

LE THÉÂTRE AMATEUR ET LE DÉVELOPPEMENT DU THÉÂTRE COMME ART

Paul Lefebvre / FQTA – 13 juin 2015

En 1986, à Québec, à l'occasion d'un festival qui s'appelait La Quinzaine internationale de théâtre de Québec, j'ai vu un des spectacles de théâtre les plus mémorables de ma vie. C'était une production de l'Association pour un théâtre progressiste, une compagnie de la ville de Pune en Inde – c'est près de Mumbai – une compagnie dirigée par le Dr. Mohan Agashe. La pièce s'intitulait *Ghashiram Kotwal* – en français *Ghashiram, chef de police* – et racontait comment un gouverneur corrompu nommait un ignare ambitieux comme chef de police, lui faisait faire à son insu ses jobs de bras politiques, puis, une fois son utilité terminée, le faisait tuer à la grande joie de la population qui n'en pouvait plus de ses méthodes violentes et de son incompetence. C'était un spectacle réglé au quart de tour. Profondément moderne, mais avec une gestuelle, une mise en place et des musiques inspirées de formes théâtrales traditionnelles de cette région de l'Inde. Décor minimal. Des costumes magnifiques, mais sans extravagance. Donc, budget modeste. C'était éblouissant, extraordinairement théâtral. C'était superbement réel sans jamais être réaliste. C'est d'ailleurs une production qui a changé le cours du théâtre indien contemporain, bref, une création d'importance historique.

Le lendemain midi, pour la discussion avec l'équipe du spectacle, la salle de rencontre était bondée. Un des premières questions posées au directeur artistique de la compagnie, le Dr. Agashe – qui jouait aussi le rôle du gouverneur – portait sur sa compagnie. Et la première phrase qu'il a dite a

été : « *Nous sommes un groupe d'amateurs.* » Il a dit qu'il gagnait sa vie comme psychiatre dans un hôpital, et que son titre de docteur n'avait rien d'honorifique. L'interprète du chef de police travaillait en comptabilité. La moitié du chœur – toute son équipe rigolait quand il a dit ça – était des techniciens en électronique... Évidemment, ça n'a pas traîné avant que quelqu'un pose la question : comment se fait-il que vous, en dépit du fait que vous soyez des amateurs, avez créé un spectacle aussi original et novateur. Et là, le Dr. Agashe a fait un gros sourire, a sorti sa grosse voix et s'est penché vers le micro et a dit : « *Notre spectacle est original et novateur parce que nous sommes des amateurs. Parce qu'être amateurs, c'est d'abord et avant tout être libre.* » Et là, il est parti : « *Ce qui coûte cher en théâtre professionnel, ce sont les gens. Comme amateurs, nous sommes débarrassés du souci de gagner notre vie avec le théâtre. Nous n'avons pas non plus à nous soucier des modes du théâtre commercial, du théâtre professionnel. Comme amateurs, nous sommes libres d'essayer des choses nouvelles; si nous nous cassons la gueule, ce n'est pas grave, tout le monde va quand même pouvoir payer son loyer et son épicerie. Puis notre public va continuer à nous aimer quand même, parce que notre premier public, c'est nos familles et nos amis. Bon, avec les années, il y a de plus en plus de gens qui viennent voir nos spectacles, attirés par le bouche à oreille, créant eux-mêmes un bouche à oreille. Mais le plus important, c'est que nous faisons du théâtre par plaisir. Le public ressent le plaisir que nous avons à jouer, même quand on joue des scènes dramatiques, ils ressentent au fond d'eux-mêmes le plaisir que nous avons à faire du théâtre. C'est*

beaucoup ça qui fait dire aux gens qu'ils ont vu un bon spectacle de théâtre. »

Une parenthèse. Sur ce dernier point, il rejoignait Louis Jouvet qui a écrit : « *Le spectateur ressent ce que l'acteur ressent.* » Pas ce que le *personnage* ressent, ce que *l'acteur* ressent. Fin de la parenthèse.

Une autre parenthèse. Notre société, ici, au Québec, notre société n'a pas de réflexion artistique sur la différence entre les amateurs et les professionnels. Nous avons un critère qui relève du droit du travail. Professionnels = Union des artistes. Amateurs = pas Union des artistes. Ce sont des discussions avec des Argentins qui m'ont fait réaliser ça. En Argentine, en ce moment, le théâtre est dans une période très créative. Mais il n'y a pas d'argent du gouvernement, ni du privé, sinon pour quelques rares institutions qui font du répertoire traditionnel. Le mouvement créateur en ce moment en théâtre joue dans des lieux aménagés sommairement, ou dans des cinémas désaffectés. Pas de décor, pas de costumes d'époque, pas d'éclairage. À la place, un narrateur, des fois deux, qui ne sont pas nécessairement d'accord l'un avec l'autre, sans parler des désaccords qu'ils peuvent avoir avec les personnages. Tout ça pour dire que c'est un théâtre qui repose sur deux choses : un texte et des acteurs. Et en Argentine il n'y a pas de différence réglementaire entre les amateurs et les professionnels. Il y a du bon théâtre, et du moins bon théâtre. Quand c'est bon, on ne se pose pas la question du professionnalisme . Quand c'est bon, c'est que vous faites un travail d'artiste dans le plein sens du terme. Fin de l'autre parenthèse.

Pour en revenir au Dr. Agashe, en fait, ce qui m'avait frappé dans ses propos, c'est que :

1. Être amateur, c'est être libre.
2. Cette liberté permet de créer des choses que les professionnels ne peuvent pas faire si facilement que ça. En particulier, développer le théâtre comme art dans des directions nouvelles.

Je crois que toute création naît d'un manque. Même quand on fait du théâtre par pur plaisir, par pur loisir, par pure évasion. On fait quelque chose parce qu'il manque quelque chose. Parfois, ce manque concerne le théâtre lui-même. On a le goût de faire quelque chose, de dire quelque chose, de faire ressentir quelque chose – et ce quelque chose, le théâtre pourrait donner, mais il ne le donne pas. Et la télévision, le cinéma, les journaux ne le donnent pas non plus. Alors, il arrive que des gens décident de combler ce manque.

Comme l'Association pour un théâtre progressiste, à Pune en Inde; comment parler de corruption politique quand les théâtres officiels, les journaux et la télévision sont contrôlés – tenus en laisse – par des gens corrompus? Comment éviter les procès? En racontant par le théâtre une histoire écrite deux cent ans plus tôt à partir de personnages entrés depuis longtemps dans la culture populaire. *Ghashiram Kotwal*, c'était ça. Quand on a demandé au Dr. Agashe si la pièce avait changé quelque chose de concret, il a répondu : « *Je ne sais pas. Tout ce que je peux dire, c'est que le maire de Pune, qui était en poste depuis vingt-deux ans, a été battu aux élections suivantes.* » Il faut dire qu'on a connu ça au Québec : une pièce de

théâtre qui joue pendant deux ans, et qui fait réaliser aux gens qu'il est tant de changer quelque chose. C'était en 1959, la pièce s'appelait *Bousille et les Justes*, une comédie noire de Gratien Gélinas. Des hommes politiques avaient rêvé de ce qu'on allait nommer la Révolution Tranquille. Mais si la population a suivi, c'est que la comédie de Gratien Gélinas avait montré que ça n'avait plus de bon sens comment les choses se passaient au Québec. Ce n'est pas tout le monde qui avait vu la pièce, mais tout le monde en avait fini par en entendre parler. Oui, en 1959, Gratien Gélinas était un professionnel. Mais il avait commencé comme amateur, pendant des années.

Que des amateurs changent le théâtre, et en le changeant, changent des pans importants de la culture, c'est arrivé au Québec. Et à mon avis, c'est arrivé de façon majeure trois fois. En 1880. En 1937. En 1965.

Commençons par 1880.

La première fois est en 1880. Depuis la fin du XVIIIe siècle, et surtout depuis les années 1830, l'Église catholique, toute puissante, réussit à tuer toutes les tentatives d'établir du théâtre professionnel en français à Montréal. Et jusqu'en 1860, elle fait la même chose avec les amateurs – à l'exception du théâtre religieux joué dans certains collèges classiques. Dans la foulée de la reprise des relations diplomatiques et commerciales entre le Bas-Canada et la France, relations supprimées depuis la Conquête, donc, depuis la reprise progressive de ces relations entre 1855 et 1858, souffle un renouveau intellectuel et artistique. Voyant qu'elle ne peut pas tout à fait l'empêcher, l'Église décide de le contrôler. En théâtre, cela veut dire que

l'Église permet la création de cercles d'amateurs à deux conditions : Un. Il doit y avoir un aumônier, qui a droit de veto sur toute décision. Deux : rien que des hommes, ou comme on disait à l'époque, des *jeunes gens*. Alors que les amateurs d'avant essayaient de jouer des classiques – parce que c'est tout ce qu'il y avait dans les bibliothèques – ces nouveaux amateurs jouent du boulevard français de leur époque, dans des versions censurées. Pendant ce temps, le théâtre de langue anglaise, de plus en plus directement importé de New York, consolide sa domination à Montréal, mais aussi à Québec. En 1880, les salles de théâtre professionnel à Montréal appartiennent à des intérêts anglophones, et de plus en plus des intérêts américains.

Bref, à ce moment-là, les amateurs jouent du théâtre commercial parisien – et parfois un Molière ou un Corneille, pas du Racine, trop passionnel, n'oubliez pas c'est rien que des gars – et le théâtre de langue anglaise local se meurt, écrasé par les spectacles spécialement créés à New York pour la tournée. En 1880, au moment où l'Institut canadien ferme ses portes à la suite de pressions de l'Église, des gens, dont le poète Louis Fréchette, qui a alors quarante ans, la force de l'âge, se disent qu'il faut continuer la conscientisation et l'éducation politique des Canadiens-Français. Il n'y aura plus les conférences de l'Institut canadien? Alors il y aura le théâtre. Fréchette rassemble des amis, repère des gens compétents en technique, prépare les choses de longue date et loue la salle de l'Académie de musique, mieux connue sous le nom de Academy of Music. C'est le théâtre le plus prestigieux de Montréal, 2100 places, situé en plein territoire anglais, sur la rue Victoria, juste au nord de sainte-Catherine. Au mois de

juin, Fréchette présente coup sur coup deux de ses pièces, *Papineau* et *Le retour de l'exilé*, deux œuvres qui affirment l'importance historique des troubles de 1837 à travers le destin de Louis-Joseph Papineau. Malgré certaines faiblesses, les textes se comparent avantageusement avec le gros des pièces commerciales jouées à l'époque dans les grandes capitales. Mais surtout, la production met en scène une quarantaine de comédiens et pour ce qui est de la scénographie et des effets spéciaux – la bataille des Patriotes à Saint-Denis avec des obus qui éclatent et des murs qui s'effondrent – on dépassait ce que Broadway apportait alors à Montréal. Comme le fait remarquer l'historien du théâtre Jean-Marc Larrue, si l'on veut parler du « *début d'une tradition théâtrale québécoise* », c'est avec ces deux spectacles de Fréchette, qui unissent la dramaturgie à la française et la théâtralité spectaculaire typiquement nord-américaine, pour parler de notre réalité.

1937. Ça commence à être la fin des années trente : le théâtre professionnel tente avec difficulté de se remettre sur pieds après les pires années de la Crise. En fait, le théâtre professionnel de langue française, qui était né au tournant du siècle pour connaître une brève effervescence, se portait mal depuis le début de la Première Guerre Mondiale : inflation des coûts de production, difficultés pour recruter des professionnels européens, la concurrence du cinéma – qui devient partout parlant en 1929, de la radio, manque général de professionnels en théâtre. Mais, fin des années trente, avec la guerre qui s'en vient, tout le monde le sait, tout le monde l'attend, l'économie repart. Et le théâtre aussi, même si c'est de façon modeste. Mais comme le montre la fondation du Théâtre Arcade en

1939, une majorité de professionnels, pour reprendre pied, ne regarde pas vers l'avenir mais vers le passé, jouant du mélodrame français avec un style déclamatoire convenu dans des décors interchangeables d'une pièce à l'autre. Or en 1937, un père de Sainte-Croix, le père Émile Legault, fonde une troupe d'amateurs, les Compagnons de Saint-Laurent. Influencé par les écrits de metteurs en scène français d'avant-garde comme Jacques Copeau et Louis Jouvet, le père Legault propose des spectacles totalement novateurs : tournant le dos au réalisme, il privilégie les textes classiques (alors négligés par les professionnels) dans des mises en scène très stylisées. En 1946, il frappe un grand coup : il monte *La Nuit des rois* de Shakespeare avec des décors, costumes et maquillages aux couleurs merveilleusement irréalistes conçus par un jeune peintre nommé Alfred Pellan. L'aventure des Compagnons de Saint-Laurent se termine en 1952, alors que ses éléments les plus forts, comme Jean-Louis Roux et Jean Gascon, ont fait le saut vers le milieu professionnel, et que la congrégation de Sainte-Croix en a assez de financer un théâtre de moins en moins chrétien... Ceci dit, s'il y a une démarche d'amateurs qui a marqué le théâtre au Québec, c'est celle des Compagnons de Saint-Laurent. Les Compagnons ont réconcilié l'élite canadienne-française avec le théâtre. Pratiquement tous les gens qui se sont retrouvés aux émissions culturelles de la télévision de Radio-Canada, qui commence à diffuser en septembre 1952, étaient passés par les Compagnons. Ce sont ces gens qui ont fait en sorte que de 1952 à 1971, Radio-Canada produise et diffuse entre un et trois téléthéâtres par semaine. La fondation du TNM, en 1951, c'est une suite logique des Compagnons de Saint-Laurent.

Maintenant, 1965. Entre 1960 et 1968, la Révolution Tranquille change brusquement la façon de vivre et de penser des Québécois. Pour se souvenir à quel point ces changements ont été aussi brusques qu'ils ont été énormes, rappelons une recherche des politologues Daniel Latouche, Yvan Lamonde et Jean-Louis Roy. Ils ont pris trois indices : la baisse du taux de natalité, la baisse de la pratique religieuse et la hausse du niveau d'éducation. Or, entre 1960 et 1968, le Québec a fait en huit ans ce qui a pris entre 145 et 180 ans à se faire en France et en Angleterre. Face à de pareils bouleversements, toute population se retrouve avec un problème identitaire : on n'est vraiment plus ce qu'on était, alors, on est qui? Des Canadiens français ou des Québécois? Puis c'est quoi un Québécois? Historiquement, quand une nation vit un changement brusque, le théâtre devient un art privilégié. Or, ça fait déjà six ans que Duplessis est mort et le théâtre professionnel n'arrive pas à réagir avec immédiateté : en 1965, personne ne veut monter une pièce avec quinze femmes de milieu populaire collant des timbres Gold Star qu'un jeune inconnu du nom de Michel Tremblay vient d'écrire... Mais la même année, une troupe étudiante, voulant parler des changements et des incertitudes que vivent alors les Québécois, s'inspire d'expériences faites par des troupes américaines marginales comme le Living Theatre et l'Open Theatre, et expérimente une nouvelle façon de créer : la création collective. Pas d'auteur : on ramasse où l'on veut le matériau textuel, généralement, on l'écrit en majeure partie. Il ne s'agit pas de porter LA parole d'UN auteur sous l'autorité d'UN metteur en scène, mais de porter la parole de tous ceux qui participent au collectif selon une esthétique décidée par le groupe.

L'historien du théâtre Fernand Villemure a réussi à retracer cette première création collective : il s'agissait de *L'Homme approximatif*, un spectacle répété par la troupe du Point-Virgule à la fin de 1965 et joué au début de 1966, au Séminaire Saint-Antoine de Trois-Rivières. Cette troupe était composée des étudiants du Séminaire Saint-Antoine qui, pour la première fois, avaient eu l'autorisation de jouer avec des jeunes filles, soit des étudiantes Collège Marie-de-l'Incarnation. Les étudiants, ça se parle, et la formule est discutée, reprise, dans des établissements scolaires et, de plus, 1966, c'est la naissance du Festival du Théâtre étudiant du Québec de Lac-Mégantic; même si les premières éditions du festival ne présentent pas de créations collectives – ça arrivera en 1969 – on en parle. À travers ces prises de parole que sont les créations collectives, le nouveau visage des Québécois apparaît de façon éclatante. Les professionnels s'intéresseront à ce type de travail artistique, mais plus tard. On pourrait dire que la première tentative est venue du côté d'une compagnie d'avant-garde semi-professionnelle : les Saltimbanques qui, au Pavillon de la Jeunesse de l'Expo 67, ont présenté un spectacle intitulé *Équation pour un homme actuel*; le texte avait été écrit par un ordinateur – une première mondiale – et parce que l'ordinateur, avec un programme aléatoire, avait écrit des phrases comme « *L'outil embellit le trou* », le spectacle a été interdit pour obscénité et les Saltimbanques ont eu à subir un procès. Mais c'est 1969 qui marque le début de la création collective chez les professionnels avec *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc*, la première création du Grand Cirque ordinaire et le premier spectacle du Théâtre du Même Nom – le TMN – qu'animait Jean-Claude Germain, un spectacle intitulé *Les enfants de Chénier dans un autre*

grand spectacle d'adieu. Rappelons qu'un très grand nombre de jeunes compagnies de théâtre adopteront la création collective comme processus privilégié au cours des années soixante-dix.

Que dire de tout ça?

« *L'art, pour citer Wajdi Mouawad, c'est un témoignage sur l'existence humaine à travers le prisme de la beauté.* »

Or, dans notre civilisation occidentale, depuis les Grecs, il y a deux conceptions de la beauté. Il y a celle qui nous vient de Platon, qui dit que la beauté, c'est la vérité. Et il y a celle de d'Aristote qui dit : la beauté, c'est l'idéal. Au Québec, nous sommes davantage du côté de Platon : ce qui est beau, c'est ce qui est vrai. La culture populaire américaine est davantage du côté d'Aristote : le beau, c'est l'idéal. On n'a qu'à regarder quinze secondes d'un soap américain pour le comprendre : tout le monde porte du beau linge et a l'air de sortir directement du salon de coiffure. Dans *30 vies*, tout le monde est habillé comme la chienne à Jacques et est susceptible d'avoir le cheveu gras.

Mais à partir du moment où l'on croit que le Beau, c'est le Vrai – et la plupart des démarches artistiques importantes dans le monde depuis deux siècles suivent cette idée – l'artiste est celui qui est à l'affût de la vie autour de lui puis, par intuition, trouve une forme nouvelle pour parler des réalités nouvelles. Souvent, ces artistes sont des professionnels, mais dans les périodes où l'art professionnel se met à tourner en rond, ce sont souvent les amateurs qui indiquent les voies novatrices.

Toute création naît d'un manque.

Car il arrive que le milieu théâtral professionnel se mette à trop fonctionner en vase clos et à répéter de vieilles formules qui, oui, trente ans auparavant correspondaient à la vie. Or la vie, en trente ans s'est en allée ailleurs alors qu'il peut malheureusement arriver au théâtre professionnel de faire sur place et ainsi se déconnecter de la vie.

Un amateur n'est jamais loin de la vie. Et un amateur, comme le disait Mohan Agashe, est quelqu'un de libre. Et s'il est à l'écoute du théâtre, il peut trouver hors des sentiers battus de nouvelles connexions entre la vie et l'art dramatique. Parce que le théâtre, que ce soit dans des comédies populaires, des pièces policières, des textes de répertoire, des créations collectives, des drames réalistes, le théâtre, s'il nous fait rire, nous émeut et nous fait réfléchir, c'est qu'il porte des vérités de la vie. Parfois des petites vérités, parfois des grandes, ce n'est pas important, pourvu qu'il y en porte et nous les donne.

Je vous remercie de votre attention.