

LE THÉÂTRE AU CANADA

I - REGARD SUR L'HISTOIRE DES STRUCTURES

Le Canada est à l'évidence un pays immense dont les 25 millions d'habitants aujourd'hui sont en majorité des anglophones et des citadins. Le Canada est, deuxième évidence, un État Fédéral où chacune des dix provinces jouit d'une grande autonomie à l'égard d'Ottawa, siège du gouvernement fédéral. Il serait vain de vouloir réduire le Canada à une opposition francophone/anglophone alors que le concept de mosaïque culturelle et ethnique, fruit de cent années d'apports migratoires est sans doute aussi opérationnel. Comme le déclare Paul Thompson (dans un entretien qu'il a accordé à l'une de nos étudiantes préparant une thèse sur le théâtre en Grande-Bretagne et au Canada, Nadine Feuillard, Université de Bordeaux III, mémoire pour le D.E.A. sept. 1984)

"On est un pays de l'alternative ; alors le théâtre national d'un pays alternatif, qu'est-ce qu'il est ? On a décidé de ne pas être américain, ni britannique, ni européen ; alors le théâtre alternatif pour nous est peut être le seul...

Nous sommes dans un pays où le pouvoir n'est pas au pouvoir. Toutes les grandes décisions se prennent ailleurs, pas par les artistes ou les bureaucrates d'Ottawa. Les décisions se prennent en fonction de l'économie et l'économie dépend des États-Unis".

Bien entendu les deux langues officielles du Canada sont le français québécois (avec ses variétés) et l'anglais mais on parle beaucoup italien à Toronto, chinois à Vancouver et ukrainien dans le Manitoba. Il est impossible de séparer, quand on parle du théâtre canadien aujourd'hui, les productions québécoises des productions anglophones, ne serait-ce que par le grand nombre des traductions et adaptations pour l'espace anglophone des grandes réussites du théâtre québécois (l'œuvre jouée de Michel Tremblay en particulier).

Pour des raisons qui tiennent aussi bien à la géographie qu'à l'histoire et à la société canadiennes, il faut dire que l'histoire du théâtre traditionnel de répertoire, du théâtre commercial et du théâtre d'avant-garde ou de l'Alternative, ne se succèdent pas nécessairement dans le temps et qu'une tentative de périodisation est difficile car le théâtre canadien est jeune. Nous avons essayé de broser ici un panorama de la production théâtrale telle qu'elle se présente aujourd'hui avec quelques regards jetés sur ce que nous appelons l'archéologie du théâtre canadien. Chaque fois que cela était possible nous avons tenté de donner la parole aux hommes et aux femmes de terrain à travers les entretiens qu'ils ont accordé (cf. source signalée plus haut).

Dans un article de *CTR (Canadian Theatre Review)* (34, Spring 82) consacré au théâtre canadien aujourd'hui, Jean-Claude GERMAIN, un des plus prolifiques et des plus turbulents auteurs/directeurs/agitateurs de théâtre québécois déclare qu' "autrefois, les gens de théâtre au Canada comme au Québec étaient les enfants de Shakespeare ou les enfants de Molière ; quand ils se rencontraient, ils parlaient de

Shakespeare ou de Molière, mais ils ne parlaient jamais d'eux-mêmes. Aujourd'hui, le dialogue entre les gens de théâtre du Québec et du Canada est possible car ils peuvent parler d'eux-mêmes et de leur théâtre". Il conclut : "Il faut que les gouvernements Canadien et Québécois changent d'attitude vis-à-vis de la culture. Il faut qu'ils commencent à comprendre que nous possédons une culture et que nous ne sommes plus en train de chercher à en construire une".

George Luscombe, fondateur du Toronto Workshop Productions tient à peu près le même langage que J.C. Germain : "A l'époque, avant 1963, il fallait faire ses preuves sur une longue période et les critères n'étaient pas bien définis ; on donnait de l'argent pour monter des œuvres étrangères. Je ne suis pas partisan du nationalisme mais nous étions arrivés à un point où il fallait préserver notre culture de l'influence du géant américain et de nos origines européennes".

Il est incontestable qu'aujourd'hui, d'Est en Ouest, dans les grandes métropoles comme dans les villes plus modestes, on peut voir au Canada des pièces écrites par des auteurs canadiens anglophones et québécois, jouées par des actrices et des acteurs formés au Canada avec l'appui de metteurs en scène canadiens et québécois.

*
* *

Il n'en est pas moins vrai que longtemps, le théâtre et les auteurs de théâtre du Canada ont cherché et cherchent parfois encore la consécration à Londres ou à Paris, mais plus encore à New-York ou San Francisco.

Ann Billings, directrice de la Toronto Theatre Alliance déclarait récemment : "Toronto est avant tout le centre du théâtre au Canada, son champ d'activité est tellement vaste qu'il englobe à la fois le théâtre classique, expérimental et la danse".

D'autre part si on jette un rapide regard sur la période de l'archéologie du théâtre canadien et qu'on essaie de remonter aux origines (voir à ce sujet les introductions aux 4 volumes *Canada's Lost Plays*) comme le fait méticuleusement, depuis sa création en 1980, la revue *Theatre History in Canada*, on ne sait s'il faut faire dater la naissance du théâtre canadien avant 1867 (le célèbre *Théâtre de Neptune* de Marc Lescarbot en Nouvelle France en 1606) ou à partir de 1931 -avec la mise en place des Dominion Drama Festivals- ou encore à partir de 1951 après la parution du *Rapport Massey-Lévesque* qui conduisit à la création du Conseil des Arts du Canada en 1957. Si on parle du Canada en termes géographiques et coloniaux, le théâtre joué existe depuis quatre cents ans au moins. Mais si on évoque l'aspect culturel et écrit, c'est-à-dire la naissance progressive d'une identité culturelle authentique, qu'elle se nomme "Canadianité" ou "Québécoisité", il suffirait certainement de remonter à l'année du Centenaire (1967), des festivités qui l'accompagnèrent et qui marquent le véritable point de départ de l'histoire des théâtres canadien et québécois. 1967 suit d'ailleurs de très peu la création en 1965, au sein du Conseil des Arts du Canada, d'un poste de responsable du théâtre à la tête d'une section théâtre. L'activité théâtrale s'est développée si vite depuis et de manière si dialectique, dans et entre les espaces anglophone et québécois, qu'on songea vite à une responsabilité bicéphale et bilingue (cas de Claude des Landes 1978-82 et W. Learning 1978-81) soutenue par une commission consultative sur le théâtre créée en 1978.

Les origines diverses du théâtre au Canada aujourd'hui et la volonté affirmée, souvent naïvement, de vouloir faire du théâtre exclusivement canadien ou québécois peuvent s'expliquer d'un autre point de vue. Au XIX^e siècle, il existe dans l'espace canadien un théâtre populaire qui s'exprime sur la scène plus que par le texte et dont l'histoire s'apparente par le contenu au théâtre populaire de tréteaux, de foire, de mélodrame, que connaissaient la Grande-Bretagne, la France et les U.S.A. Ce théâtre joué est importé, et personne ne songe à demander que les spectacles aient un contenu canadien (est-on canadien à cette période?). Or, il existe des dramaturges canadiens et québécois qui écrivent des pièces en vers, faites pour être lues plutôt que jouées, et dont les modèles sont élitistes et ont nom Shakespeare ou Sheridan, Molière ou Voltaire. Il n'empêche qu'en même temps, une solide tradition de poésie populaire, s'allie à la pratique du théâtre amateur encore plus forte au Québec par ses liens étroits avec l'Église catholique et qui trouve son expression dans l'aventure des Compagnons du Saint Laurent et du Père Émile Legault. Aujourd'hui encore les meilleures pièces du répertoire national canadien et québécois mêlent intimement le sens littéraire élevé, la joie du vers populaire rythmé, le plaisir de l'action scénique et la passion de l'identité toujours remise en question.

Michael Tait (*Literary History of Canada*, 1976, vol. 2, p. 159, "Drama & Theatre") a l'impression "qu'entre les années 1920 et les années 60, il y a, au Canada, un groupe de dramaturges, dont certains sont très doués, séparés non par l'espace et le temps, mais par l'absence d'une tradition théâtrale commune, acceptée ou mise en cause et dans laquelle toute action provoque une réaction. Un dramaturge dans ce pays n'a ni à suivre ni à refuser un modèle. Il doit chaque fois construire à partir de rien et dans ce cas il lui faut une énergie et un savoir faire formidables pour pouvoir bâtir haut".

Comme pour d'autres arts d'interprétation où le contact physique avec un public compte et où l'incitation à le faire venir fait partie de l'acte générateur de culture, le théâtre canadien a pris son essor et s'est affirmé peu à peu à partir d'une décision politique et économique : la création du Conseil des Arts en 1957, précédée par la naissance en 1953 du Festival de Stratford, Ontario consacré comme son homologue britannique à William Shakespeare. L'immensité canadienne a été un obstacle à la création d'un théâtre canadien, mais l'apparition des moyens modernes de diffusion et notamment de la mode à partir de 1945 de la radio puis dans une moindre mesure de la TV, a fortement contribué, comme le montrent les travaux de Howard Fink et du Concordia Broadcasting Archives, à la naissance et à l'affirmation d'un théâtre canadien autonome.

*
* *

S'appuyant sur les réalités physiques et humaines du Canada, le gouvernement fédéral, en créant le Conseil des Arts du Canada en 1957, souhaitait dans un contexte économique d'euphorie doter chaque province d'une vie culturelle riche et largement aidée qui respecterait le mieux possible la diversité et le multiculturalisme qui sont la marque distinctive de l'identité canadienne. Les tensions nées de l'histoire lointaine et immédiate ont souvent réduit le multiculturalisme au biculturalisme linguistique. Sur le plan théâtral, l'État fédéral par sa politique volontaire de subventions importantes,

a rendu possible l'avènement d'un théâtre anglophone mais n'a pas permis à ce théâtre d'affirmer aussi nettement et aussi rapidement sa voix originale qu'ont su le faire la dramaturgie et le théâtre québécois en face du géant américain. A cet égard, les déclarations récentes du directeur du Citadel à Edmonton, Joe Shocton (*Globe and Mail* du 28 Nov. 1983) montrent que la partie n'est pas gagnée, du moins dans l'Alberta, province riche qui est aussi le "Far West" : "Theatre is international ... Broadway is the best there is. Well, may be the West End (London) these days. Why shouldn't we expose ourselves to that".

Le pari de l'État Fédéral canadien était donc que pour construire et développer un répertoire national qui saurait respecter les différences, il fallait définir et mettre en place des outils administratifs et bâtir un réseau de salles. Avant l'ouverture du Manitoba Theatre Centre, en 1958, le Canada ne manquait pas de salles mais elles étaient peu nombreuses, surtout concentrées à Montréal, Toronto et Vancouver, et consacrées à l'opérette et au théâtre commercial nord-américain : Royal Alexandra Theatre, Toronto (1907), Théâtre du Rideau Vert, Montréal (1948), Frédéric Wood Theatre, Vancouver (1953). Entre 1958 et 1983, avec l'aide des provinces, l'ouverture du Vancouver Play House (1962), du Neptune Theatre à Halifax (1963), du Complexe de la Place des Arts, Montréal (1963), du Citadel, Edmonton (1965 : Le bâtiment actuel ouvert en 1976 a coûté près de 6,3 M de dollars), du Globe à Regina (1966), du Theatre New Brunswick, Fredericton (1968), du Theatre Calgary, Calgary (1967), de l'Arts & Culture Centre, St John's (1967), du St Lawrence Centre, Toronto (1970), du Trident, Québec (1975), du Northern Arts & Cultural Center, Yellowknife (1983) aboutit à un véritable réseau.

Il ne faudrait surtout pas oublier l'ouverture du National Arts Center (N.A.C.) à Ottawa, en 1969 ; trois salles, deux troupes permanentes, une anglophone, une francophone. Il symbolisait, dans le béton, l'avènement de l'identité culturelle fédérale ; il avait coûté \$ 46 M de dollars. Pour bien montrer que ce bâtiment représentait l'État Canadien, le gouvernement décida de le subventionner hors budget du Conseil des Arts (dépenses 1983 de l'ordre de 15 M de \$). Conçu en des temps d'euphorie économique, il n'a jamais réussi, pas plus que les deux troupes permanentes mises en place en 1976 (disparition de la troupe francophone en 1980), à présenter des spectacles d'une qualité telle qu'elle pourrait s'imposer comme modèle aux circuits régionaux et tourner dans tout le Canada. L'inverse s'est produit peu à peu et le *Rapport Applebaum Hébert* recommande aujourd'hui que le N.A.C. serve à présenter ce qui s'écrit et se joue de meilleur au Canada et s'engage dans la voie des coproductions avec d'autres théâtres régionaux et avec leurs équipes professionnelles. L'aide accordée par le Conseil des Arts s'appliquait également à des structures de festivals (Shaw Festival Niagara-on-The Lake (1962), Charlottetown Festival, Prince Edward's Island (1964), Lennoxville (1972), Blyth (1975). Depuis 1975, on a pu assister à une véritable explosion de festivals de théâtre de tous ordres : sens de la fête, bonheur de l'été dans un pays rude, opération commerciale et présence d'un public avide, toutes les hypothèses se renforcent. Cet ensemble de raisons avait présidé d'ailleurs à la création du Festival de Stratford en 1953.

La liste des salles qui se sont ouvertes, à côté des grandes structures, dans les capitales provinciales ou dans des villes d'importance moindre serait trop longue. On peut dire que la possibilité de jouer dans de bonnes conditions générales a accéléré la

naissance de troupes que le Conseil des Arts a peu à peu aidées, d'abord à se produire, et ensuite à développer leur propre lieu. Avec l'injustice que représente toute sélection, il faut tout de même citer des dates de création, des noms de lieux ou de troupes et de responsables qui ont joué et jouent toujours un rôle considérable dans le développement d'un répertoire canadien, à la fois national et général, de très grande qualité textuelle et scénique où la distinction entre expérimental et grand publics, populaire et alternatif, ne s'applique pas : Arts Club Theatre à Vancouver (1963), Bastion à Victoria (1964), Vancouver East Cultural Center (1973), Northern Lights Theatre, Edmonton (1975), Savage God (John Juliani) Edmonton (1966), 25th Street House Theatre (Andy Tahn) Saskatoon (1975), Factory Theatre Lab, Toronto (1970), Tarragon Theatre (Toronto) dirigé de 1971 à 1982 par Bill Glassco qui a révélé au monde le talent de nombreux dramaturges canadiens anglophones et québécois ; Théâtre Passe Muraille, Toronto (1971), avec Paul Thompson, Theatre Plus, Toronto (1971) (Marion André), Toronto Free Theatre (1972) (Martin Kinch, Tom Hendry), Toronto Workshop Productions (1958), George Luscombe), Theatre Centre (1979) avec Autumn Angel dirigé par Richard Rose (*Tamara*, 1981), Centaur Theatre à Montréal (Maurice Podbrey 1969), Compagnie de Quat' Sous et Théâtre de 4'sous (Paul Buissonneau), Montréal (1965) (souvent associé à la Compagnie des Deux Chaises (1971), Le Grand Cirque Ordinaire (1969-1972) Montréal, La Marmaille, Longueuil créé en 1973 avec Monique Rioux, Le Théâtre Parminou (J.L. Rondeau) à Victoriaville (1973), Théâtre d'Aujourd'hui (J.C. Germain, Linda Gaboriau) à Montréal (1969), Les Gens d'en Bas à Rimouski (1973), Théâtre de la Bordée, St Vallier (1976) et St Jean (1979), L'Atelier (P. Gobeil) à Sherbrooke (1960 !), La Poursuite (Denis Gagné) à Sherbrooke 1979, Les Ateliers N.C.T. (salle F. Barry) J.L. Bastien (1971), Les Enfants du Paradis (Gilles Maheu), 1975, Montréal, Nouveau Théâtre Expérimental (J.P. Ronfard) à Montréal (1979), Les Pichous à Montréal (1973) (E. Bourget, G. Lepage), Théâtre Expérimental des Femmes (Pol. Pelletier), Montréal (1979). Sur 151 lieux et structures de création recensés par nous en 1979, 124 étaient postérieurs à 1964.

Si on regarde la situation aujourd'hui dans les provinces comme le British Columbia, l'Ontario, le Manitoba, les Maritimes (*Canadian Theatre Checklist* 1983) et surtout au Québec (*Répertoire Théâtral du Québec*, 1982, publié par la revue *Jeu*) où il y a plus de 300 lieux structures dont beaucoup dans la région de Montréal, on peut dire que la politique du Conseil des Arts menée depuis 1957 et appuyée par les provinces, ou au Québec par le gouvernement québécois, a permis au théâtre de s'affirmer comme art du spectacle, avec un succès très remarquable. En effet, plus de 50 % en moyenne des budgets des équipes subventionnées provenait en 1982 des recettes ("Box-office") et 27 % des Canadiens interrogés sur leurs loisirs répondaient en 1979 être allés au moins une fois dans l'année au théâtre.

La politique des lieux a mené en même temps à la naissance des troupes. En 1957, environ 12 structures ou troupes étaient subventionnées par le Conseil des Arts, en 1970, 40 et en 1983, plus de 300, la progression la plus nette se situant entre 1972 et 1978 (de 49 à 150 environ). Le seul Québec comptait en 1978 plus de deux cents troupes professionnelles.

*

* *

A partir du moment où le *Rapport Massey-Levesque* fut publié, le principe d'une aide de l'État aux arts et au théâtre était acquis. En premier lieu, l'activité théâtrale ne pouvait, dans un pays aussi vaste, aussi peu peuplé et surtout si proche du grand voisin américain, se satisfaire des règles du marché car seul le théâtre commercial aurait continué à avoir droit de cité. En l'absence d'une tradition acceptée et partagée par tous, il fallait aider au développement de produits culturels qui méritaient de l'être. On retrouve là une idée courante dans l'espace libéral - celle des "merits goods" - ; idée d'autant plus importante à défendre qu'en matière de théâtre, plus encore que de cinéma, de musique et de danse, l'opposition est forte entre le marché de masse qui fournit au public ce dont il pense consciemment avoir besoin et les exigences culturelles d'une minorité qui vise à développer de nouvelles attentes auprès d'un public inconsciemment peu réceptif.

Il faudrait sans doute tempérer cette affirmation car l'enseignement supérieur au Canada, et plus encore au Québec avec les CEGEP, a fait beaucoup pour développer la connaissance et la pratique professionnelle des arts du spectacle et du théâtre à un niveau très élevé (voir l'impressionnant *Directory of Canadian Theatre Schools*, CTR Publications, 1979, régulièrement mis à jour) et d'avoir permis très vite à la minorité de s'élargir que ce soit en Alberta, au British Columbia, dans l'Ontario, au Manitoba ou au Québec. L'État se devait d'être un catalyseur, par une politique progressive d'allègements fiscaux pour tous ceux qui aideraient les arts, incitatif pour que les autres échelons institutionnels, villes et provinces, apportent leur aide ; car les investissements nécessaires à la création d'un réseau de lieux étaient lourds, peut-être trop ; il devait jouer le rôle de mécène qui ne mesurait pas l'aide aux résultats financiers et au seul nombre des spectateurs ; il était même propriétaire dans le cas du N.A.C. qui devait couronner l'œuvre entreprise en 1957 ; il était enfin régulateur en définissant à tous les niveaux des critères de choix, de qualité et de contenu canadien qui auraient dû rester des objectifs à atteindre et non des résultats à exiger. L'aide au théâtre en période faste paraissait extensible indéfiniment. A partir de 1973, l'incitation et le mécénat avaient provoqué une explosion de l'offre théâtrale que la demande ne pouvait pas satisfaire. Cette situation s'est développée dans un contexte de crise économique et malgré l'augmentation objective des subventions au théâtre (1,3 \$ M en 1966, 2,3 M en 1967 -l'année du Centenaire du British North America Act-, 3,4 en 1971, 4 M en 1972, 9,5 M en 1977-78, 13,3 M en 1981-82), (plus l'intervention très importante au Québec du gouvernement Levesque), il était impossible de satisfaire à la fois la réalisation d'objectifs prestigieux (comme le N.A.C. qui coûtait au budget de l'État sur ligne spécifique \$ 10,9 ml en 1981) et l'aide à un nombre de plus en plus considérable de troupes et des structures qui répondaient à une demande croissante que la politique d'incitation avait provoquée : cercle vicieux que tous les pays possédant une politique de développement culturel connaissent bien. Il n'est pas étonnant dans ce cas que le *Rapport Applebaum-Hébert* (1982) insiste sur le critère de la qualité pour essayer de départager les demandeurs et en même temps souhaite encourager l'implantation et le maintien dans les petites villes de troupes professionnelles pour développer à la fois la création canadienne et le public. Ceci va d'une certaine manière à l'encontre du travail de l'Office des Tournées créé en 1973 au sein du Conseil des Arts et dont le budget atteignit vite un poids considérable (plus de 3 millions de dollars en 1981). En un peu plus de vingt-cinq ans, une politique audacieuse et noble de développement théâtral et culturel aboutit

presque à une impasse. La volonté délibérée de créer un théâtre canadien à la fois de très haut niveau et de très grande diffusion pour une population limitée, à la fois très concentrée sur quelques grands centres urbains mais aussi disséminée sur un espace immense, avec l'aide du mécénat privé (2,5 % des subventions dont bénéficie le théâtre) se retourne contre ses promoteurs. Le Conseil des Arts aidait au départ puis les collectivités locales prenaient le relais ; le public suivait ; rappelons que les recettes propres des troupes de théâtre couvrent en moyenne 50 % de leur budget ; mais les grosses structures accumulaient les déficits ; l'État devait l'éponger et ne pouvait en même temps répondre aux demandes d'aides des collectivités locales qui voyaient se créer de nouvelles équipes. Si on ajoute que cette situation s'est développée dans un contexte de surenchère politique (combat autour du fédéralisme), on comprendra mieux l'inquiétude que manifestent, pour la forme, les rédacteurs du *Rapport Applebaum-Hébert* et la peur des gens de théâtre à leurs propositions qui visent à définir plus strictement la qualité. Or, les propositions des rapporteurs (pp. 185-6) sont en fait extrêmement vagues, peu constructives et provoquent partout au Canada des réactions assez sévères. Les rapporteurs se contentent de tirer un coup de chapeau à tous ceux qui ont contribué à créer une véritable dramaturgie canadienne et québécoise avec des auteurs en grand nombre. Nous aborderons ce point en deuxième partie.

Il est vrai que, parallèlement à l'aide, considérable mais destructrice à terme, fournie pour tous les subventionneurs publics et privés, de nombreux outils de très grande valeur pour l'avenir ont été mis en place. On citera : L'École Nationale du Théâtre à Montréal ouverte en 1960 ; elle comporte deux sections (francophone et anglophone) et contribue, en collaboration avec les départements de théâtre des Universités (notamment celui de l'UQUAM à Montréal et de York à Toronto) à doter la collectivité de professionnels canadiens de très haut niveau ; le Play Centre ouvert à Vancouver en 1970 dirigé par Pamela Hawthorne a permis à de nombreux auteurs nouveaux d'être joués puis édités et donc d'affirmer leur stature internationale. Le groupe de dramaturges qui créa en 1971 l'association Playwrights'Circle devint vite, grâce à d'autres programmes d'aide gouvernementaux (LIP - "Local initiative programmes") la Playwrights' Coop (1972). Son but : publier sous forme ronéotée les textes de jeunes auteurs de théâtre et encourager leur production. En 1976, cette coopérative avait 102 membres et son catalogue comptait 277 pièces. Devenue Playwrights Canada depuis 1979, elle compte aujourd'hui plus de 155 membres et le catalogue publié par son 10e anniversaire comporte plus de 500 titres. Une initiative semblable s'était développée plus tôt au Québec et à Montréal avec la mise en place du Centre d'essai des auteurs dramatiques (C.e.a.d.) en 1965. Le C.e.a.d. a plus de 250 titres en catalogue aujourd'hui et a permis à des auteurs ou à des collectifs de création d'avoir accès à l'imprimé, que même des éditeurs québécois courageux comme LEMEAC ou VLB n'auraient pas pu encourager. La naissance (en 1962) de l'A.C.T.A. (Association Canadienne pour le Théâtre Amateur) à Montréal permit aux jeunes troupes québécoises de créer un peu plus tard une structure qui regroupait la quasi totalité des troupes ou théâtres non institutionnels ; l'AQJT - Association Québécoise pour le Jeune Théâtre - a fait un travail considérable pour la promotion et la défense du jeune théâtre d'expression québécoise, expérimental, politique, avant-gardiste, populaire pour adultes et aussi pour enfants.

On devrait citer encore la création de la Guilde des Dramaturges Canadiens fondée en 1977, et de l'Association des Directeurs de Théâtre (Montréal, 1977). Il faudrait aussi signaler l'importance historique qu'ont eu des rencontres comme la Conférence Canadienne des Arts à Niagara-on-the-Lake en 1973, la publication du Manifeste de Gaspé en 1973. On ne doit pas oublier la fondation Floyd S. Chalmers (Toronto) qui décerne régulièrement des prix, ainsi que les Dora Mavor Moore Awards mises en place depuis 1981 à Toronto. Enfin la création des revues consacrées au théâtre, pour la plupart d'origine universitaire ou à forte participation d'universitaires (*Canadian Theatre Review*, *Jeu*, *Canadian Drama*, *Theatre History in Canada*, toutes citées dans notre bibliographie) ont permis au public averti, sinon au grand public qui les lit peu (cf. enquête sur "Information théâtrale au Canada" mentionnée en bibliographie) et à la profession théâtrale au sens large de nouer et de poursuivre un dialogue fructueux. Les grands journaux aussi bien au Québec qu'en Ontario ou en British Columbia ont eux aussi accordé une place de plus en plus grande au théâtre et contribuent au développement de cet art difficile. Il eut été impensable il y a dix ans qu'un grand journal national comme le *Globe and Mail*, consacre, comme il l'a fait le 28 novembre 1983, un supplément spécial de 26 pages au théâtre ("Stage Canada") qui fait un point intéressant sur 25 ans d'histoire de la production théâtrale "from coast to coast with a thrust to the North". Le *Globe and Mail* a d'ailleurs fait don au Northern Arts Cultural Centre des \$ 120.000 qu'a rapporté la publicité de ce supplément. Le coût de construction de ce nouveau centre est estimé à 1,2 M de dollars.

Il serait injuste de conclure ce survol historique et institutionnel du théâtre sans donner quelques chiffres concernant l'aide apportée depuis 1957 par le Conseil des Arts. Le budget global de 50 M de dollars en 1957 affectait 25 M aux constructions et 25 M aux subventions (dont 150.000 dollars pour le théâtre et la danse) ; en 1958, 80.000 dollars allèrent au seul festival de Stratford. Le pourcentage du théâtre dans le budget global s'est vite hissé à 20/25 % et s'y est maintenu. Nous nous contenterons de quelques exemples : 1,3 M en 1966 ; 2,1 M en 1967 ; 3 M en 1971 ; 4 M en 1972 ; 9,5 M en 1977-78 ; 13,3 M en 1981-82. La part des autres institutions municipales (Montréal, Toronto) ou provinciales pouvait être évaluée globalement sur la période 1970-1982 à deux fois le volume des sommes allouées par le Conseil des Arts. Malgré les difficultés économiques et politiques, le Conseil des Arts, les institutions territoriales (chaque province possède son propre Conseil des Arts) et le mécénat privé ont réussi à maintenir le dialogue avec les créateurs de théâtre. Pourtant, les relations ont souvent été très tendues au point de rompre comme ce fut le cas à Halifax au Neptune, lorsque John Neville partit en claquant la porte en 1982, après avoir en quatre ans brillamment rétabli la situation et permis à deux authentiques dramaturges canadiens, Rick Salutin et John Gray de s'affirmer. On peut dire que la bonne volonté existe de part et d'autre et tout le monde s'accorde à dire qu'il existe aujourd'hui un authentique théâtre canadien, qu'il soit encore tributaire de l'espace nord américain comme le théâtre d'expression anglophone ou tout à fait adulte et autonome comme le théâtre québécois. Les transfuges anglais notamment sont nombreux au Canada (John Neville venu du Nottingham Playhouse au Citadel d'Edmonton puis au Neptune à Halifax et qu'il a quitté récemment Guy Sprung venu du Half-Moon (Londres) à Saskatoon puis aujourd'hui au Toronto Free à Toronto ou encore Robin Phillips qui dirigea le Festival de Stratford, Ontario. Cependant, le nombre des troupes de création et d'auteurs permettrait presque

aujourd'hui au théâtre canadien de fonctionner en circuit fermé. Personne ne le souhaite mais c'est bien la preuve, qu'en 25 ans, beaucoup de chemin a été parcouru.

II - LA DRAMATURGIE CANADIENNE ET QUÉBÉCOISE

Pour présenter à la fois l'histoire, les dramaturges et les thèmes du théâtre canadien alors que le champ de l'activité dramaturgique et scénique est si vaste, il est difficile de proposer autre chose que des pistes, des titres et une liste chronologique d'auteurs avant la bibliographie. Nous sommes donc amenés à ne retenir que ce qui nous paraît important et significatif à la fois rétrospectivement et pour l'avenir. Le théâtre pour le jeune public sera le grand absent et mériterait à lui seul une étude. Les livres de J. Doolittle et de H. Beauchamp cités dans notre bibliographie permettront aux lecteurs de mesurer la vitalité et la richesse de ce secteur important pour les années à venir.

Le plus grand des critiques de théâtre canadiens, Nathan Cohen, qui sut donner à la presse l'importance qu'elle mérite dans le jeu complexe de l'information théâtrale et de la définition du goût collectif, écrivait en 1964 : "Whatever the size of your community, you cannot advance too far beyond its tastes. You must give the people what they think they want as well as what you think will appeal to them". R. Wallace dans l'introduction à *The Work* (1982) expose le même dilemme : "That we have been so careless of our dramatic past is only one of the reasons we have become increasingly concerned with our theatrical future".

La double volonté politique, décrite au début de cet article, de développer un réseau de lieux pour jouer des pièces et de susciter un public pour les apprécier, a conduit à la création d'une véritable industrie théâtrale de type commercial qui fleurit à côté du théâtre subventionné. Or le théâtre c'est ce que va voir le public, entité vague aux contours difficiles à cerner (voir Perrot et Rouyer, "L'information théâtrale", 1983), qui croit qu'il sait ce qu'il veut ; il trouve son bonheur dans le circuit commercial, les 'dinner-theatres', les cafés-théâtres et les cabarets. Les dramaturges pour qui le théâtre est une aventure spirituelle, littéraire, une recherche sur l'écriture, sont bien obligés, pour vivre, de se plier aux lois du marché et de sacrifier au besoin d'adaptation dramatique qu'exigent aussi bien le cinéma, la T.V. ou la radio. Dans cette optique une bonne pièce canadienne et par conséquent un bon auteur, c'est une pièce qui a fait recette.

Parler de la dramaturgie canadienne revient donc à poser le problème des rapports entre théâtre joué, texte écrit et/ou publié, public et écriture dramatique. Même si le théâtre radiophonique (Len Peterson, P. Joudry, Y. Thériault, Andrew Allan), que nous ne pouvons aborder ici, la pratique des dramatiques télévisées et l'écriture de scénarios pour le cinéma ont eu un impact considérable sur la création du répertoire et du public de théâtre canadiens, ils n'ont pu empêcher l'existence d'une génération perdue d'authentiques écrivains de théâtre (H. Voaden, B. Simons, L. Russell, H. Hardin) et de tout un ensemble de dramaturges qui ont eu le plus grand mal à se faire reconnaître des grandes structures régionales (J. Herbert, J.C. Germain, G. Ryga, G.F. Walker). C'est probablement là que le théâtre en marge - "alternative" - dans les années 1960, a joué son rôle le plus riche, même si au départ il s'appuyait sur la création collective et refusait des textes d'auteurs. Il faut dire cependant que quelques théâtres régionaux ont su, là où la conscience régionale est forte - au Saskatchewan

(pour Rex Deverell et Ken Mitchell), en Alberta et en Colombie britannique (pour George Ryga, Sharon Pollock et John Murrell)- jouer le rôle de découvreurs de talents dramatiques dont les vérités n'étaient pas toujours agréables à recevoir. Le cas du Québec est particulier puisque l'écriture théâtrale et dramaturgique y est inséparable de la prise de conscience culturelle et politique collective.

Parce que le théâtre était une aventure dont le point final est toujours la représentation, on s'est moins préoccupé, au Canada comme au Québec, de savoir si les pièces jouées répondaient à des critères de qualité et d'excellence au sens où la critique universitaire l'entend. Même au niveau de l'écriture, le théâtre était davantage ressenti comme un processus que comme un produit. Comme de surcroît de nombreux écrivains de théâtre sont passés par les universités et enseignent souvent encore à temps plein ou partiel ("creative writing" et départements de théâtre à Victoria, Vancouver, Toronto (York), Calgary, Montréal) on saisira mieux pourquoi il est délicat d'établir une hiérarchie fondée sur le mérite littéraire ou sur le succès théâtral.

Le problème se complique encore si aux différences dramaturgiques on superpose les oppositions culturelles et géographiques dans un théâtre qui cherche sa voie et sa voix. Ce dilemme apparaîtra clairement, nous l'espérons, lorsque nous aborderons les thèmes de la dramaturgie canadienne et québécoise. Un succès à Regina, à Vancouver ou à Winnipeg n'a jamais eu le même poids qu'une réussite à Montréal ou à Toronto. Pour qu'un triomphe à Toronto soit un triomphe tout court il fallait la consécration de New York et la réciproque était encore plus vraie : ce sont les exemples de John Herbert ou récemment de G.F. Walker. *Fortune and Men's Eyes* écrite par J. Herbert en 1963, jouée en atelier à Stratford, Ontario en 1965, triomphalement accueillie à New York en 1967 (Actors' Playhouse) a été reprise au Phoenix Theatre, Toronto en 1975 seulement, et a obtenu à cette occasion le prix de la Fondation Chalmers pour la meilleure pièce. Cela venait bien tard et on comprend que beaucoup de grands dramaturges en puissance soient devenus une génération perdue pour le Canada anglophone et pour l'art dramatique (Beverley Simons et Herschel Hardin par exemple) ou qu'ils aient décidé de faire une carrière américaine (cas de G.F. Walker).

De plus les auteurs reconnus ici et là, au moins jusqu'en 1960 et même après 1967, écrivaient plutôt dans la veine communément appelée naturaliste : ils parlaient de leur région de leur communauté et de ses problèmes, dans des dispositifs dramaturgiques et scéniques traditionnels mais sans insistance sur les aspects sordides de la vie ; on ne parle pas de bon pain cuit au bois comme on décrirait une décharge publique en milieu urbain. C'est sans doute l'extraordinaire mérite du théâtre québécois à partir des années 1960 que d'avoir réussi la synthèse des divers éléments qui concourent à faire d'un texte un succès populaire. On peut dire que Michel Tremblay serait devenu un grand dramaturge ; mais c'est parce que la communauté dans laquelle il a puisé son inspiration et son langage était une vraie expression de la collectivité culturelle, politique et sociale qu'un théâtre de répertoire, traditionnel mais ouvert, comme le Théâtre du Rideau Vert à Montréal a pu monter *Les Belles Sœurs* en 1968 (mise en scène d'André Brassard). Le théâtre québécois qui avait vécu jusqu'ici dans la tradition de Gratien Gélinas (né à Saint-Tite, Québec en 1909) et de Marcel Dubé (né à Montréal en 1930) devenait en un jour culturel, populaire, littéraire, original et autonome. Même si *The Ecstasy of Rita Joe* de George Ryga a été jouée à

Vancouver en 1967 puis montée au National Arts Centre (Ottawa) en 1969, c'est le Québec, à travers Michel Tremblay, qui donne au Canada sa voix sur la scène internationale.

Il est difficile de fixer une date marquant la naissance du théâtre et de la dramaturgie canadiennes. Telle Minerve, la dramaturgie serait sortie toute armée un beau matin. Cela n'est pas le cas dans ce pays, immense mosaïque, en quête de lui-même encore au moment des célébrations du Centenaire en 1967. Nous pouvons donc essayer de proposer des repères historiques qui s'appliquent à la fois aux auteurs et aux événements dont traitent leurs œuvres. C'est dire que nous parlerons de l'histoire canadienne comme thème plus tard. Il y aurait la période coloniale qui va jusqu'en 1867 ; de nombreux auteurs d'aujourd'hui s'en sont beaucoup inspirés. La période de la Confédération lui ferait suite et irait jusqu'en 1945. Il faudrait faire une place toute particulière au théâtre d'agitation et de propagande des années 1930 qui anime beaucoup la vie du Canada d'est en ouest avec notamment la présentation de *Eight Men Speak* (oct. 1933) et l'activité de groupes comme le Progressive Arts Club parti de Vancouver comptant de nombreux relais notamment à Montréal, ou le Theatre of Action (voir bibliographie, R. Wright et T.G. Ryan). Nous arriverions ainsi à l'histoire immédiate de 1945 à 1967 et depuis 1967. Cette chronologie doit être nuancée en ce qui concerne le Québec. La dramaturgie québécoise s'appuie sur 325 ans d'imitation (depuis Marc Lescarbot) et sur 45 années de lente maturation jusqu'en 1967. C'est un théâtre d'exercices spirituels et littéraires sous le contrôle des évêques de Québec et de Montréal jusqu'à la révolte de 1837 (et même après), marquant néanmoins un tournant jusqu'en 1918. Après cette date et surtout entre 1933 et 1960, la naissance de la radio contribue à la création d'un véritable théâtre national des ondes jouissant d'une grande liberté critique. A partir de 1960 se définit peu à peu l'expression dramatique et théâtrale d'une conscience nationale québécoise à la fois collective et individuelle.

Depuis 1968 c'est l'explosion des talents. Montréal a, il est vrai, joué beaucoup plus que Vancouver ou Toronto le rôle de grand centre artistique depuis longtemps, où deux courants se sont développés, depuis 1900, en gros jusqu'en 1960, en s'ignorant. Les spectacles populaires de variétés où des monologuistes maniaient la satire sociale sans effet sur les structures politiques ou la culture cultivée (*Fridolinades* et *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, devenu directeur de la Comédie Canadienne de sa création en 1958 jusqu'en 1969) ; cette tradition du monologue reste encore très vivante (Yvon Deschamps, Clémence Desrochers, Marc Favreau alias Sol). On trouvait également un théâtre de tradition littéraire européenne et francophone. Marcel Dubé né en 1930 est le plus grand parmi les auteurs québécois contemporains mais la majeure partie de son œuvre a été écrite avant 1960 et ne s'inscrivait pas dans la prise de conscience nationale et littéraire de la "québécoïté". La tradition du 'Grand Théâtre' fondée sur le répertoire international et universel avec de 'Grands Comédiens' (souvenir des grands succès canadiens de Sarah Bernhardt) était plus ancrée que dans l'espace anglophone. Cela a peut-être facilité la rupture avec cette tradition et la réaction sur le plan formel. *T'es pas tannée Jeanne d'Arc* (Grand Cirque Ordinaire) (novembre 1969) écrite et jouée par la troupe du Grand Cirque Ordinaire de R. Cloutier, créée en 1969 et dissoute en 1972, est le meilleur exemple de ce rejet de la tradition ; il exploite le cadre et la technique du cirque poussés à leurs limites. L'entreprise

dramaturgique et théâtrale de Jean-Claude Germain (né à Montréal en 1939) est l'expression la plus complète d'une volonté de récupération et de subversion de toutes les formes d'expression théâtrale ayant marqué la vie culturelle du Québec ; nous pensons en particulier à *Les enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu* joué au TMN (Théâtre du Même Nom par dérision du TNM, Théâtre du Nouveau Monde). L'opposition au Québec aujourd'hui entre dramatiques (Radio ou TV), texte théâtral d'auteur ou d'un collectif et pratique théâtrale et scénique, est presque effacée alors que cela n'est pas aussi vrai pour la dramaturgie anglophone, sauf dans le cas de Michael Hollingsworth ou de John Gray, et dans une certaine mesure de George Ryga.

A travers ces quelques repères chronologiques, on voit pointer un phénomène intéressant : le nombre de femmes dramaturges augmente régulièrement. Sans remonter à Eliza Cushing (1794-1886) ou à Sarah Anne Curzon (1833-1898) dont la *Laura Secord* (1876) est une œuvre connue, ou à Elizabeth Jane Thompson (1858-1927), il suffirait de commencer à Gwen Pharis Ringwood ; née dans l'État de Washington en 1910, venue avec sa famille dès 1913 vivre en Alberta, elle donnait comme date de naissance 1910 B. CBC, c'est-à-dire avant la création de la Canadian Broadcasting Corporation en 1932 pour laquelle elle a beaucoup écrit. Très active à l'Université de Calgary et à l'École de Théâtre de Banff, elle a donné au théâtre canadien ses premiers classiques. Patricia Joudry, née à Spirit River dans l'Alberta en 1921 a beaucoup vécu à Montréal (1925-40) puis à Toronto. Son œuvre importante se confond avec l'histoire du théâtre radiophonique de 1939 à 1960. Françoise Loranger née en 1913 au Québec après avoir pratiqué l'observation psychologique dans le roman traditionnel a bifurqué avec *Une maison ... un jour* (1965) et surtout avec *Médium saignant* (1970) vers l'écriture dramatique qui privilégie les références historiques, politiques et la participation des spectateurs. Antonine Maillet, née en 1929 à Bouctouche en Acadie, Marie-Claire Blais née en 1939 sont trop connues pour qu'on les oublie. Denise Boucher, née en 1935, 'l'auteure' des *Fées ont soif* (TNM, Montréal, 1978), Sharon Pollock (née en 1936 à Fredericton, Nouveau Brunswick qui habite Calgary depuis 1971), Beverley Simons (née en 1938 à Flin Flon dans le Manitoba et qui n'écrit plus pour le théâtre depuis dix ans), Carol Bolt (née à Winnipeg en 1941), Jovette Marchessault dont *La saga des poules mouillées* est écrite à la gloire des "écrivaines" québécoises (TNM, 1981), Marie Laberge (née au Québec en 1951) ou encore Elisabeth Bourget (née à Montréal en 1953), Erika Ritter (née à Toronto en 1948) sont toutes des dramaturges qui ont apporté et apporteront à la création dramatique canadienne et québécoise une force et une richesse considérables.

Que la préoccupation soit directement affirmée ou non, dans l'intrigue, les thèmes et les personnages, toute la dramaturgie canadienne depuis plus de vingt ans s'organise autour d'un grand thème articulé en deux volets. Il s'agit de fêter, de célébrer le pays ou la province dans laquelle l'auteur a vécu ou s'est installé sans pour cela s'enfermer dans les limites étroites du localisme et de la canadianité ; il s'agit en même temps comme le dit très fermement Sharon Pollock de devenir soi-même : "We, Canadian playwrights are only going to remain immigrants playwrights until we form an organic and passionate relationship with ourselves and where we live. We must stop looking for acceptance outside. When is a Canadian play going to make it big in New York ? Who cares. When we know where we are, we'll know where we're going. Until then, all we must do, is keep writing" (CTR, 34, Spring 1982, p. 38). Ce

thème cher à Margaret Atwood ("We're all immigrants in this country") dénote le souci d'apprendre à se connaître et à se reconnaître à travers un pays qu'on habite depuis peu, de comprendre sans les critiquer les gens qu'on côtoie. Il en induit un autre ; quand on ne se connaît pas bien soi-même il est bien difficile de porter sur le monde et sur soi un regard critique, de prendre ses distances avec un monde dont on n'est encore pas assuré. La plupart des dramaturges canadiens dans leur œuvre expriment bien cette absence de recul ; et le théâtre sérieux n'ose pas encore manier l'ironie. Seul le théâtre commercial et de divertissement peut s'offrir ce luxe car on sait que ce n'est pas sérieux. Lorsque Michael Hollingsworth présenta *Clear Light* au Toronto Free Theatre et *Strawberry Fields* au Factory Lab Theatre en 1973 à Toronto, les thèmes de la violence sociale, des perversions sexuelles et des phénomènes de drogue qu'elle entraînait, mettaient l'édifice social en péril et le "Vice Squad" intervint pour interdire les représentations. Et pourtant dans les "dinner-theatres", on pouvait, comme dans les cabarets, aborder les mêmes sujets. Dans un cas le corps social pouvait, dans l'autre il ne pouvait pas, accepter de se regarder avec le recul de toute création littéraire. Par contre la dramaturgie québécoise et son public, en partie seulement, est tout à fait capable de prendre ce recul nécessaire sans céder pour autant au masochisme.

Il faut déjà jouir d'un statut reconnu dans la structure sociale comme Robertson Davies (né en 1913 à Thamesville, Ontario) et posséder le détachement de l'universitaire, homme de lettres, pour être à la fois accepté et savoir rester critique. *Fortune My foe* (1949) analyse à travers les procédés du théâtre au théâtre le défi que représente l'installation d'un intellectuel dans un Canada entièrement aux mains des Philistins de la culture. Il est vrai que Robertson Davies écrit des comédies pour un théâtre qui est le temple des émotions où rêves et souhaits comptent par dessus tout. Il sait manier l'humour et l'ironie pour pouvoir assumer et faire partager à la fois une culture traditionnelle (il est passé par Upper Canada College), une grande méfiance à l'égard de la classe moyenne sans culture (*At my heart's core*, 1950 dont l'action se situe en 1837 pour permettre l'ironie) et une perception des problèmes qui se posent à la conscience canadienne. Il est d'ailleurs aussi connu sous son pseudonyme d'humoriste patenté Samuel Marchbanks que pour son théâtre et n'est certainement pas le Bernard Shaw canadien qu'on a voulu souvent faire de lui.

En réalité le thème de la mosaïque ethnique offre aux dramaturges leurs meilleurs sujets, la très grande force de pièces comme *Crabdance* de Beverley Simons ou *Leaving Home* de David French mais surtout *The Ecstasy of Rita Joe* de George Ryga qui analyse le sort tragique des Indiens déracinés -l'extase ironique du titre est un viol collectif- ou *Esker Mike and his Wife Agaluk* de Herschel Hardin, sont de remarquables études sur l'ethnicité, le localisme et la société canadienne en même temps que des pièces de théâtre très fortes. Le thème de l'ethnicité abordé au plus près des conditions de vie recoupe celui du localisme de la couleur locale et donc du naturalisme tranche de vie mais sans pessimisme. Beaucoup de pièces québécoises en sont le reflet attendrissant sans mièvrerie et profondément juste et bouleversant. *Le temps d'une vie* de Roland LePage, *C'était avant la guerre à l'anse à Gilles* et bien évidemment tout le théâtre de Michel Tremblay nous renvoient grâce à la force dramatique et à la qualité de la langue une image fascinante, riche et sans concession de la vie québécoise et de l'imagination de ses dramaturges. Cela s'applique au théâtre de

Rex Deverell (*The Sherbone General Store Caper*, *The Underground Lake*, *The Uphill Revival*) et de Ken Mitchell (*Cruel Tears*), de Carol Bolt (*Shelter*) ou de la création collective du 25th Street House Theatre de Saskatoon, *Paper Wheat* pour la Prairie du Manitoba au Saskatchewan ou à *The Farmshow* (Paul Thompson et le Théâtre Passe Muraille de Toronto) pour l'Ontario agricole. Toutes ces pièces adoptent la technique naturaliste et documentaire trouvant par là un écho immédiat auprès d'un public toujours prêt à un peu de nostalgie. Comme le dit Martin Kinch ce n'est pas "the edgy urban naturalism of a lot of current German naturalism, it is a kind of homespun, soft-focus, mythological nostalgia (The Work, p. 347)." Le Canada est un pays immense, la télévision et la vidéo vont être un moyen efficace et économique d'élargir notre public aussi bien sur le plan national qu'international. Avec des vidéos on peut s'introduire sur les marchés américain et britannique" dit aujourd'hui Clarke Rogers qui a pris la relève de Paul Thompson au Théâtre Passe Muraille.

L'image que les canadiens cherchent d'eux-mêmes et veulent donner aux autres fait donc partie de la dramaturgie des meilleurs auteurs et passe non seulement par la référence à l'ethnicité et au localisme mais encore plus par le recours aux thèmes historiques, que ce soit l'histoire presque mythique et lointaine mais toujours actuelle du XIX^{ème} siècle ou l'histoire plus immédiate qui se constitue sous nos yeux en nouveau mythe. *The Gayden Chronicles* de Michael Cook, *Hope deferred* de Robertson Davies, *Les Canadiens* de Rick Salutin, *The Doukhobors* (Création collective du Théâtre Passe Muraille), *The Red Revolutionary* de Ken Gass, *Walsh* de Sharon Pollock, 1837 : *The Farmer's Revolt*, de Rick Salutin, *Riel* de John Coulter, *La trilogie des Donnelly's* de James Reaney, *Buffalo Jump* et *Red Emma* de Carol Bolt, *Billy Bishop goes to War* de John Gray, *Waiting for the Parade* de John Murrell, *Ten Lost Years* de Jack Winter et Cedric Smith, *Gravediggers of '42* de Tom Hendry, de très nombreuses créations collectives québécoises utilisent les grands moments de l'histoire s'appuyant sur la technique du théâtre documentaire et sur l'écriture littéraire pour interroger et forger en même temps le passé canadien et québécois, découvrir des racines et mieux peut-être, affronter le présent et l'avenir.

Un texte théâtral tisse des situations des portraits et des thèmes avec du langage. Lorsque ce langage est de plus un moyen de créer une identité, il devient un véritable thème. C'est là que la dramaturgie québécoise est indéniablement plus riche que ses sœurs anglophones. Il faudrait parler d'Antonine Maillet (*La Sagouine*) mais surtout de l'influence considérable de l'œuvre de Michel Tremblay. Le joul qu'il utilise en authentique créateur et non en ethnologue, dit et stigmatise avec une extraordinaire richesse, le cul de sac économique et culturel qui le produit et dans lequel ses personnages aboutissent. Il démystifie et en même temps exprime les thèmes majeurs de son théâtre, la frustration, la famille et l'incommunicabilité. Cette langue populaire immédiatement accessible au public devient sous la plume inspirée de Michel Tremblay, un outil poétique et musical incomparable et sans exotisme. Célébration rituelle, fête de la libération, conscience de l'enfermement dans le carcan sociopolitique, la dramaturgie de Michel Tremblay a libéré d'autres énergies créatrices (Roland LePage, Jean Barbeau, Michel Garneau, Jean-Claude Germain) de forger une authentique expression littéraire de l'autonomie québécoise. David Fennario (*Balconville*) réussit le même exploit littéraire dans une pièce de bout en bout bilingue et d'une rare force dramatique.

Nous avons laissé entendre que la dramaturgie canadienne s'appuyait beaucoup sur une variante de l'esthétique naturaliste. Il serait faux d'en conclure que tous les auteurs canadiens sont naturalistes. Notre espace de communication est devenu multi-média ; la dramaturgie canadienne, même avant Marshall McLuhan, a su utiliser les ressources des nouvelles techniques ou du moins faire entrer au théâtre des arts qui jusque là faisaient figure d'exclus. *Wilderness* de Herman Voaden fut jouée en 1931 et rebaptisée *Rocks* reprise à Toronto en 1932 ; elle combinait la musique symphonique, des effets de lumière, un décor très futuriste, des gestes et des mouvements très stylisés pour les acteurs et un texte d'un lyrisme extrême. Herman Voaden s'en prenait au littéralisme triste du théâtre canadien de l'entre-deux-guerres et se proposait de créer une dramaturgie nationale originale. Il inventa le vocable d' "expressionnisme symphonique". *Wilderness* avait pour cadre un petit village des rives nord du Lac Supérieur ; elle prenait appui sur le terroir. Il a fallu attendre longtemps et trouver des conditions socio-économiques et politiques différentes pour que certaines des intuitions de Voaden se réalisent. La vogue des années 1968-1978 pour la création collective, les lieux désaffectés (espaces vides chers à Peter Brook), l'utilisation de la musique expérimentale ou de rock ont permis la mise en scène de très bons textes. Nous serions tentés de dire que l'élargissement des techniques d'écriture dramatique et scénique est un thème à part entière du théâtre canadien contemporain. *Zastrozzi* de G.F. Walker, *Doukhobors* et *Farmshow* par le Théâtre Passe Muraille, les créations entre 1969 et 1973 du Grand Cirque Ordinaire à Montréal, la forme même de *The Ecstasy of Rita Joe*, les pièces de John Gray (*18 wheels*, *Rock and Roll*) *Riel* de John Coulter, *The Donnellys* de James Reaney mêlent tous les thèmes et toutes les techniques qui nous paraissent aujourd'hui constituer une dramaturgie canadienne et québécoise adultes. Le mélange des formes, la variété des langages, la diversité des personnalités et de leurs expériences font du théâtre canadien aujourd'hui une illustration positive de cette mosaïque dans laquelle les différents éléments semblent se stabiliser artistiquement dans leurs différences. Cela ne veut en aucune manière dire immobilisme. Un pays qui compte des dramaturges comme Michel Tremblay, Michael Cook, George Ryga, B. Simons, G.F. Walker, Jovette Marchessault ou Marie Laberge peut envisager l'avenir même si les conditions socio-économiques actuelles ne sont guère propices à la rencontre riche de possibilités entre une dramaturgie, un réseau théâtral, des acteurs, des metteurs en scène, des politiques culturelles et surtout des publics.

On trouvera maintenant en guise de conclusion une chronologie des principaux dramaturges canadiens et québécois et une sélection de quelques unes de leurs pièces depuis 60 ans :

Merill DENISON (né en 1893, Détroit) :

Marsh Hay, 1923.

John COULTER (né à Belfast en 1888, canadien depuis 1936) :

Family Portrait, BBC Radio and CBC 1937

Riel and The Trial of Louis Riel, Regina 1967, NAC 1975.

Herman VOADEN (né à London, Ontario, 1903) :

Earth Song, 1932

Wilderness, 1931 puis *Rocks*, 1932, Toronto.

Gratien GÉLINAS (né en 1909, Saint-Tite, Québec) :

Les Fridolinades, 1943-46

Tit-Coq, 1950

Bousille et les Justes, 1960.

Gwen Pharis RINGWOOD (né à Anatone, Washington en 1910, au Canada depuis 1913) :

Eye opener

The Rainmaker, 1935

Stampede, 1937

Still stands the House, 1938

Pasque Flower, 1939

The Play of the Canadian Prairie, 1939.

Robertson DAVIES (né en 1913, Thamesville, Ontario) :

Eros at Breakfast, 1949

Hope deferred, 1949

Fortune, my Foe, 1949

Question Time, St Lawrence centre, Toronto.

Françoise LORANGER (née en 1913) :

Une maison ... un jour, 1965

Médium saignant, 1970.

Len PETERSON (né en 1917 à Regina, Saskatchewan) :

Burlap Bags, CBC Radio, 1946

Plus de 1200 scripts, Concordia Archives.

John HERBERT (né à Toronto, 1926) :

Fortune and Men's eyes, 1965.

Roland LEPAGE (né à Québec, 1928) :

Le temps d'une vie, 1974.

James REANEY (né en 1926 à Stratford, Ontario) :

The Killdeer, 1960

Listen to the Wind, 1966

The Donnelly's (1965-67) première au Tarragon, Toronto, 1973-74

Colours in the Dark, 1970.

Tom HENDRY (né en 1929 à Winnipeg, Manitoba) :

Fifteen miles of broken Glass, TV, 1965, Toronto, 1969

Gravediggers of 1942, 1973, Toronto Free Theatre.

Marcel DUBÉ (né à Montréal, 1930) :

Zone, 1955

Le Temps des Lilas, 1958

Les Beaux Dimanches, 1968.

Michael COOK (né à Londres 1933 ; installé à Terre Neuve depuis 1966) :

Jacob's Wake, 1976

The Gayden Chronicles, 1976.

George RYGA (né à Deep Creek, Alberta, 1932) :

The Ecstasy of Rita Joe, 1967, Vancouver Playhouse

Grass and Wild strawberries, 1969, Vancouver Playhouse

Ploughman of the Glacier, Spratt's Ark Theatre, Vancouver, 1976

Captives of the Faceless Drummer, Festival Lennoxville, 1972.

Denise BOUCHER (née en 1935) :

Les Fées ont soif, 1978, TNM, Montréal.

Herschel HARDIN (né à Vegreville, Alberta en 1936) :

The Great Wave of Civilisation, Festival Lennoxville, 1976

Eskier Mike and his wife Agiluk, Factory Lab Theatre, 1971.

Sharon POLLOCK (née à Fredericton, N.B. en 1936, habite Calgary depuis 1971) :

Walsh, 1973, Theatre Calgary.

The Komagata Maru Incident, 1976 Vancouver East Cultural Centre.

Blood Relations, Edmonton, Theatre Three, 1980.

P. ROUYER
LE THÉÂTRE AU CANADA

- Antonine MAILLET (née à Bouctouche, Acadie en 1929) :
Les Crasseux, Compagnie Jean Duceppe, Montréal, 1974
La Sagouine, feuilleton radio 1970-71 en 16 parties, Radio-Canada ; puis Théâtre du Rideau Vert, 1972
Emmanuel-à-Joseph-à-Davit, Rideau Vert, 1978.
- Jack WINTER (né à Moose Jaw, Sask., en 1936) :
Before Compiegne, Toronto Workshop Productions, 1963
Hey Rube, Toronto Workshop Productions, 1963 et 1966
Ten Lost Years, Toronto Workshop Productions, 1974
Très nombreuses dramatiques entre 1967 et 1976 pour CBC.
- Beverley SIMONS (née à Flin Flon, Manitoba en 1938) :
Crabdance, Seattle, 1969 ; Playhouse theatre, Vancouver, 1972
Preparing, 1972
Leela means to play, 1976.
- David FRENCH (né à Coley's Point, Terre Neuve en 1939) :
Leaving Home, Tarragon Theatre, 1972
Of the Fields lately, Tarragon, 1973
Jitters, Tarragon, 1978.
- Michel GARNEAU (né à Montréal, 1939) :
Quatre à Quatre, Théâtre Quat'Sous, Montréal, 1974
Abriés et Désabriés, Théâtre de la Manufacture, Montréal, 1977.
- Jean-Claude GERMAIN (né à Montréal en 1939) :
Diguidi, diguidi, Ha ! Ha ! Ha ! TMN, Montréal, 1969
Les enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu, TMN, 1969
Un pays dont la devise est je m'oublie, Théâtre d'aujourd'hui, 1976
Mamours et conjugat, Théâtre d'Aujourd'hui, 1978.
- Paul THOMPSON (né dans l'Île du Prince Édouard en 1940) :
Doukhobors, 1977, Théâtre Passe Muraille
I love you Baby Blue, 1975, *The Farmshow*, 1976
Les Maudits Anglais, 1978 (mise en scène seulement).
- Ken MITCHELL (né à Moose Jaw, Sask, 1940) :
The Medicine Line, Moose Jaw, 1976
The Shipbuilder, Regina Drama Department, 1978
Nombreuses pièces radiophoniques pour CBC, Regina.
- John PALMER (né à Sidney, Nouvelle Écosse, 1940) :
Memories for my Brother, 1969
Memories for my Brother, part II, St Lawrence Center, Toronto, 1972.
- Lawrence RUSSELL (né en 1941 en Irlande du Nord ; à Victoria Colombie Britannique depuis 1971) :
Nombreux programmes de radio et de vidéo.
- Rex DEVERELL (né à Toronto en 1941) :
Boiler room suite, Globe Theatre, Regina, 1977
Depuis 1971 nombreuses pièces pour CBC, Regina.
- Carol BOLT (née à Winnipeg, 1941) :
Buffalo Jump (sous le titre *Next Year Country*, Globe, Regina, 1971 puis sous le titre original au Théâtre Passe Muraille, 1972
Red Emma, Queen of the Anarchists, Toronto Free Theatre, 1974
Shelter, Theatre London, Ontario, 1975 ; St Lawrence Centre 1975
One Night Stand, Tarragon Theatre, 1977.
- Rick SALUTIN (né à Toronto, 1942) :
1837 : The Farmer's Revolt, Théâtre Passe Muraille, 1973
Les Canadiens, Centaur Theatre, Montréal 1977 ; jouée pratiquement partout au Canada.
Joey, 1982, NWDT, Terre Neuve.
Nathan Cohen : A Review, 1981, Théâtre Passe Muraille.

COUP DE THÉÂTRE n° 4
DÉCEMBRE 1984

Michel TREMBLAY (né à Montréal, 1942) :

Les Belles Sœurs, 1968, Théâtre du Rideau Vert, Montréal.

A toi pour toujours, ta Marie Lou, Théâtre Quat'Sous, Montréal, 1971

Forever Yours, Marie-Lou, Tarragon, 1972

Bonjour là, Bonjour, 1974, Montréal, Place des Arts

Sainte Carmen de la Main, Montréal, Place des Arts, 1976

Les anciennes Odeurs, 1981, Montréal.

Jean BARBEAU (né à Saint Romuald, Québec en 1945) :

Goglu, 1970 Théâtre Quotidien, Montréal

Une Brosse, 1975, Théâtre du Trident, Québec.

Martin KINCH (né en 1943 en Grande-Bretagne et Université du Western Ontario) :

Me ? Toronto Free Theatre, 1974.

Larry FINEBERG (né à Montréal en 1945) :

Hope, Toronto Free Theatre, 1972

Eve, Stratford Festival, 1976

Life on Mars, Toronto Free Theatre, 1979.

David FREEMAN (né à Toronto en 1945) :

Battering Ram, Factory Theatre Lab, 1972

Creeps, Factory Theatre Lab, 1971

You're gonna be alright Jamie-Boy, Tarragon, 1974.

Ken GASS (né à Abbotsford, Colombie Britannique, 1945) :

Red Revolutionary, Factory Theatre Lab, 1971

Winter Offensive, Factory Theatre Lab, 1977

A fait de très nombreuses mises en scène essentiellement au Factory Theatre Lab.

John MURRELL (né aux États-Unis, 1945, vit à Calgary depuis) :

Power in the Blood, Persephone Theatre, Saskatoon, 1977

Waiting for the Parade, ATP, Calgary, 1977

Memoir, Guelph, 1977 ; National Arts Centre, 1978.

John GRAY (né en 1946 à Ottawa et élevé en Nouvelle Écosse) :

Billy Bishop goes to War, Tahmanous Theatre, Vancouver ; Vancouver East Cultural Centre ;
Théâtre Passe Muraille, 1978

18-Wheels, 1978, Théâtre Passe Muraille.

Rock and Roll, 1981, Vancouver East Cultural Centre au National Arts Centre, Ottawa.

George F. WALKER (né en 1947 à Toronto) :

Zastrozzi, 1977, Toronto Free Theatre

Filthy Rich, 1978, Toronto Free Theatre

Theatre of the Film Noir, 1981, Factory Theatre Lab.

David FENNARIO (né à Pointe Saint Charles, Montréal en 1947) :

On the Job, 1975 Centaur Theatre, Montréal

Nothing to lose, 1976, Centaur Theatre

Balconville, Centaur Theatre, 1979.

Erika RITTER (née à Toronto, 1948) :

Winter 1671, 1979, Toronto Arts Productions

Automatic Pilot, New Theatre, Toronto, 1980

The Passing Scene, Tarragon Theatre, 1982.

Michael HOLLINGSWORTH (né en 1950 à Swansea, GB ; vit à Toronto depuis 1956) :

Strawberry Fields, 1973, Factory Lab Theatre

Clear Light, 1973, Toronto Free Theatre

Electric Eye (one act video drama), Video-Cabaret, Toronto, 1978

1984 (video-cabaret, adaptation), Video-Cabaret at the Music Hall Theatre, Toronto, 1981.

Marie LABERGE (née en 1951, Québec) :

C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, 1981, Montréal et Toronto.

P. ROUYER
LE THÉÂTRE AU CANADA

Elisabeth BOURGET (née en 1953 au Québec) :

Bernadette et Juliette ou la vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 1979.

Allan STRATTON (né en 1951 à Stratford, Ontario) :

Rexy, 1981, Phoenix Theatre, Toronto

Nurse Jane goes to Hawaiï, Phoenix Theatre, 1981.

BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE

Sources bibliographiques :

BALL J. et PLANT R., *A Bibliography of Canadian Theatre History*, Toronto : Playwrights'Coop, 1978.

WAGNER A., Ed., *The Brock Bibliography of Published Canadian Plays in English:1766-1978*, Toronto : Playwrights Canada, 1980.

PLAYWRIGHTS CANADA, *Directory of Canadian Plays and Playwrights*, Toronto : Playwrights Canada, 1981 (édition du 10ème anniversaire).

O'NEILL P.R., "A Checklist of Canadian Dramatic Materials to 1967:Part I A-K", *Canadian Drama*, 8, 2, 1982, 173-303.

O'NEILL P.R., "A Checklist of Canadian Dramatic Materials to 1967:Part II L-Z", *Canadian Drama*, 9, 2, 369-506.

GAUVIN L. et MAILHOT L., eds., *Guide culturel du Québec*, Montréal : Boréal Express, 1982.

RUBIN D., et CRANMER-BYNG A., *Canada's Playwrights a Biographical Guide*, Downsview : CTR Publications, 1980 (concerne essentiellement les auteurs anglophones contemporains).

LAQUERRE M. et LAVOIE P., *Répertoire analytique de l'activité théâtrale au Québec : 1978-79*, Montréal : Théâtrethèque de l'Université de Montréal/Leméac, 1981, 3 vols. (Un modèle dans le genre).

Répertoire Théâtral du Québec, Revue Jeu : Montréal, 1983.

Répertoire très complet publié chaque année depuis 1981.

Canadian Theatre Checklist, Downsview : CTR Publications, 1983 : liste des théâtres et troupes région par région publiée depuis 1975 et tenue à jour.

RUBIN D., Ed., *Canada on Stage:Canadian Theatre Review Yearbook*, Downsview : CTR Publications, 1975. Concerne la saison 1974, a publié chaque année depuis : source remarquable par la qualité des indications factuelles et photographiques.

FINK H. et MORISSON B., *Canadian National Theatre on the Air:CBC, CAB, CNR Radio Drama 1925-1961;a descriptive Bibliography*, Toronto : University of Toronto Press, 1982.

C.e.a.d., *Répertoire des Textes du Centre d'essai des auteurs dramatiques*, Montréal : C.e.a.d., 1982.

Revues :

CTR (Canadian Theatre Review), 37 numéros parus depuis 1974 ; chaque numéro contient le texte d'une pièce. La revue indispensable. Publication interrompue depuis 1 an ; devrait paraître bientôt (CTR Publications, Downsview, Ontario).

Jeu, Revue du Théâtre québécois publiée depuis 1976 à Montréal tout aussi indispensable que CTR (Case P. 1600 Suc. E, Montréal, H2T 3B1).

Canadian Drama/L'Art Dramatique Canadien

Créée en 1975, semestrielle, publiée par l'Université de Waterloo, et l'Université de Guelph (Guelph, NIG 2W1).

Theatre History in Canada/Histoire du Théâtre au Canada, créée en 1980, publiée par l'Université de Toronto et l'Université de Queen's, Kingston (Association d'Histoire du Théâtre au Canada, Toronto, M5S 1A1).

Anthologies :

- WAGNER A., ed., *Canada's Lost Plays*, Toronto : CTR Publications, 4 vols.
Vol. I, *The nineteenth Century*, 1978 ; Vol. II, *Women Pioneers*, 1979 ; Vol. III, *The Developing Mosaic*, 1980 ; Vol. IV, *Colonial Quebec, French Canadian Drama:1606-1966*, 1982.
- WRIGHT R. et ENDRES R., eds, *Eight Men Speak and Other Plays from the Canadian Worker's Theatre*, Toronto New Hog Town Press, 1976.

Ouvrages et revues :

- OSTRY B., *The Cultural Connection:an Essay on Culture and Government Policy in Canada*, Toronto : McClelland & Stewart, 1978.
- MASSEY V. et LEVESQUE Father, *Report of the Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences*, Ottawa, 1951 (plus connu sous le nom de Rapport Massey).
- APPLEBAUM L. et HÉBERT J., *Report of the Federal Cultural Policy Review Committee*, Ottawa : Information Services, Department of Communications, nov. 1982. 31 ans plus tard, se veut l'équivalent du Rapport Massey dans un contexte économique et politique hostile.
- Report of the Federal Cultural Policy Review Committee:Summary of Brief and Hearings*, jan. 1982. Ce volume très intéressant prépare le rapport Applebaum-Hébert (consulter en part. les chap. 5 et 8).
- La Politique québécoise de développement culturel*, Québec : Éditeur Officiel, 1978, 2 vols.
- BRISSENDEN C., *Spotlight on Drama:a Teaching and Resource Guide to Canadian Plays*, Toronto : The Writers'Development Trust, 1981 (Avec un excellent article d'A. Wagner sur les lignes de force du théâtre canadien de 1600 à 1969).
- WALLACE R. et ZIMMERMAN C., *The Work:Conversations with English Canadian Playwrights*, Toronto : The Coach House Press, 1982 (Entretiens avec 26 dramaturges anglophones).
- ANTHONY G., *Stage Voices:Twelve Canadian Playwrights talk about their lives and work*, Toronto : Doubleday, 1978.
- "The Canada Council and the Theatre:The Past Twenty Five Years and Tomorrow", *Theatre History in Canada*, 3, 2, Fall 1982, 165-92.
- "Canadian Theatre Today", *CTR*, 34, Spring 1982, Special Issue.
- RYAN, TOBY, GORDON, *Stage Left:Canadian Theatre in the Thirties*, Toronto : CTR Publications, 1981.
- LEWIS P., Ed., *Radio Drama*, London/New York : The Longman Group, 1981 (Le chapitre 11 rédigé par H. Fink fait le point sur le théâtre radiophonique en Amérique du Nord. Indispensable).
- WALLACE R., Ed., "Radio:Canada's Dramatic Voice" *CTR*, 36, Fall 1982, Special Issue (Le théâtre radiophonique au Canada).
- GRUSLIN A., *Le théâtre et l'État au Québec*, Montréal:VLB, 1981.
- CARON A., *Le Père Émile Legault et le Théâtre au Québec*, Montréal : FIDES, 1978.
- RINFRET G.E., *Le Théâtre canadien d'expression française : répertoire analytique des origines à nos jours*, Montréal : Meméac, 1975-77, 3 vols.
- Archives des Lettres Canadiennes, Volume V, *Le Théâtre Canadien Français*, Montréal : FIDES, 1976 (1005 pages :l'ouvrage de base).
- BELAIR M., *Le Nouveau Théâtre Québécois*, Montréal : Leméac, 1973.
- DASSYLVA M., *Un Théâtre en Effervescence*, Montréal : La Presse, 1975 (les critiques au jour le jour de 1965 à 1972 par un journaliste qui a fait beaucoup pour le théâtre québécois).
- GODIN J., CLÉO et MAILHOT L., *Le Théâtre Québécois*, Montréal : HMH, 1973.
- GODIN J., CLÉO et MAILHOT L., *Le Théâtre Québécois : II*, Montréal : HMH, 1980 (Ces deux ouvrages couvrent l'étude de dix dramaturges québécois et la situation théâtrale de 1970 à 1980).

P. ROUYER
LE THÉÂTRE AU CANADA

The Globe and Mail, "Stage Canada : Theatre from Coast to Coast with a thrust to the North", Toronto, Monday, Nov. 28, 1983 (Supplément de 26 pages à l'édition du journal le plus lu dans tout le Canada).

PERROT M. et ROUYER Ph., "L'information théâtrale au Canada", *Études Canadiennes*, 15, 1983, 101-28 (Ce numéro spécial rassemble les principaux articles d'un colloque organisé à Bordeaux sur la sociologie du théâtre en mai 1983).

ROUYER Ph. "Théâtres au Canada", *Cahiers CERT-CIRCE*, 7, juillet 1980, 7-86 (MSHA, Domaine Universitaire, 33405 Talence Cédex).

BEAUCHAMP H., *Le Théâtre à la P'tite École*, Ministère des Affaires Culturelles, Québec, Août 1978 (Préparé par le groupe de recherches du Théâtre pour Enfants et avec l'aide du Service du Théâtre au Ministère. La rédaction finale de ce rapport est de Hélène Beauchamp).

DOOLITTLE J. et BARNIEV Z., *A Mirror of Our Dreams : Children and Theatre in Canada, with a chapter on Theatre in Quebec by Helene Beauchamp*, Vancouver : Talonbooks, 1979.

USMIANI R., *Second Stage : the Alternative Theatre Movement in Canada*, Vancouver : U.B.C., Press, 1983.

Philippe ROUYER

Bordeaux III
Centre d'Études et de Recherches Théâtrales