dans la sphère de la représentation fictionnelle provoque

sa rapide et définitive désagrégation: «CHARLES CHARLES 38: «[...] Encore si on avait joué dans un grand théâtre, ou dans un endroit isolé... mais non, on jouait au-dessus d'un marché, ça sentait le poisson, il y avait de la musique en bas, tout était contre nous... Au septième tableau, la salle se viderait, ça allait de soi...»[74]; «Musique accélérée. Gestes et paroles des comédiens à peine compréhensibles. La pièce recommence, les répliques se chevauchent, les mots sont escamotés»[75]; «CHARLES CHARLES 38: Puis au dixième tableau, il est arrivé un autre retardataire. Puis un autre encore... à chaque fois il fallait recommencer la pièce depuis le début. Quand un quatrième retardataire a fait irruption dans la salle, j'ai failli éclater en sanglots, je vous jure»[76]; «CHARLES CHARLES 19: Nous racistes ! C'est nous faire un procès d'intention ! On aime tout le monde. Ce qu'on veut, nous, c'est faire de l'art. Mais tant que des imbéciles viendront nous mettre des enfants dans nos sacs, on pourra jamais oeuvrer tranquilles. Votre procès, il me fait penser à la pièce: tout est contre nous»[77]. La principale ligne du conflit se situe donc entre la représentation dramatique «originelle» et le représentationnel social «ambiant».

♦ *Zone*: Un «procès» (acte 2) du «jeu» (acte 1) qui conduit à la «mort» (acte 3), c'est de cette manière - en se servant des titres des actes - que l'on pourrait résumer le processus asymptotique du nivellement de la représentation chez Marcel Dubé. Plus encore, à l'intérieur de chaque acte, on peut observer des mouvements autonomes semblables qui reproduisent à une échelle réduite la dynamique globale de l'action. Ainsi, la découverte de la contrebande de cigarettes dans le premier acte, l'aveu du crime dans le deuxième, et la mort du Tarzan dans le troisième, fonctionnent comme des éléments narratifs corollaires, qui mettent fin à la triple tentative d'un jeu «autonome» dans la symbolique d'un autre système de pouvoir. La seule différence significative entre les trois séquences serait celle du degré (progressif) de la désillusion. Le changement de décor entre le début de la pièce et sa fin rend bien compte de cette fuite vers la disparition: «Même décor qu'au premier acte: c'est le soir. C'est un sombre soir

d'automne. [...] Au cours de ce dernier acte, les personnages sont vêtus un peu plus chaudement; il faut même qu'ils donnent l'impression d'avoir un peu froid»[78].

♦ *Les muses orphelines*: L'oeuvre est centrée sur l'événement suivant: dans une maison familiale, trois soeurs et leur frère, abandonnés il y a vingt ans par leur mère, se réunissent et se préparent pour un présumé retour de «meman». Toutefois, la fête tourne mal et le futur lieu de retrouvailles se transforme graduellement en un autre espace, dominé par un réel douloureux. La manipulation de l'objet «valise», dont il est question au début et à la fin du spectacle, indique bien la ligne de cette transformation: Catherine, seule sur la scène, prépare une valise et y met le linge de «meman» dont elle veut se débarrasser en se servant d'Isabelle; Isabelle, à la surprise de tous et surtout de Catherine, quitte la maison avec sa propre valise, après avoir avoué que l'arrivée de «meman» avait été une invention de son cru. Le caractère utopique de la «fabuleuse» mère et l'affaissement de cette figure sous le poids du réel renvoient aussi à l'échec de Luc qui déguisé justement en «meman», se fait tabasser devant la porte de l'église («J'suis arrivé trop tard. Y était sus l'perron de l'église complètement ensanglanté»[79]). Parallèlement à cette rencontre impossible du rituel avec le jeu, se dévoile la vacuité d'un autre projet de Luc: «Ton héroïne: "la reine d'Espagne". Un beau roman bâti sur l'air ! Demain, quand y va la voir pis qu'a va y parler du Château Frontenac... [...], y aura pu rien à dire, rien à écrire, rien à jouer [...]»[80].

♦ *Les belles-soeurs*: Les variations de l'espace référentiel (dramatique) renseignent déjà sur la logique de la conception spécifique du lieu. Le premier acte évoque un espace exotique - un ailleurs meilleur: «Moi, quand je suis t'allée en Urope...»[81]; et le voyage de noces aux îles Canaries: «Nous sommes passés par là, moi et mon mari lors de notre dernier voyage en Urope... C'est un ben...bien beau pays»[82]; Cet espace de haut niveau est immédiatement soumis à la déconstruction: «Ça doit être plat vrai, en Europe!»[83]; «Les îles Canaries ? Ça doit être plein de serins,

par là !»[84] L'acte se termine par l'apparition de l'espace dégradé par excellence, un salon mortuaire, qui surgit brusquement lors la conversation des belles-soeurs sur le décès de monsieur Baril: «Y'a dit tout d'un coup qu'y se sentait drôle, pis y'est tombé le nez dans sa soupe. C'était fini !»[85]. En reprenant le mouvement d'abaissement spatial, le début du deuxième acte apparaît comme une véritable descente en enfer: celui du «club» qualifié de «vrai endroit de perdition !»[86] («Le club, [...] c'est l'enfer !»[87]; «Mettre le pied dans un club, c'est déjà faire un péché mortel»[88]); et celui de la spiritualité inversée, le bingo organisé dans le sous-sol de l'église, etc... Cet anti-monde s'inscrit fidèlement dans la dramaticité du party de collage de timbres dont le dénouement tragique occupe la fin du spectacle.

L'atelier de l'espace

Dans la théâtralité québécoise, la dynamique de l'implosion spatio-temporelle est redessinée à un niveau fantasmagorique dans la représentation, le protagoniste du drame est généralement investi du mandat de remédier à l'inachèvement initial du lieu et de se lancer dans une quête chimérique d'un espace de qualité supérieure. Ce projet constitue par ailleurs un paramètre capital de son cheminement existentiel. Autrement dit, dans le spectacle québécois, on retrouve fondamentalement deux spatialités, l'une de valeur négative et ancrée dans le passé-présent, l'autre de valeur positive et projetée dans le présent-futur. Il s'ensuit une dynamique hautement conflictuelle, perceptible dès les premiers instants du spectacle. La logique de ce processus repose au fond sur une simple transitivité de ces deux dimensions, ce qui fait que la conclusion du spectacle se donne à voir comme une redégradation spatiale, même si cet échec du spectaculaire est souvent posé comme un dénouement positivé, car il permet d'entrevoir l'espace de l'après-spectacle comme celui d'un véritable réel en devenir. Ceci constitue toute l'ambiguïté de la représentation paradoxale de la

non-représentation: la grande force du spectacle s'avère également sa principale faiblesse, vu qu'à l'origine de ce nouveau (non) spectacle se trouvent inévitablement des résidus de la représentation culturelle, scéniquement décrépite.

L'oscillation convergente vers le degré zéro de la représentation, pratiquement jamais atteint dans ce contexte socio-culturel, provoque une rencontre-choc entre le Lieu de la fiction et le temps de l'Histoire. Le court-circuit qui en résulte est perceptible au niveau des rapports entre l'histoire scénique et le lieu social, l'histoire dé-racontée devenant inévitablement celle de la non-historicité sociale et le lieu de la scène se transformant au fur et à mesure que le spectacle progresse en une véritable représentation de territoire national. Trois éléments spatiogènes, tant interfonctionnels qu'interchangeables, constituent les piliers de cette représentation: le «PAYS», le «THÉÂTRE» et la «MAISON». L'entrecroisement des champs que ces trois éléments recouvrent produit un espace sémantique que l'on peut considérer comme un spatio-gramme de la théâtralité québécoise. Le réseau de connotations et d'analogies que cette triade génère se transforme par la suite, dans le processus de la réception, en un lieu socio-culturel global. Les variations multiples de ce modèle dépendent bien sûr de la position dominante de l'une des trois composantes dans le spectacle: par exemple, la visualisation de la dominante «maison» provoque obligatoirement l'éclipse, ou plutôt l'occultation de deux autres dimensions de la représentation. Précisons aussi qu'à côté de ces trois unités capitales de l'espace, se retrouve une série d'autres lieux dont la fonction s'avère toutefois secondaire (substitutive) par rapport au noyau spatiogène central.

Comment tout cela se manifeste-t-il concrètement ? Dans des pièces «méta-mimétiques» comme *La répétition* et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, la sublimation des impératifs du théâtre réaliste québécois, qui exploite fondamentalement et souvent exagérément l'aspect «maison» et «pays», réside dans la focalisation de la création et de la

représentation sur le théâtre lui-même. Cependant, aussi radicale qu'elle soit, cette transformation ne peut jamais s'expliquer en termes de rupture, car au plus profond de lui-même, le nouvel espace représenté conserve les mêmes caractéristiques que l'ancien. Par conséquent, même si ce type de création dramatique n'est plus employé pour reconstituer le réel, il sert à inventer le théâtre... en prise directe sur le réel (*La répétition* - LUCE: Je veux de l'âme, Blanche, je veux du vrai[89]; LUCE: On va jouer toutes nos vies, Pipo [...] ! Ça va être le rôle de ta vie ![90]; PIPO: J'ai arrêté de jouer. Je ne joue pas. Je ne joue pus. Pis je jouerai pus jamais ! LUCE: T'auras pas besoin de jouer [...] Il faut que tu sois là[91]; *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*: «Ma dernière pièce est un chef-d'oeuvre. C'est un one-man-show à trois personnages, un suspense sur le thème de la beauté. C'est une oeuvre injouable, je le sais, mais je sais qu'elle sera montée quand même. Elle ne pourra être montée qu'une seule fois, j'ai choisi un soir de pleine lune, le soir de mes 19 ans»[92]. C'est donc sur de telles assises esthétiques et idéologiques, beaucoup plus subtiles que les conventions «traditionnelles», que la reconquête de l'espace se fera dorénavant. Les décors que les deux pièces proposent confirment cette modernisation commune de la structuration spatiale: (*La répétition*: «*Une table et quatre chaises. Sur la table, un petit miroir sur pied, des crayons gras, des poudres, une machine à coudre, un magnétoscope à ruban, du papier [...]*»[93]; *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*: «*Décor: une table et quatre chaises. Le texte de la pièce est sur la table...*»[94]). Dans *Ha, ha !...*, le désordre spatial est figuré en grande partie par des dialogues saccadés, dus à des positionnements tantôt «in», tantôt «off» des interlocuteurs (*v.g.* conversations téléphoniques, discussions à travers deux chambres, jacasseries provenant de l'extérieur de l'appartement). Corrélativement, cette dislocation du dialogue (texte) rend compte du fractionnement radical de la psycho-affectivité des personnages. C'est elle aussi qui annonce la désagrégation totale de l'espace-temps dans la dernière scène du premier acte, qui s'acheve par une

déchirure cérémoniale de journaux: «*Sophie, défaisant vite des boulettes* [...]. *Ils lisent tour à tour, à une vitesse grandissante... Roger assis, recto tono. Sophie debout, gesticulant, mettant de plus en plus d'expression jusqu'à ce qu'elle atteigne une sorte de sommet sur lequel elle s'assoira, épuisée pour admirer son exploit*»[95].

D'autres dramaturges feront un usage plus explicite de l'espace de la maison, car, dans leurs oeuvres, les existences entières des personnages (et mêmes des générations) en dépendront directement. Ce lieu obscur du désir stigmatise ainsi dès le départ les conditions d'être des protagonistes pour... se transformer à la fin du spectacle en un foyer d'intense conflit familial sinon collectif. Chose importante, cette transmutation s'opère habituellement au moment où la quête elle-même paraît presque achevée (*v.g. Gens du silence*: «On a une grande maison à nous, presque payée, dans le plus beau quartier de la ville»[96]; «Quand je ne travaille pas pour la payer, cette maison, je travaille à la nettoyer. Et on s'empêche même d'y vivre. On s'est terrés dans le sous-sol comme des taupes parce qu'on a fait un musée du premier étage [...] C'est toi qui as voulu du French Provincial, le velours et les fixtures jusqu'au plancher»[97]; «J'étouffe ici. Cette maison est le symbole de votre esclavage et des privations imposées à Mario et moi»[98]).

Dans tout le paradigme, le cas des *Belles-soeurs* prend une valeur canonique, car l'opposition entre la valeur positive et la valeur négative du lieu atteint ici des dimensions absolues. L'espace «rêvé», celui d'*Un-million-de-timbres-!-Toute-une-maison!*[99]) sera juxtaposé à la petitesse de la cuisine, où s'organise un party de collage de timbres. La confrontation de ces deux espaces est d'autant plus radicale qu'elle est annoncée immédiatement dès l'entrée des personnages (*Sont déjà arrivés ? Ben, j'ai mon voyage ! Ç'a pas pris de temps !*[100]). L'ampleur et l'importance de ce lieu de devenir utopique (car c'est un lieu a-temporel: «ç'a pas pris de temps») se dévoilent dans la signification du chiffre «million» (inimaginable), qui symbolise le

caractère inouï de la chance, et du chiffre «quatre» («quatre énormes caisses au centre de la pièce»), qui représente, tout comme les quatre directions du monde, la plénitude de l'espace même. Ce qui doit retenir aussi l'attention, c'est le caractère transitoire de ce lieu de quête, qui est de nature tantôt individuelle, tantôt collective: (GERMAINE LAUZON: [...] J'ai un million de timbres à coller pis chus pas pour les coller tu-seule ! Après toute, ces timbres-là, y vont servir à tout le monde !»[101]). L'espace de rêve jouera donc dans la pièce un rôle fondamental, mais sa présence sera presque imperceptible, symbolisé par la dimension minuscule des timbres. L'inexistence de la maison-château que tous les timbres gagnés représentent est inversement proportionnelle à son importance:

> *GERMAINE LAUZON: Allô ! Ah ! c'est toé, Rose... Ben, oui, sont arrivés... C'est ben pour dire, hein ? Un million ! Sont devant moé, là, pis j'le crois pas encore ! Un million ! J'sais pas au juste combien ça fait, mais quand on dit un million, on rit pus ! Oui, y m'ont donné un cataloye, avec. J'en avais déjà un, mais celui-là, c'est celui de ç't'année, ça fait que c'est ben mieux... L'autre était toute magané... Oui, y'a assez des belles affaires, tu devrais voir ça ! C'est pas creyable ! J'pense que j'vas pouvoir toute prendre c'qu'y'a d'dans ! J'vas toute meubler ma maison en neuf ! J'vas avoir un poêle, un frigidaire, un set de cuisine... J'pense que j'vas prendre le rouge avec des étoiles dorées. J'sais pas si tu l'as déjà vu... Y'est assez beau, aie ! J'vas avoir des chaudrons, une coutellerie, un set de vaisselle, des salières, des poivrières, des verres en verre taillé avec le motif «Caprice» là, t'sais si y sont beaux... Madame de Courval en a eu l'année passée. À disait qu'a l'avait payé ça cher sans bon sens... Moé, j'vas toute les avoir pour rien ! A va être en beau verrat ! Hein ? Oui, a vient, à soir ! J'ai vu des pots de fer chromé pour mettre le sel, le poivre, le thé, le café, le sucre, pis toute la patente, là. Oui, j'vas toute prendre ça... J'vas avoir un set de chambre style colonial au grand complet avec accessoires. Des rideaux, des dessus de bureau, une affaire pour mettre à terre à côté du litte, d'la tapisserie neuve... Non, pas fleurie, ça donne mal à tête à Henri, quand y dort... Ah ! J'te dis, j'vas avoir une vraie belle chambre! Pour le salon, j'ai un set complet avec le stirio, la tv, le tapis de nylon synthétique, les cadres... Ah ! les vrais beaux cadres ! T'sais, là, les cadres chinois avec du velours... C'tu assez beau, hein ? Depuis le temps que j'en veux ! Pis tiens-toé ben ma p'tite fille, j'vas avoir des plats en verre soufflé ! Ben oui, pareil comme ceux de ta belle-soeur Aline ! Pis même, j'pense qu'y sont encore plus beaux ! J't'assez contente, aie ! Y'a des cendriers, des lampes.... j'pense que c'est pas mal toute pour le salon... Y'a un rasoir électrique pour Henri pour se raser, des rideaux de douche... Quoi ? Ben, on va en faire poser une, y'en donnent avec les timbres! Un bain tombeau, un lavier neuf, chacun un costume de bain neuf... Non, non, non, chus pas trop grosse, commence pas avec ça ! Pis j'vas toute meubler la chambre du p'tit. Tu devrais voir c'qu'y ont pour les chambres d'enfants, c'est de toute beauté de voir ça ! Avec des Mickey Mouse*

partout ! Pour la chambre de Linda... O.K. c'est ça, tu r'garderas le cataloye, plutôt. Viens-t-en tu-suite, par exemple, les autres vont arriver ! J'leur s'ai dit d'arriver de bonne heure ! Tu comprends, ça va ben prendre pas mal de temps pour coller ça ![102]

La fragilité du lieu fantasmé, dont l'implosion imminente est à la mesure de son architecture *presque* parfaite («O.K. c'est ça, tu r'garderas le cataloye, plutôt»), correspond idéalement au type de «matière» que les timbres constituent: une métaphore réelle d'un réel symbolique, un quasi-objet qui peut être perçu simultanément comme une quasi-abstraction. L'affaissement total de cet univers sera moins universalisé - contrairement à ce que la critique a habituellement tenté de relever - par l'enracinement du drame dans la tragédie antique, que par son inscription fidèle dans la symbolique évangélique, car le déroulement du party évoque tout d'abord le dernier repas, dit aussi «la dernière "cène"» (du théâtre faudrait-il ajouter ?) du Christ Jésus avec ses disciples («Quelqu'un qui a plongé avec moi la main dans le plat, voilà celui qui va me livrer», Matthieu 7:23). Il s'agit là évidemment d'une intertextualité dégradée, où les symboliques vin et pain ont été remplacés par... le coke et les chips. Le début du drame et sa conclusion confirment une telle interprétation, puisque la dernière réplique de Germaine: «Mon dieu ! Mon dieu ! [...]»[103], rapelle le célèbre cri de Jésus agonisant sur la croix («Élôï, Élôï, [...]», Matthieu 27:46) et que la didascalie finale «Une pluie de timbres tombe lentement du plafond...», symbolisant la «chute» de la représentation, reproduit avant tout l'achèvement spatio-temporel du fameux récit biblique («Et voilà que le voile du Sanctuaire se déchira en deux, du haut en bas [...]», Matthieu 27:51).

Au niveau proprement structurel, la faillite du méga-projet de Germaine Lauzon et «Cie» est déclenchée par l'opposition des valeurs absolues du temps et de l'espace. Cette incompatibilité catégorielle, propre aussi aux autres pièces du corpus, se donne à voir comme une désunion complète du contenu (≈ le temps) et de la forme (≈ l'espace), même si les deux dimensions forment en réalité deux spatio-temporalités complètes en soi. Dans cette perspective, on comprend également mieux pourquoi le choral de la plainte, qui

suit presque immédiatement le grand «monologue» de Germaine Lauzon, s'oppose entièrement à la plénitude territoriale, en accumulant dans sa circularité mortuaire les cycles de la journée, de la semaine et, finalement, de la vie entière:

> *Les cinq femmes, ensemble - QUINTETTE: Une maudite vie plate! Lundi ! LISETTE DE COURVAL: Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits bec pour lancer vers le ciel leurs petits cris...; LES QUATRE AUTRES: J'me lève, pis j'prépare le déjeuner ! Des toasts, du café, du bacon, des oeufs. J'ai d'la misère que l'yable à réveiller mon monde. Les enfants partent pour l'école, mon mari s'en va travailler; MARIE-ANGE BROUILLETTE: Pas le mien, y'est chômeur. Y reste couché; LES CINQ FEMMES: Là, là, j'travaille comme une enragée, jusqu'à midi. J'lave. Les robes, les jupes, les bas, les chandails, les pantalons, les canneçons, les brassières, tout y passe ! Pis frotte, pis tord, pis refrotte, pis rince... C't'écoeurant, j'ai les mains rouges, j't'écoeurée. J'sacre. À midi, les enfants reviennent. Ça mange comme des cochons, ça revire la maison à l'envers, pis ça repart ! L'après-midi, j'étends. Ça, c'est mortel ! J'haïs ça comme une bonne ! Après, j'prépare le souper. Le monde reviennent, y'ont l'air bête, on se chicane ! Pis le soir, on regarde la télévision ! Mardi ! LISETTE DE COURVAL: Dès que le soleil...; LES QUATRE AUTRES FEMMES: J'me lève, pis j'prépare le déjeuner. Toujours la même maudite affaire ! Des toasts, du café, des oeufs, du bacon... J'réveille le monde, j'les mets dehors. Là, c'est le repassage. J'travaille, j'travaille, j'travaille. Midi arrive sans que je le voye venir pis les enfants sont en maudit parce que j'ai rien préparé pour le dîner. J'leu fais des sandwichs au béloné. J'travaille tout l'après-midi, le souper arrive, on se chicane. Pis le soir, on regarde la télévision ! Mercredi ! C'est le jour du mégasinage ! J'marche tout la journée, j'me donne un tour de rein à porter des paquets gros comme ça, j'reviens à la maison crevée ! Y faut quand même que je fasse à manger. Quand le monde arrivent, j'ai l'air bête ! Mon mari sacre, les enfants braillent... Pis le soir, on regarde la télévision ! Le jeudi pis le vendredi, c'est la même chose ! J'm'esquinte, j'me désâme, j'me tue pour ma gang de nonos ! Le samedi, j'ai les enfants dans les jambes par-dessus le marché ! Pis le soir, on regarde la télévision ! Le dimanche, on sort en famille: on va souper chez la belle-mère en autobus. Y faut guetter les enfants toute la journée, endurer les farces plates du beau-père, pis manger la nourriture de la belle-mère qui est donc meilleure que la mienne au dire de tout le monde! Pis le soir, on regarde la télévision ! Chus tannée de mener une maudite vie plate ! Une maudite vie plate ! Une maudite vie plate ! Une mau...*[104]

La confrontation extrême de la «haute» qualité du lieu, et du caractère «bas» de la vie, énoncée aussi au plan identitaire par le conflit de «je vais avoir» et «j'ai été», conduit à l'atomisation complète de l'espace mis en chantier, ce que de nombreux éléments dramatiques et scéniques catalyseront d'ailleurs efficacement. Le fait que Lise Paquette et Linda Lauzon «gèlent» au second acte «dans la porte du réfrigérateur»[105] renforce ainsi l'impression

d'une finitude totale vers laquelle l'action converge fatalement. D'une part, cette porte du réfrigérateur contraste ironiquement avec la boutade de Lise: «Chus v'nue au monde par la porte d'en arrière, mais m'as donc sortir par la porte d'en avant [...] Des cennes, a va n'avoir, O.K. ?»[106]; d'autre part, elle représente un environnement très adéquat à la question de l'avortement dont toute cette séquence dramatique est chargée («LISE PAQUETTE: Que c'est que tu veux que je fasse d'autre ? Y'a pas d'aut'moyen de m'en sortir ! Pis chus quand même pas pour le laisser v'nir, c't'enfant-là !»[107]). Dans une perspective plus globale, la discussion entre Lise Paquette et Linda Lauzon apparaît également comme une démonstration parallèle du sens abortif du projet de la «maison pas creyable» de Germaine Lauzon.

Selon la même logique, les derniers moments du spectacle, juste avant le dévoilement radical de la conspiration des belles-soeurs, rendent compte de l'épuisement de l'antagonisme initial «désordre-ordre» («une maudite vie plate !» contre «les quatre caisses de timbres»), en réduisant toute la dialectique en la micro-quête, combien significative mais finalement tout aussi infructueuse, d'un porte-poussière chromé: «RHÉAUNA BIBEAU, *en volant des timbres*: Après toute, y m'en manque juste trois pour avoir mon porte-poussière chromé»[108]. Pour bien saisir le sens attribué à ce symbole, il faut évidemment le placer dans le cadre de l'isotopie globale de la pièce, le regarder comme un objet grossi... «Ben, vous savez, là, les affaires qu'y posent de proche-proche-proche, là, pis qu'y faut deviner c'est quoi...»[109], car l'échec de ce tout dernier projet cristallise la structure entière du drame. La réplique finale de Germaine Lauzon: «Mes timbres ! Y me reste pus rien ! Rien ! Rien ! Ma belle maison neuve !»[110] et celle de Linda Lauzon: «Ça va être une vraie job, toute nettoyer ça !»[111], en sont la quintessence. Elles annoncent la fin définitive du processus de la «création», déclenché lors de cette grande soirée. Il est important de remarquer que l'expression «une vraie job» indique déjà le besoin d'une autre quête. Essentiellement, l'ironie de la phrase réside dans sa gravité, qui annonce - notons-le bien -

un abaissement radical du culturel (et du spirituel) au niveau du plancher en transformant les acteurs (bâtisseurs) en de simples nettoyeurs (balayeurs).

Si des variations proprement méta-scéniques de ce paradigme, telles qu'elles sont développées dans les pièces *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *La répétition*, reproduisent l'entropie spatiale dans sa dimension artistique, l'oeuvre de Michel Tremblay aborde cet aspect de la représentation seulement sous la forme d'une digression - ce qui est d'ailleurs propre aux «normes» de la coexistence des champs sémantiques de la triade «pays-maison-théâtre». Nous pensons surtout au monologue de Rose Ouimet, qui évoque vers la fin du spectacle la «maison de la grande actrice» en surajoutant au sens global de la pièce une nouvelle couche idéologique et... esthétique («ROSE OUIMET: Oui, la vie, c'est la vie, pis y'a pas une crisse de vue française qui va arriver à décrire ça ! Ah ! c'est facile pour une actrice de faire pitié dans les vues ! J'cré ben ! Quand à l'a fini de travailler, le soir, à rentre dans sa grosse maison de cent mille piasses, pis à se couche dans son lit deux fois plus gros comme ma chambre à coucher ! Mais quand on se réveille, nous autres, le matin... (*Silence*) [...] Parce que ça dure toute une vie, ça ! (*Silence*)»[112]). Cette excursion narrative n'enlève rien à l'hégémonie de la pièce, au contraire, elle élargit considérablement sa perspective de réception.

Chez Réjean Ducharme (*Ha, ha !...*), le texte entier se construit sur ce chevauchement constant de la représentation et de la méta-représentation. Là, les métaphores de la spécificité du jeu émergent dans de nombreux contextes socio-culturels, comme celui d'un rituel match de hockey: «MIMI: Le jeu qui s'agit c'est que toute leur gang gagne et qu'elle débarrasse ! qu'elle évacue l'aréna ! C'est qu'on ait des hockeys pas de palette pour ne pas prendre le contrôle de l'hirondelle. C'est qu'ils triomphent qui s'agit ! Qu'ils partent ! Qu'un oui unanime les porte hors d'ici, ravis ! Qu'ils nous lâchent ! [...] Notre valeur c'est à la grandeur de la patinoire vide qu'elle se mesure, à la multitude des

solitudes habitables redonnées aux gradins. Ce qui s'agit c'est de parde la pardie et que notre cri, lui tout seul, emplisse toute l'emplithéâtre»[113].

À un autre endroit de la pièce, la recherche obsédée d'un espace sécuritaire et sa perte sont exposées par l'«histoire» de la voiture de Mimi («MIMI: Dans un bon char: y a rien qui peut nous rejoindre[114]; MIMI: Puis y a eu une qui voulait absolument chauffer. "Tasse-toi, passe-moi la roue, connasse!"[115]; BERNARD: Mimi a de l'argent parce qu'elle a vendu son char !»[116]). Chez Marcel Dubé, l'objet qui représente le mieux l'incapacité des personnages de s'inscrire positivement dans leur habitat[117] est le «trône du chef», convoité par Passe-Partout, occupé temporairement soit par Tarzan (ses «discours du trône»), soit par Tit-Noir et Moineau, mais en réalité inaccessible à aucun membre de cette «assemblée» («*À droite, un vieux hangar délabré dont la porte est très praticable. Le toit du hangar, qui donne premier plan, se superpose à un autre toit plus en arrière, qui servira pour les apparitions de Tarzan, au cours du premier et du troisième acte. Une caisse de bois renversée s'appuie contre le mur du hangar et représente le trône de Tarzan*»[118]). La disjonction spatio-identitaire conservera son caractère radical également dans *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes* et dans *Les Fées on soif*: «CAROLE: Mon hastie d'borné, toi, ça va faire ! [...] Pis tout l'monde va l'savoir qu'son père s'est jamais occupé d'elle, pis qu'y l'a mis à porte d'la maison quand a l'avait pas une cenne»[119]; «MADELEINE (*Elle chante*): Je reste enfermée derrière ma fenêtre. Je ne me promène plus le soir. Sur la rue Marie-Anne. De la montagne au parc Lafontaine. Maintenant j'ai trop peur. D'être dans la noirceur. J'ai été violée»[120].

Chez Gratien Gélinas, c'est une page vide de l'album de famille qui servira à transférer le conflit global de *Tit-Coq* au niveau d'une micro-représentation:

> *TIT-COQ: [...] Tenez: mon oncle Alcide et ma tante Maria, le parrain et la marraine de Marie-Ange [...] (Sautant plusieurs feuilles.) J'en passe, et des meilleurs, pour arriver au plus beau portrait de tout l'album. Le Padre: Mais il n'y a rien sur cette*

page-là ! Tit-Coq: Rien pour vous ! Mais moi, avec un peu d'imagination, je distingue très bien madame Arthur Saint-Jean... avec le petit Saint-Jean sur ses genoux. À moins que ce soit la petite... Peux pas voir au juste... [...] Le Padre: Tu as raison, c'est une page admirable. Tit-Coq: Certain !; Tit-Coq: [...] (En sortant l'album de sa vareuse). Je te rapporte ça. Au cas où tu l'aurais oublié avec le reste, c'est l'album de famille que tu m'as donné quand je suis parti... [...] [J]e me rends compte aujourd'hui que c'est rien qu'un paquet de cartons communs, sales et usés. (Il le lance sur le divan.) Tu le jetteras à la poubelle toi-même ![121].

Cet élément se transforme, à son tour, en un symbole très complet de la signification de la pièce.

La conversion du lieu

La réduction en poussière de l'espace recherché à la fin du spectacle est donc aussi régulière dans le drame québécois que le commencement de celui-ci dans une spatio-temporalité dégradée. Les éléments dramatiques qui symbolisent cette décroissance - ou tout simplement l'annoncent - sont d'habitude très faciles à repérer:

Les belles-soeurs: «*Une pluie de timbres tombe lentement du plafond*»[122]; *Tit-Coq*: «*Déchire la lettre et en lance les morceaux en l'air comme des confettis*»[123]; *Gens du silence*: «*Il fait un pas [...], un ballon éclate. [...] Il fait un autre pas, un autre ballon éclate. Zio ramasse les éclats de ballons, les montre à Antonio*»[124]; *Les fées ont soif*: «*Dans la cour tout le monde se levait en même temps [...] On aurait dit des volées d'étourneaux quittant brusquement un champ de blé d'inde*»[125]; *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*: «*Musique accélérée. Gestes et paroles des comédiens à peine compréhensibles. La pièce recommence, les répliques se chevauchent, les mots sont escamotés*»[126]; *Zone*: «*Le soir est peuplé de sirènes et de coups de sifflet, de rayons lumineux qui lèchent les murs*»[127]; *Ha, ha !...*: «*Elle saute... en même temps que la cymbale retentit de nouveau, que les lumières s'éteignent, que le système de signalisation de Roger - phare rouge et sirène se met en marche*»[128]; *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*: «Ça marche pus pantoute, Carole. On vient d'appeler les parents, est en apthné, respiration chain-stoke, a s'en va... a nous file din mains...»[129]; *Les muses orphelines*: «A l'a vendu les terres, l'étable... le chalet pour financer les inspirations du mâle de la famille. A s'est hypothéquée jusqu'au cou pour que Monsieur [...] réalise son rêve. Écrire ! Écrire un livre dont on a jamais lu une ligne»[130]; *La répétition*: «VICTOR: Ah! Le *théâtre!*, Han, Étienne, le théâtre!; ÉTIENNE: C'est pas pour te faire de la peine, mais y en n'aura pas de *show*, Victor !»[131]).

Ces déconstructions spatiales s'inscrivent dans un cadre temporel spécifique, qui renforce la dévaluation globale de la représentation. À cet égard, il est intéressant de remarquer par

exemple que dans *Les belles-soeurs*, l'espace objet de la quête s'évapore entièrement en une seule journée. En effet, les caisses avec les timbres et les livrets arrivent «à matin» («Tu v'nais juste de partir, à matin, quand ça sonné à'porte !»[132]), Germaine contacte ses soeurs et ses voisines vers midi («À midi, j'ai téléphoné à mes soeurs, à la soeur de ton père, pis chus t'allée voir les voisines. J'les ai toutes invitées à v'nir coller des timbres, à soir»[133]), et le party comme tel commence autour de six heures[134](les *Ave Maria* de Germaine). Dès lors, le temps de la représentation se déploie déjà dans sa dimension proprement dramatique (et «réelle»)[135]. Une telle disposition circulaire du temps en matin-midi-soir-nuit répond bien à la structuration de l'espace en est-midi-ouest-nord, que représentent - comme on l'a déjà noté - les quatre caisses. En ce qui concerne la durée du party même, elle semble, encore une fois, s'accomplir fidèlement selon la temporalité du texte évangélique, celle de la Crucifixion («Quand il fut la sixième heure, l'obscurité se fit sur la terre entière jusqu'à la neuvième heure» (Marc 15:33)).

Sur le plan proprement narratif, la distorsion spatio-temporelle est provoquée chez Tremblay par une désagrégation progressive de l'action, et l'envahissement du champ de l'histoire racontée par d'innombrables micro-récits qui, en s'accumulant, évacuent de la scène presque toute l'intrigue principale. La place que prennent les «histouères» racontées par les belles-soeurs devient tellement disproportionnée que les spectateurs sont portés à considérer ces miettes textuelles comme la trame principale de l'action. En réalité, ces pseudo-récits sont tout à fait secondaires, car ne font que signaler le mouvement profond de l'oeuvre. À cet égard, le discours de Thérèse Dubuc, énoncé au moment où Germaine Lauzon ouvre les caisses et distribue les livrets et les timbres, peut servir d'exemple, car, à cause de la simultanéité, il annonce par son contenu narratif le déroulement et le dénouement du party même: «Oh ! Vous comprenez, mademoiselle Verette, mon mari a eu une augmentation de salaire v'là trois mois, ça fait que le Bien-être social voulait pus payer pour sa mère. On

aurait été obligés de payer l'hôpital au grand complet... MARIE-ANGE BROUILLETTE: Mon doux ! Yvette Longpré: C'tu effrayant !»[136]. Remarquons aussi que l'imminence de la bataille finale sera signalée par l'exclamation de Thérèse Dubuc: «Reste avec moé, laisse-là faire, elle ! *C'est fini, c't'histoire-là !*[137]».

Il en va de même dans *La répétition*, où le dénouement final du spectacle est déjà annoncé dans la première didascalie: «*Que la musique soit tantôt légère et sautillante, inspirée de suites et fugues de Bach par exemple, tantôt lourde et langoureuse, pour les scènes de bar, quelque chose d'angoissée comme le jazz ou le bon vieux blues de nègre. Que les fugues, vers la fin, s'étirent et que leur légèreté s'alourdisse, sans toutefois verser dans le pathos*»[138]. Tout au long de la représentation, cette distorsion musicale, fondée sur une opposition cyclique entre le «Bach» et le «Jazz», conduit à la conversion décisive de l'espace «Théâtre/Création». La métamorphose du lieu est codée par ailleurs dans la structure octo-scénique de la pièce, car c'est justement après la septième scène («symbolisme du 7») que cesse le processus créateur de type fictionnel, et c'est dans la huitième scène (dernière) que démarre tant bien que mal une représentation non-théâtrale. Il est important d'observer que l'annihilation du théâtral entraîne aussi, paradoxalement, la désintégration du logis même de cette représentation «vivante», ce qui fige toute l'évolution dans son point critique: ÉTIENNE: «Dépêchez-vous ! Le toit va vous tomber s'a tête ! [...] VICTOR: Non ! Partez pas ! *Entre Blanche*. ÉTIENNE: Dépêchez-vous ! Le toit va vous tomber s'a tête ! *Ils ne bougent pas. Noir*»[139]. On voit bien, dans cette dernière annotation, l'ambiguïté du pronom «ils», qui réfère tant au public qu'aux acteurs, confirmant ainsi le cloisonnement du spectacle et l'annulation réciproque des espaces de la «scène», de la «salle», de la «fiction» et du «réel». Le signe d'égalité entre ces deux catégories (qui sont annulées ainsi complètement) est encore plus manifeste dans le fait que le début scénique de *La répétition* coïncide, par un effet de mise en abîme, avec la fin

d'un spectacle dramatique, tandis que la fin de la pièce coïncide avec le début fictionnel d'une représentation réelle.

À ce point de l'analyse, il faut souligner que dans toutes les pièces étudiées, la désintégration finale de l'espace se manifeste également dans une dimension méta-rituelle du spectacle, indépendamment de l'appartenance paradigmatique concrète de celui-ci aux champs «PAYS/SOCIÉTÉ(PEUPLE)» «THÉÂTRE/ART» et «FAMILLE/MAISON». C'est dire que la logique de négativisation mène de manière étonnamment régulière à l'échec des rituels socio-artistiques, exhibés ou évoqués comme tels sur la scène: par exemple, la loi cérémoniale totalement inaccessible dans *Tit-Coq*: «LE PADRE (*Ramasse le papier qu'a laissé tomber Tit-Coq et lit à voix basse*): «Le 24 mai dernier, avait lieu dans la plus stricte intimité, en l'église de... (*Il s'arrête, consterné.*)»[140]; la disjonction complète entre la représentation et la vie dans *Zone*: «TARZAN: Dans les films de détectives aussi ils commencent par faire peur, mais si l'accusé est fort, si c'est pas un enfant, il se tait jusqu'au bout et c'est la police qui frappe un noeud; LE CHEF: C'est vrai. Mais le cinéma et la vie c'est deux choses. Ici, tu n'es pas au cinéma, tu es dans la vie et tu n'as pas de chance»[141]; Et encore: «TARZAN: [E]t je me disais: j'aimerais sortir d'ici et aller voir Ciboulette et la prendre par la main et l'amener au cinéma voir un film, un film de la jungle ou un film d'amour... je me disais: faudrait bien qu'elle soit heureuse un jour, faudrait que je sois heureux moi aussi, comme tout le monde le samedi soir dans la grande rue...»[142]... Un degré particulièrement élevé de cette mise en échec de la méta-ritualité se trouve dans *Les belles-soeurs*, dont le *modus operandi* repose justement sur une négativisation progressive, du début jusqu'à la fin du spectacle, de la festivité du party de collage de timbres[143].

Il faut tenir compte également du fait qu'après tout, dans *Les muses orphelines* et dans *Ha, ha !...*, les moments les plus attendus, c'est-à-dire ceux qui cristallisent d'une certaine manière toute l'action, sont respectivement le grand souper familial préparé à l'occasion d'un présumé retour de la mère, et le

party devant être organisé pour l'arrivée d'une énigmatique Lucie (1: «*Longue attente. Isabelle griffonne dans son cahier. L'horloge sonne neuf heures, dix heures, onze heures et midi. Durant ce temps, on peut voir Isabelle se préparer*»[144]»; 2: «*C'est la table qui occupe le coeur de la scène [...] Elle est dressée pour Lucie seule, comme l'indique l'unique chaise, mais servie comme pour dix: des mets dans plusieurs assiettes, du vin dans plusieurs verres*»[145]). Replacées dans le cadre de notre paradigme, ces deux fêtes manquées n'ont toutefois rien d'exceptionnel, car les autres oeuvres du corpus exhibent curieusement les mêmes échecs de la ritualité. Ainsi, la dernière séquence narrative de *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, est révélatrice tout d'abord d'une soirée-à-coït manquée: «RIC: Ben oui... une fois, là, un soir... on s'tait ramassé chez eux... [...] Ben j'tais pas capable... y a rien qui s'passait avec ça, flat, t'sais... fa que... j'y ai parlé... [...] crisse, un gars a d'l'air fou, j'tais mal. C'tait a première fois d'ma vie qu'ça m'arrivait. Quand j'me sus vu: J'te dis qu'un gars a envie d'mette ses culottes, pis vite ! [...] CAROLE: Pis l'lendemain, cé qu't'as faite ? RIC: Comment ça, l'lendemain ? CAROLE: Ben oui... l'as-tu continué à voir ? RIC: Ben, on s'est vu, on s'est parlé... mais chus pas r'tourné chez eux par exemple; CAROLE: Ah non ?»[146]. La position de ce micro-récit dans l'ensemble de l'histoire fait de l'aveu de Ric une principale preuve dans le procès, que Jocelyne semble intenter par son suicide contre la société, car la décision désespérée de la jeune femme de vouloir échapper définitivement à l'emprise de la vie, malgré tous les soins qui lui ont été donnés à l'hôpital, est prise justement tout de suite après la déclaration de Ric. Le souvenir de cet échec agit donc comme une goutte d'intrigue de trop dans la matrice du drame[147].

En ce qui concerne *Les fées ont soif* et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, la détérioration du rituel social est reproduite sous forme d'un procès juridique dont la nature falsifiée provoque le renversement complet du code moral. En effet, la loi, telle qu'elle fonctionne dans les deux

spectacles[148], apparaît dans une disjonction totale avec le principe de l'équité, ce qui conduit paradoxalement à la justification du «coupable» et à l'accusation de la «victime». Les textes de Denise Boucher et de Normand Chaurette exhibent donc l'inopérativité du droit positif pour présenter - à un niveau supérieur de la diégèse - un autre procès pendant lequel on assiste à une permutation des rôles: la victime juge alors, elle-même, de son propre tort et de l'«erreur» du jugement, tandis que le juge se voit rétrogradé automatiquement au niveau du coupable («MARIE: Il y eut un procès. Il y eut un juge. Il y eut des avocats. Il y eut un accusé. [...] Il y eut toute la mascarade. Toute l'humiliation, toute la misère d'une femme dépossédée; LA STATUE: Le juge se sentait objectif. Les avocats aussi. Aucun d'eux ne s'est jamais senti impliqué. [...] Au cours du procès, la question qui créa le plus d'intérêt et le plus d'émois et qui fit oublier l'accusé lui-même [...]: la plaignante avait-elle joui ? MARIE: Il y eut la fin du procès. Le violeur fut innocenté. Ce fut comme la fin d'un grand été», *Les fées ont soif*[149]).

Le procès dont *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* rend compte est doublement significatif, car il est dirigé directement contre... le théâtre. Le fait de faire asseoir sur le banc des accusés l'auteur et les acteurs du spectacle au titre révélateur «Théâtre de l'immolation de la beauté» est d'autant plus important que l'oeuvre de Normand Chaurette est devenue, dans le courant d'esthétisation et de spécularisation de la problématique «traditionnelle» de la représentation, une pièce-emblème de la nouvelle théâtralité québécoise des années 1980. Ramené ici à un niveau presque explicite, le rapport causal (et conflictuel) entre la fausseté du rituel social et l'impossibilité du théâtral scénique expose la négativité théâtrale moins par l'absence du théâtre qu'à travers l'inexistence de son essence, ce qui a incité la critique à se demander: «Serions-nous en présence d'un texte capable d'offrir matière à d'infinies réflexions et de savants commentaires, mais dépourvue de «théâtralité», c'est-à-dire de ce

que Roland Barthes définit comme un appel à la représentation ?»[150]

Dans la dramaturgie québécoise, cette couche méta-rituelle est souvent à l'origine d'une esthétisation progressive du texte et, du même coup, de son universalisation. D'autre part, on doit remarquer que, régulièrement, ce processus est contré de manière parallèle par l'enfoncement de la représentation dans son contexte d'émergence. Cette évolution spatio-temporelle schizogène représente un trait crucial de la représentation théâtrale québécoise; c'est elle d'ailleurs qui crée une équivalence entre la signification de la fête scéniquement nulle et l'image brimée de la collectivité assistant au spectacle. Un exemple patent d'une telle dynamique se trouve dans *Les gens du silence*, où Marco Micone fait invalider un spectacle de théâtre par le public qui, assoiffé d'une autre manifestation «culturelle», refuse d'assister à la pièce préparée à l'occasion de cette fête, pour se lancer immédiatement dans un concours de nettoyage de plancher, devenu nul, à son tour, à cause de... la vacuité nationale:

> *Carissimi amici, nous voilà donc à la trentième édition de notre compétition multiculturelle [...] (Il montre la boîte.) Ce prix surprise sera décerné à celui qui, le premier finira de laver ses trois mètres carrés de plancher. Les trois seaux sont en place. Et nous voyons déjà les trois mains des communautés culturelles avancer... [...] Le Portugal est toujours en première position. Champion depuis dix ans, il a entre autres prix remporté celui du travail au noir et du salaire le plus bas - deux des prix les plus convoités par les communautés culturelles participantes. [...] Les concurrents continuent d'avancer. Le rythme de frottement est vertigineux. [...] Cet espace, mesdames et messieurs, portera désormais le nom de carrefour des cultures. Vous êtes sceptiques ? Voyez combien le concurrent italien, à quatre pattes, avec son visage tourné à gauche, nous rappelle la Louve de Rome allaitant Romulus et Rémus ! Assistons-nous à la naissance d'une nouvelle culture, ici, sur le plancher ? Une culture plus terre à terre ? Le Portugal paraît en difficulté. [...] La compétition se poursuit entre l'Italie et la Grèce, qui paraît essoufflée, tandis que l'Italie n'est qu'à un torchon de la victoire. Cette grande civilisation qui a donné au monde entier ce que nul autre pays n'a jamais donné et ne donnera jamais, c'est-à-dire vingt-cinq millions d'immigrants, franchit à l'instant la ligne d'arrivée. Italia, numero uno. Italia, numero uno. [...] (L'animateur va chercher le prix - une boîte). Le gagnant l'ouvre et l'animateur dit: Elle est vide. Le gagnant: Elle est vide*[151].

Ce qui frappe tout d'abord dans cette quête d'une culture impossible, c'est le fait que sa spécificité, fondée sur une

inflation radicale du culturel, est localisée socialement de manière très précise, la boîte n'étant pas un symbole du lieu universel, mais la représentation d'un territoire national («Bien en évidence, on voit une boîte assez grande dont les côtés reproduisent le drapeau québécois»[152]). Cette évocation négative du Québec est fonctionnelle à plus d'un endroit dans la pièce de Marco Micone («Ça vaut rien ce monde-là. À Collina, penses-tu qu'on avait entendu parler du Québec ?»[153]; «Vous êtes tous pareils. [...] C'est ça que vous voulez faire ? Un pays de bons à rien, un pays de locataires ?[154]), particulièrement quand elle se superpose à l'image d'une maison menacée de disparition: «ANTONIO: Vous n'en voulez plus de la maison ? Allez-vous-en ! Moi, j'en ai besoin de cette maison. [...] Parce que moi, je suis un vrai immigrant et pour les gens comme moi, la maison est plus qu'une maison... beaucoup plus qu'une maison. C'est... c'est [...] Pour un immigré, une maison est plus qu'une maison. [...] Quand tu sens le sol trembler sous tes pieds, quand l'angoisse finit par t'étouffer, quand ton pays et ta famille t'ont abandonné, la maison, alors est beaucoup plus qu'une maison. La maison, c'est un peu comme un pays»[155].

La localisation du lieu du drame prend des formes plus nuancées dans les pièces dont le degré de méta-spatialité est plus élevé, sans que toutefois la nature du processus subisse une transformation véritable. En ce sens, même si la manipulation de l'espace dans *La répétition* de Dominic Champagne, à cause de la nature dépouillée, très beckettienne, du lieu scénique, semble correspondre au modèle global seulement par le renversement habituel des dimensions réelle et fictionnelle de la représentation («LUCE: As-tu déjà joué, oui ou non ? VICTOR: J'ai juste fait de la figuration ? LUCE: Merde»[156]), au fond, elle se retourne contre le mécanisme d'universalisation (bien amorcé par la substitution des référents «pays» → «réel») en marquant ce nouveau monde par une série de traits bien d'«ici»: «VICTOR: (*Accent français*) Comment vont tes pieds, mon ami ? [...] LUCE: C'est quoi c't' accent-là, Victor ? [...] VICTOR: Ah, ben... Scusez-moi, c'est parce que,

j'avais pensé en apprenant mon texte, que l'action se passe dans le Vaucluse, je veux dire en France, là, ben que si je veux que ça aye l'air crédible [...] LUCE: [...] Le Vaucluse ! Mais i est ici, le Vaucluse»[157]. On le voit bien: le paradoxe de la représentation réside dans le fait que la localité du lieu est réactivée (réclamée) avec d'autant plus de force que son anonymat est plus manifeste. Malgré ce que l'on pourrait croire, l'«ici» scénique n'est donc pas totalement anonyme, car le territoire ainsi désigné est marqué par le rapport conflictuel des codes langagiers (le français d'Ici vis-à-vis du français de France).

Habituellement, dans le spectacle québécois, l'implosion progressive de la théâtralité (ritualité) dans la sphère du jeu (et de l'acteur) semble avoir comme finalité une explosion simultanée de la fictionnalité dans la sphère du spectateur. À cet égard, la dernière scène des *Fées ont soif* est très évocatrice, car on y retrouve des personnages qui après avoir subi toute la liturgie de l'enlèvement des masques et de la réduction de la théâtralité à son niveau zéro, adressent ensemble au public l'impératif suivant: «LA STATUE: Nous voici devant toi debout, nouvelles, Imagine; MARIE: Imagine; MADELEINE: Imagine; LA STATUE: Imagine; MARIE: Imagine; MADELEINE: Imagine; LA STATUE: Imagine. *Rideau*»[158]. Luc Bastien, responsable de la mise en scène de cette oeuvre au Théâtre du Nouveau Monde en 1978, a adroitement mis en valeur cette tentative de trafic de la théâtralité: «J'ai créé sur la scène d'autres lieux encore et qui sont des lieux dits neutres. C'est dans ces lieux que les personnages agissent quand ils réfléchissent et commentent leur personnage. De tous ces lieux neutres, il y en a un particulièrement privilégié. C'est celui qui se trouve à l'avant de la scène, pour marquer les prises de conscience les plus fortes du spectacle. Ce sera aussi le lieu de la finale. Plus les prises de conscience prennent de la puissance, plus elles sont jouées loin du lieu initial des personnages. [...] Dans le décor étagé, la statue est presque sur un immense autel et les lieux de la mère et de la putain dans deux autres petits autels à un palier. À la fin du spectacle, toute *imagerie* et l'iconographie disparaissent. Ce qui

reste du décor devient un grand lieu neutre»[159]. La dialectique de l'impossible, propre à ce spectacle enfermé dans l'ordre d'«imaginer» sans aucune «imagerie» ni «iconographie», n'est évidemment qu'une des variantes du point mort de toute la dramaturgie québécoise.

Dans ces conditions, il est tout à fait naturel que les personnages deviennent angoissés par le spectre de l'imitation de l'autre et, en fin de compte, par la phobie de leur propre fausseté. Les symptômes ultimes d'une telle obsession se manifestent souvent par le dépouillement (déshabillement) complet des protagonistes, ce qui conduit à la violation de leur for intérieur. *Ha, ha !...*, reconstitue fidèlement un tel cheminement: Mimi, personnage principal malgré elle, se fait effacer graduellement mais complètement de la scène... selon la logique de sa propre devise: «il y a toujours une "imite"». Ce rituel de dé-théâtralisation est aussi généralisé habilement par la structuration circulaire de l'oeuvre, dont la deuxième partie ne fait que reprendre et amplifier tout ce qui a déjà été exposé précédemment. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les débuts et les fins les deux segments: le premier commence en effet sur des «préparatifs» de fête - «*Sophie entre, dépose son sac de provisions sur la table de la cuisine*»[160] - que le deuxième réexpose dans leur forme terminale - «*C'est la table qui occupe le coeur de la scène et qui fait face aux spectateurs. Elle est dressée pour Lucie*»[161]. La didascalie «*Tout le monde est déjoué*» met fin au premier, tandis que le deuxième se clôt au moment où Mimi s'introduit dans l'espace du public. Notons que, chez Ducharme tout comme chez les autres dramaturges, l'achèvement du spectacle annonce le début d'une autre représentation («*L'enregistrement "introduction" recommence à jouer*»[162]).

L'emprisonnement de l'espace de la scène dans celui du réel est perceptible également au niveau temporel du spectacle, d'autant plus que les intrigues dramatiques se recouvrent fréquemment d'une couche narrative relative à l'Histoire, dont la fonction principale est justement d'empêcher le déploiement de la ritualité et la

création efficace du nouveau territoire. Le titre de la pièce de Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, condense de manière frappante cette dynamique de la négativité, les rapports chiffrés notoires sur lesquels il repose témoignant de la dépendance complète de l'existence du personnage de la grande Durée. Le héros du spectacle, Charles Charles, âgé de 19 ans, se voit donc «doublé», le jour de son anniversaire (qui tombe sans aucun doute le 19 juillet, même si cela n'est jamais précisé dans le texte), par l'âge du siècle, cette causalité étant symbolisée par le lien «19»/«19»-«1919». Pour comprendre le sens de l'oeuvre, il faut signaler qu'au moment même de cette éclipse du personnel, on assiste à l'écroulement de la représentation théâtrale, montée par le même Charles Charles, la catastrophe ayant été inscrite dans une gigantesque conjoncture spatio-temporelle: («ALVAN: [La lune] a rassemblé ses croissants... en passant par les villes... Seattle... Salt Lake City... Indianapolis... Cleveland... Boston... Winslow: À Boston, il ne lui manquait plus qu'un tout petit reflet... à peine une filandre... oh, si on n'avait pas de bons yeux, on disait qu'elle était pleine, mais moi j'étais à Boston hier au soir, et j'ai bien vu qu'il lui manquait.... comme une étincelle... Et elle nous est arrivée ce soir, sur la plage de Cape Code, ronde, pleine... blanche»[163]). La double dimension de la confrontation entre la Représentation (Théâtre/Culture) et l'Histoire[164] (Nature/Réel), résolue dans la destruction de la festivité de l'anniversaire-spectacle par un meurtre rituel, bien réel, est enrichie ici de la symbolique de la mort globale (la lune), opposée à celle de la vitalité exubérante (19 ans). La partie «lettrée» du titre, composée des principaux prédicats constitutifs du spatio-gramme québécois «Province»-(«Town»)-«Play»-«House», confirme l'influence de la dynamique hégémonique de la théâtralité québécoise sur la structure de l'oeuvre de Normand Chaurette.

Indépendamment de toute sa charge moderniste, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* reproduit en effet un modèle spécifique de la spatio-temporalité déjà à l'oeuvre chez

Gratien Gélinas, dont *Tit-Coq* invalide aussi la quête instituante de la socialité rituelle (le mariage), et incite à conclure à une fatale et douloureuse disjonction de l'historicité et de la festivité. Notons qu'à part la séparation «principale», qui frappe Tit-Coq et Marie-Ange, le texte évoque d'autres échecs de l'union conjugale, comme celui du mariage entre Marie-Ange et son nouveau mari et, en particulier, la faillite historique - cause même de la décision infortunée de Marie-Ange - du projet familial de la tante de la jeune fille. Une lecture attentive du discours de ce dernier personnage permet de constater qu'à ce niveau de l'énonciation du conflit, la particularité d'un événement isolé est déjà bel et bien transgressée, et qu'elle appartient à une dimension fondamentalement socio-historique: «LA TANTE: [...] Sainte Bénite de guerre ! Au moins si on savait quand elle va finir, il y aurait moyen de faire des plans. Mais non ! J'en causais encore hier avec madame Grondin, la présidente des Dames de Sainte-Anne de la paroisse de Saint-Alphonse. Comme elle disait si bien: "Au train qu'ils sont partis, ils peuvent se tirer aux cheveux encore pendant quinze ans comme rien !" Et je te parle en connaissance de cause. Si quelqu'un est en mesure de sympathiser avec toi, ma pauvre enfant, c'est bien moi. Je peux te l'avouer, d'autant plus que tout le monde le sait: j'en ai attendu, moi aussi, un oiseau rare, pendant la guerre de 1914. Quand il est revenu, au bout de quatre ans et demi, il a passé tout dret, l'escogriffe, et il est allé s'établir sur une terre dans l'Alberta !»[165]. À la toute fin de la pièce, Tit-Coq lui-même exprimera son désarroi vis-à-vis du Temps: «Le temps ? Non ! Le temps, le temps, il y a deux ans qu'il travaille contre nous autres. Le temps, c'est lui notre ennemi. C'est lui le traître dans notre affaire. Fais pas lui donner une autre chance de...»[166]

La localisation a-universalisante de la représentation dans les paramètres d'«ici» fait finalement émerger au cours du spectacle la figure du Pays, qui est une autre marque du pervertissement graduel du récit fictionnel par son contexte socio-politique. Ce processus est emblématique dans *Les muses orphelines*,

où l'espace de la création fictionnelle est opposé ouvertement à la géographie du territoire concret et national à travers la confrontation de la vérité du livre bidon de Luc avec la réalité de la correspondance que la mère du malheureux «écrivain» échangeait avec une mademoiselle Tanguay:

> *LUC (déposant son manuscrit et inventant à mesure): Quand j'suis arrivé à Barcelone, j'ai facilement trouvé leur domaine. J'ai rencontré Federico. Y était à cheval dans un de leux champs. [...] Y m'a dit que maman était à l'Iglisia de Sagrada Familia.; CATHERINE (revenant avec une boîte contenant des lettres): Comme meman va être icitte demain, ça servirait pus à rien de vous le cacher. (Elle distribue des lettres à Isabelle et à Martine); LUC: Je suis arrivé devant l'Iglisia, j'ai poussé les grandes portes. Pis j'ai entendu l'orgue. C'était majestueux. Ça faisait douze ans que je l'avais pas vue. Mon coeur battait fort; MARTINE (lisant une lettre): LE 04-09-1952. MADEMOISELLE TANGUAY. J'AIMERAIS QUE VOUS ME FASSIEZ PARVENIR LE CERTIFICAT DE DÉCÈS DE VOTRE PÈRE. J'EN AURAIS BESOIN EN VUE D'UN MARIAGE ÉVENTUEL. J.T.; LUC: Je me suis avancé dans l'allée centrale de la grande église vide pour mieux voir au jubé... Quand je l'ai vue...; ISABELLE (lisant une lettre): LE 02-10-1948. MADEMOISELLE TANGUAY, VOUS TROUVEREZ CENT DOLLARS POUR AIDER A HABILLER LES ENFANTS EN VUE DE L'HIVER QUI S'ANNONCE. J.T.; LUC: J'y croyais pas. J'ai pas parlé tout de suite. J'voulais l'admirer. Tout d'un coup a s'est retournée vers moi. A l'a arrêté de jouer de l'orgue. Elle s'est levée debout pis a l'a ouvert les bras; ISABELLE (lisant): MADEMOISELLE TANGUAY, VOICI DEUX CENT CINQUANTE DOLLARS POUR VOUS AIDER AUX ÉTUDES D'ISABELLE. JACQUELINE ROSAS; LUC (démuni): J'avais les yeux tellement embrouillés par mes larmes que tout c'que j'ai réussi à voir, c'est la statue de la Sainte-Vierge du Carmel qui m'ouvrait les bras. Des bras de plâtre qui prendront jamais quelqu'un. [Et la fin] CATHERINE: Lisez l'adresse dans le coin de l'enveloppe; MARTINE: 102, AVE SAINT-MARC, LIMOILOU, QUÉBEC; CATHERINE: A l'a jamais été en Espagne. C'était pour pas que vous la retrouviez.*[167]

Ce duel inégal des discours (et des représentations) désagrège la fiction au fur et à mesure que se dévoile le texte réel, la domination étant marquée par l'utilisation des majuscules et connotée par l'inexistence du livre et la «matérialité» de la correspondance. Au niveau plus global, cette incompatibilité idéologique et esthétique se rapporte aussi à l'enfermement de l'art (et du théâtral) dans une conjoncture sociale «réelle» de pauvreté culturelle, qui tend à se substituer à la création fictionnelle et à s'exhiber comme telle sur la scène (*cf.* «VOICI DEUX CENT CINQUANTE DOLLARS POUR VOUS AIDER AUX ÉTUDES D'ISABELLE»). La disparition de la fantomatique figure de l'église de la Sagrada Familia, sur le fond d'un pauvre Pays doublement

présent (comme ville et province) s'inscrit dans la dynamique de l'impossible représentation aussi par le fait que cette partie finale de l'intrigue se passe à la fin de la Semaine Sainte. En paraphrasant la réplique de Catherine, on pourrait conclure: «Ce théâtre n'a jamais été ailleurs. C'était pour pas que vous le retrouviez».

Plusieurs éléments textuels stigmatisent nationalement l'espace-temps dans la pièce de Marie Laberge, *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*. Tout d'abord, la date de la disparition de la fille, qui meurt à l'hôpital le 23 mai 1980, après s'être tiré dans la tête une balle de calibre 22 mm, à l'âge de 21 ans. Ensuite, l'ordre décroissant des chiffres, qui rapproche du moment crucial mais bien caché de l'action, celui de la décision fatale et désespérée de l'héroïne: le 20 mai 1980... jour même du référendum sur l'indépendance québécoise. Ce symbole spatio-temporel enchâsse évidemment le drame individuel de Jocelyne dans une logique de disparition sociale globale, ce qui sera par ailleurs confirmé par la socialisation finale de l'accident: la médiatisation du geste tragique sous forme d'une nouvelle de radio (autre parallèle avec le résultat référendaire) et sa reprise par Carole, la meilleure amie de Jocelyne (signe fragmentaire d'un habitus de disparition). Il est à noter finalement que le récit de vie de l'héroïne, celui d'une spectatrice solitaire condamnée à l'être jusqu'à la fin du spectacle télévisé, contient aussi des traces d'une causalité spatio-temporelle, qui semble transgresser la dimension de l'individuel: «A l'était tout l'temps tu-seule ! Vous savez pas c'que c'est d'rentrer tu-seule dans un p'tit appartement, d'manger tu-seule, se penser, pis d'penser tout l'temps ou ben de r'garder la tévé jusqu'au *Ô Canada*, pis d'se faire v'nir une pizza pour étirer l'temps parce qu'on s'endort pas. A l'était tu-seule tout l'temps»[168].

On doit préciser cependant que toutes ces localisations culturelles et politiques de l'espace social ne servent pas, contrairement à ce que l'on pourrait penser, à nommer le lieu du drame mais surtout... à amplifier son anonymat (*v.g.* dans *Les muses*

orphelines, la mère localisée restera toujours introuvable). Ce trait constitue une autre contradiction de la représentation québécoise, présente d'ailleurs autant dans les pièces «anciennes» que «modernes» du corpus. Prenons, par exemple, *Zone* de Marcel Dubé, dont le titre énonce à lui seul cette caractéristique du territoire: il évoque en effet, dans sa première signification, une surface quelconque, ainsi qu'un faubourg, mais au cours du spectacle ce *no man's land* se transforme graduellement un en lieu représentatif de toute une société. Cela est dû essentiellement à l'oscillation incessante de la spatialité du spectacle entre les dimensions anonymes d'une zone-ville et celles d'une zone-province, les deux étant circonscrites toutefois par le territoire nationalement nommé: «*Pendant les quelques secondes que la scène reste vide, nous parviennent de très loin les bruits de la ville*»[169]; «ROGER: Il a aussi découvert leur fournisseur ? LE CHEF: Je crois pas. Voilà surtout ce qu'il nous faut apprendre. C'est un détail d'une grande importance, car le sachant, nous pourrions aller directement à la cellule nerveuse qui contrôle probablement tous les réseaux de contrebande dans la province»[170]; «L'Américain veut pas en voir d'autres que lui»[171].

De même, *Les belles-soeurs*, le processus de nationalisation du lieu scénique et de l'espace dramatique se fait par le biais de la non-identification et, à cet égard, la première didascalie de l'oeuvre est très claire: «*L'action se déroule en 1965. Cuisine*»[172]. Cette notation instaure une distorsion spatio-temporelle drastique, une incompatibilité profonde des catégories du temps et de l'espace, un décalage anormal entre la durée historique précise, celle de l'année 1965, et la promiscuité du lieu anonyme de l'action, la cuisine. Au fond, c'est justement la projection de la dimension exiguë de la cuisine sur l'étendue de l'Histoire, qui provoque l'émergence et l'explosion du conflit. Cet espace mineur subit donc un changement radical de statut, au moment final du drame, quand les belles-soeurs abandonnent Germaine Lauzon et entament l'hymne *Ô Canada*, en dehors de la scène. Dès lors, la cuisine n'est plus une simple cuisine, mais une cuisine-province.

L'entassement chaotique des timbres sur le plancher introduit un autre parallèle par la symbiose de l'espace fragmenté de la maison «pas creyable» et de l'espace réel de la scène. Dans cette pièce fétiche du répertoire, considérée comme la plus québécoise, le lieu «Québec» n'est nommé explicitement nulle part.

Notes

1. Michel Tremblay, *Les belles-soeurs*, Montréal: Leméac, 1972, p. 11.

2. Gratien Gélinas, *Tit-Coq*, Montréal: Quinze, 1980, p. 32.

3. Marco Micone, *Gens du silence*, Montréal: Guernica, 1991, p. 9.

4. Marcel Dubé, *Zone*, Montréal: Leméac, 1968, p. 35.

5. Michel Marc Bouchard, *Les muses orphelines*, Montréal: Leméac, 1995, p. 15.

6. Réjean Ducharme, *Ha, ha !...*, Ville Saint-Laurent: Lacombe, 1982, pp. 13 et 15.

7. Dominic Champagne, *La répétition*, Montréal: VLB, 1990, pp. 15 et 10.

8. Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Ville Saint-Laurent: Intermède, 1978, p. 19.

9. Marie Laberge, *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, Montréal: VLB, 1983, p. 12.

10. Normand Chaurette, *Privincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal: Leméac, 1981, p. 26.

11. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 15 (Nous soulignons). Laurent Mailhot note aussi à ce propos: «"Misère" est le premier et un des maîtres-mots des *Belles-soeurs*, avec "écoeurant", "fatiq(?)uant", "fatiq(?)uée", "chus donc tannée", "chus toute énarvée", "bon-rienne" et l'ineffable "cataloye"», in *Théâtre québécois*, en collaboration avec Jean-Cléo Godin, Montréal: Hurtubise, 1988, p. 198.

12. *Ibid.*, p. 16.

13. *Ibid.*, p. 16.

14. *Ibid.*, p. 36.

15. *Ibid.*, p. 82.

16. *Ibid.*, p. 101.

17. *Ibid.*, p. 38.

18. *Ibid.*, p. 45. Et plus loin, à la même page: «Ma fille m'a donné l'étage du haut en dessous d'une cloche de verre, toujours. C'est ben beau, mais j'avais peur que le sucre se gâte, à la longue... Vous comprenez, sans air ! Ça fait que j'ai pris le couteau de mon mari exiprès pour couper la vitre, là, pis j'ai fait un trou dans le haut de la cloche. Comme ça, le gâteau va être aéré comme y faut, pis y'aura pas de danger qu'y pourisse !»

19. *Ibid.*, p. 59.

20. *Tit-Coq*, op. cit., p. 67.

21. *Ibid.*, p. 42.

22. *Ibid.*, p. 55. Et à la page 47: «Le père: Eh ben, décapotez-vous! (*À Tit-Coq, pendant que les visiteurs s'exécutent.*) Il devait y avoir un monde fou dans le train ? Tit-Coq (*Timide*) Ah ! oui... Jean-Paul: On a été debout jusqu'à Valleyfield. Avec ça qu'on est partis une heure et demie en retard».

23. *Zone*, op. cit., p. 79.

24. *Ibid.*, p. 147.

25. «La salle est sombre et ne présente aucun signe extérieur d'accueil et de bienveillance» (*Ibid.*, p. 79).

26. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 17.

27. *Ibid.*, p. 56.

28. *Ibid.*, p. 17.

29. *Ibid.*, p. 39.

30. *Ibid.*, p. 17.

31. *Ibid.*, p. 20.

32. *Ibid.*, p. 15: «Isabelle: La porte ! Maudit sable ! On va finir enterrées vivantes...»; p. 27: «Catherine: Que c'est que t'as encore faite ? La porte !»; p. 37: «Martine: On dirait maman qui chante. Isabelle: Laisse la porte ouverte...»; p. 43: «Catherine (*entrant*). La porte grande ouverte ! Envoye, Catherine paye le chauffage ! (*Elle referme la porte.*)»; p. 50: «*Isabelle sort dehors.* [...] Catherine (*à Isabelle*) Ta porte, Isabelle ! (*Fermant la porte*) Pauvre enfant !»; p. 57: «Isabelle (*entrant trempée, avec des chardons*) Catherine: Ta porte, Isabelle !; p. 63: Catherine (*refermant la porte*): Moi, j'me rappelle qui nous a fait geler. Oùsque sont les autres ?»; p. 91: «Luc: J'suis arrivé devant l'Iglisia, j'ai poussé les grandes portes !»; p. 70: «Catherine: Y vont te massacrer ! Luc: Ôte-toi d'vant la porte !» (*Passim*).

33. *Les gens du silence*, op. cit., p. 9.

34. *Ibid.*, p. 17.

35. *Ibid.*, p. 17.

36. *Ibid.*, p. 20.

37. Comme en témoigne cette citation: «Et à partir de demain, il n'y aura plus de téléphone ici !» (*Ibid.*, p. 20).

38. *Ibid.*, p. 40.

39. *La répétition*, op. cit., p. 15.

40. *Ibid.*, p. 19.

41. *Ibid.*, p. 19.

42. *Ibid.*, p. 30.

43. *Ibid.*, p. 51.

44. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 17.

45. *Ha ha !...*, op. cit., p. 68.

46. *Ibid.*, la deuxième page couverture.

47. *Ibid.*, p. 18.

48. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 21.

49. *Ibid.*, p. 19.

50. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 18.

51. *Ibid.*, p. 12.

52. *La répétition*, op. cit., p. 78.

53. *Ibid.*, p. 98.

54. *Ibid.*, p. 113.

55. *Gens du silence*, op. cit., p. 9.

56. *Ibid.*, p. 10.

57. *Ibid.*, p. 40.

58. *Ibid.*, p. 63.

59. *Tit-Coq*, op. cit., p. 61.

60. *Ibid.*, p. 62.

61. *Ibid.*, p. 233.

62. Dans la majorité des pièces, cette négativité représente aussi, quoique plus subtilement, une de conditions fondamentales de la (positive) réception du spectacle.

63. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 22.

64. *Ibid.*, p. 15 (Notes du metteur en scène, Jean-Luc Bastien).

65. *Ha ha !...*, op. cit., p. 25.

66. *Ibid.*, p. 89.

67. *Ibid.*, p. 13.

68. *Ibid.*, p. 61.

69. *Ibid.*, p. 108.

70. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., pp. 53 et 55.

71. *Ibid.*, p. 59.

72. *Ibid.*, p. 59.

73. *Ibid.*, p. 31.

74. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 59.

75. *Ibid.*, p. 67.

76. *Ibid.*, p. 71.

77. *Ibid.*, p. 97.

78. *Zone*, op. cit., p. 147.

79. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 109.

80. *Ibid.*, p. 96.

81. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 24.

82. *Ibid.*, p. 27.

83. *Ibid.*, p. 25.

84. *Ibid.*, p. 27.

85. *Ibid.*, p. 65.

86. *Ibid.*, p. 77.

87. *Ibid.*, p. 78.

88. *Ibid.*, p. 79.

89. *La répétition*, op. cit., p. 44.

90. *Ibid.*, p. 46.

91. *Ibid.*, p. 47.

92. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 27.

93. *La répétition*, op. cit., p. 8.

94. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 26.

95. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 56.

96. *Gens du silence*, op. cit., p. 57.

97. *Ibid.*, p. 58.

98. *Ibid.*, p. 60.

99. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 21.

100. *Ibid.*, p. 15. En plus, notons l'opposition entre «Ç'a pas pris de temps !» et «Tu comprends, ça va ben prendre pas mal de temps pour coller ça !» (p. 21).

101. *Ibid.*, p. 17.

102. *Ibid.*, pp. 19-21.

103. *Ibid.*, p. 109.

104. *Ibid.*, pp. 23-24.

105. *Ibid.*, p. 88. Cette porte du réfrigérateur est opposée à la chaleur incendiaire qui caractérise la première partie de la pièce («Vous trouvez pas qu'y commence à faire pas mal chaud, icitte ? On devrait ouvrir le châssis un peu...», p. 36). De ce point de vue, l'intrigue entière serait enfermée dans le cycle de la transformation complète de l'élément «chaud» en l'élément «froid». La scène finale de la pluie de timbres suggère aussi la neige, l'hiver et, en tant que métaphore, la mort. Cette dernière saison de l'année s'opposerait tout d'abord à l'atmosphère printanière, propre à la spatio-temporalité du début du quintette «Une maudite vie plate» («Lisette de Courval - Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits bec pour lancer vers le ciel leurs petits cris...», p. 23).

Par ailleurs, à un autre niveau la structure de ce chant de sirènes annonce toute la métamorphose, car la «hauteur» du style, au début, très poétique («les petits oiseaux ont ouvert leurs petits bec pour lancer vers le ciel leurs petits cris») se transforme, à la fin, en un cri de détresse, un «bas» spatial éminemment prosaïque («Une maudite vie plate ! Une maudite vie plate !»). Entre ces deux référents, on assiste à l'évacuation progressive de la représentation: «[...] Pis manger la nourriture de la belle-mère qui est donc meilleure que la mienne au dire de tout le monde»; «Midi arrive sans que je le voye venir pis les enfants sont en maudit parce que j'ai rien préparé pour le dîner»; «Pis le soir, on regarde la télévision ! [...] Pis le soir, on regarde la télévision ! [...] Pis le soir, on regarde la télévision !»

106. *Ibid.*, p. 90.

107. *Ibid.*, p. 89. La mort du foetus de Lise à la fin du deuxième acte est parallèle à la mort du vieux Baril à la fin du premier acte. Cette correspondance - qui renverse et annule le temps - installe dans le spectacle l'impression de la mort totale, renforcée par la figure de la *belle-mère* Dubuc qui personnifie la mort elle-même. («Gabrielle Jodoin: À doit être au moins morte !», p. 31). Le sens de la coexistence difficile entre la représentation chaude et la représentation froide - comme cela a été rélévé ci-haut (*cf.* la note 105) - dans la pièce de Tremblay peut s'expliquer également par les hypothèses de Claude Lévi-Strauss, selon qui l'opposition entre les sociétés froides et les sociétés chaudes implique une série de dichotomies anthropologiques comme moderne-traditionnel, ingénieur-bricoleur, ouvert-fermé, pensée abstraite-pensée mythique, science de l'abstrait-science du concret, concepts-signes, connaissance historique-pensée intemporelle, etc. (*La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962, pp.

356-357). Jack Goody note pour sa part que le passage à l'écriture doit être considéré dans cette évolution comme un élément d'une importance décisive (*La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris: Éditions de Minuit, 1979 p. 248).

108. *Ibid.*, p. 104.

109. *Ibid.*, pp. 48-49.

110. *Ibid.*, p. 109. Ici, deux valeurs absolues se nourrissent l'une de l'autre. La première, qui résulte de la chance prodigieuse offerte à Germaine Lauzon par le hasard, fonctionne selon le modèle global du degré zéro de la représentation comme *la* seule condition véritablement possible d'une spatio-temporalité positive (Moé, j'vas toute les avoir pour rien !). La deuxième, en tant que malchance, est l'anti-thèse de la première («Y me reste pus rien !»), et c'est cela qui permet à l'auteur d'insérer la dynamique du récit dans une permutation complète des qualités réciproquement exclusives.

111. *Ibid.*, p. 109.

112. *Ibid.*, p. 101.

113. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 65. Et un peu plus loin: «Qu'ils nous entrent bien KOMFO dans la bande puis qu'ils nous laissent seuls avec l'hirondelle ! [...] Ce qu'on adare c'est le spart. C'est quand ils nous ont battu tant qu'ils ont pu et que nous tombons... tout en bas... dans le fond... loin des cendres du feu de l'action... sans connaissance. Ce qui s'agit c'est toute la glace d'après qu'ils ont vaincu, acculés par la foule... qu'ils ont clairé la place, qu'ils sont sortis, chacun tentaculé par sa poule!... Pas de coupes, pas de trophées: on serait trop maigres, trop gras, trop peu solides sur nos patins pour les porter !»

114. *Ibid.*, p. 50.

115. *Ibid.*, p. 85.

116. *Ibid.*, p. 86.

117. «Tarzan - [...] J'ai mis au point un système de contrebande où vous courez aucun danger, où je prends tous les risques sur mon dos... tous les risques... tu comprends, Passe-Partout ? Et dans quelques années d'ici on sera riche et on vivra comme du monde. Personne pourra nous obliger à travailler et à nous salir comme des esclaves dans des usines ou des manufactures. On gaspillera pas notre vie comme les autres gars de la rue qui se laissent exploiter par n'importe qui» (*Zone*, op. cit., p. 63).

118. *Ibid.*, p. 35.

119. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 53.

120. *Les Fées on soif*, op. cit., p. 90.

121. *Tit-Coq*, op. cit., pp. 117 et 199.

122. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 109.

123. *Tit-Coq*, op. cit., p. 174.

124. *Gens du silence*, op. cit., p. 44.

125. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 97.

126. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 67.

127. *Zone*, op. cit., p. 74.

128. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 108.

129. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 119.

130. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 48.

131. *La répétition*, op. cit., p. 129 (Nous soulignons).

132. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 15.

133. *Ibid.*, p. 16.

134. Notons que c'est aussi l'heure habituelle du début de la représentation au théâtre.

135. Selon Laurent Mailhot, «aucun moment de la conversation ou de la «sous-conversation» des quinze femmes n'est escamoté. Du début à la fin de la soirée, les entrées ou les (fausses) sorties, les paroles ou les gestes, les silences, les *black-out*, s'inscrivent à leur place, à divers niveaux il est vrai, dans un déroulement continu et linéaire, une sorte de mouvement perpétuel. La division en deux actes est pure convention, simple commodité: ils s'enchaînent sans hiatus» (*Le théâtre québécois*, op. cit., p. 197). Il est vrai aussi que la représentation de Tremblay, prise dans son entier, se nourrit de plusieurs spatio-temporalités, mais celles-ci sont seulement superposées les unes aux autres.

136. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 33.

137. *Ibid.*, p. 105 (Nous soulignons).

138. *La répétition*, op. cit., p. 9.

139. *Ibid.*, p. 145.

140. *Tit-Coq*, op. cit., p. 169.

141. *Zone*, op. cit., p. 108.

142. *Ibid.*, p. 165.

143. Il ne faut pas oublier non plus que la pièce commence par l'annulation d'un autre spectacle: la sortie aux vues de Linda Lauzon avec son «chum» Robert.

144. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 111.

145. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 61.

146. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 108.

147. Signalons au passage que toute l'action de la pièce «avance» par une reconstruction progressive (répétition) de l'état d'aliénation sociale, familiale et individuelle de la suicidaire, de sorte que la disparition tragique du personnage apparaît au bout du compte comme la seule possibilité de transgresser le cercle vicieux de l'insupportable durée.

148. D'autres pièces du corpus, comme *Tit-Coq* et *Zone*, se servent également de cette forme de ritualisation négative.

149. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 97.

150. Rodrigue Villeneuve, «*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (1976-1980)*, Montréal: Fides, 1994, p. 663.

151. *Les gens du silence*, op. cit., p. 60.

152. *Ibid.*, p. 46.

153. *Ibid.*, p. 24 (Nous soulignons).

154. *Ibid.*, p. 36.

155. *Ibid.*, pp. 61-62.

156. *La répétition*, op. cit., p. 37.

157. *Ibid.*, p. 58.

158. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 109.

159. *Ibid.*, p. 14.

160. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 15.

161. *Ibid.*, p. 61.

162. *Ibid.*, p. 108.

163. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 54. Cette signification est clairement indiquée par Gilles Gagnon: «Le temps reconduit toujours toute représentation vers son abolition. L'effacement ici est multiple, ce qui se referme, avec la sortie du spectateur, c'est la scène fuyante, perpétuellement déplacée, de Provincetown Playhouse, celle de Cape Cod en 1919, de Chicago en 1938, de quelque part dans les années quatre-vingts. Fragmentée, perdue dans le temps, quelque part mais toujours ailleurs, tel est bien le destin de la scène originaire. Qui reste alors pour en jouer la perte ?» (*Ibid.*, p. 17).

164. Au niveau référentiel global, il s'agit également de l'histoire de la Première Guerre mondiale, qui se termine justement en 1918. Soulignons également que l'action de la pièce se termine en 1938, c'est-à-dire juste avant l'éclatement du second conflit planétaire.

165. *Tit-Coq*, op. cit., p. 135.

166. *Ibid.*, p. 233.

167. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 91.

168. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 59. En passant, il faut noter dans cette oeuvre - comme dans bien d'autres - la valeur profondément ambiguë, presque confuse, des notions de «solitude» et de «séparation», qui semblent souvent connoter le contraire de leur sens commun.

169. *Zone*, op. cit., p. 37.

170. *Ibid.*, p. 80.

171. *Ibid.*, p. 51.

172. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 11.

CHAPITRE 7

L'IDENTITÉ

Les belles-soeurs ont soif

Dans un environnement spatio-temporel dégradé, la théâtralité québécoise fait évoluer très souvent une identité inachevée. Cette correspondance étroite entre le chronotope et le personnage se manifeste par une série de traits structurels dont certains sont déjà explicites dans les didascalies. Dans *Zone*, par exemple, Marcel Dubé précise dès le début de la pièce que «*les êtres que nous voyons*» évoluent dans un «*triste paysage*»[1], et Dominic Champagne, dans la préface à *Répétition*, mentionne que «*sur [le mur du] fond, on pourrait retrouver une manière de fresque d'ombres [...], une subtile rencontre de corps se déchirant, fantômes du théâtre, très discrète*»[2], qui donne l'impression «*que ça flotte, que les acteurs ne portent pas à terre*»[3].

De manière plus précise, la spécificité de l'identité contenue dans la théâtralité québécoise sera perceptible à trois niveaux de la représentation (qui sont aussi trois manières d'insertion du personnage dans l'histoire): le niveau onomastique, le niveau généalogique et le niveau proprement narratif. Ce qui frappe l'attention du lecteur/spectateur dans la structure des noms de personnages c'est leur dédoublement fréquent, puisque le même personnage est souvent identifié dans le spectacle par plus d'un nom. Cette scission sera considérée dans notre perspective comme le signe d'un manque d'intégrité fondamental chez les protagonistes.

La division de la psycho-affectivité de l'être se trouve dans un rapport direct avec la double mission (impossible) du personnage, celui-ci étant appelé en fait à représenter simultanément soi-même et sa collectivité. Le dilemme ontologique qui résulte d'une telle polarisation (et dont l'un des effets pervers est la fragmentation de l'unité identitaire intermédiaire

qu'est la famille) est déjà présent dans *Tit-Coq*, dont le protagoniste se présente de la manière suivante: «Je m'appelle Arthur Saint-Jean. Le prénom, je me demande où les soeurs l'ont pêché, mais "Saint-Jean" vient du fait que j'ai été baptisé le jour de la Saint-Jean-Baptiste»[4]. Dans cet exemple, le positionnement ambivalent du personnage est tout d'abord encodé par la dimension sociale du nom de famille «Saint-Jean»: ainsi le héros n'est pas seulement nommé par la collectivité, il est aussi «nommant», mais cette socialité s'oppose à l'individualité subversive du prénom «Tit-Coq». La force opérationnelle de ce dernier est inversement proportionnelle au dysfonctionnement du groupe ambiant: «JEAN-PAUL: Son nom, c'est Arthur Saint-Jean; mais, au camp, tous les gars l'appellent Tit-Coq... parce qu'il est doux comme un agneau»[5].

On peut relever des éléments similaires dans plusieurs autres pièces du corpus; entre autres dans le texte de Marcel Dubé, où le personnage est re/nommé aussi par un pseudonyme («Tarzan», qui cache «François»[6]). Le caractère problématique de cette manifestation socio-individuelle de l'identité se révèle de manière encore plus explicite dans d'autres passages de l'oeuvre: «MOINEAU: Oui, chef; TARZAN: M'appelle pas chef, appelle-moi Tarzan; MOINEAU: Oui, chef...; TARZAN: T'as pas compris ? MOINEAU: Oui oui, oui oui: j'ai compris... je te demande pardon chef... je veux dire: Tarzan»[7].

Une logique semblable, mais beaucoup plus subtile, fonde également l'identité dans l'oeuvre de Marie Laberge, où le nom propre de l'héroïne est «mutilé» par rapport à son sens premier. Du fait que Jocelyne Trudelle se fait violenter sexuellement et se tire une balle dans la tête, le nom du personnage «Trudelle» peut camoufler le sens de «trou-d'elle»; d'autre part, puisque l'histoire de Jocelyne est mise en parallèle avec le contexte du référendum québécois, le nom Trudelle évoque aussi le nom d'un des acteurs principaux de cet épisode - Pierre Elliott Trudeau. Cette dernière hypothèse se justifie aussi par le fait que le père de la jeune fille est présenté dans l'intrigue comme le principal coupable de la mort tragique de Jocelyne. Dans cette oeuvre, c'est

donc la disjonction entre le sens individuel du prénom et son sens collectif qui nous informe d'une fracture du personnage. Ce cas n'est pas unique, puisque, de manière semblable on pourrait également aborder *Les belles-soeurs*, où tous les personnages sont identifiés par un double procédé onomastique, à savoir le nom de famille et le prénom - fait plutôt rare au théâtre, faut-il le dire. Une manifestation particulièrement originale du modèle apparaît dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* où, en dépit d'une individualisation très poussée du héros, le nom «Charles Charles» porte dans son dédoublement parfait la marque d'une cassure psycho-affective.

L'analyse des principaux curriculums vitae, qui énoncent dans une forme plus narrative et plus développée le positionnement identitaire des personnages dans la représentation, permet d'approfondir et de nuancer ces quelques observations. Quoi de plus représentatif que le CV d'Étienne dans la pièce de Dominic Champagne: «BLANCHE: Bon ben, en attendant qu'elle arrive passez-moi vos CV, voir. Si vous avez pas le vécu des personnages, ça sert à rien que je vous fasse attendre pour rien; VICTOR: Ah nonon ! C'est pas grave. On a toute notre temps. Étienne, donne ton CV à la Madame; ÉTIENNE: Mon quoi ? VICTOR: Franchement, Étienne; BLANCHE: T'as pas de CV ?»[8] À cette variation particulièrement modernisée de la négativité identitaire individuelle (qui témoigne également d'une affirmation difficile et ambiguë - parce que non distinctive), on peut ajouter l'histoire de la vie de Tit-Coq: a) la naissance «zéro»: «[J'ai] ni père, ni mère, ni oncles, ni tantes, ni cousins, ni cousines... connus»[9]; b) la jeunesse passée dans un non-lieu: «Élevé à l'hospice jusqu'à ce que je m'en sauve à l'âge de quinze ans»[10]; c) l'âge adulte et l'affirmation: «Un bâtard, oui ! C'est bête, mais c'est comme ça. Cent pour cent»[11]. Cette perception négative de soi se situe au coeur de la contradiction qui provoque la polarisation de l'identité du personnage québécois, puisque ce dernier, comme le souligne d'ailleurs très bien Laurent Mailhot, ne peut s'affirmer individuellement qu'en déniant sa collectivité - ce qui le mène en fin de compte à la dénégation de son individualité:

Le héros de Gélinas est tantôt attiré, fasciné par les aspects les plus «naturalistes» de la vie - la famille, l'album de photos, le langage vert, les gestes brutaux -, tantôt replié sur lui-même, boudeur, enfant ou adolescent prolongé, sentimental, défaitiste. Ce second volet est le plus discutable du personnage et de la pièce. Le langage et les gestes du héros deviennent incertains, erratiques, excessifs sans être efficaces. Tit-Coq jure, bave, bafouille, éructe (dans le visage de la prostituée ou au nez de l'aumônier) sans vraiment atteindre ses cibles. Il s'attaque et se détruit finalement lui-même, refusant son propre avenir, celui de Marie-Ange et de son fils. Sous prétexte de ne pas répéter le passé, Tit-Coq s'y enfonce[12].

L'anonymat se révèle, dans ce contexte, comme la condition *sine qua non* de l'apparition et de l'existence du protagoniste, car il permet au personnage d'incarner parfaitement la dimension sociale et individuelle de la représentation. Comme dans *Zone*: «[Tarzan] est venu dans notre rue et il nous a dit de le suivre. On l'avait jamais vu mais y avait l'air sûr et sincère, on l'a suivi. Il nous a dit qu'on deviendrait quelqu'un un jour si on voulait l'écouter»[13]. Il est à noter aus,si à propos de Tarzan, que son récit de vie ressemble étrangement au curriculum vitae et au discours de Tit-Coq: «Vous pouvez me frapper si le coeur vous en dit, ça ne changera rien. J'en ai reçu des coups dans ma vie; à l'école, chez mon oncle, dans les rues; je les ai encaissés et je les ai remis. Je me suis endurci et je peux en recevoir encore plus, ça me fera pas parler»[14].

De même, la «crisse de vie plate, par exemple»[15] de Jocelyne Trudelle correspond bien à ce modèle narratif, d'autant plus que l'héroïne, conformément à son inexistence scénique (soulignée par son existence réelle), ne prend jamais part au dialogue au cours du spectacle. En fait, elle n'a pour rôle que signifier une vie éteinte, de jouer ce qui n'est pas jouable, la mort. Plusieurs didascalies appuient une telle interprétation: «*Il est important que ce rôle soit tenu par une actrice, non seulement une chanteuse, parce que Jocelyne lutte, elle est présente, même si elle ne parle jamais. [...] Chose essentielle: jamais on ne doit remplacer ce personnage par un enregistrement. Jocelyne Trudelle et le pianiste sont les personnages principaux de cette pièce*»[16]; «*Jocelyne est attirée (au sens physique du terme) par le pianiste, par la*

mort»[17]. De notre point de vue, l'effacement presque total mais scéniquement toujours «présent» (réel) de Jocelyne suggère aussi la structure hybride d'une identité suspendue dans la contradiction d'une affirmation qui ne peut se réaliser que par la disparition.

La spécificité du positionnement du protagoniste dans l'espace dramatique (et évidemment méta-dramatique, dans les textes où il est question explicitement du personnage et de l'acteur) doit être définie, par conséquent, non seulement en termes de négation, de polarisation, mais aussi comme une inversion et surtout comme une absence. Cette dernière caractéristique identitaire occupe une place très importante dans *Les muses orphelines*, où l'essentiel de l'intrigue tourne autour du motif du départ (et du retour transformé en un autre départ) de «maman» (la figure fondatrice de l'origine): «Pis la lettre est arrivée; LUC: MES ENFANTS. [...] JE SUIS PARTIE POUR TOUJOURS. [...] NE ME CHERCHEZ PAS...; MARTINE: ... N'ESSAYEZ PAS DE ME RETROUVER...; CATHERINE: ... UN JOUR, PEUT-ÊTRE VOUS COMPRENDREZ, ADIOS...; LUC: ... ADIOS !; MARTINE: ADIOS! [...] *Luc se met du vernis à ongles rouge*»[18]. L'absence de ce personnage «principal», qu'est la mère exerce donc un effet déterminant sur la vie de tous les membres de la famille, puisque tous les personnages de cette pièce joueront aussi la mère définitivement disparue, ce qui entraînera la dislocation complète du groupe.

La sur-présence de l'absence est d'ailleurs à l'origine du credo ontologique du protagoniste: «naître est une négation d'être» (aussi capital dans ce contexte que «*to be or not to be*»). Sa force opérationnelle - en tant que mode d'«organisation» du récit - est évidemment utilisée aussi dans la destruction de la théâtralité. Cette dévastation du théâtre est exprimée de manière intéressante dans *Ha ha !...* où l'infirmité de Mimi (une «*sensibilité malade corps et âme*» dans tout ce qu'elle a «*de rond, de passif, de coupable, de réservé dans ses vêtements*»[19]) se donne à lire également comme la pulvérisation de l'archétype dramatique qu'est dans ce contexte, *La Bohème* de Giacomo Puccini avec sa Mimi comme personnage central. La juxtaposition de la forme la plus complète de la théâtralité qu'est l'opéra, avec le théâtre radicalement a-

théâtral tel qu'il a été inventé par l'auteur québécois (reprise au niveau musical avec le *Ti-Bidon* de Michel Pagliaro et Mimi qui chante très mal) n'est évidemment pas gratuite: elle alimente habilement la dynamique de la négativisation du modèle «universel» du spectacle.

Une situation semblable, mais présentée dans une perspective spéculaire, c'est-à-dire méta-théâtrale, engendre la représentation dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, où Charles Charles 38, le seul personnage «réel» de la pièce, rejoue à l'envers dans sa tête un spectacle dont il est, en tant que Charles Charles 19, l'un des protagonistes: en fait, il «joue» le narrateur- enquêteur (à 38 ans) d'un théâtre dont il est également l'auteur et le comédien[20] (à 19 ans). Il y a donc là un méta-personnage qui, situé à deux niveaux de représentation, celui du présent scénique et du celui du «présent historique», doit subir les effets de la confrontation du chronotope de la «fiction réelle» et du «réel fictionnel» (et vice versa). Il va de soi que ce rapport empêche le protagoniste de sortir du cercle aliénant de l'auto-représentation et d'atteindre ce qu'il semblait viser avant tout: son intégrité psycho-affective. Portant le double masque de l'identité théâtrale, Charles Charles est condamné à une éternelle répétition de l'échec (la fin) de la représentation.

L'ampleur du processus de dénégation ne s'arrête cependant pas là, car à part la division socio-individuelle de l'identité et son dédoublement au niveau de la représentation théâtrale (*v.g.* l'acteur - le personnage), il provoque également une modification importante de la nature des rapports qui existent *entre* les personnages (et surtout des relations entre le «personnage principal» et les personnages «secondaires»). Une fois de plus, il s'agit d'une relation de type horizontal, ce qui oblige à considérer la valeur du Protagoniste dans la théâtralité québécoise avec beaucoup d'attention et de réserve. En effet, toutes les caractéristiques qui déterminent ordinairement le rôle dominant d'un personnage vis-à-vis d'un autre (ou des autres) se trouvent, dans la représentation québécoise, reproduites plus ou moins

subtilement par tous les personnages, de sorte qu'il est pratiquement impossible de déterminer sur quoi exactement reposent leurs caractères distincts.

Dans ce contexte, l'opposition théorique établie par Patrice Pavis en vue de faire distinguer le personnage central du personnage secondaire («la [signification] par différence dans un système sémiologique fait d'unités correlées»[21]) perd presque toute sa fonctionnalité. À cet égard, il est intéressant de se référer à la pièce de Marie Laberge, où Jocelyne Trudelle aspire au lieu bleu mais «*[l]e bleu devrait être réparti judicieusement dans certaines nuances pour les autres personnages, dans la proportion directe de "mort" que contient le personnage. En clair: la mère, par exemple, qui n'a pas grande ressource vitale, pourrait être vêtue d'un gris bleuté*»[22]. Précisons toutefois que cette communion identitaire collective (une indifférenciation) a un contre-coup important, parce qu'elle alimente avant tout - et contrairement à ce que l'on pourrait croire - une conflictualité radicale et généralisée entre tous les personnages qui se surajoute à l'implosion violente de la représentation dans son ensemble. Comme le note judicieusement Jean-Pierre Ronfard, cette dialectique de la différence non différencielle est particulièrement frappante dans le texte de Ducharme:

> *Ils se donnent des shows, à eux-mêmes ou aux autres. Ils se mettent en état de jeu sur commande et en sortent aussi brusquement (mais en sortent-ils vraiment ?). Cette agitation devient leur seule raison de vivre, comme si l'artifice de la représentation était le seul et ultime refuge de leurs vérités. Embarqués dans l'exploration frénétique du fond de la médiocrité, ils s'exaltent au ratage de leurs performances. Ne cessant jamais d'être acteurs, ils posent à tous moments l'éternelle question d'acteurs: «Est-ce que j'étais bon?» À quoi leurs partenaires répondent: «Tu étais ignoble !» Ce qui, dans la logique de la poisse, du foirage général, signifie:* ***Stextra ! Stexcellent !*** *Et c'est encore un jeu. Non pas pour échapper au réel, pour le sublimer, mais pour s'enfoncer dedans, s'y engluer*[23].

Ce caractère particulier de l'interaction entre la fiction et le réel pèse aussi lourdement sur le comportement de Luce dans *La répétition*, où le but du personnage est on ne peut plus explicite: atteindre le réel dans la mise en scène d'un des chefs-d'oeuvre de

Samuel Beckett. Luce décide dans un premier temps de recourir à des non-acteurs pour pousser ensuite la démarche à son extrême et disparaître elle-même mystérieusement du théâtre. Comme si, en se rendant compte, au fur et à mesure que les répétitions progressent de la profonde contradiction logée au coeur de son projet original, elle voulait renverser, en tant qu'actrice qui arrête définitivement de jouer, le rapport habituel entre les spectateurs et les acteurs et forcer les non-acteurs à prendre entièrement possession de la scène. On notera aussi dans cet exemple l'effacement de traits distinctifs non seulement entre les catégories de l'acteur et du non-acteur, mais aussi entre celles du personnage principal et du personnage secondaire (et évidemment entre celles de l'acteur et du personnage). Par sa disparition soudaine, Luce déclenche moins le mécanisme de la vraie non-représentation qu'elle ne met en scène - un peu malgré elle - la présence de son absence, en reléguant ainsi dans les coulisses la pièce de Beckett proprement dite.

Ce degré zéro de l'identité est facilement repérable dans *Les fées ont soif*, d'autant plus que les curriculums vitae des trois femmes - les seuls personnages «réels» sur la scène - s'avèrent dès le départ sémantiquement et structurellement identiques («MADELEINE: Je suis le fleuve brun des grandes débâcles. Du café séché au fond d'une tasse que personne n'a jamais lavée. Je suis un trou[24]; MARIE: [...] Moins j'aurai de désirs, plus je serai une adulte. Ne craignez rien. Je crois que je n'ai plus AUCUN DÉSIR[25]; LA STATUE: Moi, je suis une image. [...] Je suis la reine du néant. Je suis la porte sur le vide. [...] Je suis le miroir de l'injustice. Je suis le siège de l'esclavage. Je suis le vase sacré introuvable. Je suis l'obscurité de l'ignorance»[26]). Ici, le conflit vient toujours de l'extérieur de la scène (de la représentation), ce qui permet aux personnages de conserver leur unité tribale et de légitimer le but de la cure. Une des conséquences importantes provoquées par une telle structuration du spectacle et de l'identité est le faible degré de développement psychologique des personnages, trait conforme d'ailleurs au paradigme global de la représentation

inachevée. Cette «pathologie» de la structure a déjà été observée par Gilles Marcotte au sujet de *Tit-Coq* («Le texte n'est pas sans faille et les personnages secondaires sont mal campés, trop identifiés à un contexte social»[27]), mais elle se manifestera dans toute son ampleur (qui la transformera en une caractéristique «esthétique» dominante du spectacle) dans *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay, dont la critique a dit:

> *Beaucoup de croquis de l'âme féminine, aucun tableau complet; plusieurs esquisses de personnages, aucun vraiment approfondi et centre naturel d'une action dramatique logique et progressive. Sans intrigue précise, la pièce en fait se déroule au petit bonheur...*[28]

Et encore:

> *Aucun homme dans* ***Les belles-soeurs****, sauf en creux, en tant qu'absence, manque, déception; au téléphone (et la communication ne se fait pas), sur l'écran, dans la tombe. Les uns travaillent, mais petitement, de nuit, et la taverne est leur syndicat; d'autres sont en chômage, ou malades. Certains sont souteneurs, comme «le maudit Johnny», ou lâches, comme celui qui a engrossé la petite Paquette. Les garçonnets sont «niaiseux», «nonos», incapables de faire une commission; les jeunes gens se dévergondent et mettent du temps à «embarquer dans les grosses payes»; les maris sont là pour cogner et se satisfaire. [...] Les seuls hommes dignes de ce nom semblent être les acteurs, les prêtres et, au premier chef, les démarcheurs, représentants officiels et bien peignés de la société de consommation*[29].

Notons qu'en dépit de l'originalité qui consiste à proposer la représentation symbolique de l'extrême unité (ou non-différenciation) sociale à travers la ségrégation des sexes, en réalité, les différences entre les hommes et les femmes ne sont pas si profondes dans cette pièce. D'autant plus que sous l'apparente solidarité des femmes - mais on peut déduire logiquement la même chose pour les hommes -, le phantasme de la (sur)protection de l'identité unique entraîne le déchirement radical du tissu social. Chose importante, au niveau plus profond de la signification, cette dynamique fait de tous les personnages des *Belles-soeurs* des êtres «inféconds»: aucune naissance - et surtout aucun amour - n'est permise dans le spectacle, et tout tourne autour de l'«avortement». Ce sont en fait des androgynes, mi-hommes mi-femmes, qui passent leur temps à s'avaler mutuellement. C'est d'ailleurs surtout à travers cette caractéristique que l'on saisit mieux

encore les rapports de proportion inverse entre «l'homogénéité» du groupe et la «fragmentation» de l'individu et surtout, comme on l'a déjà mentionné, leurs effets concrets sur des catégories identitaires socialement intermédiaires:

> *La famille, ici encore, ici surtout, c'est la femme, la mère, mais à un degré de décomposition et de pourrissement inédit, inconnu sur nos scènes. [...] La femme à tout âge, sous tous ses angles (qui tournent au cercle vicieux), dans toutes ses conditions: mère possessive, grand-mère abrutie, épouse abusive, insatisfaite ou délaissée, vierge, victime, sainte, enceinte, ménagère, employée, prostituée, etc. [...] Nous avons affaire à une machine en pièces détachée, à une femme-tronc, éventrée, vidée de son contenu, éparpillée. Il n'y a plus de femme, il n'y a que des miettes. La femme, la vraie femme, est en morceaux, qu'il faudrait ramasser et indéfiniment recoller, comme les timbres*[30].

De manière plus subtile, la fragmentation de l'identité familiale se manifeste également dans les pièces les plus anciennes du corpus, comme *Tit-Coq* où le père de Marie-Ange présente sa famille d'une manière qui, dans la perspective historique dont nous disposons, témoigne de la tendance implicite à niveler radicalement la représentation: «LE PÈRE: D'abord, on n'est pas riches, ni supérieurement intelligents; on est tout juste une famille d'ouvriers dans le village de Saint-Anicet. La "snoberie", prends ma parole, on connaît pas ça ici-dedans ! [...] À part ça, on sait qu'on vaut pas cher, mais on s'aime ben quand même, tous ensemble»[31]). Le double échec de Marie-Ange qui «perd» ses deux «maris» peut être interprété comme parallèle à l'échec de Tit-Coq. Au fond, aucun personnage ne «réussit» sa représentation. L'implosion de l'identité socio-individuelle apparaît également dans une pièce aussi moderne que *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* où Charles Charles déclare: «Nous étions les comédiens les plus remarqués de Cape Cod. D'ailleurs, nous nous ressemblions, c'en était hallucinant. Les gens nous confondaient dans notre grande splendeur commune[32]», et dans la pièce aussi «différente» que *Gens du silence*, où Nancy avoue à son frère: «J'enseigne, moi, Gino, à des adolescents qui portent tous un nom italien et dont la seule culture est celle du silence. Silence sur les origines paysannes de leurs parents. Silence sur les causes de

leur émigration. Silence sur la manipulation dont ils sont les victimes. Silence sur le pays dans lequel ils vivent. Silence sur les raisons de ce silence. Les deux tiers d'entre eux terminent à peine leur secondaire pour rejoindre leurs parents dans les usines»[33].

On peut dégager de tous ces exemples le modèle commun d'un personnage-collectivité, qui au niveau de chaque représentation intermédiaire et particulièrement de la représentation de la famille, va faire osciller le spectacle entre les deux références capitales, l'individu et la communauté, tantôt en diminuant sa signification, tantôt en l'élargissant, ce qui donne en fin de compte une sorte de fausse famille. À ce propos, il est utile de se référer encore une fois aux observations de Laurent Mailhot:

> *Pourquoi ce titre, **Les belles-soeurs**, alors qu'on en trouve une seule dans la pièce (Thérèse, soeur du mari de Germaine) contre quatre soeurs, une fille, des voisins, des amis ? C'est que la catégorie belle-soeur - étrangère mais proche, alliée, ralliée, située à un point stratégique - permet un intéressant trait d'union entre l'univers social et l'édifice familial. D'ailleurs, s'il y en a peu, on parle beaucoup des belles-soeurs dans la pièce, et même de «la belle-soeur d'une de mes belles-soeurs», quand ce n'est pas du «mari d'la fille d'une amie d'enfance de...» Cette suite de compléments déterminatifs souligne le procédé à tiroirs des liens de connaissance. [...] La parenté prime, domine, modèle, annexe. La vie sociale tend à s'orienter vers le cuisinage, à se replier sur les alliances. [...] On cherche la complicité, la complaisance, ou la bonne petite guerre intestine, la chicane, non pas la confrontation ou l'échange. Les belles-soeurs sont les associées, les semblables, les presque soeurs. Et il leur faut, pour se réunir, un prétexte domestique ou paroissial: une corvée, un enterrement, un bingo. On ne consent jamais à être dépaysé. Les «Français de France» sont moqués; l'Italienne du quartier, déculottée*[34].

La «fausse» signification du titre ne s'arrête pas là. La pièce, en exhibant sur la scène la fausse dévotion des personnages, tous possédés par les choses «matérielles» (le réel, disons mieux), évoque également de manière subtile une autre expression: les «bonnes soeurs». Elle oppose ainsi la valeur profondément morale de la bonté (toutes les soeurs sont méchantes) au caractère superficiel et quétaine de la beauté (telle qu'elle est «imaginée» par les personnages). Dans une perspective proprement spatio-temporelle, l'enfermement de quinze personnages féminins dans un seul espace apparaîtra aussi comme une reproduction dégradée du

modèle de l'isolement, spécifique aux règles d'un couvent. L'image de l'église écroulée (que représente également l'impossible maison-château en timbres) fonctionne dans cette pièce comme un des fondements de la représentation: ici et là, on peut dénoter des comportements rituels encore en usage, tandis que le noyau même du système est déjà définitivement anéanti. Le joual, bourré de *sacres*, est en lui-même la stérilisation et la négation (carnavalesque) de la liturgie.

À cet égard, l'absence d'homme dans le spectacle peut être considérée comme une représentation symbolique de la mort de Dieu, qui est peut-être le thème central de la pièce, d'autant plus que c'est la mort d'un père de famille qui est racontée (comme un récit mis en abyme) à la fin du premier acte, avant que l'histoire ne «redescende» au début du deuxième acte au niveau de l'enfer et du sous-sol de l'église. Le sens véhiculé par les timbres et surtout par les livrets est très intéressant dans ce contexte, car ces deux éléments révèlent en fait le conflit de deux cultures et de deux conceptions du religieux. Le livret, qui dans son sens universel peut être considéré comme le Livre ou, encore plus globalement, comme le Texte (avec toute sa dimension culturelle et spirituelle), fonctionne chez Tremblay comme une première constituante du processus de la représentation, l'autre étant symbolisée par les timbres qui, en tant que coupons échangeables contre des objets pratiques divers, semblent en rapport beaucoup plus concret avec le monde. Il est intéressant de constater que la pièce présente tout le rituel de la fabrication de la représentation, qui demande dans sa forme la plus simple de *coller* les timbres dans les livrets, à travers un antagonisme géographique et culturel (voire, à au niveau plus profond, religieux), puisque on apprend chez Tremblay qu'en Europe - contrairement à l'Amérique - les timbres ne servent qu'à «timbrer les lettres»[35].

L'espace de la pièce (et celle du Québec) apparaît dès lors comme le lieu d'une confrontation radicale de deux dimensions complètement opposées de la culture, que l'on peut lier au conflit entre le catholicisme (européen) et le protestantisme (américain),

et surtout à la problématique du transfert de l'élément religieux (et de la représentation) qu'implique historiquement cette évolution du christianisme. Le Québec semble enfermé entre ces deux espaces; il est placé, d'une part, dans une situation de rupture aussi définitive que douloureuse (car non contrôlée) avec l'Europe originaire, culturellement mythifiée, et forcé, d'autre part, à opérer des réajustements dans son identité à cause de l'influence exercée sur lui par l'ensemble du contexte socio-culturel et religieux nord-américain (perçu cependant comme un élément étranger et vide). Dans une telle situation, la construction de l'identité se bloque, car elle ne peut se faire qu'à travers la confrontation incessante des deux dimensions culturellement opposées. On ne s'étonnera pas que, dans une perspective culturelle historiquement plus développée et dont le moment «zéro» semble coïncider avec la création des *Belles-soeurs*, l'affirmation de cette spécificité locale se fasse par la manifestation de l'essence même de son processus identitaire.

Le résultat final de cette confrontation de deux sphères culturelles ne peut être que la représentation de la non-représentation, celle d'une imagination coincée. Les livrets abandonnés sur la scène avec leurs pages vides (car la représentation ne «colle» pas) sont le symbole le plus éloquent de cette dynamique contradictoire. En ce qui concerne les autres pièces, on placera dans cette même catégorie des symboles de la non-représentation la page vide de l'album de photos jetée à la poubelle dans *Tit-Coq*, la patinoire vide, abandonnée par les joueurs «trop peu solides sur les patins» dans *Ha, ha !...*, le livre fantôme dans *Les muses orphelines*, etc., etc. Évidemment, tous ces éléments doivent être replacés dans leurs contextes (*v.g.* l'amas de timbres, la poubelle), car le sens global qui s'en dégage est justement l'échec d'une conversion, son inachèvement. D'un certain point de vue, ce résultat apparaîtra comme une radicale acculturation, mais en fait il doit aussi être vu comme un retour (tout à fait inconscient mais encodé dans la logique du texte même) aux «sources» du christianisme, manifeste dans l'inversion de ce

principe biblique qui interdit la représentation de Dieu. Dans la pièce de Tremblay, la fonction du livret est donc celle d'un «livre blanc sur la culture»: cet objet «le moins signifiant» du spectacle, délaissé complètement par les personnages et ignoré par la critique, garde en soi la totalité du sens de la représentation de la pièce et de la représentation théâtrale et socio-culturelle mises ensemble; il représente dans un code culturel étranger - et en tant qu'image déjà - l'essence même de la culture d'ici.

♦

À partir de là, il est intéressant d'évaluer le personnage québécois strictement en fonction du rituel (théâtral) et particulièrement de son attitude vis-à-vis du jeu. Trois situations impliquant des règles et des conventions spécifiques de jeu dans le cadre du spectacle peuvent être dégagées, selon leur degré de méta-fiction: a) le jeu dramatique comme un comportement social quotidien; b) le jeu dramatique comme un comportement social rituel; c) le jeu dramatique comme un comportement social proprement théâtral. L'analyse du comportement des protagonistes à ces trois niveaux de la représentation, liés ensemble dans des rapports de réciprocité, permet de dégager une conduite identitaire tout à fait paradoxale car elle est fondée, d'une part, sur une fausse inscription dans le canon du jeu et, d'autre part, sur une nécessité quasi absolue de jouer. Ainsi, dans les deux pièces où le personnage apparaît «déguisé» en acteur (*La répétition* et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*), il est dépeint dans un état de distorsion profonde avec le théâtre, à cause de l'intrusion radicale du réel dans la fiction. Cela concerne autant la perception de l'acteur lui-même («J'ai été fausse du début jusqu'à fin. J'en ai le bobo existentiel plein de pus. [...] J'ai pus rien à leur donner, Blanche»[36]) que la perception du spectateur par l'acteur («On n'avait pas le droit de les punir pour les retardataires, ils commençaient à regretter

d'être venus à l'heure... alors on a dit au quatrième retardataire: "ASSEYEZ-VOUS, PUIS FERMEZ-LA !"»[37].

Dans les deux cas, la représentation avance seulement dans la mesure où elle évacue le regard de l'autre (le personnage «joué» ou le spectateur «dérangeant»), c'est-à-dire dans une dialectique du non-regard (impossibilité de se reconnaître soi-même et de reconnaître l'autre). Les six personnages de *La répétition* constituent les preuves convaincantes: «BLANCHE: C'est fini, là. Viens te démaquiller; LUCE: Non, je veux pas. [...] *Luce s'avance lentement vers la table, effrayée par la présence du miroir [...]*; LUCE (*se mirant*): Merde»[38]; «ÉTIENNE: J'étais gogo boy de mon métier. Mais j'ai fini par m'écoeurer de **voir les yeux** du monde me mordre la queue sept soirs par semaine. Fait qu'un soir, je me sus sacré à terre»[39]; «BLANCHE: Regarde-toi pas, tu le sais que tu le supportes pas ! Je me regarde-tu dans le miroir, moi ?»[40]. Quant à Victor et Pipo, le premier est si stigmatisé par le regard qu'il est prêt à se dénuder totalement sur la scène, tandis que le deuxième est tout simplement aveugle...

Au fur et à mesure que la pièce avance, le motif de l'oeil devient de plus en plus significatif, pour se manifester de manière autonome dans une des dernières séquences de l'oeuvre, celle du maquillage d'un «regard» aveugle:

> *PIPO: Blanche, achève-moi, s'il te plaît; BLANCHE: Regardez-moi; PIPO: L'important c'est qu'i aye pas l'air aveugle au premier acte; BLANCHE: Mais les yeux, ça trahit pas, les yeux; PIPO: Faut qu'i aye le regard lumineux, Blanche. Que le public voie qu'i a quelque chose d'optimiste dans sa pupille; BLANCHE: Bougez pas, je vas vous mettre un brillant dans le coin; PIPO: Non, pas ça, non. En même temps, ça y prend quelque chose de pessimiste. Comme une grande inquiétude qui y voilerait la rétine; BLANCHE: Une poussière, d'abord ? PIPO: Non; BLANCHE: Ben décidez, là, c'est quoi ? PIPO: C'est les deux, Blanche. D'un côté, i est heureux de pouvoir continuer son chemin, guidé par Lucky, pis en même temps, i est fatigué d'avoir tant marché...; BLANCHE: Bon ben, i est cerné ? PIPO: Oui. C'est ça. I est cerné; BLANCHE: Bon, bougez pas [...]; PIPO: Je sens que je vas mourir*[41]

La logique paradoxale du non-jeu est poussée ici à son extrême, car cette théâtralisation de l'oeil invisible et non voyant résume de manière formidable la non-différenciation entre le personnage-acteur et le personnage-personnage, l'existence du

premier reposant sur l'effacement du deuxième et vice versa. Un lecteur un peu plus attentif s'apercevra également que le maquillage final de Pipo aveugle, survenant juste avant le lever du rideau qui ferme la pièce, est opposé au démaquillage de Luce «voyante» par quoi débute tout le spectacle - de manière à montrer à travers cette transmutation identitaire le renversement complet des dimensions de la fiction et du réel, et ce qui est encore plus important, du théâtral et du non-théâtral.

Le caractère hautement spéculaire de la structure dramatique frappe également dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, où Charles Charles 38, enfermé dans un asile psychiatrique, se confesse... à soi-même: «C'est un one-man-show. Ici, à Chicago, je suis bien, j'ai de l'espace, je me sens chez moi. Vous savez, le grand silence religieux, le silence dont rêvent les auteurs, il est ici; ici le public est un inconditionnel de... moi !»[42] Ici tout est réduit à une «seule» identité: l'auteur, l'acteur, le personnage et le spectateur. En plus, le spectacle raconte l'histoire d'un spectacle inventé selon les canons d'un nouveau genre dramatique où la disparition de la scène théâtrale ouvre sur une théâtralité non fictionnelle («CHARLES CHARLES 38: Un théâtre de la vérité ?... CHARLES CHARLES 19: Oui, monsieur, un théâtre de la vérité. [...] C'est différent de ce qu'on représente d'habitude... Face au public, on dit les choses, comme elles devraient êtres dites, dans la vie...»[43])

Au fond, il s'agit d'un théâtre qui se veut invisible, mais ce mandat, construit - soulignons-le encore une fois - sur une profonde contradiction, se retourne inévitablement contre ce non-théâtre, car il ne peut se nourrir que de la logique de la dévalorisation du théâtral et ne produire (sur la scène) qu'un théâtre dévalorisé. Les métaphores du jeu utilisées dans ce contexte et représentées fréquemment par un «autre» jeu, (*v.g.* le jeu musical) réduisent clairement le sens du rituel dramatique à cette sombre dimension (existentielle). Chez Marie Laberge, par exemple, on observe que Jocelyne Trudelle est attirée par le lieu bleu qui est le lieu du pianiste, mais ce lieu où le jeu

«s'exécute» est aussi présenté au spectateur comme le lieu de la mort: «*Le pianiste a l'assurance intérieure de ceux qui n'ont jamais connu l'échec*»[44]; «*La musique doit servir à faire comprendre le niveau complexe de ce que vit Jocelyne: faite d'émotions et de déchirements, il n'y a que la musique pour transmettre l'univers intérieur [...] de Jocelyne*»[45].

La figure du pianiste joue aussi un rôle dans la pièce de Dominic Champagne où Luce, continuellement obsédée par le non-jeu, chaque fois qu'elle se retrouve dans un bar après la répétition, demande au musicien de continuer à jouer («Joue, continue de jouer»). Ce motif inséré par l'auteur à la fin de chaque scène reprend, mais à une échelle inférieure toute la dynamique globale de l'oeuvre: en effet, le seul moment où Luce exige catégoriquement la présence du jeu est le moment situé «entre» les scènes de la pièce. Pareillement, dans *Les Muses orphelines* une famille d'orphelins vit du souvenir de la mère qui «s'est dévouée à toucher l'orgue à toutes les messes saintes pendant des années»[46]. C'est d'ailleurs pendant un tel concert que le «réel» intervient brusquement et empêche le déroulement habituel du rituel sacré. Il traumatise à tel point la vie de Luc que la répétition de l'événement deviendra pour lui le moment ultime de sa «reconnaissance» identitaire: «ISABELLE: La fête de l'orgue... C'est ton meilleur boutte quand tu le joues»[47]; «LUC (*jouant sa mère*): Mais j'ai joué, j'ai joué... jusqu'à dernière note !»[48]

Une utilisation très intéressante mais beaucoup plus subtile de la musique en tant que métaphore du jeu théâtral se trouve dans la pièce de Marcel Dubé, dont le début coïncide justement avec... l'arrêt du jeu: «*Moineau est seul en scène. [...] Il joue de l'harmonica, mais très maladroitement*». Quand Tit-Noir arrive et salue Moineau, celui-ci «*sort soudainement de son rêve et cesse de jouer*»[49]... Pour bien comprendre l'importance symbolique de ce passage, il faut d'abord le mettre en rapport avec le titre de ce premier acte: «Le jeu». Il est important également de noter que, tout comme dans la pièce de Champagne, la fin de cet acte est parallèle à son début, puisque avant le premier entracte Moineau

«va lentement s'asseoir sur le trône de Tarzan et prend son harmonica pour jouer»[50]. La valeur supérieure du jeu musical (par rapport au jeu du discours) est d'ailleurs définie de manière explicite lors de cette «ouverture» sur la scène: «MOINEAU: T'as raison Ciboulette, les mots, ça veut souvent rien dire. Et en plus on sait jamais ce que les autres pensent en dedans. On le sait pour personne. La musique, elle, fait pas de mensonges, la musique parle pour vrai, pas les mots...»[51]

D'un autre côté, le personnage québécois apparaît comme un être hautement allergique au jeu théâtral (ce qui est déjà implicite dans l'évacuation du jeu du cadre d'une scène, d'un acte, d'un spectacle et d'une représentation). Les exemples peuvent être cités en très grand nombre. Même à l'intérieur de simples séquences dramatiques (des micro-scènes), cette dynamique se manifeste on ne peut plus clairement: «ISABELLE *à Martine*: Tu veux-tu jouer aux cennes ? MARTINE: Hostie de famille de fous !» (*Les muses orphelines*[52]); «MIMI, *hystérique* [...]: Arrêtez ! Arrêtez ! Arrêtez ! [...]; SOPHIE: N'aie pas peur, Mimi ! Ne crains rien ! C'est un jeu ! Ce n'est pas pour le vrai ! On fait semblant ! Cela ne fait pas mal ! [...]; MIMI, *dans les sanglots*: Si vous arrêtez pas ça tout de suite, j'appelle la police ! Vous me faites trop peur ! Y a toujours un imite» (*Ha, ha !...*[53]). Les conséquences directes de ce dilemme de la théâtralité sur la structure même du spectacle ont été bien relevées à partir de l'oeuvre de Ducharme par Jean-Pierre Ronfard:

> *Ce que nous voyons dans Ha ha !... ce sont quatre personnages qui ont introduit ou s'efforcent d'introduire dans leur quotidien le théâtre dans son état le plus rudimentaire ou le plus décadent: le show. Ils bornent à cela leurs activités. Représenter, se représenter, acter. [...] Dans la rigueur absolue le jeu de la poisse aboutit à la destruction du théâtre. [...] Spectateurs de Ha ha !..., témoins de la fête infernale qui se déroule devant nous, sur cette nef de fous qu'est devenue la scène, prenant plaisir à être joués et déjoués autant que les acteurs du show, nous renonçons bien vite à faire un partage entre le «vrai» et le «faux». Nous sommes seulement touchés, attirés, di-vertis par l'existence immédiate de ces êtres ambigus, par leurs jeux cruels et enfantins, par la progression d'une contagion qui mène l'actrisse pure, l'artisse qui y croit trop fort, à la catastrophe prévisible. Qui mène aussi le théâtre à sa négation*[54].

Si on examine maintenant la position du personnage par rapport aux deux autres niveaux de méta-théâtralité représentés dans le spectacle québécois, c'est-à-dire le rituel social proprement dit et le «rituel quotidien», on s'aperçoit que même face à ces formes idéologiquement et culturellement particulières de jeu, les protagonistes conservent et reproduisent les mêmes réactions, le même habitus. Régulièrement, donc, on assiste à l'évacuation du cérémonial dans *Tit-Coq* où les jugements dépréciatifs à propos de chaque comportement qui pourrait être taxé de formalité sociale sont formulés collectivement par tous les personnages: «TIT-COQ: Moi, ça me gêne, ces affaires-là ! Les réunions de famille, j'en ai vu autant que de revenants. Ça fait que l'étiquette et les bonnes manières, moi...; JEAN-PAUL (*À Tit-Coq*): Ah ben ! tu sais, les bonnes manières, dans la famille chez nous, on les a loin»[55].

Le code social en vigueur dans le pays de Tit-Coq se présente conséquemment au spectateur comme un code basé sur le réel (le vrai), qui s'oppose évidemment de manière radicale à la superficialité du code... hollywoodien: «GERMAINE: Pas de divorce dans le pays. On est loin d'Hollywood ! MARIE-ANGE: Bien sûr ! GERMAINE: Là-bas, si tu te trompes de train, c'est simple, tu descends à la prochaine gare. Mais ici, il faut que tu endures jusqu'au terminus»[56]. Le paradoxe qui transforme le rituel en une «vie» est au coeur des comportements paroxysmiques des personnages sur la scène, sans que ces derniers en aient une conscience quelconque. Réfractaire au cérémonial qui lui est de toute façon inconnu, Tit-Coq se vante d'être un grand maître des petits tours avec lesquels il peut dé-jouer l'Autre (comme il le fait avec Jean-Paul au début de la pièce): «TIT-COQ: [...] [M]oi - je m'en suis aperçu depuis longtemps - mon seul atout, c'est d'avoir le tour»[57].

Dans *Les Muses orphelines*, la mère déjoue toute la famille en faisant croire à ses enfants qu'elle est partie en Espagne tandis qu'elle s'est cachée quelque part à Québec (tout comme Isabelle déjoue ses frères et ses soeurs en leur faisant croire au retour de la mère): «Cher fils, [...] dès mon arrivée à Barcelone, j'irai visiter l'Iglisia de Sagrada Familia. Federico m'a souvent parlé de

l'orgue qui s'y trouve»[58]; «Oui, Luc. J'ai pensé à elle, souvent. Je l'ai imaginée souvent dans les manufactures de la basse-ville de Québec en train de se battre à journée longue avec une machine à coudre pour faire des corsets»[59]. Chose importante, c'est le petit tour qui permet souvent, dans le cadre du spectacle québécois - selon ce que le personnage «s'imagine» -, de ramener le jeu à son niveau zéro, de le réinsérer dans le cadre du chronotope d'ici, de le défictionnaliser et, finalement, de donner l'impression d'être vrai. Mais cette manoeuvre ambiguë n'échappe pas à tous les effets pervers du paradoxe qui la nourrit, car elle mène tout droit l'acteur à sa propre destruction: «D'habitude, c'est au deuxième verre de scotch que mes accroires pètent. C'est là que j'fends ma fiction. Comme un éclair. Que ma réalité m'apparaît» (*Les Fées ont soif*[60]).

Plutôt emprisonné dans l'artifice de la *fiction détruite*, reproductrice souvent d'un choc traumatique (le viol: «Fais pas ta précieuse. Chus sûr que t'aime ça. Té faite pour ça. Maudite belle plotte. Viarge de putain. Envoeille. Jouis [Joue]. Jouis [Joue]»[61]), que libéré par une véritable accession au réel, le personnage sans aucun rôle et sans aucun jeu se heurte également, dans son agnosie théâtrale, à la question du véritable sens éthique et ontologique de ses agissements, puisque souvent une telle relativisation de la représentation a pour effet (contrairement à ce que l'on pourrait croire) la valorisation de la pratique immorale de l'illusion sociale (tromperie, mensonge, bluff, etc.). Au fond, on n'assiste là qu'à la falsification des règles propres à un code jugé oppressant: «CIBOULETTE: C'est défendu de voler; PASSE-PARTOUT: Tu me fais rire de plus en plus; CIBOULETTE: C'est défendu par le chef, c'est dans le règlement de la bande; PASSE-PARTOUT: Tu me fais rire parce que tu parles comme si t'étais pas une voleuse toi aussi; CIBOULETTE: Je suis pas une voleuse. Faire de la contrebande de cigarettes, c'est pas voler; PASSE-PARTOUT: C'est voler la société, c'est voler le gouvernement; CIBOULETTE: On le vole pas, on le trompe. C'est pas pareil»[62]). Soulignons que le même type d'antagonisme alimente et détermine l'évolution du party de collage

de timbres dans la pièce de Tremblay. Le faux-jeu des belles-soeurs (justifié évidemment par toutes les injustices que leur a faites la vie) connaît un dénouement exemplaire, néfaste pour toute la représentation. Chose importante, la cause originaire de cette destruction semble se trouver dans le Passé et le fait que ce soit Olivine Dubuc, la plus âgée des femmes et par conséquent la plus *représentative* de l'Histoire, qui dévoile toute la conspiration, est à cet égard très significatif: «*Silence*. GERMAINE LAUZON *regarde toutes les femmes*: Que c'est qui se passe icitte, donc ? LES AUTRES: Ben... heu... j'sais pas... franchement...; GERMAINE LAUZON: Où sont mes timbres ? OLIVINE DUBUC, *sortant des timbres cachés dans ses vêtements*: Timbres ? Timbres... timbres... (*Elle rit*)».

Vie et mort du moi boiteux

L'existence essentiellement paradoxale du personnage se manifeste donc principalement par l'exiguïté du projet identitaire de celui-ci, mais le terme «exiguïté» doit être entendu également au sens de toute la problématique spatio-temporelle exposée précédemment. La réalisation de soi semble ainsi reposer avant tout sur le désir du protagoniste de fonder sa différence sur la ressemblance à l'Autre:

> *TIT-COQ: Moi, je ne m'imagine pas sénateur dans le parlement, plus tard, ou ben millionnaire dans un château. Non ! Moi, quand je rêve, je me vois en tramway, un dimanche soir, vers sept heures et quart, avec mon petit dans les bras et, accrochée après moi, ma femme, ben propre, son sac de couches à la main. Et on s'en va veiller chez mon oncle Alcide. Mon oncle par alliance, mais mon oncle quand même ! Le bâtard tout seul dans la vie, ni vu ni connu. Dans le tram, il y aurait un homme comme les autres, ben ordinaire avec son chapeau gris, son foulard blanc, sa femme et son petit. Juste comme tout le monde. Pas plus, mais pas moins ! Pour un autre, ce serait peut-être un ben petit avenir, mais moi, avec ça, je serais sur le pignon du monde !*[63]

Dans la logique du discours de Tit-Coq, l'inscription idéaliste de la catégorie de «moi» dans celle de «tout le monde» («pas plus, mais pas moins») correspond curieusement à la différenciation radicale par rapport aux autres, ce qui est

expliqué dans cette mise en garde: «pour un autre, ce serait peut-être un ben petit avenir, mais moi, avec ça, je serais sur le pignon du monde». On ne s'étonnera donc pas que malgré toute la distance qui sépare le texte de Gélinas et ceux de Chaurette et de Micone, le même type de personnage soit aussi fondateur de la représentation dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (*«Enveloppés dans la fumée bleue de leurs cigarettes, avachis dans un coin, serrés les uns contre les autres comme un seul monstre à trois têtes, ils fixent le public avec méfiance»*[64]) et dans *Gens du silence* («ANNA: [...] Ici, on est différents, même des gens qui habitent au-dessus de chez nous; ANTONIO: Surtout d'eux autres ! Je ne veux pas avoir affaire avec des bons à rien; NANCY: Même avec Jean-Claude qui vient te chercher tous les matins en auto pour aller à l'usine ? ANTONIO: Lui, c'est pas un Québécois comme les autres»[65]).

La confusion qui résulte de ces raisonnements paralogiques provoque chez le sujet énonciateur une immobilisation (une dénudation et une entropie) de sa propre identité: il refuse ce qu'il semble désirer et il désire ce qu'il semble refuser. Il ne construit son image «positivée» de soi que par l'intégration (mais non la transformation) progressive de son entourage hostile. Sur un plan plus général, ce mécanisme primaire de défense entraîne la rupture du sujet avec la société entière dans le seul but de... mieux appartenir à celle-ci (et à ses principes et ses valeurs): «LE CHEF: [...] Pourquoi t'es-tu fait contrebandier Moineau, pour devenir riche ? MOINEAU: Non. [...] Je voulais gagner de l'argent pour apprendre la musique...»[66]; «LE CHEF: C'est pas trahir ni avouer que d'expliquer pourquoi tu fais la contrebande; TIT-NOIR, *il les regarde tous*: Y a rien qu'une raison monsieur. [...] Plus tard, quand je me marierai, je veux que mes enfants vivent bien et ma femme aussi. Parce que je me marierai un jour monsieur ! (*Zone*[67]).

Obsédée par le phantasme d'individualité mais soucieux de se proclamer un jour citoyen, le personnage éprouve beaucoup de difficulté à faire fonctionner les deux niveaux identitaires: souvent, il succombe sous le poids de cette distinctivité socio-

individuelle pour apparaître à la fin de la pièce comme un être profondément aliéné (mais paradoxalement représentatif de sa collectivité): «ISABELLE (*jouant sa mère*): Elle va en avoir douze, [...] qui s'en iront... Ce qui est beau dans une famille, c'est de savoir la quitter ! [...] Isabelle vous abandonne aujourd'hui. [...] Isabelle va dire à son enfant que dans les événements de sa vie, vous êtes morts depuis longtemps. [...] (*Isabelle sort*) (*Les muses orphelines*)[68]; «*Au dernier tableau, le dix-neuvième, on ne retrouve plus qu'un aliéné, fixant le vide d'un asile. Avec les autres personnages, le temps, lui aussi, semble s'être absenté et, sur la scène presque déserte, il ne reste plus en effet que cet enfant intuable de trente-huit ans, assis par terre*» (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*)[69].

C'est dans cette perspective que l'on pourrait interpréter les problèmes que le protagoniste québécois éprouve régulièrement avec «son costume» (ce qui témoigne également du rapport problématique que le personnage entretient avec le rituel). On comprend mieux ainsi l'apparition tardive de Germaine Lauzon au party dans *Les belles-soeurs*: «GABRIELLE JODOIN: Que c'est que Germaine fait, donc, qu'a l'arrive pas ! Germaine ! GERMAINE LAUZON, *dans sa chambre*: Oui, ça s'ra pas long, là ! J'ai d'la misère avec... Entéka, j'ai d'la misère... Linda est-tu là ?»[70]. Cet «endimanchement» pénible de Germaine, qui ne réussit pas à s'habiller seule, est parallèle au «desendimanchement» du personnage par la collectivité ambiante, auquel nous assistons tout au long du spectacle.

En mettant cette séquence initiale de la pièce en rapport avec la fin du drame, on s'aperçoit aussi qu'au moment de la clôture la narration fait subtilement un retour au motif initial du corset (car c'est bel et bien avec ce *sous-vêtement* que Germaine «a de la misère»), comme pour faire apparaître toute l'histoire de la vie de cette femme entre les deux épisodes et signaler que la difficulté initiale de l'apparition (le retard) contient déjà le germe de sa tragique disparition: «GABRIELLE JODOIN [en voulant détourner l'attention de Germaine qui commence à chercher ses timbres]: Hon! Germaine, j'ai oublié de te dire ça ! J't'ai trouvé une corsetière

! Une dame Angélina Giroux ! Viens icitte, que j't'en parle ! [...]; GERMAINE LAUZON: T'es ben smatte, Gaby. J'commençais à désespérer, tu comprends. C'est pas n'importe qui qui peut me faire des corsets. J'vas aller la voir, la semaine prochaine»[71].

Dans le même sens, on peut évoquer d'autres incidents vestimentaires qui ont trait à la symbolique du corps dé-vêtu. Très souvent, il s'agit de costumes «en trop» ou «en moins», qui ne collent pas à la situation d'énonciation, mais qui «somatisent», en tant que vêtements «prêts-à-supporter», le trouble identitaire du personnage: «LUC *à Martine*: T'aurais dû mettre ton costume de soldat, on aurait pu jouer à papa-maman»[72]; «LUC (*entrant vêtu de la jupe espagnole manquante, a un petit livre dans les mains*): Y sont donc gentleman, les polices; CATHERINE: Les polices ! (*Les muses orphelines*[73]); «NANCY: J'en voulais pas, moi, de la robe avec crinoline importée d'Italie pour ma première communion; MARIO: Et moi, de mon habit blanc fait sur mesure. Il a coûté tellement cher, qu'à chaque tache que je faisais, ma mère me flanquait une de ces taloches !» (*Les gens du silence*[74])

Tout à fait logiquement, donc, la convergence du spectacle vers le degré zéro de l'identité cause le déshabillement du personnage ou - du moins - la disparition du costume tout en rendant possible par cette nudité l'apparition... totalement invisible du personnage. Cet élément de l'intrigue est très opérationnelle et explicite dans *La répétition* de Dominic Champagne, d'autant plus que - comme on le sait - la pièce entière se déroule autour des préparatifs d'un spectacle «BLANCHE *entre et s'installe à la machine à coudre pour travailler aux costumes* [...]: Va-tu falloir qu'on se mette tout le monde tout nu s'a scène? Dépêche-toi de te décider parce que je viens de commencer les costumes pis j'aimerais autant pas les faire pour rien; LUCE: Y'en n'aura pas de costumes, Blanche»[75]. Évidemment, cet abandon du costume correspond également à la disparition de l'acteur (de Luce elle-même tout d'abord dans la pièce), la hantise de faire disparaître le jeu provoquant finalement la disparition du joueur.

On ne s'étonnera donc pas que, dans *Les belles-soeurs*, Rose Ouimet, Verrette Des Neiges, Therèse Dubuc, Lisette de Courval et Gabrielle Jodoin, complètement envoûtées par le jeu, se posent et reposent la même question rhétorique («J'ai-tu l'air de quelqu'un qui a déjà gagné quelqu'chose ?»), puisque leurs échecs s'expliquent avant tout par leur engagement on ne peut plus total dans le jeu[76]. Il va de même dans *Les Muses orphelines*: «LUC (*jouant la mère*): J'suis montée sur la scène [de l'église] en posant pus de questions. J'me suis installée au p'tit orgue à pédale... (*Il s'installe à l'orgue.*) [...] J'ai commencé à jouer; ISABELLE: Pis Federico s'est mis à chanter. [...] Y a deux hommes qu'y ont frappé Frederico. Au boutte de deux minutes, y était une dizaine dessus; MARTINE: Y en a d'autres qui garochaient sur maman tout c'qu'y pouvaient trouver à portée de leux mains: des cendriers, des verres, des chandelles... [...]; LUC (*jouant sa mère*): Mais j'ai joué, j'ai joué... jusqu'à dernière note !»[77]. La conséquence la plus importante qui se dégage de cette logique hautement paradoxale est le non-dépassement et la non-transition identitaires de la quête entreprise: dans ce paradigme, le sujet, inventé de toutes pièces par le jeu, échappe au réel, en s'enfonçant et en s'engluant dans le jeu.

La répétition (fausse aussi) se manifeste comme une force centrale du spectacle dans la mesure où la progression du temps, par sa reprise à travers toutes les durées, mène tout droit au «début» de l'Histoire, comme si le futur ne pouvait se concrétiser que dans la confrontation avec le passé. C'est de cette manière qu'un simple geste détaché atteint la dimension pleinement historique de son sens: «LUCE: Répéter. Répéter. Répéter, répéter, répéter, répéter. Cent fois les mêmes gestes, cent fois les mêmes mots, cent fois les mêmes mimiques, pendant des jours et des jours et des jours... [...] Et ça se saoule de la beauté des personnages qui prennent vie. Et ça se saoule, dans le désir du spectacle. *Les répétitions se poursuivent, frénétiques, jusqu'à ce que tous s'arrêtent dans le silence*», (*La répétition*[78]). Un lecteur plus attentif entendra dans cette description une version modernisée et

sublimée du célèbre monologue de la «vie plate», car les deux discours, en dépit de leurs différences rhétoriques, sont construits sur une même disjonction entre l'être et le paraître. Un autre passage de l'oeuvre de Champagne résume à l'envers la nature du problème:

> *PIPO: C'est pas vrai ! On part toujours de rien, quand on joue, Luce. Le difficile, c'est de se rendre queque part avec. [...] Ben sûr qu'on joue, Luce, ben oui, on fait rien que jouer ! [...] Pis un soir on est un roi, pis un soir on est un amoureux immense, pis un soir on est un autre, pis un autre, n'importe qui ! Pis quand l'histoire est finie, on se demande c'qu'i a de vrai là-dedans avec notre couronne en carton s'a tête, pis le parfum qu'on a de collé sur la joue de la femme qu'on vient d'embrasser cent fois pis qu'on haït pour la tuer, ben oui ! [...] Ben oui, tout ça c'est de mots, rien que des mots, pis quand on rit sur scène ben souvent on chiale en coulisse comme la dernière des waitress qui gueule après ses clients dans cuisine pis qui retourne leur porter leur assiette le sourire fendu jusqu'au cul ! Ben oui ! Mais i faut ben qu'on trouve queque chose, pour se donner l'impression d'exister !*[79]

Le dédoublement atteint ici sa valeur ultime de non-transgression, non seulement parce que ce discours de Pipo s'oppose complètement dans ses apparences à celui de Luce, mais aussi parce que les deux textes mettent le signe d'égalité entre n'être rien et ne rien paraître, reconduisant de cette façon les deux prédicats à leur commun niveau «zéro».

Le personnage se meurt...

L'implosion finale du lieu - telle qu'elle a été décrite auparavant - est parallèle, dans la représentation théâtrale québécoise, à la «disparition» brutale du personnage «principal». Les signes avant-coureurs de ce type de dénouement sont perceptibles dans le récit dramatique bien avant la fin de l'histoire; en fait, ils se multiplient au fur et à mesure que se déroule le spectacle, de sorte que la conclusion de l'intrigue apparaît comme un grand nécrologue. Il faut rappeler que cette réduction de l'identité individuelle du protagoniste est proportionnelle à l'amplification de son sens collectif, et que celui-ci devient représentatif de la société ambiante non seulement

par sa ressemblance totale aux autres personnages mais aussi (et peut-être surtout) par son agonie scénique finale. Dans le contexte étudié, l'exhibition du lien transparent entre le nivellement de l'identité personnelle et l'affirmation de l'identité collective n'aboutit pas cependant à l'universalisation de la représentation, puisque «l'anonymat» ainsi obtenu est stigmatisé nationalement de manière tout à fait semblable à la spécification locale du non-lieu du drame.

Au moment de son anéantissement, le personnage redevient donc en quelque sorte (bien malgré lui) le héros du drame, car il apparaît, au terme de cette conversion de l'individuel en social, radicalement différent des autres «survivants». Ajoutons toutefois que sous ce paradoxe apparent se cache aussi le fait que tous ces compatriotes scéniques se présentent au bout du compte devant le spectateur comme les principaux mandateurs du protagoniste:

> *TIT-COQ: Qu'est-ce que j'ai de si différent, moi ? LE PADRE: Toi, tu es né à la crèche avec, pour toute famille, ta mère, qui t'a abandonné le jour même de ta naissance; TIT-COQ: Et après ? LE PADRE: Tu as passé ta jeunesse dans un orphelinat, sans un moment d'affection, sans une caresse, avec un coeur pour aimer comme n'importe qui, oui...; TIT-COQ: Peut-être plus que n'importe qui ! LE PADRE: Un jour, tu as rencontré une petite fille propre, et tu t'es rendu compte que, dès le moment où tu l'épouserais, tu sortirais de ta honte et de ton isolement pour devenir un homme aimé et respecté; tu aurais une parenté, la sienne, la plus belle au monde. Celle que tu me montrais fièrement dans l'album que tu portais tout le temps sur toi, là-bas... (Tit-Coq*[80])

Cette intrusion d'un autre social - aussi bien sous la forme du discours du Padre qui dit l'identité de Tit-Coq que sous la forme de l'engagement social imposé à un être seul et solitaire de fonder une famille pour sortir de «sa honte» existentielle - se manifeste dans les pièces plus contemporaines, comme *Ha, ha !...*, de manière beaucoup plus explicite et radicale. Ici, le personnage «abusé» semble avoir une conscience plus aiguë de sa dépossession: «MIMI: Vous m'avez mis les mains partout ! Jusque dans le coeur ! Jusque dans la tête ! Vous pouvez pas faire un geste sans étamper votre crasse sur ma peau ! Vous pouvez pas dire un mot sans mettre l'infection dans les sentiments que j'ai, dans les idées que j'aime ! [...] [U]n gang de bouette, de de de sloche... de bécosses !»[81]

On s'aperçoit également que ce discours de l'indépendance pure et fantasmée (déjà représentatif d'une socialité plus globale) est précédé dans le spectacle par une série de harcèlements corporels et verbaux qui, en s'accumulant tout au long du récit, ébranlent l'intégrité psycho-affective du personnage. Encore une fois, les premiers symptômes de ce processus se manifestent dans la structure de l'espace-temps individuel du héros: Mimi se fait «violer» dans son «char» par «toutes les pppputains qu'y avait là»; elle est ensuite persécutée par Roger qui déchire «*le bas de sa robe en bandes longitudinales de plus en plus étroites*»[82] et lui «demande» finalement un baiser: «ROGER: Encore un effort ! Sinon, je t'avertis, ça va encore finir mal»[83]. Le sens de cette violence est cependant ambigu, car très souvent les victimes - tiraillées entre l'indépendance absolue et l'appartenance absolue - consentent par leur non-défense à l'acte brutal de dépossession («MIMI, *elle a décidé de se laisser faire*: Si je me laisse faire, je souffre. Si je me laisse pas faire, je me sens coupable»[84]).

Qui plus est, le viol, dans la représentation théâtrale québécoise, constitue un élément fondateur de la naissance d'une nouvelle identité douloureusement inscrite dans une spatio-temporalité et à cet égard, *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes* et particulièrement *Les Fées ont soif* sont des pièces très importantes («MADELEINE: Maman. Maman. Maman. *La chanson du viol*. MADELEINE: Quand s'ouvre la lune comme un éventail. Je reste enfermée derrière ma fenêtre. Je ne me promène plus le soir. Sur la rue Marie-Anne. De la montagne au parc Lafontaine. Maintenant j'ai trop peur. D'être dans la noirceur. J'ai été violée», *Les fées ont soif*[85]). Dans le contexte symboliquement plus large du spectacle, ce sens spécifique du viol peut apparaître également comme partie d'un modèle global de la naissance inversée par la mort et représenté entre autres par les motifs suivants:

- L'avortement (réel ou imaginé): «SOPHIE: (*Elle se met à geindre*) J'ai bobo, Roger ! J'ai bobo là, partout là, dans mon ventre... Je pense que je vais avoir un bébé de toi, Roger: un gros bébé froid... comme un bonhomme de neige...» (*Ha, ha !...*[86]);

«CHARLES CHARLES 38: Dix-neuf coups de couteau, oui... Un des retardataires a demandé qu'est-ce qu'il y avait dans le sac. Et tous les spectateurs ont répondu en choeur, c'était divin comme effet: "Un enfant..." (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*[87]); «TIT-COQ (*Désespéré*): Il resterait l'enfant... l'enfant que tu peux encore me donner ! MARIE-ANGE (*Se cachant la figure*): Non ! Pas ça, pas ça ! [...] Tu n'en voudrais pas, de cet enfant-là... parce qu'il serait, comme toi, un... [...]; *Tit-Coq brisé, s'est écroulé sur une chaise et sanglote*» (*Tit-Coq*[88]).

• Le coït manqué, le sexe malade, etc.: «RIC: Ben oui, mais crisse, j'l'ai même pas baisée ! (*Temps.*) T'sais, j'pouvais pas t'dire que j'l'avais baisée, j'l'ai pas faite ! Tu comprends-tu ça, toi, ça pas marché !...» (*Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*[89]); «*Musique grave. Il monte sur une chaise et leur montre son sexe.* [...] LUCE: Mon pauvre Victor...; BLANCHE: Mais i est noir! VICTOR: Pour c'qu'i en reste; BLANCHE: Mais c'est effrayant ! VICTOR: Ça a de la gueule, han ? BLANCHE: Mais on dirait qu'i est mort !» (*La répétition*[90]); «ANTONIO: Docteur, vous comprenez... si j'avais su... elle était habillée comme une grande dame. Avec des souliers qui m'arrivaient aux genoux... Elle avait l'air d'une vraie actrice. [...] Est-ce que c'est grave, docteur ?» (*Les Gens du silence*[91]).

• La famille fractionnée, le couple séparé (le couple homosexuel), le suicide individuel: «*La musique recommence tranquillement.* [...] LUCIE: On peut rien faire, Carole. Veux-tu la voir avant qu'les aut'arrivent ? [...] On a toute faite. Toute. Toute l'équipe est là, on essaye tout c'qu'on peut, mais...» (*Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*[92]); «CIBOULETTE: Tu veux plus courir ta chance, tu veux plus te battre et t'es devenu petit. [...] Reprends-le ton argent et sauve-toi avec; TARZAN: Ça me servira à rien; CIBOULETTE: Si t'es encore un homme, ça te servira à changer de pays, ça te servira à vivre» (*Zone*[93]); MIMI: «Mesdames et Messieurs... Mes Vaches et mes Boeufs... Je suis ici ce soir pour vous donner une interprétation originale d'un numéro d'imitation... Excusez-moi pardon je me suis trompé

d'expression... Je voulais dire: d'intimidation ! [...] Allons-y ça y est: je vais m'exécuter...» (*Ha, ha !...*[94]).

Tous ces éléments forment les bases de la représentation d'une impossible identité sociale et coïncident régulièrement avec l'implosion finale de l'espace rituel du spectacle (*i.e.* la méta-théâtralité). On doit souligner cependant que cette représentation de l'effacement du personnage théâtral contient des «failles»; elle est elle-même inachevée, conformément à la dynamique méga-structurante de l'identité dans la pièce. Il s'agit là d'une ambivalence qui s'explique surtout par le dépouillement de l'acteur de tous ses attributs proprement dramatiques de personnage et dont la fonction principale est de suggérer au spectateur une désintégration (sémantiquement limitée) de la représentation.

Cette démi-transformation (la mortifiction du «personnage» par la résurrection de l'«acteur»), qui peut également être vue comme la «concrétisation» de l'invisibilité du personnage et de la dislocation identitaire de celui-ci, s'opère fondamentalement dans la logique d'une métastase spectaculaire, d'un déplacement de la non-identité scénique et dramatique hors de la scène. En effet, dans l'épilogue, le personnage déguisé en acteur est appelé très souvent, comme un *squatter* de la scène théâtrale, à quitter l'espace du jeu pour rejoindre le spectateur. Toutefois, cette distanciation entre le personnage et l'acteur reste contaminée par le théâtral, si bien que l'acteur apparu dans ce chevauchement du spectaculaire et du réel doit être interprété plutôt comme un personnage «aparté» et non comme un acteur proprement dit.

Dans *Les belles-soeurs*, le nivellement du sens de la représentation est bien encodé dans le positionnement de l'héroïne par rapport à l'objet-chaise qui constitue, dans la spatialité globale de la pièce, un élément d'une grande importance. Il symbolise par rapport à chaque personnage, en tant que dénominateur minimal (*v.g.* la chaise roulante d'Olivine Dubuc), le sens de la quête de l'espace confortable représenté globalement par la maison-en-timbres. La chute de Germaine Lauzon s'exécute précisément en deux «actes»: «GERMAINE LAUZON: Mes soeurs ! Mes propres soeurs !

(Gabrielle et Rose sortent. Il ne reste plus dans la cuisine que Germaine, Linda et Pierrette. ***Germaine s'écroule sur une chaise.***) Mes timbres ! Mes timbres. [...] *Pierrette sort lentement. Linda se dirige elle aussi vers la porte.*) [...] GERMAINE LAUZON: [...] ***Elle s'écroule devant une chaise*** *et commence à ramasser les timbres qui traînent. Elle pleure à chaudes larmes*»[95].

On voit que la chaise grossit au fur et à mesure que le personnage diminue. Ce mouvement «inversé» est aussi utilisé dans le processus même de déplacement du protagoniste, car en fait Germaine Lauzon ne se déplace pas dans sa passivité, elle est déplacée dans un autre espace (celui du réel collectif) par la sortie brusque des belles-soeurs de la cuisine: seule et abandonnée, cette femme abusée dans une «confédération» représente dorénavant de manière exemplaire tous les habitants de ce non-lieu national. Toute sa révolte se limitera à ce refus significatif: «J'veux pus voir parsonne !»[96]

L'expatriation du personnage hors du cadre de jeu se fait précisément dans un espace entre-deux (scène-salle) dont la nature indécise provoque toute l'ambiguïté du processus et empêche de considérer cette mutation comme accomplie. Elle est annoncée et déclenchée déjà sur la scène par l'utilisation de plusieurs éléments spatio-temporels symboliques qui, comme on l'a vu d'après l'exemple des *Belles-soeurs*, font littéralement fondre la scène autour du protagoniste. Il en est de même dans *Ha, ha !...*, où Mimi, avant de se jeter dans la fosse du public, «répète» le rituel d'aliénation théâtrale sur la scène en rejouant ainsi de manière condensée tout le drame de la fête gâchée: «*MIMI montant sur la table, se défaisant à grands coups de pieds des restes du banquet... [...] (Elle lève bien haut sa bouteille)*: [...] Regardez-moi ! Surveillez-moi ! Guettez l'exploit ! [...] *Elle boit, elle boit, les lumières baissent, baissent, les roulements de tambours montent, montent. Mimi chancelle, Mimi va s'écrouler, les lumières s'éteignent, le coup de cymbale retentit: aussitôt la lumière commence à regrandir. On voit Mimi couchée sur la table*»[97].

La disparition prématurée de la grande actrice dans *La Répétition* symboliserait aussi l'évaporation de la scène théâtrale. Il nous semble significatif que cette sortie remarquée de Luce survienne exactement après le septième acte (le symbolisme du chiffre «7»), comme si, par rapport à la structure globale de la pièce, elle suggérait également au spectateur l'étape ultime dans la (non-)réalisation de l'ambitieux projet d'évacuer totalement le théâtral du jeu scénique («LUCE: Ce que je cherche avec toi, Victor, c'est justement que tu puisses perdre la face»[98]). De plus, la fuite de Luce est préfigurée dans le spectacle - conformément au paradigme de la disparition - de la même manière que les disparitions de Germaine et de Mimi: «VICTOR: Étienne. On pourrait le faire une dernière fois, non ? Bon. Ben... Bye. [...] Ah ! Le théâtre! (*Il sort. Piano bar. Luce déambule, saoule, du pianiste au centre de la scène, et s'effondre*»)[99]; «*Ils s'approchent de Luce* [...]. ÉTIENNE: A respire-tu encore ?»[100]; «LUCE (*Elle s'avance vers Pipo qui cherche à sortir*): [...] Pipo. Dis-moi: [...] Joue ! Joue pour moi ! Joue à ma place ! Joue ! Joue ! Joue ! Joue... (*Elle s'effondre par terre*)»[101].

Luce n'apparaît donc plus dans la scène 8 (que l'on peut justement considérer après la scène 7 comme un espace intermédiaire entre le théâtre et la réalité). Elle n'est plus une actrice principale (et encore moins metteur en scène); dorénavant c'est une spectatrice. Ce trait constitue aussi le fondement même de l'existence de Jocelyne Trudelle qui, comme le mentionnent les didascalies, malgré son existence réelle, «*assiste à "toutes les scènes", elle se promène d'un endroit à l'autre, selon son gré, elle reçoit les impacts des scènes qui déterminent son attitude fondamentale devant la vie (c'est-à-dire sa lutte présente ou non pour survivre)*»[102]. Agonisante à l'ouverture du spectacle, Jocelyne se re-suicide lentement au cours de la pièce, poussée à re-faire mentalement son geste tragique à cause de chaque «mauvaise entrée» d'un autre personnage sur la scène. Présentée de la sorte, sa mort n'est plus la conséquence d'une décision individuelle - comme elle semblait l'être au début de la pièce - mais un meurtre

collectif: la société qui tente de sauver la héroïne dans la première scène est convertie dans la scène finale en une société qui la tue.

La démystification du personnage (fictif) et l'apparition de l'acteur (réel) se manifestent de manière particulièrement intéressante et dramatique dans *Zone*, où l'arrachement du masque du visage du joueur et la réduction à zéro de son identité imaginée sont obtenus à la suite d'un brutal interrogatoire policier: «Silence ! C'est moi qui parle. Ici, tu n'es plus le chef, mon garçon. Tu n'as d'ailleurs jamais été un chef»[103]. Et plus loin: «LE CHEF: Et puis, tu as été trahi... Faut bien que tu saches maintenant: tu es seul. On ne sort pas de sa condition comme on sort d'une salle de cinéma, les yeux remplis d'images, la tête bourrée de rêves... Tes rêves sont morts, Tarzan»[104]. Au terme de cette rencontre terrible avec le réel, l'être qui s'échappe pour un court moment de la prison n'est plus un Tarzan mais une personne scindée, un hybride mi-Tarzan mi-François. Entraîné dans cette logique de la conversion interminable de l'identité, le héros dévoile à la toute fin du spectacle son véritable visage: «CIBOULETTE: Bonne nuit, François... Si tu réussis, écris-moi une lettre; TARZAN: Pauvre Ciboulette... Même si je voulais, je sais pas écrire. (*Il la laisse, escalade le petit toit et disparaît*)»[105].

Si on regarde dans la même perspective les dénouements des autres pièces du corpus, on constate que l'évacuation symbolique du personnage, malgré ses formes diverses de réalisation, ne transgresse jamais le sens du paradigme général. On peut ajouter, par ailleurs, que dans la représentation québécoise le personnage meurt plus d'une fois, de telle sorte que sa mort individuelle démultipliée acquiert une dimension socialement très large. Par conséquent, l'histoire du personnage peut se résumer en une suite de rencontres tragiques dont chacune préfigure et signifie à sa manière la mort totale exhibée par la conclusion du spectacle. Tous les textes analysés sont en effet parcourus de tels signes annonciateurs de la catastrophe finale: «TIT-COQ [...] C'est pas de l'amour, ça [...] *Rosie*: (*Sort de sa torpeur, tout heureuse de*

reconnaître sa devise professionnelle.) Yes... L'amôr [LA MORT], tôjours l'amôr... [La MORT]»[106]; «TIT-COQ: [...] (*Son ricanement s'est changé en un sanglot. Et c'est une loque bien pitoyable que le Padre traîne hors de scène pendant que le rideau tombe*)»[107].

Dans *Provincetown Playhouse, 19 juillet 1919, j'avais 19 ans,* ce sont les sorties consécutives de tous les personnages secondaires qui collectivisent efficacement le sens de la retraite de Charles Charles («CHARLES CHARLES 19: Et le juge a dit: "Winslow Byron, avez-vous quelque chose à dire ?" Winslow fait non de la tête et sort; CHARLES CHARLES 19: Alvan Jensen, avez-vous quelque chose à dire ? Alvan fait non de la tête et sort»[108]). Les sorties de trois actrices libérées de leurs rôles oppressants marquent aussi la «progression» du spectacle dans *Les fées ont soif*: «*Marie laisse tomber son tablier qui fait un bruit identique à celui de la chaîne de la statue. Puis elle ferme son lieu et elle s'en va*»[109]; «*Madeleine se rassoit chez elle dans son lieu. [...] Quand elle laissera tomber [ses bottes] du haut de ses mains, on entendra un grand bruit. Celui de la chaîne et du tablier*»[110]; «LA STATUE: (*La femme sort de la statue violemment par le ventre [...] Elle se retourne face à la statue*): Calvaire !»[111]). Même chose dans *Les muses orphelines*: «ISABELLE (*jouant sa mère*): Ce qui est beau dans une famille, c'est de savoir la quitter !. [...] Isabelle vous abandonne aujourd'hui. [...] Isabelle va dire à son enfant que dans les événements de sa vie, vous êtes morts depuis longtemps. [...] (*Isabelle sort*)»[112].

D'autre part, une analyse de la conclusion du spectacle révèle que la théâtralité québécoise, dans son modèle de dénégation du théâtre, suggère aussi au spectateur que celui-ci assiste dans les derniers moments de la pièce au commencement d'une autre représentation. Ce changement radical (total) de la spatio-temporalité se reflète dans la conscience que le héros acculé développe face à sa condition d'être: curieusement, le personnage condamné à quitter la scène considère aussi sa disparition comme une libération. Le monologue de Charles Charles peut être lu comme l'illustration d'une telle métamorphose, d'autant plus qu'il se

fonde ouvertement sur une esthétique de la non-scène et du degré zéro de l'identité: «CHARLES CHARLES 38: En un éclair, j'ai compris le sens du mot "théâtre". J'ai dit: "Charles Charles, tu vas jouer un fou, et ce sera ton plus beau rôle, et si tu crois à ton personnage, le public te saluera. Ton génie, ton talent, c'est pour aujourd'hui", et c'est comme ça que le théâtre m'a condamné à mort, et c'est comme ça que le théâtre m'a sauvé la vie»[113].

C'est seulement dans cette perspective que l'on peut comprendre l'apparition subtile (surtout métaphorique) de la figure de l'enfant à l'arrière-plan de toutes ces exécutions finales, car si la pièce recommence là où elle se termine (ce que Charles Charles dit de manière explicite à un autre moment du spectacle), elle se termine également là où elle commence. C'est dans ce point mort de la représentation que réside le plus grand paradoxe du spectacle québécois, puisque la condition *sine qua non* de la libération de l'emprisonnement théâtral est énoncée aussi comme l'acceptation totale de la spécificité identitaire qu'implique (et donrt résulte) la représentation fictionnelle. Dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919 j'avais 19 ans*, on s'aperçoit ainsi que l'intrigue recule dans la même mesure qu'elle avance, de sorte que le jour de l'anniversaire de Charles Charles, qui est un des motifs les plus importants de la pièce, apparaît dans la dernière scène de la pièce comme le jour réel de sa naissance.

Or, Charles 38 rejoue Charles 19 par la régression, en réduisant l'âge de Charles 19 du nombre exact des années qui séparent l'âge de Charles 19 et celui de Charles 38: l'intrigue est ainsi réduite à son niveau de départ, c'est-à-dire à l'an 1900 (et même à l'an 0, si l'on enlève les deux 19 de la date 1919), date qui, au niveau méga-spatial (en tant que fin et début d'un siècle et d'une ère), annonce par ailleurs une autre circularité, celle de l'Histoire. N'oublions pas non plus que les années 1919 et 1939 servent de cadre à la période représentée par la pièce inscrite implicitement entre deux conflits militaires majeurs: la guerre de 1914-1918 et la guerre de 1939-1945. On reviendra sur le sens plus précis de cet aspect du chronotope, mais pour le moment notons que

la dernière apparition de Charles Charles 38 en tant qu'enfant confirme une telle métamorphose inversée de la pièce: «*Charles Charles 38 reste immobile, assis, en fixant le vide. Il se rend compte soudain qu'il est seul. Il se lève, regarde autour de lui. Il s'assoit par terre, au milieu des couteaux, du sac et du texte de la pièce... ces choses. Qui, curieusement, ressemblent à des jouets*»[114].

La lecture attentive des dénouements des autres pièces permet également d'observer la double dynamique spéculaire qui, par l'annulation d'un grand personnage, fait miroiter au spectateur l'apparition d'une nouvelle «petite» identité. On comprend mieux dès lors, la réaction de Germaine Lauzon des *Belles-soeurs* qui s'écrie comme une enfant fâchée refusant de jouer: «Je ne veux pus voir personne», l'«enfantisation» de Victor dans *La répétition* («VICTOR (*Jouant*): «Vois-tu, là, je viens de finir de me sucer le pouce de gauche. (*Ne jouant plus*)»[115], ou le désir ardent des personnages dans *Les fées ont soif*: «La chair de l'enfant m'érotise. Et me flambe seins et cuisses. D'où me voici debout devant toi. Ne me pornographise plus. Quand tu trembles devant ta propre naissance»[116], etc. Chose importante, toutes ces naissances se manifestent comme le fruit d'unions (au sens large) illégales et même violentes.

Pareillement, dans *Ha, ha !...*, Mimi - après avoir subi toutes les violations possibles - ré/apparaît dans la dernière scène de la pièce couchée sur la table comme une nouveau-née: «*On voit Mimi couchée sur la table. On voit les trois autres personnages qui s'avancent [...], déguisés en Pères Noël [...] Mimi les voit, crie, hurle, se lève, saute en bas de la table, court. Mimi, pas comme une sainte-nitouche, mais comme une enfant que les monstres attaquent: "Touchez-moi pas !" [...] Sophie, Bernard et Roger, c'est eux qui poursuivent Mimi et qui la touchent à qui mieux mieux comme au jeu de la tag, mais ce n'est pas leurs voix qu'on entend, c'est des voix d'enfants: "Tag" !*»[117]. L'emploi des voix d'enfants dans cette séquence dramatique informe en premier lieu du renversement de la chronologie de l'action, mais il faut ajouter

que cette métamorphose identitaire s'inscrit aussi de manière très spécifique dans l'Histoire à travers l'utilisation de la figure du Père Noël, qui «déplace» le moment de la re/naissance de Mimi dans le temps de la venue au monde d'un petit Christ Jésus. Toutefois, la célèbre scène de l'Adoration des Rois Mages, que les trois Pères Noël s'approchant de la table incarnent subtilement, est annulée par la réaction hystérique de la non très sainte Mimi.

♦

Avant d'atteindre le point de non-retour dans sa mort-naissance et de sombrer dans la noirceur de la non-représentation, le personnage fait un signe, un clin d'*oeil* au spectateur. Dans une pièce aussi ouvertement idéologique que *Les fées ont soif*, cette sollicitation du spectateur ne peut pas passer inaperçue, car elle prend la forme d'une longue litanie récitée ensemble par trois femmes libérées: «MADELEINE (*Parlé*): Nous en appelons à toi, Jeanne. À toi Marie, à toi Louisette. À toi Thérèse, à toi Julie. À toi Pierett', à toi Aline. À toi Justine, à toi Robert»[118], *etc.* Cette prière apparaît à la fin de la pièce, quand la trinité de Madeleine non Madeleine, de Marie non Marie et de la Statue non Statue, une fois brisée l'illusion de la fiction, adresse au public l'impératif: «Imagine».

L'invocation du spectateur est aussi explicite, mais pour des raisons différentes - qui se «justifient» surtout par la nature éminemment méta-théâtrale du spectacle -, dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Le dernier discours de Charles Charles abandonné entre la fiction et la réalité est conçu tout d'abord en fonction du public, dont le caractère immortel rend éternelle - en passant - la pièce elle-même: «Une fois la pièce terminée, je vais me lever, je vais saluer, une fois... deux fois... ça dépend... Le public qui connaît la pièce par coeur va rentrer chez lui, il va revenir demain... ça n'en finira jamais... Non, non, vous pouvez pas vous en aller... on peut pas me faire ça

à moi... vous pouvez pas me laisser seul... *Silence. Le noir*»[119]. Notons qu'à un niveau plus global de la représentation, cette altération de l'identité par l'alternance de l'acteur et du spectateur (et celle de la fiction et de la réalité[120]) est bien encodée chez Chaurette par le jeu subtil des éléments noir et blanc, comme la coïncidence du meurtre d'un «enfant noir» *masqué* par un «blanc de mémoire» et le repositionnement fréquente de la lumière blanche du projecteur dans l'espace noir du spectacle.

Ce jeu habile des oppositions prend encore plus d'importance quand on se rend compte que cette utilisation particulière des taches blanches et des taches noires permet à l'auteur de la pièce de reproduire de manière originale la «représentation abstraite peinte» (mais aussi pourrait-on dire, la première non-représentation dans l'histoire de l'art québécois) de Paul-Émile Borduas. La rupture moderniste de la création de Chaurette avec la représentation dramatique québécoise traditionnellement réaliste - rupture glorifiée au moment de la réalisation de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* - s'expliquerait (et se légitimerait) donc par cette affiliation spirituelle. Le spectacle développe la logique implicite dans l'oeuvre de Borduas en mettant sur scène (d'une certaine manière) l'histoire même du principal signataire de *Refus global*, puisque la disparition de la représentation, propre au geste de Borduas est évoquée dans la pièce de Chaurette par la localisation de l'intrigue dans la ville de Provincetown qui - comme on le sait - était le lieu d'exil de cet artiste célèbre du Québec.

La disjonction entre l'identité du «personnage» et celle de l'«acteur» (avant que ce dernier «rejoigne» l'espace du public) prend une forme particulièrement dramatique dans *Zone*, quand François, déjà presque complètement dépouillé de son costume de Tarzan, adresse dans les derniers moments du spectacle un appel émouvant à un destinataire on ne peut plus ambigu: «TARZAN: Toi aussi tu me trahis, Ciboulette. Maintenant je te mets dans le même sac que Passe-Partout, dans le même sac que tout le monde. Comme au poste de police, je suis tout seul. Ils peuvent venir, ils vont me

prendre encore. (*Il fait le tour de la scène et crie*:) Qu'est-ce que vous attendez pour tirer ? Je sais que vous êtes là, que vous êtes partout, tirez !... tirez donc !»[121]. On peut considérer que Jocelyne dans la pièce de Marie Laberge est également tirée vers la zone du spectateur (même si elle disparaît - physiquement - dans le lieu du pianiste), car la pièce s'achève en fait par le suicide de Carole, la meilleure amie de Jocelyne: «CAROLE: NON ! Jocelyne Trudelle est morte exprès, suicidée... *Elle se dirige vers la sortie en passant dans le public*»[122].

C'est en tenant compte de cette duplication de la valeur de la mort et de la vie que l'on peut comprendre donc le mouvement inversé dans l'évolution du spectacle: la fin du spectacle s'avère la seule mesure possible du début de la représentation réelle. Ce n'est pas un hasard si dans *La Répétition* le temps progresse continuellement à l'envers, pour figer finalement les acteurs-spectateurs dans le moment «zéro» de cette non-représentation: «BLANCHE: Stand-by ! Cinq minutes ! On commence dans cinq minutes ! ÉTIENNE: Cinq minutes, mon cul, y'en n'aura pas de show, estie; BLANCHE: Toi, pas de niaisages ! ÉTIENNE: Moi, je monte pas su l'stage tant que je l'ai pas devant moi, c'tu clair ? BLANCHE: Eille ! A rentre à huit heures et demie, pis toi tu commences le show à huit heures pis cherche-moi pas parce que tu vas me trouver, ok ! T'as voulu le signer, ton contrat, ben astheure, fais ta job ! [...]; VICTOR: Je pense que je vas être malade ! BLANCHE: Ben dépêche, on commence dans trois minutes»[123].

Le trait d'union entre la catégorie de l'acteur et celle du spectateur devient encore plus évident dans *Ha, ha !...* quand Mimi est offerte - bien malgré elle - au public en tant que cadeau de Noël: «*Hystérique, onirique, aveuglée, assourdie, cernée, se sauve vers le devant de la scène, où elle se voit plus cernée encore. Mimi est perdue. Elle hésite. Elle va sauter en bas de la scène. Elle saute... en même temps que la cymbale retentit de nouveau, que les lumières s'éteignent, que les systèmes de signalisation de Roger - phare rouge et sirène - se met en marche... et que les voix d'e-n-f-a-n-t-s, à l'unisson, c-r-i-e-n-t: TAG*»[124]. Ce cri

collectivisé a pour fonction d'annoncer, comme le cri d'un nouveau-né, la naissance d'un théâtre non-théâtral. Celui-ci n'a plus qu'à respirer maintenant...

En ce qui concerne ce dernier aspect, c'est dans le rapport entre le titre de la pièce et son texte que l'on verra le plus de signification, puisque une analyse du discours des personnages révèle que l'interjection «Ha, ha !» n'est jamais utilisée dans sa forme propre. On note par contre que le texte est parsemé ici et là de la forme inversée du titre, à savoir «Ah, ah !» («*Ah* stextra ! stexcellant !»[125]; «SOPHIE, *pliée en deux, comme en gésine*: *Ah !... Ah !...* J'ai comme tout le dedans gelé, comme du frimas qui me griffe dans toutes les veines...»[126]; «ROGER, *riant, sinon aboyant*: [...] *Ah* je me bidonne ! *Ah* ça me met tout à l'envers !»[127]; «SOPHIE: *Ah ah*it *ah* oui !... *Ah !* ROGER: *Ah !... Ah ah !* SOPHIE: *Ah* oui ! *Ah* là par exemple !»[128]; «MIMI, *entrant, se laissant tomber à terre contre la porte, bien découragée*: Ce maudite-là !... *Ah ! Ah!...* (*Elle n'est pas paquetée, elle est gelée*)»[129]; «SOPHIE: Pu*fah* !... Pu*fah* !... Pu*fah* !... (...) Tu m'écoeures»[130]; «MIMI: *Ah* oui ! *Ah* oui certain !»[131]; «ROGER ET BERNARD, *pendant que Sophie fuit en tous sens en geignant, en trépignant, comme si elle avait reçu son coup de mort*: *Ah ah !... Ah ! ah !... Ah ah ah !...*»[132]

Les seules répliques qui reprennent le «Ha, ha !» du titre sont celles qui reproduisent l'interjection dans sa forme impropre, embryonnaire, pourrait-on aussi dire, car les personnages semblent avoir beaucoup de difficultés à l'énoncer correctement: «BERNARD: [...] Je souffre ! Je souffre ! Ah ! Ah ! *Hannnnnn !* Je souffre!... *Hannnnnn*... ça a pas de bon sens. (*Ah, il souffre vraiment.*)»[133]; «MIMI: Les uns... DONC... qui se (*Imitant les soupirs de Sophie et Roger*): *hhan*-hhhhin-hhhhhhhhhun... et les autres (*Parlant de Bernard*:) qui croient pas que je suis une assez bonne actisse, arctisse, artisse... pour monter sur la rampe !»[134]; «ROGER: Pour qui tu me prends ? *Han ?*»[135]

Cette négativisation du texte par rapport au titre témoigne avant tout du rapport symbiotique entre l'acteur et le spectateur, représenté symboliquement dans ce spectacle par le principe même de

la respiration. (Le «Ah» représente un élément scénique symbolique de l'inspiration du personnage en complétant le «Ha» expiratoire - et cathartique - du spectateur.) Le titre *Ha, ha !...*, met donc en vedette le spectateur et non l'acteur[136], il enferme la représentation de la pièce dans une parenthèse, bien visible aussi dans l'utilisation spécifique de la graphie de l'interjection: le «HA HA !...» de la deuxième page couverture se transforme en «HA, ha !...» à la troisième page couverture, pour être transcrit «Ha, ha !...» dans le texte de préface. Le phénomène inverse se produit dans les dernières répliques de la pièce, où les majuscules recommencent à apparaître en grossissant l'expression dans le sens contraire du titre: «Ah Ah !... Tag ! Je t'ai donné la tag mais c'était pas moi qui l'avais, AHAH! [...] J'ai t'ai touchée mais j'ai pas dit tag ! Ah ah !.... Ça compte pas ! Ça compte pas... AH, ah!...»[137].

Le spectateur ainsi «enjoué» par l'acteur «déjoué» reçoit le mandat... d'improviser la dernière scène de ce spectacle inachevé, car si la première partie de la pièce de Ducharme contient sept scènes, la deuxième «se termine» de manière abrupte après six scènes seulement. Comme si l'auteur tentait de contaminer le public avec la TAG et l'obligait de toucher au théâtre pour gagner le jeu. Toucher réellement, il va sans dire, sinon ça compte pas. «ON RÉPÈTE !»

Notes

1. Marcel Dubé, *Zone*, Montréal: Leméac, 1968 p. 36.

2. Dominic Champagne, *La répétition*, Montréal: VLB, 1990, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 9.

4. Gratien Gélinas, *Tit-Coq*, Montréal: Quinze, 1980, p. 37.

5. *Ibid.*, p. 34.

6. On sait que Tarzan aussi est orphelin.

7. *Zone*, *op. cit.*, p. 65.

8. *La répétition*, op. cit., p. 27.

9. *Tit-Coq*, op. cit. p. 38.

10. *Ibid.*, p. 37.

11. *Ibid.*, p. 37.

12. Laurent Mailhot, «Présentation critique de *Tit-Coq*», in *Tit-Coq*, op. cit., p. 19.

13. *Zone*, op. cit., p. 49.

14. *Tit-Coq*, op. cit., p. 112.

15. Marie Laberge, *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, Montréal: VLB, 1983, p. 100.

16. *Ibid.*, p. 15.

17. *Ibid.*, p. 15.

18. Michel Marc Bouchard, *Les muses orphelines*, Montréal: Leméac, 1995, p. 53.

19. Réjean Ducharme, *Ha, ha !...*, Ville Saint-Laurent: Lacombe, 1982, p. 14.

20. Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal: Leméac, 1981, p. 27.

21. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Éditions sociales, 1980, p. 291.

22. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 13.

23. Jean-Pierre Ronfard, «Préface», *Ha, ha !...* de Réjean Ducharme, op. cit., p. 8.

24. Denise Boucher, *Les fées on soif*, Ville Saint-Laurent: Intermède, 1978, p. 26.

25. *Ibid.*, pp. 28-29.

26. *Ibid.*, p. 29.

27. Cité par Jean-Cléo Godin in «*Tit-Coq* et *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Fides, tome 3, p. 996.

28. Georges-Henri d'Auteuil, «*Les belles-soeurs*», *Relations*, octobre 1968, pp. 186-287 (Cité in *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, Montréal: Hurtubise HMH, 1970, p. 202).

29. *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, op. cit, p. 194.

30. *Ibid.*, p. 195.

31. *Tit-Coq*, op. cit., p. 62.

32. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 41.

33. Marco Micone, *Gens du silence*, Montréal: Guernica, 1991, p. 50.

34. *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, op. cit., p. 195.

35. Michel Tremblay, *Les belles-soeurs*, Montréal: Leméac, p. 25. Notons en passant que Tremblay se trompe, car cet usage spécifique des timbres était déjà connu en Europe avant la Deuxième Guerre mondiale, comme en témoigne cet extrait des *Ritals* de François Cavanna: «Et bon, un soir, sans rien dire, papa se met à coller les timbres du Familo sur le cahier rose avec les cases. Au bout d'un moment, maman vient voir pourquoi il jurait comme ça, que jusque-là elle faisait trop de bruit pour l'entendre... Elle pousse un cri. Un chantier d'épouvante. Papa avait rapporté de la colle forte qu'un copain menuisier lui avait filée, une pleine grande gamelle, il l'avait réchauffée sur le feu bien molle bien collante, terrible, et il s'était mis à coller les petits timbres tristes du Familo, il leur plaquait une grosse plâtrée de colle au cul et il essayait de les poser sur les cases en visant bien. C'était pas facile. Ses gros doigts tout crevassés entortillés d'épaisseurs de chatterton figé cartonneux, ses ongles fendus rongés par le ciment, il était pas aidé. La plaque de timbres tombait tout de travers sur la feuille, et telle qu'elle était tombée elle restait, rien à faire, la colle séchait aussitôt, t'arracheras plutôt le papier avec» (Paris: Belfond, p. 132).

36. *La répétition*, op. cit., p. 16.

37. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 71.

38. *La répétition*, op. cit., pp. 17-19.

39. *Ibid.*, p. 33. Nous soulignons.

40. *Ibid.*, p. 19.

41. *Ibid.*, p. 137.

42. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 99.

43. *Ibid.*, p. 35.

44. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 17.

45. *Ibid.*, p. 15.

46. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 21.

47. *Ibid.*, p. 78.

48. *Ibid.*, p. 21.

49. *Zone*, op. cit., p. 36.

50. *Ibid.*, p. 74.

51. *Ibid.*, p. 52.

52. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 98.

53. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 59.

54. *Ibid.*, pp. 8-9.

55. *Tit-Coq*, op. cit., p. 43.

56. *Ibid.*, p. 97.

57. *Ibid.*, pp. 77-78.

58. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 88.

59. *Ibid.*, p. 92.

60. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 82.

61. *Ibid.*, p. 90.

62. *Zone*, op. cit., p. 41.

63. *Tit-Coq*, op. cit., p. 120.

64. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 25.

65. *Gens du silence*, op. cit., p. 55.

66. *Zone*, op. cit., p. 88.

67. *Ibid.*, p. 95.

68. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 115.

69. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 16. Au niveau plus profond de la représentation, on découvre que le choix du personnage de disparaître est dicté initialement par la volonté de faire disparaître l'autre.

70. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 26.

71. *Ibid.*, p. 106.

72. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 47.

73. *Ibid.*, pp. 26-27.

74. *Gens du silence*, op. cit., p. 40.

75. *La répétition*, op. cit., p. 69.

76. La société des belles-soeurs est en fait fascinée par le jeu et les références sont très nombreuses à ce sujet dans la pièce: 1) p. 41: «Gabrielle Jodoin: Aie, les filles, imaginez-vous donc que j'ai trouvé les huit z'erreurs dans le journal d'la semaine passée...»; 2) pp. 43-44: «Lisette de Courval: J'ai découvert la charade mystérieuse dans la *Châtelaine*, le mois dernier... C'était bien facile...»; 3) p. 44: «Rose Ouimet: Moé, là, c'est les mots mystérieux, les mots inversés, les mots cachés, les mots croisés, les mots entrecroisés, pis toutes ces affaires-là que j'aime... Chus spécialiste là-dedans !»; 4) p. 46: «Des-Neiges Verrette: Moé aussi j'ai concouru à quequ'chose y'a pas longtemps... Le slogan-mystère que ça s'appelait... Y fallait trouver un slogan pour une librairie»; 5) p. 47: «Thérèse Dubuc: J'ai découvert la voix mystérieuse, au radio, la semaine passée... c'tait la voix à Duplessis... Une vieille voix... C'est mon mari qui l'a trouvée... Ça fait que j'ai envoyé vingt-cinq lettres, là, pis pour me porter chance, j'ai mis le nom de mon p'tit dernier... Paolo Dubuc...»; 6) pp. 48-49: «Yvette Longré: Moé, j'ai envoyé mes réponses aux «objets grossis»... Ben, vous savez, là, les affaires qu'y posent de proche-proche-proche, là, pis qu'y faut deviner c'est quoi... Ben, j'les ai trouvés...». À part ces passes-temps favoris, on notera également l'importance dans la vie des personnages des concours qui proposent de gagner des voyages, des timbres, et enfin le fameux bingo (p. 86: «Germaine, Rose, Gabrielle, Thérèse et Marie-Ange: Moé, l'aime ça le bingo ! Moé, j'adore le bingo ! Moé, y'a rien au monde que j'aime plus que le bingo !»

77. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 81.

78. *La répétition*, op. cit., p. 127.

79. *Ibid.*, p. 125.

80. *Tit-Coq*, op. cit., p. 224.

81. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 103.

82. *Ibid.*, p. 93.

83. *Ibid.*, p. 99.

84. *Ibid.*, p. 94.

85. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 90.

86. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 24.

87. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 72.

88. *Tit-Coq*, op. cit., p. 232.

89. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 110.

90. *La répétition*, op. cit., p. 98.

91. *Les gens du silence*, op. cit., p. 15.

92. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., pp. 119-120.

93. *Zone*, op. cit., p. 161.

94. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 107.

95. *Les belles-soeurs*, p. 108. Nous soulignons. L'hymne *Ô Canada* annonce - avec toutes les ambiguïtés que son nom contient - un autre rituel et une autre représentation. Il semble renvoyer au moment historique de la naissance du brouillage des repères culturels.

96. *Ibid.*, p. 109.

97. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 107.

98. *La répétition*, op. cit., p. 73.

99. *Ibid.*, p. 117.

100. *Ibid.*, p. 120.

101. *Ibid.*, p. 124.

102. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 15.

103. *Zone*, op. cit., p. 123.

104. *Ibid.*, p. 126.

105. *Ibid.*, p. 171.

106. *Tit-Coq*, op. cit., p. 174.

107. *Ibid.*, p. 181.

108. *Provincetown Playhouse, 19 juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 105.

109. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 74.

110. *Ibid.*, p. 83.

111. *Ibid.*, pp. 98-99.

112. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 115.

113. *Provincetown playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 99.

114. *Ibid.*, p. 113.

115. *La répétition*, op. cit., p. 97.

116. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 107.

117. *Ha, ha !...*, op. cit., pp. 107-108.

118. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 23.

119. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 113.

120. En effet, à côté d'un mauvais public continuellement en retard par rapport au spectacle («Projecteur sur un retardataire !»), Chaurette convoque aussi de grands inventeurs du théâtre contemporain: «Il était effectivement des nôtres, le monsieur Stanislavski. Il était assis de biais, il attendait impatiemment que le spectacle commence... [...] Ah... Lee Strasberg, grand perruquier de New York, assis dans la première rangée... Et derrière... Monsieur Eugène O'Neil ! [...] Oh, monsieur Vaughn Moody, fallait pas vous déranger pour si peu [...]» (p. 48).

121. *Zone*, op. cit., p. 176.

122. *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, op. cit., p. 125.

123. *La répétition*, op. cit., p. 133.

124. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 108. L'espacement vient de nous.

125. *Ibid.*, p. 15.

126. *Ibid.*, p. 24.

127. *Ibid.*, p. 43.

128. *Ibid.*, p. 55.

129. *Ibid.*, p. 83.

130. *Ibid.*, p. 89.

131. *Ibid.*, p. 101.

132. *Ibid.*, p. 103.

133. *Ibid.*, p. 74.

134. *Ibid.*, p. 106.

135. *Ibid.*, p. 22.

136. Cette dédicace de *La répétition* en témoigne autant: «J'aimerais dédier cette pièce à chacun de ces vingt-cinq mille spectateurs qui ne viendront pas dans ce théâtre ce soir, ni demain, ni jamais. Chacun de ces vingt-cinq mille errants de ma ville, qui ont tout abandonné, leur famille, leur don, leur talent, leur bien

et qui cherchent, sans trouver. Il y a de leur désoeuvrement dans cette petite oeuvre» (p. 11).

137. *Ha, ha !...*, p. 108.

CHAPITRE 8

LA CONFLICTUALITÉ

Le degré zéro du conflit

«Le conflit est devenu la marque spécifique du théâtre»[1], affirme Patrice Pavis, qui précise toutefois qu'il y a également des formes théâtrales où cette particularité dramatique est absente (*v.g.* le théâtre oriental). Cela dit, l'omniprésence de la conflictualité dans la narrativité dramatique occidentale ne résout pas la question de la fonction idéologique et culturelle de chaque forme sociale du théâtre, car la véritable spécificité du conflictuel - celle qui est déterminée par le contexte de sa production et de son énonciation - tout comme la spécificité d'une théâtralité locale, se manifeste tacitement dans la différence qu'un théâtre (individuel mais surtout social) produit par rapport au modèle théorique et «universel» du conflit. Fondamentalement, cette spécificité de la structure dramatique - en tant que partie intégrante d'une hégémonie socio-théâtrale - se révèle par la *manière* dont le conflit est construit. Évidemment, cette «marque spécifique» du théâtre apparaît avant tout dans la relation du conflit local avec son modèle théorique et global et non par rapport au reste des théâtres sociaux (qui se distinguent également du paradigme universel par des décalages structurels spécifiques).

Ce fait est d'autant plus important que la dynamique propre à la construction du théâtral (et du conflictuel) dans le champ québécois des pratiques dramatiques peut (et veut) paraître distincte de l'ensemble du THÉÂTRE (et de la CULTURE), ce qui n'est évidemment pas le cas. Cela est vrai même si la conflictualité québécoise s'articule de manière étonnamment constante dans les textes dramatiques comme la dénégation du conflictuel. Ce paradoxe est d'autant plus opérationnel qu'au Québec la première caractéristique de cette dynamique repose sur la présence massive

dans le texte d'un para-conflit, c'est-à-dire d'une structure narrative qui s'inscrit en faux vis-à-vis de la définition communément admise du conflit: «la marque de l'action et des forces antagoniste du drame, [qui] met aux prises deux ou plusieurs personnages, visions du monde ou attitudes en face d'une même situation»[2]. La fonctionnalité de cette dernière formule du drame est en effet annulée dans le modèle théâtral québécois par le fait que la confrontation des «forces» ou des «personnages» antagonistes de la pièce ne se fait pas par rapport «à la même situation» (ce qui est d'ailleurs inscrit dans la fracture spatio-temporelle de l'intrigue et dans la fragmentation identitaire du personnage). Ce dédoublement, sinon cette démultiplication provoque au début le nivellement progressif et presque complet du conflit dramatique (scénique) proprement dit, pour «projeter» toute la représentation ou plutôt toute la non-représentation (à la fin du spectacle) dans une situation conflictuelle extra-scénique.

Dans ce contexte, l'élimination du conflit théâtral du cadre de la pièce se fait de manière inversement proportionnelle à la construction habituelle de la signification de l'intrigue, et non comme l'a défini Pavis («chaque épisode ou motif de la fable ne prend son sens que par rapport à d'autres motifs qui viennent le contredire ou le modifier»[3]). Ce processus introduit un déséquilibre narratif important, empêche l'évolution «constructive» et homogène du drame en exhibant toutes les interventions et les actions des protagonistes de l'histoire de manière «égalitaire» (horizontale) par rapport à l'antagonisme narré. En conséquence, le spectateur a l'impression d'une présence démesurée du conflit dans le spectacle. Par ailleurs, le déploiement inversé de l'antagonisme dans le théâtre québécois se répercute de manière directe sur la forme et spécialement sur la structure du dialogue qui, rappelons-le, constitue un élément fondateur du drame. Pour Pavis, il y a dialogue quand il y a un échange dans la communication («Il y a dialogue lorsque les tirades des personnages se succèdent à un rythme suffisamment élevé; faute de quoi, le texte dramatique ressemble à une succession de

monologues qui n'entretiennent entre eux que de lointains rapports. Le dialogue et le discours sont les seules actions de la pièce: c'est l'acte de parler, d'énoncer des phrases qui constitue une action performative»[4]). Ce critère intrinsèque de la structuration des répliques est plutôt «défaillant» dans la représentation québécoise, qui semble fonctionner essentiellement par la désarticulation de la logique de l'échange dans la communication entre les personnages. Évidemment, le terme de «communication» doit être entendu, dans ce cadre théorique, comme une relation dynamique, participant de l'architecture globale de la pièce, et non de manière naïve comme le synonyme d'une entente interpersonnelle.

Ce modèle de la non-conversation dramatique est particulièrement présent dans *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay: «De dialogue il n'y a pas, à proprement parler [...], mais seulement des bribes, des mots lancés, des taquineries, des injures, des histoires ("En parlant de moineaux, ça me fait penser...") Le dialogue, en tant que tel, a si peu d'importance que les répliques sont souvent interchangeables. Rose raconte à la place de Mme Longré, et aussi bien (ou aussi mal) qu'elle, le voyage de noces de sa fille. Ces dames partagent non seulement les mêmes préjugés, la même insignifiance significative, le même joual - y compris Lisette de Courval -, mais les mêmes jurons, les mêmes tics»[5]. Cette remarque de Laurent Mailhot est d'autant plus juste qu'elle permet de dégager du fractionnement apparent de l'univers représenté un élément hégémonique très important dans l'économie de la parole dramatique: le caractère particulièrement obstrué du langage, où la non-communication devient une condition *sine qua non* du dialogue.

De plus, elle permet de mieux comprendre pourquoi les rapports mutuels entre les personnages sont faiblement individualisés (*i.e.* l'absence du «héros-énonciateur», clairement distinct des autres personnages). En réalité, une telle absence spécifique du dialogue entraîne la polarisation extrême du discours, suspendu entre l'exclusivité de la *doxa* collective et la scotomisation de la

parole individuelle. À cet égard, *Les belles-soeurs* de Tremblay s'avère exemplaire une fois de plus, puisque la confrontation de ces deux représentations se manifeste dans cette oeuvre de manière particulièrement intéressante par le biais de l'antagonisme entre deux formes a-dialogiques: le **monologue** et le **choeur**.

> *Les choeurs, très souples, variés, unissent - totalement, ou par trios, quatuors, etc. - ces voix que les dialogues ne font guère que juxtaposer. Les «suppliant(e)s parallèles» des* ***Belles-soeurs*** *stylisent à leur manière, élèvent jusqu'à l'absurde les tranches de vie quotidienne. Le quintette «Une maudite vie plate ! (...) Pis le soir on regarde la télévision !», avec ses lundi, mardi, mercredi... n'est pas sans rappeler le texte célèbre du Mythe de Sisyphe: «Lever, tramway...». [...] Le choeur assure le tri, l'unité et le commentaire des événements; il est déjà plus dramatique que le pseudo-dialogue. Mais ce sont les monologues, une douzaine au total, qui livrent à nu l'envers du décor, l'âme de ces femmes «désâmées». Ils marquent les temps forts de la pièce [...]. À côté de ces récitatifs avec isolement et projecteur, on trouve, insérés dans le tissu même du dialogue, une sorte de demi-monologue: «conversations» téléphoniques, «scènes», apartés prolongés. Les monologues personnels sont évidemment les plus émouvants, du moins certains d'entre eux: celui d'Angéline Sauvé («J'ai été élevée dans les sous-bassements d'églises (...) j'ai appris à rire à cinquante ans !»), celui de Rose Ouimet («Maudit cul !»), celui de Pierrette Guérin au bord du suicide...*[6]

Au premier regard, il ne paraît possible de définir la nature des liens régissant les deux dimensions capitales du spectacle qu'au moyen d'une inadéquation profonde, mais en fait la division est si radicale, si absolue qu'elle transforme les visions scindées du monde en une représentation structurellement uniforme où l'inexistence de l'individu (se) reflète (dans) l'inexistence collective et vice versa. On y reviendra, mais pour le moment notons qu'en ce qui concerne le conflit proprement dit, il se manifeste simultanément mais implicitement dans les deux strates du discours de la pièce: la strate «individuelle» et la strate «collective». Par ailleurs, le flottement constant du «rôle» de l'individu dans l'intrigue peut aussi être vu comme une des conséquences de la représentation divisée. Il s'agit là des processus identitaires tantôt opposés tantôt complémentaires de l'individualisation et de la socialisation, de sorte que l'individuation du personnage «central» est sans cesse désamorcée et récupérée par sa socialisation, symboliquement ou

métaphoriquement très présente surtout à la fin du spectacle. Comme si les autres personnages de l'oeuvre - également en manque d'identité - devaient se nourrir sans cesse du «présumé» protagoniste, entraînant en fin de compte le morcellement psycho-affectif de celui-ci et sa disparition (parfois physique) de la scène.

Il s'agit d'une altération identitaire produisant un a-individu et, logiquement, un groupe d'a-individus qui, en tant que figure identitaire dépourvue de traits personnels, sont représentatifs (par sa négativité existentielle) de la condition ontologique de la collectivité ambiante. C'est justement ce drame de la désindividualisation du (des) personnage(s) qui absorbe et dissout les formes du conflit génériquement inhérentes à la représentation théâtrale. Autrement dit, la déconstruction du conflit proprement théâtral se fait par une articulation globale mais fragmentée et inconstante des oppositions multiples, ce qui entraîne une exhibition spectaculaire de la «tension» mais réduit (minimalise) la fonction narrative (la «visibilité» scénique) du conflit comme tel. Ainsi, le conflit théâtral, habituellement nécessaire à l'architecture de la pièce, est, dans le contexte québécois, relégué («caché») au deuxième plan: il continue d'être présent dans le spectacle, mais seulement sous la forme d'un non-dit. Dans la sphère de la narration explicite, la conflictualité se manifeste comme un ensemble de micro-structures («règles») dont la typologie, si primaire soit-elle, permet de mieux saisir toute la structure de la représentation québécoise:

♦ **La conflictualité de la chicane**. Cette forme particulièrement fréquente du conflit mineur s'articule non seulement par l'abaissement moral de toute l'axiologie du drame (ce qui est impliqué par ailleurs dans le sens même de la chicane), mais aussi par un «éclatement» tout à fait inattendu et incompris du fil du dialogue. La coexistence de ces deux traits est naturelle, puisque la dissolution horizontale du CONFLIT centralisé et évolutif entraîne, en contre-partie, l'apparition soudaine du

conflit décentralisé et non évolutif pour sauver l'aspect théâtral de la représentation. L'évolution de ce conflit ne se fait habituellement qu'en l'espace de deux ou trois répliques et elle n'est presque jamais justifiée contextuellement. La conflictualité de la chicane peut prendre dans le texte les quatre sous-formes suivantes:

• *Le conflit ponctuel*: Il n'est pas rare de voir dans la théâtralité québécoise le conflit mineur se manifester à la toute première apparition d'un personnage («central» ou «secondaire»), puisque souvent le nouvel arrivant s'engage immédiatement dans une confrontation «radicale» avec d'autres protagonistes (présents ou référentiels) ou avec soi-même. D'un certain point de vue, nous sommes là devant un conflit sémantiquement vide:

> *SOPHIE: Pis ? ROGER: Qu'est-ce que c'est ? SOPHIE (tout de suite agressée): Qu'est-ce t'as... encore ? J'ai pas dit zombie, j'ai pas dit grand-veau ni grosse-pâte-molle... j'ai dit pie ! Pie ?... Pie ?... Tu t'es levé tout croche ? Pie ? À quelle heure ? Quatre heures ? Quatre heures et demie ? Cinq heures ?... Puis t'as passé une heure aux toilettes puis t'as trouvé ça bien ennuyant ? Pie ?... Pie ? ROGER: Raccroche; la ligne est engagée ! (Ha, ha !...*[7]).

• *Le «cul-de-sac»*: Il s'agit là d'une situation dramatique non évolutive qui entraîne une impasse totale de l'action. Dans le cas typique d'un tel sous-conflit, la chicane se transforme en une méta-chicane, où la cause initiale de la mésentente ne compte plus, et où la dispute porte... sur la dispute elle-même:

> *GABRIELLE JODOIN: A me conte, toute, à moé. Toé, on sait ben, commère comme que t'es...; ROSE OUIMET: Comment ça, commère comme que chus. T'es pas ben ben gênée ! Tu sauras que chus pas plus commère que toé, Gabrielle Jodoin ! GABRIELLE JODOIN: Voyons donc, tu sais ben que tu peux rien garder pour toé ! ROSE OUIMET: Ah ! ben là, par exemple... Si tu penses...; LISETTE DE COURVAL: C'est vous, madame Ouimet, qui disiez tout à l'heure qu'on n'est pas venues ici pour se quereller ? ROSE OUIMET: Vous, là, mêlez-vous de ce qui vous regarde ! D'abord, j'ai pas dit quereller, j'ai dit chicaner ! (Les Belles-soeurs*[8]).

Dans cet exemple, la correction de Rose Ouimet: «D'abord, j'ai pas dit quereller, j'ai dit chicaner !» correspond bien à la transformation du conflit en un para-conflit. L'abaissement de

l'antagonisme se produit ici à travers le transfert de la valeur réelle du drame du champ de la «querelle» - plus proche du conflit dramatique proprement dit - vers celui de la «chicane».

• *Le pseudo-conflit*: Dans cette manifestation de la para-conflictualité, ce qui frappe surtout, c'est l'évacuation de la conflictualité proprement dramatique par la confrontation de la topique interne de celle-ci avec la «réalité» de la scène locale. Chose importante, au terme de cette opération, l'élément tragique contenu dans la (les) réplique(s) originale(s) est complètement renversé et ridiculisé. Le drame identitaire implicite dans cette dramatisation est celui du drame même (le théâtre et la théâtralité inclus):

> *LUCE: «Je suis seule, Seule. Seule.» (La Mouette de Tchekhov); BLANCHE: Voyons !*[9]*; LUCE: «J'ai ne l'ai jamais entendu, ton nom...» VICTOR: Ben franchement; LUCE: «Tu n'en as probablement même pas...»; VICTOR: Ben voyons ! Tout de même ! ÉTIENNE: Que c'est ? Est-tu malade ? BLANCHE: Non, c'est Mademoiselle Julie qui est malade; VICTOR: (Ricanant.) Eille ! Vous m'avez faite peur, vous là (La répétition*[10]*).*

• *Le conflit rapporté*: C'est un conflit mis en abyme. L'utilisation très fréquente de ce type de narration dans la théâtralité québécoise généralise de manière efficace la présence apparente de l'antagonisme sans le développer véritablement dans les relations scéniques entre les personnages. Dans une forme extrême de cette para-conflictualité, le conflit sera résumé en une seule réplique, ou en un seul monologue, comme dans la performance solitaire de Rose Ouimet «Une vraie cage à moineaux, c'maison-là!», dont la structure décousue et horizontale est parallèle à la structure de l'ensemble du conflit de la pièce:

> *THÉRÈSE DUBUC: Ah ! C'est pas drôle ! T'nez, à matin, encore. J'dis à Paolo, mon plus jeune: «Moman va aller mégasiner, là, garde memère, pis prends-en ben soin». Ben bonyenne, quand chus r'venue, madame Dubuc avait toute renversé le pot de mnasse sur elle pis a jouait d'dans comme une bonne. Naturellement, Paolo avait disparu ! J'ai été obligée de nettoyer la table, le plancher, la chaise roulante... (Les belles-soeurs*[11]*).*

♦ **La conflictualité ludique**. Cette deuxième forme principale du para-conflit communément exploitée par la théâtralité québécoise emprunte beaucoup au carnavalisme. Elle repose sur le renversement et l'annulation de l'antagonisme tragique par l'introduction de l'élément ludique (voir «Le pseudo-conflit théâtral» de la section «La conflictualité de la chicane»). Il est difficile - à part quelques exceptions comme *Un réel ben beau, un réel ben triste* de Jeanne-Mance Delisle - d'indiquer dans le corpus théâtral québécois des pièces réellement tragiques, la tragédie comme genre étant aussi considérée par la critique comme «une espèce rare dans notre dramaturgie»[12]. Dans notre perspective, la carnavalisation québécoise d'un conflit potentiellement tragique diffère cependant de la fonction du rire typiquement rustre, tant glorifié par Mikhaïl Bakhtine, car dans le contexte étudié, elle semble l'étouffer et non l'expurger:

• *Le conflit - «éclat de rire»*: Dans certains cas, la résolution du conflit ponctuel se fait par la carnavalisation ponctuelle du drame, ce qui peut donner l'impression d'assister à une résolution bénigne de l'antagonisme. Mais comme le conflit ponctuel est un pseudo-conflit, sa résolution est naturellement aussi une pseudo-résolution. D'ailleurs, au niveau du «dit», c'est cette absence «apparente» (mais cumulative) du conflit qui fait paradoxalement évoluer le conflit «caché» de la représentation, d'autant plus qu'elle est souvent en rapport avec la dénégation du conflit (on y reviendra):

> *BERNARD (après un rot ironique): Que c'est que t'as, ma Puce ? Qu'est-ce t'as, donc ?... Un problème ? SOPHIE: Niaiseux !... Niaiseux ! BERNARD: Un problème sec sec sexuel... j'espère; SOPHIE: Le seul que j'ai c'est celui que tu me donnes; puis il est comme toi: bien insignifiant ! (C'est l'impasse. Elle est choquée; il est blessé. Puis ils éclatent de rire. Il lui offre une de ses bouteilles. Elle la prend. Puis chacun lève sa bouteille pour le choc du toast) (Ha, ha !...*[13].

• *Le conflit - «chronotope carnavalisé»*: Le pseudo-conflit peut être «résolu» de manière carnavalesque dans la dimension spatio-temporelle de la représentation, ce qui,

parallèlement à la fonction identitaire du «pseudo-conflit», mêle la structure du chronotope dramatique avec celle de l'espace et du temps de la «vie» et provoque (au niveau superficiel) un effet comique. Cette déconstruction du rituel théâtral s'accompagne très souvent du déshabillement du personnage de son rôle:

> *LUCE: Écoute ! Écoute ! Le théâtre ! L'entends-tu ? C'est le dernier morceau de mon âme qui s'envole avec elle; BLANCHE: Ben non! C'est des pigeons. Sont pognés dans le toit. On les entendait pendant que tu jouais*[14]*; LUCE: I s'en vont se coucher, quelque part, chacun de leur côté. C'est la fin de l'acte un. À l'acte deux, le lendemain, même histoire. I se passe la même chose; ÉTIENNE: I se passe quoi ? LUCE: Rien; ÉTIENNE: Pis ça dure combien de temps ? LUCE: Toute une vie; BLANCHE: Deux heures; ÉTIENNE: Christ, ça va être long (La répétition*[15]*).*

• *Le conflit - «mauvaise blague»*: Dans cette situation, une plaisanterie encode dans la représentation un antagonisme réel. La blague s'avère alors «mauvaise» à un double niveau. La résolution de ce type de conflit «fait rire», mais ce rire masque une information sur les rapports hautement négatifs entre les protagonistes. Les raisons profondes de ce comportement ne sont pas explicitées dans (par) le texte. Dans les apparences, elles semblent paradoxalement se traduire par «l'ennui», c'est-à-dire l'insignifiance d'un problème:

> *(Luc entre.) LUC: Comme ça, t'as traversé l'océan pour venir pleurer sur ma tombe ? MARTINE: Une farce ? [...] Vous m'avez faite traverser l'océan pour une farce ? CATHERINE: J'aimerais savoir qu'est-ce qui se passe ? MARTINE: Isabelle m'a appelée en Allemagne, hier, pour que j'vienne aux funérailles de Luc; CATHERINE: Non ! ISABELLE: J'm'ennuyais ! (Les muses orphelines*[16]*)*

• *Le conflit négativisé*: La particularité de cette dernière sous-forme du pseudo-drame ludique repose sur le renversement des valeurs usuelles du paradigme carnavalesque, de sorte que l'ironie paraît complètement inoffensive. Elle est construite sur un «rien» narratif. Cet antagonisme garde cependant un sens, mais seulement au niveau des rapports entre le pseudo-conflit théâtral (exposé) et le véritable conflit hors-scénique (dissimulé). Par sa présence indicible mais non résolue, cette dynamique rend significativement nulle et impossible toute «autre» résolution du conflit:

Luce: Pas eu le temps d'apprendre à vivre, moi. Ma bonne étoile m'a chié s'a tête trop de bonne heure. À dix ans, le talent catelli m'avait déjà pourri toute le destin[17]*; Luce: I faut que tu joues, Pipo. Je t'en supplie. Sinon, je vas t'en vouloir toute ma vie de m'avoir donné c'te vie-là; Pipo: Écoute-moi bien, là. J'ai pas besoin de m'exirciser le bobo, moi, ok ? J'en n'ai pas de bobo, moi, ok ? Chu heureux, moi ! Luce (Sursautant): Non, pas ça; Pipo: Oui, chu heureux ! Luce (Sursautant à nouveau): Ah ! [...] Bon, c'est assez, là (La répétition*[18]*).*

♦ **La conflictualité reconduite**. Elle crée l'impression d'assister à un développement du conflit sans assurer ni son développement ni sa résolution. Autrement dit, c'est un renouvellement incessant mais infécond - par rapport à la structure habituelle du récit - de la situation antagoniste (sous la même forme ou sous une forme modifiée), ce qui provoque la fragmentation de l'intrigue et empêche définitivement sa résolution *sur* la scène. Pris globalement, ces micro-conflits créent subtilement une méga-représentation homogène de la première phase du conflit seulement, conformément à ce lieu commun de la théâtralité québécoise: «L'action ne cesse pas avec la fin de la pièce, elle ne fait que commencer»[19].

• *Un conflit de moins, un conflit de plus*: Cette dynamique remplace immédiatement une conflit ponctuel, au moment de la résolution «apparente» de celui-ci, par un autre conflit ponctuel. Il est à noter qu'il n'y a pas de liens narratifs réels ni en amont ni en aval du récit dramatique entre les deux situations antagonistes (à l'exception du «bond» narratif de l'une à l'autre qui se fait dans une spatio-temporalité commune aux deux narrations). En ce qui concerne le degré tragique des deux boucles (qui peuvent s'enchaîner ainsi avec d'autres «à l'infini»), il *semble* s'amplifier progressivement en intégrant en chemin tous les micro-conflits précédents:

3e tableau - Antonio malade. Antonio: ([...] Un temps). Est-ce que c'est grave, docteur ? Le médecin: Non. Mais la prochaine fois, vous prendrez des précautions; Antonio: Des précautions, des précautions ! Ça coûte cher, docteur. Je ne fais pas votre salaire. Et en plus, j'ai une femme et un enfant à faire vivre en Italie (Gens du silence[20]*).*

• *Le conflit en reprise*: La para-conflictualité se nourrit également abondament du procédé de la répétition, autant en ce qui concerne la structure d'une seule réplique que celle du micro-conflit (et du conflit global implicite, évidemment). Pour ce qui est de la première forme discursive, notons qu'elle atteint le degré le plus haut et le plus explicite du paroxysme dans la formule: «Répéter. Répéter. Répéter. Répéter, répéter, répéter»[21]. La reprise de la même réplique (littéralement ou non) par un autre personnage permet également de poursuivre le dialogue sans faire avancer le conflit, tout en créant l'impression que «tout malheur arrive à tout le monde»:

> *ÉTIENNE: Sacrez votre camp, vous avez pus rien à faire icitte! ÉTIENNE: On n'a pus rien à faire icitte personne ! [...] Enwoyez ! Sacrez votre camp ! [...] On est toute venus pour rien ! VICTOR: Écoutez-le pas, i sait pas ce qu'i dit; VICTOR: Nonon ! C'est juste qu'i a quelqu'un qui vient d'avoir un malaise en coulisse, je pense; VICTOR: Nonon ! C'est pas fini ! C'est pas fini, voyons ! (La répétition*[22])

• *Le conflit - «volte-face»*: Semblable à la dynamique d'«Un conflit de moins, un conflit de plus», cette catégorie comprend des revirements tout à fait inattendus et - chose importante - souvent inexplicables (non motivés ni psychologiquement ni contextuellement) de la situation conflictuelle. Plusieurs blocages de l'intrigue et de nombreux transferts horizontaux du conflit d'un personnage avec un autre se nourrissent de cette logique para-conflictuelle:

> *ISABELLE: On part, Luc ! LUC: Non ! ISABELLE: Tu voulais partir y a pas cinq minutes ? À cause ? LUC: À cause que c'est non! (Les muses orphelines*[23])
>
> *ANTONIO: Qu'est-ce que tu fais encore ici ? Ta valise est prête, qu'est-ce que tu attends pour partir ? ANNA: C'est toi qui devrais partir, Anto' (Gens du silence)*[24].

• *Le conflit non conflictuel*: Un peu comme dans le cas du conflit négativisé, c'est l'«absence» de conflit dans le vécu des personnages, c'est-à-dire la reprise du non-changement, qui sera paradoxalement la principale force instituante de la représentation antagoniste. Le conflit non conflictuel met en relief le caractère horizontal du déploiement circulaire du conflit, tout en informant

le spectateur du drame implicite dans cette platitude existentielle:

> *C'toujours pareil. Y a jamais rien qui change. Moi qui pensais que j'ferais mieux qu'ma mère. [...]* MARIE *(en riant): Et nous vîmes les victimes se mettre à changer (Les fées ont soif*[25]*).*
>
> *Le dimanche, on sort en famille: on va souper chez la belle-mère en autobus. Y faut guetter les enfants toute la journée, endurer les farces plates du beau-père, pis manger la nourriture de la belle-mère qui est donc meilleure que la mienne au dire de tout le monde ! [...] Chus tannée de mener une maudite vie plate ! Une maudite vie plate ! Une maudite vie plate ! Une mau... (Les belles-soeurs*[26]*).*

♦ **La conflictualité annulée**. On peut définir la para-conflictualité présentée jusqu'ici uniquement par rapport au caractère non évolutif de l'antagonisme, car - rappelons-le - le para-conflit «avance» essentiellement par le fait que la conflictualité «se bloque». Ce rapport proportionnellement inverse entre le principe structurel du conflit et sa manifestation formelle, qui doit aussi être considéré comme l'actualisation du conflit réel par la désactualisation du conflit théâtral (scénique), se manifeste sous des formes discursives multiples où la conflictualité de la chicane, la conflictualité ludique et la conflictualité reconduite trouvent toutes leurs fonctions. La dimension a-dialogique du texte, oscillant de manière indistincte entre le monologue et le choeur, est aussi significative dans ce mode spécifique des conversations:

• *L'ambigu conflictuel*: Il résulte principalement de l'ambivalence identitaire des protagonistes et de la spatio-temporalité opaque de leurs environnements et de leurs histoires. L'annulation d'un antagonisme initial et non sa résolution dans le cadre de la représentation se fait, aussi paradoxal que cela puisse paraître, par la monophonisation du dialogue, ce qui permet une émergence implicite de la conflictualité proprement dite. Ce dédoublement constant entre l'énonciateur et l'énoncé (qui est une désappropriation de la parole) s'avère une des conséquences majeures du phénomène:

2e tableau: UNE FEMME: Il en arrive des bateaux pleins à chaque semaine. Ils viennent ici voler nos jobs. C'est pour ça qu'il n'y a plus de travail pour nous. Il y a tellement d'immigrants, qu'il n'y a même plus assez de logements à louer pour nous, dans notre propre pays. Ça a-tu du bon sens ! vs UN HOMME: [...] Après deux mois de ce régime-là, j'ai eu peur. C'est à ce moment-là que j'ai sacré le camp de l'usine. On me prenait pour un vrai Italien ! Moi, un Italien ? Moi, toute ma famille est née ici: ma femme, mes six enfants et mes dix-huit petits-enfants. Moi, Lorenzo Del Vecchio, un Italien ? Jamais. Jamais ! (Gens du silence[27])

• *Le conflit «interchangeable»*: On peut considérer ce type de conflit comme une variante du partage commun de la même réplique (voir le «Conflit en reprise»). Le conflit «interchangeable» s'apparente également au «Conflit - "volte-face"», car dans les situations antagonistes liées à cette catégorie, on assiste également à l'«échange» de la position des protagonistes, ce qui annule l'exposition et la résolution de la problématique y contenue:

ANNA [en voulant convaincre Antonio]: C'est pas chez nous ici[28]*; ANTONIO [en voulant convaincre Anna]: C'est pas chez nous ici*[29]*; La scène 4 - LUCE: Attendez ! Attends, Étienne, attends ! [...] Est-ce que tu pourrais pisser sur la scène, s'il te plaît, Victor ?*[30] **vs** *La scène 5 - VICTOR: Ah oui ! C'est bon, Étienne. C'est ben ben bon. Ben bon. C'est touchant. Hum. Euh... Pis, moissi, justement, je me sentirais prête à me révéler, moissi. (Musique grave. Il monte sur une chaise et leur montre leur sexe). [...] LUCE: Non, merci. c'est trop. Je m'excuse, mais je m'attendais pas à ça (Gens du silence*[31]*).*

• *Le conflit des «contre-vérités»*: En apparence, il s'agit ici de la narration dramatique de la non-communication qui emprunte beaucoup au «Conflit interchangeable». La différence par rapport à cette dernière forme d'antagonisme réside dans le fait que la reproduction de la réplique originaire par l'autre personnage conduit à la négativisation complète de l'énoncé. Au niveau explicite de la représentation, cette alternance provoque un brouillage sémantique qui s'estompe toutefois dès que l'on accède au conflit implicite. C'est *la* réplique par excellence de la para-conflictualité, car elle désamorce (évacue) le conflit proprement dit, tout en amplifiant la tension dans le spectacle:

CHARLES CHARLES 38: Aucune excuse ! tu es ennuyant; CHARLES CHARLES 19: Je le sais. Je suis fascinant; CHARLES CHARLES 38: Ennuyant; CHARLES CHARLES 19: Je le prends comme un éloge. Jusqu'à maintenant, j'ai eu que des éloges; CHARLES CHARLES 38: Prépare-toi! Tu ne fais que

commencer ta carrière; CHARLES CHARLES 19: Tu sais quel jour on est, hypocrite ? Tu sais que c'est ce soir que je termine ma carrière ? (Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans[32])

• *Le conflit «entente»*: Chaque conflit repose sur une entente, mais dans le cas du para-conflit québécois, cette couche de l'implicite est particulièrement évidente, car les personnages plus ou moins opposés au niveau visible de l'antagonisme sont très «solidaires» en face d'une situation conflictuelle globale, qui se manifeste habituellement à la fin du spectacle. Les parallélismes identitaires et spatio-temporels (*i.e.* la non-différenciation finale du personnage; le partage circulaire et égalitaire du conflit) renforcent efficacement ce modèle:

> *MARIE: J'suis tannée de prendre des vallium; MADELEINE: J'ai ben d'la misère à me r'mettre de ma brosse d'hier ! MARIE: Qui suis-je qui serai comme si je n'avais jamais été ?*[33]*; LES TROIS ENSEMBLE: ain ain ain ain/ain ain ain ain ain/ainsi sont elles/ain ain ain ain/ain ain ain ain/ainsi sont-elles (Les fées ont soif*[34]).

Ce réseau de micro-conflits et de micro-structures n'est évidemment pas exclusif à la théâtralité québécoise, car on peut facilement retrouver la plupart de ces «figures» rhétoriques et narratives dans d'autres corpus socio-dramatiques. La principale différence entre le modèle empirique de l'évolution et de la fonction du conflit dans le spectacle théâtral et la pragmatique québécoise de l'antagonisme dramatique réside dans le fait que ces bribes narratives, habituellement employées par les dramaturges comme des appoints dans l'intrigue, jouent paradoxalement dans la représentation «d'ici» le premier rôle. Ce sont les éléments fondateurs de la conflictualité. Évidemment, la typologie proposée ici n'est ni exhaustive ni étanche (*v.g.* les échantillons de textes cités peuvent être facilement interchangés), et il ne faut pas oublier que toutes ces formes (et leurs variantes) appartiennent au même mécanisme régulateur du discours global. Elles témoignent cependant d'une chose capitale: l'existence d'une sérieuse fracture dans le mode de présentation du conflit théâtral.

L'implosion de l'intrigue

La présentation des conflits de type secondaire au premier plan de la représentation est la cause principale du nivellement et, en conséquence, de la non-représentation du conflit dramatique central. Mais il y a plus. La multiplication et l'entrecroisement de ces antagonismes mineurs s'emparent également du fil central de l'histoire (l'intrigue). Les relations entre ces deux structures sont étroites: l'absence explicite de celle-ci entraîne le déchaînement de celle-là et vice versa[35]. Leurs rapports réciproques sont donc évidents, mais ce qui doit surtout retenir l'attention est le fait que toutes deux entretiennent également des liens structurels parallèles. Cette dernière caractéristique est capitale pour l'évaluation de la valeur performative du conflit déclenché «après» la représentation (on y reviendra).

Un exemple parfait de l'évolution horizontale fractionnée et généralisée de l'intrigue est contenu dans la scène finale des *Belles-soeurs*, où tous les personnages s'engagent effectivement dans une méga-*dispute* (*«Une grande bataille s'ensuit. [...] On entend des cris, quelques femmes se mettent à se battre. [...] On commence à se lancer des livrets de timbres par la tête. **Tout le monde** pige à qui mieux mieux dans les caisses, on lance des timbres un peu partout, par la porte, par la fenêtre»*[36]). Une telle focalisation du drame renverse effectivement la structure usuelle du conflit dramatique et - chose importante - fait apparaître (déjà au niveau symbolique) le mécanisme même de l'occultation du conflit: la discontinuité et la fragmentation des séquences dramatiques. Il est à noter que l'amplification de la chicane (déjà manifeste au niveau lexical par l'emploi de l'expression «une grande bataille») s'inscrit bien dans le modèle du conflit mineur globalisé, ne serait-ce que par l'incompatibilité entre l'insignifiance (éthique mais aussi matérielle) de la cause de la bataille («les timbres») et son ampleur exagérée. Dans cette scène, comme dans toute la pièce, chaque timbre posséderait en fait, au niveau de la représentation métaphorique du conflit une double

valeur, celle de signifier, individuellement, un conflit autonome (un micro-conflit), et celle d'exprimer en soi-même et par soi-même le conflit global.

C'est justement cette double fonction du conflit secondaire qui va à l'encontre de la structure universelle de la tension dramatique où le même élément «n'a à lui seul aucune valeur; il se projette dans le suivant jusqu'à la catastrophe ou la fin de la pièce»[37]. Laurent Mailhot a fort bien relevé cette double spécification dans l'oeuvre de Tremblay:

> *Les conflits sont multiples, innombrables, dans* ***Les belles-soeurs****: les lignes se croisent, se heurtent, les fils se nouent en un tissu d'apparence uniforme mais plein de contrastes, d'aspérités, de mailles défaites, de trous. Conflits de génération, de tempéraments, d'intérêts. Les jeunes s'opposent aux vieilles, les femmes mariées aux célibataires, les bigotes aux émancipées, les (relativement) futées aux imbéciles, les chanceuses aux malchanceuses, les grasses aux maigres, les violentes aux modérées. Les soeurs s'opposent aux soeurs, sans quitter jamais la famille, le clan, le pâté de maisons. Toutes celles qui ont voulu juger et dépasser le milieu sont ou seront infailliblement récupérées: non seulement Germaine et son million de timbres-primes, mais Mme de Courval, son vison, son snobisme et ses voyages, Angéline et son club, etc. Pierrette Guérin est là pour indiquer à Lise Paquette un autre cul-de-sac. [...] Maris, enfants, vieillards à charge, maladies, ignorance, monotonie, pauvreté, chacune des belles-soeurs a à se plaindre, et se plaint drôlement, amèrement; mais elles tiennent à une dérisoire «justice», à une égalité dans le malheur. Qu'une seule s'échappe, par le haut ou par le bas, et c'en est fait de la solidarité tribale, de la bonne conscience endormie. L'enfer médiocre ne se vit bien qu'ensemble. Les hommes ont leur taverne; la cuisine surpeuplée est la taverne des femmes. Égoïsme, envie, aigreur, vulgarité, vengeance, désespoir, sont ici les formes monstrueuses d'une révolte refoulée et avortée*[38].

À cette multitude d'oppositions, on pourrait en ajouter d'autres, encodées dans les couches plus profondes du texte (soit au niveau de l'implicite, soit au niveau de la dénotation): les hommes *vs* les femmes, le spirituel *vs* le matériel, l'individu *vs* la collectivité, le texte *vs* l'image, le hasard *vs* le déterminisme, l'égalité *vs* la différence, la liberté *vs* l'oppression, etc. La forme de narration adoptée par Tremblay pour présenter tous ces conflits nourrit très bien le paradigme global de la fragmentation progressive et complète de l'intrigue:

> *L'absence de dialogue véritable, l'absence d'intrigue, l'absence d'hommes... concourent, avec l'absence du français correct, du bon usage, à créer sur la scène un univers cohérent dans*

son incohérence, à rendre sensible la menace d'anéantissement, à faire des ***Belles-soeurs*** *une tragédie du vide, de la désintégration. [...] La pièce de Tremblay elle-même, avec son échantillonnage, ses énumérations et ses clichés, constitue un merveilleux catalogue. C'est là sa structure, et elle est originale, nécessaire. Car il faut bien le dire, les croquis, les esquisses, l'absence d'intrigue logique et vigoureuse, la composition horizontale et excentrique, étaient exigés par le sujet et les personnages. Le véritable drame, ici, ne saurait apparaître qu'au fil des petits drames, des travers, du ridicule, du joual. Accumulation de dispersions qui contribuent au progrès et à l'unité de la fresque.* ***Les Belles-soeurs*** *est truffée de coqs-à-l'âne, de réflexions saugrenues, apparemment hors de propos, en fait profondément accordées à la situation et à la trame secrète de la pièce*[39].

Cette analyse de Mailhot contredit l'affirmation de Pavis pour qui «[a]u sens strictement dramatique, il n'existe qu'un type de tension: celle qui porte sur la suite, sur le *quoi* et qui concentre tout (y compris le spectateur) sur l'épilogue»[40]. Or, dans le cas des *Belles-Soeurs* (et des autres pièces de notre corpus), la notion de progression dans la construction et dans l'évolution de la tension «scénique» devient si minime qu'elle semble totalement superflue et inopérante. Elle garde toutefois son utilité «secrète» qui est justement celle de la négativisation et de l'annulation de la représentation. De ce fait, le tableau 6 de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* se révèle particulièrement significatif, puisqu'il interpelle le chiffre «6» en renversant totalement son sens dénotatif initial («6»: l'achèvement de la création comme la FIN originaire → «9»: l'écroulement de la création comme la FIN originale; voir l'accumulation du chiffre «9», ne serait-ce dans le titre de la pièce) de manière à ce que le big bang de la genèse soit transformé en un grand trou noir de l'apocalypse: «Au sixième tableau... [...] le public qui avait rien dit jusque-là a ressenti le besoin d'une intrigue... [...] J'ai vécu des angoisses abominables en écrivant ma pièce. [...] Il fallait trouver autre chose... De peine et de misère, j'ai regardé mon sixième tableau droit dans les yeux. J'ai décidé d'écrire n'importe quoi. [...] J'ai écrit la première intrigue qui m'est passée par la tête. Puis je l'ai rayée. J'avais l'obsession d'en finir avec ce sixième tableau [...] ... le sixième tableau...

....le sixième tableau... *Effrayé devant la page blanche, il pleure en silence*»[41].

En analysant dans cette perspective les autres pièces du corpus, on peut relever - au niveau global de la représentation - plusieurs caractéristiques communes de cette structure horizontale de l'intrigue (du conflit) dramatique. De tous les principes déterminant le fonctionnement de l'antagonisme dans la théâtralité québécoise, trois semblent avoir une force opérationnelle particulière:

♦ **La circularité du conflictuel**: Le conflit ponctuel, tel qu'il est manifeste par exemple sous la forme de la réplique interchangeable, peut être généralisé jusqu'à ce que tous les personnages occupent successivement la même position dans l'intrigue. C'est fondamentalement à travers ces parallélismes narratifs que le conflit «progresse», se déplaçant d'un personnage à un autre. C'est un pseudo-développement du conflit:

> • *ROSE OUIMET [à Lisette de Courval et Marie-Ange Brouillette]: Commencez donc pas à faire la chicane, vous deux là ! On n'est pas venues icitte pour ce chicaner ! Si vous continuez, moé, je r'traverse la ruelle, pis j'rentre chez nous !*[42]; *LISETTE DE COURVAL: C'est vous, madame Ouimet, qui disiez tout à l'heure qu'on n'est pas venues ici pour se quereller ? ROSE OUIMET: Vous, là, mêlez-vous de ce qui vous regarde ! D'abord, j'ai pas dit quereller, j'ai dit chicaner !*[43]
>
> • *GABRIELLE JODOIN: Voyons donc, Rose, laisse-les donc se chicaner tu-seules ! ROSE OUIMET: Certain que j'vas les laisser se chicaner ! Envoye, vas-y, Germaine, manque-la pas, la fille ! [...]; THÉRÈSE DUBUC: Arrêtez donc un peu de vous disputer, chus fatiquée, moé ! [...] Vous allez réveiller ma belle-mère, pis a va recommencer à nous achaler ! [...]; GABRIELLE JODOIN: Ben quoi ! A l'a raison ! On va pas dans une veillée avec une vieille de quatre-vingt-treize ans ! LISETTE DE COURVAL: C'est vous, madame Jodoin, qui disiez à votre soeur de se mêler de ses affaires, tout à l'heure !*[44]
>
> • *MARIE-ANGE BROUILLETTE: Dites-moé pas qu'la chicane va r'poigner ! ANGÉLINE SAUVÉ: Y'a-tu eu une chicane ? RHÉAUNA BIBEAU: Qui c'est qui s'est chicané, donc ? [...]; LISETTE DE COURVAL: Les revoilà qui recommencent ! ROSE OUIMET: Est assez vieille ! Est pus bonne à rien ! [...]; THÉRÈSE DUBUC: J'oublierai jamais c'que vous v'nez de dire là, Rose Ouimet ! [...]; ROSE OUIMET: Ah ! pis sacrez-moé donc patience ! ANGÉLINE SAUVÉ: Qui c'est qui s'est chicané, avant, donc ? ROSE OUIMET: Vous voudriez tout savoir qu'on vous explique toute en détails ? [...]; ROSE OUIMET: Ensuite, vous pourriez aller tout colporter un peu partout, hein, c'est ça ? RHÉAUNA BIBEAU: Rose Ouimet ! J'me fâche pas souvent, mais j'vous permettrai pas d'insulter mon amie ! (Les belles-soeurs*[45])

Il est intéressant de noter que cet éclatement de la dispute engageant tous les protagonistes survient significativement vers la fin du premier acte, pour ensuite être repris en tant que «grande bataille» (beaucoup plus *réelle* que la première) dans la conclusion de la pièce. Il s'agit là d'un autre type de parallélisme, plus structurel, mais qui se nourrit de la spatio-temporalité de la répétition de la même manière que tous les autres conflits. Dans une narration plus condensée, l'émergence et la progression générales de la «chicane» peuvent être réalisées dans une seule réplique qui, construite comme une mise en abyme, annonce en tant que récit-symbole le dénouement final du spectacle. À cet égard, le rêve de Mimi dans *Ha ha !...* est exemplaire, surtout à cause de sa valeur prémonitoire. C'est une démonstration parfaite de la logique de la conversion radicale et douloureuse de la fiction en réel, puisque la scène de la mise à mort de Mimi sera rejouée réellement dans la dernière scène:

> *MIMI: Veux-tu que je te raconte mon rêve [...] ? [...] C'était plein de monde, comme à Dorval dans le temps des Fêtes. Mais personne attendait personne, ni d'avion. [...] Au début, tout le monde était poli. Quand on se touchait, [...] on se souriait, on se disait excusez-excusez-moi-j'ai-pas-fait-exprès... Mais tout d'un coup ça a changé. Il s'est rien passé mais on s'est aperçus que tous ceux qui s'étaient touchés étaient restés avec des marques qui se creusaient à travers leurs vêtements, [...] qui s'infectaient, qui puaient. Puis on a entendu annoncer au haut-parleur que c'était une épidémie. [...] On voulait tous sortir; on se battait, on se débattait, on se poussait pour passer. [...] Mais il était trop tard. Je me suis regardée, j'étais toute pourrie (...) (Ha, ha!...*[46]).

L'antagonisme présenté dans cette histoire est fondé sur le «rien» («Il s'est rien passé mais...») et la cause principale de la tragédie est minimalisée à tel point qu'elle reste imperceptible en tant que «virus» - tout en étant amplifiée dans ses effets sur tous les «personnages». En ce qui concerne le pourrissement complet de Mimi, on y verra le reflet fidèle de l'identité individuelle entièrement dégradée par son environnement social (et toujours emblématique de cette socialité). Puisque cette scotomisation ultime de l'identité personnelle et sociale est propre à l'ensemble des pièces analysées, on peut affirmer que le caractère circulaire

du conflit provoque l'implosion de l'intrigue par la réduction radicale de la structure de celle-ci.

Dans beaucoup de cas, comme par exemple dans celui de *Gens du silence*, il s'agit d'un lien réciproque entre une spatio-temporalité (fête, rituel, représentation) impossible à atteindre («Tu vois. Tu fais éclater mes ballons. *Antonio amorce un autre pas. Zio le fige avec un cri.* Non ! Bouge pas !»[47]) et une identité (individuelle, familiale, sociale) laissée à la dérive («NANCY: Je lâche tout ! GINO: Ta famille ? NANCY: Mes parents, mais surtout Chiuso»[48]). On s'aperçoit aussi que leurs structures similaires se répercutent inévitablement sur la forme et sur la fonction du conflit et sur celles de la narration dramatique. Faute d'«ouverture» dans l'intrigue, l'histoire semble devoir se reprendre continuellement dans la pièce jusqu'à ce que l'événement initial, habituellement celui du début du spectacle, soit transmis (symboliquement presque intact) dans la scène du dénouement afin d'inviter le spectateur à rejouer/déjouer la pièce dans la réalité. Cette décharge narrative est en fait le passage de l'action et du devoir de résoudre le conflit d'un espace à un autre: souvent elle est représentée comme un héritage par la figure du parent et celle de l'enfant («Ça va être une vraie job, toute nettoyer ça !» de Linda Lauzon dans *Les belles-soeurs*; le départ final de Nancy qui reprend le départ originaire de son père Antonio dans *Gens du silence*). Plus globalement, elle se manifeste comme un transfert de la représentation par une utilisation spécifique des figures de l'acteur et du spectateur. Dans chaque cas, l'intrigue est donc «retournée» à son état initial.

♦ **Le polycentrisme relationnel**. La circularité du conflictuel exerce un impact profond sur la fonction identitaire du personnage, car en éliminant les marques distinctives entre le personnage central et le personnage secondaire, elle réduit à zéro la valeur réelle du protagoniste. Si on voulait se servir de la terminologie du modèle des actants, on serait obligé de considérer chaque personnage sans exception comme un opposant-adjuvant, c'est-à-dire

comme une identité tantôt principale, tantôt marginale. À la suite de ce syncrétisme et de cette démultiplication, la réalisation de la quête (ou plutôt son annulation) se fait dans une double dimension où la collectivité représente le personnage et le personnage représente la collectivité. Ce polycentrisme relationnel est aussi horizontal, puisque au fur et à mesure que l'intrigue avance, une opposition égalitaire (et presque indistincte) s'installe progressivement entre tous les protagonistes. À cet égard, on peut se rapporter aux *Muses orphelines*:

> • **Luc** *vs* **Martine** - *LUC: Pis la guerre ? Vas-tu finir par revenir à Saint-Ludger avec une tête de Russe en guise de panache sur le top de ton char d'assaut ? [...] LUC: Tu aurais dû mettre ton costume de soldat, on aurait pu jouer à papa-maman; MARTINE: Je jouerai plus à ça, Luc ! (Silence) Allez-vous finir par vieillir ? (Silence)*[49]; **Luc** ***vs*** **Catherine** - *ISABELLE: Demain, j'm'en vas avec Luc, à Montréal; CATHERINE: Luc, j'ai mille piastres à caisse... Laisse-la tranquille! LUC (l'attaquant): La laisser tranquille ? Tu m'as expédié à l'aut' boutte du monde en me laissant croire qu'a l'était en Espagne rien que pour que j'la laisse tranquille*[50]; **Luc** ***vs*** **Isabelle** - *ISABELLE: On part, Luc ! LUC: Non ! ISABELLE: Tu voulais partir y a pas cinq minutes ? À cause ? LUC: À cause que c'est non!*[51]
>
> • **Martine** ***vs*** **Catherine** - *Martine entre habillée en militaire. CATHERINE: Martine, y veut sortir au village ! Empêche-le ! MARTINE: J'suis pas le bouncer de la famille. Qu'y sorte, j'm'en sacre*[52]; **Martine** ***vs*** **Luc** - *LUC: [...] Demain, quand maman va être ici, j'vas y lire mon livre; ISABELLE: Tu l'as fini ? LUC: Presque... [...]; MARTINE: Ça existe c'te roman-là ? Catherine, ton investissement va peut-être te rapporter ? LUC: J'ai la veillée pascale, Isabelle. Y faut que j'aille. [...] (Luc ouvre la porte. On entend le vent). MARTINE: Du vent ! Son roman, c'est rien que du vent !*[53]; **Martine** ***vs*** **Isabelle** - *ISABELLE: Tu veux-tu jouer aux cennes ? MARTINE: Hostie de famille de fous !*[54]; *ISABELLE: Tu te demandes même pas si c'est correct d'être soldat pis de tuer du monde ? MARTINE: J'aime vivre, Isabelle. C'est toute !*[55]
>
> • **Catherine** ***vs*** **Luc** - *CATHERINE: Oùsque tu vas arrangé comme ça ? LUC: À l'église; CATHERINE (prenant les clefs de l'auto et les pressant sur sa poitrine): Moi, vivante, tu sors pus d'icitte habillé d'même !*[56]; **Catherine** ***vs*** **Isabelle** - *CATHERINE: Va-tu falloir que je te rappelle tout c'que j'ai faite pour toi depuis la mort de meman ? Ingrate ! ISABELLE: «Ingrate» ! «Ingrate» ! J'savais qu'on allait y arriver. Ça, force-toi pas pour m'expliquer c'que ça veut dire. J'ai toute une page de ce qu'y veut dire c'te maudit mot-là !*[57]; **Catherine** ***vs*** **Martine** - *CATHERINE: [...] Martine ? La belle surprise ! (Martine veut la prendre dans ses bras.) Excuse-moi, j'ai jamais été forte des minouchages; MARTINE: C'est dommage ! CATHERINE: Comme ça t'es v'nue passer Pâques avec nous autres. T'aurais dû m'avertir*[58].
>
> • **Isabelle** ***vs*** **Catherine** - *CATHERINE: Tu vas retourner au village; ISABELLE: Tu m'prends-tu pour un cheval ? Prends ton char!*[59]; **Isabelle** ***vs*** **Luc** - *ISABELLE: Ça t'a «inspiré» ta crise ?*

(Silence) Quand est-ce que j'vas pouvoir le lire, ton livre ? LUC: Bientôt Isabelle: Tu-suite, O.K.[60]*;* **Isabelle vs Martine** *- ISABELLE: Martine, tu l'aimais, Luc ? MARTINE: Je sais que tu as toujours eu une grande admiration pour lui. Moi, je l'ai toujours trouvé un peu étrange; ISABELLE: Tu pourrais attendre qu'y refroidisse avant de cracher d'sus. (Les muses orphelines*[61]*)*

Ces exemples permettent de constater que la conflictualité circulaire est répartie dans des proportions égales entres les quatre personnages. En conséquence, chaque protagoniste, indépendamment de son vécu «particulier» - mais curieusement, à ce niveau de la description, les différences s'articulent de manière extrême -, autonomise et «assume» le conflit de sorte que la *situation commune*, fondatrice selon Pavis de la conflictualité dramatique, se trouve totalement morcelée: là, elle n'est plus double, elle est hétéroclite. On doit noter toutefois que, dès le moment où on se rend compte de la fragmentation ultime du conflit et de la participation intégrale des personnages à celui-ci (voir *Les fées ont soif*: «LA STATUE: Imagine; MARIE: Imagine; MADELEINE: Imagine; LA STATUE: Imagine. *Rideau*»[62]), l'on peut accéder plus facilement à la conflictualité occultée, racontée implicitement dans la représentation. On y reviendra.

Autant les pièces classiques que les pièces modernes du corpus témoignent de ce phénomène. Dans *La répétition*, par exemple, l'étape ultime de la décentralisation du conflit et de la décomposition de l'intrigue se manifestera par la polarisation absolue des positions occupées par les personnages d'Étienne et de Victor («ÉTIENNE: Dépêchez-vous ! VICTOR: Non ! Partez pas !»[63], etc.). Notons cependant que cette double négation de «deux vieux amis de toujours» (la négation de la négation) entraîne par son caractère statique, irrésolu et indifférencié (et contre toute attente du spectateur) l'annulation du conflit et non sa résolution.

Dans le texte «fondateur» du théâtre québécois qu'est *Tit-Coq*, le polycentrisme relationnel se manifeste dans la structure du récit et du conflit à un degré plus primaire (encore non fonctionnel de manière esthétique). Ainsi, Jean-Cléo Godin affirme

que «malgré la rigueur de [la] structure qui enferme le héros dans un dilemme tragique et fait coïncider les interventions d'un code social (moral, familial et religieux) avec une fatalité intérieure, on hésite à voir en *Tit-Coq* une véritable tragédie», surtout à cause du caractère «permutable» (circulaire et subdivisé) des identités et des antagonismes qui s'y rattachent: «En fait, le dernier discours du Padre montre bien que la famille est, elle aussi, anonyme, interchangeable [...]. Le destin du héros n'en apparaît pas moins pitoyable, pathétique [...] mais le véritable tragique est, à la fin, désamorcé. La multiplicité des tableaux et des décors contribue aussi à cette dissolution du tragique»[64].

♦ **L'effet secondaire du conflit principal**: C'est une inversion complète des conflits dans la conclusion de la représentation québécoise. Lors de cette phase finale du spectacle, le conflit apparent - démultiplié et fragmenté à son plus haut degré - est soudainement relégué, dans une volte-face narrative, au deuxième plan de l'intrigue, en laissant du même coup toute la place au conflit (et à l'histoire) non-dit(s). L'aboutissement de la logique de minimalisation et de maximalisation du conflit, ce dernier renversement s'avère déterminant de la perception globale des forces antagonistes du drame, mais cette transformation du conflit *exposé* en un conflit *exposant* (et vice versa), réalisée fondamentalement par une mutation du chronotope et de l'identité, ne doit pas être définie en termes de rupture: il s'agit plutôt d'un prolongement du deuxième par le premier. Ce monologue de l'infirmière dans *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes* illustre bien cette interdépendance:

> *Ah ben ! Y a quequ'un ? [...] On va en prendre soin de c'te p'tite personne-là. (Elle s'aproche du lit) [...] C'est jeune, han? C'est jeune, ça l'a toute pour eux aut' mais ça l'a pas d'tête, pas d'tête pantoute ! J'sais pas c'qu'y ont toute à déprimer d'même... [...] J'en ai d'jà veillé une, vous m'croirez si vous voulez: quinze ans, belle comme ça s'peut pus: a l'avait envalé la bouteille de valium à sa mère. Savez-vous pourquoi ? Vous devinerez jamais: a l'avait pas passé son examen d'amathématique ! [...] Ça m'arrive d'en faire du privé aussi. J'vas dans des maisons pis j'm'occupe de leu malades. [...] Moi, j'ai veillé un cardiaque qui en était à sa troisième crise, ben, vous m'croirez si vous voulez, y arrêtait pas*

d'dire que tout l'monde attendait qu'y crève, qu'ses enfants étaient des sans-coeur, pis que lui, y avait jamais aimé parsonne de sa vie. Hé qu'ça l'fatiquait ça ! Y arrêtait pas d'jurer sus l'Évangile que, si y se r'mettait, y aimerait quequ'un. Ben, y s'est pas r'mis l'pauv'yable, y est mort en peine de t'ça. [...] On dirait qu'y font exprès pour se défaire la santé. J'en ai vu, moi madame, tellement drogués, là, qu'on dirait qu'y ont pus d'yeux. [...] C'est sûr que les cancers pis les affaires de même, c'est tellement long qui ont l'temps de s'faire à l'idée, han ? S'pas pantoute comme les suicides... c'est drôle, han, j'pensais qu'ça arrivait jusse aux jeunes, ça. Ben, vous m'croirez si vous voulez, mais j'en ai soigné une, une fois qui avait quarante-cinq ans. MA-GA-NÉE, madame, c'tait pas croyable ! [...] Moi j'pense que si y faisait pas tant d'articles pis d'publicité sus l'suicide din journaux, ça s'rait moins pire. El monde y penserait pas. Qué cé qu'vous voulez, ça vient qu'à avoir l'air normal. C'est sûr que ça leu fait des bonnes nouvelles, avec des grosses photos pis toute, mais moi j'dis quand même que c'est pas bon, ça donne des envies à ceux qui ont pas toute leu tête...[65]

Le déferlement de la «conflictualité» référentielle, qui résume tout ce qui n'a pas été exposé *matériellement* (comme tel) par le personnage «réel» et par son discours sur la scène, annule - mais de manière paradoxale, renforce aussi - la particularité du suicide de l'héroïne par l'inscription de ce geste individuel dans un habitus social de la disparition. Tout naturellement, l'entrecroisement de ces deux niveaux dramatiques oblige le spectateur à re/voir les deux conflits dans un lien de réciprocité et à interpréter le dénouement du drame dans une perspective largement modifiée. Cette relecture globale de la représentation est aussi implicite dans *Zone* et surtout dans le débat qui oppose le chef de la police et un policier sur la valeur «morale» du meurtre commis par Tarzan: «ROGER: Tarzan est un assassin, chef ! LE CHEF: Tellement peu, tellement peu, Roger. C'est surtout un pauvre être qu'on a voulu étouffer un jour et qui s'est révolté... Il a voulu sortir d'une certaine zone de la société où le bonheur humain est presque impossible»[66]. Cet échange renseigne également sur toute l'ambiguïté du conflit qui «oppose» le chef à Tarzan. Dans *Les Fées ont soif*, cette spécificité de la représentation atteint sa dimension suprême, puisque aucun conflit au sens proprement dit n'intervient dans les relations entre les protagonistes scéniques. Celles-ci, dans une «solidarité» exemplaire, construisent, énoncent

et dénoncent un antagonisme extérieur (causé par l'Autre) à leur représentation.

Le drame hors la scène

À cause de cette évolution et de cette transformation de la conflictualité, on doit nuancer l'affirmation selon laquelle la théâtralité québécoise se caractériserait par une conflictualité non conflictuelle. En fait, cette dernière marginalise (seulement) de manière extrême le conflit qui aurait dû habituellement être mis au centre de l'intrigue, mais elle ne l'efface pas complètement. En conséquence, derrière l'impression d'absence véritable du drame, on découvre un conflit presque non-dit et presque non-montré mais au fond tout à fait fonctionnel dans la structuration de la représentation. Fiée au paradigme de la théâtralité négative, cette spécificité du drame québécois inverse les fonctions du conflit «marginal» et du conflit «central», tout comme le théâtre marginal (non théâtral) renverse le théâtre central (dit théâtral) et «annule» la représentation. Ce qui est donc présenté finalement au spectateur, c'est un conflit «provenant» du dehors de la scène. Il est intéressant de noter que cet antagonisme prend souvent la forme (plus ou moins implicite) d'un drame du théâtre même.

La distinction de Pavis entre l'espace théâtral et l'espace scénique s'avère très utile pour dessiner la ligne de partage entre les deux dimensions du conflictuel, car au fond, le conflit théâtral et le conflit hors théâtral appartiennent à l'espace symbolique du même spectacle. Cette distinction permet également de constater que la dialectique entre l'élément conflictuel et l'élément para-conflituel québécois se fait justement entre ces deux espaces, de sorte que l'antagonisme global de la pièce peut facilement être défini comme un *conflit frontalier*. Notons par ailleurs que dans les pièces «fondatrices» de la représentation dramatique québécoise, le motif de la frontière est utilisé comme tel dans le spectacle. Les personnages principaux de *Zone* et de

Tit-Coq sont confrontés à toutes les conséquences résultant de la nature limitrophe du lieu: le drame de Tarzan repose en effet sur une double (et impossible) inscription spatio-temporelle, tandis que celui de Tit-Coq est gouverné par le destin tragique qui fait passer continuellement le héros d'une zone à une autre («CIBOULETTE: Il court des risques en traversant les lignes comme ça, hein ? TIT-NOIR: Je l'ai jamais fait mais je pense que c'est dangereux..», *Zone*[67]; «JEAN-PAUL. *Regarde Tit-Coq dans les yeux*: À compter de demain matin, on est transférés à la sixième compagnie, avec un congé de quarante-huit heures. [...] Ça veut dire qu'on traverse là-bas tout de suite après»[68]). Par conséquent, le héros (à qui il est impossible d'appartenir vraiment à un seul lieu) est condamné à l'existence d'un équilibriste: il doit faire sans cesse des tours d'«adresse» pour pouvoir sauver le spectacle.

En tant qu'élément déterminant de l'architecture ambivalente de l'univers spatio-temporel dramatique québécois, la frontière est aussi un *non man's land*: elle représente parfaitement la collision de deux conceptions de la représentation et la transformation continuelle du conflit principal en conflit secondaire (et vice versa). Dans un premier temps, la mutation de l'antagonisme exhibe - comme nous l'avons déjà noté - le conflit secondaire et dissimule le conflit principal, mais dans une phase finale du spectacle, la situation s'inverse. Une telle (non-)représentation du conflit central est particulièrement significative dans la première scène de *Tit-Coq*. Remarquons que dans cette pré-ouverture (il s'agit bel et bien de la première scène de la première pièce du répertoire), le protagoniste se retrouve dans une situation légalement controversée, puisqu'il est sujet à la peine d'«une semaine de consigne, donc le congé de Noël au camp pour avoir échangé des coups en public»[69]. Pour bien comprendre l'enjeu propre à ce procès de la représentation, il faut lire cette privation initiale du rituel social et familial (qui correspond d'ailleurs à la faillite du rituel final du mariage) au niveau métaphorique et la voir aussi comme une punition entraînée par la «visibilisation» imprudente du conflit («échanger des coups en public»).

La pièce débute donc dans ce paradoxe où le théâtre n'est possible qu'à condition de masquer la conflictualité et où le dévoilement de la conflictualité met inévitablement fin à la représentation. D'un autre côté, si la punition infligée à Tit-Coq par Padre se transforme rapidement en une «récompense» (le séjour forcé du héros dans la famille de Jean-Paul à Noël), cette annulation surprenante du conflit est à son tour annulée par l'apparition brusque dans le récit d'un autre conflit - majeur et hors scénique - représenté (mais jamais de manière *claire*) par la Seconde Guerre mondiale. Le mariage de Tit-Coq (et aussi bien celui de Marie-Ange !) n'est possible que par la résolution et l'apaisement de cette grande situation antagoniste qui remet à plus tard tous les projets individuels des personnages.

Dans *Zone*, l'articulation de la non-représentation du conflit principal se réalise de manière encore plus dramatique, puisque le dilemme auquel est confronté le héros n'est pas celui de transgresser ou ne pas transgresser la loi mais bien celui de tuer ou de ne pas tuer le représentant de la loi. Le meurtre du douanier inspectant la «zone» interfrontalière est d'autant plus significatif que pour Tarzan, dire ou ne pas dire son «acte» (comme ne pas dire le conflit dans son ensemble) est une question de vie ou de mort: «LE CHEF: Avoue, Tarzan ! (*Le chef s'est dirigé vers le mur du fond. Il presse un bouton. Un réflecteur très puissant s'allume au plafond dirigé sur la tête de Tarzan.* [...] TARZAN: Non, pas ces lumières, pas ces lumières... [...] ROGER: Regarde la lumière en face, la lumière c'est la vérité. [...] TARZAN, *dans un grand cri*: Oui, c'est moi... Éteignez... C'est moi, c'est moi... [...] *Il sanglote. Long silence. Tout se détend, tout se décontracte*»[70].

On doit signaler que l'explication de la mort du douanier au milieu de l'histoire annule (par l'arrachement du masque) le jeu de la bande de jeunes dirigée par Tarzan et provoque simultanément l'implosion de l'intrigue. L'intrusion catastrophique (pour la narration) de ce «fait réel» dans le «spectacle» est symbolisée par le geste du chef de la police qui, après avoir obtenu l'aveu de

Tarzan, «décroche le téléphone et compose 0»[71]. Cette information didascalique n'a pas de valeur réelle en dehors du sens proposé, car la composition du chiffre «0» sur le cadran de téléphone ne peut de toute manière être perçue par le spectateur assis dans la salle: au fond, elle signale seulement l'interférence de deux drames (conflits) sur la scène.

Le caractère inavouable du drame abîme brutalement la représentation dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919 j'avais 19 ans*. A aucun moment il ne permet au spectacle de se développer, provoquant ainsi son «repliement»: «Non, non, décidément, il faut recommencer. Ça manque d'atmosphère, de ferveur ! Moi, occire ! C'est un cri, c'est un déchirement. Pas un marmonnement. Recommençons depuis le début»[72]. Le mystère non confessé dans cette pièce, c'est le rapport direct entre la découverte par Charles Charles de la tromperie de son amant et le meurtre d'un enfant noir (préparé secrètement au cours d'un spectacle par le même Charles Charles pour se venger de l'infidélité: «WINSLOW: J'ai rencontré Charles Charles il y a trois ans. [...] Je n'ai pas honte de dire qu'il était mon amant»[73]; «CHARLES CHARLES 19: Dis qu'est-ce que tu as vu ! CHARLES CHARLES 38: Winslow. Et puis Alvan. Tous les deux. Dans la chambre. [...] Alors je suis sorti... et puis j'ai marché sur la plage... Quelqu'un jouait de l'harmonica... sur le bord des premières vagues... Je marchais... Je me suis arrêté... il était seul...»[74]).

L'éventrement «réel» de l'enfant sur la scène («*dans la réalité, le sac devait contenir de l'ouate plus une petite poche qui devait renfermer du sang de cochon*»[75]) se pose ici comme un élément déterminant dans l'annulation complète du spectacle et du jeu: «À la fin de la pièce, Alvan et moi on a frappé. Alvan a frappé dix coups, moi j'ai frappé neuf coups. C'était l'apothéose»[76]. C'est finalement ce coup de réel bien camouflé qui conduit Charles Charles à l'asile psychiatrique où, pour pouvoir échapper à la justice, il se condamne en tant qu'auteur d'une tragédie inavouée à des ré-représentations mentales interminables et solitaires de sa terrible histoire.

Une réalité douloureuse est également mise en parallèle avec l'échec de la représentation lors du procès présenté dans *Les Fées ont soif* («MARIE: Il y eut la fin du procès. Le violeur fut innocenté. Ce fut comme la fin d'un grand été. Dans le transept, les hommes de loi fiers d'eux se congratulaient»[77]). On doit noter que cette violence doublement «publique», non reconnue par la loi, apparaît comme le symptôme d'une brutalité généralisée jusqu'au niveau élémentaire de la socialité: la famille et l'individu: «MARIE: Marcel, Marcel. J't'ai attendu toute la nuit. J'ai pas pu fermer l'oeil. J'étais inquiète. Tu rentrais pas. J't'ai attendu; MADELEINE: À m'a attendu. Té ben masochiste d'attendre de même; LA STATUE: Es-tu folle ? Tu r'sembles à ta mère; MADELEINE: Décrisse câlisse; LA STATUE: J't'ai assez vue; MADELEINE: Niaiseuse; MARIE: Marcel, Marcel»[78].

Il faut relever également que cette non-représentation se fonde sur une absence prolongée et inexplicable du personnage «référentiel» de Marcel. Celui-ci, après son retour à la maison, agresse sa conjointe comme s'il voulait esquiver de cette manière toutes les questions concernant les véritables raisons de son séjour nocturne en-dehors de la maison. L'origine du nivellement du rituel apparaît dans cette pièce (tout comme dans les autres) comme une violence initiale, sur laquelle il est impossible de garder le silence à la fin du spectacle: «LA STATUE: [...] Mon fils est mort. Et il me battait avec sa croix. Toutes les filles pleuraient. Je leur disais taisez-vous. Taisez-vous»[79]; «LA STATUE: [...] Je ne suis plus un alibi»[80].

La peur est, avec la frustration, un des sentiments les plus souvent exposés dans la théâtralité québécoise; elle est fondamentale dans *Ha, ha... !* où tous les personnages sans exception fonctionnent selon cette affirmation négative: «Oui, j'ai peur» dont le sens se trouve encodé de manière subtile en anglais dans un agressant message publicitaire de bas-culottes: «Whisper» [«chuchotement»]: «SOPHIE, *qui fait écho*: Whisper !»[81]. Dans *Gens du silence*, les aveux d'Antonio et de sa fille Nancy s'inscrivent aussi de manière conforme dans ce paradigme: «ANTONIO: Oui, j'ai eu

peur. Peur d'être rapatrié quand je suis arrivé. Peur de perdre ma job et ma maison. J'ai aussi eu peur de vous voir dans la rue. Nancy: C'est cette peur-là qu'il faut étaler en public pour qu'on s'en débarrasse tous ensemble, pour qu'elle ne nous vainque plus individuellement. C'était ça le but de notre spectacle»[82].

L'épistémologie de cette représentation complètement incompatible avec les principes du «spectacle théâtral» est particulièrement intéressante dans le cas de *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, où l'héroïne expose, à travers une réincarnation spéculaire et non spectaculaire de l'Ophélie shakespearienne, le «trop» de son silence, de son absence, de sa souffrance, ainsi que de sa fragilité. Étant donné que le personnage central est relégué (physiquement et mentalement) tout au long du spectacle à la marge de la scène, on peut dire que dans l'univers de cette pièce l'expression du conflit frontalier garde toute sa signification: totalement à la merci des autres dans sa décision d'«être», Jocelyne «choisit» de «ne pas être» et d'atteindre par *sa* mort l'espace du jeu occupé par le pianiste-mort. Repoussée par son «chum» Ric tout comme Ophélie par Hamlet, Jocelyne se pense condamnée au jeu du non-jeu symbolisant de cette manière un théâtre «repoussé» par LE THÉÂTRE (Ophélie, «psychiquement trop fragile pour accepter ce refus, [...] perd la raison, se survit un instant dans la folie et se noie»[83]). Jocelyne ne parle jamais, elle chante, mais cette «ballade sur la mort d'Ophélie» (voir l'oeuvre de Berlioz) se transforme en dernier ressort en une ballade sur la mort du théâtre.

La subtilisation du conflit principal atteint une valeur on ne peut plus démonstrative dans *Les Belles-soeurs*. Le vol des timbres, qui constitue en fait le noyau même de l'intrigue, n'est dit sur la scène qu'au moment du dénouement de l'histoire. La pragmatique implicite dans ce geste tacite et illégitime du détournement de l'espace en un «rien» de temps illustre bien la logique du détournement subreptice de l'antagonisme principal. C'est d'ailleurs cette sous-visibilité du vol dans la représentation qui explique la surproduction verbale des belles-soeurs. Pour pouvoir

camoufler efficacement leur action, celles-ci parlent fort et beaucoup à propos de tous les sujets autres que le vol. Cette dissension entre le geste «réel» (accompli) et la parole «fictionnalisée» (racontée) témoigne aussi de l'antagonisme entre le théâtral (non représentable) et le non théâtral (représentable), puisque chaque timbre volé représente aussi une portion de fiction transformée dramatiquement en réalité.

Dans *Les Muses orphelines*, ce type de métamorphose se manifeste par le «retournement» du personnage principal (présent seulement dans la dimension référentielle du texte). Le retour de la mère, annoncé dès le début de la pièce (en tant qu'élément «central» de l'intrigue et de la conflictualité), ne se réalise évidemment pas; au fur et à mesure que l'histoire avance, on s'aperçoit au contraire que cette histoire est montée de toutes pièces par la plus jeune enfant de la famille, Isabelle («préposée à la barrière du parc des Passes-Dangeureuses»). À la fin du spectacle, on apprend qu'il s'agit de la conversion du retour attendu de la mère en un départ inattendu de sa fille. La fonction de ce chronotope intermédiaire est parallèle à celle du motif de la porte: «*Isabelle sort dehors.* [...] CATHERINE (*à Isabelle*) : Ta porte, Isabelle ! (*Fermant la porte*) Pauvre enfant !»[84]

Cette dynamique particulière de l'avènement du personnage dans le réel se fait le plus souvent à travers une désillusion radicale et le remplacement d'un personnage «principal» par un «autre». Ce modèle est présent dans *La répétition*, où l'évaporation progressive de Luce (qui représente également son passage subreptice au réel) permet à des non-acteurs de prendre possession de la scène. Il se retrouve aussi au coeur du système régulateur de la représentation dans *Ha, ha !...* où le transfert «forcé» de Mimi dans l'espace du spectacle se réalise de manière proportionnellement inverse à l'annulation brusque de l'arrivée d'une chimérique Lucie. La représentativité ainsi chancelante de l'identité se répercute puissamment sur toute la structure du drame, puisqu'elle est responsable de l'éclatement de l'antagonisme au «moment» du transfert final du héros.

Cette interaction très étroite entre les deux dimensions capitales du spectacle déclenche également le mécanisme de la spécification de la représentation; elle commande au protagoniste (et à l'acteur) de renoncer à son costume de personnage au profit d'un habit «réel», non pour résoudre le conflit mais pour le construire, de sorte que cet élément fondamental de la théâtralité (conflictualité) qu'est «l'apaisement final» (Hegel) se voit complètement renversé dans sa valeur. On ne s'étonnera donc pas que la fin du spectacle apparaisse au regard du spectateur plutôt comme le début du conflit que son annulation. On pourrait également affirmer que dans ce contexte, la pièce elle-même ne fonctionne pas comme un ensemble d'actes mais plutôt comme un entracte, situé autant au niveau spatio-temporel qu'identitaire, entre deux grandes crises dont l'une est de nature historique et l'autre de nature futuriste. Ainsi, le conflit construit par le spectacle ne se présente nullement comme un conflit inventé par le spectacle, mais comme un conflit annulant le spectacle.

Pour ne pas «finir fini», le théâtre québécois déplace le conflit de la scène vers l'espace du spectateur en re/construisant sans cesse au niveau de la structure profonde de la représentation un drame «réalisé». Cette disjonction caractéristique entre le jeu et le spectacle est d'ailleurs reprise telle quelle dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, quand un spectateur, après être arrivé en retard pour assister à la représentation injouable de Charles Charles, demande à haute voix: «Qu'est-ce qu'ils font, c'est l'entracte ?»[85] Ce modèle suggère que le jeu devrait être repris après le spectacle, mais le paradoxe inhérent à cette logique rend évidemment *impossible* la conciliation des deux impératifs et invalide (pour de vrai) toute la mission: la fin de la pièce provoque et annule en réalité le début du spectacle, puisque le «personnage», hors du théâtre, devient réaliste dans la même proportion que l'«acteur» demeure théâtral. Cet hommage à Beckett réellement mort et... au réel théâtralement vivant signé par Dominic Champagne dans la postface de *La Répétition* en constitue un emblème frappant: «J'apprends la mort de

monsieur Beckett et pour me réconforter, je songe à ce jour où je voyageais en Italie - j'errais [...] à la recherche de je ne sais quoi, Ulysse sans Pénélope - et où, endormi par l'ivresse, je m'étais fait voler tout ce qui m'honorait. [...] Je me retrouvais donc maintenant tout nu devant le monde, et loin de ma mère, et tout ce que mon voleur m'avait laissé pour que je puisse me raccrocher à la vie, exilé dans ce pays dont je balbutiais à peine la langue, c'était mon passeport et le *En attendant Godot* de Beckett ! Dans ma passion, je me disais qu'il me restait l'essentiel, enivré que j'étais par la romance de ma propre errance. Bon. Finissons-en»[86].

NOTE TO USERS

Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received.

This reproduction is the best copy available.

UMI

Notes

1. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1980, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 87.

4. *Ibid.*, pp. 112-113.

5. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal: Hurtubise HMH, 1970, p. 197.

6. *Ibid.*, p. 199.

7. Réjean Ducharme, *Ha, ha !...*, Ville Saint-Laurent: Lacombe, 1982, p. 15.

8. Michel Tremblay, *Les belles-soeurs*, Montréal: Leméac, 1972, p. 48.

9. Dominic Champagne, *La répétition*, Montréal: VLB, 1990, p. 15.

10. *Ibid.*, p. 72.

11. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 34.

12. *Jeu*, nº 47, p. 106.

13. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 33.

14. *La répétition*, op. cit., p. 16.

15. *Ibid.*, p. 26.

16. Michel Marc Bouchard, *Les muses orphelines*, Montréal: Leméac, 1995, p. 45.

17. *La répétition*, op. cit., p. 18.

18. *Ibid.*, p. 52.

19. Anonyme, «Un grand mariage pour les 20 jours du théâtre à risque», *La Tribune* (Sherbrooke), 15 novembre 1993, p. C-6.

20. Marco Micone, *Gens du silence*, Montréal: Guernica, 1991, p. 85.

21. *La répétition*, op. cit., p. 127.

22. *Ibid.*, p. 144.

23. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 96.

24. *Gens du silence*, op. cit., p. 63.

25. Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Ville Saint-Laurent: Intermède, 1978, pp. 21-22.

26. *Les belles-soeurs*, op. cit., pp. 23-24.

27. *Gens du silence*, op. cit., p. 12.

28. *Gens du silence*, op. cit., p. 18.

29. *Ibid.*, p. 54.

30. *La répétition*, op. cit., p. 75.

31. *Ibid.*, p. 47.

32. Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal: Leméac, 1918, p. 30.

33. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 20.

34. *Ibid.*, p. 19.

35. Stéphane Lépine, «Anaïs, dans la queue de la comète», *Jeu*, nº 47, p. 160: «Chez Marchessault, où l'essentiel du travail dramaturgique consiste en un collage de citations, en une réorganisation d'un matériau tiré de romans ou, dans le cas présent, d'un journal, il n'y a pas vraiment d'action».

36. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 108. Nous soulignons.

37. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 401.

38. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, op. cit., p. 196.

39. *Ibid.*, p. 198.

40. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 401.

41. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., pp. 119-122.

42. *Les belles-soeurs*, op. cit., p. 27.

43. *Ibid.*, p. 76.

44. *Ibid.*, p. 56.

45. *Ibid.*, p. 69.

46. *Ha, ha !...*, op. cit., pp. 93 et 96.

47. *Gens du silence*, op. cit., p. 45.

48. *Ibid.*, op. cit., p. 49.

49. *Les muses orphelines*, op. cit., pp. 46-47.

50. *Ibid.*, p. 93.

51. *Ibid.*, p. 96.

52. *Ibid.*, p. 70.

53. *Ibid.*, pp. 71-72.

54. *Ibid.*, p. 98.

55. *Ibid.*, p. 100.

56. *Ibid.*, p. 69.

57. *Ibid.*, p. 24.

58. *Ibid.*, p. 84.

59. *Ibid.*, p. 18.

60. *Ibid.*, p. 33.

61. *Ibid.*, pp. 40-41.

62. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 109.

63. *La répétition*, op. cit., p. 145.

64. Jean-Cléo Godin, «*Tit-Coq* et *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas», in *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Fides, tome 3, p. 996.

65. Marie Laberge, *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, Montréal: VLB, 1983, p. 83.

66. Marcel Dubé, *Zone*, Montréal: Leméac, 1968, p. 138.

67. *Ibid.*, p. 46.

68. Gratien Gélinas, *Tit-Coq*, Montréal: Quinze, 1980, p. 107.

69. *Ibid.*, p. 37.

70. *Zone*, op. cit., p. 137.

71. *Ibid.*, p. 139.

72. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 57.

73. *Ibid.*, p. 75.

74. *Ibid.*, p. 109.

75. *Ibid.*, p. 109.

76. *Ibid.*, p. 76.

77. *Les fées ont soif*, op. cit., p. 97.

78. *Ibid.*, pp. 56-57.

79. *Ibid.*, p. 77.

80. *Ibid.*, p. 99.

81. *Ha, ha !...*, op. cit., p. 21.

82. *Gens du silence*, op. cit., p. 60.

83. *Le dictionnaire des noms propres*. Paris: Hachette, 1992, p. 678.

84. *Les muses orphelines*, op. cit., p. 50.

85. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 63.

86. *La répétition*, op. cit., p. 147.

ADDENDUM

Le théâtre malgré lui

CECI N'EST PAS un spectacle. Du moins nous le dit-on, une fois entrés dans cet entrepôt du boulevard Saint-Laurent: «ceci a été répété deux fois», insiste-t-on. Mais comme la pipe de Magritte, qui n'était pas une pipe, ce spectacle qui n'en est pas un en est bel et bien un, tout de même.

Robert Lévesque, «Le spectacle qui n'est pas un spectacle»[1]

Que serait donc le théâtre québécois ? Il résulterait d'une incompatibilité fondamentale du local avec l'universel. En effet, la collusion se donne à voir ici comme une véritable quadrature du cercle, car le rapport entre les deux dimensions constitutives de toute la dynamique s'avère une opposition indépassable. Cet impossible équilibre dans la représentation théâtrale semble causée principalement par la conviction que la valorisation d'un élément ne peut se faire qu'au détriment de l'autre. Mais au fond il repose sur une conception (ou une expression) plus globale de la culture au Québec, propre - en un sens - à une sorte de modernitude. Il serait faux de croire toutefois que le moment de l'articulation (plus) explicite de ce mécanisme, parallèle à celui de «la modernisation du Québec», particulièrement dans les années 1960, soit aussi le moment de sa naissance, car en réalité, il fait écho à tous les antagonismes du même genre qui ont traversé l'histoire culturelle du Québec (du Canada français et même de la Nouvelle-France), dont surtout le célèbre conflit entre les Régionalistes et les Exotiques.

L'évolution du modèle (car il y en a une, bien sûr) se manifeste surtout dans le fait que la formulation de cette identité sociale en tant qu'identité déjà québécoise, c'est-à-dire (pour reprendre une formule de l'époque) ni française ni américaine,

témoigne aussi d'une disponibilité et d'une capacité plus grandes de la collectivité, prête à assumer la contradiction inhérente à son histoire, à intégrer davantage dans et par cette affirmation les éléments constituants du modèle. Rien d'étonnant donc que l'affranchissement de l'héritage français se fasse alors par le biais de la contre-culture californienne, et que le choc résultant de la rencontre entre la «plaque» européenne et la «plaque» américaine prenne la forme du degré zéro de la représentation: celle du livret «blanc» dans *Les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay[2].

Le Québec apparaît alors, d'une part, comme la porte de sortie de l'Europe et, d'autre part, comme le vestibule de l'Amérique, un espace symbolique où l'opposition entre l'«art» et la «culture» (Josette Féral) prend des proportions radicales. Le nivellement de la représentation par l'immobilisation de l'identité dans un territoire culturel de l'entre-deux se manifeste de manière très intéressante dans le spectacle théâtral, mais la présence de ce paradigme est aussi fondatrice des discours concomitants. Réjean Ducharme reprend à sa manière cette logique du développement progressif de la représentation par la réduction successive de son sens quand il écrit dans *l'Avalée des avalés*: «Ce ne sont pas les êtres humains qui tournent en rond. Ce n'est pas moi qui tourne en rond. Si on fait bien attention, on s'aperçoit qu'on reste immobile, qu'on est fixé dans un étang, que ce qui tourne en rond c'est une meule grande comme la terre qui ronge la chair un petit peu à chaque tour, qui émousse l'âme un petit peu à chaque tour, qui tue un petit peu à chaque tour»[3]. Cette image revient encore dans *L'hiver de force*: «Faisons qu'y ait plus rien; quand y aura plus rien on pourra plus dire du mal de rien. Comme quand on était aux Beaux-Arts puis qu'on lisait Sartre puis qu'on comprenait tout à l'envers ce que voulait dire réaliser l'existentiel... - (On croyait qu'il fallait fermer les yeux et regarder les mots tourner dans notre tête jusqu'à ce qu'ils ne veulent plus rien dire.) - T'en souviens-tu ?»[4]

Rien d'étonnant non plus que ce syndrome de la page blanche provoque constamment - à travers toutes les angoisses qui lui sont

propres - un intense besoin de sur-protection, qui hypothèque à son tour (aussi bien économiquement que culturellement) la représentation et nourrit encore plus efficacement la menace de disparition. Coincé entre les deux grandes cultures continentales (américaine et européenne), la doxa québécoise se voit imposer comme aucune autre cette dynamique contradictoire de «trop-et-pas-suffisamment» sans pouvoir vraiment la désamorcer: «L'avenir entre le rose et le noir», texte publié en 1997 par *Le Devoir* témoigne bien de l'omniprésence de cette confrontation idéologique: «Les prix Nobel de l'université de Chicago ne sont pas seuls au monde. Alors que ces éminents spécialistes de l'économie mondiale faisaient récemment part de leur confiance dans un avenir orienté vers une nouvelle phase de croissance grâce à «la liberté économique», d'autres experts, scientifiques ceux-là, se réunissaient à Bruxelles sous l'égide de l'Union européenne. [...] Leur diagnostic est radicalement inverse de celui des «Chicago boys»: pour ces chercheurs de renommée mondiale, l'avenir est loin de s'annoncer radieux, et la libéralisation ne conduit pas directement au bonheur»[5].

François Ricard, dans sa biographie de la génération des premiers baby-boomers (québécois), décrit de manière presque métaphorique les conséquences de la transformation radicale du Québec à l'époque de la Révolution tranquille. Il énonce aussi dans cette description tout l'effet «post-moderne» de la «mise à jour» de la société québécoise: avant, le Québec «se caractérisait [...] par une certaine prudence face aux transformations [...] que proposait ce qu'on nomme, plus ou moins confusément, la modernité. [...] Or, protectrice jusque-là, une telle survie n'était plus, une fois venu le temps du baby-boom, que fragilité et facteur d'aggravation. Car non seulement l'ordre ancien était trop faible [...] - il s'effondrera d'ailleurs avec une rapidité qui aujourd'hui encore nous déconcerte -, mais le fait qu'il se sera maintenu aussi longtemps n'aura pour ainsi dire qu'empiré les dégâts, en rendant et en faisant paraître plus radicale encore sa dévastation»[6]. Sur le plan de l'énonciation linguistique,

l'antagonisme présent dans le discours social québécois a été bien relevée par Micheline Cambron dans *Une société, un récit*. Ce qui frappe ici, c'est l'importance des structures grammatico-cognitives, propres d'une part à la langue française (texte) et d'autre part à la langue anglaise (contexte), dans la structuration de l'ambivalent représentationnel québécois: «l'intellectuel français cultive la distance, et le doxique [...] lui paraît mériter tous les soupçons, alors que pour un Américain le doxique a un prix inestimable précisément parce qu'il se donne pour réel [...] La disjonction fondamentale du discours ne constitue donc pas un enjeu collectif, tout au plus peut-elle renvoyer à des problématiques d'ontogenèse [...]. Pour le discours commun québécois, la disjonction apparaît comme indépassable dans l'ordre de la culture [...]»[7].

L'archéologie de la représentation québécoise confirme cette particularité discursive qui, dans une perspective historique, se manifeste en tant que succession «horizontale» des strates de la culture. Là, on s'aperçoit que chaque nouvelle couche ne se «constitue» que sur les *décombres* de la précédente, et que chaque réforme (culturelle/sociale) apparaît à la fois comme une destruction et, paradoxalement, comme une reconstruction. Dans *Genèse de la société québécoise*, Fernand Dumont voit très juste quand il définit la particularité de l'idéologie collectiviste des «Canadiens» en confrontation avec le discours de l'Autre projeté sur eux: «Le discours des Canadiens ne se construit pas de façon rectiligne, chaque étape nouvelle effaçant la précédente. [...] Tout se passe comme si les couches du discours antérieurement formées subsistaient sous les couches nouvelles. Il arrive même que des étapes plus tardives avortent au profit de sédiments plus anciens. Cela est particulièrement frappant pour le discours de la survivance, qui apparaît au commencement et qui ne cessera jamais par la suite, traumatisme originaire ou position de repli, de hanter la conscience historique des Canadiens... et des Québécois»[8].

D'où la fonction spécifique de la mémoire historique, définie explicitement de manière paradoxale comme... une perte de mémoire, mais qui repose au fond sur le souvenir de la perte du passé. «Je me souviens que je ne me souviens pas» serait donc le credo plus exact de cette conscience blessée, pour laquelle ce dont il serait impératif de se souvenir ce serait surtout la disparition, la ruine et le désastre.

♦

La théâtralité québécoise en tant que dispositif régulateur de la représentation, déplacé par rapport au modèle propre de la théâtralité, ne constitue évidemment pas un fait unique dans la culture. Cette manifestation différentielle du modèle universel de la théâtralité est en fait inhérente à chaque pragmatique locale (linguistique, nationale, géopolitique, etc.) du spectacle. Dans chaque cas, nous sommes placés là devant un raccourcissement de l'universel théâtral, devant un phénomène que l'on pourrait définir comme une «théâtrité». La théâtralité serait alors à considérer dans les études seulement comme un référent théorique (et idéologique), jamais complètement fonctionnel dans le discours social: c'est surtout le décalage qu'une culture donnée peut manifester par rapport à l'universalité qui serait véritablement indicatif de la nature d'une représentation.

Le terme «théâtritude» implique déjà une interprétation concrète de la théâtralité (théâtrité) québécoise, en ce qu'il nous renseigne sur la nature spécifique du traitement de l'élément théâtral qui est le pervertissement de la théâtralité même. Cette distanciation se nourrit du principe de la dénégation, qui - il faut absolument le préciser - est en soi une dynamique propre à l'art dramatique, puisque dans toute l'histoire du théâtre, les exemples de représentations du vrai-faux (Jacques Scherer[9]) abondent, qu'il s'agisse de la représentation sophiste de Zénon, de la représentation du monde déréalisé de Lope de Vega, de la représentation méta-théâtrale de Marivaux, des représentations

surréalistes d'Alfred Jarry, etc. Il semble cependant que le jeu de l'illusoire et du réel exhibé dans tous ces spectacles *rappelle* constamment au public qu'il assiste à une pièce de théâtre (comme dans *Les nègres* de Jean Genet), tandis que la dialectique québécoise de la mise à nu du théâtre suggère exactement le contraire.

L'infiltration du réel dans la représentation théâtrale québécoise négativise ainsi le théâtre (au lieu de le perpétuer), car, en restructurant profondément l'intrigue, elle renverse la spatio-temporalité du drame et déforme l'identité du personnage (mais aussi celle de l'acteur et du spectateur). Une telle fonction socio-culturelle du théâtral mène tout droit à l'annulation du spectacle. De ce point de vue, on ne s'étonne pas que l'échec de *Tit-Coq* sur le plan international coïncide avec la naissance même de la dramaturgie québécoise. On ne s'étonne pas non plus du fait que ce refus manifesté par le public étranger vis-à-vis de la pièce-culte de Gélinas ne sera surmonté au Québec (dans la dramaturgie) qu'au moment (et par le biais) de la méta-théâtralisation de la non-représentation. C'est alors que Normand Chaurette, l'auteur de l'énigmatique *Provincetown Playhouse, juillet 1919 j'avais 19 ans*, sera proclamé «le plus universel des écrivains dramatiques québécois».

Entre ces deux créations, on retrouve *Les Belles-soeurs* de Michel Tremblay, une «grande-petite» pièce d'un équilibre parfaitement chancelant qui, par sa structure indécise, rend bien compte de la nature incompatible des éléments fondateurs de la représentation québécoise. On s'aperçoit, à travers ces trois pièces, références on ne peut plus capitales pour quiconque veut entreprendre l'analyse du théâtre au Québec, que le mécanisme régulateur du spectacle ne change pas avec le temps, mais qu'au contraire il dévient de plus en plus opérationnel - dans la même mesure dépassé et dédoublé dans la méta-représentation. À ce titre, la comparaison historique des dénouements de certains drames est intéressante, car malgré la différence indéniable entre la vague et lointaine projection temporelle et spatiale du projet odysséen[10]

de Tit-Coq et l'avènement imminent du spectacle-spectacle suggéré dans *La répétition* de Dominic Champagne, l'intrigue n'avance toujours dans les deux pièces que par la reprise (sublimée) du modèle original, sans pouvoir provoquer une réelle rupture dans toute l'évolution.

Il faut préciser aussi que, malgré son fort désir de retourner la représentation théâtrale «comme un gant» pour créer sa différence, le théâtre québécois suit assez fidèlement, dans toutes ces étapes, l'évolution internationale du spectacle dramatique. Ainsi, l'émergence de la «nouvelle» dramaturgie québécoise» dans les années 1960, prolonge l'apparition en Europe et en Amérique dans les années 1950, de la vague dite des «nouvelles théâtralités», qui «avaient en commun une volonté de rupture avec l'héritage [...], quelques grands ancêtres (dont Joyce et Kafka) et un écrivain capital: Samuel Beckett; la création et le succès, certes relatif mais décisif, de sa pièce *En attendant Godot*, en 1953, au théâtre de Babylone à Paris, établirent la réalité de ce "nouveau théâtre" qui n'avait pas encore été baptisé ainsi. Ce nouveau théâtre [...] a fait école. Il s'est transformé. Du texte, il a gagné la scène. Il s'est diversifié. Jusqu'à perdre son identité dans la seconde moitié des années 1970»[11]...

D'autre part, cette insertion des réformes scéniques et dramaturgiques dans le contexte culturel québécois est souvent filtrée par la grille idéologique que constitue une perception socialement spécifique du monde. Parfois, il s'agit seulement d'une apparence, d'une reprise («par inadvertance», par ouï-dire) de l'effet de la transformation, et non d'une prise en charge véritable de la transformation même. Cela procure au modèle hégémonique un masque et prolonge de cette manière sa capacité de générer de «nouvelles» identités. En ce qui concerne la représentation des oeuvres étrangères sur les scènes québécoises, il faut rappeler que le choix des textes et leur traitement se feront fréquemment en fonction des critères locaux de la perception, comme peut en témoigner cette présentation par le Théâtre du Nouveau Monde de *La vie est un songe* de Calderón de la

Barca: «Sigismond: Qu'est-ce que la vie ? Un délire. Qu'est donc la vie ? Une illusion, une ombre, une fiction. Le plus grand bien est peu de chose, car toute la vie n'est qu'un songe et les songes rien que des songes». Cette citation, dont la fonction est évidemment de reconfirmer la justesse du regard social et culturel local sur le monde, est déjà - en tant que telle - une adaptation; un approvisionnement subtil de représentation québécoise à partir d'un fragment particulièrement «lisible» du texte étranger.

Une autre représentation du théâtre québécois, portée à l'écran cette fois-ci, celle de *Jésus de Montréal* de Denys Arcand, nous ouvre les yeux sur cette fraude de la théâtralité inhérente à la structure dramatique québécoise. Dans ce film (mondialement célébré par ailleurs), on découvre en effet l'histoire d'un spectacle enfermé paradoxalement entre le «vrai théâtre» et le «théâtre du vrai», où la disparition finale de la représentation dans une grande noirceur cosmique (la dernière séquence de l'oeuvre) correspond à la «mise à sac» préalable de la représentation proprement théâtrale. La sublimation de la norme naturaliste exhibée dans le spectacle théâtral *Les Frères Karamazov*, qui ouvre le film, provoque en effet l'apparition de représentation «naturelle» du *Chemin de la croix* qui mène toute la troupe non seulement à l'immolation du jeu mais aussi à la mort de l'acteur, le tout étant déclenché par les interventions maladroites des spectateurs naïfs qui brisent l'effet de la fiction et font passer la tragédie jouée dans la dimension du réel. Dans son étude «Le théâtre dans *Jésus de Montréal*», Patricia Belzil a saisi ce mécanisme du transfert du théâtral de la manière suivante: «Denys Arcand a choisi le théâtre pour illustrer l'impasse où se trouve l'artiste qui doit concilier ses propres convictions artistiques et morales avec la dévalorisation systématique de ces convictions dans le système social [...] L'idée de fond du film d'Arcand, c'est que l'authenticité, en art comme à peu près partout, non seulement n'est pas valorisée, mais apparaît comme une forme d'héroïsme plus ou moins suicidaire [...] Le théâtre devient paradoxalement le lieu du vrai, de l'authenticité, de l'indéfectible, alors que tout le

reste - la vie réelle - apparaît comme celui du faux-semblant, de l'éphémère»[12].

Un autre aspect important, et l'un des plus intéressants, de la représentation théâtrale québécoise est son «recours» fréquent à des formes et à des esthétiques carnavalesques. Sur ce plan, on découvre que le comique (habituellement fonctionnel, comme l'a indiqué Bakhtine, en tant que sous-culture - avec tous les avantages que ce positionnement peut lui procurer) prend une place disproportionnée (primordiale) dans le spectacle au Québec. Cette surprésence, liée d'une certaine manière à la dénégation même du théâtral et du tragique, révèle que le carnavalesque québécois, qui a fait couler beaucoup d'encre chez les critiques, ressemble plus, au fond, à des funérailles grotesques (voir *Les muses orphelines*) qu'à des saturnales antiques. En se nourrissant de manière particulière du tragique, cet élément occulte et confirme le (dés)ordre établi au lieu de le subvertir: profondément ironique par rapport à l'autre (également à l'autre soi-même), le spectacle québécois demeure on ne peut plus sérieux par rapport à soi-même (aussi au soi-même de l'autre). Sa valeur ambivalente (et ses limites) apparaît implicite dans ce slogan publicitaire du Théâtre du Nouveau Monde: «La vie est meilleure au théâtre» qui, comme une attrape, ironise la vie non pour s'en distancer mais pour s'y substituer... Par sa «non-conflictualité» apparente, il charge subrepticement la vie non théâtrale d'un tragique qu'il lui est impossible (interdit) de résoudre.

Structurée de cette manière, la dramaturgie québécoise pose inévitablement une série de questions, d'abord par rapport à sa mise en scène et à sa réception à l'étranger, ensuite par rapport à son intégration du théâtre étranger. En ce qui concerne cette dernière problématique, notons que l'examen qu'a fait Annie Brisset de la dynamique de la traduction du théâtre étranger au Québec permet d'apporter quelques éléments de réponse. Dans son ouvrage *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1969-1988)*, Brisset attire en effet l'attention sur l'effacement permanent et particulièrement opérationnel de l'altérité dans la

traduction-adaptation québécoise: «Pour donner au texte venu d'ailleurs un profil conforme aux représentations symboliques de la collectivité québécoise [...], le traducteur "oublie" les marques de l'altérité, il les oblitère au moyen d'une translation [...] du lieu d'où l'on parle. En d'autres termes, le traducteur inverse le sens habituel de la communication. Sa tâche n'est plus de présenter l'oeuvre étrangère dans ce qu'elle a de singulier ou d'inédit, mais de prêter à cette oeuvre étrangère le dessein de mettre en scène le "fait québécois"»[13].

D'un autre côté, il est intéressant d'observer que le texte québécois réclame parfois un traitement aussi particulier à l'extérieur de son territoire d'énonciation originel. La mise en scène de *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette proposée par Gabriel Garan à Paris est à cet égard très instructive, car le metteur en scène y a inversé de manière ingénieuse le rapport entre l'espace de la scène et celui du public en faisant asseoir les spectateurs sur la scène et en faisant jouer les acteurs «à l'extérieur de l'espace du jeu». Liée à «la problématique de l'interprétation des textes québécois par des acteurs français» et à la présentation de «la spécificité de la réalité nord-américaine québécoise» dans un autre contexte socio-culturel, «l'option scénographique et dramaturgique [Garan] a plutôt consisté à exploiter le caractère naturel [...] du lieu [...]: la salle Boris Vian, qui est un amphithéâtre. Ce lieu correspond de façon idéale à la fois à l'idée du "vase clos éclaté" et à l'espace de confession qui sous-tend la mise en scène. Gabriel Garran théâtralise ce lieu non théâtral curieusement réaliste en le traitant à l'envers de sa fonction et, en inversant le rapport scène-salle, amplifie la théâtralité de la situation»[14].

Cette représentation hors scénique québécoise du théâtral a un impact idéologique affaibli auprès de spectateurs plus «réservés», pour qui ce type de renversement de la dimension du réel et de l'illusion pose le problème de la lecture et celui de la finalité du spectacle. Le caractère hautement non-théâtral des représentations de Robert Lepage à Paris s'est heurté à cette

difficulté de la réception, puisque à côté d'une partie du public enchanté (dérouté) par les «expériences innovatrices» de l'artiste québécois, d'autres critiques ont interprété ouvertement cet aspect des spectacles comme une faiblesse, sinon une défaillance: «Cadré comme un roman-photo, le récit emprunte beaucoup au théâtre *underground* [...] volonté de déséquilibrer, de mettre en condition le spectateur. Parfois, c'est réussi; parfois, c'est presque infantile, surtout quand on se met à parler... [...] C'est réglé comme du papier à musique. Et puis après ?» (Pierre Marcabru, *Le Figaro*); «Tout cela ne fait pas une pièce, mais assurément Lepage est un homme de spectacle né. Dans ce dernier spectacle, comme dans d'autres, Lepage se heurte à l'écueil du jeu et de ses tensions. La faiblesse des acteurs ruine plus d'une de ses intentions, de ses visions et de ses intuitions. [...] Lepage n'est pas un acteur de première pointure, la pièce n'en est pas une si bien que le dispositif, soufflant, s'épuise au fil des scènes, [...] La représentation vire à la démonstration» (Jean-Pierre Thibaudot, *Libération*)[15].

♦

Malgré toute sa volonté de proposer une vision différente du monde autant par rapport au théâtre comme tel qu'à la société ambiante, la représentation québécoise se manifeste au bout du compte comme une expression de l'hégémonie socio-culturelle québécoise dont le mécanisme régulateur est également perceptible dans d'autres secteurs d'organisation du travail discursif. Établir un parallèle entre la représentation fictionnelle du théâtre et la représentation sociale comme telle peut paraître hasardeux, mais à bien y regarder les différences ne sont peut-être pas si grandes. Ainsi, cette introduction à une version «abrégée» du Code de sécurité routière pourra être lue à la lumière de tout ce qui a été dit, comme une variante discursive du grand monologue de l'infirmière dans *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* de Marie Laberge:

Québec: 38 000 morts, 1 300 000 blessés. Vous ne lirez jamais cette manchette dans votre journal du matin. C'est le bilan des accidents routiers survenus au Québec entre 1955 et 1985. La nouvelle a mis trente ans à s'écrire, une victime suivant l'autre dans le désordre apparent et la banalité relative des faits divers. Dans l'indifférence aussi. L'hécatombe a décimé des milliers de familles québécoises. Et ça continue. En 1985 seulement, nos routes ont fait 1 388 morts et plus de 61 700 blessés. Des jeunes, pour la plupart. Pour ces victimes, pour leurs parents et leurs amis, l'insécurité routière, ce n'est plus de la statistique. Les chiffres sont impuissants à décrire les rêves anéantis et les vies diminuées par ce jeu de massacre. Pour nous tous qui payons la note, l'addition fait mal. En 1985, le coût de ces tragédies atteint presque le milliard et demi de dollars: 525 $ millions versé par la Régie de l'assurance automobile du Québec (dommages aux personnes) et 880, 6 $ millions versés par les compagnies d'assurances pour les dommages matériels. Trop, c'est trop: des centaines de vies humaines auraient pu être sauvées si quelqu'un, quelque part, avait refusé un dernier verre, bouclé sa ceinture de sécurité ou respecté les limites de vitesse. La première ressource naturelle du Québec, ce sont les Québécois. Il faut arrêter cette saignée annuelle de 21 personnes par 100 000 habitants tués sur les routes. [...] Car ce sont nos routes et ce sont nos rues[16].

Dans ce guide du «voyage immobile», on retrouve facilement les mêmes traits spatio-temporels, conflictuels et identitaires que ceux qui constituent la spécificité de la représentation scénique.

♦

Dans une perspective globale, une telle vision théâtrale du monde peut être considérée comme le résultat d'une transculturation, d'une dé-culturation inversée (revalorisée), où le non-culturel se donne à voir comme le fondement même de l'ensemble du système socio-culturel. Dans ce contexte, le théâtre est condamné à fonctionner comme un théâtre dé-théâtralisé, un «théâtre malgré lui», et - nonobstant toutes les apparences du contraire - à l'envers du principe moderniste de «l'art contre lui-même». Le désir de Bertolt Brecht de «rétablir le théâtre dans sa réalité de théâtre» s'inscrit parfaitement dans cette loi dialectique, tandis que l'invitation québécoise au spectacle «Bienvenue dans la réalité» la contredit totalement. Si le théâtre au Québec ne s'affirme universellement (disons «globalement») qu'aux dépens du théâtre québécois, c'est parce que dans le théâtre au Québec on se heurte irrémédiablement au Québec dans le théâtre.

Par conséquent, sa représentation «réelle» semble ne pouvoir survivre qu'à condition de dire et de redire: «*Acta est fabula*».

Montréal, juin 1995-juin 1997

Notes

1. Robert Lévesque, «Le spectacle qui n'est pas un spectacle», *Le Devoir*, 19 novembre 1992 (Texte portant sur *Helter Skelter*, un «spectacle en construction» du groupe Momentum).

2. Dans une perspective plus globale, ce problème de l'identité serait propre à toute la culture canadienne, et alors la pièce de Tremblay serait aussi l'oeuvre dramatique la plus représentative de cette culture. À ce propos, on peut mentionner le cas de Pierre Maranda, anthropologue retraité de l'Université Laval - Prix Molson 1996 en Sciences humaines du Conseil des arts du Canada pour son «exceptionnelle contribution à la vie culturelle et intellectuelle du Canada» -, pour qui «l'invention de l'écriture a réduit l'être humain à la bidimensionnalité, à l'avant et à l'après» et qui considère chanceux «les peuples de l'humanité qui n'ont pas ces problèmes-là, parce qu'ils ne savent ni écrire ni lire» (Antoine Robitaille, «L'anthropologue curieux», *Le Devoir*, 7 avril 1997, p. C-1).

3. Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris: Gallimard, 1966, p. 109.

4. Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris: Gallimard, 1973, pp. 14-15.

5. Jean-Paul Besset, «L'avenir entre le rose et le noir», *Le Devoir*, 10 juin 1994, p. 1.

6. François Ricard, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby boom*, Montréal: Boréal, 1992, pp. 51-52.

7. Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal: L'Hexagone, 1989, pp. 185-186.

8. Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal: Boréal, 1993, p. 133. Dans l'introduction intitulée «Mise en scène», l'auteur situe l'émergence d'une nouvelle représentation dans l'époque de l'après-guerre: «Au Québec, pendant au moins un siècle, la conscience historique a reposé sur une illusoire unanimité et sur beaucoup de malentendus. Ruminées longtemps en secret, les divergences sont remontées à la surface graduellement, pour éclater finalement au grand jour. La dernière guerre et l'ouverture qu'elle provoquait sur le monde, la décadence du régime Duplessis qui avait perpétué une longue pratique de la politique, les changements dans les moeurs et les attitudes ont fait surgir des interrogations qu'un siècle avait laissées en latence» (pp. 12-13).

9. Jacques Scherer, *Dramaturgie du vrai-faux*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

10. En effet, le caractère inopérant du mythe antique de Pénélope peut être évoqué à propos de la pièce de Gélinas: «Pénélope est la femme qu'Ulysse laissa en Ithaque lors de son départ pour Troie. [...] Au bout d'un certain temps, convaincus qu'Ulysse avait péri, plusieurs nobles tentèrent d'accéder au trône d'Ithaque. Pour cela, ils commencèrent à courtiser la femme d'Ulysse. Ils étaient nombreux à réclamer que Pénélope prenne un autre époux parmi les prétendants. Car celui que la femme du roi choisirait recevrait, par son entremise, la souveraineté sur le royaume» (Jacques Desautels, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1988, pp. 232-233).

11. Bernard Dort, «Théâtre occidental, C. Le nouveau théâtre», *Encyclopædia Universalis* (Corpus 22), Paris: Encyclopædia Universalis France S.A., 1995, p. 446.

12. Patricia Belzil, «Le théâtre dans *Jésus de Montréal*», *Jeu*, nº 52, pp. 160-161.

13. Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction: théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Québec: Le Préambule, 1990, p. 312.

14. Irène Sadowska-Guillon, «De Michel Garneau à Normand Chaurette: l'aventure québécoise de Gabriel Garran», *Jeu*, nº 59, p. 117.

15. Cité par Gilles Costaz, «Robert Lepage à Paris», *Jeu*, nº 65, p. 163.

16. Anonyme.

ANNEXE

♦ **Prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre - AQCT**

♦ **Prix de l'AQCT pour la saison 1985 - 1986**

- Prix de la meilleure production à *Vinci* de Robert Lepage, production du Théâtre de Quat'Sous.
- Prix de la meilleure mise en scène à Jean Asselin pour *Le jus de Robin et Marion*, coproduction d'Anonymus et d'Omnibus
- Prix du meilleur texte créé à la scène à *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois, production du Théâtre de Quat'Sous
- Prix de la meilleure scénographie à Yvan Gaudin pour *Deux contes parmi tant d'autres pour une tribu perdue*, production de l'Omnibus
- Prix de la meilleure interprétation féminine à Angèle Coutu pour son rôle dans *les Larmes amères de Petra von Kant*, production de l'Eskabel
- Prix de la meilleure interprétation masculine est attribué ex aequo à Lothaire Bluteau pour son rôle dans *Being at home with Claude* et à Guy Thauvette pour les rôles qu'il a tenus dans *Being at homme with Claude* et dans *Avec Lorenzo à mes côtés*, créations du Grand Cirque Ordinaire, production du Théâtre de Quat'Sous
- Prix de la meilleure réalisation sonore à Robert Lepage pour *Vinci*, production du Théâtre de Quat'Sous
- Prix de la révélation de l'année à Yves Dubé pour la conception du *Système magistère*, production de l'Opéra-fête

♦ **Prix de l'AQCT pour la saison 1986 - 1987**

- Prix spécial à Denise Filiatrault pour sa réactualisation des *Fridolinades* de Gratien Gélinas (Le Théâtre Français du Centre national des Arts à Ottawa)
- Prix du meilleur spectacle étranger présenté au Québec à *Robinson et Crusoé* du Teatro dell'Angolo d'Italie
- Prix de la révélation de l'année à Linda Laplante pour son interprétation de Lotte dans *Grand et Petit* de Botho Strauss, production du Théâtre de l'Opsis
- Prix de la meilleure réalisation sonore à Pierre Moreau pour *Overground* (texte d'Alice Ronfard, coproduction du Théâtre de la Rallonge et des Productions Germaine Larose)
- Prix de la meilleure scénographie à Danièle Lévesque pour *la Médée d'Euripide* de Marie Cardinal, production du Théâtre du Nouveau Monde
- Prix du meilleur texte créé à la scène au *Syndrôme de Cézanne* de Normand Canac-Marquis, production du Théâtre de la Rallonge
- Prix de la meilleure interprétation féminine à Françoise Faucher pour son rôle d'Ommou dans *les Paravents* de Jean Genet, coproduction du Théâtre Français du Centre national des Arts et du Théâtre du Nouveau Monde

- Prix de la meilleure inteprétation masculine à Gilles Renaud pour son rôle d'Alex dans *le Vrai Monde ?* de Michel Tremblay, coproduction du Théâtre français du C.N.A et du Théâtre du Rideau Vert

- Prix de la meilleure mise en scène à Lorraine Pintal pour *le Syndrôme de Cézanne*, production du Théâtre de la Rallonge

- Prix A.L. Van Houtte de la meilleure production Jeunes Publics à *Tiens tes rêves* des Productions Ma Chère Pauline

- Prix A.L. Van Houtte de la meilleure production à *la Trilogie des dragons* (version de six heures) du Théâtre Repère.

- Prix Jean-Béraud pour la meilleure critique parue ou diffusée en français au Canada à Annie Brissset pour l'article «Ceci n'est pas une trahison» paru dans *Spirale* nº 62.

♦ Prix de l'AQCT pour la saison 1987 - 1988

- Prix de la meilleure production pour *le Cycle des rois*, production Omnibus

- Prix de la meilleure scénographie à Yvan Gaudin pour les décors et les costumes dans *le Cycle des rois*, production Omnibus

- Prix A.-L. Van Houtte de la meilleure production Jeunes Publics à *Gil (Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué)*, production du Théâtre Le Carrousel

- Prix de la meilleure réalisation sonore à Pierre Moreau pour la musique dans *Gauvreau*, production de la Rallonge

- Prix d'interprétation masculine à René Gagnon pour son rôle dans *les Feluettes*, coproduction du Théâtre français du Centre national des Arts et du Théâtre Petit à Petit, (ex-aequo avec Guy Provost pour *Bonjour, là, Bonjour* du Théâtre du Nouveau Monde)

- Prix de la meilleure mise en scène à André Brassard pour *les Feluettes*, coproduction du Théâtre français du Centre national des Arts et du Théâtre Petit à Petit

- Prix spécial au Théâtre Ubu pour «la rigueur de la mise en scène, la virtuosité de l'interprétation et l'intérêt d'une démarche originale qui remet en question la fonction du langage» dans *Oulipo Show*

- Prix du meilleur spectacle étranger à *Mammame* du Groupe Émile Dubois de France

- Prix de la révélation de l'année à Sylvie Drapeau pour ses rôles dans *Bonjours, là, Bonjour, la Tempête* et *le Cri*

- Prix du meilleur texte créé à la scène à Normand Chaurette pour *Fragments d'une lettre d'adieu lus par les géologues*

- Prix des meilleurs éclairages à Lysanne Desmarais, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par les géologues*

- Prix de la meilleure inteprétation féminine à Patricia Nolin pour son rôle dans *la Musica deuxième*

- Prix Jean-Béraud du meilleur texte long à Gilbert David pour «Mémoires du théâtre» paru dans *Parachute* nº 50

- Prix Jean-Béraud du meilleur texte court à Solange Lévesque pour sa critique de la Musica deuxième publiée dans *Jeu* nº 47

- Prix Jean-Béraud des médias électroniques à l'équipe de production de l'émission «Théâtre en fête», diffusée sur les ondes de Radio-Canada FM

• Prix de l'AQCT pour la saison 1988 - 1989

- Prix Hydro-Québec de la meilleure production à *Elvire Jouvet 40*, production du Théâtre de Quat'Sous.

- Prix de la meilleure production jeunes publics à *Terre promise/Terra promessa*, production du Théâtre de la Marmaille et du Teatro dell'Angolo de Turin (Italie)

- Prix de la meilleure réalisation sonore à Michel Robidoux pour la musique dans *Terre promise/Terra promessa*, production du Théâtre de la Marmaille et du Teatro dell'Angolo de Turin (Italie)

- Prix du meilleur spectacle étranger à *Six personnages en quête d'auteur*, production de l'École d'art dramatique de Moscou présentée au Festival de théâtre des Amériques

- Prix de la révélation de l'année à Martin Faucher pour la conception et la mise en scène de *A quelle heure on meurt ?*, production Branle-Bas

- Prix de la meilleure scénographie à Danièle Lévesque pour *À quelle heure on meurt ?*, production Branle-Bas

- Prix des meilleurs éclairages à Michel Beaulieu pour *Roméo et Juliette*, production du Théâtre du Nouveau Monde

- Prix des meilleurs costumes à Luc J. Béland pour *À propos de Roméo et Juliette*, production du Théâtre de l'Opsis

- Prix «meilleure traduction, adaptation, meilleur montage» à Pierre Legris pour sa traduction de *Glengarry Glen Ross à l'Élysée*, production du Cowboy Solitaire

- Prix d'interprétation féminine à Marthe Turgeon pour son rôle de Phèdre dans *Autour de Phèdre*, production du Nouveau Théâtre Expérimental

- Prix d'inteprétation masculine à André Montmorency pour le rôle de Bérenger 1er dans *Le roi se meurt*, production du Théâtre du Nouveau Monde

- Prix de la meilleure mise en scène à Alice Ronfard pour *l'Annonce faite à Marie*, le spectacle du Théâtre Expérimental des Femmes

- Prix spécial à l'«équipe de création» d'*Autour de Phèdre*, spectacle mis en scène par Jean-Pierre Ronfard

- Prix Jean-Béraud pour la meilleure critique de spectacle, catégorie «presse écrite: hebdos et quotidiens», à Alain Pontaut pour trois articles parus dans *Le Devoir* («Jean Boilard rend un inoubliable Richard II» (24 septembre 1988), «Miracle dans la cathédrale» (16 mai 1989); «L'irrésistible folie du Verbe» (1er juin 1989)

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «presse écrite: revues» à Solange Lévesque pour «À propos des *Feluettes*, questions et hypothèses» paru dans *Jeu*, nº 49

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «essais, études» à Gilbert David pour «D'une saison à l'autre: le facteur mise en scène» paru dans *Parachute*, nº 55

- Prix spécial Jean-Béraud à Pierre Lavoie, pour «La boîte à échos», publié dans *Jeu*, nº 50

♦ **Prix de l'AQCT pour la saison 1989 - 1990**

- Prix de la meilleure production à *HA ha !...*, production du Théâtre du Nouveau Monde, mise en scène de Lorraine Pintal
- Prix de la meilleure scénographie à Danièle Lévesque pour *HA ha !...*, production du Théâtre du Nouveau Monde
- Prix de la meilleure interprétation féminine à Marie Tifo pour le rôle de Sophie dans *HA ha !...*, production du Théâtre du Nouveau Monde
- Prix de la meilleure traduction-adaptation à Claude Poissant pour l'adaptation des *Amis* de Kôbô Abe
- Prix de la meilleure mise en scène à Claude Poissant pour l'adaptation des *Amis* de Kôbô Abe
- Prix du meilleur spectacle jeunes publics à *Un autre monde*, production du Théâtre de l'Oeil
- Prix de la révélation de l'année à Stéphane Roy pour ses travaux dans *Billy Strauss* et *le Réverbère*
- Prix du meilleur texte créé à la scène à Dominic Champagne pour *la Répétition*
- Prix spécial à Gilles Maheu, «dont la trajectoire expérimentale a marqué les années quatre-vingt»
- Prix de la meilleure interprétation masculine à Jacques Godin pour le rôle de Mycroft Mixeudeim dans *la Charge de l'orignal épormyable*
- Prix du meilleur rôle féminin de soutien à Monique Leyrac pour Bélise dans les *Femmes savantes*
- Prix du meilleur rôle masculin de soutien à André Thérien pour son rôle de Faust dans *Billy Strauss*
- Prix des meilleurs éclairages à Lucie Bazzo et Robert Lepage pour *Plaques tectoniques* (version présentée à la gare Jean-Talon à Montréal)
- Prix des meilleurs costumes à François Barbeau assisté d'Odette Gadoury pour *les Femmes savantes*
- Prix de la meilleure réalisation sonore à Alain Thibault pour *Rivage à l'abandon*
- Prix du meilleur spectacle étranger à *Medea* du Düsseldorf Schauspielhaus d'Allemagne, présentée à la Quinzaine internationale du théâtre de Québec
- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «critique de spectacle, presse écrite: quotidiens et hebdos» à Gilles-G. Lamontagne pour son texte sur la production des Femmes savantes, «Pintal-Molière: explosif», *La Presse* du 15 mars 1990
- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «presse écrite: revues» à Michel Vaïs poiur «Le Bourgeois gentilhomme» paru dans *Jeu* nº 54
- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Essais et études» à Josette Féral pour son article sur le Théâtre du Soleil paru dans *Jeu* nº 52

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Presse électronique» à la réalisatrice Danielle Bilodeau et son équipe pour «L'homme de théâtre Paul Hébert» diffusé à l'émission «Les Belles heures» à *Radio-Canada* AM le 23 février 1990

♦ Prix de l'AQCT pour la saison 1990 - 1991

- Prix de la meilleure production à *Hosanna*, production du Théâtre de Quat'Sous.
- Prix de la meilleure mise en scène à Lorraine Pintal pour *Hosanna*, production du Théâtre de Quat'Sous
- Prix de la meilleure interprétation à René Richard Cyr pour son rôle dans *Hosanna*, production du Théâtre de Quat'Sous
- Prix spécial à Ginette Noiseux pour la direction artistique du théâtre l'Espace Go
- Prix de la meilleure interprétation féminine à Sylvie Drapeau pour son rôle de Winnie dans *Oh les beaux jours*
- Prix de la révélation de la saison à Paul Lefebvre pour sa mise en scène du *Sang de Michi*
- Prix des meilleurs éclairages à Lou Arteau pour son travail dans le *Sang de Michi*
- Prix des meilleurs costumes à Lise Bédard pour son travail dans *les Ubs*, production du Théâtre Ubu
- Prix de la meilleure scénographie à Claude Goyette dans *Cantate grise*, production du Théâtre Ubu
- Prix du meilleur spectacle étranger à *The Hip-Hop Waltz of Eurydice* du Los Angeles Theatre Centre, présenté au Festival de théâtre des Amériques
- Prix de la meilleure interprétation sonore à Marco Gianetti pour *Comme il vous plaira*, production de l'Archipel
- Prix de la meilleure adaptation à Gabriel Arcand pour *Crime et Châtiment* de Dostoïevski
- Prix du meilleur rôle de soutien féminin à Lénie Scoffié pour son rôle Sostrata dans *la Mandragore*, production du Théâtre du Vieux-Terrebonne
- Prix du meilleur rôle de soutien masculin à Normand Lévesque pour son rôle de Cheswick dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, production de la Compagnie Jean-Duceppe
- Prix de la meilleure production jeunes publics pour *Parade* du Théâtre Biscuit
- Prix du meilleur texte créé à la scène à Victor-Lévy Beaulieu, auteur de *la Maison cassée*, production du Théâtre l'Héritage à Trois-Pistoles
- Prix Jean-Béraud pour la meilleure critique dans la catégorie «Essais et Études» à Louise Vigeant pour son article «Les contours infranchissables de la solitude» sur Bernard-Marie Koltès, publié dans *Jeu*, nº 57
- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Presse écrite: revues» à Alexandre Lazaridès pour «Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière», *Jeu*, nº 59

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Presse écrite: quotidiens et hebdos» à Gilles-G. Lamontagne pour son article sur *El coronel no tiente quien le escriba*

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Médias électroniques» aux réalisateurs de l'émision «Le Théâtre de la Marmaille» diffusée à «En Scène» sur les ondes de *Radio-Canada FM*

♦ **Prix de l'AQCT pour la saison 1991 - 1992**

- Prix du meilleur spectacle étranger à *la Tragédie comique* de l'Atelier Sainte-Anne de Bruxelles (Belgique) et du Théâtre des Bouffes-du-Nord de Paris (France)

- Prix de la meilleure réalisation sonore à Alain Thibault pour *Ne blâmez jamais les Bédouins*, présentée à la Licorne

- Prix de la meilleure scénographie à Stephane Roy pour *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, présenté à l'Espace Go

- Prix des meilleurs costumes à François Barbeau, Luc J. Béland et Judy Jonker pour *le Roi Lear* présenté au Théâtre du Nouveau Monde

- Prix des meilleurs éclairages à Michel Beaulieu pour *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, présenté à l'Espace Go

- Prix de la meilleure traduction, meilleure adaptation ou meilleur montage à Denis Marleau pour *Luna-Park*, présenté par le Théâtre Ubu à la Salle Multimédia du Musée d'art contemporain de Montréal

- Prix du meilleur rôle de soutien féminin à Leni Parker pour le rôle de la Bonne dans *Perdus dans les coquelicots*, présenté au Théâtre la Chapelle

- Prix du meilleur rôle de soutien masculin à Alexis Martin pour le rôle de Lucky dans *En attendant Godot*, présenté au Théâtre du Nouveau Monde

- Prix de la meilleure interprétation féminine à Hélène Loiselle pour le rôle de la Vieille dans *les Chaises* présentées aux Théâtre de Quat'sous

- Prix de la meilleure interprétation masculine à Gilles Pelletier pour son rôle de Max dans *le Retour*, présenté à la Veillée

- Prix de la meilleure mise en scène à Gregory Hlady pour *le Retour*, présenté à la Veillée

- Prix Hydro-Québec de la révélation de la saison à Robert Brouillette pour *Marcel poursuivi par les chiens*, production du Théâtre du Nouveau Monde

- Prix Hydro-Québec du meilleur texte créé à la scène à Michel Marc Bouchard pour *l'Histoire de l'oie*

- Prix Banque Nationale de la meilleure production jeunes publics à *Petit Monstre* du Théâtre Bouches Décousues

- Prix Hydro-Québec de la meilleure production à *En attendant Godot*, mis en scène par André Brassard au Théâtre du Nouveau Monde

- Prix spécial Banque Nationale à Robert Lepage pour «avoir contribué à ouvrir au public d'ici et d'ailleurs les portes de l'imaginaire théâtral»

- Prix Jean-Béraud pour la meilleure critique dans la catégorie «Essais, Entrevues et Études» à Hélène Richard pour son article «Apparence de folie chez Pirandello», publié dans *Jeu*, nº 60

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Presse écrite: revues» à Brigitte Purkhardt pour «Marguerite ou la feinte tentée», publié dans *Jeu*, nº 61

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Presse écrite: quotidiens et hebdos» à Gilbert David pour son article «Sous la brûlure des dérives urbaines», *Le Devoir*, 4 avril 1992

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Médias électroniques» à Gilles-G. Lamontagne pour «Le Voyage chamanique de Jovette Marchessault» diffusé à «En Scène» sur les ondes de *Radio-Canada FM*

♦ **Prix de l'AQCT pour la saison 1992 - 1993**

- Prix du meilleur spectacle étranger: *Titus Andronicus* du Théâtre National de Craiova de Roumanie présenté au Festival de théâtre des Amériques

- Prix dans la catégorie «Son, costume ou éclairage» à Denis Gougeon, pour la musique dans *Roberto Zucco* présenté par le Théâtre Ubu et la Nouvelle Compagnie Théâtrale

- Prix de la meilleure scénographie à Michel Goulet pour la conception du dispositif de *Roberto Zucco* présenté par le Théâtre Ubu et la Nouvelle Compagnie Théâtrale

- Prix de la meilleure traduction-adaptation, du meilleur montage va ex-aequo à Pierre-Yves Lemieux pour *Comédie russe* et à Antonine Maillet pour la traduction de *la Nuit des rois* (*Twelfth Night*)

- Prix de la meilleure interprétation féminine à Pol Pelletier pour *Joie* présentée au Théâtre d'Aujourd'hui

- Prix de la meilleure interprétation masculine à Marc Béland pour son rôle de Caligula dans *Caligula*, production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale

- Prix de la révélation de la saison à Julie McClemens pour son rôle d'Hortense dans *le Prince travesti* au Théâtre du Nouveau Monde

- Prix de la meilleure mise en scène à Claude Poissant pour *le Prince travesti* au Théâtre du Nouveau Monde

- Prix spécial à Robert Gravel, auteur et metteur en scène de *la Tragédie de l'homme* présentéé par le Nouveau Théâtre Expérimental à l'Espace Libre

- Prix du meilleur texte créé à la scène à Daniel Danis pour son *Celle-là*

- Prix du meilleur spectacle jeunes publics à *Contes d'enfants réels* du Carrousel

- Prix du spectacle de la saison à Roberto Zucco, coproduction du *Théâtre Ubu*, de la Nouvelle Compagnie Théâtrale et du Festival de théâtre des Amériques présentée à la Nouvelle Compagnie Théâtrale

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Critiques de spectacle» à Michel Vaïs pour «Deux visions de Bonnes: à Montréal et à Moscou», paru dans *Jeu* 65

- Prix Jean-Béraud dans la catégorie «Études et Essais» à Jean-Marc Larrue pour «Postmodernité québécoise et condition post-coloniale», paru dans *Veilleurs de nuit 4, bilan de la saison théâtrale 1991-1992*

- Prix spécial «Hommage» à Françoise Berd

♦ **Prix Gascon-Roux du Théâtre du Nouveau Monde (Vote des abonnés)**

♦ **Prix du TNM pour la saison 1986-1987**

- Prix de la meilleure scénographie: Paul Bussière pour le décor et les costumes dans *Les deux jumeaux vénitiens*
- Prix de la meilleure mise en scène: Guillermo de Andrea pour *Les deux jumeaux vénitiens*
- Prix de la meilleure inteprétation masculine: Normand Chouinard pour *Les deux jumeaux vénitiens*
- Prix de la meilleure interprétation féminine: Sophie Clément pour *Les deux jumeaux vénitiens*

♦ **Prix du TNM pour la saison 1987-1988**

- Prix de la meilleure scénographie: Mérédith Caron pour le décor et les costumes dans *Le songe d'une nuit d'été*
- Prix de la meilleure mise en scène: Robert Lepage pour *Le songe d'une nuit d'été*
- Prix de la meilleure inteprétation masculine: Raymond Bouchard pour *Dom Juan*
- Prix de la meilleure interprétation féminine: Markita Boies pour *Le songe d'une nuit d'été*

♦ **Prix du TNM pour la saison 1988-1989**

- Prix de la meilleure scénographie: Michel Crête pour le décor et les costumes dans *Le roi se meurt*
- Prix de la meilleure mise en scène: André Brassard pour *Les feluettes*
- Prix de la meilleure inteprétation masculine: René Gagnon pour *Les feluettes*
- Prix de la meilleure interprétation féminine: Geneviève Rioux pour *Roméo et Juliette*

♦ **Prix TNM pour la saison 1989-1990**

- Prix de la meilleure scénographie: Michel Crête pour le décor et les costumes dans *La vie de Galilée*
- Prix de la meilleure mise en scène: Robert Lepage pour *La vie de Galilée*
- Prix de la meilleure inteprétation masculine: Rémy Girard pour *La vie de Galilée*
- Prix de la meilleure interprétation féminine: Marie Tifo pour *Ha ha !...*

♦ **Prix TNM pour la saison 1990-1991**

- Prix de la meilleure scénographie: Michel Crête pour le décor et les costumes dans *On ne badine pas avec l'amour*
- Prix de la meilleure mise en scène: René Richard Cyr pour *L'école des femmes*
- Prix de la meilleure inteprétation masculine: Normand Chouinard pour *L'école des femmes*
- Prix de la meilleure interprétation féminine: Anne Dorval pour *L'école des femmes*

♦ **Prix du TNM pour saison 1991-1992**

- Prix de la meilleure scénographie: Danièle Lévesque pour le décor et les costumes dans *Ines Pérée et Ina Tendue*
- Prix de la meilleure mise en scène: André Brassard pour *En attendant Godot*
- Prix de la meilleure inteprétation masculine: Jean-Louis Roux pour *Le roi Lear*
- Prix de la meilleure interprétation féminine: Pascale Monpetit pour *Ines Pérée et Ina Tendue*

♦ **Prix du TNM pour la saison 1992-1993**

- Prix de la meilleure scénographie: Claude Goyette pour le décor dans *Le malentendu*
- Prix de la meilleurs scénographie: François Barbeau pour les costumes dans *Les Troyennes*
- Prix de la meilleure mise en scène: Alice Ronfard pour *Les Troyennes*
- Prix de la meilleure inteprétation masculine: Jean-Louis Millette pour *Six personnages en quête d'auteur*
- Prix de la meilleure interprétation féminine: Monique Mercure pour *Les Troyennes*

♦ **Prix du TNM pour la saison 1993-1994**

- Prix de la meilleure conception sonore: Silvy Grenier pour *La Locandiera*
- Prix de la meilleure conception d'éclairages: Alain Lortie pour *En pièces détachées*
- Prix de la meilleure conception de costumes: Jean-Yves Cadieux pour *La Locandiera*
- Prix de la meilleure conception de décor: Guy Neveu pour *Le Marchand de Venise*
- Prix de la meilleure inteprétation masculine: Gaston Lepage pour *Le marchand de Venise*
- Prix de la meilleure interprétation féminine: Sylvie Drapeau pour *La Locandiera*
- Prix de la meilleure mise en scène: René Richard Cyr pour *En pièces détachées*

♦ **Prix du TNM pour la saison 1994-1995**

- Prix de la meilleure conception sonore: Pierre Moreau pour *Jeanne Dark*
- Prix de la meilleure conception d'éclairages: Michel Beaulieu pour *Le temps et la chambre*
- Prix de la meilleure conception de costumes: Jean-Yves Cadieux pour *La Mégère apprivoisée*
- Prix de la meilleure conception de décor: Guillaume Lord pour *Le temps et la chambre*
- Prix de la meilleure inteprétation masculine: Denis Bernard pour *La Mégère apprivoisée*
- Prix de la meilleure interprétation féminine: Pascale Monpetit pour *Le temps et la chambre*
- Prix de la meilleure mise en scène: Serge Denoncourt pour *Le temps et la chambre*

♦ **Prix de la Fondation du Théâtre du Trident Inc.**

• **Prix Nicky-Roy (1981 -)**: Accordé à une comédienne ou à un comédien exerçant son métier depuis trois ans ou moins pour souligner son dynamisme et son talent particulièrement prometteur lors d'une interprétation remarquable au cours de la dernière saison.

1981 Léa-Marie Cantin
1982 Denis Bernard
1983 Jacques Leblanc
1984 Simon Fortin
1985 Marie-Thérèse Fortin
1986 Guylaine Tremblay
1987 Benoît Gouin
1988 Agnès Zacharie
1989 Jules Philip
1990 Simone Chartrand
1991 Antoine Laprise
1992 Line Nadeau
1993 Marie-Josée Bastien
1994 Nathalie Poiré
1995 Bruno Marquis

• **Prix Paul-Hébert (1977 -)**: Souligne une prestation de qualité exceptionnelle de la part d'un(e) comédien(ne) au cours de la saison précédente pour un premier rôle.

1977 Marie Tifo
1978 Dominic Lavallée
1979 Denise Gagnon
1981 Germain Houde
1982 Léo Munger
1983 Pierrette Robitaille
1984 Denis Bernard
1985 Micheline Bernard
1986 Léa-Marie Cantin
1987 Jacques Girard

1988 Jean-Jacques Boutet
1989 Gill Champagne
1990 Marie-Thérèse Fortin
1991 Lorraine Côté
1992 Jacques Leblanc
1993 Jack Robitaille
1994 Jacques Leblanc
1995 Lorraine Côté

- **Prix Janine-Angers (1986 -)**: Récompense une performance exceptionnelle d'un comédien ou d'une comédienne dans un rôle d'appui.

1986 Janine Angers
1987 Jacques Leblanc
1988 Guylaine Tremblay
1989 Simon Fortin
1990 Denise Verville
1991 Jacques-Henri Gagnon
1992 Jacques Robitaille
1993 Denis Lamontagne
1994 Marie-Ginette Guay
1995 Guy-Daniel Tremblay

- **Prix de la meilleure mise en scène (1986 -)**: Vise à souligner un travail remarquablement créatif et original tant pour la conception générale que pour la direction des interprètes dans une production particulière.

1986 Robert Lepage
1987 Guillermo de Andrea
1988 Jacques Lessard
1989 Jacques Lessard
1990 Gill Champagne
1991 Michel Nadeau
1992 AUCUNE NOMINATION
1993 Michel Nadeau
1994 Serge Denoncourt
1995 Philippe Soldevila

- **Prix Jacques-Pelletier (1981 -)**: Décerné à un scénographe dont les décors, ou les costumes, ou les éclairages, ou l'environnement sonore, auront été jugés remarquables lors d'une production particulière.

1981 Denis Denoncourt
1982 Michel Gauthier
Louis-Marie Lavoie
Hélène Vézina
1983 Michel-André Thibault
1984 Yvan Gaudin
1985 Carole Paré
1986 Josée Campanale
1987 Luce Pelletier
1988 Paul Bussières
1989 Isabelle Larivière
1990 Jean Hazel
1991 Jean Hazel
1992 Michel Gauthier
1993 Denis Denoncourt
1994 Isabelle Larivière
1995 Christian Fontaine

1995 Christian Fontaine
Isabelle Larivière

- **Prix des abonnés du Trident (1982 -)**: Décerné par voix populaire à une comédienne ou un comédien qui dans la saison précédente s'est le plus distingué(e) aux yeux des abonnées.

1982 Léo Munger
1983 Yves Jacques
1984 Jean Besré
1985 Pierrette Robitaille
1986 Pierrette Robitaille
1987 Micheline Bernard
1988 Murielle Dutil
1989 Simon Fortin
1990 Guylaine Tremblay
1991 Jean-Jacqui Boutet
1992 Jacques Leblanc
1993 Simone Chartrand
1994 Jacques Leblanc
1995 Lorraine Côté

- **Concours d'oeuvres dramatiques radiophoniques de Radio-Canada**

1972-1973 Jacques Godbout et Pierre Turgeon - *L'interview*
1973-1974 1er prix: Monica Mérinat - *La grenouille bleue*
2e prix: Jean-Claude Deschênes - *La ville en carton-pâte*
1974-1975 Josette Labbé - *Chiffre de nuit*
1975-1976 1er prix: Normand Chaurette - *Rêve d'une nuit d'hôpital*
2e prix: Louis Pelletier - *Une soirée au monde [...]*
1976-1977 Catégorie «60 minutes»
1er prix: Louis Saïa et Louise Roy - *Impressions [...]*
2e prix: Paul Rochon - *Drapeau le fou*
Catégorie «30» minutes
1er prix: Normand Bourdon - *Monsieur Paul*
2e prix: François Beaulieu - *En attendant*
1977-1978 Catégorie «60»
1er prix: Marc-F. Gélinas - *Le soleil du matin*
2e prix: Jean Roy - *Ainsi-soit-ève*
Catégorie «30»
1er prix: Marthe Maltais - *«H» pour femme*
2e prix: Antoni Girard - *L'express pour Sainte-Expédite*
1978-1979 Catégorie «60»
1er prix: Arlette Cousture - *Du ventre au temps*
2e prix: Louis Nantel - *Pièges*
Catégorie «30»
1er prix: Roseline Cardinal - *Soliloque*
2e prix: Michel Gosselin - *Zuste une autre*
1979-1980 Catégorie «60»
Yolande Villemaire - *Belles de nuit*
Catégorie «30»
Michael Delisle - *Donne-moi un whisky*
1980-1981 Catégorie «60»
1er prix: Suzanne Jules-Lefort - *Capharnaüm*
2e prix: Lise Lessard - *D'la malle d'amour*
Catégorie «30»
1er prix: Jacques Gauthier - *Alyre*
2e prix: Pierre Duguay - *L'instant d'après*
1981-1982 Catégorie «60»
1er prix: Hélène Ouvrard - *La femme singulière*

2e prix: Jean-Louis Fleury - *Dernière chasse à La Macaza*
Catégorie «30»
1er prix: Christine Duchesne - *Mathilde ou [...]*
2 prix: Roger Gaboury - *Le cycliste*

1982-1983 Catégorie «60»
1er prix: Gaétan Brulotte - *Le client*
2e prix: Jean-Louis Fleury - *Le fou de Jeanne*
Catégorie «30»
1er prix: Pan Bouyoucas - *Le pourboire*
2e prix: Roger Gaboury - *Drame de nuit*

1983-1984 Catégorie «60»
1er prix: Monique Larue - *L'enregistrement*
2e prix: Marcel Beaulieu - *Affaire classée*
Catégorie «30»
1er prix: Gabriel-Pierre Ouellet - *Les cloches [...]*
2e prix: Monique Proulx - *Deux par deux*

1984-1985 Catégorie «60»
1er prix: André Poulin - *Debout dans la nuit... je coasse*
2e prix: Roseline Cardinal - *Des ailes au coeur*
Catégorie «30»
1er prix: François Beaulieu - *Courir au milieu de ma vie*
2e prix: Roger Gaboury - *La gare du paradis perdu*

1985-1986 Catégorie «60»
1er prix: François Godin - *En une nuit*
2e prix: Michel Philip - *Deuil*
Catégorie «30»
1er prix: Daniel Cadet - *Le container*
2e prix: Rachel Sauvé - *La troisième oreille*

1986-1987 Catégorie «60»
1er prix: Raymond Villeneuve - *Richard Lacoste [...]*
2e prix: Gabriel-Pierre Ouellette - *Le dîner Durham*
Catégorie «30»
1er prix: Jean-Pierre Girard - *Larme de son*
2e prix: Françoise Cantin - *When I Fall in Love [...]*

1987-1988 Catégorie «60»
1er prix: France Saint-Aubin - *Ils ont des chapeaux ronds*
2e prix: Jean-Louis Fleury - *Roger Fragon est revenu*
Catégorie «30»
1er prix: Christian Fournier - *Louise et Berthe*
2e prix: Alexis Nouss - *Les voix parallèles*

1988-1989 Catégorie «60»
1er prix: Gérald Galarneau - *L'été de 46*
2e prix: Michèle Péloguin - *L'inachevé*
Catégorie «30»
1er prix: Sylvain Fournel - *SERF 06055806*
2e prix: François et Richard Dupuy - *Les associés*

1989-1990 Catégorie «60»
1er prix: Raymond Villeneuve - *Laguna Beach*
2er prix: Dominique Beauregard - *L'entrevue*
Catégorie «30»
1er prix: Marie-Christine Lê-Huu - *La lointaine Espagne*
2e prix: Christine Simard - *Le bonheur selon Bugs-Bunné*

1990-1991 Catégorie «60»
1er prix: Johanne Mongeon - *Folie Douce*
2e prix: Manon Vallée - *Épitaphe*
Catégorie «30»
1er prix: Raymond Villeneuve - *Ligne de fuite*
2 prix: aucun lauréat

1991-1992 Catégorie «60»
1er prix: Réjane Chapentier - *L'effet papillon*
2e prix: Dominique Beauregard - *Rue du Roy-Prusseau*
Catégorie «30»

1er prix: François et Richard Dupuy - *Une fraude au menu*
2e prix: Manon Valée - *Dans le journal*

♦ **Autres prix**

• **Prix littéraire du Gouverneur général du Canada (section «Théâtre de langue française»)**

1962 Jacques Languirand - *Les insolites, Les violons de l'automne*
1964 Pierre Perrault - *Au coeur de la rose*
1967 Françoise Loranger - *Encore cinq minutes*
1970 Jacques Braul - *Quand nous serons heureux*
1977 Michel Garneau - *Les Célébrations* suivi de *Adidou Adidouce*
1981 Marie Laberge - *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles*
1982 Réjean Ducharme - *Ha! Ha !...*
1983 René Gingras - *Syncope*
1984 René-Daniel Dubois - *Ne blâmez jamais les Bédouins*
1985 Maryse Pelletier - *Duo pour voix obstinées*
1986 Anne Legault - *La visite des sauvages*
1987 Jeanne-Mance Delisle - *Un oiseau vivant dans la gueule*
1988 Jean-Marc Dalpé - *Le chien*
1989 Michel Garneau - *Mademoiselle Rouge*
1990 Jovette Marchessault - *Le voyage magnifique d'Émily Carr*
1991 Gilbert Dupuis - *Mon oncle Marcel qui [...]*
1992 Louis-Dominique Lavigne - *Les petits orteils*
1993 Daniel Danis - *Celle-là*
1994 Michel Ouellette - *French Town*

• **Médaille de l'Académie des lettres du Québec**

1986 Marcel Dubé
1988 Gratien Gélinas

• **Prix Gascon-Thomas**

1990 Gratien Gélinas
1991 Michelle Rosignol
1992 Marcel Sabourin
1993 Jean-Claude Germain

• **Grand Prix de théâtre du Journal de Montréal**

1983 Réjean Ducharme - *Ha! Ha!...*
1985 Maryse Pelletier - *Duo pour voix obstinées*
1986 Jovette Marchessault - *Anaïs dans la queue de la comète*
1988 Michel-Marc Bouchard - *Les feluettes*
1989 Marco Micone - *Addolorata*
1990 Michel-Marc Bouchard - *Les muses orphelines*
1991 Suzanne Lebeau - *Conte du jour et de la nuit*
1992 Michel Tremblay - *Marcel poursuivi par les chiens*

• **Prix Yves-Sauvageau**

1984 André Forest - *Le serviteur*
1985 Jean-Benoît Nadeau - *Graziella*
1986 Jean-Benoît Nadeau - *La maladie du bonheur*
1987 Katia Grenier - *Iphigénie ou [...]*
1989 Patrick Quintal - *Kraken, conte à la dérive*
1990 Chantal Cadieux - *Parfums divers*

- **Prix Molson**

1966 Jean Gascon, comédien et metteur en scène
1976 Denise Pelletier, comédienne
1977 Jean-Louis Roux, comédien et metteur en scène
1979 Jean Duceppe, comédien
1984 Marcel Dubé, dramaturge
1987 Yvette Brind'Amour, comédienne, metteure en scène, cofondatrice et directrice du Théâtre du Rideau Vert

BIBLIOGRAPHIE

(Choix)

A. Textes d'une portée théorique et générale

Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris: Grasset, 1978.

Angenot, Marc, *Mil huit cent quatre-vingt neuf. Un état du discours social*, Montréal: Le Préambule, 1989.

-, «Pour une théorie du discours social: problématique d'une recherche en cours», *Littérature* (Méditations du social. Recherches actuelles), nº 70, mai 1988, pp. 83-98.

Clarke, David D., *Language and Action: A Structural Model of Behaviour*, New York: Pergamon Press, 1983.

Dijk (von), Teun A., *Discourse and Communication: New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication*, Berlin; New York: W. de Gruyter, 1985.

Dort, Bernard, «Les deux critiques», *Théâtre réel*, Paris: Seuil, pp. 44-50.

Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles: Labor; Paris: F. Nathan, 1978.

Durisin, Dionyz, *Communautés interlittéraires spécifiques*, Bratislava: Institut de littérature mondiale. Académie slovaque des sciences, 1993.

Féral, Josette, «La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétique*, nº 75, septembre 1988, pp. 347-362.

Goodwin, Charles, *Conversational Organization: Interaction between Speakers and Hearers*, New York: Academic Press, 1981; Lauri Carlson, *Dialogue games: an Approach to Discourse Analysis*, Dordrecht (Holland); Boston: D. Reidel P. Co., 1983.

Goody, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris: Éditions de Minuit, 1979.

Hendricks, William O., *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, The Hague: Mouton, 1973.

Hue, Jean-Pierre, *Le théâtre et son droit*, Paris: Librairie théâtrale, 1986.

Karnoouh, Claude, *Adieu à la différence*, Paris, Arcantère, 1994.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales*, Paris: Armand Colin, 1990.

Kruger, Loren, *The national Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Lévis-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1974.

Lincoln, Bruce, *Discourse and the construction of society: comparative studies of myth, ritual, and classification*, New York: Oxford University Press, 1989.

Lutz, Catherine A. et Lila Abu-Lughod, *Language and the Politics of Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Lyr, Guyette, *La mise en scène de soi: langage du corps et communication*, Paris: Éditions d'Organisation, 1993.

Maanen (van), Hans «Theatre as a social system, a methodological approach», communication présentée au *12-ème Congrès mondial de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale/Current Trends in Theatre Research/Спектакль. Прошлое и Настоящее*, 6-13 juin 1994, Moscou (Russie), pp. 3-4.

Nietzsche, Frieddrich Wilhelm, *Das Philosophenbuch. Theoretische Studien/Le livre du philosophe. Études théoriques*, Paris: Aubier-Flammarion, 1969. Traduction, introduction et notes de Angèle K. Marietti.

Pavis, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris: José Corti, 1990.

-, «Etudes théâtrales», *Théorie littéraire*, sous la direction de Marc Angenot *et al.*, Paris: PUF, 1989, pp. 95-108.

-, «Le discours de la critique dramatique», *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Lille: Presses universitaire de Lille, 1985, pp. 135-144.

-, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Éditions sociales, 1980.

Revzina, Olga, «A semiotic experiment in stage: The violation of the postulate of normal communication as a dramatic device», *Semiotica*, vol. 14, nº 3, 1975, pp. 245-268. (Traduit de l'orginal russe et publié in *Trudy po znakovym sistemam*, tome 5, Tartu, 1971, pp. 232-254).

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris: Gallimard, 1948.

Scherer, Jacques, *Dramaturgie du vrai-faux*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

Simmel, Georg, *La tragédie de la culture et autres essais. Introduction de Vladimir Jankélévitch*, Paris: Rivages, 1988, p. 206-207. Traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel.

Vigeant, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval: Mondia, 1989.

Vion, Robert, *La communication verbale: analyse des interactions*, Paris: Hachette, 1992;

Zobel, Reinhard, *Der Dramentext: ein kommunikatives Handlungsspiel: rezeptionsanalut. Untersuchung d. Bedeutung e. Dramentextes in spezif. Kommunikationssituationen*, Goppingen: Kummerle, 1975.

B. Textes sur le théâtre et la culture québécoises

Beauchamp, Hélène, *Le théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, Montréal: Éditions Hurtubise HMH, 1985.

Bélair, Michel, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal: Leméac, 1973.

Belleau, André, «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», *Liberté*, nº 134, mars-avril 1981, pp. 15-20.

Belzil, Patricia, «Le théâtre dans *Jésus de Montréal*», *Jeu*, nº 52, pp. 160-161.

Béraud, Jean, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal: le Cercle du livre de France, 1958.

Bouchard, Mario, *Catalogue de l'«Exposition nationale de scénographie»*, Montréal, APASQ, 1991.

Bourassa, André-G., Jean-Marc Larrue, *Les Nuits de la «Main»*, Montréal: VLB éditeur, 1993.

Brisset, Annie, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal: Le Préambule, 1990.

Burger, Beaudouin, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Parti pris, 1974.

Cahier de propositions du V^e Congrès québécois du théâtre, 3 mai 1992.

Cahiers de théâtre Jeu (1976 -)

Cambron Micheline, *Une société, un récit: discours culturel au Québec, 1967-1976*, Montréal: Hexagone, 1989.

Caron, Anne, *Le père Émile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal: Fides, 1978.

Chiffres à l'appui, Québec: ministère des Affaires culturelles.

Colbert, François, *Le marché québécois du théâtre*, Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1982.

Cotnam, Jacques, *Le théâtre québécois instrument de contestation sociale et politique*, Montréal: Fides, 1976.

Courchesne, André, *Rapport final* du mandat confié par l'Assemblée générale des membres du Centre des auteurs dramatiques, mai 1994.

-, *La situation économique du théâtre au Québec*, volets 1-3, Montréal: Le Conseil québécois du théâtre, 1992.

Dagenais, Angèle, *Crise de croissance: le théâtre au Québec*, Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1981.

Dassylva, Martial, *Un théâtre en effervescence*, Montréal: Hurtubise, 1975.

Dumont, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal: Boréal, 1993.

Dutil, Christian, *Nouvelle censure théâtrale au Québec et en France*, Thèse de doctorat déposée en 1985 à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle.

Féral, Josette, *L'art contre la culture*, Sillery: Presses de l'Université du Québec, 1990.

Fortier, André, *Le texte et la scène*, Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1979.

Gascon, Annie, *Le Festival du théâtre étudiant du Québec*, Montréal: GGC Éditions, 1996.

Gauvin, Lise et Laurent Mailhot, *Guide culturel du Québec*, Montréal: Boréal Express, 1982.

Gobin, Pierre, *Le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1978.

Godin, Jean-Cléo, "*Tit-Coq* et *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas", in *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Montréal: Fides, tome III, pp. 991-1001.

-, «Le théâtre au Québec: vers une institution», *Trajectoires: Littératures et Institutions au Québec et en Belgique francophone*, sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg et Lise Gauvin, Bruxelles: Éditions Labor, 1985, pp. 103-116.

-, et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal: Hurtubise HMH, 1970 (et *Le Théâtre québécois II*, 1980).

Gruslin, Adrien, *Le théâtre et l'État au Québec*, Montréal: VLB éditeur, 1981.

Hamelin, Jean, *Le théâtre au Canada français*, Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1964.

-, *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal: Éditions du Jour, 1962

Hébert, Chantal, *Le burlesque au Québec*, Montréal: Hurtubise HMH, 1981.

Houlé, Léopold, *L'histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, Montréal: Fides, 1945.

L'Annuaire théâtral (1985 -)

Laflamme, Jean et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal: Fides, 1979.

Larrue, Jean-Marc, Renée Legris, André-G. Bourassa, Gilbert David, *Le théâtre au Québec. 1825-1980*, Montréal: VLB éditeur, la Société d'histoire du théâtre du Québec et la Bibliothèque nationale du Québec, 1988.

Larrue, Jean-Marc, *Le monument inattendu: Le monument national*, Montréal: Hurtubise HMH, 1993.

-, *Le théâtre à Montréal à la fin du XIXe siècle*, Montréal: Fides, 1981.

Lassalle, Eugène, *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, Montréal: Le Devoir, 1919.

Le Blanc, Danièle, *La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: courants et contre-courants*, Maîtrise en art dramatique: Université du Québec à Montréal, 1992.

Le comportement des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir. Rapport final, Centre de recherche sur l'opinion publique, juillet 1983.

Leduc, Yvon. *Rapport de la tournée européenne du Théâtre de la Ligue Nationale d'Improvisation de Montréal*, avril-mai 1981.

Lemire, Maurice (sous la direction de), *Institution littéraire*, Québec: Institut québécois de recherche sur la culture et Centre de recherche en littérature québécoise, 1986.

Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Tome II: Le Québec depuis 1930*, Montréal: Boréal, 1989.

Mailhot, Laurent et Benoît Melançon, *Le Conseil des arts du Canada 1957 - 1982*, Montréal: Leméac, 1982.

Pavlovic, Diane, *Travaux d'Ariel* (comptes rendus des rencontres), Centre des auteurs dramatiques, août 1991.

Le procès-verbal de l'Assemblée générale du Cead tenue à Montréal le 30 mai 1992.

Le rapport du Comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada. Conseil des arts du Canada, 1977.

Rapport du Comité organisateur des États généraux du Théâtre professionnel au Québec, Montréal, octobre 1981.

Répertoire du Centre des auteurs dramatiques, Montréal: VLB éditeur, 1994.

Ricard, François, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby boom*, Montréal: Boréal, 1992, pp. 51-52.

Roux, Jean-Louis, Michel Garneau et Tom Hendry (sous la direction de), *L'école. Le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada/The School. The First quarter of century of the National Theatre School of Canada*, Montréal: Stanké, 1985.

Roy, Irène, *Le théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de la recherche*, Québec: Nuit Blanche, 1994.

Saint-Jacques, Denis, «Des Canadiens, des Québécois, une Acadienne ou de l'invisibilité du théâtre au théâtre», *Études françaises*, mai 1974, pp. 153-159.

Théâtre/Public, Revue bimestrielle publiée par le théâtre de Gennevilliers, nº 117, septembre 1994 (Numéro spécial sur le théâtre québécois).

Le théâtre et le droit d'auteur, Montréal: l'Association québécoise des auteurs dramatiques et le Centre des auteurs dramatiques, 1991.

Villeneuve, Rodrigue, «*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (1976-1980)*, Montréal: Fides, 1994, pp. 663-665.

Wyczynski, Paul, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank (sous la direction de), *Le théâtre canadien-français*, Montréal: Fides, 1976 (tome V des «Archives des Lettres canadiennes»).

C. Oeuvres dramatiques étudiées

Bouchard, Michel Marc, *Les muses orphelines*, Montréal: Leméac, 1995.

Boucher, Denise, *Les fées ont soif*, Ville Saint-Laurent: Intermède, 1978.

Champagne, Dominic, *La répétition*, Montréal: VLB, 1990.

Chaurette, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal: Leméac, 1918.

Dubé, Marcel, *Zone*, Montréal: Leméac, 1968.

Ducharme, Réjean, *Ha, ha !...*, Ville Saint-Laurent: Lacombe, 1982.

Gélinas, Gratien, *Tit-Coq*, Montréal: Quinze, 1980.

Laberge, Marie, *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*, Montréal: VLB, 1983.

Micone, Marco, *Gens du silence*, Montréal: Guernica, 1991.

Tremblay, Michel, *Les belles-soeurs*, Montréal: Leméac, 1972.