

Le théâtre québécois est-il soluble dans le contemporain ? L'histoire au carrefour des temporalités

Is Québec Theatre soluble in the Contemporary. History at the Crossroads of Time

Yves Jubinville¹

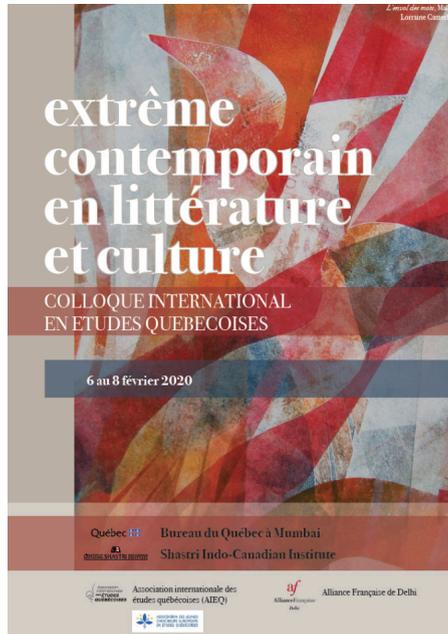
Submetido em 26 de novembro e aprovado em 20 de dezembro de 2020.

Résumé : Le propos de cet article porte sur un projet d'histoire du théâtre au Québec de 1945 à nos jours. Ce travail collectif qui s'est échelonné sur près de huit ans s'est conclu en septembre 2020 avec la publication d'un ouvrage qui sera, dans l'historiographie théâtrale québécoise, le premier du genre. Il présente notamment, en plus d'identifier les principaux repères chronologiques et les figures et organismes qui ont marqué la vie théâtrale québécoise, une analyse de son développement institutionnel. Dans les pages qui suivent, il s'agira de revenir sur cette analyse en explicitant les principes et les valeurs ayant servi de vecteurs communs à l'établissement de l'institution théâtrale. Le but n'est pas de résumer l'ouvrage mais de présenter le cadre de compréhension qui a guidé la construction du récit du passé théâtral pour ouvrir, en dernier lieu, sur les limites qu'il imposait et les chemins que pourraient prendre une ou d'autres histoires possibles des pratiques dramatiques et scéniques au Québec.

Mots-clés : historiographie. Théâtre québécois (1945-2015). Régime d'historicité. Professionnalisation. Identité nationale. Autonomisation.

Abstract: This article focuses on a project on the history of theatre in Quebec from 1945 to the present day. This collective work spanning nearly eight years ended in September 2020 with the publication of a book that will be the first of its kind in Quebec theatrical historiography. In addition to identifying the main chronological landmarks and the figures and organizations that have marked Québec theatre life, it presents an analysis of the dynamics of its institutional development. In the following pages, it will be necessary to return to this analysis by explaining the principles and values that served as common vectors for the establishment of the theatre institution. Le but n'est pas de résumer l'ouvrage mais de présenter le cadre de compréhension qui a guidé la construction du récit du passé théâtral pour ouvrir, en dernier lieu, sur les limites qu'il imposait et les chemins que pourraient prendre une ou d'autres histoires possibles des pratiques dramatiques et scéniques au Québec.

Keywords: Historiography. Quebec theater (1945-2015). Regime of historicity. Professionalization. National identity. Empowerment.



Mon propos porte sur un projet d’histoire du théâtre au Québec de 1945 à nos jours. Ce travail collectif qui s’est échelonné sur près de huit ans s’est conclu en septembre 2020 avec la publication d’un ouvrage qui sera, dans l’historiographie théâtrale québécoise, le premier du genre. Ledit ouvrage compte près de 700 pages et inclut de nombreuses annexes, des tableaux statistiques et analytiques et des illustrations, elles aussi abondantes, qui non seulement ponctuent la lecture mais participent de plein droit au récit de cet art qui, à la différence de la littérature ou la peinture, se laisse difficilement appréhender par l’histoire puisqu’il ne laisse pas de traces, sinon secondaires et forcément partielles, de l’événement qui en est le principal objet.

Fragments d’histoire du théâtre

On aurait tort toutefois d’expliquer par le caractère éphémère du théâtre l’inexistence à ce jour d’une histoire du théâtre québécois. À vrai dire, une telle histoire existe bel et bien mais elle est dispersée dans les nombreux travaux des spécialistes de la discipline qui, à partir des années 1970, ont entrepris de répertorier l’activité théâtrale sur tout le territoire depuis le milieu du 19^e siècle². Cette histoire morcelée, fragmenté, en miettes

est celle que de nombreux étudiants ont apprise en glanant ici et là des informations sur les acteurs, les auteurs et les compagnies qui ont marqué la pratique au fil du temps, mais qui n'avaient jamais été rassemblées dans un seul et même récit.

Dès mes premiers pas comme chercheurs dans les années 1990 et jusqu'à mon arrivée à l'UQAM comme professeur, j'ai entendu des collègues déplorer l'absence d'un ouvrage de synthèse qui serait fondé sur un travail documentaire sérieux permettant de saisir le passé à bras le corps et de sortir de la mythologie qui, dans bien des milieux, tient encore lieu de vérité historique. C'est l'ambition qui était à l'origine de ce projet qui a débuté en 2012 à l'initiative de Gilbert David dont il convient ici de saluer le courage et la persévérance. Arrivé au terme de notre périple, je suis convaincu que ce travail fera œuvre utile, mais du même coup je n'ignore pas non plus qu'il suscitera des questionnements, des critiques, et risque même de nous attirer des ennuis et surtout des opposants... notamment parmi celles et ceux qui, pour différentes raisons, restent attachés aux mythes³.

Le titre de l'ouvrage est *Le théâtre contemporain au Québec : 1945-2015. Essai de synthèse historique et socio-esthétique*. Nous avons mis du temps à en arriver à cette formulation qui a été l'objet de nombreux échanges, de désaccords et de compromis entre les chercheurs. Un autre titre a fait, pendant un temps, consensus : *Le théâtre du Québec contemporain...* La différence est importante et vaut d'être soulignée, surtout dans le cadre d'une publication collective qui s'intéresse précisément à ce thème, mais je m'empresse tout de suite d'ajouter que le choix du terme « contemporain », dans les deux cas, était principalement motivé par la nécessité de planter le décor historique, social et politique du théâtre au Québec bien plus que d'inscrire la production des œuvres scéniques et dramaturgiques à l'enseigne d'un régime esthétique comme cela est d'usage en études littéraires et dans ma propre discipline.

Temporalité commune

En précisant dans le titre les bornes temporelles que sont 1945 et 2015, nous épousions également l'idée que le présent ne se limite pas à ce qui se déploie sous nos yeux. C'est là une observation qui revient constamment dans la discussion théorique sur le contemporain. Par ce terme, on entend, à l'instar des historiens qui s'intéressent de

plus en plus au présent, un espace-temps qui, par les différentes médiations et stratégies mémorielles des acteurs sociaux, est définie par le lien étroit, imaginé tout autant que matérialisé dans des actes et des œuvres, entre le passé et le présent. Ainsi, au fil des cinq chapitres qui composent l'ouvrage, la trame narrative que nous avons construite tente de retracer les multiples chaînes qui permettent de relier, par-delà les époques, des événements, des individus, des œuvres mais aussi des valeurs et des idéaux, afin de comprendre comment ces éléments ont pu former et forment encore ce que l'on appelle le « théâtre québécois ».

Si cette histoire commence en 1945, donc après la Deuxième Grande guerre, il faut en déduire que ce qui précède cette date appartient ni plus ni moins à un autre temps, à une sorte de préhistoire. Cette hypothèse est vérifiée dans les faits tout au long du parcours historique que nous avons tenté de reconstituer : si on fait exception des hommes et des femmes qui ont fait le théâtre dans les années 1940 et 1950 et qui ont côtoyé leurs aînés, le souvenir des années 1920 et 1930 a tendance à s'estomper plus on avance dans le temps... jusqu'à disparaître complètement. C'est dire que dans l'imaginaire historique des artistes du théâtre, ce temps aurait été condamné à l'oubli, notamment parce que dès le tournant de la guerre, devant l'évidence d'un renouveau, les esprits se tournent résolument vers l'avenir.

À cet effort d'anticipation de la génération des pionniers répondra d'ailleurs le regard rétrospectif qui caractérise les années 1960 et 1970 que l'on associe plus spontanément à un moment de rupture. L'émergence du « nouveau théâtre québécois » qui est lié, entre autres, à l'arrivée fracassante des *Belles-Sœurs* (1968) de Michel Tremblay et au Théâtre du Même Nom (TMN, 1969) de Jean-Claude Germain s'inscrit dans cette logique. À l'époque, le texte de Michel Tremblay qui s'écrit à rebours de ceux de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé, de même que la veine parodique du T.M.N faisant un pied de nez au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), se donnent ainsi à lire et à entendre clairement comme la reconnaissance d'une filiation qui instaure dans la mémoire des artistes et des publics un véritable moment fondateur que l'on situe entre 1945 et 1950. Depuis, les traces de ces années ont été incarnées, d'aucuns diraient même qu'elles se sont cristallisées, dans un patrimoine plus ou moins visible. On pense à des monuments, à

des noms de rues et de parcs, de même qu'au nombreux prix distribués chaque année aux artistes du milieu théâtral. Mais la consécration de la période charnière des années 1940 passe surtout par le répertoire rejoué depuis sur nos scènes qui rappelle ce théâtre à notre souvenir et qui fait dire qu'il pourrait être encore le nôtre, qu'il serait à vrai dire notre contemporain. À l'exception de quelques succès populaires (*Aurore l'enfant martyr*, 1921 ; *Les Fridolinades*, 1938-46), il est acquis en effet que la plus ancienne pièce canadienne-française à faire l'objet de relectures sur une base régulière est sans conteste le *Ti-Coq* de Gélinas, créé en 1948. Si des auteurs ont produit des œuvres dramatiques avant cette date – et il y en a – leur souvenir a été complètement évacué, enfoui, comme s'il n'était plus possible d'engager avec elles un dialogue à un niveau culturellement, intellectuellement et esthétiquement significatif.

L'historien français François Hartog (2012 [2003]) recourt, pour expliquer ce phénomène, au concept de régime d'historicité qui est la manière dont les communautés se perçoivent dans leur rapport au temps. Certaines sont tournées vers le passé, d'autres vers le futur. On dit des sociétés occidentales actuelles qu'elles sont quant à elles engluées dans un éternel présent. Cela vaut, je pense, pour toutes les formes, petites ou grandes, de communautés de mémoire. À cet égard, il importait pour nous que ce rapport différencié au temps et à la durée, en ce qu'il constituait un espace de continuités pour le milieu du théâtre, fournisse le cadre du récit de l'activité théâtrale au Québec de 1945 à 2015 dont la cohérence repose, comme on vient de le voir, sur une temporalité commune et partagée.

Cette temporalité commune dessine un espace d'action et d'interactions, en d'autres mots un contexte qui s'impose à la fois comme un ensemble de contraintes et de possibilités. Sans détacher notre attention des œuvres elles-mêmes, l'analyse historique que nous proposons en est une qui s'intéresse largement à la vie du théâtre, et plus spécifiquement au développement de son institution. Ce n'est pas le but de cet article de traiter de cette notion complexe, ni de reprendre dans le détail la description de toutes les composantes qui constituent l'appareil institutionnel du théâtre québécois. Rappelons simplement qu'à l'instar du modèle sociologique de Pierre Bourdieu, notre usage du concept, articulé à la notion de champ (BOURDIEU, 1998, p. 192-288), s'appuyait principalement sur l'idée que l'institution se présente comme un jeu de forces

contradictoires et de positionnements stratégiques divergents (théâtre populaire, théâtre bourgeois, théâtre d'art) dans un domaine d'activité (le théâtre) qui est lui-même en concurrence avec d'autres (la littérature, le cinéma, la télévision), et ce au plan esthétique comme au plan idéologique.

En bref, dans la société québécoise de 1952, 1987 ou 2002, il y a différentes façons de faire et de penser le théâtre, mais il ne saurait y avoir d'institution si ces visions contrastées ne servaient pas également à tracer les frontières de ce qui est et n'est pas le théâtre pour ceux et celles qui le font et ont l'ambition d'en vivre. De même que notre analyse historique s'appuyait sur une conscience chez les agents sociaux de partager un même espace-temps, elle s'est attardée à en déceler les idéologies constitutives. C'est ce que je me propose, dans les pages qui suivent, de détailler en parlant des principes et des valeurs ayant servi de vecteurs communs à l'établissement de l'institution théâtrale. Le but n'est pas de résumer notre ouvrage mais d'explicitier le cadre de compréhension qui a été le nôtre pour ouvrir, à la fin de cet exposé, sur les limites qu'il impose et les chemins que pourraient prendre une ou d'autres histoires possibles des pratiques dramatiques et scéniques au Québec.

Théâtre et identité nationale

Je m'en tiendrai à trois vecteurs importants, en commençant par le plus évident. Faire l'histoire du théâtre canadien ou québécois implique que l'on prenne la mesure du paradigme de la nation francophone comme référence symbolique et politique. Avant la Deuxième Guerre mondiale, le Québec est déjà engagé dans un processus de décolonisation qui procède par la mise à distance d'une double référence coloniale, l'Empire britannique d'une part et la France d'autre part (LAMONDE, 2016, p. 39-65). À l'échelle du théâtre, cela ne va pas de soi quand on considère l'ascendant du modèle français sur les élites, et ce même dans ses déclinaisons moins nobles (le théâtre de boulevard qui monopolise les premières scènes professionnelles jusqu'aux années 1940), qui notamment condamne des générations d'acteurs locaux à imiter leurs cousins d'Outre-Atlantique même lorsqu'ils jouent les textes d'auteurs canadiens. Il est connu que cette pratique disparaît peu à peu à la fin des années quarante à la faveur d'un changement de

garde au niveau du personnel d'acteurs mais aussi d'un mouvement de rejet de la part de la critique qui souligne l'anachronisme de faire un théâtre canadien avec l'accent parisien (SCHRYBURT, 2011, p. 27-32). Pierre Gobin dira de cette période charnière (1930-40) que le « théâtre canadien » (et bientôt québécois) advient dès le moment où il cesse d'être une activité foraine/*foreign* (GOBIN, 1980, p. 124)

Le critère de canadienité ou de québécoisité explique par ailleurs que les milieux francophones et anglophones, qui ont évolué en parallèle pendant les années 1930 et 1940 sous l'égide des amateurs, vont progressivement faire chambre à part. Ce qui apparaît comme une évidence à nos yeux – que le théâtre au Québec se fait avant tout en français – laisse souvent dans l'ombre le fait que Montréal a été, un temps, la métropole culturelle du Canada et que les deux communautés en ont tiré un certain prestige qui justifiait leur collaboration et présidait à des transferts culturels dans les deux sens. On pense ici aux théâtres de Shakespeare et de Molière qui parviennent à franchir les frontières linguistiques, mais également à des initiatives communes où les artistes des deux communautés vont explorer d'autres répertoires nationaux (Ibsen, Pirandello), témoignant ainsi, là encore, d'une volonté similaire de mettre à distance la référence coloniale. À la fin des années 1950, le divorce apparaît définitivement consommé : le déplacement vers Toronto (et Stratford) de l'activité théâtrale de langue anglaise, correspondant à l'éclosion du nationalisme culturel et politique canadien, confirme que celle-ci se déploie désormais non seulement dans son espace propre mais dans une temporalité historique séparée de celle des francophones.

Professionnalisation

Un autre des vecteurs qui ont déterminé l'évolution du théâtre québécois et ordonné son récit historique est la professionnalisation. Pour les acteurs, il y a eu une première phase de professionnalisation entre les années 1900 et 1930 (LARRUE, 1998, p. 19-37). À vrai dire, le phénomène est surtout le fait d'acteurs français expatriés qui s'installent à Montréal et fondent leur propre troupe en s'entourant d'acteurs locaux pour jouer les seconds rôles. Bon nombre de ces expatriés quittent le Québec après quelques mois seulement, tout au plus quelques années, constatant l'exiguïté du marché

montréalais ou subissant coup sur coup des échecs commerciaux. Ceux et celles qui restent ne parviennent pas davantage à créer des structures capables de durer, englués qu'ils sont dans un modèle économique et esthétique qui mise essentiellement sur la recette au guichet et le divertissement de la petite bourgeoisie canadienne-française. On leur doit toutefois les premiers lieux de formation qui naissent dans des salons privées où une génération d'acteurs et d'actrices canadiens apprendra les rudiments de la voix et de la diction avant que les plus talentueux d'entre eux décident d'aller se former à Paris ou à Londres.

La présence des Français, par ailleurs, n'est pas étrangère à l'instauration de standards de qualité plus élevés de production et une forme de spécialisation dans les métiers de la scène (décor, costumes, éclairage, régie). Dans tous les cas, l'établissement de véritables écoles dès le milieu des années 1950⁴ parachève ce mouvement qui repousse peu à peu vers les marges les pratiques des amateurs qui furent, pendant un temps, la principale vitrine du « théâtre d'art », rempart contre la déchéance morale des troupes commerciales (JUBINVILLE, 1998, p. 98-106). Alors que la création collective est en plein essor dans les années 1970 et que l'on conteste les hiérarchies du système de production professionnel, il s'impose quand même, pour qui veut faire du théâtre, de passer par les écoles de formation. Cette logique a prévalu également à l'échelle de la dramaturgie (on le verra plus loin) où les auteurs de théâtre ont peu à peu suivi la voie de la spécialisation, les éloignant de fait du milieu et de la pratique de la littérature.

Au plan organisationnel, la professionnalisation signifie également que le théâtre québécois a pu exister pleinement dès lors que l'État s'est donné les moyens de le soutenir financièrement. Cela s'est fait progressivement dans les années 1950 et s'est accéléré dans les années 1960 avec la création du Conseil des arts du Canada (1957) et du Ministère des affaires culturelles du Québec (1961). En contrepartie, le financement public aura eu pour effet de condamner le théâtre privé à disparaître. Aujourd'hui, il n'existe plus guère que les théâtres d'été qui n'obtiennent pas de subsides de l'État et fonctionnent sur une base strictement commerciale. Leur marginalisation progressive dans la vie théâtrale et l'attachement de ses artisans à la comédie légère destinée à un public de villégiateurs ont convaincus notre équipe de chercheurs d'ignorer le

phénomène dans notre ouvrage. C'est là une histoire qui reste à faire, avec celles des amateurs et du théâtre anglophone.

On vient de le voir : le financement public est l'une des clefs du processus d'institutionnalisation et de professionnalisation du théâtre au Québec. Mais il ne saurait à lui seul expliquer comment, sans l'aide de l'État, des artistes choisissent dès les années 1950 de définir leur pratique en s'appuyant sur des valeurs esthétiques et non plus sur des critères de rentabilité économique. Le modèle qui est alors abandonné est celui de la troupe dirigée par un acteur-vedette qui investit lui-même dans la production à même ses revenus gagnés à la radio et, bientôt, à la télévision. Les échecs financiers ayant eu raison des ambitions d'un directeur de troupe sont fréquents dans les années 1930 et 1940. En 1950, le Théâtre du Nouveau Monde innove en introduisant dans une organisation théâtrale la formule de la société à capital-actions qui consiste à répartir le risque financier d'un spectacle sur les épaules de souscripteurs ou d'investisseurs qui reçoivent, en échange de leur contribution, une exonération fiscale. Cette formule est à la base du système actuel fondé sur les organismes à but non lucratif (OBNL) auquel souscrivent la grande majorité des troupes en activité. Le but de l'opération était alors de permettre à la troupe ainsi constituée non seulement d'éviter la faillite au moindre fléchissement de ses revenus au guichet, mais de ne pas dépendre également d'un mécène unique susceptible d'exercer son influence sur les choix artistiques. Dans l'histoire du théâtre québécois, il y a peu d'exemples de riches financiers, sauf dans les milieux anglophones, qui ont promu l'art du théâtre. En revanche, des congrégations religieuses ont soutenu des troupes de théâtre amateur (dont la plus connue, les Compagnons de Saint-Laurent, a été fondée en 1937 par le Père Émile Legault de la Congrégation Sainte-Croix) et imposé sur celles-ci leur vision moralisatrice du théâtre. Émancipés de la tutelle de l'argent ou d'un mécène trop encombrant, les artistes auront désormais la voie libre pour se définir et se distinguer entre eux en revendiquant des orientations esthétiques divergentes qui s'incarnent par ailleurs dans la figure et la fonction du metteur en scène⁵.

Plus subtile fut l'influence exercée par les médias comme la radio et la télévision, mais elle sera néanmoins déterminante. Avant l'intervention de l'État, le théâtre canadien prend véritablement son essor sur les ondes de la radio et bénéficiera

largement de la vitrine que lui offre le petit écran à partir de 1951 alors que Radio-Canada, le diffuseur public, fait son entrée dans les foyers du Québec. Grâce à ce débouché, de nombreux artistes parviennent à vivre de leur métier – ce qui les éloigne du milieu des variétés : chansons, cabaret, opérette – mais sont par ailleurs contraints d’œuvrer à l’intérieur des limites et des règles dictées par un médium qui n’est pas véritablement le leur. Un exemple, parmi d’autres, serait celui de Marcel Dubé qui débute une carrière de dramaturge au moment où Radio-Canada entre en ondes⁶. Il y apprend son métier et produira au fil des années une douzaine de textes diffusés presque simultanément à la télévision, à la radio et sur la scène... avec un succès mitigé. En écrivant *Les Belles-Sœurs* en 1965, Michel Tremblay a compris qu’il doit s’émanciper du modèle télévisuel s’il veut percer dans le monde du théâtre. Il le fera en parodiant la formule qui, à l’époque, imposait aux auteurs d’écrire non pas des actes mais une suite d’épisodes, et de prévoir un récapitulatif pour les spectateurs qui n’avaient pu voir le précédent. Ce décalage entre l’esthétique télévisuel et les écritures dramatiques contemporaines expliquent aujourd’hui la difficulté de certains textes des années 1950 et 1960 à passer la rampe ; mais il informe également sur les prémisses d’un produit culturel qui a depuis fait recette, le téléroman, et vers lequel se sont tournés plusieurs dramaturges après avoir produit leurs premières œuvres pour le théâtre.

En résumé, l’histoire du théâtre québécois est aussi largement celle de l’autonomisation de l’art théâtral, que l’on associe à l’émergence tardive du metteur en scène, et aux œuvres scéniques qui ont marqué son développement esthétique. Longtemps, la logique prédominante a été celle de l’imitation des modèles européens. Jusque dans les années 1960, certains théâtres (dont le TNM) produisaient encore des spectacles sur des canevas scéniques de grands succès parisiens. Cette pratique disparaît en même temps que la dramaturgie elle-même parvient à se distancer des modèles français (Claudiel, Anouilh, Giraudoux, etc.) en inventant une langue et son propre univers fictionnel.

D’autres récits possibles : temporalités hétérogènes

Au terme de ce rapide survol des principaux enjeux historiographiques qui ont marqué le processus d’élaboration de notre synthèse historique du théâtre québécois,

j'aimerais dégager certains éléments qui mettent en question le cadre de compréhension de l'activité théâtrale que nous avons privilégié, entendu que l'on peut déjà identifier dans les quelques exemples cités les points aveugles du récit que nous en avons tiré. Ce n'est pas là une façon de désavouer notre travail mais plutôt l'occasion d'en faire une « critique raisonnée » en partant du principe qu'une histoire peut en cacher une autre, mais surtout qu'elle appelle inévitablement un travail de réinterprétation pour qui veut accéder au passé en empruntant d'autres points d'entrée. Je n'oublie pas, ce faisant, que les conditions de la mise en récit du passé sont largement déterminées, comme je l'ai indiqué au début, par les questions que soulève le présent. De ce qui précède, je retiens déjà trois constats en lien avec les axes définitoires du théâtre québécois que sont la référence nationale, la professionnalisation, son processus d'autonomisation institutionnelle et esthétique.

Dans un article publié il y a dix ans (JUBINVILLE, 2009), j'avais l'hypothèse qu'en cette ère de mondialisation et d'internationalisation, le « théâtre québécois » était peut-être devenu un simple label ou une *marque* servant la promotion d'un produit culturel à l'étranger. J'ai quelque peu nuancé ce jugement depuis, mais je pense néanmoins que les premiers intéressés, les artistes du théâtre, entretiennent aujourd'hui un rapport très différent à la « question nationale » que celui qui a caractérisé la génération des auteurs, acteurs et metteurs en scène issue de la Révolution tranquille. Une doctorante de l'UQAM, Elizabeth Bourget, auteure elle-même qui a enseigné l'écriture dramatique à l'École nationale de théâtre et exercé le métier de conseiller dramaturgique au Centre des auteurs dramatique (CEAD)⁷, s'intéresse à cette question dans une étude en cours de rédaction sur la pratique de l'accompagnement dramaturgique dans ses deux établissements. Elle évoque d'entrée de jeu le souvenir de la naissance d'une dramaturgie nationale à laquelle elle a pris part, projet incarné à l'époque par un milieu théâtral effervescent et auquel adhérerait un public nombreux et enthousiaste. Or cet enjeu ne semble plus à l'ordre du jour actuellement dans le travail d'accompagnement qu'elle continue de faire auprès des auteurs, chez qui la référence à la nation tend à être sinon brouillée, du moins affirmée au moyen de médiations symboliques ou discursives jouant sur l'anachronisme et le paradoxe. Vue sous un autre angle, celui de la recherche, la réalité est sensiblement la même : la constitution d'un corpus dramaturgique composé strictement d'œuvres

québécoises paraît de plus en plus incongrue dès lors que nos dramaturges s'inscrivent dans le mouvement global des écritures contemporaines. Il en va de même des pratiques scéniques en dialogue constant avec des tendances qui s'observent partout dans le monde et dont on mesure, dans le meilleur des cas, la grande diversité, et à l'inverse, la standardisation accélérée dont témoignent les programmations festivalières.

À vrai dire, la question de l'identité ne se pose plus ou alors plus de la même façon. Un théâtre des minorités ethnoculturelles et autochtones s'est développé au Québec depuis les années 1980, et notre équipe de recherche s'est nécessairement demandé comment en tenir compte dans notre récit. Le résultat n'est à l'évidence qu'une esquisse dans la mesure où faire l'histoire des pratiques scéniques et dramaturgiques autochtones, par exemple, appellerait un cadre épistémologique tout autre que celui que nous avons adopté. Il convient même de se demander si l'on parlerait encore d'une histoire du théâtre et si la référence au Québec aurait quelque utilité pour définir et cadrer l'évolution des formes et des pratiques spectaculaires des Premières Nations. La question des temporalités hétérogènes, pour ne pas dire les conflits de mémoires dans nos sociétés pluralistes, intervient ici très clairement dans la réflexion historiographique. Ce qui est vrai des autochtones le serait sans doute tout autant des autres pratiques minoritaires, populaires ou de celles que l'on qualifie de mineures : théâtres des régions, cirque, pageants historiques, spectacles de variétés et d'humour. Comment faire l'histoire quand les mémoires ne s'accordent plus ?

Post-contemporain, post histoire ?

Sur la professionnalisation, il y aurait encore beaucoup à dire mais je m'en tiendrai à ceci : le constat général actuellement est que le système, ce que nous avons appelé l'institution, aurait atteint un point de saturation, si bien qu'une augmentation substantielle des ressources, ce que réclament sans cesse les représentants du milieu, risque d'avoir peu d'effet sur la conduite ordinaires des choses. Des réformes ont été proposées, mais avec peu de résultat dans la mesure où un véritable *aggionamento* qui remettrait en cause la manière de distribuer ces ressources se heurterait à la résistance de pouvoirs établis.

Le théâtre québécois serait devenu, pour dire les choses autrement, une organisation complexe qui mobilise beaucoup de monde et repose sur un ensemble de règles et de contraintes qui en assurent la stabilité et constituent un gage de sa pérennité. Au-delà des discours compatissants et généreux en faveur d'une ouverture plus grande à la diversité sur nos scènes, cela explique pourquoi le changement en cette matière comme dans d'autres s'effectue lentement. Cela étant, devant les rigidités et les contraintes du système, on observe que des individus et des groupes tentent malgré tout de faire du théâtre autrement, en le contournant ou en allant voir ailleurs. Mutualisation des ressources administratives ; stratégies de diffusion en dehors des lieux et des circuits établis ; économie de production informelle qui échappe aux programmes de financement public ; travail de médiation vers des publics non traditionnelles. Un tel mouvement pourrait laisser penser qu'il s'agit là d'un secteur d'activité situé en marge de l'histoire. À vrai dire, il inaugure peut-être ce que nous pourrions appeler l'après « théâtre québécois » en écho à ce que j'ai identifié plus tôt comme son « avant » (sa préhistoire) largement disparu de l'horizon mémoriel. Une histoire de cette marge reste à faire qui, en remontant plus loin dans le temps, se pencherait sur les processus de division, de segmentation et d'exclusion constitutifs du théâtre québécois.

Échappé au système, dans le contexte actuel, peut être vu comme une stratégie pour contrer la minorisation lente mais certaine du théâtre dans la société québécoise. Par des formes nouvelles, qui sortent des cadres conventionnels, le but de nombreux artistes et collectifs contemporains est d'aller à la rencontre de nouveaux publics, de les traquer sur d'autres territoires. Les stratégies sont nombreuses pour y parvenir, dont celle de faire éclater le concept même de théâtre. Le mot a d'ailleurs perdu de son lustre. Dans mon milieu, on parle plus communément d'arts vivants pour désigner un espace esthétique déhiérarchisé, qui tangué du côté des arts visuels et numériques, qui brouille les frontières avec la danse, l'installation sonore, le *show rock* et les *speech arts*. C'est en tous cas ce qui intéresse nos étudiants à l'université. Les anglo-saxons usent du terme « performance » pour désigner la diversité de ces activités qui existent en dehors du cadre traditionnel du théâtre, qu'il soit dramatique ou postdramatique, et qui englobe, comme on sait, autant des pratiques festives multiples que des rites sociaux divers.

À vrai dire, cette scène a quelque chose d'étourdissant. De fascinant aussi parce que cela se déroule maintenant, dans le présent. Mais tout de même, pour l'historien que je suis, c'est bel et bien étourdissant, car ces nouvelles formes se posent à l'esprit comme une énigme dans la mesure où elles n'appartiennent *a priori* à aucune temporalité commune comme celle qui a guidé notre projet d'histoire du théâtre au Québec. On pourrait penser en ce sens, et je veux ici être optimiste, que cette énigme ouvre sur une histoire nouvelle qui commence sous nos yeux. Mais une autre voix me dit que cette ouverture désigne peut-être aussi le lieu d'un renversement d'optique préfigurant la fin du théâtre et de son histoire.

Références

BEAUCHAMP-RANK, Hélène; JULIEN, Bernard et WYCZYNSKI, Paul (dir.). *Le théâtre canadien-français. Évolution. Témoignages. Bibliographie*. Archives des lettres canadiennes, tome V. Montréal : Fides, 1976.

BENSON, Eugene et CONOLLY, Leonard W. (dir.). *The Oxford Companion to Canadian Theatre*. Toronto: Oxford University Press, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1998 [1992].

DAVID, Gilbert; GUAY, Hervé ; JACQUES, Hélène et JUBINVILLE, Yves. *Le théâtre contemporain au Québec : 1945-2015*. Essai de synthèse historique et socio-esthétique, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2020.

GÉLINAS, Gratien. *Tit-Coq. Pièce en trois actes*, Montréal : Beauchemin, 1950.

_____. *Les Fridolinades* (théâtre). 3 vols. Montréal : Quinze, 1980-81.

GOBIN, Pierre. Les années difficiles : crises et renaissances des théâtres à Montréal (1929-45). *Recherche théâtrale au Canada*, v. 1, n. 2, 1980, p. 124-134.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Points, 2012 [2003].

JUBINVILLE Yves. La traversée du désert. Lecture discursive des Cahiers des Compagnons (1944-1947). *L'Annuaire théâtral*, n. 23, 1998, p. 90-106.

_____. Portrait de l'auteur dramatique en mutant. Dossier Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain. *Voix et images*, v. 34, n. 3, 2009, p. 67-78.

_____. Du théâtre populaire au Québec ou la généalogie d'un mythe moderne (1968-1999). Dossier Héritages et filiations du théâtre populaire. *L'Annuaire théâtral*, n. 49, 2011, p. 113-128.

LAFON, Dominique (dir.). *Le théâtre québécois, 1975- 1995*. Archives des lettres canadiennes, tome X. Montréal : Fides, 2001.

LAMONDE, Yvan. *La modernité au Québec. Tome II : La victoire différée du présent sur le passé (1939-1965)*. Montréal : Fides, 2016.

LARRUE' Jean-Marc. Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières. *L'Annuaire théâtral*, n. 23, 1998, p. 19-37.

PETITJEAN, Léon et ROLLIN, Henri. *Aurore l'enfant martyr: Histoire et présentation de la pièce*. Montréal: VLB Editeur, 1982.

TREMBLAY, Michel. *Les Belles-Soeurs*. Coll. Théâtre. Montréal : Leméac, 1972 [1968].

SCHRYBURT, Sylvain. *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1940-1980)*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011.

VAÏS Michel (dir.). *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*. Montréal : Jeu et Québec Amérique, 2008.

Notes

- ¹ École supérieure de théâtre, Université du Québec à Montréal, Montréal (Québec) Canada. jubinville.yves@uqam.ca.
- ² À vingt-cinq ans d'intervalle sont parus deux ouvrages collectifs importants (Beauchamp-Rank *et al.*, 1976; Lafon, 2001) témoignant de la diversité des approches préconisées dans la recherche sur le théâtre québécois et canadiens français. Devenus des documents de références pour tous les étudiants et chercheurs en études théâtrales, ces ouvrages offrent ainsi une vue large mais fragmentée de l'évolution des pratiques scéniques et dramaturgiques et ne sauraient être considérés, à proprement parler, comme des synthèses historiques à l'exemple de celle qui vient de paraître en 2020. Dans le même esprit, notons que des chercheurs et critiques du Québec et du Canada ont été mis à contribution dans l'élaboration de deux publications adoptant cette fois le modèle encyclopédique (Benson & Conolly, 1989; Vaïs, 2008), préférés là encore à celui de l'analyse globale unifiant les perspectives particulières des rédacteurs dans un récit commun du passé théâtral.
- ³ Parmi les mythes que notre ouvrage s'attarde à déconstruire ou à questionner se trouve celui du Père Émile Legault, longtemps considéré comme le premier metteur en scène du théâtre québécois. L'analyse tend à démontrer que ce dernier fut surtout un animateur talentueux et enthousiaste. Plus globalement, l'examen historique de cette question des origines de la mise en scène, donc de l'avènement de la modernité (un autre mythe), appelle aujourd'hui une approche plus raisonnée du phénomène et le constat que le métier et la fonction de mise en scène ont été, au Québec comme ailleurs, définis dans la longue durée. Dans la catégorie des mythes également, on rangera cette idée que le théâtre québécois aura, dès l'origine, embrassé la vocation d'être « national et populaire », suivant le titre d'une conférence de Gratien Gélinas en 1949. Sans être fausse, cette étiquette apparaît comme une interprétation restrictive du passé et du devenir des pratiques théâtrales québécoises, occultant par le fait même d'autres filiations significatives (Jubinville, 2011).
- ⁴ Le Conservatoire d'art dramatique du Québec, situé à Montréal, ouvre ses portes en 1954. L'École nationale de théâtre du Canada, qui a également pignon sur rue à Montréal et abrite des sections française et anglaise, voit le jour en 1960.
- ⁵ Sur la transition du système de l'acteur vedette (équivalent dans le monde anglo-saxon de celui de l'*actor-manager* qui prévaut aux États-Unis jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale) à celui du metteur en scène au Québec, voir SCHRYBURT, 2011, p. 86-89.
- ⁶ Dans les années 1960, Radio-Canada présente la série *Le monde de Marcel Dubé*.
- ⁷ É. Bourget est également la première diplômée du programme en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada dont elle a été elle-même