
Une histoire des pratiques scéniques du passé

Dans le dernier bilan en date de l'historiographie théâtrale au Québec, Yves Jubinville écrivait qu'à défaut d'une synthèse générale il existait malgré tout une histoire « par morceaux, par lambeaux, par miettes » du théâtre québécois¹. Force est pourtant d'admettre que ces morceaux ne constituent pas même une histoire virtuelle qui pourrait être reconstituée par qui s'en donnerait la peine. Si d'aventure on mettait bout à bout l'ensemble du savoir disponible, il resterait toujours d'immenses trous à combler pour avoir une vision, même partielle, de notre histoire théâtrale. Parmi ces terrains qui demeurent à peu près complètement vierges d'investigation figure la quasi-totalité des pratiques scéniques montréalaises antérieures à 1980, qui n'ont suscité à ce jour l'intérêt que de rares chercheurs universitaires².

Les raisons de ce silence sont assurément nombreuses : manque de légitimité de pratiques longtemps restées dans l'ombre du théâtre d'art européen ; problèmes méthodologiques innombrables liés à l'étude des pratiques scéniques du passé ;

1. Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 37.

2. Pensons notamment aux travaux pionniers de Chantal Hébert sur le burlesque, ou encore à ceux de Jean-Marc Larrue et de Lucie Robert sur la vie théâtrale montréalaise.

désaveu de l'histoire théâtrale en tant que champ d'investigation ; et j'en passe. La conséquence est qu'aucun effort n'a été fait pour lire en diachronie les pratiques scéniques montréalaises d'avant 1980, qui sont au mieux abordées à la pièce, et au pire passées complètement sous silence. En en proposant la toute première histoire, mon but n'est donc pas d'épuiser le sujet, mais plutôt de faire œuvre utile en mettant ces pratiques sur les écrans radars d'une future histoire générale du théâtre québécois.

Mon enquête couvre les quatre décennies allant de 1940 à 1980. Elle s'ouvre au moment où s'opère le passage du régime de l'acteur vedette à un premier modèle du régime du metteur en scène. Si l'un et l'autre de ces régimes proposent un théâtre fondé sur le texte dramatique, ils se distinguent principalement par l'instance auctoriale qui y assume la cohésion interne et le sens du spectacle. Dans le contexte des années 1940, le régime de l'acteur vedette va de pair avec des impératifs de rentabilité économique immédiate qui imposent une cadence de production caractérisée par un renouvellement hebdomadaire de l'affiche. Le temps réduit consacré à l'élaboration du spectacle fait que les acteurs sont en définitive seuls responsables de l'organisation et du sens de la représentation. C'est pourtant à cette même période que, pour la première fois dans l'histoire théâtrale québécoise, des troupes apparaissent qui abandonnent ce rythme effréné de production, augmentent le temps alloué aux répétitions et proposent des spectacles espacés dans le temps dont la direction est confiée à une personne unique. Cet individu, le metteur en scène, concentre entre ses mains les pouvoirs décisionnels et peut dès lors prétendre contrôler chaque signe de la représentation, dans la mesure où un tel contrôle est possible. C'est ce changement d'instance auctoriale, ce saut qualitatif dont les conséquences sur les pratiques scéniques sont tout aussi profondes qu'immédiates, qui justifie le choix de la décennie 1940 comme première limite temporelle de mon enquête.

De nombreuses raisons motivent le choix de la seconde. D'abord, l'année 1980 marque la fin à la fois brutale et rapide du mouvement des collectifs de création des années 1970 qui a

contesté la légitimité, acquise trois décennies auparavant, du metteur en scène dans le processus de création du spectacle. Dans la foulée de cet effondrement, on assiste à un retour marqué du texte de théâtre et à une profusion de nouveaux metteurs en scène qui déplacent considérablement l'horizon d'attente théâtral qui prévalait jusque-là. En regard de la pratique de la mise en scène, il y a un changement paradigmatique comme le théâtre au Québec n'en avait pas vu depuis les années 1940. En outre, les années 1980 sont marquées par une ouverture sans précédent sur l'ailleurs. On constate en effet une explosion du nombre de productions québécoises qui circulent à l'étranger, de même qu'une recrudescence des troupes étrangères qui se produisent au Québec, grâce notamment à la fondation du Festival de théâtre des Amériques en 1985. Ces nouveaux réseaux de diffusion et d'échanges tendent à diminuer la pertinence du cadre national adopté pour une enquête comme la mienne.

Quarante années de pratiques scéniques constituent malgré tout un vaste champ d'investigation. J'ai donc choisi de limiter l'analyse à un territoire géographique précis, Montréal, qui fut et demeure le centre névralgique du théâtre au Québec. Il y a du reste une logique évidente à restreindre ainsi géographiquement la portée de l'étude. Les coûts liés à la tournée étant souvent prohibitifs, le théâtre circule peu hors du lieu d'attache des producteurs. Dès lors, les limites géographiques d'une ville comme Montréal recourent pratiquement celles d'un champ fermé qui possède sa dynamique propre. De 1940 à 1980, c'est à Montréal que se jouent les luttes de pouvoir entre les principaux producteurs québécois, une situation qui change radicalement avec les années 1980 où les « concurrents » d'un Gilles Maheu et d'un Denis Marleau, pour ne nommer que ceux-là, ne s'appellent plus André Brassard ou Robert Lepage, mais Pina Bausch ou Claude Régy.

L'histoire que je propose s'appuie sur une vaste quantité de sources qui forment la matière première de ma narration. Cette dernière repose principalement sur les journaux qui publient critiques, prépapiers, communiqués des théâtres, entrevues et autres entrefilets et ouvrent ainsi une fenêtre sur

la trame quotidienne de l'activité théâtrale montréalaise. Face à la tâche titanesque qu'aurait représentée la collecte de la totalité des écrits journalistiques de quarante années de théâtre, j'ai pris le parti de dépouiller quatre grands quotidiens³ et plusieurs revues de cette période⁴. À ce vaste corpus s'ajoutent près de mille critiques publiées dans d'autres journaux et magazines⁵ rassemblés au hasard de mes recherches dans les fonds d'archives. Si une partie infime seulement de ces lectures est directement citée dans mes analyses, il n'en demeure pas moins que l'ensemble de ces textes informe mon discours. Sauf avis contraire, les citations auront été choisies pour leur exemplarité et non pour leur caractère d'exception. Plus variées, mais assurément moins nombreuses, les autres sources mobilisées dans cette histoire incluent des écrits des praticiens⁶, quelques captations filmiques ou sonores, de rares manuscrits de mise en scène et, surtout, près de six mille photographies de productions disséminées dans des fonds d'archives, des collections privées et des publications de toutes sortes.

Outre les nécessités intrinsèques à tout travail historique (recoupements des sources, construction des faits, etc.), c'est la nature même de mes objets et de mon projet qui ont rendu nécessaire le recours à une matière documentaire aussi abondante. D'une part, les pratiques scéniques sont éphémères par définition et, en l'absence de captations filmiques ou vidéographiques, l'accès aux productions du passé n'est possible que par les traces — bien souvent textuelles ou photographiques — qui subsistent. D'autre part, mon projet consiste moins à faire un récit filé, exhaustif de quarante années d'activité théâtrale

3. *Le Jour, La Presse, La Patrie et Le Devoir.*

4. *La Nouvelle Relève; Action française; Amérique française; Relations; La Revue dominicaine; Parti pris; Cité libre; Hobo/Québec; Chroniques; Stratégies. Luites idéologiques; et Cahiers de théâtre Jeu.*

5. *L'Œil en coulisse; Le Passe-temps; Radiomonde; Notre temps; Le Haut-parleur; Le Canada; The Montreal Star; Quartier latin; The Gazette; Le Magazine Maclean; Le Journal des vedettes; Dimanche-matin; Le Journal de Montréal; Le Petit Journal; ou Vie étudiante.*

6. Entretiens, conférences ou communiqués parus dans les journaux, mots publiés dans les programmes et dans les organes officiels des compagnies du corpus, conférences (publiées ou manuscrites) prononcées à diverses occasions.

montréalaise qu'à cerner les dynamiques structurantes de quatre états successifs du champ théâtral de la métropole, auxquels je consacrerai un chapitre chacun, en soulignant les changements — parfois profonds — dans la manière même dont est envisagé l'acte théâtral. Plus sélective, une telle histoire suppose de faire des choix aussi éclairés que possible parmi une matière historique abondante et requiert du même coup des recherches autrement plus larges que ce qui a effectivement trouvé son chemin en ces pages.

Dans les faits, je m'intéresserai surtout à l'émergence de nouvelles pratiques de mise en scène, là où elles sont susceptibles de bouleverser les usages, sans trop chercher à les suivre jusque dans leur apogée, leur déchéance ou leur disparition. Seront donc principalement retenus les producteurs qui, sans être complètement marginaux dans le champ, introduisent des nouveautés de diverses natures dans le contexte du théâtre montréalais, qu'il s'agisse de répertoire, d'outils de mise en scène, d'approches du jeu de l'acteur, de matières inédites pour la confection des décors et des costumes ou d'autres nouveautés encore qui paraîtront sans doute ténues pour le lecteur d'aujourd'hui. Toutes ont joué, à leur époque, un rôle dans l'ouverture de l'espace des possibles de l'acte théâtral et ont affirmé, du seul fait qu'elles ont été tentées et ultérieurement reprises sur une scène, que le théâtre pouvait aussi être cela.

Il arrive cependant que des nouveautés introduites dans le champ aient un impact autrement plus radical sur l'horizon d'attente, auquel cas ce n'est pas seulement l'espace des possibles qui s'en trouve élargi, mais bien le cadre conceptuel dans lequel est pensé le théâtre lui-même. C'est à ces occasions, rares dans l'histoire, qu'on peut parler d'un changement de régime théâtral, lequel ne concerne pas des metteurs en scène spécifiques, mais des ensembles autrement plus larges de pratiques scéniques. Alors qu'un déplacement de l'horizon d'attente concerne uniquement les écarts esthétiques que creuse une œuvre donnée avec la série des œuvres qui la précède, le changement de régime théâtral se double d'une nouvelle approche du processus de création ou de diffusion du théâtre. Plus fondamentalement encore, il vient redéfinir

les relations de pouvoir entre les artisans du spectacle et en modifie du même coup l'instance auctoriale ou, si l'on veut, le sujet (individuel ou collectif) qui a la mainmise sur le discours de l'œuvre scénique. Dans la période couverte par la présente étude, on peut repérer trois régimes théâtraux.

Il s'agit d'abord du régime de l'acteur vedette, hérité des pratiques du XIX^e siècle et caractérisé par une approche commerciale du théâtre, centrée sur le vedettariat de l'acteur, l'absence de metteur en scène et le renouvellement hebdomadaire de l'affiche. Le deuxième est le régime du metteur en scène, caractérisé par une rigueur accrue dans la conception des spectacles (par rapport à l'ancien régime), une centralisation des pouvoirs entre les mains du metteur en scène et un rythme de production espacé qui permet d'augmenter le temps alloué aux répétitions. Le dernier régime théâtral couvert par cette histoire sera dit collectif, puisqu'il se définit par un partage des pouvoirs entre les mains d'un groupe collectivement responsable de la production du sens du spectacle. L'intérêt d'un tel découpage est qu'il insiste moins sur ce que peut être le théâtre dans un contexte donné que sur le cadre conceptuel, sinon épistémologique dans lequel il est pensé.

Telle est, en résumé, la perspective adoptée pour mettre en récit l'histoire des pratiques scéniques montréalaises à laquelle vous êtes maintenant convié.