

14. BORDS DE SCÈNE

Responsable : Adeline GENDRON



**Vie et mort des *Belles-sœurs*
ou comment faire le lit d'un classique**

Yves Jubinville
École supérieure de théâtre (UQÀM)

En finira-t-on jamais avec *Les belles-sœurs* ?

Les célébrations commémoratives de l'année 2008¹, marquant le 40^e anniversaire de la création de la pièce au Rideau-Vert en août 1968, n'indiquent pas de répit de ce côté de la mémoire collective. Comme à l'époque d'ailleurs, l'œuvre de Michel Tremblay semble aujourd'hui faire écran à bon nombre d'œuvres et événements ayant marqué une année devenue mythique dans les annales du Québec. Comment expliquer pareil déferlement de souvenirs et de témoignages qui renforce l'impression d'un soudain basculement dans les affaires théâtrales alors qu'à une autre échelle les historiens ont toujours préféré parler d'une révolution tranquille ?

Il n'y a certes pas d'explication simple à cela. La logique cruelle de la mémoire et de l'oubli ne doit pas être négligée quand on sait la nécessité, pour chaque nouvelle génération, de faire le tri dans ce que le passé laisse en héritage. Ainsi en va-t-il souvent des œuvres que l'on appelle « classiques », toujours peu nombreuses à émerger du lot pour des raisons qui tiennent tantôt aux circonstances particulières de leur apparition, tantôt aux intérêts qu'elles ont su servir, tantôt encore à leur valeur propre.

Cela dit, l'expérience des *Belles-sœurs* nous semble, de ce point de vue, quelque peu différente, même si le processus de canonisation s'apparente, dans son cas, à celui d'autres textes de la dramaturgie et de la littérature québécoises. Le fait est qu'on ne saurait se limiter à parler d'un classique tant il est vrai que la réputation de la pièce, son aura (Jubinville, 2007), pourrait-on dire, se répand aujourd'hui bien au-delà des limites de la vie théâtrale. Dans l'histoire culturelle du Québec, *Les belles-sœurs* occupent en effet une place à part. Une place qu'aucune œuvre de théâtre ne saurait revendiquer à son compte, et qui situe le texte de Tremblay aux côtés des poésies de Nelligan et du *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, mais qu'il faudrait également comparer à celle qu'occupent ces figures et événements symboliques qui composent la trame d'un certain récit collectif québécois (émeute du Forum, René Lévesque, etc.).

¹ À l'approche de l'automne, l'année 2008 a déjà donné lieu à une multitude de reportages, émissions et interventions publiques pour souligner les 40 ans de la création de la pièce. À la différence des autres dates anniversaires, cette année n'aura toutefois donné lieu à aucune production professionnelle.

On ne chicanera pas sur le terme pour qualifier le phénomène : parler de mythe² ou de *lieu de mémoire* (Nora) c'est, tout compte fait, désigner le même pouvoir de résonance et de reproduction de ces objets historiques qui à la fois travaillent la mémoire collective et se laissent transformer par elle pour en épouser les sinuosités successives. En dernière analyse, on serait tenté de dire que *Les belles-sœurs* n'y sont pour rien dans le sort qu'on leur réserve... Cela étant, rien n'interdit de revenir sur certaines réalités constitutives du parcours historique de la pièce et de l'énigme que pose aujourd'hui son étonnante longévité.

Les pages qui suivent proposent d'entrer dans ces arcanes en empruntant deux chemins. Celui d'abord du contexte théâtral et culturel qui entourait la création de la pièce en août 1968 ; pour se livrer ensuite à l'examen des causes de sa présence constante dans le discours public. On s'attardera, entre autres, au rôle de l'auteur Michel Tremblay qui a su, au fil du temps, accompagner son œuvre afin qu'elle prenne et conserve sa place dans l'histoire.

Que se passe-t-il sur scène et dans les coulisses des théâtres en cette année 1968 ? Une saison ne constitue pas le seul cadre de référence pour qui tente de dégager la dynamique de la vie théâtrale. Il n'empêche que cela permet de camper les rôles et de cerner les enjeux qui s'y profilent. L'avènement des *Belles-sœurs* se situe en fait à cheval sur deux saisons : 1967-68 et 1968-69. Ses premiers échos retentissent dès le mois de mars de l'année 68, à l'occasion de la lecture publique organisée par le Centre d'essai des auteurs dramatique et présentée au Théâtre des Apprentis-Sorciers. L'événement est l'aboutissement de démarches nombreuses pour faire naître le texte et sera nourri par une rumeur bruyante dans le milieu. Mais l'on ne saurait oublier que le Québec d'alors respire encore les effluves de l'Exposition universelle de 1967. Sur le front théâtral, ces célébrations furent un révélateur. Qu'il suffise de mentionner le scandale provoqué par le spectacle des Saltimbanques, signé Pierre Moretti, qui pour une première fois fait retentir le geste de l'avant-garde au-delà des cercles d'habitues. *Équation pour un homme actuel* côtoie, dans le cadre du Festival mondial de l'exposition universelle, des spectacles qui donnent toutefois un autre portrait de la situation. Le Théâtre du Rideau Vert, notamment, y présente *La vie est un songe* de Calderon et *Terre d'aube* de Jean-Paul Pinsonneault, une création « canadienne », disait-on en cette année du centenaire de la Confédération.

Le cas du petit théâtre de la rue Saint-Denis, qui sera bientôt submergé par la vague du théâtre québécois, ne fait pas figure d'exception dans le paysage. Sa logique est celle que lui assigne l'institution théâtrale qui se partage grossièrement en trois pôles d'activité³. Le premier regroupe les productions épousant l'ambition réformiste, exposée par Gélinas dans les années 40, qui donnera naissance à notre première dramaturgie nationale. Ses accents sont multiples et ses tonalités variables selon les lieux qui l'abritent. Au tournant des années 60, celle-ci oscille entre le drame bourgeois, teinté de

² Gérard Bouchard récupère la notion de mythe dans son essai sur le Chanoine Groulx (2003) pour expliquer la fonction de certains schèmes discursifs servant à surmonter les contradictions idéologiques découlant de l'avènement du Québec à la modernité. Ce modèle d'analyse est repris dans *La pensée impuissante* (2004) qui retrace l'évolution de l'imaginaire national entre l'échec des Rebellions de 1837-38 et la Révolution tranquille.

³ Nous empruntons ici le cadre d'analyse développé par Gilbert David dans « Le théâtre au Québec. Approche historique et socio-esthétique de l'institution théâtrale de 1880 à nos jours. Essai de synthèse », 1997, tapuscrit inédit, 79 pages.

classicisme (Paul Toupin), et la veine populaire qu'incarne bien le Jacques Ferron des *Grands Soleils*, pièce d'ailleurs créée en avril 1968 (mais écrite en 1958) au Théâtre du Nouveau Monde.

Le théâtre de répertoire rallie les troupes et compagnies qui, jusqu'au milieu des années 60, poursuivent l'entreprise de démocratisation culturelle amorcée au lendemain de la Deuxième Guerre. L'année des *Belles-sœurs*, ce mouvement⁴ a définitivement rompu avec l'amateurisme de la première époque pour embrasser la cause du professionnalisme, inscrite à l'enseigne d'un éclectisme de bon aloi. Il est vrai qu'on y joue Musset, Tchekhov, Brecht et Arrabal, en plus des incontournables Shakespeare et Molière, mais dans un enrobage scénique respectueux du bon goût et conforme à la mission éducative de cette tendance.

À l'autre bout du spectre, nombre de petites troupes⁵ - dont Le Mouvement Contemporain d'André Brassard - s'agitent dans la périphérie des grands théâtres en continuant l'exploration d'un répertoire contemporain (Genet, Beckett, Ghelderode) mais sans que cela ne vienne non plus bousculer la marche des affaires. Favorisés par la mise en place, même timide, d'un système d'aide publique, ces rejetons des Automatistes et du dramaturge Claude Gauvreau cherchent alors à infuser à l'acte théâtral une fonction critique, mais se voient confrontés à un monde qui reste sourd à leur revendication.

Le coup de force de Michel Tremblay et d'André Brassard, le 28 août 1968, ne se comprend qu'à la lumière de cette logique institutionnelle déjà ébranlée par des facteurs externes comme la montée en puissance des *baby-boomers* et la scolarisation accrue du public. On aurait tort cependant de prêter aux créateurs des *Belles-sœurs* des intentions de rupture radicale. D'abord, la pièce a le mérite de proposer une synthèse ingénieuse des trois pôles d'activité. Réformiste, culturaliste, avant-gardiste, le texte et la mise en scène se veulent tout cela à la fois dans une forme qui carbure à la parodie et au jeu de la citation, des procédés visant à mettre à distance l'idéologie du système en place dans le but ultime de le dépasser. À la différence de nombreuses entreprises de l'avant-garde, à laquelle on associe souvent la pièce, l'événement des *Belles-sœurs* contribue à pousser le théâtre de création hors du territoire restreint qu'il était parvenu, de peine et de misère, à se constituer depuis les années 50.

En cela, l'ambiance de 1968 aura certes joué un grand rôle. Cette année agitée se caractérise notamment par l'expression, à différentes échelles, d'un désir d'affranchissement par rapport au cadre moral où l'élite avait réussi à confiner l'activité culturelle et esthétique. Un tournant majeur se produit alors qui inscrit désormais celle-ci à l'enseigne du débat politique. On pense spontanément au renouvellement du discours nationaliste et à la revendication d'une identité québécoise, mais plus largement la mutation politique concerne la capacité soudaine du théâtre, par exemple, à prendre une part active dans le travail d'interprétation que la société mène sur elle-même⁶ depuis le

⁴ Mouvement auquel G. David prête l'étiquette de « culturaliste » dont les origines remontent à l'expérience des Compagnons de Saint-Laurent et que vient consacrer l'établissement du Théâtre du Nouveau Monde en 1951 (David, 1997, p. 30-38).

⁵ Celles-ci marchent dans les pas des Apprentis-Sorciers et de l'Égrégore, deux troupes d'avant-garde, fondées au tournant des années 50 et 60, et privilégiant une approche épurée de la mise en scène.

⁶ Dans *Le sort de la culture* (1987), le sociologue Fernand Dumont avance que la principale œuvre de la Révolution tranquille n'a pas été celle des structures et infrastructures, mais celle qui permet à la société québécoise de repenser ses propres modèles d'interprétation, d'où l'importance, dans cette dynamique, des productions artistiques, littéraires et scientifiques (cf. « De la culture québécoise », p. 237-46).

début de la décennie. Le fait mérite d'être souligné puisqu'il inverse la perspective largement admise d'un moment précurseur. Alors que *Les belles-sœurs* débarquent au Théâtre du Rideau Vert, il est vrai que la Révolution tranquille tire déjà à sa fin. Le réveil tardif du milieu théâtral pourrait expliquer le remous causé par la pièce qui donne ainsi l'occasion d'effectuer une sorte de rattrapage.

La transformation la plus spectaculaire, de ce point de vue, concerne la pratique de la critique. Au-delà des avis partagés qui s'expriment à l'égard des *Belles-soeurs*, celle-ci est amenée à repenser son rapport à l'événement théâtral, à comprendre surtout qu'une œuvre forte se veut engagée dans un dialogue intense avec son temps que la critique a le devoir de traduire en rendant compte le mieux possible de la validité de l'argument théâtral dans les débats en cours. À ce jeu pourtant, avouons que la pièce de Tremblay n'a pas toujours eu la meilleure part. Celle-ci a été maintes fois citée à comparaître dans ce vaste procès social dont le Québec tout entier était alors le théâtre. Elle en sortira d'abord grandie, au point d'être promue instantanément au rang de « classique », mais sera aussi défigurée à force de servir des positions et des intérêts contradictoires.

Or, c'est peut-être là la manifestation d'un réel changement de paradigme. L'espace qui s'ouvre à la critique d'alors en est un qui — on le voit à la lecture des comptes-rendus de spectacles et des débats qui entourent la pièce jusqu'en 1974, date qui clôt le premier cycle de vie de la pièce avec la production au Théâtre du Nouveau Monde — se transforme au rythme des luttes que se livrent les forces idéologiques en présence : étudiants, universitaires, fonctionnaires, journalistes, artistes, animateurs sociaux, etc. Avec le recul du temps, le caractère improvisé de ce travail d'interprétation saute aux yeux, de même que les rigidités idéologiques résultant de la formation de nouvelles chapelles. S'il est vrai que *Les belles-sœurs* se voient ainsi décortiquées sous plusieurs angles (marxisme, psychanalyse, situationnisme, nationalisme), tout indique, en revanche, qu'elles ont bénéficié largement de l'agitation ambiante. Se souvenir de la pièce aujourd'hui, c'est prendre plaisir à se remémorer cet épisode de l'histoire collective qui en a été une de remise en question permanente.

Michel Tremblay a été au cœur de cette intense activité discursive dès les premiers moments, et c'est de brillante façon qu'il aura campé le rôle de l'auteur nouveau qui choisit d'accompagner son œuvre dans l'espace public pour la défendre, l'expliquer, participer activement à l'entreprise d'interprétation dont elle fait l'objet. Pendant que Réjean Ducharme — dont *Le Cid maghané* est créé discrètement la même année — se retire définitivement de la circulation, le dramaturge Tremblay fait le pari inverse de l'investissement médiatique. Plus que cela, une partie de son œuvre, après l'éclatante victoire de 68, sera consacrée à l'édification de sa propre mémoire littéraire. Ainsi, alors que la fébrilité critique des années 60 et 70 commence à faiblir, Tremblay assure le relais en déployant d'abord sa vision sur l'espace d'un cycle dramatique et, par la suite, en remontant aux sources de son univers fictionnel par le biais du roman (*Les chroniques du Plateau Mont-Royal*). Plus que de gérer son patrimoine, Tremblay construit de la sorte un récit qui assure désormais sa présence dans l'actualité comme dans l'histoire, récit auquel viendront s'abreuver bon nombre des commentateurs de l'œuvre.

Cela expliquerait pourquoi, depuis 1968, les nombreuses mises en scène de la pièce n'en ont pas vraiment renouvelé la lecture, et ce en dépit du fait que le théâtre québécois a connu, à partir des années 80, une sorte de révolution scénique qui aura servi la cause du répertoire national⁷. Dès 1984, avec la mise en scène de Brassard, l'entreprise s'inscrivait déjà, d'une certaine manière, dans une logique commémorative (près de 15 ans après la création) qui, par définition, tend à ramener le travail d'interprétation aux dimensions d'une *exposition*. En 1993, ce sera au tour de Denise Filiatrault de poser sa pierre à l'édifice pour marquer les 25 ans de l'œuvre en figeant le texte dans une sorte de « portrait de famille ». Serge Denoncourt fera de même en 2003 au Bateau-Théâtre L'Escale pour célébrer les 35 ans, ralliant ainsi à la « tradition des *Belles-sœurs* » une nouvelle génération de spectateurs. Tout se passe comme si, en définitive, cette pièce ne pouvait faire autrement que de parler d'elle-même... Comme si, au fil du temps qui disparaît derrière nous, le monde sur lequel elle avait pris appui pour s'élever s'était peu à peu pétrifié sous le poids de son mythe.

À l'heure du 40^e anniversaire, point de nouvelle mise en scène à l'horizon. En revanche, et pour respecter la logique instaurée depuis près de vingt ans maintenant, la pièce sert à nouveau de prétexte à l'auteur pour revisiter son roman familial. Ainsi se poursuit, avec *Le Paradis à la fin de vos jours* présenté au Rideau-Vert en août, un processus de canonisation qui se conjugue sur le double mode de l'amplification biographique et de l'autocitation. Ajoutée à cela, cette initiative étonnante de la part du même théâtre qui, pour souligner l'événement, propose en outre une lecture publique des *Belles-soeurs* avec une distribution composée de « personnalités médiatiques et politiques ». On peut sans doute mesurer le chemin parcouru par la pièce dans la mémoire collective en considérant cette opération de nature promotionnelle davantage qu'artistique qui nous ramène au travail de récupération dont elle a été l'objet depuis le début. À la question qui était posée d'entrée de jeu de savoir si l'on n'en finirait jamais avec *Les belles-sœurs*, il est tentant, dans les circonstances, de répondre que le risque serait plutôt de ne jamais en finir avec ces *Belles-sœurs-là*.

⁷ Les années 90 marquent un décloisonnement des pratiques scéniques et dramaturgiques au Québec qui donne lieu à un mouvement de relecture du répertoire national. Lancé, sous forme de défi, par *Les cahiers de théâtre Jeu* (cf. David, 1988) qui posent la question « Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », le milieu entreprend alors de revisiter certains grands auteurs (Dubé, Gauvreau, Tremblay, Perrault, Ducharme) dans une perspective que Paul Lefebvre (2007) qualifie d'historiciste.

Bibliographie

Bouchard, Gérard (2003) *Les deux chanoines : contradictions et ambivalence dans la pensée de Lionel Groulx*, Montréal, Boréal, 313 pages.

Bouchard, Gérard (2004), *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal, 319 pages.

Dumont (1987), « De la société québécoise », dans *Le sort de la culture*, Montréal, Boréal, coll. « Positions philosophiques », p. 237-46.

David, Gilbert (1997), « Le théâtre au Québec. Approche historique et socio-esthétique de l'institution théâtrale de 1880 à nos jours », tapuscrit inédit, 79 pages.

David, Gilbert (1988), « Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », *Cahiers de théâtre JEU*, 47-2.

Jubenville, Yves (2007) « Une aura d'éternité », dans Venne, Michel et Myriam Fahmy (dir.) *L'annuaire du Québec 2008*, Montréal, Fides, p. 245-51.

Lefebvre, Paul (2007) « Le théâtre des métamorphoses. Évolutions du théâtre québécois depuis les États généraux de 1981 », Conseil québécois du théâtre, Octobre, 35 pages.

Nora, Pierre (dir., 1997 [1984]) « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 23-43.