

L'Amérique du théâtre québécois

Un parcours en trois mouvements

Sylvain Schryburt

Numéro 114 (1), 2005

Échos d'Amérique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24887ac>

[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

Schryburt, S. (2005). L'Amérique du théâtre québécois : un parcours en trois mouvements. *Jeu*, (114), 82-93.

L'Amérique du théâtre québécois

Un parcours en trois mouvements

Américanité et américanisation : quelques points de repère

Pour aborder un sujet aussi abondamment commenté que celui des rapports entre le Québec et les États-Unis, il importe de définir quelques notions de base. Pour l'essentiel, les termes d'américanité et d'américanisation, que l'on rencontrera tout au long du présent texte, renverront aux définitions suivantes tirées de l'ouvrage de l'historien Yvan Lamonde, *Ni avec eux ni sans eux : le Québec et les États-Unis* :

[...] l'américanisation du Québec, concept de résistance ou de refus, est ce processus d'acculturation par lequel la culture étatsunienne influence et domine la culture autant canadienne-française que québécoise – et mondiale – tandis que l'américanité, qui englobe tout autant l'Amérique latine que l'Amérique saxonne, est un concept d'ouverture et de mouvance qui dit le consentement du Québec à son appartenance continentale¹.

À ces définitions générales, il importe toutefois d'apporter une précision complémentaire. Appliquée au théâtre québécois, la notion d'américanité doit être pensée en relation avec la France², dont on sait l'importance historique, politique et culturelle sur le devenir identitaire de la nation canadienne-française d'abord, et québécoise ensuite. La tradition française du théâtre a trop longtemps été en position dominante au Québec pour qu'une ouverture à notre « appartenance continentale » américaine ne soit pas aussi perçue comme une sorte de refus de cet héritage. En ce sens, l'américanité rendrait donc compte non seulement de notre enracinement dans la culture et l'imaginaire du continent américain, mais aussi d'une prise de distance face au vieux continent en général, et à la France en particulier.

Les axes de l'américanité et de l'américanisation qui me serviront ici ont pour but de mettre en valeur un second pôle d'influence de notre théâtre et de mieux comprendre les forces qui le travaillent. Bien loin d'épuiser la question, les trois temps du bref parcours historique que je propose témoignent de quelques-unes des stratégies d'émulation, de rupture ou de métissage qui ont jalonné le développement du théâtre au Québec dans ses rapports avec les États-Unis.

1. Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1996, p. 11.

2. « L'américanité et la francité peuvent ainsi être conçues comme les côtés pile et face d'une même pièce de monnaie », soulignait Lucie Robert dans « L'américanité de la dramaturgie québécoise », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 63.

Jacques-Nicolas Bellin, *Carte de l'Amérique Septentrionale*, Paris, 1743. Photo: Archives de la Bibliothèque nationale du Québec.



Paul Cazeneuve. Photo: Archives de la Bibliothèque nationale du Québec.

Entre désir d'émulation et sentiment de menace

Contrairement à celui de nos jours, le public montréalais du tournant du XX^e siècle pouvait assister régulièrement à des spectacles en provenance des États-Unis, ceux de Broadway qui, grâce au système de tournée, tenaient l'affiche dans la métropole québécoise quelques semaines seulement après leur création. Faisant fi de la barrière linguistique, vivant au « rythme et à l'heure new-yorkais³ », le public avait développé un goût pour ces divertissements populaires (mélodrames, comédies, vaudevilles ou autres drames de mœurs) qui bénéficiaient de scénographies imposantes et de moyens techniques considérables pour l'époque. Les rares troupes francophones professionnelles durent rapidement composer avec cette concurrence étrangère qui menaçait le développement d'une scène locale encore embryonnaire.

Une première avenue consistait à embrasser les façons de faire des producteurs new-yorkais pour proposer des traductions locales de spectacles à grands déploiements inspirés de ceux de Broadway. Sous la direction artistique de Paul Cazeneuve⁴, le Théâtre National Français du début du XX^e siècle fut assurément le meilleur représentant de cette attitude d'émulation. Paradoxalement,

3. Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels. 1825-1930 », dans *le Théâtre au Québec*, Montréal, VLB éditeur/SHTQ/Bibliothèque nationale du Québec, 1988, p. 43.

4. Né à Paris en 1871, il fut élevé aux États-Unis où il acquit sa formation théâtrale. Il mourut à Hollywood en 1925, après avoir réalisé quelques films muets de seconde zone pour diverses compagnies de production, dont la Fox. C'est lui qui exigera l'électrification du National et engagera à cette fin le pionnier du cinématographe au Québec, Léo-Ernest Ouimet, fondateur du Ouimeoscope.

cet alignement sur Broadway fit en sorte que le répertoire proposé était, ici comme là-bas, largement composé de pièces importées de Londres ou de Paris (*les Trois Mousquetaires*, *le Comte de Monte-Cristo*), avec de rares incursions dans le répertoire proprement américain⁵. Moins que la dramaturgie, c'est donc l'esthétique scénique de Broadway, avec son penchant pour le spectaculaire, qui prit d'abord racine en sol québécois.

Tant chez les journalistes⁶ que dans le milieu artistique, les détracteurs de Cazeneuve, et plus largement de l'influence états-unienne, voyaient dans cette forme d'américanisation du théâtre un pas de trop vers l'acculturation du peuple canadien-français. Par conséquent, ils adoptèrent la position inverse qui, en l'absence d'une dramaturgie nationale d'envergure, consistait à défendre le théâtre littéraire de tradition française. Les artistes amateurs des « Soirées de famille » (Monument-National, 1898-1901) furent parmi les premiers de cette tendance. L'un d'entre eux, Ernest Tremblay, écrivait à ce propos :

C'est une profonde erreur de croire que ce dernier [le public de théâtre] n'aime que des drames-énigmes, les grossières ficelles, les trucs, les duels de locomotives, les « effets » et toute la vieille habileté des faiseurs du théâtre américain ; car, si par distraction, on laisse arriver au public, une pièce dont les scènes coulent avec une limpidité tranquille, il jouit avec délice de ce noble plaisir des belles pensées et du pur langage⁷.

Derrière cette opposition convenue, qui du reste perdue de nos jours, entre le spectaculaire américain et la « pureté » de la pensée française se cachait en réalité un cli-vage social dont la ligne de partage idéologique se formait autour du rôle même du théâtre. Pour les uns, il devait être un divertissement accessible au plus grand nombre, bien que moralement irréprochable, ne fût-ce que par souci de rentabilité. Pour les autres, c'est-à-dire pour les notables et les élites intellectuelles et cléricales, il devait d'abord faire œuvre utile en inculquant au public le goût des belles lettres, l'élégance et le bon parler français. En un mot – il en allait du sort de la nation –, le théâtre de tradition française devait épurer les mœurs et la langue. Cette attitude perdurera sous des formes variées pendant des décennies, jusqu'au père Émile Legault des Compagnons de saint Laurent (1937-1952) et au dramaturge Léopold Houllé qui, dans son *Histoire du théâtre au Canada*, prônait encore « notre salut dans le retour des classiques⁸ », ceux de la France de Louis XIV... On comprendra aisément que, pour ce courant de pensée, une synthèse des influences américaines et franco-européennes était impensable puisqu'elle aurait miné le fondement même de l'identité canadienne-française.

5. Par exemple, *la Case de l'oncle Tom*, d'après l'œuvre d'Harriet Beecher-Stowe, fut présentée au National en 1902.

6. « M. Paul Cazeneuve peut avoir un talent spécial pour réussir auprès des yankees, mais il ne vaut absolument rien lorsqu'il veut transporter la lourdeur du théâtre américain sur la scène française. C'est dire que son *Quo Vadis?* est exécrable [...] » Jean Badreux [pseudonyme d'Henry Roullaud], *les Débats*, 30 juin 1901, p. 3.

7. « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », dans *Le Terroir*, vol. 1, 1909, p. 213.

8. Montréal, Fides, 1945, p. 153.



Olivier Guimond père
(Ti-Zoune), en 1930.

Malgré cela, l'américanisation des formes théâtrales, s'inscrivant toujours dans la veine populaire, s'implantera avec un succès renouvelé à travers le burlesque qu'introduiront les troupes américaines de tournée dès le début de la Grande Guerre. Souverainement ignorée par l'élite, cette seconde vague de troupes états-uniennes favorisera un autre mouvement d'émulation chez les artistes locaux. Se limitant d'abord à une simple copie⁹, ces derniers québécoiseront progressivement le répertoire à partir du milieu des années 20 pour finalement concevoir un contenu original, apte à refléter, sous les traits caricaturaux des personnages du burlesque, les espoirs et contraintes d'une société urbaine, francophone et catholique. En dehors de ses expressions populaires, l'influence directe du théâtre états-unien demeurera malgré tout limitée, et le théâtre « sérieux », inféodé à la France, restera longtemps l'apanage de l'élite culturelle.

À partir des années 40, et surtout depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la société canadienne-française amorcera un processus d'américanisation sans précédent qui, à terme, l'amènera à adopter le modèle de la société de consommation. Pour autant, l'influence états-unienne sur notre théâtre restera marginale, l'œuvre d'un Marcel Dubé faisant ici figure d'exception. Sur ce point, Paris n'avait rien perdu de son influence. C'est sans doute

Jacques Languirand qui résume le mieux cette occultation de la culture américaine, ce refus d'y voir autre chose qu'une irréconciliable altérité, lorsque, revenant sur la création de *Klondyke* en 1965, il écrivait :

Tout se passe comme si j'avais peur d'être nord-américain ; comme si mon américanité avait été refoulée. [...] Tout se passe comme si j'avais grandi en vase clos ; comme si on avait voulu me cacher quelque chose – une origine honteuse ; comme si, au Québec, l'Amérique du Nord, c'était ailleurs¹⁰.

La fabrique de formes indigènes

À partir des années 60, le nombre de compagnies au Québec augmentera considérablement, en raison de l'entrée en scène de la génération du *baby-boom*. Cette dernière n'entend pas se satisfaire de l'état des choses, alors même que la société

9. « Quand il venait des "shows" américains à Montréal, au *Majestic* et au *Princess*, le propriétaire où je travaillais me donnait une matinée de congé pour assister à ces spectacles. J'avais un calepin et je copiais les sketches. La même chose pour les numéros. Des numéros pour les danseuses, combien j'en ai copiés ! On allait ensuite déguster de la musique chez Archambault. » Juliette Pétrie, citée dans Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1981, p. 19.

10. « Appendice. Le Québec et l'américanité », dans *Klondyke*, Montréal, Cercle du livre de France, 1971, p. 222.

québécoise n'a pas encore digéré toutes les réformes qui ont vu le jour durant la Révolution tranquille. Tout au long de la décennie suivante, la situation politique et culturelle devient encore plus explosive, du fait que la tranche d'âge des 18-30 ans représente alors plus de la moitié de la population du Québec. Ce phénomène démographique, que l'on retrouve partout ailleurs en Occident, survient dans le contexte d'une importante croissance économique et d'une nette amélioration du niveau de vie, instaurant pour de bon l'ère de la société de consommation, inséparable elle-même de l'essor de la culture de masse (presse, cinéma, télévision) qui accentue le processus d'américanisation à l'échelle mondiale.

Pourtant, c'est durant cette période que l'américanité du théâtre québécois acquiert une réelle consistance. Elle s'exprime d'abord en réaction à la culture française, dont l'hégémonie est manifeste dans le répertoire joué sur les principales scènes institutionnelles de l'époque (Théâtre du Nouveau Monde, Théâtre du Rideau Vert ou Théâtre-Club), mais aussi dans la langue et l'accent franco-français qu'on y entendait. Ces derniers commencent à être perçus comme étrangers par la jeune génération qui sort des écoles de théâtre où, dès 1965, on réclame tout à la fois la formation d'un « acteur québécois¹¹ » et le droit de monter des œuvres d'ici¹². L'affranchissement culturel devait donc passer par la réappropriation du parler québécois, qui aura rapidement droit de cité sur nos scènes, mais aussi par la représentation théâtralisée d'une réalité quotidienne proprement québécoise, dont une large part de la production de l'époque se fera l'écho.

Plus encore, le théâtre québécois prend la mesure de son américanité à partir du moment où des créateurs, sans craindre d'y perdre leur langue ou leur âme, se mettent à ruser avec les déterminations franco-européennes et américaines qui sont présentes dans l'espace culturel ambiant. Ils les font se confronter, les mélangent ou les contestent, tirant parti des possibilités de combinaison et de dérivation quasi infinies que comporte une libre démarche d'appropriation. C'est précisément ce qu'entreprend Tremblay, dans *les Belles-Sœurs* et ailleurs, en associant au jocal, langue populaire par excellence, une forme dramatique noble, la tragédie antique, élevant ainsi au rang



Les Belles-Sœurs de Michel Tremblay, mises en scène par André Brassard (Théâtre du Rideau Vert, 1968). Sur la photo : Luce Guilbeault (Pierrette Guérin), Josette Beauregard (Ginette Ménard), Rita Lafontaine (Lise Paquette) et Odette Gagnon (Linda Lauzon). Photo : Guy Dubois.

11. Raymond Cloutier, « Petite histoire », *Jeu 5*, printemps 1977, p. 7.

12. On retrouve des indices de cette crise dans « La vente du Québec », cinquième tableau de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* (Grand Cirque Ordinaire, 1969), où le personnage de France affirme : « Et voilà, messieurs, ce que j'ai décidé de prendre. Voilà ! Primo, je prends les artistes. » *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, reconstitution du spectacle par Guy Thauvette, Montréal, Les Herbes rouges, 1991, p. 125.

d'œuvre d'art la représentation d'une classe sociale que l'on n'avait guère vue que sur les scènes du burlesque. On ne saurait trop insister sur le caractère subversif d'une telle entreprise, en regard des codes théâtraux bien sûr, mais aussi en regard des institutions qui devront prendre acte du succès remporté par cette nouvelle dramaturgie. Il en va de même du spectacle phare du Grand Cirque Ordinaire où, au symbole de la résistance française qu'est Jeanne d'Arc, sont associées des formes populaires telles que le cirque, la fanfare, la marionnette mais aussi le burlesque avec son jeu amplifié¹³ et sa construction en tableaux, laquelle témoigne aussi, il est vrai, de l'influence du brechtisme.

T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?
du Grand Cirque Ordinaire
(1969). Sur la photo : Jocelyn
Bérubé, Claude Laroche,
Raymond Cloutier, Suzanne
Garceau et Paule Baillargeon.
Photo : André Le Coz.



Liée à la conscience de l'hétérogénéité de la culture québécoise et des tensions internes qui la traversent, l'américanité du théâtre québécois s'est ainsi élaborée à travers une stratégie de différenciation face aux codes dominants, laquelle procède par métissage pour aboutir à la mise au point de formes proprement indigènes. La volonté d'affranchissement qui pousse les créateurs à détourner à leur profit le capital propre à des systèmes symboliques sous contrôle étranger est par conséquent aux antipodes d'un repli sur le terroir. Nul doute que cette stratégie s'est avérée féconde, par l'abondance et la diversité mêmes des propositions qui ont enrichi l'imaginaire québécois, et dont

plusieurs ont été des réussites éclatantes. Outre les spectacles cités, songeons par exemple à *HA ha!...* de Réjean Ducharme (1978), à *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard (1981-1982) ou à *Circulations* du Théâtre Repère (1984).

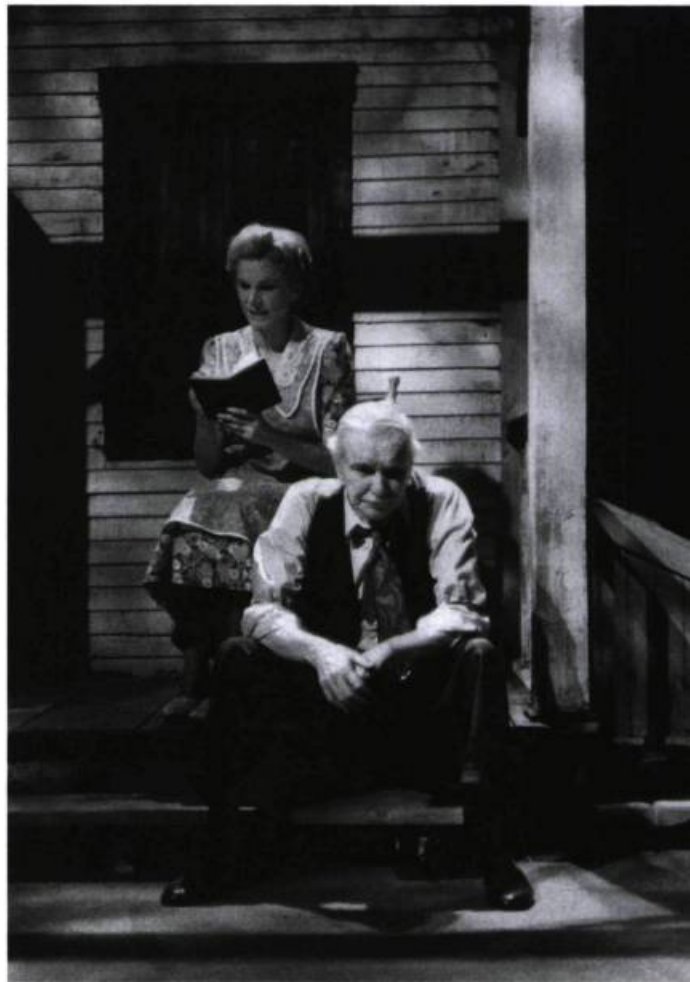
Tout au long de ces années fastes, la création, qu'elle ait été collective ou individuelle, a été inévitablement chargée d'une signification politique. L'ensemble de cette production visait après tout l'autonomisation du théâtre québécois, par rapport notamment à la dramaturgie franco-française, en privilégiant la langue orale plutôt que l'écriture littéraire. Mais la politisation du théâtre de cette époque a aussi favorisé un rapprochement idéologique et esthétique avec les théâtres américains qui participaient, de leur côté de la frontière, à un vaste mouvement de contestation de l'*establishment*. Le nouveau théâtre américain (Living Theatre, Open Theatre, etc.), avec ses préoccupations communautaires, son penchant anarchiste et son accent mis sur le jeu corporel, la création collective et l'interaction avec le public, a eu un impact certain au Québec, à partir des années 70, chez les adeptes

13. À titre d'exemple, l'inspiration de Raymond Cloutier pour l'interprétation de Lucien, père de famille ivre, est à trouver chez Olivier Guimond fils...

de la création collective québécoise. Le fait que le Bread & Puppet soit venu régulièrement présenter ses spectacles a peut-être été pour quelque chose dans la façon qu'a eue le milieu des marionnettistes d'ici de ne pas rester confiné à un castelet. Il est difficile de spéculer davantage sur le rayonnement réel des groupes américains au Québec, car il existe peu de témoignages à cet effet. Chose certaine, le théâtre québécois de création ne s'est pas privé de leur faire des emprunts directs ou de se laisser inspirer par leurs techniques de jeu – l'improvisation très physique, entre autres.

Pourtant, le théâtre américain de création est loin d'avoir été le seul à servir d'exemple à de jeunes praticiens d'ici. Il est en effet difficile d'ignorer les répercussions, sur la dramaturgie, de l'américanisation de la culture québécoise, en ce qui a trait notamment aux modes vestimentaires, à la musique populaire et à tant d'autres aspects de la vie courante. Il en est de même des pratiques contre-culturelles qui font alors florès aux États-Unis : la spiritualité, le corps, les processus créateurs, la sexualité, la démocratie directe, les médecines alternatives, l'autogestion, l'écologie, la non-violence, etc. Cet ensemble disparate de courants de pensée a certainement constitué un arrière-plan référentiel, et bon nombre de créations québécoises ne se sont pas privées d'y glaner quelques personnages emblématiques ou d'en profiter pour faire allusion à l'air du temps.

Y a-t-il eu pour autant américanisation du théâtre québécois au cours de cette période ? Pour l'essentiel, il faudrait répondre par la négative. On dira sans doute que la Compagnie Jean-Duceppe, fondée en 1973, a puisé bon nombre de pièces, saison après saison, dans la dramaturgie états-unienne courante ou contemporaine, notamment les œuvres d'Arthur Miller et de Neil Simon, et ainsi contribué à une certaine américanisation de l'offre théâtrale montréalaise. Ce serait vite dit. Car la compagnie a du même souffle exigé que ces textes soient traduits ici plutôt que d'avoir recours aux traductions disponibles en France, livrant en cela un combat analogue à celui engagé par l'Union des artistes dans les années 80 autour du doublage des films hollywoodiens. Cette position de principe, qui sous-entend que le français parlé au Québec, tant par son rythme que par son vocabulaire, est plus apte à rendre compte d'une réalité nord-américaine que le français hexagonal, participe davantage de l'affirmation d'une américanité, telle que nous l'avons vue en introduction, que d'un processus d'américanisation.



La Mort d'un commis voyageur de Arthur Miller, dans une traduction de Michel Dumont et une mise en scène de Claude Maher (Compagnie Jean-Duceppe, 1983). Sur la photo : Béatrice Picard (Linda) et Jean Duceppe (Willy Loman). Photo : André Panneton.

De la revendication à l'expression d'un fait : américanité ou américanisation ?

Contrepoids commode au modèle français, et en particulier à la primauté de la norme linguistique hexagonale que plusieurs, dont Jean-Claude Germain, percevaient jadis comme un signe incontestable de notre colonisation culturelle, l'américanité identifiée à la langue populaire a désormais perdu une large part de sa force contestataire et de son potentiel subversif¹⁴. Pour une frange importante de la génération des dramaturges qui a fait ses premières armes dans les années 90, il n'en demeure pas moins que l'appartenance au continent nord-américain passe toujours par le biais d'une langue théâtrale aux accents d'ici¹⁵, laquelle témoigne désormais d'un parti pris esthétique ou dramaturgique plutôt que d'un positionnement face à la culture française, comme cela pouvait être le cas vingt ans plus tôt. En ce sens, l'américanité aurait cessé d'être un lieu de résistance, politique dans un sens large, pour devenir la simple expression d'une composante parfaitement intégrée de notre équation identitaire.

À cette différence près, c'est toujours la veine de la dramaturgie de l'identification, de l'immédiatement contemporain et de la quotidienneté qui affiche le plus clairement les signes de son américanité. Peintres de l'urbanité ou de la « petite vie » banlieusarde, des auteurs comme François Archambault, Yvan Bienvenue, Serge Boucher ou François Létourneau viennent spontanément à l'esprit, dramaturges dont la langue, souvent réaliste et toujours proche de l'oralité, se fait l'écho des particularités du français québécois, s'inscrivant en cela dans la voie ouverte par Tremblay et le vaste mouvement de la création collective.

Mais au-delà de cette façon particulière de gérer la langue, pourrait-on voir ailleurs les signes de l'américanité dans notre théâtre ? Les signes de son *américanisation* serait un terme plus juste, une fois expurgé des connotations moralisatrices et du sentiment de menace qu'il a historiquement recouverts. Changeant de perspective, ce que nous incite à faire l'omniprésence de la culture de masse états-unienne dans l'espace public, il s'agirait maintenant de voir, brièvement et à travers quelques exemples, comment cette culture, qui est aussi la nôtre, imprime sa marque formelle sur le théâtre contemporain.

Un premier exemple serait à trouver dans la comédie musicale ou théâtre chanté qui, dans la lignée inaugurée par *Demain matin, Montréal m'attend* (1970-72), *Starmania* (1976) et *Pied de poule* (1982), connaît chez nous un engouement populaire sans

14. Il faut y voir une conséquence de l'évolution de notre rapport avec la France, moins problématique sans doute, moins conflictuel à coup sûr. On le sait, tant sur le plan de la mise en scène que de l'écriture théâtrale, l'ouverture à d'autres pôles référentiels, qu'ils soient allemands, russes, polonais, etc., a très certainement joué un rôle majeur dans l'effritement de la dominance française, en même temps que le théâtre québécois a acquis sa propre légitimité.

15. Pour en rester à la dramaturgie, on peut certainement se questionner sur la pertinence d'un concept comme l'américanité, vue sous l'angle de la langue populaire, pour rendre compte de pratiques aussi variées et singulières que celles de Jovette Marchessault, Normand Chaurrette, René-Daniel Dubois, Carole Fréchette ou, plus récemment, Daniel Danis ou Wajdi Mouawad, pour ne nommer que ceux-là. À l'évidence, le cadre de cet article ne permet pas de rendre compte de toutes les facettes de l'américanité du théâtre québécois contemporain et celles liées à ces auteurs, loin d'être inexistantes, sont assurément trop complexes pour être abordées dans si peu d'espace.

précédent. Si la plupart des (co)productions québécoises présentées sur nos scènes ces dix dernières années ne se font pas l'expression d'une réalité québécoise, ni même états-unienne (*Notre-Dame de Paris*, *le Petit Prince*, *les Parapluies de Cherbourg*, *l'Homme de la Mancha*, *Don Juan* et autres *Cabaret*), l'ampleur du phénomène témoigne néanmoins du développement d'une industrie du spectacle privée¹⁶ à l'américaine qui allie vedettariat et divertissement populaire, le tout servi à grands renforts d'effets scéniques, tant dans les éclairages et les costumes que la scénographie, selon la recette éprouvée de Broadway. Depuis quelques années s'est ainsi développée une « expertise » en la matière, chez des metteurs en scène comme René Richard Cyr ou, ce qui étonne compte tenu de son parcours artistique antérieur, Gilles Maheu. L'installation à demeure du Cirque du Soleil dans pas moins de quatre casinos de Las Vegas, où ont œuvré plusieurs metteurs en scène du Québec (Cyr, Dominic Champagne et maintenant Robert Lepage), montre à l'envi que les codes du spectaculaire américain font désormais partie des meubles et, surtout, qu'ils s'exportent bien.

Outre la comédie musicale, le cinéma de gangsters est un autre genre traditionnellement américain à connaître un écho sans précédent sur nos scènes. Le meilleur exemple est ici la dramaturgie de François Létourneau dont la forme, on l'a souvent relevé, puise abondamment aux codes du cinéma populaire hollywoodien, celui de Quentin Tarentino, pour ne pas le nommer. Transposant au théâtre son procédé narratif de prédilection – de constants retours en avant et en arrière –, Létourneau découpe l'action en de courts segments qui font écho au montage cinématographique, un langage avec lequel le public d'aujourd'hui est assurément familier. De ce va-et-vient temporel naît le rythme et le suspense qui caractérisent des pièces comme *Stampede* ou *Cheech ou les Hommes de Chrysler sont en ville*. Un procédé similaire était aussi à l'œuvre dans *Gestion de la ressource humaine*, bien qu'ici le référent culturel de l'auteur ne serait pas à chercher dans le cinéma d'un Tarentino, mais dans le genre télévisuel de la *sitcom*, si prisé du public nord-américain.

Pour autant, ces emprunts à l'écriture télévisuelle et au langage cinématographique ne constitueraient pas en eux-mêmes des signes incontestables d'un théâtre sous influence, états-unienne il va sans dire, s'ils n'étaient accompagnés d'autres signes qui pointent également dans ce sens. Or, on le sait, dans l'œuvre de Létourneau, la forme

16. Pour mémoire, *Cabaret* du Théâtre du Rideau Vert est coproduit par Zone 3, une compagnie privée. Il est du reste significatif que, pour renflouer ses coffres, le Rideau Vert ait misé sur ce succès public, repris, jusqu'à épuisement des spectateurs, pendant la saison 2004-2005. Car, faut-il le rappeler, la réussite de telles productions ne se mesure pas uniquement par le professionnalisme et la rigueur dont elles font souvent preuve, mais aussi, et peut-être davantage, par les recettes qu'elles génèrent.



épouse le fond. En effet, du monde interlope des danseuses nues et de la petite pègre urbaine, présent dans *Stampede* comme dans *Cheech*¹⁷, au recours fréquent aux armes à feu comme moteur de l'action (on meurt violemment chez Létourneau), nombreux sont les signes qui témoignent d'un univers fortement imprégné par des poncifs du cinéma populaire américain¹⁸. Sa pièce *Texas*, qui met en scène les vedettes du film-culte *The Texas Chainsaw Massacre*, est aussi là pour le rappeler, si besoin était...



Cheech ou Les hommes de Chrysler sont en ville de François Létourneau, mis en scène par Frédéric Blanchette (Théâtre de la Manufacture, 2003).
Sur la photo: Patrice Robitaille et Maxime Denommée. Photo: Yanick Macdonald.

Délaissant la question des emprunts à des genres traditionnellement américains, il est intéressant de constater qu'à la suite du succès retentissant de *Cabaret neiges noires* (1992), les scènes québécoises ont vu se multiplier les œuvres qui accusent le contrecoup de notre américanisation pour se faire critiques de notre société consumériste et marchande où le droit inaliénable au rêve de l'*american way of life* s'accompagne invariablement d'une crise des valeurs.

La dramaturgie de François Archambault est particulièrement exemplaire à cet égard. De *la Société des loisirs* aux moins connues *les Gagnants* ou *Code 99*, plusieurs de ses pièces expriment les désarrois d'une jeune génération pour qui la promesse d'un bonheur paisible, à trouver dans le succès professionnel et la réussite du couple, s'avère tantôt inaccessible, tantôt insatisfaisante. La sacro-sainte *pursuit of happiness* prend chez lui les allures d'une course à obstacles d'où l'on ne sort jamais indemne, et le drame naît en partie de ce que ses personnages participent de cette américanisation des valeurs (on n'échappe pas aussi facilement à l'air du temps), sans y adhérer pleinement. Sans doute est-ce dans cette attitude ambiguë, qui est aussi à l'image du Québec contemporain, qu'éclatent au grand jour les contradictions de notre entichement pour le mode de vie à l'américaine, quand celui-ci, loin d'être étranger mais, au contraire, complètement intériorisé, en vient à nous définir en propre, pour le meilleur et pour le pire.

On l'aura remarqué, qu'elles s'inscrivent en creux pour se faire l'écho critique de valeurs dominantes ou qu'elles s'affichent clairement dans la récupération de formes populaires, les sources de l'américanisation du théâtre québécois contemporain ne sont pas à trouver dans le théâtre américain. Ce constat n'a rien de paradoxal si l'on songe que les tournées de troupes états-uniennes en sol québécois, en baisse constante

17. Un clin d'œil au célèbre paumé des films *Cheech et Chong*.
18. Bien sûr, il n'est pas le seul à s'y nourrir. Pensons simplement à *Trick or Treat* de Jean Marc Dalpé ou à certains *Contes urbains* d'Yvan Bienvenue, autres succès populaires du Théâtre de la Manufacture, avec *Cheech* de Létourneau ou *la Société des loisirs* de François Archambault. Avec la Compagnie Jean-Duceppe, la Manufacture est assurément l'un des principaux vecteurs des esthétiques américaines sur nos scènes.



La Société des loisirs de
François Archambault, mise
en scène par Michel Monty
(Théâtre de la Manufacture,
2003). Sur la photo : Marie-
Hélène Thibault et Christian
Bégin. Photo : Yanick
Macdonald.

depuis des décennies, ont atteint un plancher historique dans les années 90 pour ne représenter aujourd'hui qu'une frange marginale de l'offre théâtrale montréalaise, bien en deçà de celle de la France ou du Canada anglais, et à peine comparable à celle de la Belgique ou de l'Argentine.

En tant que principal diffuseur de théâtre étranger dans la métropole, la réorientation précoce de la ligne artistique du Festival de théâtre des Amériques (FTA) est pour beaucoup dans cet amenuisement des contacts directs avec notre voisin du Sud. Alors que, sous l'impulsion de la Compagnie Jean-Duceppe qui fut une pionnière en la matière, la dramaturgie anglo-saxonne est régulièrement présentée sur nos scènes, en traduction bien sûr, ce sont en effet les esthétiques scéniques du théâtre d'avant-garde états-unien qui peinent à trouver un chemin jusqu'à nous, au point où l'on peut se demander si cette veine, florissante dans les années 70, ne se serait pas tarie. Que le travail de metteurs en scène comme Peter Sellars ou Robert Wilson trouvent actuellement un accueil, parfois même un soutien institutionnel, plus réceptif en Europe que sur leur terre d'origine est du reste symptomatique de cet état de fait.

Pour autant, la direction du FTA n'a pas délaissé son ambition d'initier le public québécois aux théâtralités *des* Amériques, le pluriel étant ici d'importance. Escamotant de plus en plus les scènes états-uniennes au profit de troupes d'Amérique latine, l'axe Nord-Sud qui y est privilégié nous invite – timidement, il est vrai – à repenser notre place au sein d'un continent « élargi » où la multiplication des cultures nationales d'Amérique viendrait susciter d'autres échanges.

Et si l'Amérique était ailleurs ?

Arrivé au terme de ce bref panorama, il me semble opportun de revenir sur les notions mêmes d'américanité et d'américanisation. À l'ère de la mondialisation, où la liberté se mesure trop souvent à l'aune du commerce et des échanges, peut-on imaginer que l'américanisation des sociétés occidentales produise des effets inattendus sur la production théâtrale hors Amérique ? Si tant est qu'il transforme les mentalités et les imaginaires, le processus d'américanisation n'en charrie par moins toute une symbolique de l'expérience américaine, des images, des codes, des valeurs, des cadres référentiels qui, à leur tour, sont susceptibles d'être métissés, contestés, transformés, subvertis, en un mot, réappropriés pour donner naissance à des formes indigènes plus ou moins inédites. L'américanité ne serait plus alors l'expression d'une appartenance, librement consentie et revendiquée, à un espace géographique circonscrit, mais à un territoire de l'imaginaire, une sorte de *terra franca* à explorer.

Pourrait-on voir dans ce phénomène un début d'explication qui mettrait en lumière l'étonnante cohérence de la ligne artistique d'un théâtre comme la Licorne, où des dramaturges tels l'Écossais Gregory Burke (*Gagarin Way*) ou l'Irlandaise Hilary Fanin (*Doldrum Bay*) semblent tout à fait à leur place aux côtés d'auteurs locaux comme Jean Marc Dalpé, François Létourneau ou François Archambault ? En irait-il de même de l'esthétique scénique d'un Frank Castorf qui, pour être singulière et lui appartenir en propre, n'en demeure pas moins familière pour le public québécois, qui peut y reconnaître nombre d'emprunts à la culture populaire nord-américaine ? Et si, pour paraphraser Jacques Languirand cité plus haut, l'Amérique était aussi ailleurs ? ¶

Je voudrais remercier Gilbert David pour les stimulantes discussions qui m'ont accompagné et nourri tout au long de l'écriture de ce texte.