

## Grandeur et misère du répertoire québécois

Gilbert David

---

Numéro 100 (3), 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26242ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

David, G. (2001). Grandeur et misère du répertoire québécois. *Jeu*, (100), 114–126.

GILBERT DAVID

## Grandeur et misère du répertoire québécois

La fin du XX<sup>e</sup> siècle ne nous invite-t-elle pas à mettre en perspective les pratiques théâtrales – et, pour faire bonne mesure, la critique qui en a rendu compte ? Pour s'en tenir au théâtre québécois, on aurait l'embarras du choix : la dramaturgie, la mise en scène, le jeu et la scénographie pourraient respectivement faire l'objet d'une analyse, afin de dégager les axes qui en ont structuré l'évolution depuis la fondation du Théâtre National Français à Montréal en 1900. On découvrirait peut-être que la recherche d'un art réflexif et autonome fut une véritable course à obstacles tout au long du siècle dernier – les médias de masse d'aujourd'hui n'ayant rien à envier, peu ou prou, aux dikrats cléricaux de naguère<sup>1</sup>... Quant à la critique – celle qui s'exerce en première ligne, s'entend –, n'est-elle pas aujourd'hui comme il y a cent ans dans un état assez lamentable ? En surfant sur l'air du temps et en se montrant bien dépourvue face aux exigences de l'art, la critique journalistique est aujourd'hui – à quelques exceptions près – sous la coupe des « donneurs d'opinions » et des « vadrouilleuses ». M'est idée qu'il y a un lien entre un tel délabrement de la profession critique – que la rédaction de *Jeu* déplorait déjà au moment de la fondation du périodique ! – et la « société du spectacle » qui régent le théâtre au Québec depuis au moins dix ans.

Je me promets d'y revenir avant longtemps – avec des noms et des exemples. Essayons plutôt de parer au plus pressé en nous intéressant à l'espèce de trou noir dans

1. Je pense moins ici à la censure exercée sur les artistes qu'à l'autocensure qui sous-tend la domination idéologique d'un appareil, que ce soit l'Église hier ou maintenant la machine mass-médiatique.





*L'Exécution de Marie-Claire Blais, créée au Théâtre du Rideau Vert en 1968. Sur la photo : André Bernier, Daniel Gadouas, Loïc Le Gouriadec, Hubert Gagnon, Sylvain Tellier et le chœur des élèves. Photo : André Le Coz.*

lequel s'engouffre le répertoire québécois par les temps qui courent. Puisque les représentations théâtrales sont, par nature, frappées d'obsolescence et qu'elles sont ensuite très vulnérables à l'oubli ou aux distorsions d'une mémoire défaillante (ou encore, de façon tout aussi problématique, aux souvenirs sélectifs qui idéalisent le passé), l'un des rôles fondamentaux de la critique, disons sérieuse, n'est-il pas de veiller à ce que la mémoire du théâtre national (et occidental du reste<sup>2</sup>) ne disparaisse pas totalement du champ de conscience des contemporains, praticiens et spectateurs mêlés ? Il faudrait pour cela que la critique se donne la peine de savoir ce qui a enrichi le patrimoine théâtral au fil des mois, des saisons, des siècles. Exercice exigeant et essentiel, la démarche qui consiste à prendre du recul par rapport à la pratique courante du théâtre ne peut aller sans un effort d'historicisation – et cela est encore plus vrai pour le théâtre québécois qui est, quoi qu'en disent les pourfendeurs de l'ailleurisme, un surgeon de la tradition théâtrale en Occident.

Ce long préambule avait pour but de souligner combien l'appréhension de l'activité théâtrale est sans cesse menacée par des analyses à courte vue, collées sur l'événementiel. Symétriquement, comment ne pas déplorer la propension qu'ont les gens de théâtre au Québec à faire de la recherche de la nouveauté pour la nouveauté la raison

*Une maison... un jour... de Françoise Loranger, créée au Théâtre du Rideau Vert en 1965. Sur la photo : Benoit Girard, Gérard Poirier, Geneviève Bujold, Monique Miller, Yvette Brind'Amour et François Tassé. Photo : Guy Dubois.*

2. Certains assimileront peut-être cette assertion à une douteuse posture ethnocentrique, mais je pense que le rapport à l'autre (le non-Blanc, le non-gréco-judéo-chrétien, le non-Québécois, etc.), pour être productif justement, présuppose la connaissance approfondie de ce qui constitue le propre de sa culture, dans ses tensions mêmes. Encore aujourd'hui, je suis frappé de la superficialité de la culture théâtrale chez les praticiens (et les auteurs) que forment nos écoles... C'est Denise Filiatrault, plutôt que Denis Marleau, qui fait école dans nos parages !

d'être de leur art ? Le théâtre, quelque éphémères que soient ses productions, est-il pour autant une industrie vouée à la production de spectacles jetables, c'est-à-dire vite faits, vite oubliés ? Face à l'abondance de l'offre qui a notamment marqué les vingt-cinq dernières années, on a pu croire que l'activité théâtrale avait désormais atteint un rythme de croisière qui la mettait à l'abri des vicissitudes des périodes précédentes. Et si tel n'était pas le cas ? Et si la multiplication notable de spectacles en tous genres avait plutôt engendré, entre autres, un déséquilibre croissant entre le passé (même proche) et le présent de la dramaturgie nationale ?

Il existe certainement bien d'autres sujets de préoccupation quant à la pratique théâtrale actuelle au Québec, mais je pense que la place qu'occupe le répertoire québécois dans les programmations des théâtres est tout à fait symptomatique de la manière dont les directions artistiques conçoivent maintenant leurs mandats<sup>3</sup>.

Qu'ont en commun, en effet, les compagnies qui se désignent volontiers comme « institutionnelles », sinon le fait de ne pas se reconnaître de responsabilité particulière dans l'établissement d'une tradition de relecture du patrimoine national de textes de théâtre ? Mais la création, me rétorquera-t-on, n'est-ce pas ce qu'il importe de privilégier dans tous les théâtres, établis ou non ? Je réponds non et j'ajoute que faire l'impasse sur le répertoire québécois est dommageable à l'avenir même de la création. Voyons tout cela d'un peu plus près.

### **Du bon usage du répertoire québécois : pour en finir avec la fuite en avant**

Le théâtre québécois peut-il, saison après saison, ne s'en remettre qu'à la quantité d'œuvres nouvelles produites à la scène comme preuve principale de sa vitalité ? Il en est pour le penser. Mais on voudra bien m'expliquer pourquoi la quasi-totalité des textes de théâtre qui ont paru mériter d'être créés voilà cinq, dix ou vingt ans iront rejoindre dans les limbes, aussitôt les feux de la dernière éteints, la masse sans cesse grandissante des œuvres jugées caduques ? Serait-ce que tous et chacun de ces textes n'auraient jamais dû être représentés, alors que leur avènement nous a pourtant valu d'entendre les trémolos d'un discours dithyrambique de la part de leurs producteurs ? Puis leur sanction est tombée : au suivant ! Car le meilleur, s'il faut en croire les gens de théâtre, serait toujours à venir... Si bien que l'institution théâtrale a vu se mettre en place un régime de surproduction de créations qui se résume, au bout du compte, à une affolante fuite en avant. La première conséquence de ce fonctionnement est



3. La question du répertoire québécois avait déjà fait l'objet, dans *Jeu* 47 et 49, d'un dossier dirigé par Gilbert David : « Sur le répertoire national. Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? » NDLR.



Anaïs, dans la queue de la comète de Jovette Marchessault, créée au Théâtre de Quat'Sous en 1985. Sur la photo : Patricia Nolin et Andrée Lachapelle. Photo : Robert Laliberté.

évidente : les directions des théâtres repoussent indéfiniment le moment de faire la part du feu entre les œuvres qui continuent d'offrir quelque intérêt – parce qu'elles ont préservé une part de mystère ou encore parce qu'elles manifestent une invention langagière, pouvant l'une comme l'autre déboucher sur d'autres interprétations –, par rapport à tous les textes qui, comme on dit, ont eu leur chance. Mais si la création tous azimuts conduit à ignorer tant et tant de pièces significatives, je pense que l'institution théâtrale n'assume pas l'un de ses rôles essentiels : reconnaître les œuvres qui tendent « à reléguer l'actualité au rang de rumeur de fond, sans pour autant prétendre éteindre cette rumeur<sup>4</sup> ». Au Québec, pendant que tout un chacun s'affaire à créer le premier texte venu, on sait celui-ci condamné par avance à l'oubli.

Il est certes dans l'ordre des choses qu'une majorité de créations n'ait qu'un faible potentiel d'inscription dans la mémoire collective. Mais qu'advient-il des pièces qui ont eu quelque résonance dans l'espace public au moment où elles ont été à l'affiche ? Et que faut-il penser des directions artistiques des théâtres établis qui ne jouent qu'une infime partie du répertoire québécois ? Les programmations, au cours des années 90, du Théâtre du Rideau Vert, du Théâtre du Nouveau Monde, du Théâtre du Trident et du Théâtre Denise-Pelletier – qui ont par ailleurs une tradition notable à l'égard des répertoires étrangers – montrent en effet une grande indifférence à l'endroit de la majeure partie du patrimoine dramaturgique du Québec, en dehors des pièces de quatre ou cinq auteurs qui, elles, sont jouées *ad nauseam*.

Commençons par le Théâtre du Rideau Vert qui a célébré en 1999 cinquante ans d'activités, ce qui en fait le plus ancien théâtre du Québec. Est-ce que cette longévité lui a inculqué un quelconque devoir de mémoire ? Un peu, si peu. Gélinas, Dubé, Lepage (Roland) et Tremblay sont les seuls auteurs à avoir vu quelques-unes de leurs pièces être remontées entre 1990 et 2000. On annonce pour la saison 2001-2002 la production inattendue d'*Au cœur de la rose* (créée par les Apprentis-Sorciers en 1963) de Pierre Perrault, dans une mise en scène de Denis Marleau. Est-ce le signe d'une volonté de sortir des sentiers battus et rebattus ? Peut-être. Une soirée faite d'un choix de *Contes* de Ferron ou la production de son inclassable *Don Juan chrétien* (1968), rempli de traits ironiques à l'égard du théâtre classique français et de la société québécoise des années 50, auraient aussi de quoi intéresser le public. Le Rideau Vert peut-il se souvenir par ailleurs d'avoir créé *Une maison... un jour...* (1965) de Françoise Loranger ou *l'Exécution* (1968) de Marie-Claire Blais ? Saurait-il leur redonner une seconde vie ou, sans autre procès, faut-il se résigner à leur attribuer le statut de pièces mort-nées ? Et, parmi les pièces créées au Québec depuis 1970, la direction artistique du Rideau Vert ne devrait-elle pas s'intéresser, par exemple, à *la Gloire des filles à Magloire* (1975) d'André Ricard, à *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* (1981) de Michel Garneau, à *Anaïs, dans la queue de la comète* (1985) de Jovette Marchessault, au *Syndrome de Cézanne* (1987) de Normand Canac-Marquis ou aux *Quatre morts de Marie* (1994) de Carole Fréchette ? Ces pièces ne se sont-elles pas suffisamment démarquées pour mériter une nouvelle production au cours de la prochaine décennie ?

4. Italo Calvino, « Pourquoi lire les classiques ? », dans *la Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 108.

Pour sa part, le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) a réduit à quelques auteurs son champ de prospection du répertoire québécois. Depuis dix ans, il n'y aura eu en effet que Gauvreau, Ducharme, Dubé, Tremblay... et Robert Gravel<sup>5</sup> pour avoir droit à une nouvelle production d'une de leurs pièces – deux dans le cas de Gauvreau et de Ducharme. Sept productions bien comptées sur un total de cinquante ! À peine plus de dix pour cent ! Est-ce acceptable pour le théâtre le plus subventionné du Québec ? Qu'attend donc le TNM pour remonter *Un reel ben beau, ben triste* (1979) ou *Un oiseau vivant dans la gueule* (1987) de Jeanne-Mance Delisle, tout ou partie de *Vie et mort du Roi Boiteux* (1981-1982) de Jean-Pierre Ronfard, *les Reines* (1991) de Normand Chaurette ou *Cendres de cailloux* (1993) de Daniel Danis ? Le théâtre québécois du dernier quart de siècle serait-il à ce point dépourvu d'œuvres fortes qu'il faille ne s'en remettre qu'aux seules pièces de Gauvreau-Ducharme-Tremblay ? Depuis dix ans, sinon plus, le TNM a donc affirmé implicitement que la dramaturgie des Gurik, Ricard, Barbeau, Germain, Garneau, Delisle, Marchessault, Dubois, Bouchard, Chaurette, Allen, Ronfard, Gingras, Legault, Micone, Caron, Vaillancourt, Danis, Farhoud ou Mouawad ne comprend aucune pièce qui vaille la peine d'être remontée sur son plateau. Tous ces dramaturges devraient-ils alors être relégués au rang d'auteurs mineurs, tout juste bons à remplir les pages du *Répertoire* que publie régulièrement le Centre des auteurs dramatiques ? De quelque côté que l'on examine cette question, il semble bien que la direction du TNM ait conclu que la fréquentation large et soutenue du répertoire québécois n'est pas de son ressort. Des pans entiers de la dramaturgie québécoise se trouvent ainsi délaissés, pendant que l'on mise sur des créations souvent décevantes et qui ne font que rarement le poids devant plusieurs pièces québécoises de valeur, expédiées injustement au purgatoire.

Pour sa part, le Théâtre Denise-Pelletier affirme vouloir se consacrer aux « grands textes », beaux slogans à l'appui. Mais cette compagnie n'aura mis à l'affiche en tout et pour tout au cours des dix dernières années que six pièces tirées du répertoire québécois : deux pièces de Gélinas et une de Dubé – devinez lesquelles ! –, *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1984) de René-Daniel Dubois, *Moman* (1979) de et par Louise Dussault<sup>6</sup> et *À quelle heure on meurt ?* (1988), le montage de textes de Ducharme réalisé par Martin Faucher. Étonnamment, Tremblay lui-même a été absent de la programmation depuis la production des *Belles-Sœurs* au cours de la saison 1983-1984. Mais on ne perd rien pour attendre puisque *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (une production du Trident de la saison 2000-2001) fera partie de la saison 2001-2002. Mais combien d'années encore faudra-t-il patienter pour que cette compagnie présente à son public une œuvre de Gauvreau comme *les Entrailles* (1944-1946), une de Gurik comme *le Pendu* (1967), une de Ronfard comme son *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* (1992), une de Chaurette comme

5. Je serais malvenu de reprocher au TNM l'intronisation de *Durocher le milliardaire* (1991) dans son répertoire. Mais ce choix, commandé par l'émotion suscitée par la mort prématurée de Robert Gravel, ne fait que mettre en relief le fait que bien d'autres pièces du répertoire québécois n'ont pas encore eu cet honneur.

6. On pourrait discuter le classement dans la catégorie du répertoire d'une pièce qui est défendue à nouveau par la même interprète-auteure – tout comme *Joié*, de Pol Pelletier, qui a également été jouée au Théâtre Denise-Pelletier –, par comparaison avec *À quelle heure on meurt ?* qui a donné lieu à une production fort différente de celle de la création.





*Le Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis, créé par la Rallonge en 1987. Sur la photo : Hélène Mercier et Robert Lalonde. Photo : André Panneton.

tement les années 90, la direction de cette compagnie n'a pas attendu cinq ans, par exemple, avant de remettre à l'affiche *les Muses orphelines* (1988) de Michel Marc Bouchard durant la saison 1990-1991. Avec *Oublier* (1987) de Marie Laberge en 1997-1998, ce sont toutefois les deux seules œuvres d'auteurs apparus dans les années 80 à avoir eu droit à une nouvelle production au Trident depuis 1990. Rejoignant Gauvreau, jamais joué au Trident, Chaurette, Dubois et Marchessault, par exemple, ont donc été laissés sur le carreau jusqu'ici. Est-ce le sort qui attend également les pièces de Lise Vaillancourt, de Larry Tremblay, de Daniel Danis, de Carole Fréchette et de Wajdi Mouawad dans les années à venir ? Est-ce que la production du *Chien* de Jean Marc Dalpé en 2001-2002 ouvrira le chemin à des pièces de Jeanne-Mance Delisle ou d'André Ricard ? Certains textes de ces derniers n'ont-ils pas autant de valeur que certaines œuvres d'un Dubé (*Florence*, programmée durant la saison 1992-1993) ou d'un Lepage (*la Complainte des bivers rouges*, 1991-1992) ? On me fera peut-être remarquer que le Trident s'adresse à un public « local », ce qui diminuerait le poids symbolique de ses choix dans l'établissement du répertoire national, mais je pense qu'en produisant une pièce québécoise déjà créée ailleurs, cette compagnie contribue indéniablement à son inscription dans le patrimoine national – sinon il faudrait ne reconnaître le privilège et la responsabilité d'une telle inscription qu'aux compagnies montréalaises, ce qui n'est ni recevable ni souhaitable.

*Provincetown Playhouse*, juillet 1919, *j'avais 19 ans* (1982) ou *la Société de Métis* (1987) qui propose une joyeuse déconstruction du drame psychologique, une de Boucher comme *Motel Hélène* (1997) ou une de Danis comme *le Chant du Dire-Dire* (1998) ? Et serait-il sans intérêt pour les jeunes Québécois actuels, qui constituent le premier public de cette compagnie, de remettre à l'affiche *Wouf Wouf* (1974) de Sauvageau, une fois le texte resserré et sa mise en scène confiée à un artiste aussi doué que Guy Alloucherie ou Jean-Frédéric Messier – lequel s'est d'ailleurs colleté avec cette pièce il y a plusieurs années à Québec ? C'est ce que nous verrons au terme de la prochaine décennie...

Au Théâtre du Trident, enfin, on peut détecter une ouverture à l'égard du répertoire québécois qui mérite d'être soulignée, même si le quatuor habituel Gélinas-Dubé-Tremblay-Ducharme (avec sept pièces sur un total de dix – trois de plus qu'au TNM, en passant) domine net-

Suite à la page 121 →



La Société de Métis de Normand Charette, créée au Théâtre d'Aujourd'hui en 1987. Sur la photo : Denis Brassard, Julien Poulin, Monique Lepage et Louise Bombardier. Photo : Anne de Guise.

Mais au Trident comme ailleurs, en l'absence de tout cahier des charges pour les directions des théâtres établis, l'analyste en est réduit à espérer une approche du théâtre québécois qui fasse une place à des œuvres qui, malgré leurs qualités, sont restées sur les tablettes depuis cinq ans, dix ans, souvent davantage. Il ne s'agit pas pour ces théâtres de renoncer à la création – quoique celle-ci devrait normalement être d'un calibre comparable aux œuvres qui l'ont précédée, non ? –, mais de faire un partage équitable entre la production d'œuvres nouvelles et celles de pièces plus « anciennes ». À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, on se prend à rêver que les principaux théâtres établis produisent à chaque saison une pièce tirée du répertoire québécois, et même deux lorsqu'on renoncerait à en créer une nouvelle.

### Le répertoire québécois selon la Compagnie Jean-Duceppe

Une fois passées en revue les programmations de quatre compagnies dont les mandats sont apparentés<sup>7</sup>,

que faut-il penser de la Compagnie Jean-Duceppe qui est aussi, à sa manière, un théâtre de répertoire(s), en plus d'occuper une salle qui rejoint un vaste public ?

Depuis sa fondation en 1973, cette compagnie a privilégié le répertoire américain en traduction, avec quelques échappées du côté de Shaw, Dario Fo, Ibsen et Tchekhov – mais cette incursion du côté du répertoire européen a fait long feu. À vrai dire, ce théâtre a eu deux piliers sur le plan de sa programmation : Arthur Miller et Neil Simon, dont on a joué depuis bientôt trente ans un nombre considérable de pièces. C'est, à cet égard, la compagnie québécoise la plus américanophile, avec une approche tantôt populaire – dans le sens citoyen du terme –, tantôt populiste, avec son fort penchant pour les succès new-yorkais du *box-office* (« tradaptés » en québécois).

7. À ce quarteron, il aurait fallu ajouter le Théâtre Populaire du Québec (1963), voué à la tournée sur le territoire québécois, mais cette compagnie a été contrainte, comme on sait, de fermer ses portes en 1996, malgré un baroud d'honneur qui avait amené la direction à plaider la survie de l'organisme en axant toute sa programmation future sur le théâtre québécois. Il y a parfois de bonnes idées qui se manifestent trop tard...



Or, au-delà de ces orientations fondamentales, la Compagnie Jean-Duceppe, me semble-t-il, est caractérisée par un blocage sociopolitique et culturel qui fait l'impasse sur les contradictions du Québec depuis la Révolution tranquille. Je m'explique. L'Amérique duceppienne est hantée par les figures du Père qui, à partir des années 60, ont été mises à mal par la montée en puissance de l'individualisme et par l'éclatement des repères traditionnels. Le personnage clé dans cette mythologie dysphorique est bien sûr celui de Willy Loman dans *la Mort d'un commis voyageur*, la pièce fétiche du fondateur éponyme qui s'est parfaitement identifié à cet anti-héros (un *self-made man* brisé par le système). Le problème, c'est que ce « grand modèle », bien que daté, sert d'étalon (formel aussi bien qu'idéologique) pour lire la dramaturgie contemporaine, qu'elle soit étatsunienne, canadienne-anglaise ou québécoise. Albee, Mamet, Shepard ou Walker, par exemple, sont d'emblée mis hors jeu, car le théâtre qu'affectionne la direction de cette compagnie – quand elle fait dans le « drame » – est celui qui prend racine dans un état de société nord-américain antérieur, pour faire image, à la guerre du Viêt-Nam. Du côté québécois, la même posture favorise, à une exception près, des auteurs qui ont adhéré, dans leur écriture même, à la vision nostalgique d'un temps où, soi-disant, « tout était plus simple ». La formule de ce théâtre-de-papa bute ainsi sur l'impossibilité de prendre acte de la « fin de l'innocence » – d'où le sentiment que cette compagnie est littéralement arrêtée dans le temps. Quand on ne décide pas d'en rire, la condition américaine de l'*homo quebecensis* y reste en effet rivée à la structure familiale, sinon tribale – ce que mime à répétition la « grande famille » duceppienne qui, bien entendu, est repliée sur elle-même, à l'abri de toute remise en question.

La grande famille québécoise à la Compagnie Jean-Duceppe.

Cette vision du monde n'est pas sans avoir des répercussions sur le choix des pièces québécoises (créations ou pièces de répertoire) qui ont pris l'affiche chez Duceppe – ce qui en fait le château fort d'une conception conservatrice et du théâtre et de la société québécoise. Il me faudrait plusieurs pages, on le comprendra sans peine, pour développer mon argumentation. Mais je voudrais au moins pointer la présence d'un substrat commun à des pièces comme *Un simple soldat* (1958), *Bousille et les justes* (1959), *Charbonneau et le chef* (1972), *le Temps d'une vie* (1975), *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* (1981), *le Gars de Québec* (1985), *le Printemps, monsieur Deslauriers* (1987), *Oublier* (1987), *le Chemin des Passes-Dangereuses* (1998) et *Sous le regard des mouches* (2000) – toutes pièces québécoises créées ou reprises à la Compagnie Jean-Duceppe depuis sa fondation en 1973. La dynamique qui sous-tend une telle série prend sa source dans le rôle, incertain ou décevant, du Père : le Dieu caricatural de *Bousille*, la mère phallique omnipotente, le père humilié, l'influence « réelle » ou spectrale de Duplessis un peu partout et même un Noé du Nord assassiné par ses fils... Toutes ces figures se



rejoignent en ce qu'elles mettent de l'avant *une* cause à l'encontre d'un réel plus complexe et d'une histoire collective qui exigent des leviers dramaturgiques qui relativisent l'évidence mimétique. Chose certaine, cette dramaturgie – qui n'est pas dépourvue de qualités, là n'est pas la question – dont le pivot est la présence/absence du Père est, le plus souvent, le véhicule d'une sentimentalité bien de chez nous. Il ne reste plus guère que Tremblay, dont la sensibilité tragique est un rempart aux simplifications psychologiques, pour échapper à cet archétype de l'amour-haine du père, encore que certaines de ses pièces – on pense spontanément à *Bonjour, là, bonjour* – n'échappent pas à cette problématique.

Aussi, les pièces anciennes de Tremblay, qui ont été régulièrement mises à l'affiche chez Duceppe (trois fois entre 1992 et 1998), n'ont-elles côtoyé qu'un nombre assez limité d'autres pièces du répertoire québécois au cours de la même décennie. Je compte une seule pièce pour Gélinas et pour Dubé – devinez lesquelles ! –, auxquelles s'ajoutent celles d'Antonine Maillet (*Évangéline Deusse* (1976) durant la saison 1995-1996), de Marie Laberge (*C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* (1981), saison 1997-1998) et... de Claude Meunier-Louis Saia (*les Voisins* (1980), saison 2000-2001). Huit au total – mais une de plus qu'au TNM. En 2001-2002, la compagnie n'a programmé aucune pièce du répertoire québécois<sup>8</sup>. À part celles de Gélinas-Dubé-Tremblay et de quelques autres choisies pour leur conformité aux règles de la « pièce bien faite », il y a fort à parier que la Compagnie Jean-Duceppe ne programmera dans les années à venir qu'une infime partie des pièces québécoises créées depuis la fin des années 60, parce que les pièces marquantes des trois dernières décennies relèvent en majorité d'une écriture plus inquiétante, qui renonce notamment aux leurres de la psychologie de bas étage<sup>9</sup>. Par conséquent, le répertoire québécois que d'aventure on y verra ne pourra être que tronqué.

### **Le Théâtre de la Bordée, l'Espace GO, Le Théâtre d'Aujourd'hui : la création d'abord ?**

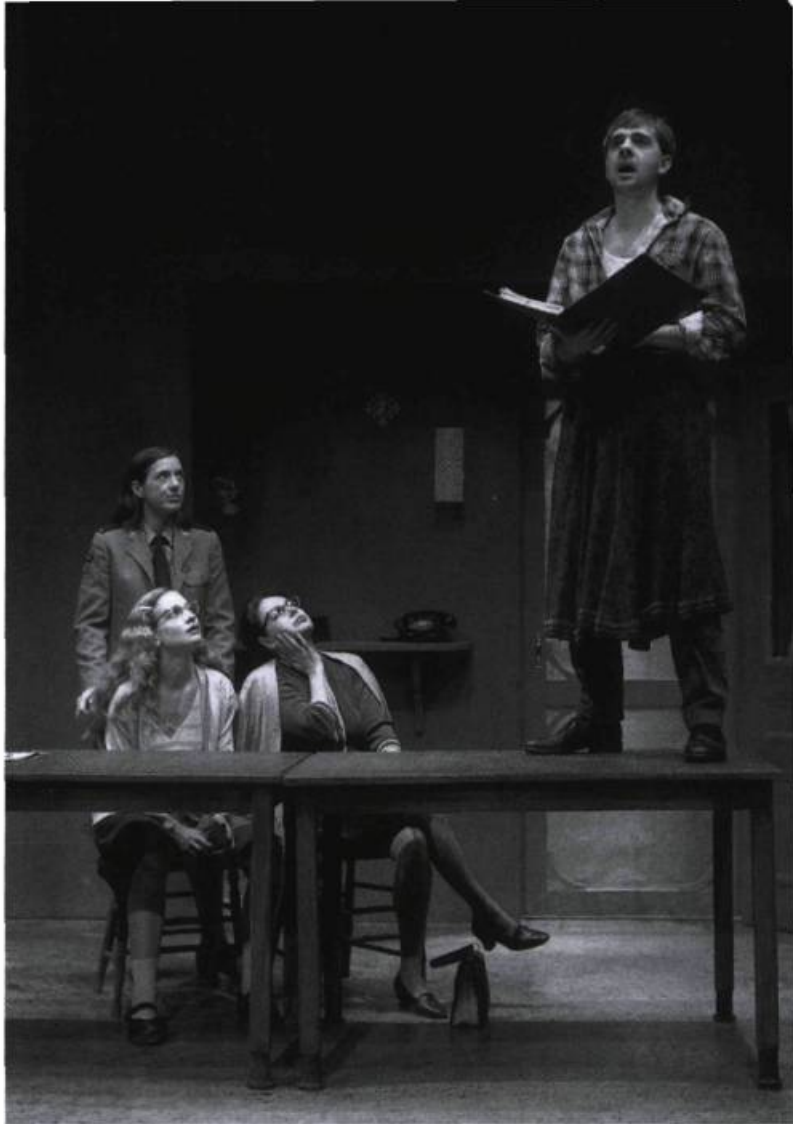
Autres compagnies, autres choix et orientations ? Oui et non. La bourse du répertoire québécois fluctue évidemment selon le marché et les modes. Dans le passé récent, Gélinas, Laberge et Tremblay ont trouvé preneur à la Bordée – au cours de la présente saison, ce sera le Languirand des *Grands Départs* (1957) que l'on sortira des boules

8. Je ne tiens pas compte des prolongations des *Voisins* et de la reprise de la création récente au Théâtre d'Aujourd'hui de *24 Poses (portraits)* (1999) de Serge Boucher, dans la mise en scène de René Richard Cyr. Le fait que Michel Dumont ait été de la distribution de la création n'est probablement pas étranger à sa programmation en 2001-2002 chez Duceppe. *24 Poses (portraits)*, qui se veut une tranche de vie stigmatisant la médiocrité au quotidien d'une famille ordinaire, est un bon exemple de cette dramaturgie superficielle, inoffensive et moralisatrice, je dirais même truquée – on est loin de Kroetz ou de Mamet que, manifestement, l'auteur n'a jamais lus. Ce ramassis de clichés débouche, comme par hasard, sur le suicide d'un nouveau Bousille... Ce n'est pas demain que Duceppe proposera, par exemple, *les Quatre Morts de Marie* de Carole Fréchette qui a le tort sans doute de ne pas avoir assez médité sur les vertus dramaturgiques d'Eugène Scribe.

9. La palme de cette dramaturgie d'inspiration téléromanesque revient sans contredit à la trilogie – pour ne pas dire la miniserie – de Pierre-Yves Lemieux, *les Désarrois amoureux*, que la Compagnie Jean-Duceppe a créée au cours de trois saisons consécutives entre 1994 et 1996. À ce prurit du « vrai monde », j'opposerais des pièces d'une écriture incisive comme *la Salle des loisirs* (1997) de Reynald Robison ou *Trick or Treat* (1999) de Jean Marc Dalpé.

à mites, une dizaine d'années après une première tentative, peu probante, au Théâtre d'Aujourd'hui. Toujours à Québec, Gill Champagne et son Théâtre Blanc ont remonté avec une grande acuité interprétative des pièces de Chaurette et de Danis – ces productions ont aussi tourné ailleurs au Québec. J'en profite pour préciser que ce n'est pas tout de programmer une pièce québécoise, encore faut-il la (re-)monter correctement – ce qui est loin d'avoir toujours été le cas. Et s'il me faut tout préciser, je ne crois pas qu'on devrait produire une pièce au Québec parce qu'elle est québécoise – ce qui est non pertinent du point de vue artistique –, et pas davantage parce qu'elle est écrite par un-jeune-auteur-très-prometteur, une femme, un écrivain migrant, un metteur en scène en vue, un homosexuel, un finissant de l'École nationale de théâtre et *tutti quanti* – c'est-à-dire suivant des critères d'ordre sociologique. Il m'apparaît que la motivation fondamentale à cet égard doit toujours provenir d'une double prétention, à savoir que l'œuvre se tient par elle-même et qu'elle cerne quelque chose d'essentiel dans une forme si possible originale – si tant est qu'on puisse dissocier forme et contenu en cette matière.

Cela dit, reprenons le fil de notre enquête. À l'Espace GO, le répertoire québécois a été peu présent – quatre pièces à peine en dix ans. Au demeurant, cette compagnie a eu, depuis 1990, une programmation fort éclectique dont il est malaisé d'identifier le noyau dur et, *a fortiori*, le sens à donner aux choix tirés du répertoire québécois. Depuis l'époque, disons héroïque, du Théâtre Expérimental des Femmes, Espace GO s'est repositionné sur l'échiquier montréalais en délaissant presque complètement la création de textes de femmes – québécoises ou non. Créer des pièces de Djuna Barnes, Lise Vaillancourt ou Hélène Pedneault ne semble plus être dans la ligne de mire de la direction – depuis une décennie, mis à part un texte d'Amélie Nothomb, la compagnie a favorisé les auteurs masculins dont les œuvres faisaient souvent la part belle, il est vrai, aux personnages féminins. Je répète que mon propos n'est surtout pas de soutenir qu'il faille produire un texte parce qu'il est signé par une femme, mais il n'en demeure pas moins que je reste perplexé en constatant que l'Espace GO, depuis la création de *Billy Strauss*



*Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard, remontées au Théâtre d'Aujourd'hui en 1994. Photo : Marie-France Lambert, Pascale Desrochers, Louise Portal et Stéphane Simard. Photo : Daniel Kieffer.

(1990), a estimé qu'aucun texte (passé ou présent) d'une auteure québécoise n'était aussi intéressant que les trois pièces de Daniel Danis qui y ont été créées. Quant au répertoire québécois, je note qu'il s'est agi dans tous les cas de pièces signées par des hommes et créées dans les années 80 : *Provincetown Playhouse* (1982) de Chaurette, *Being at home with Claude* (1985) de Dubois, *Albertine, en cinq temps* (1984) de Tremblay et *les Guerriers* (1989) de Garneau. Ces choix se défendent fort bien, mais je me demande ce que pareille sélection annonce pour l'avenir. Quoi qu'il en soit, il n'y aura pas de pièce du répertoire québécois dans la programmation 2001-2002 de l'Espace GO et les créations québécoises qu'on y verra seront proposées par le Théâtre PàP.

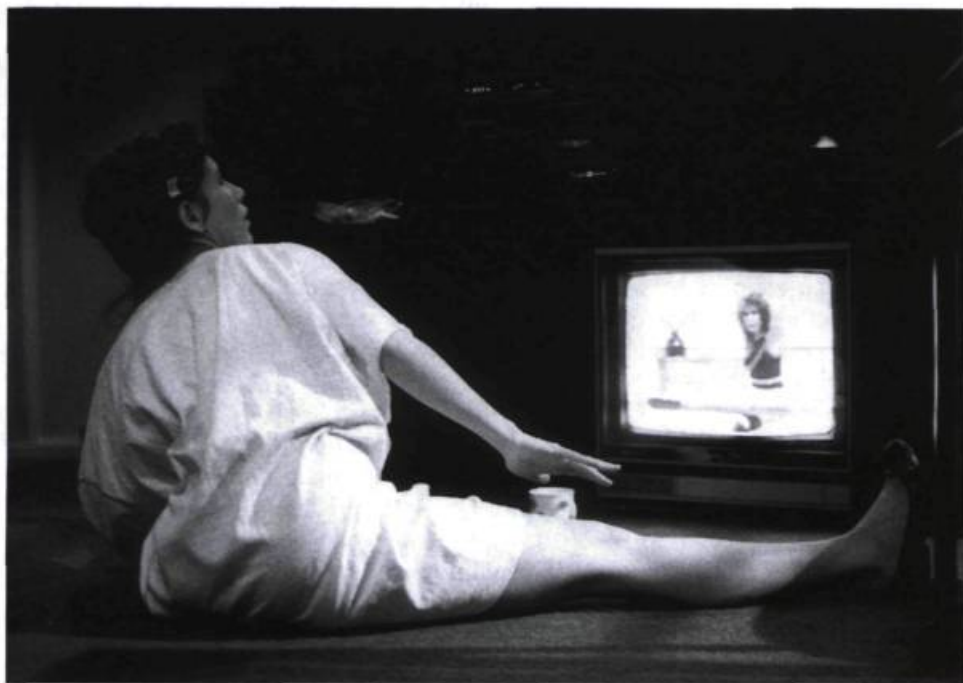
Et au Théâtre d'Aujourd'hui alors ? Depuis le changement de direction en 1998, la compagnie s'est recentrée sur la création québécoise, en mettant de côté la politique adoptée à partir de la saison 1989-1990, laquelle avait accordé une petite place au répertoire québécois : ainsi, des pièces de Languirand, Dubois, Victor-Lévy Beaulieu, Tremblay, Marchessault, Bouchard et Chaurette – onze en tout, dont cinq de Tremblay – ont été produites. Aussi l'abandon du répertoire par une compagnie qui se présente comme le fer de lance de la dramaturgie québécoise est-il plutôt curieux. Le devoir de création doit-il interdire tout regard rétrospectif ? Est-ce que des pièces aussi faiblardes que *Les vieux ne courent pas les rues* de Jean-Pierre Boucher, *Jacinthe, de Laval* de René Gingras, *la Nostalgie du paradis* de François Archambault et *Floes* de Sébastien Harrisson – qui totalisent les deux tiers des créations produites<sup>10</sup> par le Théâtre d'Aujourd'hui dans sa grande salle au cours des saisons 1999-2000 et 2000-2001 – ne font pas tout bêtement office de remplissage ? À quoi bon revendiquer un mandat de création si c'est pour produire du vide ! Est-ce que le théâtre québécois d'aujourd'hui se limite à l'ici-maintenant ? Est-ce qu'il faudrait se désoler parce que le Théâtre d'Aujourd'hui a remonté *les Muses orphelines* en 1994 ? Depuis 1999, n'aurait-on pas mieux fait de remettre à l'affiche, par exemple, *le Facteur réalité* (1985) de René Gingras ou *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* (1989) de Jean-François Caron – ce qui aurait éliminé deux créations assez quelconques ? Pour ma part, je n'aurais aucune difficulté à dresser une liste de plusieurs dizaines de pièces québécoises, très diverses par leur écriture, qui pourraient être remontées, non seulement par le Théâtre d'Aujourd'hui (voir *supra*), ce qui serait légitime, ou par toute autre compagnie. Est-ce qu'une création en moins par saison (au profit d'une pièce de répertoire) ferait une telle différence ? Plus fondamentalement, est-ce qu'une compagnie de l'importance du Théâtre d'Aujourd'hui doit créer pour créer et sélectionner à tout prix trois textes nouveaux à produire chaque saison ? Et si une telle politique cachait en fait une démission face à la nécessité de savoir d'où l'on vient, quand on ambitionne de dire où l'on en est et où l'on va ?

### **Un répertoire au petit bonheur la chance**

À qui revient, au Québec, la responsabilité de l'avenir du répertoire québécois ? Face à la situation qui a prévalu au cours des dix dernières années, j'ai le goût de répondre tout de go : à tout le monde et à personne. Au rythme où vont les choses, un auteur

10. Je laisse de côté d'autres productions, comme *le Petit Köchel*, qui s'ajoutent à la programmation du Théâtre d'Aujourd'hui, sans que ce dernier en ait été l'instigateur.

n'a droit, dans la grande majorité des cas, à une production qu'à la condition de proposer une œuvre nouvelle. C'est déjà ça de pris, plaideront ceux qui n'auront pas eu accès à ce privilège et même ceux qui se plient sans rechigner au caprice des directions artistiques, toujours à l'affût du prochain « classique » de la dramaturgie québécoise. Mais la situation d'un auteur dont on crée une pièce pour ne plus jamais la remonter ensuite est-elle si enviable ? De sorte que (presque) tout se crée et (presque) tout se perd dans le théâtre québécois en ce tournant du siècle.



*Le Facteur réalité* de René Gingras, créé au Théâtre d'Aujourd'hui en 1985.

Sur la photo : Sylvie Léonard.  
Photo : André Cornellier.

Mis à part cinq auteurs – Gélinas, Gauvreau, Dubé, Tremblay et Ducharme, tous nés avant 1945 –, l'institution théâtrale se montre, comme on l'a vu, peu encline à reconnaître des auteurs plus « jeunes » dont les pièces ont pourtant acquis le statut d'œuvres marquantes. Qui pourrait nier qu'une pièce, pour rester vivante, ait besoin d'être relue et, surtout, d'être remise à l'affiche ? Le caractère aléatoire des programmations des compagnies examinées, au cours des dix dernières années, ne permet pas, en tout cas, de déceler une orientation claire en ce qui concerne les pièces québécoises, plus particulièrement celles qui ont été créées depuis 1980. Est-ce inévitable du fait même de la proximité de ces œuvres ? Ce serait affirmer que le répertoire n'est fait, pour l'essentiel, que des pièces écrites par des auteurs ayant quitté notre monde. Je préfère penser que le répertoire est un *work in progress* et qu'il faut pour le constituer à court, moyen et long terme, des gens de théâtre disposés à passer à l'acte, saison après saison, avec audace et détermination. Le théâtre québécois – à commencer par les auteurs actifs, toutes générations confondues – y trouverait son profit, j'en ai la conviction, aujourd'hui comme demain. **■**