Document généré le 25 avr. 2025 01:24

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Ma généalogie du théâtre québécois

Chloé Gagné Dion

Numéro 326, hiver 2020

URI : https://id.erudit.org/iderudit/92120ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Gagné Dion, C. (2020). Compte rendu de [Ma généalogie du théâtre québécois]. *Liberté*, (326), 81–82.

Tous droits réservés © Chloé Gagné Dion, 2020

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Ma généalogie du théâtre québécois

Chloé Gagné Dion

Quelque part en 2017, j'ai su que le film *Situation du théâtre au Québec* existait et j'ai mis la main sur une version numérisée des bobines du film conservées aux archives de BAnQ. Mon exploration du contenu et du contexte de production de ce bijou étrange s'est faite par à-coups, lors d'une enquête hésitante.

Commandé par le ministère des Affaires culturelles, *Situation du théâtre au Québec* a été réalisé en 1969 par le documentariste Jacques Gagné et coproduit par l'Office du film du Québec et le cinéaste Claude Fournier. Le documentaire présente onze tables rondes réunissant plusieurs personnalités influentes du milieu théâtral des années 1960 autour de grandes questions esthétiques et politiques liées à la pratique théâtrale. Chaque discussion est présentée par un artiste différent : Yvan Canuel aborde le geste, Françoise Loranger, l'écriture, Jean-Claude Germain, le théâtre et l'engagement, Olivier Reichenbach, les techniques, André Brassard, la direction, Jean-Louis Roux, le répertoire, Dyne Mousso, les rôles et les personnages, Guy Beaulne, la formation, Marcel Sabourin, l'enseignement, et Michelle Rossignol, la fonction du comédien. D'autres artistes se joignent à ce noyau central au fil des conversations, qui se déroulent autour d'une grande table installée dans un studio plongé dans la pénombre, ou bien participent aux nombreux segments mis en scène pour la caméra. Cent douze minutes de précieuses archives.

Les panélistes, tirés à quatre épingles, exposent autour de la table leur vision des thèmes abordés. Certains font la lecture de notes avant de réagir aux interventions des autres. Au sujet de la formation des interprètes, le metteur en scène Guy Beaulne affirme qu'elle doit être enrichie par des « maîtres » venant de différents pays afin que soient transmises aux artistes de nouvelles techniques. Paul Buissonneau, cofondateur du Quat'Sous, souligne l'incohérence de la démarche de ceux et celles qui se proclament révolutionnaires, mais sont néanmoins à l'origine d'un théâtre conventionnel. Pour aborder la direction d'acteurs, le comédien et metteur en scène Jean-Louis Roux, personnage important du documentaire aux interventions tantôt ultra-sensibles tantôt réactionnaires, présente son approche basée sur la provocation et la critique. Acquiesçant à cette posture autoritaire, Dyne Mousso, l'une des rares femmes participant à ces tables rondes, mentionne qu'elle souhaite un metteur en scène ferme lui dictant ce qu'elle doit faire. Comme la comédienne a essentiellement fait de la figuration jusque-là, sa parole n'a pas la charge à laquelle on pourrait s'attendre dans un film tourné à l'aube du théâtre féministe, qui s'affirmera quelques années plus tard. D'ailleurs, en regardant défiler ces panels de mâles blancs fumant dans un décor obscur, on pressent l'urgence de l'arrivée des femmes dans le portrait.

La singularité du film repose sur des échappées théâtrales qui viennent ponctuer et illustrer les échanges. Les discussions sont mises en relation avec des tableaux, véritables scènes de théâtre ou sketches didactiques, selon les cas, orchestrés par les responsables de chacune des tables rondes. Par exemple, afin d'introduire le sujet du geste, Yvan Canuel a choisi de mettre en scène Paul Buissonneau vêtu d'un justaucorps rouge dans des exercices d'expression corporelle. Pour ouvrir la discussion sur les personnages, Dyne Mousso a confié l'interprétation du monologue d'Ophélie de *Hamlet* à trois duos de metteur·euses en scène et de comédiennes, celles-ci filmées dans un cadrage de plus en plus serré et adoptant un jeu de plus en plus réaliste. À différents moments, on peut voir de captivants extraits de séances de travail d'André Brassard avec les grandes actrices que sont Luce Guilbeault, Rita Lafontaine et Louise Turcot.

Certaines mises en situation sont toutefois plutôt drôles, farfelues même. La parodie grotesque de l'enseignement magistral par un Gilles Renaud en collants désamorce le sérieux de la table ronde qu'elle présente. La répétition des mêmes trois lignes de dialogues par deux acteurs tentant d'en décliner le potentiel d'interprétation – mais dont les seules variations notables ne sont finalement que les changements de décor – rend la scène risible. Ces capsules sont intercalées entre les discussions, mais apparaissent aussi dans le décor principal, diffusées sur un petit téléviseur installé devant les panélistes. Il arrive qu'on fasse référence aux scènes filmées pour illustrer un point de vue. Des extraits de ces « morceaux artistiques » se superposent même par moments aux conversations, installant alors une atmosphère bizarrement chaotique. S'ajoute à cela un montage singulier aux coupes parfois brusques, parfois traînantes, juxtaposant les images de tables rondes sérieuses à ces tableaux tour à tour inspirés, ironiques, maladroits, démodés, moqueurs. La forme excentrique du film envoûte-t-elle par son caractère expérimental ou surprend-elle parce qu'elle a tout simplement vieilli ? Il s'en dégage en tout cas une impression de liberté frondeuse qui paraît rafraîchissante aujourd'hui.

Certaines sections du film échappent à ces présentations filmées. C'est le cas des entrevues réalisées individuellement avec trois critiques de théâtre, installés dans un décor reproduisant une tapisserie d'articles de journaux. Martial Dassylva, de *La Presse,* dit travailler à s'assurer qu'on ne soit pas une société d'encensement mutuel. Quelques mois avant de quitter *Le Devoir,* Jean Basile estime que la création théâtrale au Québec n'est pas assez abondante pour qu'un critique puisse véritablement s'illustrer. Le journaliste indépendant Jacques

Jacques Gagné
Situation du théâtre au Québec
Québec, 1969, 112 min.

Larue-Langlois souligne l'importance d'être honnête quant à sa propre subjectivité, et revendique même avec fierté ses préjugés.

La plus belle et plus éloquente scène du documentaire reste la présentation par l'autrice Françoise Loranger d'un court texte alors que se succèdent des images de passants dans les rues de Montréal. Autrement muette lors des discussions (ou coupée au montage ?), elle fait part de ses réflexions sur l'écriture, exprime son désir de composer des pièces sans se préoccuper de leur pertinence auprès des générations futures. Elle appelle un théâtre mettant en scène « des réactions collectives face à des situations vécues collectivement ».

Ce texte évocateur donne aussi à voir l'une des dynamiques principales du documentaire, soit la tension entre une certaine quête d'universalité et le besoin d'affirmation d'une identité artistique spécifiquement québécoise. Cela se perçoit, entre autres, dans les interventions de Jean-Claude Germain, lui-même en quête d'un souffle québécois et d'une approche québécoise pour représenter les émotions. Ou dans l'élan opposé de Jean-Louis Roux, qui vante le caractère absolu de l'expression du corps et du geste au théâtre.

Moins d'un an après les premières représentations des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert (1968), l'opposition la plus marquée entre ces deux pôles se resserre autour de la question du joual. D'un côté, Marcel Sabourin répète que le parler québécois doit être entendu sur les scènes afin d'ouvrir les potentialités du langage, qu'il s'agit d'un premier pas vers l'accession à un réel éventail de langues parmi lesquelles les auteur·trices pourront choisir. De l'autre, Jacques Ferron craint qu'il s'agisse d'un stade intermédiaire de l'évolution de la langue, soit vers le français, soit vers l'anglais, et Jean-Louis Roux affirme que la langue est avant tout un « signe » et critique l'usage de ce français quotidien au théâtre.

Ce qui me fascine le plus dans ces archives, c'est d'y retrouver de nombreuses questions qui animent encore nos discussions aujourd'hui : Comment établir un répertoire inspirant pour le public ? Qu'est-ce que le théâtre populaire ? Comment éviter que les artistes financent le théâtre en vivant dans la précarité ? Est-il légitime de demander aux artistes de participer uniquement à des pièces dont le propos concorde avec leurs croyances politiques ? Les rapprochements et les décalages entre les préoccupations d'aujourd'hui et celles nommées dans le documentaire offrent une source intarissable de réflexions. Mais je sais que si je reviens sans cesse à ce documentaire, c'est aussi parce que mon grand-père en est le réalisateur.

⁂

Je n'ai aucun souvenir de mon grand-père. Je me rappelle seulement le moment où mes parents m'ont annoncé qu'il était mort. J'avais cinq ans et j'étais assise sur le calorifère. Depuis, il est un fantôme persistant. Je crois qu'il constitue ma première mythologie. Je l'ai idéalisé au point où il a rapidement représenté pour moi l'ensemble de la vie artistique québécoise des années 1970 jusqu'à aujourd'hui. D'abord sculpteur, puis monteur, réalisateur et producteur à l'ONF, il a collaboré notamment avec Jean-Claude Labrecque, Denys Arcand, André Forcier, Anne Claire Poirier et Michel Brault. C'est lui qui a coréalisé avec Jacques-Yves Cousteau les documentaires de l'ONF sur le Saint-Laurent. Le fait qu'il ait interprété le bûcheron qui meurt durant les premières secondes de *La mort d'un bûcheron,* de Gilles Carle, a été suffisant pour me laisser l'impression durable que son destin était étroitement lié à celui du cinéma québécois. Et quand j'ai appris qu'il s'était intéressé au théâtre – mon « territoire » ! –, je n'ai pu faire autrement que d'y voir la preuve irrévocable de nos liens *mystiques.*

Je scrute alors le film en cherchant à y voir mon grand-père. Je tente d'entendre ses réactions derrière les éclats passionnés de Marcel Sabourin, les idées dépassées de Guy Beaulne et les réflexions lumineuses de Françoise Loranger. Chaque regard tourné vers la caméra me semble dirigé vers lui et je m'imagine les conversations que nous aurions pu avoir aujourd'hui. Dans le but de garder avec ce film une relation qui me permette d'en explorer les enjeux sans me perdre dans mes mythologies personnelles, j'organise depuis quelques mois des séances de visionnement chez moi. Je reçois quelques ami·es ou collègues, gens de théâtre pour la plupart. Se construisent alors d'autres archives fugaces, des débats en dehors du spectaculaire, entre quelques adeptes se rencontrant pour partager leurs pensées sur l'état actuel du théâtre québécois.

Récemment, on m'a fait remarquer que ces séances ont façonné une sorte de miroir du film de mon grand-père. Alors que les panélistes à l'écran abordent les sujets proposés à partir des tableaux mis en scène, dans mon salon, nous commentons les mêmes sujets par l'entremise du film. Des tables rondes sur des tables rondes, des débats qui se poursuivent par-delà les époques, un prolongement fortuit du format travaillé par mon grand-père, un nouveau lien souterrain. De quoi nourrir mon amitié posthume.

— Eurk… Toi, je sais pour qui tes parents ont voté.

Dessin : Xavier Cadieux