

## Ils étaient venus pour... : la tournée européenne du C.E.A.D.

Paul Lefebvre

---

Number 23 (2), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29389ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Lefebvre, P. (1982). Ils étaient venus pour... : la tournée européenne du C.E.A.D. *Jeu*, (23), 71–83.

# ils étaient venus pour... : la tournée européenne du c.e.a.d.

C'est en mai 1980, en assemblée générale, que les membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques du Québec ont voté la résolution « d'entreprendre des démarches en vue d'organiser une semaine de lectures d'auteurs du C.E.A.D. à Paris, et qui aurait lieu à l'automne 1981, possiblement dans le cadre du Festival d'automne »<sup>1</sup>. Cette tournée a eu lieu, non pas à l'automne 1981, mais en janvier-février 1982. Elle dépassa la « semaine à Paris » pour durer vingt-six jours et visiter aussi Lyon, Genève et la Chaux-de-Fonds. Il ne s'agissait pas d'un mouvement novateur mais plutôt de la poursuite d'une démarche qui avait été fructueusement amorcée par une tournée française cinq ans auparavant<sup>2</sup>. En effet, à l'automne 1975, grâce à une subvention de 32 000 \$ du ministère (québécois) des Affaires intergouvernementales, le C.E.A.D. avait effectué une tournée à Paris (quatre jours), Caen (une journée) et Amiens (une journée). On y avait présenté *Encore un peu* de Serge Mercier, *le Temps d'une pêche* d'André Simard, *Quatre à quatre* de Michel Garneau, *Une brosse* de Jean Barbeau, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay, *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* de Jean-Claude Germain et *le Procès de Jean-Baptiste M.* de Robert Gurik<sup>3</sup>. Cette tournée, organisée en collaboration avec l'Association technique pour l'action culturelle (A.T.A.C.) de France<sup>4</sup>, a eu par la suite d'intéressantes retombées européennes pour le théâtre québécois; citons la production du Théâtre de la Commune à Aubervilliers de *Quatre à quatre*, la tournée de la Compagnie des deux chaises d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Ivre pour vivre*, adaptation française d'*Une brosse*...

1. Extrait du procès-verbal de l'assemblée générale du C.E.A.D., mai 1980.

2. Des textes d'auteurs québécois avaient déjà été lus à la Cité universitaire de Paris en avril 1970 à l'occasion des « Rencontres internationales '70 ». Ces lectures étaient dirigées et exécutées par des Français à l'exception de Roger Dumas, seul Québécois qui semble avoir participé à cette activité à laquelle le Centre d'essai avait prêté son concours. On avait présenté des textes de Jacques Colin, Roger Dumas, Michel Garneau, Claude Gauvreau, Marc-F. Gélinas, Robert Gurik, Yvon Lelièvre, Jean Morin, Yves Sauvageau et Michel Tremblay.

3. Tous les auteurs, sauf Jean-Claude Germain, ont participé à la tournée. Les comédiens étaient Murielle Dutil, Véronique Le Flaguais, Marie Tifo, Sophie Clément, Pierre Curzi, Vincent Bilodeau et Guy Nadon. Ils étaient accompagnés des metteurs en scène Jean-Luc Bastien et Claude Des Landes (qui était alors secrétaire exécutif du C.E.A.D.). Notons que *le Procès de Jean-Baptiste M.* était interprété par une troupe française, le Théâtre sur la Place.

4. Rappelons que le Bureau d'auteurs de l'A.T.A.C. était venu en tournée au Québec en octobre 1978. On avait donné en lectures-spectacles des textes d'auteurs de « l'autre théâtre français ». Cette tournée, qui s'amenait à un moment où les jeunes troupes rejetaient les textes étrangers et préféraient travailler en collectif, présentait des textes dont les préoccupations thématiques et dramaturgiques étaient loin de celles des théâtres institutionnels. Son succès, aussi regrettable cela soit-il, n'avait été que médiocre.



L'équipe de production de la tournée européenne de lectures/spectacles: le Théâtre québécois d'aujourd'hui. En bas: Jean-Luc Bastien, Élisabeth Bourget, Francis Reddy, Linda Sorgini, Yves Neveu, Louise Roy. Au centre: Yves Desgagnés, Micheline Bernard, Raymond Bouchard, Hélène Dumas, Marie Laberge, Louise Saint-Pierre. En haut: Paul Lefebvre, Marcel Dallaire, Rémy Girard, Pierre K. Malouf, Christiane Raymond, Serge Sirois, Pierre MacDuff, Louis Saia. Photo: Normand Rajotte.

Si cette première tournée s'intitulait *Théâtre/Québec*, la seconde s'appellera *le Théâtre québécois d'aujourd'hui*. L'intention est nette: montrer que la dramaturgie québécoise progresse, qu'elle se renouvelle, qu'il y a une diversité de nouvelles écritures à présenter, à faire découvrir.

Dès septembre 1980, le comité chargé de suggérer un choix de textes<sup>5</sup> ayant remis son rapport, le projet était assez précis pour que des demandes de fonds soient soumises au ministère des Affaires intergouvernementales (Québec) et au ministère des Affaires extérieures (Ottawa). Le ministère des Affaires extérieures manifesta rapidement son intérêt pour le projet. Quant au ministère des Affaires intergouvernementales du Québec, il rejeta le projet vu son incapacité à le financer totalement. Car pas question d'arranger un financement conjoint avec Ottawa. Autre épisode de la guérilla Québec-Ottawa, guérilla dont les véritables perdants sont évidemment les artistes sur le dos desquels les escarmouches s'effectuent.

Donc, le financement allait être assuré par le M.A.E. Celui-ci s'efforça de limiter ses contraintes et d'intervenir le moins possible dans la mise au point et la réalisation du projet. Le C.E.A.D. était tout à fait libre dans ses choix artistiques et c'était à lui d'en assurer la réalisation concrète. Cependant, deux exigences techniques du M.A.E. allaient modifier le déroulement déjà prévu du projet: 1) une participation financière devait être fournie par les théâtres qui allaient accueillir la tournée; 2) pour ne pas « saturer » le marché européen de spectacles théâtraux québécois en 1981 (la Ligue

5. Ce comité était composé de Gilbert David, Jocelyne Dazé, Lorraine Pintal et Pierre MacDuff.

nationale d'improvisation avait fait une tournée en avril-mai et on prévoyait pour l'automne une tournée d'*Icare* du Théâtre national pour enfants les Pissenlits qui finalement n'a pas eu lieu), la tournée devait être reportée à l'hiver ou au printemps 1982. La participation financière des théâtres força ceux-ci à exiger un prix d'entrée — alors que les lectures de la tournée de 1975, tout comme cela se passe au Québec, étaient gratuites — et obligea le C.E.A.D. à « renoncer à l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve (Belgique) puisque la direction de ce théâtre ne comprenait pas que l'on doive demander un prix d'entrée pour une activité somme toute promotionnelle »<sup>6</sup>. Quant au changement de date, il posait d'abord le problème de recruter des comédiens qui pourraient répéter à l'automne, au plus fort de la saison théâtrale, et non plus à l'été. Interrogeons cependant cette attitude qui gomme — ou du moins tend à gommer — les spécificités propres à chaque spectacle québécois au profit de l'exacerbation de leur québécoïté. Comme si en traversant une frontière, un spectacle perdait l'originalité de ses formes, ses thématiques, son rapport avec le public, son dire spécifique pour se retrouver d'abord et avant tout québécois. Ce n'est que de ce point de vue, où tout s'annule et se fond dans un grand magma fleurdelisé, qu'il peut être question de saturation. Or si cette mise en avant de la provenance du spectacle (provenance ainsi transmutée en substance) est souvent fort discutable, il en allait quelque peu autrement de cette tournée qui avait comme objectif de présenter les nouvelles pratiques de l'écriture théâtrale au Québec, remplissant, somme toute à l'étranger, la même fonction qu'elle aurait pu avoir dans son milieu d'origine. Enfin, comme on le verra, ce report à l'hiver aura d'autres conséquences pour la tournée.

En avril 1981, Pierre MacDuff, coordonnateur au C.E.A.D., effectue une prétournée de dix-sept jours afin de trouver preneurs pour les lectures-spectacles. Prétournée, est-il besoin de le préciser, subventionnée par Ottawa. Québec, dans sa lettre de refus de subventionner la prétournée, réutilise grosso modo les mêmes arguments que lors de la demande de subvention globale au projet. En fait, Québec n'est pas intéressé à donner des sous à la prétournée d'une tournée subventionnée par l'ennemi. À cause de retards dans les réponses de certains théâtres et de malentendus, le programme précis et final de la tournée ne fut prêt qu'en octobre 1981. La tournée se déroulerait en quatre étapes (lesquelles étaient quand même fixées depuis le printemps): Paris, Lyon, Genève et la Chaux-de-Fonds.

Dans la préparation du budget, notons que le C.E.A.D. a eu de la difficulté à faire comprendre au M.A.E. qu'il n'était pas un producteur mais un organisme de service. Cette méconnaissance, de la part du subventionneur, des activités, du rôle et du fonctionnement du Centre posa beaucoup de problèmes dans la mise au point du budget de la tournée. On comprenait mal que la tournée était, pour le C.E.A.D., non seulement une activité exceptionnelle mais aussi une activité spéciale, éloignée de son travail habituel. Ainsi, le C.E.A.D. eut beaucoup de difficultés à faire admettre qu'il lui fallait engager des personnes pour accomplir le travail des deux permanents qui feraient partie de la tournée et qu'il fallait donc que le salaire de ces permanents soit porté au budget de la tournée.

6. *Le Théâtre québécois d'aujourd'hui — Tournée européenne de lectures/spectacles réalisée par le Centre d'essai des auteurs dramatiques — Rapport final*, par Hélène Dumas, Denis Lagueux et Pierre MacDuff, le 22 mars 1982, p. 2.

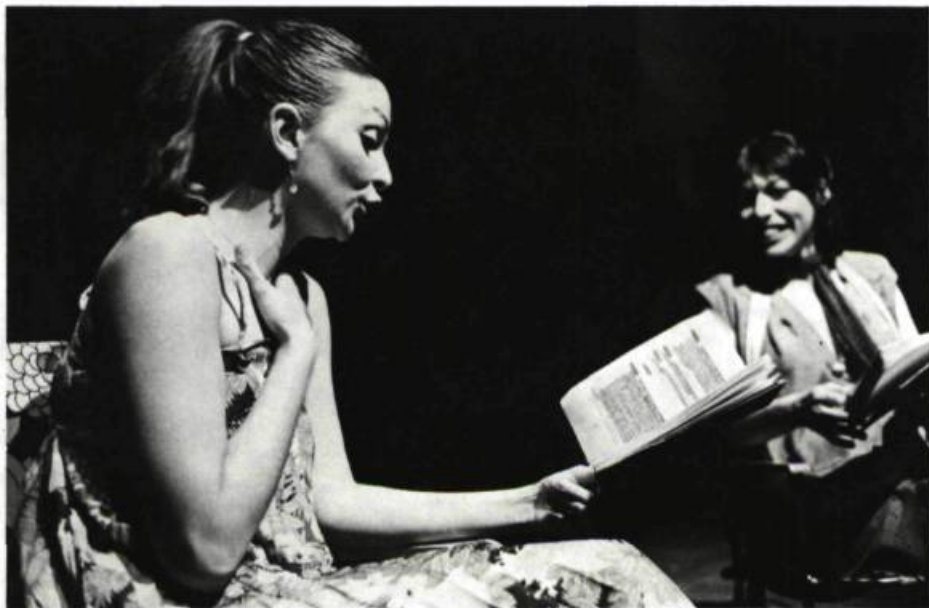


Pierre MacDuff (narrateur), Christiane Raymond (Mimi) et Raymond Bouchard (Roger) dans *Ah!... Ah!...* de Réjean Ducharme. Lecture dirigée par Jean-Luc Bastien. Photo: Normand Rajotte.

On doit s'interroger sur certaines des règles qui régissent l'accord de subventions au M.A.E. Celle qui frappe d'abord est l'inadmissibilité des frais de publicité. À quoi cela peut-il bien servir d'accorder 133 000 \$ à une tournée si cette tournée, sur place, n'est pas annoncée adéquatement? Ces quelques milliers de dollars qui auraient permis aux cent trente trois mille autres d'être beaucoup plus rentables (je ne parle évidemment pas ici de rentabilité financière) étaient hélas! inexistants. Et dans une ville comme Paris, où l'attention du public et des gens de théâtre est tellement sollicitée, une telle dépense n'aurait eu rien à voir avec un luxe inutile. On exigera également du C.E.A.D. qu'il mette au point une source de revenus pendant la tournée; sous la pression du M.A.E. qui ne voulait pas renoncer à ce point, le Centre proposa la vente de livres (les textes publiés des pièces de la tournée) et de programmes<sup>7</sup>. Ce projet ne fut suivi qu'à demi et ne réussit pas du tout: les programmes furent distribués gratuitement aux spectateurs et la vente de livres fut déficitaire.

Conformément aux vœux du C.E.A.D., le comité chargé de sélectionner les textes (rappelons que ce comité avait travaillé à l'été 1980) avait pour objectif d'arriver à un ensemble de textes qui présente un éventail des diverses tendances de la dramaturgie québécoise produite depuis 1975. Notons que le corpus n'est pas plus urbain dans ses thématiques que celui de 1975 comme il a déjà été dit. On peut cependant y voir une évolution dans l'écriture dramatique. Cette évolution est particulièrement sensible chez les personnages. Alors que les personnages du théâtre québécois du début des années soixante-dix avaient d'abord valeur de métaphores sociales, voire

7. Le programme de la tournée était une brochure grand format de seize pages avec photographies et présentations élaborées des textes, des auteurs et des artisans de la tournée.



Micheline Bernard (Angèle) et Christiane Raymond (Solange) dans *Une amie d'enfance* de Louise Roy et Louis Saia. Lecture dirigée par Marie Laberge. Photo: Normand Rajotte.

même politiques, leurs homologues d'après soixante-seize ont pris une plus grande épaisseur individuelle: on peut voir en confrontant les deux corpus le passage d'un théâtre où s'entrechoquent des entités sociales à celui où des individus, bouleversés, agressés par les conflits de leur société, entrent en confrontation. Dans cette optique, l'hypothèse que soutiennent des auteurs comme Jean-Claude Germain<sup>8</sup> et Serge Sirois, hypothèse qui veut que le Parti québécois, à son arrivée au pouvoir, ait pris la relève des artistes pour le travail de définition de la société québécoise à venir, ne serait pas à rejeter.

Les sept textes choisis étaient les suivants: *Bernadette et Juliette ou La vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer* d'Elizabeth Bourget, *Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle<sup>9</sup>, *Ah!... Ah!...* de Réjean Ducharme, *Ils étaient venus pour...* de Marie Laberge, *Gertrude Laframboise, agitatrice* de Pierre Kattini Malouf, *Une amie d'enfance* de Louise Roy et Louis Saia et *les Pommiers en fleurs* de Serge Sirois. Le comité avait choisi des textes et non des auteurs, ce qui explique que certains d'entre eux considéraient que le texte sélectionné n'était pas le meilleur ou le plus représentatif de leur travail. Mais ce problème de régie interne n'a pas eu de conséquences fâcheuses.

Quant à l'équipe de comédiens choisis pour l'interprétation des textes en lecture-spectacle, elle était composée de Micheline Bernard, Raymond Bouchard, Yves Desgagnés, Rémy Girard, Christiane Raymond, Francis Reddy, Louise Saint-Pierre et Linda Sorgini. Jean-Luc Bastien, Pierre MacDuff et Marie Laberge ont dirigé les

8. Voir Jean-Claude Germain, « Quebec: beginning the dialogue », *Canadian Theatre Review*, n° 34, Spring 1982, p. 28-33.

9. Que les Européens n'ont cessé d'orthographier *Un réel...*



Marie Laberge a dirigé la lecture de *Gertrude Laframboise, agitatrice*, de Pierre K. Malouf. Sur la photo: Micheline Bernard (narratrice) et Linda Sorgini (Danielle). Photo: Normand Rajotte.

lectures; Yves Neveu assumait les rôles d'assistant-metteur en scène et de régisseur et Marcel Dallaire était responsable de la scénographie et des éclairages. Hélène Dumas avait la tâche d'organisatrice en chef. Enfin, on m'avait demandé d'être de la tournée comme animateur des discussions (qui avaient lieu après chaque spectacle) et conférencier.<sup>10</sup>

Il s'agissait de vendre des lectures-spectacles pour vendre la dramaturgie québécoise. Et c'est entre cette vente au propre et cette vente au figuré que s'est glissé un des problèmes de la tournée. Alors que les représentations commençaient à Paris le 12 janvier, c'est le 8 décembre qu'Hélène Dumas se mit au travail au Centre culturel canadien<sup>11</sup> pour la dernière phase de la préparation de la tournée. C'est alors qu'il apparut très clairement que les dates choisies pour la tournée n'étaient pas des plus heureuses; les journalistes n'avaient pas de temps à y consacrer avant le congé des fêtes (c'eût d'ailleurs été un peu trop tôt) et demandaient de les joindre à nouveau au début du mois de janvier. Or la tournée commençait à Paris en même temps que la reprise de l'activité théâtrale. Et à Paris, quand ça reprend, ce n'est pas de la tarte. Et

10. À l'exception de Réjean Ducharme (évidemment...) et de Louis Saia retenu par un travail urgent, tous les auteurs ont participé à la tournée.

11. Soulignons que le Centre culturel canadien à Paris, dirigé depuis l'automne 1981 par Jean Herbiet, a fourni une aide précieuse à la tournée en offrant bureau, téléphone, service de secrétariat. Notons cependant que son attaché de presse, un certain Normand Biron, qui a beau être maître dans l'art du sourire et de la courbette, est une potiche de première classe et que si ce n'avait été du travail de la bibliothécaire, madame Yolande Lefebvre, qui a accompli cette tâche (en plus de la sienne), l'organisation de la tournée aurait été fort handicapée.

l'on apprit très vite que « le Théâtre québécois d'aujourd'hui » avait beau être bien intéressant, très intéressant, il ne pouvait malheureusement pas espérer faire le poids contre trois mises en scène de Vitez (ce n'est pas de la frime; Antoine Vitez créait trois nouvelles mises en scène à Chaillot dont les premières coïncidaient avec les trois premières représentations de notre tournée) et autres rentrées hivernales d'autres gens bien cotés. Aussi, les journalistes hésitaient à se déplacer pour rendre compte de lectures qui n'étaient données qu'une seule fois. Sans parler des difficultés qu'ils éprouvaient (qu'ils disaient) à faire un choix sur le lot. De plus, une grande partie du matériel de promotion ne fut disponible qu'au début de janvier. Quant à l'affichage dans la ville, il se fit au petit bonheur (au très petit bonheur); avec les maigres moyens dont la tournée disposait, pas question de se payer les colonnes Morris. Tout ceci eut comme résultat une couverture quasi inexistante par la presse écrite et un manque général de présence de la tournée dans le paysage théâtral de cette semaine-là à Paris.

Les représentations avaient lieu à la petite salle du Théâtre de l'Est Parisien (dite le Petit T.E.P.), qui est un des théâtres nationaux de Paris. Le T.E.P. est sous la direction générale de Guy Rétoré (le *Petitép* est sous la gouverne d'Emmanuel de Véricourt), Rétoré qui, depuis quelques années, est beaucoup moins à l'avant-plan du paysage théâtral parisien — autre raison du manque d'intérêt des praticiens et des journalistes? Notons que c'est sur l'insistance du M.A.E. que la tournée prit le Petit T.E.P. comme point de chute parisien, vu que d'autres tournées sous la responsabilité du même ministère étaient déjà passées par là.

Sauf pour la matinée du samedi (quelle idée de mettre une matinée le samedi...), la salle — d'environ cent places — était toujours occupée de quatre-vingts à cent pour cent. Dans ce public: des gens intéressés au Québec pour diverses raisons, des étudiants, des abonnés du T.E.P. (qui avaient droit à une réduction même si la tournée ne faisait pas partie de leur billet de saison) et des Québécois, bref, un public très majoritairement averti. Mais pas de gens de théâtre. Ou si peu. Si ce n'avait été d'Yvan Saint-Onge, attaché culturel à l'ambassade du Canada en Belgique (et responsable de la diffusion de la culture canadienne en Europe de l'Ouest), qui a invité avec lui une véritable délégation de gens de théâtre belges<sup>12</sup>, l'étape parisienne du voyage eût été fort maigre du côté des contacts avec les praticiens.

À Lyon, les journaux et la radio ont prévenu le public de façon satisfaisante. Le Théâtre des Ateliers, installé dans une ancienne chapelle, est un lieu fort chaleureux, même lorsqu'il n'est pas rempli à pleine capacité. La tournée est un des treize groupes que reçoit ce théâtre pendant cette saison (ce qui nous a placés simultanément dans la position du « un parmi tant d'autres » et la position « visite rare ») et avait l'avantage de faire partie de l'abonnement des usagers. Le public lyonnais était donc un d'abonnés mais aussi de gens curieux de savoir ce que nous faisons: public chaleureux, intéressé, plus nombreux qu'à Paris. Ce public se montra littéralement fasciné par le procédé même de la lecture-spectacle: lors des discussions à la suite des représentations, plusieurs des spectateurs soulignèrent qu'ils préféraient le dépouillement de ce « type de mise en scène » aux représentations théâtrales

12. Ce qui nous permit d'apprendre qu'une adaptation wallonne du *Temps d'une vie* de Roland Lepage, par Marie-Claire Clause, avait été un grand succès qui s'était promené en tournée en Europe francophone pendant deux ans.



traditionnelles. Alors que la direction du Théâtre des Ateliers avait assuré, en décembre, les gens de la tournée de la présence certaine de nombreux praticiens lyonnais, on n'en vit pas un de la semaine. Pas un.

Genève, ou plutôt Carouge (vieille banlieue — disons plus justement quartier — de la ville) fut le point creux de la tournée. La direction du Théâtre de Carouge où nous jouions n'avait pas fait beaucoup d'efforts pour la promotion: le public du théâtre n'avait été prévenu que par une brève mention dans le programme du spectacle qui nous précédait, les programmes qui avaient été envoyés pour distribution promotionnelle dormaient au frais dans leurs cinq boîtes et un effort particulier semblait avoir été fait pour cacher les affiches un peu partout dans la ville. Pendant notre séjour, la direction du théâtre aura beau mettre des annonces dans les journaux de la ville, l'occupation moyenne de la salle ne sera que de treize pour cent: dans une grande salle froide de cinq cents places, c'est un peu déprimant, surtout quand le pompier de service complètement saoul décide de faire savoir à voix haute qu'il n'apprécie pas Réjean Ducharme. Un événement heureux cependant: la radio suisse romande enregistre d'importants extraits d'*Une amie d'enfance, Ils étaient venus pour...* et *les Pommiers en fleurs*, avec des présentations par les auteurs. Le tout doit être diffusé en juin 1982 pour une *Quinzaine du théâtre canadien*. Nous finissons par apprendre entre les branches que la nouvelle direction artistique du Théâtre de Carouge n'est pas très bien vue du milieu théâtral genevois: les choix artistiques sont discutés et le théâtre a cessé d'appliquer sa politique de réduction pour les gens de théâtre. Malgré cela, il sera possible à Genève de rencontrer quelques artisans de théâtre. « Quant au grand public, pour citer à nouveau le Rapport du C.E.A.D., une question demeure: est-ce une mauvaise promotion de notre tournée ou une indifférence à l'égard du théâtre québécois qui explique son absence? »

C'est finalement à la Chaux-de-Fonds<sup>13</sup> — qui l'eût cru? — qu'aura lieu l'étape la plus intéressante de la tournée. Car après être tombés sur des théâtres dont on voyait à peine les directeurs (qui venaient faire rapidement acte de présence à une lecture, quelquefois deux), nous arrivions chez des gens de théâtre animés d'une réelle curiosité à l'égard de ce que nous apportions. C'est que là, nous n'allons pas seulement jouer dans une salle mais nous sommes accueillis par une troupe, le Théâtre Populaire Romand. Il s'agit d'une troupe permanente animée depuis ses débuts, il y a vingt-et-un ans, par Charles Joris<sup>14</sup> et qui poursuit sa démarche avec une admirable rigueur artistique. Cette troupe, bien que basée à la Chaux-de-Fonds, n'a pas de salle permanente<sup>15</sup>, ce qui fait que la tournée s'est produite dans les locaux d'un club privé — le Club 44 — disposant d'une salle de conférence (Sartre (!) y a déjà été invité) qui pouvait tant bien que mal être aménagée pour nos représenta-

13. Quoi? Où ça? *la Chaux-de-Fonds*. C'est en Suisse, près de Neuchâtel. Ville industrielle (horlogerie) de 38 000 habitants, qui a son propre quotidien (une telle situation n'est pas exceptionnelle en Suisse). Blaise Cendrars, le Corbusier et monsieur Chevrolet (qui s'en ira en Amérique et sera à l'origine de la General Motors) y sont nés. Et surtout, Jacques Lemaire y a joué au hockey.

14. Ceux que la démarche du Théâtre Populaire Romand intéresserait liront avec profit l'ouvrage de Claude Béguelin, Jean-Jacques Daetwyler, Jean-Pierre Knecht et Eric Mayland, *le Théâtre Populaire Romand — Entretiens avec Charles Joris*, Berne, Palindrome, 1981, 101 p. (l'Association Palindrome, éditeur, case postale 1033, 3001 Berne, Suisse)

15. Le T.P.R. aura (enfin) son premier lieu permanent à la Chaux-de-Fonds d'ici la fin de 1982. Soulignons qu'un de leurs premiers gestes, à la suite de l'annonce de la nouvelle par les autorités gouvernementales, fut de convoquer les troupes d'amateurs de la région (auxquelles ils offrent et donnent des ateliers) pour s'enquérir de leurs attentes quant à l'utilisation de ce nouveau lieu.



Raymond Bouchard (John Benett) et Francis Reddy (les cinq garçons) dans la lecture des *Pommiers en fleurs* de Serge Sirosis, dirigée par Jean-Luc Bastien. Photo: Normand Rajotte.

tions. Pour la première fois, nous nous retrouvions dans une ville où nos affiches étaient omniprésentes; de plus, le T.P.R. avait envoyé des communiqués à ses habitués et le Club 44 avait fait de même pour ses membres. La petite salle d'une centaine de places, sera ainsi presque toujours pleine.

Le T.P.R. nous accueille vraiment: les membres de la troupe assistent aux lectures, ont organisé un mini-colloque sur le théâtre québécois, viennent avec nous au restaurant, portent une réelle attention à notre travail et discutent ferme. Ils nous ont fait venir pour savoir ce que nous faisons et pour confronter nos pratiques aux leurs. Habitués depuis le début de la tournée à des commentaires bienveillants, émis par des gens qui préfèrent se taire lorsqu'ils ont des réserves, nous nous retrouvons face à des gens dont les positions esthétiques sont très éloignées des nôtres et qui n'hésitent pas à le dire. Le réalisme qui marque notre écriture théâtrale (*Gertrude Laframboise* leur a, de ce côté, particulièrement déplu) ne rejoignait pas leur recherche ayant trait à la qualité poétique du texte théâtral tout comme ils considéraient comme excessivement psychologique le jeu des comédiens québécois. De plus, ils questionnèrent (de façon souvent fort pertinente) la lecture-spectacle comme moyen de transmission d'un texte. Les discussions, souvent très passionnées entre les gens du T.P.R. et les membres de la tournée, révélèrent des positions théâtrales souvent irréconciliables mais permirent d'approfondir certains enjeux relatifs à la diffusion de la dramaturgie québécoise en Europe.

Même si la presse suisse fut plus généreuse que la presse française quant à la couverture de la tournée, on doit se rendre compte que celle-ci n'a pas provoqué tellement d'échos. Ni d'articles solides qui auraient apporté un éclairage original sur notre travail. Les échos les plus éclairants furent en fait ceux de spectateurs et de



*Un reel ben beau, ben triste*, de Jeanne-Mance Delisle, lecture dirigée par Marie Laberge. Dans l'ordre habituel: Rémy Girard (Camille), Yves Neveu (policier), Raymond Bouchard (Tonio) et Pierre MacDuff (policier). Photo: Normand Rajotte.

gens de théâtre qui, par leurs commentaires dans les discussions officielles et officieuses (et par les livres qu'ils achetaient), indiquèrent quelques pistes sur la réception des textes lus.

Loin de moi l'idée de faire un quelconque palmarès mais il peut être éclairant de livrer quelques réactions en rapport aux pièces présentées. Précisons d'abord que les réactions des gens de théâtre n'allaient pas nécessairement de pair avec celles du grand public. Si les gens de théâtre trouvaient sa structure un peu faible, la pièce la plus appréciée du grand public (si on se fie entre autres indices à la vente de livres) était *Ils étaient venus pour...* Alors que nous avions d'abord cru, tel que le faisaient ressortir les discussions après les représentations, que c'était le thème du village que l'on fermait, thème évocateur pour le public européen car on ferme des villages là-bas aussi, qui faisait le succès de la pièce, il apparut finalement que l'intérêt avait une autre source: assistant à cette pièce après avoir vu *les Pommiers...*, *Un reel...* et *Gertrude Laframboise...*, un spectateur manifesta à l'auteur sa joie d'avoir enfin entendu, après des « pièces américaines », une *vraie* pièce québécoise. Et de se lancer dans un généreux rappel de *Maria Chapdelaine*<sup>16</sup>. Donc, comme Pélagie nous l'avait rappelé, la forêt, les braves colons et les cabanes de rondins ont toujours la cote d'amour. Ce qui n'a pas empêché *Une amie d'enfance* (la pièce qui, avant la tournée, suscitait le plus d'interrogations quant aux réactions du public) d'être bien reçue; si, au Québec, l'humour pour le public l'emporte sur le drame, c'était là-bas

16. Au printemps 1981, lors du colloque « Lectures européennes de la littérature québécoise » organisé par le département d'Études françaises de l'Université de Montréal, *Maria Chapdelaine* était apparue — au grand désespoir de bien des Québécois — comme le point d'ancrage, quand ce n'était pas le seul point de référence, de la culture québécoise pour bien des Européens.

l'inverse alors que le côté pathétique des personnages et la dimension dérisoire et triste de leur situation et de leurs relations prenaient la plus grande importance. La réception de *Bernadette et Juliette* et celle de *Gertrude Laframboise, agitatrice* furent du même ordre que celles d'ici: rire à la fois jaune et franc de se reconnaître dans les agités de la pièce d'Elizabeth Bourget et choc, effroi, pour la pièce de Pierre K. Malouf. Par contre, le tragique des *Pommiers en fleurs* ne réussit pas à passer aussi bien qu'ici; j'ai quelquefois eu l'impression qu'elle a été perçue comme une fable de la lointaine Amérique dont l'exotisme inquiétant les concernait peu. Si *Un reel ben beau, ben triste* fut très apprécié des gens de théâtre pour sa construction serrée et sa force d'évocation, c'était néanmoins cette pièce qui posait le plus le problème de la langue et autour de laquelle allaient souvent se cristalliser les discussions relatives à ce point. Quant à *Ah!... Ah!...*, pièce-massue, pièce-marathon, elle faisait progressivement fuir une bonne partie de son public mais enthousiasmait ceux qui choisissaient d'assumer le périple ducharmien.

C'est à Paris, le samedi soir, devant une salle archicomble qui venait d'assister à *Un reel ben beau, ben triste* que s'est engagée la discussion la plus élaborée sur les rapports possibles entre nos textes dramatiques et la France. On a soulevé la grande difficulté, voire même l'impossibilité, pour des équipes de productions entièrement françaises de dire et monter un texte québécois de façon convenable<sup>17</sup>. La solution de l'adaptation fut soulevée; selon leur rapport personnel à l'écriture, les auteurs avaient des opinions fort diversifiées (certains tout à fait pour, d'autres tout à fait contre) sur ce procédé. Le metteur en scène français Jacques Lassalle<sup>18</sup>, présent lors de cette discussion, a tenu à mettre en garde les auteurs contre les adaptations à tous crins: « En perdant l'authenticité de leur langage, nombre de vos pièces risqueraient d'être travesties et de devenir des boulevards... » La solution (sanctionnée par le succès) qu'avait adoptée Gabriel Garran pour sa production de *Quatre à quatre* de Michel Garneau au Théâtre de la Commune à Aubervilliers fut soulignée: employer des équipes mixtes, où Québécois et Français travaillent ensemble. De cette discussion, dont la base, encourageante, était l'intérêt pour le travail des auteurs québécois, n'allait cependant se dégager ni consensus, ni solution miracle.

Convoqué pour acheter<sup>19</sup> un produit dont le libellé — lectures-spectacles — n'évoquait rien pour lui, le public n'a pas très bien marché, surtout que le théâtre québécois n'était plus une nouveauté absolue et que le mot Québec a cessé d'être magique en France. Si on peut se réjouir de la levée — partielle — de l'hypothèque de l'exotisme et du folklore, il faut quelque peu réviser notre approche du public européen. Au cours de la tournée, le média lecture-spectacle est apparu ambigu: d'abord dans sa forme — spectacle fini/spectacle ouvert — qui demande du public une certaine connivence pour qu'il accepte tel ce qui veut se définir comme un projet évocateur de représentations possibles. La double nature du public cible de la tournée (grand public et gens de théâtre) fait également remettre en question l'utilisation de ce procédé que les spectateurs jugent comme une oeuvre complète:

17. Une production française de *Vie et mort du roi boiteux*, présentée en janvier-février à Paris, pouvait faire réaliser toute la justesse de ce propos.

18. Jacques Lassalle, important metteur en scène français, est venu au Québec avec la tournée de l'A.T.A.C. à l'automne 1978. Il est revenu à deux reprises diriger des exercices à l'École nationale de théâtre. Il avait voulu, il y a quelques années, adapter *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* et Tremblay avait refusé. Refus avec lequel il est maintenant tout à fait d'accord.

19. Rappelons que les séances de la tournée de 1975 étaient gratuites.

si le grand public, comme on l'a déjà dit, s'enchantait souvent de la simplicité franche du procédé, les gens de théâtre trouvaient problématique ce type de mise en scène qu'ils arrivaient mal à décrypter selon leurs grilles habituelles.

Ce double public auquel tentait de s'adresser la tournée la renvoyait à son objectif, soit celui de faire la promotion de la dramaturgie québécoise en Europe. Il apparaît assez clair que, pour le grand public, des représentations de productions complètes, représentations données plusieurs fois en un même lieu afin que puisse se produire un effet d'entraînement, seraient le moyen optimal pour lui faire connaître le théâtre québécois. On a pu vérifier l'intérêt du grand public pour notre dramaturgie proche du quotidien, directe dans son langage, et sa fascination (alors que les gens de théâtre étaient bien divisés sur ce point) pour l'énergie et la richesse émotive du jeu des comédiens et comédiennes. Quant aux gens de théâtre, si les lectures-spectacles étaient un moyen intéressant il y a quelques années pour faire découvrir là-bas un théâtre que personne ne connaissait, la situation a changé. En fait, il serait préférable de maintenir des rapports avec des individus et en approcher d'autres; car solidifier des liens privilégiés avec des gens de théâtre qui manifestent de l'intérêt pour le théâtre québécois est moins coûteux qu'une tournée et peut-être tout aussi profitable. (Je ne parle évidemment pas de supprimer ou de réduire la fréquence des tournées, au contraire, mais d'en modifier les objectifs.) Les échanges entre gens de théâtre devraient être favorisés. Car aller faire de la promotion dans quatre théâtres dont trois sont dirigés par des gens qui ne sont visiblement pas intéressés à participer à l'objectif de la tournée qu'ils accueillent est quelque peu problématique.

Il est évidemment un peu tôt pour parler des retombées de la tournée. Des membres de la « délégation belge » pilotée par Yvan Saint-Onge — voilà un bon exemple de contacts sélectifs qui risquent de donner des résultats — ont manifesté de l'intérêt pour le travail théâtral qu'ils ont vu. On a parlé d'une adaptation wallonne d'*Une amie d'enfance*. Du côté de l'adaptation, un contrat a déjà été signé entre Pierre Kattini Malouf et une troupe parisienne (la Bellacio Théâtre Compagnie) pour une version française de *Gertrude Laframboise, agitatrice*. C'est un début encourageant quoique le véritable impact de la tournée ne sera décelable que plus tard. Et ce début appelle, en tout cas, une stratégie plus continue que ponctuelle pour assurer une voix au théâtre québécois dans le carrefour européen.

Cette tournée débouche finalement sur deux questions qui se joignent. La première est celle de notre théâtre national. En parlant de la littérature québécoise, Gilles Marcotte distingue deux modèles opposés de littérature nationale:

« La première se construit dans l'ordre libéral, sur l'initiative individuelle, l'originalité, la concurrence, elle accepte de se soumettre au regard de l'autre: la seconde est fondée sur des valeurs collectives, exalte le destin commun et tend à gommer les différences. »<sup>20</sup>

Bref, une littérature nationale se projette soit comme voix au sein du concept goethéen de littérature mondiale, soit comme littérature familiale. Si nous appliquons cette grille au théâtre, avec toutes les précautions qu'il faut prendre pour ne pas confondre le texte littéraire permanent et l'événement collectif de la représenta-

20. Gilles Marcotte, « Institution et courants d'air », *Liberté*, n° 134, mars-avril 1981, p. 9.



Linda Sorgini (Bernadette) dans *Bernadette et Juliette ou La vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer* d'Élizabeth Bourget. La lecture a été dirigée par Jean-Luc Bastien. Photo: Normand Rajotte.

tion éphémère, on doit constater que la tendance dominante du théâtre québécois (dont le cas extrême serait peut-être Jean-Claude Germain) s'inscrit dans le sens de la seconde catégorie. Ce qui pour la littérature pourrait porter à d'infinies discussions semble cependant une sorte d'avantage pour le théâtre. Cet art, qui en est d'abord un de la rencontre, réussit bien au Québec à mettre en relation étroite les artisans et le public; le dialogue entre les auteurs vivants, les praticiens et leur public a acquis, ces dernières années, de solides assises. En France, en ce moment, se manifeste une situation théâtrale opposée: les auteurs français vivants sont presque inconnus de leur public et la pratique est nettement dominée par la lecture de textes classiques. Mais dans cette conception de « théâtre à usage interne » qui domine au Québec, rien ne nuit (le succès du théâtre de Tremblay à l'étranger le prouve) à la création d'oeuvres qui peuvent allégrement supporter, par leur structure et leur thématique, une lecture étrangère.

La seconde question, qui joint la première, dès que l'on veut déménager le théâtre québécois en Europe, est celle de la conception même du rôle du théâtre dans la société. En Europe, le théâtre est indiscutablement un art; au Québec, c'est un moyen de communication. Entre l'utilisation monumentaire et l'utilisation documentaire du langage théâtral, la marge n'est pas toujours tout à fait nette, mais l'écart entre *la Sophonisbe* et *Gertrude Laframboise* l'est. Ce qui nous a valu d'être traités plus ou moins directement de naïfs ou de primitifs, d'être au théâtre ce que le douanier Rousseau, Grandma Moses et Arthur Villeneuve sont à la peinture. Le rapport au référent et au corps social est en ce moment un des grands points de divergence entre le théâtre francophone d'Europe et le nôtre; une grande partie de notre originalité théâtrale y réside; originalité paradoxale, point de force et point de faiblesse de notre théâtre lorsqu'il s'adresse à l'Europe.