

Altérité et vivacité du théâtre au Canada

Alain-Michel Rocheleau

En ce début de millénaire, force nous est de constater que nos deux dramaturgies nationales sont irrémédiablement marquées par diverses formes d'altérité, à un moment où le concept de territoire (celui de la culture qui est aussi celui de l'imaginaire) apparaît de moins en moins irréductible, lui qui, il n'y a pas si longtemps encore, était le propre d'espaces rigoureusement circonscrits par des frontières qui cherchaient à garantir ou à protéger, entre autres, l'homogénéité de nos identités collectives. Sans doute, l'historien qui se penchera, dans quelques décennies, sur la période actuelle sera-t-il frappé par ce fait incontournable aussi bien que par l'extraordinaire vitalité de l'art théâtral pratiqué au Canada depuis les vingt dernières années environ, dans des conditions économiques souvent périeuses, faut-il le préciser, et des circonstances sociales parfois mouvementées.

Au risque ici de proférer des évidences, rappelons que depuis quelques années, les pratiques du théâtre, au Canada, après avoir longtemps subi l'influence de courants étrangers (américains et européens, en particulier), ont été marquées du sceau de la nouveauté, dû en grande partie au déploiement du postmodernisme scénique et à la prédominance de créations issues du théâtre de recherche, du théâtre multimédia et de la danse-théâtre. Ces pratiques, de nature et de portée aussi bien plurinationales, pluriculturelles, plurivoques que plurivalentes, se sont souvent singularisées par leur caractère pluridisciplinaire. Le théâtre à texte, plus traditionnel, n'a pas été négligé pour autant. Les pièces d'auteurs canadiens (connus ou moins connus) ont été périodiquement jouées et appréciées par le public; plusieurs textes dramatiques ont aussi fait l'objet d'un "libre-échange" productif entre le

théâtre québécois et anglo-canadien, et ont été dans certains cas exportés avec succès à l'étranger. Enfin, les deux dernières décennies ont vu se consolider de nombreuses institutions (écoles de formation, maisons d'édition et revues savantes) toutes aussi essentielles à la diffusion qu'à l'enseignement du théâtre, dans les cinq grandes régions du pays.

Le postmodernisme au théâtre, caractérisé pour l'essentiel par la fragmentation des signes de la scène, par l'omniprésence de récits éclatés, d'intertextualités, de dialogues hybridés ou de personnages aux identités brouillées, a su justifier, dans de nombreux spectacles, le déploiement de fatras visuels et sonores souvent fort bien réussis. Dans des réalisations hautement plurivoques (pensons, notamment, à celles de Peter Perina de l'Université de Dalhousie, du Théâtre des Deux Mondes, du Théâtre Omnibus, ou encore, aux plus récentes productions de Michael Levine, pour l'opéra), le public a pu admirer des décors constitués d'espaces non traditionnels— une forêt, un long tunnel, un sous-sol de bibliothèque désaffectée, etc.—, ou bien de lieux marqués par une indifférenciation spatio-temporelle, généralement agrémentés d'éléments plurivalents et qui ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Dans la même lignée, le décroissement des genres artistiques a su répandre l'usage, au Canada, de formes mitoyennes empreintes d'altérité, allant des récitals de danse, où les interprètes dialoguent entre eux, aux spectacles de mine, à l'intérieur desquels la parole prend le relais du geste (référons ici, en guise d'exemples, aux plus récentes réalisations du Canadian Mime Theatre, fondé il y a plus de trente ans par Adrian Pecknold et Eugen Barrerman).

C'est ainsi que plusieurs autres créations, issues du théâtre de recherche, du théâtre multimédia ou de la danse-théâtre, ont commencé elles aussi, depuis près de deux décennies, à transmettre au public de nouvelles façons d'appréhender le réel. En privilégiant dans un même spectacle divers moyens d'expression comme la danse ou la vidéo (qu'on pense, par exemple, à *New Song, New Dance* [1988] de René Highway, ou à *Placeholder* [1994] de Brenda Laurel et Rachel Strickland), ou en proposant un discours textuel énoncé dans plusieurs langues, plurilinguisme parfois jumelé à des matériaux culturels fort exogènes, des créateurs, comme Diane Cave (dans *The Breakdown*, 1993), Robert Lepage (dans *La Trilogie des dragons*, 1985), Gilles Maheu (dans *Hamlet-Machine*, 1987), Tedd Robinson (dans *L'amour, la mort et la demoiselle*, 1983), ou encore, Richard Rose (dans *Newhouse*, 1989), pour ne référer qu'à ceux-ci, ont fait se croiser, se confronter et parfois même s'amalgamer dans leurs productions plusieurs héritages distincts.

Pour le grand bénéfice de leurs spectateurs respectifs, ces artisans de la scène ont également su mettre en valeur ce qui distingue autant que ce qui unit des traditions et des époques différentes, tout en montrant que nous habitons désormais une planète où les frontières qui séparent habituellement les peuples s'estompent peu à peu.

Si le postmodernisme, au théâtre, a bien servi la recherche créative d'images et de nouveautés (à un point tel qu'il est permis de se demander si cette quête n'a pas indirectement empêché l'éclosion de styles scénographiques moins chargés de stimulations effrénées), on se doit d'ajouter que le théâtre à texte, plus traditionnel, s'est lui aussi grandement renouvelé. Son renouvellement s'est avant tout opéré chez les dramaturges, dont le nombre a fortement augmenté ces dernières années. De simplement nommer certains d'entre eux suffit à illustrer l'exceptionnelle variété de style qui a présentement cours au Canada. Identifions, entre autres, les plus connus et joués au pays, en commençant par Michel Marc Bouchard, David Fennario, Brad Fraser, Sharon Pollock, Judith Thompson et Michel Tremblay, auxquels s'ajoutent Normand Charette, René-Daniel Dubois, Norm Foster, Marie Laberge, Daniel MacIvor, Marco Micone, Jason Sherman, Diane Warren, de même que les auteurs de la relève comme Lyle Victor Albert, Kelly Jo Burke, Tom Cahill, Jean-François Caron, Dominique Champagne, Abla Farhoud, Connie Gault, Bryden MacDonald, Alexis Martin, Michael Melski, Washdi Mouawad, Steve Petch, Pete Soucy et Janis Spence. La qualité d'émotion, dans la plupart des pièces de ces auteurs, n'a vraiment d'égale que la belle désinvolture qu'elles cherchent toutes, à divers degrés, à communiquer. Chez d'autres encore, un goût de sensualité, de liberté, et un désir de controverse s'efforcent d'arracher le public des salles aux préjugés (sexistes, racistes, homophobes) les plus tenaces, à ce qu'on appelle le conformisme idéologique, ou à le faire réfléchir sur les pouvoirs occultes que détiennent les grands systèmes de ce monde.

Quelques-unes de ces pièces ont même fait l'objet d'un "libre-échange" fructueux entre le théâtre québécois et anglo-canadien. Ainsi, par exemple, que depuis 1990, certaines oeuvres de Judith Thompson (*Lion in the Streets / Lion dans les rues*), de John McDonough (*The Bells of Hell Ring Ting-a-Ling / Les cloches d'enfer*) et de Brad Fraser (*Poor Super Man / Pauvre Super Man, Unidentified Human Remains and the True Nature of Love / Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour*, pièce qui a d'ailleurs inspiré le scénario du film *Love and Human Remains*, réalisé par le cinéaste québécois Denys Arcand en 1993) ont su impressionner le public du

Québec et retenir l'attention des critiques. Durant la même période, plusieurs créations de Michel Tremblay (*Les Belles-soeurs* et *Bonjour là, bonjour!*, en particulier) de même que certaines pièces de Michel Marc Bouchard (*Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique / Lilies or The Revival of a Romantic Drama*, *Les Muses orphelines / The Orphan Muses*) ont été présentées devant de larges auditoires, dans plusieurs villes canadiennes.

En plus de profiter de ce type d'échange "interrégional," certains de nos dramaturges ont vu leur théâtre exporté et présenté à l'étranger: pensons, entre autres, à la pièce *The Crackwalker* de Judith Thompson, montée à Londres; aux textes *Les Belles-soeurs* et *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay, joués respectivement à Glasgow et à Tokyo; à la pièce *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love* de Brad Fraser présentée à New York ou à celle de Marie Laberge, intitulée *Oublier* et offerte tout récemment au public parisien. Et que dire du vif succès remporté par Normand Charette, avec *Le Passage de l'Indiana* au Festival d'Avignon en 1996, ou encore, par Michel Marc Bouchard avec une version espagnole des *Muses orphelines*, présentée à Mexico l'an dernier. Certes, les plus en vus de nos auteurs d'ici font que les frontières de nos dramaturgies nationales prennent de l'expansion et que nos théâtres voyagent constamment pour aller à la rencontre des Autres, de leur culture et de leur imaginaire. Il en va tout autant, d'ailleurs, d'un grand nombre de nos compagnies théâtrales qui, tout en ayant les villes d'Halifax, de Québec, de Montréal, de Toronto, d'Edmonton ou de Vancouver pour ports d'attache, élaborent leurs activités artistiques selon un calendrier de représentations planifiées à l'échelle internationale. C'est le cas, notamment, du Théâtre UBU, qui évolue sous la direction de Denis Marleau, ou encore, de la troupe Ex Machina, que supervise Robert Lepage.

Si l'on peut se réjouir du succès remporté par bon nombre de nos dramaturges et créateurs, tant au Canada qu'à l'étranger, les mêmes sentiments peuvent nous animer lorsque l'on songe à la consolidation des institutions historiquement consacrées à l'enseignement et à la promotion du théâtre de chez-nous. C'est ainsi, par exemple, qu'aux plans de l'enseignement du théâtre (texte et représentation) et de la transmission des connaissances techniques (de jeu, de scénographie et d'écriture dramatique), nos écoles de théâtre (aussi bien l'École nationale de théâtre du Canada de Montréal, les deux conservatoires d'art dramatique du Québec, les départements de théâtre des universités d'Alberta, de Colombie-Britannique, Concordia, de Dalhousie, de Guelph, d'Ottawa, de Moncton et de l'UQAM, que certains

collèges d'enseignement général et professionnel (CEGEP) du Québec ou que le Studio 58 de Vancouver, pour ne référer qu'à ceux-ci) assument souvent très bien leurs responsabilités, en dispensant un enseignement de qualité enviable. Ces institutions d'enseignement cherchent d'abord et avant tout à favoriser chez leurs étudiants, futurs acteurs, scénographes ou dramaturges, l'acquisition de moyens qui les aideront à créer une histoire, ou faire évoluer des personnages sur la scène d'un théâtre, d'un plateau de télévision ou de cinéma. Dans la plupart de ces maisons d'enseignement, les individus en formation apprennent généralement à devenir des hommes et des femmes de théâtre grâce à l'acquisition d'une maîtrise des moyens d'expression, souvent lente et aride, par une étude patiente des techniques de la voix, de la respiration, de la mimique et de l'expression corporelle, autant que par une découverte de la nécessité des disciplines mentales et de l'entraînement de la mémoire. En fonction des programmes d'enseignement et des ressources disponibles, certains élèves seront également initiés aux rudiments de la post-synchronisation et du cinéma, alors que d'autres aborderont le théâtre sous un angle plus théorique, tout aussi valable.

Si les institutions d'enseignement au Canada jouent un rôle primordial quant à la connaissance et à la diffusion de nos dramaturgies nationales, il en va de même des maisons d'édition, comme *Boréal*, *Coach House Press*, *Leméac* et *Talonbooks*, qui publient et diffusent, depuis de très nombreuses années, les textes de nos dramaturges. Grâce à ces éditeurs, leurs oeuvres (traces essentielles d'un art qui, par essence, est éphémère) sont disponibles non seulement à la grandeur du pays, mais sont également diffusées et vendues à l'étranger (surtout dans le réseau des collèges et des universités, qui est de loin le secteur le plus dynamique pour l'achat et l'étude de nos textes dramatiques). Ce phénomène d'exportation donne aux pièces écrites ici une résonance plus large et, par le fait même, une envergure qu'elles pourraient difficilement obtenir dans certaines villes canadiennes, après quelques représentations.

L'importance que l'on doit accorder aux institutions critiques du théâtre canadien appartient au même registre. Car bien que la critique théâtrale (qu'elle soit universitaire ou journalistique) a le plus souvent bon dos mauvaise presse auprès des créateurs et artistes de la scène, il n'en demeure pas moins que les agents qui la font aborder, la plupart avec rigueur et professionnalisme, les produits de l'industrie théâtrale d'ici, non pas dans l'absolu, ni par rapport à une série de canons communément reçus auxquels ils souscriraient avec béatitude ou sans grand discernement, mais par

rapport à des modèles théoriques bien définis, des conceptions intellectuelles et personnelles éprouvées, souvent en fonction de leur sensibilité propre, de leurs perceptions et connaissances individuelles mises à jour et circonscrites dans des conditions spatiales et temporelles bien déterminées. Les fruits de la réflexion de ces critiques figurent dans revues spécialisées, comme *L'Annuaire théâtral*, les Cahiers de théâtre *Jeu*, *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, *Canadian Theatre Review*, *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, *Theatre Research in Canada*, ou de portée plus générale, comme *Études canadiennes/Canadian Studies* et, bien sûr, *Canadian Literature*. Ces revues universitaires, tout en étant de précieux outils d'observation critique et de réflexion sur la théorie et la pratique du théâtre au Canada, remplissent elles aussi, depuis plusieurs décennies, une fonction essentielle quant à la connaissance, la promotion et la diffusion de nos dramaturgies nationales.

Si l'on doit, et à juste titre, rendre hommage aux créateurs et artisans du théâtre d'ici pour le travail accompli depuis de nombreuses décennies, cela ne veut pas dire que tout soit parfait dans le meilleur des "mondes du théâtre"! D'abord, alors que la plupart de nos gouvernements (fédéral et provinciaux) se réjouissent actuellement de la présence de surplus budgétaires accumulés ou de pouvoir atteindre, en cette année 2001, un équilibre fiscal longtemps recherché, on assiste en contrepartie à de sérieux efforts de rationalisation du financement de l'activité artistique, surtout de la part des organismes para-gouvernementaux et des ministères plus directement responsables de l'octroi de programmes d'aide. Fautes de subventions appropriées, les conditions financières dans lesquelles se retrouvent les troupes, compagnies et théâtres au Canada obligent le plus souvent ces derniers à ne planifier leur futur artistique qu'à très court terme et en fonction des recettes du guichet (ce qui, bien sûr, limite grandement l'épanouissement et le rayonnement potentiels de nos talents et des efforts accomplis), contrairement à ce qui prévaut dans plusieurs pays de l'actuelle Communauté européenne. En ce début de millénaire, ne serait-il pas raisonnable de souhaiter que la culture, en général, et que les arts de la scène, en particulier, soient financièrement mieux soutenus et, dans l'idéal, mieux valorisés (voire "priorisés") dans nos projets de société?

Par ailleurs, si l'on peut se réjouir, malgré tout, de "l'état de santé" de nos dramaturgies nationales et d'un "libre-échange" fructueux entre le Québec et le reste du Canada en matière de textes de théâtre, on ne peut que déplorer la place plutôt restreinte qui est faite dans plusieurs provinces à la

littérature dramatique autochtone, aussi bien qu'à la richesse des environnements visuels et sonores que nous offre le théâtre d'auteurs comme Tomson Highway, Yvette Nolan, Tina Mason et Yves Sioui Durand. De la même manière, on ne peut que fortement dénoncer la façon dont est souvent ignorée, en ce pays, la dramaturgie franco-ontarienne (le monde et le langage si particuliers de dramaturges comme Michel Ouellette, Robert Marinier et de Jean-Marc Dalpé, notamment), ou encore, la verdure, la vitalité, la chaleur et la poésie historique du théâtre acadien (celui d'Antonine Maillet, en tête de liste) qui, sous des dehors souvent pittoresques et mine de rien, n'en est pas moins un instrument de critique sociale et identitaire des plus précieux.

Enfin, en cette première décennie du XXI^e siècle, au cours de laquelle ne pourra que s'accélérer, dit-on, la configuration de la société internationale et de ses monopoles financiers comme l'ALENA, est-ce vraiment faire preuve de témérité que d'espérer que nos dramaturgies nationales soient vigoureusement protégées de toute forme d'impérialisme culturel qui chercherait, à moyen ou long termes, à les dénaturer?

En somme, en dépit de conditions matérielles souvent difficiles, nos dramaturgies nationales témoignent, dans leur éclectisme réciproque et empreint d'altérité, d'une vitalité exceptionnelle et d'une diversité incroyable, depuis les deux dernières décennies, en particulier. Par l'ancrage qu'elles ont dans le tissu social québécois et canadien, aussi bien que par l'originalité de leurs recherches formelles, nos théâtres se révèlent prolifiques, plurivalents et constituent de vibrantes manifestations de la vie culturelle au Canada.

