

L'après-Tremblay du théâtre québécois

Le Théâtre québécois 1975-1995, sous la direction de Dominique Lafon, « Archives des lettres canadiennes », 444 p.

Louis Bélanger

Numéro 186, septembre–octobre 2002

Théâtre sans mur, de Moncton à Vancouver

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17997ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bélanger, L. (2002). L'après-Tremblay du théâtre québécois / *Le Théâtre québécois 1975-1995*, sous la direction de Dominique Lafon, « Archives des lettres canadiennes », 444 p. *Spirale*, (186), 18–19.



L'APRÈS-TREMBLAY DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS 1975-1995

Sous la direction de Dominique Lafon, Fides, « Archives des lettres canadiennes », 444 p.

VINGT-CINQ ans après la parution du volume V des « Archives des lettres canadiennes », consacré au théâtre canadien-français, en 1976, ouvrage dans lequel une cinquantaine de collaborateurs décortiquaient l'activité théâtrale et dramaturgique du Canada français depuis la Nouvelle-France, *Le Théâtre québécois 1975-1995* se veut une suite historique à cet indispensable outil de référence, d'analyse et d'étude sur le théâtre d'ici. L'indiscutable envergure de l'entreprise pose des défis méthodologiques redoublés par l'ampleur panoramique des aires historiques, de même que par les écarts contextuels et idéologiques en jeu. En effet, si *Le Théâtre canadien-français* posait l'émergence d'une dramaturgie nationale comme l'une des problématiques fondamentales du siècle dernier, *Le Théâtre québécois 1975-1995* table sur vingt années de pratiques théâtrales dont l'effervescence et le rayonnement international appellent une fragmentation critique consécutive à l'actualité de nouvelles lignes de force dans le champ théâtral. Les principaux objectifs poursuivis par Dominique Lafon et les vingt-cinq spécialistes qu'elle réunit consistent à rendre compte de ces idées maîtresses et ce, dans la conciliation des impératifs de référence et d'analyse propres aux attentes du mandat qui leur a été confié.

Le Théâtre québécois 1975-1995 privilégie une approche synthétique de l'activité théâtrale. Ce parti pris formel, outre qu'il rend la lecture plus agréable, témoigne d'une évolution théâtrale marquée par la fragmentation, autant sinon plus que par la continuité, pendant la période retenue. Un tel écart à ce qui pourrait constituer une véritable histoire du théâtre réaffirme les problèmes épistémologiques posés par la dichotomie entre le texte et la mise en scène, par l'irréductible confusion entre chronique et histoire théâtrale et par la multiplicité des interventions identifiables à une expression artistique fondée sur les ambiguïtés inhérentes à la synthèse du durable et de l'éphémère. Il s'ensuit un collage de textes analytiques et descriptifs subdivisés en quatre parties : les trois premières, plus thématiques, sont axées sur la dramaturgie, la mise en scène, la scénographie et l'écriture scénique ; la dernière, plus éclectique, aborde les enjeux périphériques qu'incarnent le

théâtre anglophone du Québec, la pratique franco-ontarienne et ses rapports au Québec, la question des festivals de théâtre, les succès québécois à l'étranger et un état des lieux de la formation et de la recherche en théâtre.

De l'idéologie à l'autoreprésentation

Le murmure postmoderne catalyse la diversité des angles auxquels on soumet le théâtre québé-

occidentales ne l'a pas épargné dans son révisionnisme des valeurs collectives au profit d'une polarisation des intérêts individuels. Y a-t-il lieu de se surprendre de cet état de fait dans une société dont la Constitution surdétermine le droit inaliénable à la différence des uns et des autres ? Les effets de ce déplacement des valeurs dans la Cité remettent en question les fondements du théâtre comme représentation de discours social commun. Le théâtre québécois aurait ainsi sub-



La chèvre et le chou de Claudie Gagnon, 1998

Ivan Binet

cois entre 1975 et 1995, de son essor institutionnel au régime de la singularité qui semble animer ses artisans. C'est du moins le constat que suggère Gilbert David dans son analyse de l'évolution récente du champ théâtral québécois. Si le théâtre demeure représentatif de son époque et de son contexte culturel — et rien ne permet de croire qu'il en soit autrement —, l'hégémonie de l'économisme idéologique propre aux sociétés

situé à l'engagement identitaire de la fin des années soixante une pratique soumise au clientélisme, à la rentabilité, à la poursuite du succès, bref, à une sorte de dévaluation du questionnement socio-esthétique dont la production de spectacles « inoffensifs » et interchangeables incarnerait un des avatars les plus cinglants.

Rien n'est peut-être plus évocateur de cette dérive alimentée par les lois du marché de l'art

que la maigreur du legs de la création collective, perçue, il n'y a pas si longtemps, depuis l'effet Tremblay, comme fer de lance du nouveau dramatique québécois. Égalitarisme, spontanéité, démocratisation ont progressivement cédé le pas à des impératifs de qualité, de productivité, de concurrence. Jean-Marc Larrue décortique avec rigueur et efficacité cette conversion d'un théâtre du consensus à un théâtre de concession au culte de l'individualité.

Au chapitre de la dramaturgie, une fièvre « auto » et « méta » distingue l'ensemble des textes dramatiques des auteurs phares de l'époque. De Normand Chaurette à René-Daniel Dubois, de Michel Marc Bouchard à Jean-François Caron et Dominic Champagne, entre autres, le retour au texte se traduit par une rupture totale avec un théâtre populaire aux accents sociopolitiques et un assujettissement à la réflexion critique sur le théâtre lui-même. Les contributions scientifiques de Jean-Cléo Godin et de Shawn Huffman fondent leur substance sur une prolifération terminologique représentative de ce « narcissisme » textuel. Autoréférentialité, autocitation, autocritique, métathéâtre, et autres vocables de source commune, rendent compte d'une mécanique ludique et formelle axée sur l'éclatement des certitudes reconfortantes, la reconnaissance explicite du pouvoir anarchique dans un univers où chaque opinion a valeur de droit. Dominique Lafon, pour sa part, livre une fascinante réflexion sur le mythe fondateur de la famille dans le théâtre québécois par le biais de la métaphore de la mise à mort de ses figures parentales. Après l'impuissance bien documentée du père, le despotisme maternel, les origines incestueuses, voilà que l'exploration plus récente des liens fraternels projette symboliquement l'univers familial dans une quête de solidarité élargie, à l'échelle d'un ailleurs au clan originel.

Qu'elle s'exprime dans le « métathéâtre intertextuel », le décloisonnement fictif des liens familiaux, la parole féministe ou les intérêts du théâtre jeunesse, l'écriture dramatique, entre 1975 et 1995, finit de lancer les hauts cris et sonde les territoires intimes de l'être. De *Vie et Mort du roi boiteux* (1981) à *Cabaret neiges noires* (1994), œuvres fréquemment citées à titre de sémaphores de leur époque, la dramaturgie québécoise

s'écarte irrémédiablement du réalisme, mélange les genres, déstabilise par ses appels à l'hétéroclite, trouve son affirmation dans les moyens de dire. Dépolitisation? Repli sur soi? Excès de formalisme? À chacun son verdict.

La consécration de l'écriture scénique

L'exceptionnelle vitalité de la mise en scène et son apport à l'essor de la dramaturgie québécoise sont reconnus par deux monographies consacrées aux figures de proue que sont André Brassard et Jean-Pierre Ronfard dans le domaine. Actifs depuis les années soixante, ces deux hommes de théâtre ont inspiré un art oscillant entre la distanciation et la catharsis, enrichi le contenu québécois d'influences étrangères, renouvelé le dialogue entre le texte dramatique et sa mise en spectacle dans le théâtre québécois. Leur influence, jumelée à celle de Jean-Claude Germain, est indissociable de l'émergence d'un courant de recherche scénographique dont les parcours de Gilles Maheu, Robert Lepage et Denis Marleau incarneront les principales tendances. Ce fameux théâtre d'images trouve son plein épanouissement dans un singulier bric-à-brac d'objets autour desquels une véritable poétique théâtrale s'énonce dans l'abolition de toutes les frontières : géographiques, historiques, linguistiques, textuelles, médiatiques. Cette écriture scénique renvoie à une logique qui lui est propre, ébranle les schèmes de perception, se reconnaît d'emblée comme spectacle, d'où sa propension au figolage de ses qualités visuelles et techniques, laissant au spectateur le loisir de tirer d'une expérience contemplative la part de sens qui lui convient. *Le Théâtre québécois 1975-1995* offre de ce développement fondamental un bilan exhaustif, assorti de chapitres voués respectivement à l'évolution historique de la scénographie et des costumes. Seule ombre au tableau, l'iconographie — dont il est à souhaiter que seules des restrictions d'ordre financier expliquent la rareté dans un ouvrage destiné à l'activité théâtrale récente — retenue pour illustrer ces « fragments scénographiques » ne rend pas justice à la qualité de la synthèse qu'en tire Renée Noisieux-Gurik, nombre des images colligées étant de qualité formelle douteuse.

L'internationalisation du théâtre québécois s'impose également comme ligne de force de son épanouissement de 1975 à 1995. Dans cette perspective, une manifestation d'envergure comme le Festival de théâtre des Amériques — même si, comme le dénote avec pertinence Alvina Ruprecht, ses ambitions originelles d'ouverture interaméricaine ne résisteront pas à une invasion européenne dominante — crée l'occasion d'échanges et de collaborations qui permettront à des producteurs québécois de diffuser leurs créations et d'acquérir une notoriété au plan international. Une fois l'événement passé, il semble en revanche que les retombées idéologiques de ces expériences interculturelles n'excèdent guère la renommée internationale acquise par quelques compagnies, troupes ou individus. Au-delà des prestations ponctuelles auxquelles ils donnent accès, les festivals demeurent à la recherche d'un esprit qui enrichirait leur valeur culturelle, à défaut de quoi leur pertinence réelle restera à définir.

Le Théâtre québécois 1975-1995 aborde sans complaisance les enjeux fondamentaux qui façonnent l'activité théâtrale depuis les secousses provoquées par les *Belles-Sœurs*, le Théâtre du Même Nom, le Grand Cirque Ordinaire, le Jeune Théâtre. Il se monte annuellement plus de deux cents productions théâtrales professionnelles au Québec, donnée quantitative impressionnante, laquelle, jumelée à une dramaturgie abondante, aux succès à l'étranger, aux nombreuses compagnies, aux comédiens de qualité, aux associations distinctes, à un Centre des auteurs dramatiques actif, à un Gala annuel (les Masques) télévisé, suggère un état de santé sans précédent. Rançon d'une gloire fragile, le théâtre québécois se serait-il écarté d'une réflexion sur son à-propos culturel? Ferait-il bon marché de la condamnation au succès que lui infligent ses principaux bailleurs de fonds en repiquant des recettes éprouvées aux guichets? Existe-t-il une critique québécoise affranchie d'une pure fonction promotionnelle? À quand la publication d'un dictionnaire encyclopédique du théâtre québécois? *Le Théâtre québécois 1975-1995* est un outil d'informations, de connaissances, de référence, primordial pour le rayonnement de ces délibérations à venir.

LOUIS BÉLANGER