

# L'Annuaire théâtral<sup>22</sup>

Revue québécoise d'études théâtrales

Le Théâtre du  
Nouveau Monde:  
Éclairage(s)



# L'Annuaire théâtral

n° 22, automne 1997

## Le Théâtre du Nouveau Monde : Éclairage(s)

CRELIQ/SQET

*L'Annuaire théâtral* est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur.  
*L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

### **Direction**

Chantal Hébert, directrice (CRELIQ, Université Laval)  
Gilbert David, rédacteur en chef et président de la SQET  
Guy Champagne, coordonnateur scientifique (CRELIQ, Université Laval)

### **Comité de rédaction**

Francine Chaîné (Université Laval), Gilbert David (UQAM), Josette Féral (UQAM),  
Chantal Hébert (Université Laval), Dominique Lafon (Université d'Ottawa),  
Marie-Christine Lesage (3<sup>e</sup> cycle, Université Laval), Leanore Lieblein (Université McGill),  
Janusz Przychodzeń (postdoctorat, University of California), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

### **Conseil scientifique**

André-G. Bourassa (UQAM), Ousmane Diakhate (Université Cheikh Ante Diop, Sénégal),  
Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield),  
Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop),  
Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert  
(Université Paris III-Sorbonne Nouvelle), Michel Tanner (Centre dramatique Hainuyer, Belgique)

### **Production**

Coordonnatrice à l'édition : Linda Fortin  
Composition et infographie : Isabelle Tousignant  
Conception graphique : Dominic Duffaud  
Illustration de la couverture : Jean Gascon dans le rôle d'Harpagon, dans *L'avare* de Molière,  
premier spectacle monté par le TNM, en 1951 ; photo : Henri Paul ; courtoisie : archives du TNM

### **Rédaction**

*L'Annuaire théâtral*  
Chantal Hébert, directrice  
Département des littératures (Pavillon Charles-De Koninck)  
Université Laval  
Québec (Qc) G1K 7P4  
Tél. : (418) 656-2131, poste 3222 • Téléc. : (418) 656-7701  
Courrier électronique : Chantal.Hebert@creliq.ulaval.ca

### **Diffusion en librairie**

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée  
3700A, boulevard Saint-Laurent,  
Montréal (Qc) H2X 2V4  
Tél. : (514) 499-0072 • Téléc. : (514) 499-0851  
Distribution : SOCADIS

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ  
30, rue Gay-Lussac  
75005, Paris  
Tél. : (1) 43.54.49.02  
Téléc. : (1) 43.54.39.15

### **Édition**

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval  
ISSN : 0827-0198  
Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 1997  
Bibliothèque nationale du Canada  
Bibliothèque nationale du Québec

# Sommaire

---

Lieu(x) et itinéraire(s)  
**Chantal Hébert** 5

## DOSSIER : LE THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE : ÉCLAIRAGE(S)

---

Programme pour un dossier  
**Dominique Lafon** 9

Dis-moi où tu loges... Témoignage  
**Gilles Marsolais** 13

Molière au Théâtre du Nouveau Monde :  
du bon usage des classiques  
**Dominique Lafon** 23

La « dramaturgie nationale » au Théâtre du Nouveau Monde  
**Jean Cléo Godin** 43

François Barbeau, costumier : une esthétique ambivalente  
**Renée Noiseux Gurik** 57

L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde.  
Une première école de formation professionnelle  
**Hélène Beauchamp** 77

Les Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde  
ou L'esprit nomade  
**Hélène Beauchamp et Franoise Simon** 91

## DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE

---

### PRATIQUES & TRAVAUX

---

- Des bruitages au chant :  
la dimension sonore du spectacle dramatique au xvii<sup>e</sup> siècle  
**Bénédicte Louvat** 129
- Marges de la scène.  
L'acteur et son prologue en France au xviii<sup>e</sup> siècle  
**Yves Jubinville** 147
- Le théâtre radiophonique de Jacques Languirand  
**Monique Lafortune** 159

### NOTES DE LECTURE

---

- Lévesque, Robert, *La liberté de blâmer.  
Carnets et dialogues sur le théâtre*  
**Jean Cléo Godin** 173
- Barrette, Jean-Marc, *L'univers de Michel Tremblay :  
dictionnaire des personnages*  
**Irène Roy** 175
- Hébert, Chantal, et Irène Perelli-Contos (dir.),  
*Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*  
**Janusz Przychodzeń** 177
- Gascon, Annie, *Le Festival du théâtre étudiant du Québec.  
FTEQ. Lac-Mégantic. 1966-1977*  
**Chantal Poirier** 179

# LIEU(X) ET ITINÉRAIRE(S)

Le Théâtre du Nouveau Monde occupe une place centrale dans l'histoire du théâtre au Québec. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, les échos de la pratique théâtrale française à Montréal s'y sont fait entendre. Et en 2001 cette institution célébrera, on l'imagine bien, le cinquantenaire de sa fondation. Nul doute qu'un pareil tournant historique devrait être l'occasion d'un bilan eu égard à l'importance de cette compagnie dans le paysage théâtral québécois. Quatre ans avant les célébrations attendues, il nous a semblé approprié de lancer quelques pistes de réflexion, de poser des balises, de nommer des réalités, de partager des témoignages, tout en espérant contribuer, en l'enrichissant, à la connaissance du TNM et, qui sait, peut-être, à servir d'amorce à une monographie à venir sur le sujet.

Telle est du moins l'ambition modeste du DOSSIER qui ne prétend pas couvrir tous les aspects de la production du TNM depuis 1951. Au contraire, et le titre « Le Théâtre du Nouveau Monde : Éclairage(s) » le dit sans équivoque, il s'est agi plutôt de pointer un certain nombre de pistes, de dégager quelques hypothèses porteuses, en d'autres mots de ménager des chemins nous permettant de revisiter ou de découvrir un lieu théâtral majeur, avec tout ce qu'il cache et avec tout ce qu'il montre. Mais je vais laisser à Dominique Lafon de l'Université d'Ottawa le soin de présenter ce dossier dont elle a été responsable.

À propos du DOCUMENT, j'aimerais dire qu'il consiste cette fois en la reproduction de photographies de costumes de François Barbeau, un des grands costumiers québécois dont la carrière croise à plusieurs moments la route du TNM. Nous souhaitons que ces quelques « impressions » photographiques fassent jouer le déclic nécessaire à l'enclenchement de travaux qui permettront d'éclairer un angle encore obscur de la composition scénique touchant au corps de l'acteur : le costume de théâtre.

Quant à la section PRATIQUES & TRAVAUX que nous inaugurons avec ce numéro 22, si les articles qui la composent ont des points d'ancrage fort différents, ils participent pourtant tous à la saisie d'une facette d'un des multiples « lieux » qui – à l'instar du TNM – contribuent chacun à leur façon à fonder le théâtre. De « La dimension sonore du spectacle dramatique en France au xvii<sup>e</sup> siècle », de Bénédicte Louvat, au « Théâtre radiophonique de Jacques Languirand », de Monique Lafortune, en passant par « L'acteur et son prologue en France au xviii<sup>e</sup> siècle », d'Yves Jubinville, voilà quelques-uns des itinéraires empruntés par les recherches en cours et dont rend compte notre livraison de l'automne.

En ce qui concerne la REVUE DES REVUES annoncée dans le numéro précédent, elle sera publiée en deux temps à compter du prochain numéro. On pourra lire la Revue des revues de langue anglaise de 1997, coordonnée par Leanore Lieblein et Janusz Przychodzeń, au printemps 1998, et parcourir la Revue des revues de langue française de 1997, coordonnée par Rodrigue Villeneuve, à l'automne 1998.

Par ailleurs, je voudrais saluer Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia) qui a accepté de se joindre au conseil scientifique de la revue. Je voudrais aussi mentionner qu'Irène Roy a accepté d'être responsable du dossier « Théâtre, musique et environnement sonore » (n<sup>o</sup> 25, mai 1999), information que je n'avais pas été en mesure de donner dans le calendrier-programme dévoilé au printemps (n<sup>o</sup> 21, p. 9). D'ailleurs, si le cœur vous en dit, n'hésitez pas à vous mettre en contact avec les responsables de chacun des dossiers ; ils vous préciseront la problématique du numéro et la date de tombée des articles.

En terminant, j'aimerais remercier ceux et celles d'entre vous qui nous ont adressé des mots d'encouragement à la suite de la parution du numéro 21. Votre appréciation favorable est un incitatif à poursuivre le travail entrepris.

Aussi vous me permettrez de passer aux inévitables sollicitations et vous m'excuserez de clore cette présentation par un propos plutôt prosaïque. En effet, je dois vous rappeler que cette livraison de *L'Annuaire théâtral* est la dernière de l'année 1997 et qu'elle ponctue probablement la fin de votre abonnement. C'est donc le moment de le renouveler et, pourquoi pas ?, d'en offrir en cadeau. Les abonnements, vous vous en doutez bien, sont aussi des soutiens, des stimulants. C'est sur eux, sur vous que nous comptons.

Chantal Hébert  
Directrice

Dominique Lafon  
Université d'Ottawa

## Programme pour un dossier<sup>1</sup>

**M**algré les quatre ouvrages qui reconstituent ses très riches heures<sup>2</sup> et auxquels les articles de ce dossier puisent abondamment, l'histoire du Théâtre du Nouveau Monde reste à faire. Trois de ces volumes commémorent la pérennité de la compagnie en proclamant fièrement dans leur titre le passage du temps : dix ans, vingt ans, vingt-cinq ans de théâtre ; le dernier en date, à défaut de découpage opportun, prend prétexte d'une rénovation qui ne pouvait attendre le cinquantenaire en 2001 pour célébrer la consécration institutionnelle qu'incarne ce nouveau lieu à l'image du TNM, un lieu respectueux du passé, mais aussi ouvert sur l'avenir et sur le monde.

Le présent dossier de *L'Annuaire théâtral* ne saurait prétendre, lui non plus, retracer toute l'histoire du TNM. D'ailleurs, il a été conçu dans une optique différente qui, sans ignorer la part essentielle qu'y prennent les témoignages et la mémoire des artisans, se veut plus analytique. Là encore, la modestie est de rigueur, et les historiens du théâtre s'accorderont à reconnaître qu'il est toujours

---

1. Au nom de plusieurs auteurs et en mon nom personnel, je tiens à remercier l'administration du Théâtre du Nouveau Monde et particulièrement M. Christian Beaulieu, le responsable des archives, de leur aide et de leur disponibilité.

2. *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde* (Grandmont, Hudon et Roux, 1961) ; *Vingt ans de théâtre au Nouveau Monde* (Tard, 1971) ; *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes* (Sabourin, 1976 ; 1977) ; *L'album du Théâtre du Nouveau Monde* (Belzil et Lévesque, 1997).

périlleux de rendre compte d'un phénomène aussi protéiforme que la carrière d'une compagnie – mais le terme lui-même est-il approprié ? – qui fut au cœur des tensions comme des contradictions de la pratique théâtrale québécoise des quarante dernières années. Où commencer la saisie d'un phénomène qui met en jeu des personnalités, des contraintes budgétaires, des publics et, bien sûr, tout un climat social et politique ? Notre premier souci fut de faire le point et d'établir une chronologie rigoureuse d'initiatives propres au TNM. Nous avons cru ainsi combler quelques lacunes d'une information jusque-là éparpillée ou archivée, en retraçant certains types de programmation ou certains parcours spécifiques. Sans être rigoureusement historiographique, ce dossier s'appuie néanmoins sur la rigueur d'une perspective historique qui privilégie le fait, la date, voire les chiffres, pour rendre compte d'une évolution. Le lecteur y trouvera des synthèses factuelles qui constituent, en quelque sorte, la somme des ouvrages publiés antérieurement, nourrie par des recherches complémentaires dans les archives du théâtre lui-même.

Fil conducteur des articles, la chronologie n'en demeure pas moins qu'une seule des facettes du dossier. Chacune des études qui le composent participe d'un point de vue qui cherche à rendre compte des différentes composantes de son objet. L'actualité récente imposait que l'on consacraît une visite aux lieux successivement occupés par le TNM. Puisant dans ses souvenirs de spectateur, Gilles Marsolais décrit la longue errance de la compagnie dans les différentes salles qui ont posé de singuliers défis à ses décorateurs. Le texte intitulé « Dis-moi où tu loges... » tente de faire revivre ces espaces si divers, de témoigner sur ce que fut le TNM, de quelle manière il sut faire fond sur la contrainte et concilier permanence et pérégrinations.

En effet, dans leur difficile quête d'un lieu unique, les directeurs artistiques manifestaient bien plus qu'une exigence matérielle et voulaient concrétiser le caractère spécifique de leur activité artistique. Cette spécificité repose à l'évidence sur leur choix de programmation. Aussi ai-je interrogé ces choix sous le biais de ce que l'on considère généralement comme leur mission première : la diffusion du répertoire classique et, surtout, de l'œuvre de Molière dont le nom reste indissociablement lié à la fondation du TNM. J'ai tenté de replacer la présence Molière dans un contexte plus large, celui du modèle ou de la caution moliéresque, afin de mettre en relief la spécificité et l'évolution d'un répertoire plus révélateur des mutations de la pratique théâtrale québécoise que de la soumission à un quelconque protectorat culturel. L'article de Jean Cléo Godin est consacré à l'autre versant du répertoire du TNM, versant complémentaire,

parfois antagoniste, car la dramaturgie québécoise a occupé une place décisive dans ses programmations. L'article prouve que si le répertoire classique a servi naguère à l'institutionnalisation de la compagnie, celle-ci sert inversement, aujourd'hui, à la consécration du répertoire québécois dont elle désigne les « classiques ». Cet échange de valeurs symboliques éclaire singulièrement le rôle exemplaire qu'occupe le TNM dans le paysage culturel de la société québécoise.

Or, ces canons artistiques n'ont pas été fixés par les seuls directeurs artistiques. Le style TNM doit beaucoup aux artisans de la scène dont le travail, dans les études théâtrales, n'obtient pas toujours la place qui lui revient. Renée Noisieux Gurik a voulu tout à la fois remédier à cet oubli et rendre hommage à l'un de ces concepteurs, le costumier François Barbeau dont elle retrace exhaustivement, pour la première fois, l'activité au TNM pour mieux poser la question d'une manière, d'un canon du costume historique. En abordant un sujet peu traité et difficile à cerner pour les non-spécialistes qui ne savent pas lire le travail de l'exécution sous l'imagerie du passé, elle met au jour la trame et la chaîne d'une pratique qui sert de référence à tous les costumiers québécois. En filigrane de la monographie, se lit, là encore, la permanence d'un style.

Pourtant, toutes les expériences entreprises par le TNM n'ont pas su ou n'ont pas pu s'inscrire dans cette pérennité que nous consacrons aujourd'hui. Voulant peut-être trop tôt assurer sa relève, alors même qu'elle n'en était qu'à ses débuts, la compagnie a tenté de créer une école et une troupe parallèle de jeunes comédiens. La grandeur se mesure aussi dans l'échec de projets ambitieux. Hélène Beauchamp et Françoise Simon retracent les circonstances qui ont conduit le TNM à devoir abandonner ces initiatives qui ont néanmoins participé au renouveau de l'interprétation, en fournissant un vivier de jeunes talents auquel puise aujourd'hui encore la pratique québécoise. Du coup, ces deux articles rendent justice au rayonnement du TNM, tout en proposant une mise en perspective de ses limites.

Bientôt quinquagénaire, le TNM s'est refait une beauté. Le dossier que nous vous livrons ici montre que le temps ne lui a pas porté d'irréparables outrages et qu'une rétrospective consacre ce que la rénovation du lieu exhibe, à savoir sa formidable capacité d'évolution et de mutation. Certes quinquagénaire, mais certainement pas cacochyme, l'histoire du TNM supporte volontiers les éclairages de la critique.

## Bibliographie

- BELZIL, Patricia, et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu.
- GRANDMONT, Éloi de, Normand HUDON et Jean-Louis ROUX (1961), *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1976), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1977), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/2*, Montréal, Leméac.
- TARD, Louis-Martin (1971) *Vingt ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Éditions du Jour.

Gilles Marsolais

Conservatoire d'art dramatique de Montréal

# Dis-moi où tu loges...

## Témoignage<sup>1</sup>

Quand une compagnie de théâtre vogue vers son demi-siècle, les salles qu'elle a occupées sont très révélatrices de sa conception de l'art dramatique, de ses rapports avec le public, de son type de gestion et de son image dans la société. Selon cette optique, les quatre salles où le Théâtre du Nouveau Monde a élu domicile, depuis sa fondation en 1951, ont des points communs très significatifs<sup>2</sup>.

Elles ont toutes été bâties en plein centre-ville, très près les unes des autres. En fait, on peut, en quelques minutes de marche, partir d'où était situé l'Orpheum (525, rue Sainte-Catherine Ouest), passer par le Gesù (1200, rue Bleury) et se rendre à l'actuel TNM (84, rue Sainte-Catherine Ouest) qui se trouve presque en face de la Place des Arts où la compagnie a occupé la salle Port-Royal, maintenant nommée Jean-Duceppe. Ces quatre salles situées dans un quartier cosmopolite, où l'art et l'économie se côtoient, sont facilement accessibles par les transports en commun. C'est dire que le TNM, à travers ses pérégrinations, s'est toujours voulu un théâtre urbain ouvert à tous.

---

1. Je remercie Jean-Louis Roux et le Théâtre du Nouveau Monde pour les renseignements qu'ils m'ont si aimablement donnés.

2. J'exclus ici les salles où le TNM s'est produit exceptionnellement (Maisonneuve, Expo-Théâtre) et celles qu'il a utilisées durant les récents travaux de rénovation (Monument-National, Pierre-Mercure).

La capacité des salles avoisine les 900 sièges. Par rapport au théâtre qui se pratique aujourd'hui, il s'agit de grandes salles qui pourtant, en raison de leur architecture, peuvent garder un cachet intimiste. Si une pièce y obtient du succès, le nombre de sièges permet une bonne rentabilité. Il faut se rappeler que le TNM, à ses débuts, ne bénéficiait d'aucune subvention et que les recettes d'une saison étaient une question de vie ou de mort.

### Le Gesù (1951-1957)

Ah, le bon vieux Gesù ! Bien sûr, je parle de la salle d'autrefois et non de la salle rénovée, rendue pratiquement impropre au théâtre. Jean Gascon et Jean-Louis Roux y ont fait leurs premiers pas sur scène lorsqu'ils étaient élèves au Collège Sainte-Marie ; ils y ont joué avec les Compagnons de Saint-Laurent, puis avec Ludmilla Pitoëff. Cette salle riche d'histoire avait accueilli la centième représentation de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, en 1949, lors d'une soirée de gala où Mgr Charbonneau et Maurice Duplessis (le chef !) partageaient la première rangée avec les invités d'honneur. Cette salle, bien connue du public, avait bonne réputation ; on ne risquait pas d'y rencontrer les filles et les voyous qui hantaient la rue Saint-Laurent aux abords du Monument-National. De plus, elle appartenait aux Jésuites et était située sous une église, ce qui constituait, à l'époque, une importante caution morale.

Mais c'était surtout un excellent lieu de théâtre : une salle en hémicycle, ouverte à quelque 160°, avec une pente idéale, et chaque fauteuil orienté vers le centre du plateau. Cette disposition, inspirée des théâtre grecs, permet de grouper – pour ne pas dire entasser – un maximum de spectateurs dans un minimum d'espace. En fait, aucun des spectateurs n'y était à plus de 20 mètres de la scène, distance au-delà de laquelle le contact intime avec le public devient difficile à établir.

On pouvait déplorer le manque de hauteur de la scène et de la salle : debout, les spectateurs de la dernière rangée avaient littéralement la tête qui touchait au plafond, et la scène comptait moins de 4 mètres de haut, ce qui obligeait les scénographes et les éclairagistes à faire preuve d'une perpétuelle ingéniosité. C'est ainsi que Jean-Paul Mousseau, qui conçut le décor de *L'échange* de Paul Claudel, parvint, grâce à des plans inclinés et à une balançoire, à créer une surprenante illusion de hauteur.

Et que dire des deux grosses colonnes qui, des portes d'entrée, bloquaient complètement la vue sur la scène, mais qui disparaissaient presque magiquement une fois le spectateur assis. En réalité, ces colonnes ne coupaient partiellement la vue qu'à une quinzaine de spectateurs et ces places étaient rarement vendues.

Le Gesù possédait la qualité essentielle d'une salle de théâtre digne de ce nom : la communication immédiate entre la scène et le public. Tous les spectateurs avaient une bonne vue sur le plateau, tous entendaient bien les comédiens et tous, au coude à coude dans cette coquille, pouvaient voir les autres spectateurs partager leur plaisir. Une génération entière y a découvert le théâtre professionnel à travers les spectacles du TNM, au début des années 1950 ; le contact chaleureux et immédiat que la salle permettait a contribué à rapprocher le théâtre du public et à rendre Molière, Tchekhov ou Claudel familiers plutôt qu'impressionnants. Il n'est pas surprenant que la Nouvelle Compagnie théâtrale ait choisi cette même salle en 1964 pour donner aux étudiants le goût du théâtre.

Quant au hall d'entrée, il était assez spacieux ; il permettait à des centaines de spectateurs de se dégourdir les jambes et d'échanger pendant les entractes. Durant celui de *La nuit du 16 janvier* d'Ayn Rand, des camelots distribuèrent des journaux à sensation commentant le procès qui se déroulait dans la pièce ; cette initiative fit grand effet à l'automne de 1952 !

Le Gesù était d'abord la « salle académique » du Collège Sainte-Marie ; il était relié au collège par un corridor peint en bleu, dit « corridor de la marine ». Les élèves s'y glissaient pour assister gratuitement aux spectacles du TNM. J'entends encore la voix tonitruante de Gascon lançant : « Hé ! Les resquilleurs ! » Mais j'ai toujours soupçonné Gascon d'être bien content de voir des jeunes peu fortunés s'intéresser assez au théâtre pour s'y faufiler... sans payer.

Je pourrais raconter à l'infini des anecdotes sur les années du TNM au Gesù. J'en retiens une, dont je ne veux surtout pas vérifier l'authenticité : il paraît qu'en sautant ou en frappant du pied sur un point précis de la scène, on pouvait faire osciller légèrement le crucifix du maître-autel de l'église qui se trouvait juste au-dessus, ce que faisait Gascon en lançant les imprécations de Dom Juan contre le ciel !

Quoi qu'il en soit, la censure cléricale, à laquelle il fallait soumettre chaque texte à monter, finit par exaspérer les libres penseurs du TNM qui s'étaient

pourtant déjà résignés à gommer certains mots des pièces (les mots « amant » et « maîtresse » surtout !). En 1957, le TNM décida de quitter le Gesù quand les Jésuites – qui avaient déjà refusé *L'opéra de Quai'sous* – mirent leur veto à la présentation de *L'œil du peuple* d'André Langevin.

Il se peut que le passage du temps embellisse les souvenirs, mais pour moi (et bien d'autres, je suppose) les années du TNM au Gesù, faites de foi et d'enthousiasme, constituent un des grands moments du théâtre au Québec

### L'Orpheum (1957-1966)

C'est dans cette salle que le TNM rompit toute attache avec le clergé. Ironie du sort, on y lança la première saison avec la pièce de Langevin refusée par les Jésuites, et ce fut un échec. La salle n'y était pour rien toutefois. Bien que vétuste, cette salle à l'italienne était chaleureuse. On utilisait un seul balcon, ce qui permettait de garder un contact assez étroit avec le public. Par contre, l'équipement y était sommaire : il y avait peu de projecteurs, pas de système de sonorisation ; les loges situées sous la scène étaient très rudimentaires – des rongeurs s'y promenaient parfois, dit-on. Le hall d'entrée, jadis spacieux, avait été rogné par divers commerces ; il avait à peu près la dimension d'un salon de résidence. Par beau temps, on pouvait aller passer l'entracte dehors, mais en plein hiver cet espace exigu devenait une véritable boîte à sardines... fumées, car les règlements antitabac n'existaient pas en ces temps lointains.

La scène était d'une hauteur normale, et les décorateurs, Robert Prévost en tête, ne manquèrent pas de l'utiliser. Dès son premier décor pour *L'œil du peuple*, Prévost installa une porte monumentale au fond du plateau et, côté cour, un très haut mur fait de classeurs superposés : les personnages devaient utiliser une échelle pour atteindre les plus élevés. À la fin de cette saison, Prévost créa le décor du *Temps des lilas* de Marcel Dubé représentant la coquette arrière-cour d'une maison à un étage. Et il ouvrit la saison suivante avec son magnifique dispositif de *Venise sauvée* où les conjurés, marchant à la file sur une haute passerelle, allèrent à la mort dans une image saisissante. Prévost revint aux paliers de jeu multiples avec *Richard II*, influencé sans doute par le tréteau de Stratford, en Ontario, où il avait travaillé à la fin des années 1950.

Si les contraintes du Gesù ont stimulé l'ingéniosité des scénographes, les conditions « normales » de l'Orpheum ont permis l'expression sans contrainte de leur créativité. La précarité de l'équipement y a été ressentie beaucoup plus par

les concepteurs et les techniciens que par le public qui retiendra plutôt certains grands moments de théâtre : *Venise sauvée* (1959), *L'opéra de Quat'sous* (avec Monique Leyrac, Pauline Julien et Jean Gascon, en 1961), *L'école des femmes* (avec Geneviève Bujold et Jean Gascon, en 1965), *Mère Courage* (avec la grande Denise Pelletier et Dyne Mousseau, inoubliable dans le rôle de la muette, en 1966). Et la liste pourrait s'allonger. Or certains spectacles, pourtant de très grande qualité, n'obtinrent pas le succès mérité. *Venise sauvée* de Thomas Otway, adaptée par Morvan Lebesque, fut de ceux-là. Quant à *La danse de mort* d'August Strindberg, où Denise Pelletier et Jean Gascon s'affrontaient magistralement, on apprend en consultant les archives du TNM qu'elle n'obtint que 21,5 % de taux de fréquentation. C'est dire que, même pour une compagnie solidement établie, un bon spectacle dans une bonne salle ne garantit pas automatiquement le succès<sup>3</sup>.

Par un curieux retour de pendule, l'aventure du TNM à l'Orpheum se termina... au Gesù ! En effet, pour fêter le centenaire de leur salle, les Jésuites invitèrent le TNM à y jouer *Le soulier de satin* de Claudel. Roux, qui venait de succéder à Gascon au poste de directeur artistique, monta cette fresque claudélienne avec conviction : le spectacle soutenait bien la comparaison avec celui que Jean-Louis Barrault vint proposer quelques mois plus tard, dans le cadre de l'Expo 67.

### Port-Royal (1967-1972)

La démolition de l'Orpheum a forcé le TNM à chercher une autre salle. Et il n'était pas question de revenir au Gesù en permanence. Les pouvoirs publics avaient plus ou moins promis à Gascon de loger le TNM au Théâtre Port-Royal de la Place des Arts ; Gascon croyait aussi qu'on lui donnerait les moyens de former la troupe permanente dont il rêvait depuis la fondation de la compagnie. Ces deux espoirs déçus, Gascon, qui avait travaillé à Stratford à plusieurs reprises et qui pouvait comparer ce modèle aux conditions précaires du théâtre à Montréal, remit sa démission. Le TNM entra quand même au Port-Royal, en tant

3. La politique artistique du TNM durant ces années avait dérouté un public relativement fidèle. À côté de pièces du grand répertoire (dont les audacieuses *Choéphores* d'Eschyle), on a présenté des comédies musicales peu significatives, des pièces policières et des divertissements légers. Il n'est pas surprenant que les habitués aient été déçus.

que simple locataire néanmoins ; il dut composer avec de nouvelles contraintes syndicales, notamment celles de l'Alliance internationale des employés de scène et de théâtre (IATSE), dont les conditions de travail s'ajustaient difficilement avec la réalité du théâtre d'ici.

Bien qu'inaugurée dans la controverse, la Place des Arts jouissait d'un prestige certain, et les fidèles du TNM pouvaient y apprécier le confort des halls, les nombreux bars (d'où le surnom « Place des bars »), la possibilité d'y venir directement en métro ou d'y garer sa voiture dans un stationnement souterrain et l'agréable sensation d'être enfin dans du neuf.

Mais le moins qu'on puisse dire, c'est que la salle Port-Royal n'est pas facile. Vide, elle est glaciale. Elle compte 18 rangées de 50 fauteuils disposés en ligne droite sur une pente abrupte. Peu de sièges sont orientés vers le centre de la scène et, une fois assis, le spectateur ne sent pas vraiment le pouls du reste de la salle. Le comédien, lui, a la sensation d'être devant « un mur de spectateurs », selon l'expression d'un interprète.

Le plateau a 25 mètres d'ouverture, alors que les scènes utilisées jusque-là par le TNM ouvraient à environ 12 mètres ; on comprendra qu'il eut de la difficulté à occuper un tel espace. Durant l'Expo, on y avait présenté un charmant spectacle de cirque, avec trois pistes : une assez grande au centre et deux plus petites de chaque côté ; l'action s'y déroulait parfois sur les trois simultanément, et le plateau convenait parfaitement à ce genre de spectacle. Mais quel type de théâtre peut s'y adapter ? Le théâtre épique, le théâtre élisabéthain, les différents types de théâtre à grand déploiement. Ce n'est pas, hélas !, le théâtre qu'on peut facilement se payer au Québec.

Le premier spectacle que Roux écrivit et monta fut *Bois brûlés*, une fresque historique sur la vie de Louis Riel ; le TNM fit ses adieux au Port-Royal, cinq saisons plus tard, avec *Jules César* de Shakespeare dans un décor colossal de Mark Negin. À l'instar de quelques autres, ces deux spectacles pouvaient meubler toute la scène. Mais, pour équilibrer les frais de production, il fallait bien recourir aussi à de petits spectacles, comme *L'escalier* de Charles Dyer, une pièce à deux personnages évoluant dans un espace restreint, au centre de la scène. C'est d'ailleurs lors d'une des représentations de cette pièce que, assis à l'extrémité de la deuxième rangée face à des tentures noires, je dus passer toute la soirée la tête tournée à 45° pour voir le spectacle ; j'y ai attrapé un « sévère » torticollis ! Il faudrait mettre les architectes au pilori pour des fautes semblables.

Heureusement, toute salle peut, à l'occasion, devenir l'endroit idéal pour un grand moment de théâtre. C'est ce qui se produisit avec *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau, montée par Jean-Pierre Ronfard, en 1972. Ce spectacle que le TNM avait mis au programme par conviction, mais qu'il prévoyait déficitaire, fut l'un de ses grands succès. Le public n'oubliera jamais l'image finale : les interprètes, entièrement nus, mitraille au poing, alignés au fond de la scène en haut d'un grand escalier, descendant lentement vers la salle et s'arrêtant tout près de la première rangée ; puis Ronfard, au centre, proclamant : « Les oranges sont vertes ! », et tous mitraillant le public dans un fracas d'explosions et de feu. Le noir qui suivit, avant de frénétiques applaudissements, fut l'un des plus impressionnants silences au théâtre qu'il m'ait été donné de vivre. Et, dans ce cas, la salle servit à magnifier ce moment.

Le spectacle fut repris pour l'entrée du TNM à la Comédie-Canadienne. Ronfard souligna qu'au Port-Royal « le texte proclamé à la Victor Hugo, d'une manière qui convenait au verbe de Gauvreau, prenait une dimension invraisemblable sur la scène immense. À la Comédie-Canadienne, les subtilités ressortaient plus, mais cela faisait plus "montée au Calvaire" et exploitait le côté christique de Gauvreau » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 43). Cette réflexion montre jusqu'à quel point une salle peut colorer le spectacle qu'on y présente.

## Le Théâtre du Nouveau Monde, enfin ! (Depuis 1972)

Après plus de vingt ans d'errance, le TNM put enfin posséder son théâtre et lui donner son nom. Il acheta la Comédie-Canadienne de Gratien Gélinas et n'eut qu'à traverser la rue pour s'y installer. Cette salle est lourde d'histoire ; elle a abrité les grandes années du burlesque, mais, dans la mémoire populaire, elle reste associée aux spectacles de Lily Saint-Cyr, cette légendaire effeuilleuse qui s'y produisit dans les années 1950, au moment où le théâtre s'appelait encore le Gayety. Pour y loger dignement la Comédie-Canadienne, Gélinas l'avait fait entièrement rénover et, en 1972, c'était sans aucun doute la meilleure salle de théâtre à Montréal : une version revue, modernisée et améliorée de l'Orpheum. Le TNM ferma le deuxième balcon au public et y installa sa régie.

Au même moment, on commençait l'expropriation des terrains à l'ouest de la rue Saint-Urbain, pour y construire le Complexe Desjardins. L'arrivée du TNM a donc coïncidé avec la disparition d'un quartier délabré, bientôt remplacé par un complexe commercial et touristique où des milliers de gens viendraient quotidiennement. Le théâtre est situé tout près de la rue Saint-Laurent où circule

toujours une faune très colorée. On peut difficilement trouver à Montréal un carrefour où tant de gens divers se côtoient chaque jour.

La scène est vaste, mais les scénographes et les techniciens déplorent son manque de profondeur. Faute d'espace, l'administration, les ateliers et les salles de répétition doivent être logés ailleurs (à Saint-Henri, durant la majeure partie du temps), ce qui occasionne un constant problème de logistique. Même si le hall d'entrée et celui du balcon ne peuvent être comparés à ceux de la salle Port-Royal, ils sont beaucoup plus vastes que ceux de l'Orpheum et le public s'en accommode assez bien. Ceux qui avaient pris l'habitude de garer leur voiture à la Place des Arts continuent à le faire ou utilisent le stationnement de la Place Desjardins ; il n'y a alors qu'une rue à traverser pour se rendre au théâtre.

### **L'ancien et le nouveau (1997)**

La rénovation de la Comédie-Canadienne datant déjà de presque quarante ans, il était grand temps que ce théâtre se refasse une beauté, ce qui fut rendu possible grâce à d'importantes subventions des gouvernements et à une collecte de fonds. Après la construction du Rideau Vert, de l'ESPACE GO, du Théâtre d'Aujourd'hui, de l'Usine C et l'impressionnante rénovation du Monument-National, il devenait indécent de voir le TNM jouer dans une salle vétuste et opérer dans des locaux de fortune très loin de son théâtre.

Un agrandissement majeur a permis de regrouper tous les services de la compagnie, d'approfondir la scène et de donner plus de dégagement en hauteur pour les cintres. Un plancher percé de trappes, couvrant toute l'aire de jeu, fera les délices des metteurs en scène et des scénographes. Des loges disposées en fer à cheval, sur deux étages, avec une salle commune au milieu, vont créer pour les acteurs la convivialité qu'ils transmettront ensuite au public. Il y avait cette même fraternité dans les loges du Gesù.

On n'a pas beaucoup modifié, heureusement, l'intérieur de la salle. Le parterre reste le même, avec quelques fauteuils en moins. Pour rendre le premier balcon sécuritaire et confortable, on a dû réduire le nombre de places ; ces places ont été récupérées par la réouverture du second balcon où l'on a installé trois longues rangées incurvées de sièges sans accoudoirs. Ceux qui surmonteront le vertige y auront une excellente vue sur la scène et y retrouveront l'encercllement et le coude à coude du Gesù. Ce ne sera pas un poulailler, mais un véritable paradis !

Il est dommage que la façade extérieure, assez intéressante sur la maquette, soit si biscornue dans la réalité ; c'est un mélange plutôt agressif de courbes, d'angles et de lignes droites dont le mariage n'est pas très heureux. Par contre, dès qu'on entre dans le hall, on est séduit par la chaleur et la convivialité du lieu qui reflète bien la relation si cordiale que Lorraine Pintal entretient avec le public depuis qu'elle a assumé la direction de la compagnie en 1992 : « [...] nous voulions un lieu ouvert, vivant et modeste, où l'imagination pouvait encore avoir un sens », dit-elle, un lieu qui donne au spectateur « l'envie d'entrer dans le théâtre » (citée dans Vigeant, 1996 : 39).

Le mélange d'ancien et de moderne y est parfaitement réussi et l'imposant mur de brique d'origine, bien éclairé par un puits de lumière, nous rappelle que nous entrons dans un édifice chargé d'histoire. On a aménagé une terrasse extérieure ainsi qu'un bar et un très bon restaurant à l'intérieur. Tous ces lieux sont invitants ; ils contribueront à amener au théâtre bien des gens qui, pour de fausses raisons, s'en croyaient exclus.

## **2001 : l'odyssée d'un théâtre**

En 2001, le TNM aura 50 ans. Si cette compagnie n'a pas toujours été sans reproche, elle a toujours été sans peur. Elle a occupé quatre salles de façon continue, et plusieurs salles au passage ; elle a animé durant deux saisons un théâtre d'été sous la tente ; elle a fait de la tournée jusqu'en Russie ; elle a eu, durant plusieurs saisons, une section anglaise et aussi une jeune compagnie d'avant-garde. Elle a enthousiasmé ou fait rager les amateurs de théâtre, mais n'a laissé personne indifférent. Si elle est aujourd'hui bien installée, elle demeure fragile, comme toutes les institutions artistiques du Québec. Le fait qu'elle possède maintenant le lieu qu'elle mérite depuis longtemps suscite de grands espoirs. Nous pouvons croire que ces espoirs seront comblés.

## Bibliographie

- BELZIL, Patricia, et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- GRANDMONT, Éloi de, Normand HUDON et Jean-Louis ROUX (1961), *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Leméac.
- HAMELIN, Jean (1962), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1976), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1977), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/2*, Montréal, Leméac.
- TARD, Louis-Martin (1971), *Vingt ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Éditions du Jour.
- VIGEANT, Louise (1996), « Le nouveau Nouveau Monde : un lieu ouvert, vivant et modeste », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 79 (juin), p. 39-48.

Dominique Lafon  
Université d'Ottawa

## Molière au Théâtre du Nouveau Monde : du bon usage des classiques

**L**e spécialiste de Molière demeure toujours un peu perplexe, tout spécialiste qu'il soit, devant les différentes facettes de la postérité d'un auteur couramment érigé en figure mythique. Le « patron » de la Comédie-Française fut aussi celui de Jacques Copeau, de Louis Jouvet, fédérant l'institution culturelle et les tenants du renouveau de la mise en scène, comme une figure tutélaire qui syncrétise, en dépit ou à cause du peu d'informations tangibles qu'on a sur lui, le chef de troupe, l'auteur, le comédien et même, faut-il le rappeler, le subventionné avant l'heure. Incarnant le théâtre dans ses différentes modalités, sa personne, autant que son œuvre, sert ainsi de caution à bon nombre de naissances ou d'émergences de pratiques théâtrales nationales à travers le monde. La liste serait longue de ces manifestations d'un parrainage qui déborde largement les frontières du protectorat culturel français. Le colonialisme servirait donc ici de faible argument, et ne saurait expliquer pourquoi la référence moliéresque fut prégnante dans les entreprises de rénovation du théâtre français lui-même.

Peut-on analyser cette postérité sans tomber dans l'hagiographie, qui ne saurait être un point de vue critique pertinent, même si c'est sur ce mode que s'écrivent, aujourd'hui encore, la plupart des analyses consacrées à l'auteur du *Misanthrope* et qui posent d'emblée l'universalité, l'intemporalité d'une œuvre

« toujours actuelle ». Le Québec offre, dans cette perspective, un champ d'étude privilégié dans la mesure où les représentations des pièces de Molière balisent l'histoire de sa pratique théâtrale, du Régime français à nos jours. Pourtant, ainsi que le remarque Marjorie A. Fitzpatrick, cette présence ne saurait signifier que

les œuvres de Molière aient connu au Canada une popularité sans fléchissement à toutes les époques, ni même que son art ait suscité des échos précis dans l'œuvre des dramaturges canadiens-français. C'est plutôt une certaine « présence de Molière » sur la scène canadienne, présence qui s'est fait sentir surtout aux époques les plus critiques du développement de la tradition théâtrale franco-canadienne, qui nous fait dire que le choix du *Bourgeois gentilhomme* pour l'occasion solennelle de 1967 fut juste (1976 : 399).

On se rappelle que 1967 fut l'année de l'Exposition universelle, événement par lequel le Canada conviait le monde entier à célébrer son centenaire. Dans ce contexte, la représentation d'une pièce de Molière par la troupe du Théâtre du Nouveau Monde confirme les liens symboliques qui unissent la pratique théâtrale québécoise et l'auteur classique, liens qu'a institutionnalisés, plus qu'aucun autre, le théâtre fondé par Jean-Louis Roux et Jean Gascon. Alors que le TNM fête à son tour, consacre sa pérennité dans des locaux qui exaltent son histoire et sa respectabilité, il se présente comme le lieu privilégié d'une analyse de cette postérité. Plus précisément, l'histoire du répertoire classique du TNM apparaît comme un cas certes spécifique, mais néanmoins exemplaire du bon usage de Molière, indépendamment de la valeur intrinsèque de l'œuvre, en fonction plutôt de circonstances qui ont fait, font ou feront leur temps, particulièrement dans une société en quête d'affirmation nationale.

Et si, aujourd'hui encore, Roux peut affirmer que « Molière et Shakespeare devraient rester constamment à l'affiche du TNM », ce n'est pas sans privilégier Molière qui « a été engagé dans la direction d'une troupe beaucoup plus longtemps que ne l'a été Shakespeare. [...] C'était donc un homme très proche de nous »... (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 72-73). Cette « parenté » qui a fait de Molière, pendant des années, l'auteur-maison du TNM, est aujourd'hui contestée par Lorraine Pintal : « Souvent, on me fait cette demande : "Donnez-nous un Molière par année !" Or, il faut comprendre que Molière n'est plus l'apanage du TNM, comme il l'a déjà été : il appartient à plusieurs théâtres en ce moment. C'est pourquoi il faut justifier la programmation d'une pièce en particulier » (citée dans Belzil et Lévesque, 1997 : 73). Pour contredire Alceste, disons

que le temps a fait ici quelque chose « à l'affaire »... d'amour qui liait les pères fondateurs à leur auteur fétiche. Cette évolution souligne que, justement, le temps est venu d'une rétrospective et d'une analyse de la « présence de Molière » au TNM dont il pourrait bien être non seulement la figure emblématique, mais aussi et surtout le chroniqueur.

## Des chiffres et des œuvres

Il n'existe aucune théâtrographie exhaustive du TNM depuis sa création : un ouvrage commémoratif (Grandmont, Hudon et Roux, 1961) donne en annexe celle des dix premières années, et *L'album du théâtre du Nouveau Monde* (Belzil et Lévesque, 1997) celle des vingt-cinq dernières saisons. Le tableau ci-dessous tente de pallier cette lacune, du moins en ce qui concerne Molière ; y figurent aussi le répertoire « classique » français et Shakespeare (en caractères gras), certaines œuvres révélatrices de choix esthétiques et quelques faits marquants de l'histoire de la troupe :

1951-1952 Première saison	<i>L'avare</i> , mise en scène de Jean Gascon
1952-1953	<i>Tartuffe</i> , mise en scène de Jean Gascon
1953-1954	En saison régulière, <i>Dom Juan</i> , mise en scène de Jean Dalmain <i>Les trois farces</i> (« Le mariage forcé », « Sganarelle », « La jalousie du Barbouillé »), mise en scène de Jean Dalmain <i>L'avare</i> et <i>Dom Juam</i> , « Festival Molière » donné dans le cadre du Festival de Montréal
1954-1955	Reprise des <i>Trois farces</i> en spectacle régulier, puis en tournée au Théâtre Hébertot, dans le cadre du Festival d'art dramatique de la ville de Paris
1955-1956 Cinquième saison	<i>Les trois farces</i> au Festival de Stratford
1956-1957	<i>Le malade imaginaire</i> , mise en scène de Jean Gascon
1957-1958	Reprise des <i>Trois farces</i> et du <i>Malade imaginaire</i> en tournée à New York, au Théâtre des Nations à Paris et à la Comédie des Champs-Élysées, en Belgique (Bruxelles, Anvers, Ostende) <i>Le malade imaginaire</i> à Stratford

1958-1959	Tournée canadienne avec <i>Les trois farces</i> et <i>Le malade imaginaire</i> Reprise des <i>Trois farces</i> à l'Orpheum
1959-1960	<i>Le mariage forcé</i> à Victoriaville <i>Les femmes savantes</i> , mise en scène de Jean Gascon <i>Le dindon</i> , de Feydeau, mise en scène de Jean Gascon au vingt-cinquième Festival de Montréal
1960-1961 Dixième saison	Reprise du <i>Dindon</i> en saison régulière <i>Oreste (Les Choéphores)</i> , d'Eschyle, mise en scène et adaptation de Jean-Pierre Ronfard

## PALMARÈS DE LA PREMIÈRE DÉCENNIE (d'après Grandmont, Hudon et Roux, 1961)

	Nombre de représentations	Nombre de spectateurs	Moyenne
<i>Le dindon</i>	<b>82</b>	<b>59 551</b>	726
<i>Le malade imaginaire</i>	94	58 656	624
<i>Trois farces</i>	87	52 341	601
<i>Les femmes savantes</i>	57	36 018	631
<i>Mon père avait raison</i>	<b>53</b>	<b>26 981</b>	<b>509</b>
<i>Le temps des lilas</i>	<b>58</b>	<b>25 777</b>	<b>444</b>
<i>Dom Juan</i>	37	24 446	660
<i>Un chapeau de paille</i>	<b>40</b>	<b>22 321</b>	<b>558</b>
<i>Tartuffe</i>	39	21 689	556
<i>L'avare</i>	26	15 634	601
<i>L'échange</i>	<b>20</b>	<b>12 793</b>	<b>639</b>

1961-1962	Gala du dixième anniversaire, <i>L'opéra de Quat'sous</i> de Brecht Édition d'un disque ; 4 des 10 pièces retenues sont de Molière (scènes de <i>L'avare</i> , du <i>Dom Juan</i> , du <i>Tartuffe</i> , du <i>Malade imaginaire</i> ) <b>La double inconstance</b> , de Marivaux, mise en scène de Georges Groulx
-----------	---

1962-1963	<p><b>Richard II</b>, mise en scène de Jean Gascon, spectacle d'ouverture du Festival de Montréal (hors saison)  <i>Le médecin malgré lui</i>, mise en scène de Jean Gascon  <i>George Dandin</i>, mise en scène de Jean Dalmain</p>
1963-1964	<p>Au lieu de <i>Pourceaugnac</i>, initialement prévu mais abandonné pour des contraintes budgétaires dues à l'annulation des galas inauguraux de la salle Wilfrid-Pelletier, reprise de <i>L'avare</i>, dans une nouvelle mise en scène de Jean Gascon  <b>Le pain dur</b>, de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1964-1965	<p><i>L'école des femmes</i>, mise en scène de Jean Gascon, avec Geneviève Bujold</p>
1965-1966 Quinzième saison	<p><i>L'école des femmes</i>, avec Louise Marleau en tournée au Old Vic, dans le cadre du Festival du Commonwealth, reprise en saison régulière  <b>Lorenzaccio</b>, de Musset, mise en scène de Jean Gascon</p>
1966-1967	<p>** Démission de Jean Gascon. Jean-Louis Roux le remplace **  <b>Le soulier de satin</b>, de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux  Expo 1967 (avril), <i>Le bourgeois gentilhomme</i>, mise en scène de Jean Gascon, reprise en saison régulière en mai</p>
1967-1968	<p><b>Bérénice</b>, de Racine, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1968-1969	<p><i>Tartuffe</i>, mise en scène de Jean-Louis Roux  <b>La nuit des rois</b>, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1969-1970	<p><i>Les précieuses ridicules</i> annulées pour des raisons de distribution  <b>Hamlet</b>, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1970-1971 Vingtième saison	<p><i>Le misanthrope</i>, mise en scène de Jean-Pierre Ronfard  Mai-juin 1971, tournée en Europe, <i>Tartuffe</i> à Moscou</p>
1971-1972	<p><b>Jules César</b>, de Shakespeare, mise en scène d'Albert Millaire</p>
1972-1973	<p><b>Le neveu de Rameau</b>, de Diderot, mise en scène de Jean-Louis Roux  <b>L'otage</b>, de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1973-1974	<p><i>Le malade imaginaire</i>, mise en scène de Robert Prévost  <b>Le pain dur</b>, de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1974-1975	<p><i>Les fourberies de Scapin</i>, mise en scène de Robert Prévost</p>

1975-1976 Vingt-cinquième saison	<i>Les précieuses ridicules</i> , mise en scène de Jean Coutu, en avant-pièce de <i>L'empereur Jones</i> , de Eugene O'Neill <b>Le père humilié</b> , de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux
1976-1977	<b>Mangeront-ils ?</b> , de Hugo, mise en scène de Jean Dalmain
1977-1978	<b>La cruche cassée</b> , de Kleist, mise en scène de Robert Prévest
1978-1979	<b>Le Cid</b> , de Corneille, mise en scène de Jean Gascon
1979-1980	<i>Dom Juan</i> , mise en scène de Jean-Louis Roux
1980-1981 Trentième saison	<b>La seconde surprise de l'amour</b> , de Marivaux, mise en scène de Jean-Louis Roux
1981-1982	** Dernière saison programmée par Jean-Louis Roux ** <i>Ambitryon</i> , mise en scène de Jean Gascon
1982-1983	** Olivier Reichenbach succède à Jean-Louis Roux, après la mort d'André Pagé, initialement désigné ** <b>Aucun classique</b> <b>La mandragore</b> , de Machiavel, réécrite par Jean-Pierre Ronfard.
1983-1984	<i>Tartuffe</i> , mise en scène d'Olivier Reichenbach
1984-1985	<i>L'avare</i> , mise en scène d'Olivier Reichenbach, unique production d'une saison qui a dû être annulée en raison d'un conflit de travail
1985-1986 Trente-cinquième saison	Reprise de <i>L'avare</i> <b>Otbello</b> , mise en scène d'Olivier Reichenbach
1986-1987	<i>Les fourberies de Scapin</i> , mise en scène de Daniel Roussel
1987-1988	<i>Dom Juan</i> , mise en scène d'Olivier Reichenbach <b>Le songe d'une nuit d'été</b> , mise en scène de Robert Lepage <b>Phèdre</b> , de Racine, mise en scène d'Olivier Reichenbach
1988-1989	<i>Le malade imaginaire</i> , mise en scène d'André Montmorency <b>Roméo et Juliette</b> , mise en scène de Guillermo de Andrea
1989-1990	<i>Le bourgeois gentilhomme</i> , mise en scène de Guillermo de Andrea <b>Hamlet</b> , mise en scène d'Olivier Reichenbach

1990-1991 Quarantième saison	<i>L'école des femmes</i> , mise en scène de René Richard Cyr
1991-1992	<i>Le misanthrope</i> , mise en scène d'Olivier Reichenbach <b>Le Roi Lear</b> , mise en scène de Jean Asselin
1992-1993	** Lorraine Pintal succède à Olivier Reichenbach (en juin 1992) ** <b>Le prince travesti</b> , de Marivaux, mise en scène de Claude Poissant
1993-1994	<b>Andromaque</b> , de Racine, mise en scène de Lorraine Pintal
1994-1995	<i>George Dandin</i> , mise en scène de Marcel Delval
1995-1996 Quarante-cinquième saison	<b>Cyrano de Bergerac</b> , mise en scène d'Alice Ronfard
1996-1997	<i>Tartuffe</i> , mise en scène de Lorraine Pintal

## PALMARÈS DE LA PROGRAMMATION MOLIÉRESQUE

<i>Tartuffe</i>	Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Olivier Reichenbach, Lorraine Pintal
<i>L'avare</i>	Jean Gascon (1951 et 1963), Olivier Reichenbach
<i>Dom Juan</i>	Jean Dalmain, Jean-Louis Roux, Olivier Reichenbach
<i>Le malade imaginaire</i>	Jean Gascon, Robert Prévost, André Montmorency
<i>George Dandin</i>	Jean Dalmain, Marcel Delval
<i>Le misanthrope</i>	Jean-Pierre Ronfard, Olivier Reichenbach
<i>L'école des femmes</i>	Jean Gascon, René Richard Cyr
<i>Les fourberies de Scapin</i>	Robert Prévost, Daniel Roussel
<i>Le bourgeois gentilhomme</i>	Jean Gascon, Guillermo de Andrea
<i>Les trois farces</i>	Jean Dalmain
<i>Les femmes savantes</i>	Jean Gascon
<i>Les précieuses ridicules</i>	Jean Coutu
<i>Le médecin malgré lui</i>	Jean Gascon
<i>Amphitryon</i>	Jean Gascon

## Les devoirs d'une tradition

Ces différentes recensions prouvent, s'il en était besoin, que Molière a accompagné le TNM dès sa création et jusqu'aujourd'hui. Associer Molière à l'émergence de la compagnie n'était donc pas le fruit du hasard, et s'inscrit dans la perspective d'une tradition mise en place, dès ses origines, par l'histoire de toute la pratique théâtrale au Québec et consacrée, au début de l'époque contemporaine, par les Compagnons de Saint-Laurent dont Gascon et Roux étaient des transfuges comme des héritiers directs. Sans prétendre retracer toute l'histoire du répertoire depuis l'affaire *Tartuffe* de 1694, il faut pourtant rappeler que les productions d'amateurs montées, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par les « Messieurs canadiens », à Québec, ou par « Le Théâtre de Société », à Montréal, sont presque exclusivement consacrées aux pièces de Molière. Ce mouvement se poursuivra au XIX<sup>e</sup> siècle, mouvement que Fitzpatrick décrit comme inséparable de l'émergence d'une tradition théâtrale :

Toute fragile que fût la tradition théâtrale créée au Canada par ces amateurs entre 1789 et 1840, elle avait pourtant établi sur la scène canadienne-française les semences d'une « présence de Molière ». Pendant le demi-siècle qu'a duré cette époque de la naissance du théâtre français au Nouveau Monde, le nom du grand auteur français a dominé la scène, à Québec comme à Montréal (1976 : 406).

Si le rapport Durham suscita un « mouvement créateur » sans précédent qui « donna [...] la préférence aux pièces écrites par les Canadiens eux-mêmes » (p. 406), il n'en demeure pas moins que la référence moliéresque perdure, du moins chez les tenants d'un certain conservatisme de garde qu'inquiète le répertoire du théâtre professionnel, en plein développement depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Aux vices du boulevard qu'illustrent Bataille et Sardou et que Sarah Bernhardt vient présenter, les autorités ecclésiastiques opposent les vertus du théâtre classique que le chanoine Lionel Groulx désigne comme patrimoine culturel national (p. 407).

Ce divorce entre les praticiens et les idéologues, ceux-ci manifestant peu d'enthousiasme à programmer le théâtre « culturel » réclamé par ceux-là et lui préférant un théâtre commercial, sera résolu par l'initiative du père Émile Legault qui, en 1937, entreprend de revivifier la tradition classique. Là encore, cette initiative personnelle s'inscrit dans un mouvement plus large dont Copeau fut l'initiateur et qui peut être assimilé à la volonté de donner au théâtre une vocation culturelle, loin des compromissions du mercantilisme et du vedettariat. Véri-

table ascèse, la pratique théâtrale repose sur une valorisation du texte et sur une mise en scène épurée des facilités spectaculaires. L'esprit de géométrie l'emporte sur les falbalas. Le père Legault, initié à ce nouvel esprit par Henri Ghéon, disciple de Copeau, transpose, dans le Québec des années 1930, ce qu'il faut bien appeler un nouvel évangile théâtral parfaitement adapté aux données idéologiques de l'époque. Le théâtre, art profane, se voit ainsi réhabilité par la tradition des collèges où il a servi depuis deux siècles à la formation oratoire des élèves, et répond aux ambitions esthétiques d'une société en quête de références. Dès 1939, et pour leur premier spectacle « professionnel », les Compagnons jouèrent un Molière (*Le misanthrope*), sans doute parce que le père Legault avait rapporté de France la mise en scène publiée par Jacques Arnavon (p. 409), mais peut-être aussi parce que l'intransigeance du personnage principal légitimait, pour une part, celle de la morale de l'époque. Molière sera dès lors le deuxième auteur-ressource dans le répertoire des Compagnons, derrière Ghéon ; huit de ses pièces y figurent : *Le misanthrope*, *Les fourberies de Scapin*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Le médecin volant*, *Le médecin malgré lui*, *Les femmes savantes*, *Le malade imaginaire* et *Le mariage forcé* (Legault, 1976 : 266).

On ne peut donc s'étonner que la fondation du TNM prenne appui sur les bases de cette caution classique à laquelle avaient été formés ses premiers directeurs. Choisir *L'avare* en guise de spectacle d'ouverture, c'était non seulement s'appuyer sur la réputation des Compagnons, mais aussi sur l'expérience acquise par Gascon en France, dont fait part un historien soucieux néanmoins de dégager, à posteriori, l'originalité du spectacle :

Pour le premier spectacle, pas d'hésitation : un Molière, celui que le directeur a joué en France dans les villes bretonnes avec le Centre dramatique de Rennes, mais auquel il veut donner une nouvelle couleur, un goût typiquement canadien-français. Il y réussira et cette façon de concevoir Molière deviendra à jamais pour le Nouveau Monde un sceau inimitable (Tard, 1971 : 18).

Mais c'était aussi se démarquer des Compagnons qui n'avaient jamais inscrit *L'avare* à leur répertoire. La mise en scène austère qu'en propose Gascon rompt également avec la tradition comique de la programmation de la troupe du père Legault ; les choix subséquents, *Tartuffe* et *Dom Juan*, manifesteront la volonté de se dégager de l'emprise de la religion omniprésente dans ces deux œuvres, fût-ce par le biais des déviations qu'elle génère. Bien que ces deux premières saisons s'éclaircissent singulièrement de circonstances particulières, voire

d'initiatives individuelles, elles n'en demeurent pas moins significatives du rôle que le mythe moliéresque exerce sur des pratiques théâtrales qui cherchent à libérer le théâtre du religieux ou du mercantilisme. Ainsi, il est clair que le TNM, à ses débuts, renoue avec une certaine mystique de la troupe, collectivité soudée par l'amour du métier. Là encore, Molière fait image, à preuve ce journal de bord que plusieurs ouvrages commémoratifs reproduisent et qui est calqué, *mutatis mutandis*, sur le registre de Lagrange dont les notes laconiques et les signes géométriques, en marge, donnent le pouls d'une activité tout entière vouée au théâtre. Il n'est pas jusqu'au choix du nom, Théâtre du Nouveau Monde, qui ne puisse se lire comme une variation de Comédie-Française et peut-être aussi du TNP, le Théâtre national populaire fondé par Gémier en 1920.

Dès 1954, cependant, le TNM revient au comique, avec *Les trois farces* puis avec *Le malade imaginaire*. Jean Gascon a cédé la place à Jean Dalmain pour la mise en scène des farces, à Guy Hoffmann pour le rôle principal du *Malade*, rôle qu'il avait joué 180 fois chez les Compagnons de Saint-Laurent. Ce sont là les vrais succès des dix premières années, bien avant *Le tartuffe* et *Dom Juan*, ce que montre aisément le palmarès de la première décennie (voir p. 26) qui accorde d'ailleurs, pour le taux d'assistance, la première place au *Dindon* de Georges Feydeau. Le comique l'emporte sur le sérieux, la farce et la comédie-ballet sur la grande comédie. La tragédie grecque *Oreste*, mise en scène par Jean-Pierre Ronfard, ne convaincra guère ; *Les femmes savantes*, malgré leur relatif succès public (4<sup>e</sup> position du palmarès), ne laisseront pas un souvenir impérissable. Roux lui-même en témoigne treize ans après :

Molière ne nous a jamais, presque jamais trompés. Je dis : presque, parce qu'une pièce a moins bien marché que les autres et c'est peut-être parce qu'elle est moins bonne. *Les femmes savantes*, en 1960. Je crois que Molière avait voulu prouver qu'il pouvait écrire une pièce avec les trois unités en respectant les règles du genre. Comme on le sait, Molière n'est pas très à l'aise dans la versification, il faut bien le dire. *Les femmes savantes* est vraiment la seule pièce qui nous ait un peu déçus, face à nous-mêmes et face à notre public (cité dans Sabourin, 1977 : 56).

C'est plutôt avec *Les trois farces* et *Le malade imaginaire* que le TNM se libérera du modèle français, par une tournée devenue mythique, au cours de laquelle ils vaincront les comédiens et metteurs en scène français sur leur propre terrain. La célèbre tournée de 1955 au Théâtre Hébertot, suivie par celle de 1958

au Théâtre des Nations, seront également acclamées par la critique parisienne qui salue une nouvelle façon de jouer Molière. Cette louange sera reprise par la critique anglophone, tant canadienne qu'américaine, lors des présentations à Stratford, à New York, puis à la grandeur du Canada.

Si l'on relit la critique parisienne, quarante ans plus tard, on ne peut s'empêcher de nuancer l'enthousiasme qu'elle suscita alors aussi bien parmi les écho-tiers montréalais que parmi les membres de la troupe. Qu'y célèbre-t-on, sinon « les muscles » des comédiens, et l'aspect rafraîchissant d'un parti pris comique qui « rompt avec la tradition de la farce académique, bourrée d'intentions intellectuelles et définitivement détachée du peuple » dont le *Nekrassov* de Jean-Paul Sartre est, selon le critique, « un exemple caractéristique » (cité dans Grandmont, Hudon et Roux, 1961 : n. p.) ? C'est donc au talent des comédiens, à celui de Hoffmann surtout que s'adressent des louanges qui prennent peu en compte la mise en scène, sinon pour en souligner « les erreurs et les facilités, en particulier dans la chorégraphie ». Or, la chorégraphie des *Trois farces* reposait sur une première tentative d'adaptation « québécoise » du texte moliéresque, puisqu'elle entraînait les personnages dans un quadrille, un « set carré » plutôt. Cette seule audace scénique portait ombrage à l'énergie du jeu comique.

On ne pourrait voir là qu'un détail. C'est, en fait, un avant-goût des réticences que la critique et le public manifesteront devant les audaces de mises en scène ultérieures. Ainsi, bien qu'elles assureront toujours à la compagnie un solide taux d'assistance, les productions des pièces de Molière obligeront longtemps le TNM à maintenir une certaine tradition spectaculaire et comique et, du même coup, à renoncer à des relectures, à des transpositions. Il ne fallait jouer que Molière, sans se l'approprier toutefois. Le patron était en passe de devenir le « pattern ».

## La « manière » TNM

Tous les directeurs artistiques ont fait la part belle aux œuvres moliéresques : Jean Gascon en a programmé 13 en quinze saisons ; Jean-Louis Roux, 9 en seize ans ; Olivier Reichenbach, plus encore : 9 en dix ans ; Lorraine Pintal semble ne pas faillir à la tradition, puisqu'elle en a programmé deux depuis le début de son mandat en 1992. On est loin du temps où Gascon se croyait obligé de justifier les choix pour la saison 1962-1963 par cette profession de foi :

Il s'en trouvera sûrement pour nous reprocher de jouer encore Molière. [...] Qu'on me permette la comparaison : nous faisons notre

métier au milieu des envieux, des pédants, des théoriciens et des impuissants, comme Molière faisait le sien. [...] Nous avons souvent joué Molière et nous le jouerons encore souvent. Facilité ! Allez-y voir, messieurs ! [...] Nous l'aimons : nous l'aimons pour le mal qu'il nous donne et pour le bonheur où il nous plonge. Voilà pourquoi nous l'avons joué, nous le jouons et nous le jouerons (cité dans Sabourin, 1977 : 52-53).

Il faut dire que Gascon fut le plus moliéresque des directeurs artistiques, lui qui a assumé 9 des 28 mises en scène des pièces de Molière depuis la création du TNM, alors que ses successeurs Roux et Reichenbach n'en signèrent respectivement que 2 et 4. C'est dire que les motifs à l'origine du choix de Molière doivent être analysés aussi en fonction des différentes périodes du TNM, elles-mêmes tributaires des orientations des différents directeurs artistiques. La période Gascon-Dalmain – ce dernier monte trois Molière durant le mandat de Gascon – se caractérise par la volonté de rendre compte de la totalité de l'œuvre, indépendamment des thèmes semble-t-il, en tirant néanmoins profit de certains talents, celui de Guy Hoffmann notamment, ou de certaines jeunes premières, Geneviève Bujold par exemple. Si la thématique importe peu c'est que, pour Dalmain surtout, Molière est un auteur très proche du public québécois, proximité qu'il soulignera dans quelques-uns de ses spectacles. Ainsi voit-il dans les personnages de *George Dandin*, dont il signe la production, et du *Médecin malgré lui*, dirigé par Gascon dans le cadre de la saison 1962-1963, « des paysans de la vieille France, proches parents des *habitants* de la Nouvelle-France. Mêmes travers, mêmes qualités ; même langue drue, colorée, charnelle. De là à situer l'action des deux comédies dans une ferme canadienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'y a qu'un pas – que nous n'avons pas hésité à franchir » (cité dans Sabourin, 1977 : 54). Roux pour son *Tartuffe* de 1968, que le décor situait à Québec en 1680, réitère cette position : « Il faut se rendre compte d'une chose. Les paysans de Molière parlent comme les gens qui emploient notre langage populaire. On pourrait très bien leur faire parler joual » (cité dans Sabourin, 1977 : 56). Mais, en 1968, cette assimilation ne saurait être reçue par une société en quête d'autonomie qui refuse, entre autres dépendances, la filiation française, quelque historique qu'elle soit. La critique le lui fit connaître, qui revendiqua pour Molière le droit à garder... ses distances : « La jeunesse de Molière, il faut la chercher là où elle est, chez Molière lui-même. [...] Ce *Tartuffe* [...] me semble bien lourd et bien sage, une fois débarrassé de ses audaces gratuites, de ses facilités et de ses petits clins d'œil à la galerie » (Dassylva, 1975 : 205).

Avant ce *Tartuffe*, Gascon avait tenté, avec *L'avare* de 1963, un autre type de transposition, une transposition dans le temps, « dans la galerie balzacienne [...], emprunt[ant] à Daumier ses caricatures pour l'habiller ainsi que ses comparses. [...] Son Harpagon est pathétique et le ton qu'il impose à ses camarades font de la comédie un sombre drame psychologique » (Tard, 1971 : 100-101). Cette tentative, elle non plus, ne convaincra ni la critique, ni le public, puisque la production connaît un taux d'assistance proportionnellement inférieur à celui qu'avait connu la production de 1951 (329 spectateurs en moyenne contre 601). Il faudrait ajouter à cette liste de demi-échecs une *Bérénice* (Roux – 1967) en costumes modernes, et un *Misanthrope* (Ronfard – 1971) où les comédiens portaient des masques d'animaux. En 1976, Roux fera sienne la leçon que lui avait servie la critique : « Revêtir Coriolan d'un uniforme nazi, dans une tentative de rapprochement d'une époque moins lointaine, relève du pittoresque et non d'une nécessité essentielle et profonde » (Sabourin, 1976 : 55). Une leçon encore actuelle, si l'on en juge par l'accueil très... mitigé que reçut naguère la mise en scène « féminine » (tous les rôles y étaient tenus par des femmes) d'*Andromaque*. Au TNM, les classiques ne souffrent pas les audaces.

Les grands triomphes moliéresques de l'époque Gascon demeurent donc les comédies-ballets, les farces qui reposent sur la gestuelle et sur le comique, caractéristiques consacrées par l'extraordinaire succès du *Bourgeois gentilhomme* pour lequel la critique montréalaise retrouve, quinze ans plus tard, les phrases de la critique parisienne de la première tournée. Le public québécois a entériné le jugement du vieux monde :

Molière a toujours porté chance au Théâtre du Nouveau Monde. C'est sous son égide que la troupe a débuté en 1951 et qu'elle a connu ses plus grands succès. Molière a été pour le TNM le grand patron, mais aussi le compagnon des bons comme des mauvais jours.

Si le TNM doit beaucoup au grand auteur français, il faut d'autre part savoir reconnaître que la troupe fondée par Jean Gascon, Jean-Louis Roux et Guy Hoffmann l'a toujours servi avec respect mais sans servilité, avec amour, mais sans idolâtrie, avec soin, mais sans contrainte. À tel point qu'on a pu dire très justement qu'il y avait une manière TNM de jouer Molière. [...]

Jean Gascon vous a troussé là l'un de ces spectacles robustes, gaillards et prestes qui enchantent l'œil, l'oreille et l'esprit, l'un de ces spectacles dont la bonne santé, la truculence et l'invention vous réjouissent et vous transportent. [...] Quant à Georges Groulx, il confère au

personnage de Monsieur Jourdain toute la naïveté, toute la sottise et toute la vanité requises.

Au reste, il pousse très loin la caricature. Trop loin peut-être, car on ne retient finalement que les manies, lubies, pitreries, singeries et extravagances du bourgeois parvenu dont tout le monde se gausse et dont l'argent redresse les jugements.

Quoi qu'il en soit, on aurait tort de se mettre martel en tête pour si peu. Le Jourdain de Georges Groulx est plaisant, drôle, désopilant, ridicule. Une bonne tête de turc comme il ne s'en fait plus ! Et après tout, peut-être que Molière ne voulait pas autre chose ! (Dassylva, 1975 : 199-200).

Cette critique qui se lit comme une rétrospective, je la lirai surtout comme le bilan d'une époque, celle de l'institutionnalisation d'une pratique plus que d'une esthétique. Par ce divertissement sublime, « robuste », qui renouait avec la truculence bon enfant de ses premières mises en scène, Gascon bouclait la boucle de son inspiration ; il lui fallait mettre un terme à son mandat, même s'il prit un tout autre motif, le refus par l'administration de la Place des Arts d'accorder à la troupe l'exclusivité de la salle Port-Royal, pour expliquer sa démission. Gascon reviendra au TNM pour y mettre en scène Corneille et un dernier Molière, le très décoratif *Amphitryon*, qui ne lui permirent pas de retrouver la fougue du *Bourgeois gentilhomme*.

## L'ère du doute

Le TNM perdit donc son premier directeur au moment où il prenait conscience de la nécessité d'un changement, où il éprouvait le besoin d'en finir avec le divertissement qu'il avait si bien servi. À l'aube de la seizième saison, Gascon affirmait :

Je n'ai rien contre le théâtre de divertissement, mais je crois que nous sommes assez mûrs – tant notre public que la compagnie – pour nous donner un théâtre qui reflète pleinement les préoccupations de l'homme de la rue, qui traite les grands thèmes universaux : le problème de la dictature et de la liberté (*Lorenzaccio*), la lutte contre la guerre (*Mère Courage*), l'intolérance (*Les sorcières de Salem*), l'homme devant la société moderne (*L'âge de pierre*) (Tard, 1971 : 117).

La direction artistique de Roux sera tout entière consacrée à cette nouvelle vocation qui ne pouvait épargner les classiques, désormais évalués en fonction de leur actualité. Il ne s'agit plus de transposition, de modernisation superficielle, mais d'enjeux idéologiques. Une déclaration datant de 1970 peut se lire comme un véritable manifeste, même si Roux y épargne encore Molière, et son prédécesseur, en ne renvoyant qu'à des pièces que le TNM n'a jamais montées (quoique *Pourceaugnac* eût été annulé pour des raisons budgétaires en 1963) :

Le Théâtre du Nouveau Monde ne doit présenter, parmi les œuvres du passé, que celles qui savent encore nous parler avec actualité. Exemple : plutôt *Le mariage de Figaro* que *Le barbier de Séville* ; plutôt *Dom Juan* et *Tartuffe* que *Pourceaugnac* ou *L'amour peintre*. [...]

Sans être l'agent de quelque parti politique que ce soit, le Théâtre du Nouveau Monde tient toutefois à jouer un rôle significatif dans la vie de la cité. Il doit fournir aux hommes qui le désirent, un lieu où ils viennent s'interroger sur leur condition, [...] se provoquer à la lucidité, lutter contre la routine et l'obscurantisme, dénoncer l'oppression d'où qu'elle vienne et la mesquinerie sous quelque forme qu'elle se camoufle, s'ouvrir à ce que le présent offre chaque jour de nouveau – en un mot : convier à mieux vivre (cité dans Sabourin, 1976 : 50).

Il n'est pas étonnant qu'il ait été le premier à programmer *Le misanthrope* qu'un sondage maison de mars 1969, auprès du public, avait placé en vingt et unième position sur les 31 pièces retenues. Sa présentation de la pièce – « drame de l'individu anarchique en révolte contre une société dont il refuse les lois » (cité dans Sabourin, 1976 : 51) – pourrait assez bien illustrer ses propres préoccupations ; elle dit en outre que le classique est soumis aux exigences d'une société en pleine mutation et en pleine agitation. Artisan de la promotion de la nouvelle dramaturgie québécoise, il sera aussi le plus engagé des directeurs artistiques du TNM sur le plan de la contestation sociale. Il laissera à d'autres, en particulier et de façon très significative au décorateur Robert Prévost, le soin de monter des Molière... décoratifs et inoffensifs, tels *Les fourberies de Scapin*, *Les précieuses ridicules*, *Amphitryon* ou *Le malade imaginaire*, valeurs sûres qui avaient fait les beaux jours de la troupe durant la décennie précédente. Ces compromis qui ne portèrent pas toujours fruit – *Le malade imaginaire* de 1973 n'atteignant jamais les records d'assistance de celui de 1956 – ne sauraient dissimuler les réticences, voire les doutes que Roux avait à l'égard des classiques du xvii<sup>e</sup> siècle. Préférant les pièces polémiques aux pièces spectaculaires, il ne montera que *Tartuffe* et *Dom Juan* durant son mandat ; il sera le premier, en 1968,

à remettre en question la personne même de Molière, n'hésitant pas à lire, dans l'ambiguïté du dénouement du *Tartuffe*, une certaine forme de soumission au pouvoir royal :

Finale­ment, Molière se fait imposteur. Tribut payé au grand roi. Qu'il est bon, qu'il est beau ! Merci mon Dieu ! d'avoir daigné jeter un regard sur ton méprisable sujet et d'avoir fait lever l'interdit du *Tartuffe*, entre deux guerres d'expansion territoriale. L'État, c'est lui ! À genoux ! Yeux baissés. Yeux levés. Pénible ! Pauvre Molière. Lâche Molière. Mieux vaut en rire. Imposture. Molière Imposteur ? Rideau ! (cité dans Sabourin, 1977 : 54-55).

Ce texte magnifique, torturé jusque dans sa forme elliptique qui dit, à elle seule, la portée iconoclaste de son implicite, rompt, sans doute à tout jamais, avec le mythe moliéresque des premières années de la compagnie. On trouve un écho de cette mise en doute jusque dans certaines de ses affirmations plus récentes qui jugent encore Molière à l'aune de la modernité :

C'était donc un homme très proche de nous ; un auteur qui, sur le plan des thèmes, s'avère très moderne, même si l'on juge parfois qu'il est « réactionnaire » – par exemple dans *Les femmes savantes*, où il prend le parti de ceux qui pensent que les femmes doivent rester au foyer. Encore faudrait-il se reporter à l'époque et voir ce qu'il y avait de snobisme dans la façon dont on réclamait le droit des femmes à l'accès au savoir (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 73).

C'est le moins que puisse dire ce directeur qui n'hésita pas à présenter *Les fées ont soif*. Avec Roux, Molière perd sa prérogative d'auteur maison. À vrai dire, si l'on examine ses choix de metteur en scène, le seul auteur classique, c'est, pour lui, Paul Claudel dont il montera, dès 1963, *Le pain dur*, puis *Le soulier de satin* commandé par les pères Jésuites pour le centenaire du Gesù, et enfin la trilogie de *L'otage*. Cet homme impétueux et paradoxal dans ses prises de position, tout à la fois révolutionnaire et conservateur, partage plus d'un trait avec Claudel. S'il est manifeste que la truculence de Gascon le poussait à voir en Molière un être sensuel et déterminé (Sabourin, 1977 : 49-51) et qu'il s'identifiait volontiers à cette image, Roux, d'une certaine manière, fit de Claudel la figure emblématique de ses choix esthétiques, et peut-être politiques.

Il fut encore le premier à avoir programmé plusieurs Shakespeare, inaugurant une tendance qui connaîtra son apogée avec Reichenbach. Mais cette programmation participe encore d'une certaine ambiguïté élective dans la mesure où elle reste circonstancielle. Celle de *La nuit des rois* (saison 1968-1969) est liée à la redécouverte des cartons qu'Alfred Pellan avait conçus pour le décor de la production des Compagnons de Saint-Laurent en 1946. Le choix d'*Hamlet* en 1969 s'explique peut-être par le succès de la parodie politique qu'en avait présentée Robert Gurik, l'année précédente, à l'Escale ; plus officiellement, par la défection de Bujold<sup>1</sup> qui avait contraint le directeur à renoncer à son projet initial, la mise en scène d'*Antoine et Cléopâtre*. Là encore, Roux présente un Hamlet « en révolte contre son milieu » (Tard, 1971 : 160) et non contre... un pouvoir illégitime.

Molière fut progressivement éclipsé, d'abord et avant tout par les remarquables créations québécoises auxquelles se voua le TNM (voir l'article de Jean Cléo Godin, p. 43-56), puis par les œuvres contestataires, polémiques que le directeur artistique affectionnait. Or, il est clair que Molière n'est pas l'auteur de la révolte, ni de l'indignation. L'homme du grand Roi s'accommode mal des luttes ouvertes avec le pouvoir. Il fustige les bourgeois, les faux nobles, les faux dévots, mais jamais, sauf peut-être dans *Dom Juan*, les mauvais seigneurs. C'est pourquoi il a pu servir de caution culturelle aux nobles intellectuels de pays dominés par un pouvoir religieux. Jamais il n'a pu servir de cause sociale, au sens moderne du terme.

## La postérité du fonds Molière

La noble colère et la belle audace artistique de Roux lui valurent d'entrer en conflit avec les administrateurs du théâtre (Belzil et Lévesque, 1997 : 38-39 ; Sabourin, 1976 : 117 et suiv.). Remettre l'institution au pas, c'est ce que fit Reichenbach en montant ou en faisant monter un Molière annuellement, confirmant par là les enjeux idéologiques et économiques de la programmation moliéresque. Il fit bien sûr appel aux valeurs sûres : *L'avare*, *Tartuffe*, *Le malade imaginaire* et *Le bourgeois gentilhomme*. Mais la ferveur n'y est plus. Le grand classique, c'est désormais Shakespeare : en dix saisons, le TNM en présentera cinq. Un Shakespeare encore inoffensif toutefois, car le cycle des pièces politiques est monté

---

1. Pour la seconde fois l'actrice dut renoncer à l'invitation du TNM, en raison d'engagements cinématographiques.

ailleurs par de jeunes troupes (Omnibus, en 1988, entre autres). Si l'on fait appel à Robert Lepage, c'est pour ses talents de magicien de la scène, qu'illustrera sa mise en scène du *Songe d'une nuit d'été*. Il faudra attendre la venue de Pintal pour que soient présentées des œuvres explicitement polémiques, telles *Le marchand de Venise* ou *La mégère apprivoisée*.

Les Molière sont perçus comme un rituel familial et rassurant, jusqu'à ce que René Richard Cyr tire le public de sa torpeur classique en s'attaquant à *L'école des femmes* dans une mise en scène et un dispositif scénique très imaginatifs. Pour ce metteur en scène jusqu'alors étiqueté, selon ses propres termes, « rock and roll », monter un classique représentait un défi, une occasion de se « mesurer à une tradition et à un passé », ce qui ne l'empêche pas de rechercher, cliché oblige, une certaine actualité dans l'œuvre : « C'était l'époque du massacre des femmes à Polytechnique, des luttes contre l'avortement ; la pièce m'apparaissait pleine de résonances ; elle pouvait avoir un grand impact » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 91). Actualité que réaffirme Reichenbach :

Lorsqu'on cherche les thèmes touchant à la condition féminine dans les grands classiques, on ne peut contourner *L'école des femmes* ; c'est dans cette optique que nous avons proposé auparavant *La Médée d'Euripide*. Il m'était déjà venu à l'idée de monter *Les femmes savantes*, tout en sachant que le propos de cette pièce allait à l'encontre de la pensée féministe contemporaine, et qu'il fallait donc la monter sur le mode de la dérision, une approche qui ne me semblait pas urgente. Cette réflexion a motivé le choix de *L'école des femmes* (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 90).

Plus que la thématique ou la modernité de l'œuvre, modernité bien relative, le public salua une mise en scène qui manifestait une lecture cohérente de l'œuvre, sans artifice de transposition. De toutes les œuvres présentées durant le mandat de Reichenbach, on n'en retient qu'une, celle montée par un jeune metteur en scène qui a lu le classique comme un texte moderne.

Là encore Molière balise l'évolution de toute la pratique théâtrale québécoise. Il est, en effet, de bon ton de critiquer la relative inculture de la jeune génération de metteurs en scène. Et si cette inculture était malgré tout fructueuse ? Ne serait-ce que parce que les jeunes metteurs en scène ne se croient pas obligés de reproduire les mises en scène de quelques glorieux prédécesseurs, qu'il s'appelle Jovet ou Copeau, ni contraints à s'en démarquer à tout

prix, en modernisant artificiellement l'œuvre. Ils ont été formés à la dramaturgie québécoise, au contraire de leurs aînés qui avaient fait leurs classes, dans tous les sens du terme, avec les classiques. En lieu et place de cours magistraux, les jeunes metteurs en scène ont fait eux-mêmes leurs classes en accompagnant les dramaturges dans leur travail de création, en y participant même. Ce qui a pour effet de les rendre beaucoup plus attentifs aux possibilités structurelles du texte. Il n'est point besoin d'être jeune pour appartenir à cette nouvelle génération. André Brassard l'a bien montré avec son *En attendant Godot*, classique moderne revisité par le metteur en scène de Michel Tremblay. Parmi ces restaurateurs de classiques, on peut encore citer Claude Poissant dont *Le Prince travesti* fit redécouvrir au public un auteur bien négligé par le TNM qui ne le programma que quatre fois en quarante-cinq ans ; Lorraine Pintal avec *Le tartuffe*, et malgré *Andromaque* ; Martine Beaulne avec *La locandiera*.

Durant le mandat de Pintal, se confirme également l'ouverture sur le monde, amorcée par son prédécesseur. Un classique, désormais, ne s'appelle plus forcément Molière, n'est plus forcément français et ne cherche pas forcément à faire rire. Pour la directrice, « [u]n éventail varié de pièces [...] semble être le reflet d'une grande vitalité... » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 107). Néanmoins, si elle a programmé *George Dandin* parce que la pièce était peu connue du public québécois, sa première mise en scène de Molière est allée à *Tartuffe*, l'incredable *Tartuffe* qui fascine tous les metteurs en scène par les variations de coloration du personnage principal que le texte permet.

À part *Tartuffe*, que reste-t-il du père fondateur que cette nouvelle génération se refuse à programmer sur commande ? Un répertoire encore inexploré au Québec de pièces moins connues, tel ce curieux *Amour peintre* auquel Roux préférerait, encore et toujours, *Le tartuffe*. Mais il ne saurait plus, à lui seul, définir une orientation artistique. Les enfants devenus grands quittent la maison... Aujourd'hui que le TNM est dans ses murs, celui qui a guidé symboliquement ses premiers pas peut se retirer de l'avant-scène, comme il a su ailleurs s'effacer et attendre que se soit estompée la trop lourde et trop commode auréole dont on l'avait paré.

## Bibliographie

- BELZIL, Patricia, et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu.
- DASSYLVA, Martial (1975), *Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques 1965-1972*, Montréal, Éditions La Presse.
- FITZPATRICK, Marjorie A. (1976), « La présence de Molière au Canada », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 399-416. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- GRANDMONT, Éloi de, Normand HUDON et Jean-Louis ROUX (1961), *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Leméac.
- LEGAULT, Émile (1976), « Quelques notes sur les Compagnons de Saint-Laurent (1937-1972) », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 248-266. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1976), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1977), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/2*, Montréal, Leméac.
- TARD, Louis-Martin (1971), *Vingt ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Éditions du Jour.

Jean Cléo Godin  
Université de Montréal

## La « dramaturgie nationale » au Théâtre du Nouveau Monde

Le Théâtre du Nouveau Monde célébrera bientôt ses cinquante ans, demi-siècle jalonné par d'autres anniversaires – le vingtième, le vingt-cinquième, le quarantième – qui ont tous servi à faire le point, à définir et à préciser une vocation particulière, parfois à modifier un parcours. À ces anniversaires s'est ajoutée en 1997 l'inauguration d'un édifice restauré à grands frais, qui correspond mieux aux besoins et au prestige d'un théâtre jouissant officieusement du statut de théâtre « national ». En choisissant d'inaugurer son théâtre avec *La vie est un songe* de Calderón de la Barca, le TNM, à qui certains – Jean-Claude Germain notamment – ont parfois reproché de ne pas assez favoriser la création québécoise, réaffirmait plutôt sa vocation de troupe vouée aux grands classiques du répertoire mondial. Dans ce pays du Québec qui n'est pas encore une nation mais qui ambitionne de le devenir, le rapport du TNM au répertoire « national » soulève de multiples questions, qui doivent être examinées à la lumière de l'évolution culturelle et idéologique qu'a connue le Québec pendant ce demi-siècle qui s'achève.

« Quand nous avons fondé le TNM, en 1951, et dans les premières années, il n'y avait aucune idéologie à la base de ce que nous faisons », admet Jean-Louis Roux, qui situe ailleurs cette fondation, « dans un mouvement d'enthousiasme, certes, mais un mouvement longuement mûri » (cité dans Belzil et

Lévesque, 1997 : 29, 9) qui prend ses racines sur la scène du Gesù – alors que Jean Gascon et lui étaient élèves au Collège Sainte-Marie –, là même où sera créé *L'avare* le 9 octobre 1951, premier spectacle du TNM. C'est au fil des années que s'élaborera une réflexion sur la mission de ce théâtre vite devenu une « institution » ; à l'occasion des vingt ans du TNM, Roux déclare : « Le Théâtre du Nouveau Monde doit être un théâtre du temps présent, en constante correspondance avec le rythme, les préoccupations, les renouvellements de son époque » (Roux, 1969-1970 ; cité dans Sabourin, 1976 : 49). Or, cette époque est celle de la ferveur nationaliste qui a vu le grand élan créateur d'une littérature qui se dit désormais québécoise plutôt que canadienne-française, et le mouvement indépendantiste révolutionnaire qui a abouti à la dramatique crise d'Octobre en 1970. Dans ce contexte, il est significatif que Roux dégage six « principes » énoncés en guise de politique fondamentale du TNM, dont les deux premières priorités demeurent à ses yeux, dans l'ordre, les grands classiques du passé et « les grands classiques modernes de tous les pays ». La « dramaturgie nationale » ne vient qu'en troisième lieu, et Roux en parle dans un énoncé de principe qui ne semble reposer encore sur aucune œuvre valable :

Le Théâtre du Nouveau Monde doit maintenir plus que jamais son rôle de provocateur dans l'éclosion d'une dramaturgie nationale, tout en se rappelant que la recherche pure se fait loin des yeux d'un large public ; en d'autres termes, il doit divulguer des œuvres d'auteurs canadiens d'expression française qui conviennent à l'ampleur de la scène dont il dispose et qui puissent toucher, chacune, environ vingt mille spectateurs (Roux, 1969-1970 ; cité dans Sabourin, 1976 : 50).

Il paraît donc clair que, dans l'esprit de Roux, la « dramaturgie nationale » ne saurait alors être constituée par un Michel Tremblay, dont *Les belles-sœurs* viennent d'être créées, ni par les autres créations récentes ou qui s'annoncent pour les années 1970 : *L'Osstid'cho*, l'entreprise iconoclaste (qui pastiche justement le TNM en TMN) de Jean-Claude Germain ; *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc* qui vient d'être créé par le Grand Cirque Ordinaire ; ou le génial et décapant *Wouf Wouf* d'Yves Sauvageau. Le domaine du TNM est moins celui des auteurs « québécois » que celui des « auteurs canadiens d'expression française ». La distinction est plus idéologique que simplement sémantique, car on se rappellera que, dans son célèbre manifeste de 1970<sup>1</sup>, c'est précisément « le procès du théâtre "canadien-

1. Le manifeste a paru dans *L'Illettré*, vol. I, n° 1, janvier 1970.

français" » qu'entreprend Germain, théâtre « marqué selon lui au coin du culte universaliste bien-pensant » (David, 1978 : 9). Et Germain avait bien saisi une certaine condescendance teintée de mépris à l'égard de ce répertoire dans une déclaration de Roux faite à l'occasion de la création des *Grands soleils* de Jacques Ferron. Roux aurait dit : « Nous pourrions monter des grands textes que nous aimons, mais nous nous imposons de faire des créations québécoises. » Là-dessus, Germain commente : « En d'autres termes, créer une pièce québécoise est un pensum dont on se débarrasse le plus vite possible pour pouvoir retourner aux choses sérieuses » (Germain, 1978 : 18).

La création n'est pourtant pas étrangère aux préoccupations des fondateurs du TNM. On pourrait même considérer qu'elle a provoqué en quelque sorte sa fondation, puisque le « Théâtre d'Essai, petite compagnie fondée en 1949 par de Grandmont et Roux, et que plusieurs considèrent comme l'"ancêtre" du TNM » (Belzil et Lévesque, 1997 : 14), n'a joué que deux pièces, l'une et l'autre originales : *Un fils à tuer* d'Éloi de Grandmont (en 1949) et *Rose Latulippe* de Jean-Louis Roux (en 1951). Ajoutons que, dès sa première saison, le TNM programait *La fontaine de Paris* de de Grandmont, alors qu'en 1954 on y jouait *Une nuit d'amour* d'André Langevin, un drame historique au titre plus audacieux que son chaste récit et dont le manuscrit semble avoir été perdu<sup>2</sup>. Compte tenu de la rareté des œuvres québécoises à cette époque, on peut affirmer que le TNM a fait une large place au répertoire national dès ses premières saisons. On pourrait alors s'étonner que la nouvelle compagnie n'ait pas songé à reprendre le plus grand succès de la décennie précédente, *Tit-Coq* de Gratien Gélinas. L'explication paraît évidente : le répertoire « populaire » semble exclu d'office par la jeune compagnie qui recherche avant tout des œuvres pouvant rappeler de quelque manière les grandes œuvres du répertoire mondial.

Cela ressort clairement d'un texte signé par Gascon, lors de la création en 1958 du *Temps des lilas* de Marcel Dubé : « En songeant à l'histoire de ces humbles gens assoiffés d'un bonheur simple et tranquille, si le jeu des comparaisons n'était pas si futile, nous évoquerions le nom de Tchekhov », alors que l'atmosphère de la pièce, « aussi enveloppante que le thème de la sonate de Vinteuil évoqué par Marcel Proust », permet d'inscrire le jeune dramaturge québécois dans la meilleure tradition littéraire française (Gascon, 1957-1958 ; cité dans

---

2. La pièce a été créée le 26 mars 1954, dans une mise en scène de Jean Dalmain ; elle a connu 14 représentations au Gesù et 1 au Capitole de Québec. Quatre photos du spectacle constituent les seuls documents conservés par les archives du TNM.

Sabourin, 1977 : 169). C'est à de telles filiations, aux yeux de Gascon, que se reconnaît « une œuvre de théâtre authentique ». Il faut voir dans cette position le fondement idéologique d'une politique inédite du TNM visant à encourager plus résolument les auteurs québécois :

*Le temps des lilas* est la deuxième pièce d'un auteur canadien créée par le Théâtre du Nouveau Monde en cette septième saison ; la première ayant été *L'œil du peuple* d'André Langevin. Il ne faut pas voir là une coïncidence, mais un désir fervent de provoquer le développement d'une littérature dramatique canadienne et une volonté inébranlable d'aider à ce développement. Cette année, nous sommes plus que remboursés de nos efforts et donc plus déterminés que jamais à les poursuivre (Gascon, 1957-1958 ; cité dans Sabourin, 1977 : 169).

Cette politique coïncide, notons-le bien, avec l'installation du TNM à l'Orpheum, et les raisons qui ont amené la compagnie à quitter le Gesù – une censure exercée par les Jésuites propriétaires des lieux, entraînant même une « autocensure à laquelle il fallait bien se résoudre pour éviter les ennuis » (Vaïs, 1997 : 17) – ne sont pas étrangères à cette « ferveur » nouvelle envers le répertoire de création. Car si les Jésuites, hommes de grande culture, pouvaient accepter sans problème un *Tartuffe* monté dès la deuxième saison, ils portaient un regard beaucoup plus sévère sur tout le répertoire plus récent. On l'avait déjà vu en 1946 avec le *Huis clos* de Jean-Paul Sartre que seul l'entêtement de Pierre Dagenais avait réussi à faire accepter par les Jésuites, qui ne donnèrent jamais au TNM la permission de monter *L'opéra de Quat'sous* sur la scène du Gesù. Or, la surveillance devenait encore plus difficile lorsque le texte d'une pièce n'était pas encore publié, et qu'il risquait d'être modifié en cours de répétitions. Gascon et Roux aussi bien que Dubé avaient tous été les élèves du père Georges-Henri d'Auteuil<sup>3</sup>, mais ce statut ne leur permettait pas d'escompter un traitement de faveur de leur ancien professeur. Au contraire, il suffit de lire les chroniques de théâtre signées dans *Relations* de 1956 à 1978 pour constater que d'Auteuil n'est jamais aussi sévère que lorsqu'il critique une pièce de Dubé<sup>4</sup> (Godin, 1986). Peut-être même les Jésuites regrettaient-ils d'avoir permis qu'on joue *Une nuit*

3. Professeur de belles-lettres et de rhétorique au Collège Sainte-Marie – relié à la salle du Gesù par deux couloirs intérieurs –, puis recteur du même collège, le père d'Auteuil a joué entre 1930 et 1955 un rôle considérable dans la vie théâtrale montréalaise. Il a notamment été le premier « maître » de Pierre Dagenais, Jean-Louis Roux, Jean Gascon, Guy Sanche et Jean-Louis Millette. Entre 1956 et 1978 – il meurt en décembre 1978 –, il tient la chronique de théâtre de la revue *Relations*.

4. *Le temps des lilas*, notamment, « appelle de sérieuses réserves », écrivait-il (Auteuil, 1958 : 103).

*d'amour* en 1954, une pièce dont le titre subsistait dans les mémoires, ce qui pouvait embarrasser les Jésuites et les rendre particulièrement méfiants à l'égard des jeunes auteurs<sup>5</sup>. En s'éloignant du Gesù, le TNM pouvait dès lors se sentir plus libre d'aborder ces œuvres.

Mais quels auteurs et quelles œuvres retenir ? La saison 1957-1958 apparaît déterminante pour l'orientation à suivre. *L'œil du peuple* de Langevin, pièce dénonçant le climat politique de Montréal, fut mal accueillie par la critique et le public ; le TNM en conclut sans doute que le théâtre « engagé » devait être laissé à d'autres compagnies et que Langevin, dont on jouait une deuxième pièce, n'était pas l'auteur prometteur qu'on avait cru. Par contre, le ton du texte de Gascon sur Dubé indique que le TNM est prêt à miser sur ce dramaturge jeune mais prolifique. Le succès populaire et le succès critique lui donnent raison, et cette production du *Temps des lilas* semble combler les ambitions de la compagnie : comme elle était fièrement partie en tournée française avec les *Trois farces* de Molière, elle jouera *Le temps des lilas* en tournée européenne – en 1958, année de la création à Montréal –, comme si Dubé, considéré comme un classique canadien, méritait désormais les mêmes honneurs que le grand classique français. On s'étonne alors qu'il faille attendre dix ans avant que le TNM crée une autre pièce de Dubé : *Bilan*, créée au TNM le 4 octobre 1968. Cette décennie a pourtant vu la création ailleurs de plusieurs de ses pièces majeures : *Un simple soldat* (1958), *Florence* (1960), *Les beaux dimanches* (1965), *Au retour des oies blanches* (1966), *Un matin comme les autres* (1968). Avec le recul, on a l'impression que le TNM a raté l'occasion de s'attacher un auteur aussi productif et apprécié du public, qui va plutôt l'applaudir à la Comédie-Canadienne – ironie du sort, c'est là que s'installera le TNM en 1972. Le fait que Dubé ait beaucoup écrit pour la télévision à cette époque a pu tempérer l'intérêt de la compagnie pour un auteur trop identifié à ce média. En 1968, un texte d'Albert Millaire qui présente *Bilan* montre cependant clairement que Dubé, qui a abordé « une carrière impensable de dramaturge dans un milieu qui commençait à peine à fréquenter Molière », a véritablement conquis le statut de classique (Millaire, 1968 ; cité dans Sabourin, 1977 : 172). La reprise des *Beaux dimanches* en 1993 – jouée ensuite en tournée – confirmera ce statut : le soir de la première, on a célébré en grande pompe les vingt-cinq ans de la pièce et les quarante années de carrière de l'auteur. Dans sa description de cet événement, Lorraine Pintal

---

5. Je formule cette hypothèse qui me paraît vraisemblable quoique discutable : les jésuites que j'ai pu consulter sur cette question n'ont pu ni la confirmer ni l'infirmer.

tient des propos qui rappellent étrangement ceux de ses prédécesseurs, en même temps qu'ils révèlent une volonté du TNM de récupérer « tout » Dubé et l'ancienne scène de la Comédie-Canadienne :

Nous avons voulu faire du TNM un lieu où l'on tend un pont entre le passé, le présent et l'avenir. La reprise des *Beaux dimanches* correspondait à cet esprit. Comme la pièce avait été présentée vingt-cinq ans auparavant à la Comédie-Canadienne, nous avons eu l'idée de rendre hommage à Marcel Dubé le soir de la première, sur la même scène, en invitant les comédiens de la création à rejoindre ceux qui venaient d'y jouer (citée dans Belzil et Lévesque, 1997 : 110).

Ajoutons que les témoignages rendus ce soir-là par des représentants des gouvernements fédéral et provincial (le ministre canadien Benoît Bouchard et la ministre québécoise de la culture Lisa Frulla) – seule la centième de *Tit-Coq* avait, dans le passé, connu une consécration publique aussi solennelle – accentuaient singulièrement le caractère « national » de l'événement qui conférait sans contredit le statut de « grand classique » à Dubé.

La décennie 1970 semble pour le TNM celle de l'expérimentation à la recherche de formules, de certaines audaces spectaculaires et de tentatives ratées. En fait, cette période commence plutôt en 1967, avec l'installation du TNM à la salle Port-Royal de la Place des Arts. De retour à la barre en 1966, après trois années d'absence – c'est Gascon qui assure alors l'intérim –, Roux adopte la formule de l'abonnement, ce qui amène la compagnie à mieux cibler et diversifier les publics : « Quand je suis revenu au théâtre, l'équipe s'est donc donné le double objectif d'élargir et de rajeunir le public du TNM » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 30). Or, le théâtre québécois connaît alors une croissance prodigieuse, apparemment dominée par la création collective et un certain populisme joualissant, l'une et l'autre contraires à la jeune tradition du TNM, qui fera pourtant de grands efforts pour entrer dans ces courants dominants. Comment y arriver sans avoir l'air de renoncer à sa vocation première ? Par exemple, en instaurant le « Théâtre-midi » et en fondant la troupe des Jeunes Comédiens du TNM<sup>6</sup>. De la sorte, ce que Roux appelait la « recherche pure » de même que certaines œuvres populaires pouvaient être associés à la compagnie tout en restant dans la marge. Ce sera notamment le cas de plusieurs pièces de Jean Barbeau, dont

6. Voir l'article d'Hélène Beauchamp et Françoise Simon ici même, aux pages 91-115.

*Joualez-moi d'amour*, *Goglu* et *Knock-out technique* seront jouées au Théâtre-midi en 1972-1973 et *Manon Lastcall* la saison suivante. Cette dernière pièce sera même intégrée à la saison régulière 1974-1975, avec *Joualez-moi d'amour* et après *Citrouille*.

Comment expliquer un tel engouement pour un auteur aussi « populaire » et joualisant que Barbeau ? Passe encore qu'il soit joué au Théâtre-midi : cela correspondait à la nouvelle politique définie. Mais que trois de ses pièces soient inscrites à la programmation régulière d'une seule saison étonne d'autant plus que la mise en scène de *Citrouille* sera assurée par Roux lui-même ! La façon dont celui-ci parle de cette création la situe dans une double perspective fort éclairante :

J'ai retenu *Citrouille*, de Jean Barbeau, une œuvre qui m'avait été signalée par Jean-Marie Serreault parce que, bien qu'elle ait été écrite par un homme, c'est la première pièce qui témoigne du mouvement féministe. Même si le mode en est un peu badin, la pièce dérive finalement vers un certain sérieux, voire un certain drame (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 46).

La caution ironique et paradoxale du grand metteur en scène français<sup>7</sup> faisant découvrir à Roux un auteur québécois et le rendant plus acceptable par l'auguste compagnie nous permet de comprendre l'équilibre sous-jacent à la programmation des saisons, en ces années 1970. En effet, ces années ont été marquées par de grandes productions : *Le mariage de Figaro* mis en scène par Jean-Louis Barrault en 1972 et la trilogie de Paul Claudel – *L'otage*, *Le pain dur* et *Le père humilié* – mise en scène par Jean-Louis Roux en 1972, 1973 et 1975. De toute évidence, le TNM réaffirme alors avec force sa vocation de compagnie vouée au répertoire universel. Ce faisant, il se sent plus libre d'accorder une plus large place à la création québécoise, pour laquelle on n'aura pas les mêmes exigences : en ce domaine, ce qui prime, c'est au contraire ce « goût d'un certain risque » qui étonne Olivier Reichenbach lorsqu'il succède à Roux en 1982 : « Jean-Louis Roux prenait des risques incroyables, soit avec la création québécoise, soit avec des auteurs complètement inconnus, soit avec les œuvres les moins connues d'auteurs connus... Je dois dire que je le trouvais assez culotté ! » (cité

7. Le TNM avait invité Jean-Marie Serreault à monter *Homme pour homme* de Bertolt Brecht, en 1968.

dans Belzil et Lévesque, 1997 : 35). Un goût du risque associé, chez Roux, à une fascination pour les œuvres « insolentes » qui l'amèneront à retenir à l'automne 1977 une pièce particulièrement vulgaire, voire scatologique, *Ti-Jésus, bonjour*, de Jean Frigon : un choix plus contestable encore que les pièces de Barbeau, qui découle pourtant du même postulat voulant que la production d'œuvres québécoises réponde à de tout autres critères de sélection que celle d'œuvres du grand répertoire.

Le choix de *Citrouille* répond également à un autre objectif, celui de faire place à un courant féministe qui s'affirme alors avec force, voire avec une certaine violence. L'événement marquant, dans cette perspective, fut évidemment *La nef des sorcières*, jouée dans une mise en scène de Luce Guilbeault à l'hiver 1976. Spectacle entièrement conçu et réalisé par des femmes – Luce Guilbeault, Marthe Blackburn, France Théoret, Odette Gagnon, Marie-Claire Blais et Nicole Brossard –, « *La nef*... a constitué la première grande manifestation d'une prise de parole des femmes sur la scène du TNM » (Michèle Magny, citée dans Belzil et Lévesque, 1997 : 48). Ce ne sera pas la dernière. Deux ans plus tard, *Les fées ont soif* de Denise Boucher fera scandale et provoquera un énorme retentissement médiatique, accréditant l'image d'un TNM pleinement engagé dans le discours féministe. *La saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault, en 1981, peut être considérée comme la dernière manifestation de ce courant devenu moins militant et revendicateur au tournant des années 1980.

Il semble que le féminisme soit le seul courant du théâtre « engagé » auquel le TNM ait adhéré. On pourra objecter à cela la création, en 1967, des *Grands soleils* de Jacques Ferron, qui attendait toujours sa production scénique neuf ans après sa publication, et l'adaptation dramatique de *La guerre, yes sir!* de Roch Carrier en 1970. Dans le cas de Ferron, il faut tenir compte de sa réputation déjà établie dans l'institution littéraire québécoise. Quant à Carrier, il devient en quelque sorte un « auteur maison », lui qui occupait à l'époque le poste de secrétaire général du TNM. Notons aussi que les deux intrigues relatées se situent dans un passé plus ou moins lointain – 1837 et la seconde guerre mondiale respectivement –, ce qui pouvait rendre les pièces plus acceptables, car elles permettaient de marquer une distance par rapport aux événements politiques réels du tournant des années 1970 et de justifier leur choix en invoquant le poids historique des événements politiques racontés. Si le TNM avait voulu s'engager davantage, il aurait sûrement programmé *Le chemin de Lacroix*, voire le *Ben-Ur* de Barbeau – la création de la première ayant été faite au Théâtre Quotidien de Québec en 1970, celle de la seconde en 1971 par le Théâtre Populaire du Québec.

Si l'on peut dire que le TNM est resté en marge du grand courant de l'engagement politique et qu'il a souvent manqué de flair dans sa sélection des auteurs québécois – notamment en ce qui concerne Tremblay, dont *Sainte Carmen de la Main* sera, en 1977-1978, la première pièce inscrite à la programmation régulière, après une production de *Surprise ! Surprise !* au Théâtre-midi en 1975 –, on lui doit par contre la révélation de deux auteurs majeurs : Claude Gauvreau et Réjean Ducharme.

La découverte de Gauvreau, notons-le bien, est une combinaison exceptionnelle du goût du risque, de ce que Roux nommait la « recherche pure » et d'un choix correspondant tout à fait à la mission première du TNM de jouer des œuvres du grand répertoire. Sans doute a-t-il fallu, également, qu'un metteur en scène aussi éclairé que Jean-Pierre Ronfard (qui avait « flairé la pépite d'or » – cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 43) jette son dévolu sur une œuvre aussi difficile que *Les oranges sont vertes* pour que se produise un tel événement en janvier 1972, au lendemain de la mort tragique de l'écrivain – laquelle contribua largement, du reste, au retentissement considérable de cette production mémorable. Ronfard justifie son choix par rapport à la vocation du TNM, dont il était à l'époque secrétaire général : « Une de mes préoccupations était de rendre compte de ce qui s'écrivait de neuf au Québec. La veine poétique est beaucoup plus rare que la veine naturaliste ; c'est la fonction du TNM de témoigner de cette autre réalité » (p. 43). En approuvant le choix de Ronfard, Roux aurait dit : « C'est trop beau, on ne peut pas ne pas la mettre à l'affiche ; il n'y aura peut-être personne dans la salle, mais tant pis ! » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 42). Roux prenait la bonne décision, mais se trompait dans ses prévisions : il y eut foule, si bien que le spectacle créé sur l'immense scène de la salle Port-Royal, où « le texte proclamé à la Victor Hugo, d'une manière qui convenait au verbe de Gauvreau, prenait une dimension invraisemblable », fut repris ensuite sur la scène de la Comédie-Canadienne – l'actuel TNM – où « cela faisait plus “montée au Calvaire” et exploitait le côté christique de l'aventure de Gauvreau » (Ronfard, cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 43). Ronfard reviendra à Gauvreau en 1974, cette fois avec *La charge de l'original épormyable*, une œuvre qui ne connaîtra vraiment la consécration que dans la mise en scène d'André Brassard et grâce à l'interprétation bouleversante de Jacques Godin en 1989<sup>8</sup> ; mais c'est au TNM, plus qu'au Groupe Zéro qui en avait proposé une

---

8. Il s'agissait d'une production du Théâtre de Quat'Sous, en collaboration avec le Théâtre français du Centre national des arts ; elle sera reprise au TNM à l'automne 1990, avec Robert Lalonde qui remplacera Godin dans le rôle-titre.

première production au Gesù en 1970, que revient le mérite de lui avoir donné sa juste place dans le répertoire québécois.

C'est encore à Ronfard qu'on doit la création en mars 1978 d'une première pièce de Ducharme (reprise onze ans plus tard par Pinal) : *HA ba !*<sup>9</sup> Cette pièce, dont chaque mise en scène présentait une interprétation fort différente, peut être considérée comme la création québécoise correspondant le plus pleinement à la mission du TNM telle que la définissait Roux en 1971 : avec Ducharme plus encore qu'avec Gauvreau, la « recherche pure » passe de la marge au panthéon des grandes œuvres consacrées. *HA ba !*, « violente, excessive, bouleversante, [...] une œuvre-limite, vénéneuse » (David, 1995 : 194), est ainsi devenue l'un des premiers grands classiques de la dramaturgie « nationale » québécoise. Lorsqu'en 1991 Pinal montera *Ines Pérée et Inat Tendu*, le TNM servira à nouveau d'instance suprême de consécration : la critique parlera alors d'un « grand coup de théâtre au TNM » (Centre des auteurs dramatiques, 1994 : 101), comme si la pièce était montée pour la première fois, alors qu'elle avait été produite par la Nouvelle Compagnie théâtrale en octobre 1976.

L'évolution de l'institution théâtrale dans son ensemble, et particulièrement le développement spectaculaire et novateur de la scénographie et de la mise en scène qui commence à s'affirmer à la fin des années 1970, compte pour beaucoup dans le phénomène qu'on observe alors et qui attribue au TNM le rôle d'instance de consécration pour le répertoire national qu'il a toujours voulu jouer. La contribution de Ronfard, appuyé sans réserve par Roux, paraît ici déterminante, et le témoignage de Gilles Renaud sur la création de *HA ba !* le confirme : « [...] l'un de mes meilleurs souvenirs comme comédien. À cause de Ducharme et à cause de Ronfard qui a signé là, à mon avis, une de ses grandes mises en scène » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 54). S'il est vrai que le succès de toute œuvre théâtrale dépend et de la mise en scène et de la valeur intrinsèque du texte, cette règle vaut davantage pour une œuvre inconnue du public, qui l'aborde avec de grandes appréhensions et dont les attentes déçues sont d'autant plus dommageables. On l'a bien vu lors de la création, en mars 1982, de *Fêtes d'automne* de Normand Chaurette. Pourtant, cet auteur était, en quelque sorte, taillé sur mesure pour le TNM qui, s'il accepte de prendre des

---

9. La fantaisie la plus ducharmienne règne sur ce titre : on trouve tantôt *HA HA !* (pour la traduction anglaise et parfois ailleurs), tantôt *Ab ab !...* (Belzil et Lévesque, 1997 : 55).

risques, aime surtout les bons textes. L'accueil très froid le soir de la première et le succès très mitigé des représentations, attribué généralement par la critique à la faiblesse de la mise en scène, expliquent sans doute que Chaurette ne se soit retrouvé à l'affiche de la compagnie que treize ans plus tard<sup>10</sup>, cette fois avec *Le passage de l'Indiana* qui, dans une mise en scène de Denis Marleau, remportera un grand succès au Festival d'Avignon. On s'étonne surtout que *Les Reines*, créée au Théâtre d'Aujourd'hui en 1991 et qui connaîtra en 1997 la consécration suprême d'être la première pièce québécoise jouée à la Comédie-Française, ne semble pas avoir intéressé le TNM.

Le « goût d'un certain risque », que Reichenbach admirait chez Roux, disparaît presque entièrement à partir de 1982, moment où le premier succède au second. Pourtant, les premières saisons présentent au total cinq créations québécoises, ce qui est exceptionnel. Malheureusement, après *Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle et *Fêtes d'automne* en 1981-1982, les trois œuvres montées la saison suivante – *La statue de fer* de Guy Cloutier, *Le tir à blanc* d'André Ricard et *La mandragore* de Jean-Pierre Ronfard – donnent un résultat plutôt catastrophique, contribuant à la grave crise financière qui se prépare et qui atteindra un sommet en 1984 (une grande partie de la saison sera annulée). Dans un tel contexte, il faut contenir le goût du risque : « Je l'avais davantage les deux ou trois premières années, précise Reichenbach, et je voulais que le virage artistique du TNM se fasse progressivement. Mais très vite, j'ai été confronté à une nécessité majeure : celle d'avoir des gens dans la salle » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 67-68). Déterminé à maintenir ce qu'il appelle la « culture » du TNM – il préfère parler d'une « culture d'entreprise » plutôt que de tradition (p. 61) – et aux prises avec une crise financière majeure attribuable, en partie, à certains risques mal calculés, il s'en tiendra généralement à des valeurs sûres.

Cela vaut pour les auteurs québécois aussi bien qu'étrangers, et Reichenbach n'est pas le seul à croire que le TNM doit changer de cap et revenir au répertoire. Qu'on en juge par la critique de l'unique création québécoise de la saison 1985-1986, *La lune, rien que la lune* de Clément Cazalais. « Pourquoi ce texte insipide, posé comme un cataplasme sur des gestes qui se suffisent à eux-mêmes ? » écrit Carole Fréchette qui ajoute, après avoir précisé qu'il s'agit d'un spectacle de la Troupe Circus et non du TNM :

10. C'est d'abord au traducteur qu'on a fait appel, le TNM ayant mis au programme de la saison 1995-1996 *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen, dans une nouvelle traduction, commandée à Chaurette.

Pourquoi une compagnie de cette importance, censément vouée à la diffusion du théâtre de répertoire, se lance-t-elle dans une aventure aussi hasardeuse ? Si le TNM veut prendre le risque de la création (ce qui n'est pas nécessairement son rôle), qu'il fasse au moins preuve d'un peu de discernement en s'appuyant, c'est un minimum, sur un texte solide ! (1986 : 179).

Ce jugement de Fréchette, elle-même dramaturge, montre bien comment les mentalités ont évolué face au « rôle » attribué au TNM, auquel on prescrit désormais d'éviter « le risque de la création ». On ne renoncera pas pour autant à la création, mais on évitera de prendre des risques. Le contexte global a changé. Le théâtre québécois dispose désormais d'un vaste répertoire et de nombreux classiques connus à travers le monde ; aussi, après la grande crise de 1984, le TNM peut commencer à réaliser les objectifs que s'étaient fixés ses fondateurs : inscrire à son répertoire des œuvres québécoises pouvant rivaliser avec les « grands textes » du monde entier.

*Bonjour, là, bonjour* de Tremblay, montée en 1987, inaugure en quelque sorte cette période. Tremblay est déjà un auteur consacré, quoiqu'il dise à cette occasion : « Voir jouer mes pièces au TNM a été une consécration pour moi » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 83). De plus, en confiant la mise en scène à René-Richard Cyr, « qui signait là sa première mise en scène au TNM » (Reichenbach, cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 82), on affirme l'importance d'une mise en scène novatrice, qui renouvelle l'interprétation d'une pièce créée en 1974 par la Compagnie des Deux-Chaises, dans une mise en scène de Brassard et que le TNM avait reprise dans la même mise en scène en 1980. La saison suivante, on retiendra *Les feluettes* de Michel Marc Bouchard<sup>11</sup>, la pièce ayant toutefois été créée à la salle Fred-Barry où elle avait connu un grand succès. C'est en 1995 seulement qu'on créera une pièce de Bouchard, *Le voyage du couronnement*, qui, avec *Le passage de l'Indiana*, constitue la seule création sous la direction artistique de Pintal. Pour ses trois dernières saisons à la barre du TNM, Reichenbach se contentera de reprises : *HA ha !* en 1990, *La charge de l'original épormyable* en 1991.

---

11. Et comme Tremblay, Bouchard trouvera dans ce passage d'un petit théâtre à la scène du TNM une consécration : « Ce passage équivalait à une consécration de la pièce, soulignait la qualité de la production » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 89).

Lorraine Pintal, l'actuelle directrice du TNM, consciente du rôle historique de cette institution, semble déterminée à maintenir la tradition établie par ses prédécesseurs. Ce qui a changé, depuis 1951 et, surtout, depuis les années 1970 – alors que Germain s'attaquait avec virulence aux « fils du père Legault » dont les dirigeants du TNM représentaient à ses yeux l'exemple le plus évident –, c'est que l'institution théâtrale québécoise reconnaît désormais au TNM un statut de théâtre national et ne supporterait pas qu'il déroge à sa mission. Cela dit, on sait sans doute moins que jamais selon quels paramètres ou critères il convient de définir une « dramaturgie nationale » : ce problème n'est du reste pas propre au Québec, en cette époque d'écritures dites « migrantes » qui transforment radicalement (sans l'abolir) la perspective identitaire, naguère si rassurante lorsqu'elle s'exprimait en un récit spéculaire culturellement monolithique.

\* \* \*

Les vingt dernières années nous ont montré que la création elle-même peut se trouver ailleurs que dans le texte : dans son adaptation, sa mise en scène ou la scénographie. Mieux vaut revenir au critère le plus simple, à savoir le « texte solide » évoqué par Fréchette et qu'il faut toujours souhaiter découvrir. « La tension entre la présentation du répertoire classique et la découverte d'œuvres inédites » demeure donc, pour cette compagnie, le défi à relever et, quoi qu'en dise Pintal, on ne peut tenir pour acquis que « la qualité de ses réalisations passées [soit] garante de ses succès futurs » (1997 : 108). Il semble désormais entendu, cependant, que le TNM continuera à faire une juste place à la création québécoise et que, plus que jamais, les créateurs attendront de lui une consécration.

## Bibliographie

- AUTEUIL, Georges-Henri d' (1958), « Sur trois spectacles », *Relations*, vol. XXVIII, n° 208 (avril), p. 102-103.
- BELZIL, Patricia, et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu.
- CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES (1994), *Théâtre québécois : 146 auteurs, 1 067 pièces*, Montréal, VLB éditeur/CeAD.
- DAVID, Gilbert (1978), « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine » [présentation], *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7 (hiver), p. 9-10.
- DAVID, Gilbert (1995), « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- FRÉCHETTE, Carole (1986), « La lune, rien que la lune ! », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 39, p. 177-179.
- GASCON, Jean (1957-1958), « Le phénomène Marcel Dubé », tiré du programme du *Temps des lilas*.
- GERMAIN, Jean-Claude (1978), « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7 (hiver), p. 10-20.
- GODIN, Jean Cléo (1986), « Georges-Henri d'Auteuil, entre la dramaturgie et la morale », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 239-243.
- MILLAIRE, Albert (1968), « Une certaine obligation d'être Marcel Dubé », *L'Envers du décor*, vol. 1, n° 1 (novembre).
- PINTAL, Lorraine (1997), « Le rideau toujours se lève », dans Patricia BELZIL et Solange LÉVESQUE, *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu, p. 108-109.
- ROUX, Jean-Louis (1969-1970), « Manifeste pour une 20<sup>e</sup> saison », *L'Envers du décor*, vol. 2, n° 6.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1976), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1977), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/2*, Montréal, Leméac.
- VAIS, Michel (1997), « Vingt et un ans de pérégrinations, 1951-1972 », dans Patricia BELZIL et Solange LÉVESQUE, *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu, p. 11-25.

Renée Noiseux Gurik  
Option-Théâtre, Cégep Lionel-Groulx

## François Barbeau, costumier : une esthétique ambivalente

**S**i la réputation de François Barbeau n'est plus à faire tant dans le milieu théâtral qu'auprès du public, l'étude de son œuvre, de sa démarche créatrice reste, elle, à mener. Le texte qui suit tente un premier essai d'analyse, essai périlleux dans la mesure où rien n'est plus concret au théâtre que le costume, mais, lorsqu'il est réussi, rien ne semble plus « naturel ». Donnons tout d'abord quelques faits qui mettent en évidence le caractère « monumental » de l'œuvre de ce costumier.

À titre de dessinateur de costumes, de décorateur ou de directeur artistique, Barbeau a signé 27 productions à la télévision et au cinéma, dont 2 lui valurent l'Emmy Award de la meilleure direction artistique – *Eliza's Horoscope* de Gordon Sheppard (en 1970) et *Kamouraska* de Claude Jutra (en 1972) – et 2 le Prix Génie 1992 de la meilleure conception de costumes – *Léolo* de Jean-Claude Lauzon et *Les portes tournantes* de Francis Mankiewicz. Il travaille également avec des compagnies de danse prestigieuses : d'abord avec les Grands ballets canadiens, collaborant à une douzaine de leurs spectacles (par exemple, *Combat*, *Les sept péchés capitaux*, *Tommy* ou *Casse-Noisette* chorégraphiés par Fernand Nault, ou encore des œuvres de Brian McDonald telles *Adieu Schumann*, *Cantate pour une joie* et *Fête Carignan*) ; il prête aussi son talent aux productions de diverses compagnies ou d'artistes, notamment pour le Salt Lake City University Dance, pour des spectacles *off-Broadway* à New York, pour le Boston Ballet, pour la Compagnie Eddy Toussaint, pour la danseuse Jo Leachy. Il a ainsi collaboré à

plus de 25 chorégraphies. Mais c'est au théâtre qu'il a littéralement monopolisé la scène, y réalisant en tant que costumier plus de 360 productions, sans compter les reprises. Il a, de plus, signé une trentaine de mises en scène et, à l'occasion, quelques décors.

Au Rideau Vert, il a dessiné, depuis 1962, les costumes de 159 œuvres dramatiques (soit plus de 6 pièces par an !), à la Nouvelle Compagnie théâtrale, il a participé à 20 productions et à la Compagnie Jean Duceppe à 58. On retrouve fréquemment son nom sur les programmes de théâtres aujourd'hui disparus comme le Théâtre de l'Égrégoire, le Café de la Place, le Théâtre Populaire du Québec, la compagnie du Centre national des arts à Ottawa ou le Bois de Coulonge à Québec. Que les théâtres soient grands, moyens ou petits, peu importe ; on admire ses costumes au Théâtre d'Aujourd'hui, à l'ESPACE GO, chez Les Mimes Omnibus aussi bien qu'au Théâtre du Sang Neuf, à La Rallonge ou au Festival Juste pour rire. Sa réputation a rapidement dépassé les frontières du Québec, puis celles du Canada, le conduisant, en Europe, au Théâtre Botanique de Bruxelles, au Théâtre Populaire de Strasbourg et jusqu'à la Comédie-Française, en mai 1983, où il dessine les costumes des *Estivants* de Maxime Gorki, pour la mise en scène de Jacques Lassalle. En 1996, l'ensemble de son œuvre est consacré par l'attribution de deux prix prestigieux : celui du Gouverneur général du Canada et, au Québec, le Prix Victor-Morin de la Société Saint-Jean-Baptiste.

De toute évidence, l'adjectif « monumental » n'est pas trop fort pour qualifier une carrière dont l'étendue sur plus d'une quarantaine d'années (1952-1997) m'empêche de l'analyser exhaustivement ici. Je me bornerai à mettre en lumière l'apport de cet artiste au métier de costumier, par le biais de quelques exemples empruntés au répertoire du Théâtre du Nouveau Monde.

\* \* \*

Barbeau y débute en 1958 en tant qu'assistant de Robert Prévost, le scénographe étoile (décors, costumes, éclairages) du temps<sup>1</sup>. Il a déjà une bonne

---

1. En fait, c'est alors qu'il travaille au Rideau Vert, que Robert Prévost prend François Barbeau comme assistant. Prévost (1927-1982) joue et signe des décors à l'Externat classique Sainte-Croix (1944-1948) et au Collège de Saint-Laurent (1945-1953) avant d'appartenir aux Compagnons de Saint-Laurent (1946-1952). De 1949 à 1952, il dessine des décors à la Société des festivals de Montréal et fait ses premiers décors/costumes pour le Théâtre du Nouveau Monde à partir de 1953 ; il signe des éclairages pour ce théâtre à partir de 1967. Pour la chronologie de ses réalisations dans près de 200 spectacles offerts par de nombreux théâtres de 1944 à 1982, voir Pépin (1994 : 115-124).

expérience du métier, puisqu'il est, depuis 1952, le costumier attitré de Paul Buissonneau, à La Roulotte d'abord puis au Théâtre de Quat'Sous que Buissonneau fondera en 1955. Cette période « héroïque » (1956-1961) où il crée les costumes d'une trentaine de pièces permet à Barbeau de faire ses classes théâtrales, c'est-à-dire de développer un savoir-faire qui concilie la création et l'exécution technique à laquelle il a été préparé par une formation en coupe et en couture chez Cotnoir Caponi<sup>2</sup>. À l'époque, l'intérêt qu'il porte à l'exécution des costumes le distingue des autres costumiers œuvrant au théâtre et à la télévision qui favorisent l'aspect « artistique » du métier, c'est-à-dire la conception du personnage en maquette, car ils ont pour la plupart été formés à l'École des beaux-arts. Prévost est un bon exemple de cette tendance<sup>3</sup>. Dans une monographie intitulée *Robert Prévost scénographe et favori des dieux*, Lucien Pépin indique clairement que la directrice de l'atelier de costumes du TNM (1960-1975 ?), Lydia Randolph, a dû résoudre plus d'un problème concernant les costumes, « puisqu'il ne connaissait ni les tissus ni la coupe, au contraire de François Barbeau, qui, lui, se [tenait] au courant des qualités des tissus et des nouveautés, et qui [pouvait] même tailler ses costumes » (Pépin, 1994 : 97).

À la fin des années 1950, Prévost, qui est à l'emploi du service du décor de Radio-Canada<sup>4</sup> tout en étant le décorateur-costumier attitré du TNM, fait donc appel à Barbeau pour l'assister dans son travail au théâtre. Il est d'avis qu'« il n'est pas bon pour le TNM qu'un artiste en monopolise la création visuelle » (Prévost : 1981). Ce principe qui l'honore le pousse à proposer que François Barbeau et Mark Negin<sup>5</sup> soient invités à dessiner des productions avec lui, surtout des costumes. De 1959 à 1997, Barbeau y créera 43 spectacles (voir annexe).

2. École privée de coupe et de haute couture située à Montréal, rue Guy (entre Sherbrooke et Maisonneuve) de 1920 à 1980.

3. Il faut noter que, contrairement aux décorateurs et costumiers de son temps, Prévost est un autodidacte en peinture, en décor, en costume et en éclairage. Il n'a donc ni formation technique en coupe et en couture, ni formation en art telle que celle dispensée par l'École des beaux-arts. Pourtant, parce qu'il contrôle l'aspect visuel dans son ensemble, il est un scénographe dans le vrai sens du terme.

4. L'arrivée de la télévision au début des années 1950 contribue au développement du métier de costumier, et certains comme Laure Cabana, Solange Legendre, Claudette Picard, Richard Lorrain ou Gilles-André Vaillancourt œuvrent parallèlement au théâtre (Noiseux Gurik, 1987).

5. Mark Negin, né en Angleterre en 1932, arrive au Canada après la guerre. Il fait ses premières expériences théâtrales au Manitoba Theatre Center, puis dessine des spectacles à Toronto et des spectacles à Stratford (Ontario) à partir de l'été 1961. Il s'installe à Montréal à la même époque, accepte un poste d'enseignant à l'École nationale de théâtre du Canada et travaille en outre dans plusieurs théâtres montréalais, en particulier au TNM et au TPQ.

Durant la saison 1962-1963, à son retour d'un voyage d'études d'un an en France, en Italie et en Angleterre, réalisé grâce à une bourse du Conseil des arts du Canada, il est engagé comme professeur à l'École nationale de théâtre du Canada<sup>6</sup> et devient le costumier permanent du Théâtre du Rideau Vert. Ces nouvelles responsabilités ne l'empêchent pas de fournir cinq conceptions au TNM : une soirée Molière composée de *George Dandin* et du *Médecin malgré lui* ; *Irma la douce* de A. Beffort et M. Monnot ; *Le pain dur* de Paul Claudel<sup>7</sup> (dernier spectacle de la douzième saison régulière) ; *Arsenic et vieilles dentelles* de Joseph Kesselring, adaptation de Pierre Brive ; et *La vengeance d'une orpheline russe* d'Henri Rousseau dit le Douanier (spectacles du Théâtre d'été de Repentigny). C'est Jean-Louis Roux qui met en scène *Le pain dur* au printemps 1963 et lorsqu'il prendra la direction du TNM, en 1972, il montera l'intégrale de la trilogie claudélienne (*L'otage* à l'automne 1972, *Le pain dur* à l'automne 1973 et *Le père humilié* à l'automne 1975<sup>8</sup>) demandant à Barbeau de reprendre *grosso modo* la même production. Malheureusement, à dix ans d'intervalle, des costumes avaient disparu du costumier<sup>9</sup>, et la distribution ayant changé partiellement, il a fallu retoucher voire refaire certains costumes. La comparaison de ces deux productions montre bien l'évolution de la technique de Barbeau<sup>10</sup>.

Interrogé sur sa vision de la pièce, Barbeau précise : « Les années 1960-1970 sont une époque où les metteurs en scène cherchaient à rendre un texte tel que l'auteur l'avait écrit » (Barbeau, 1997). Or, dessiner des personnages de Claudel n'est pas chose simple. Cet auteur est avant tout un poète et un symboliste ; son œuvre est essentiellement théocentrique. « Mais parce que le Dieu auquel il croit est incarné, et parce qu'il est lui-même, foncièrement, un homme de la terre,

6. Barbeau enseigne dans cette institution de 1962 à 1971 et dirige la section production de 1971 à 1987.

7. Ce spectacle est aussi présenté au Théâtre Capitole de Québec, le samedi 25 mai 1963. On trouve dans les archives du TNM un dépliant qui annonce la pièce à Québec. Parmi les extraits de journaux montréalais qu'il reproduit, s'en trouve un signé par Lawrence Sabbath, du *Star*, qui mentionne que « [l]es costumes [sont] d'une belle élégance ».

8. Les costumes de *L'otage* sont de Prévost tandis que ceux du *Père humilié* ont été conçus par Marie-Andrée Lainé, costumière de Radio-Canada, diplômée de la première classe de finissants de l'École nationale de théâtre du Canada (1963-1964).

9. J'utilise ici le terme « costumier » dans le sens où l'emploient tous les gens du métier : magasin de costumes de théâtre ou garde-robe.

10. J'ai consulté le cartable n° 21 du Fonds François Barbeau, déposé à la Bibliothèque nationale du Québec, qui contient 19 maquettes des productions 1963 et 1973, une esquisse non identifiée et 25 photos de la production 1963. Des photos provenant des archives du TNM m'ont aussi été d'un précieux secours.

Claudiel peut apporter au symbolisme cette sève rustique, cette présence charnelle des choses qui avaient cruellement fait défaut aux poètes des années 1880 » (Patry, 1964 : 322). De concert avec Roux, Barbeau choisit donc de traiter les personnages de la pièce selon une esthétique réaliste<sup>11</sup> : « Plus c'est simple, mieux c'est. Oui, le monde de Claudiel est symboliste, mais il faut que le public fasse la démarche par lui-même. Inutile de souligner au crayon rouge » (Barbeau, 1997). C'est ainsi que Barbeau se place dans la position d'un couturier du XIX<sup>e</sup> siècle (l'action de la pièce se passe au mois de novembre, autour de 1840) qui doit habiller des clients ordinaires, en fonction de leur statut et de leur rôle dans la société. Mais là où le costumier rejoint le symbolisme claudélien, c'est par la couleur, et Barbeau utilise une palette restreinte mais significative. Il partage les six personnages de la pièce en deux camps : Turelure, Sichel, Ali et Mortdefroid, enracinés dans la dure réalité, portent des vêtements dans des tons terriens allant du taupe et du mordoré à diverses nuances de brun en passant par le noir, tandis que les indispensables sacrifiés idéalistes, Lumir et Louis, arborent des tenues dans des tons de bleu. Cependant, les deux tenues « officielles » du premier acte : celle de Turelure en pair de France<sup>12</sup> et celle de Lumir, en habit masculin de voyage, n'obéissent pas à ce classement symboliste. Dans ces deux cas, Barbeau choisit de suivre les demandes du texte et les traditions reliées à ces tenues<sup>13</sup>. Mais par la transposition théâtrale des couleurs, le bleu du ciel et les ocres de la terre, qui traduisent l'opposition du réalisme et de l'idéalisme de la pièce de Claudiel, il magnifie les personnages. Grâce à sa connaissance de la coupe, des tissus, des finitions, des accessoires, il peut « réellement » se substituer à l'artisan de l'époque, personnalisant les habits des personnages et... des comédiens : Turelure (Guy Hoffmann), Sichel (Monique Miller), Lumir (Michelle Rossignol), Louis (Jean-Louis Roux), Ali (Léo Ilial) et Mortdefroid (Victor Désy).

---

11. Toutefois, pour la production du *Père humilié* présentée à l'automne 1975, les costumes de Lainé sont traités symboliquement (Belzil et Lévesque, 1997 : 45).

12. Dans une production subséquente du Rideau Vert, à l'hiver 1991, mise en scène par Michèle Magny, dont les costumes étaient de Barbeau, Turelure (Jacques Godin) portait une somptueuse robe d'intérieur au lieu de l'habit de pair de France, tel que mentionné dans le texte. Les maquettes de cette production sont déposées dans le Fonds François Barbeau, à la Bibliothèque nationale du Québec.

13. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les vêtements de voyage masculins étaient fabriqués dans des étoffes rudes et foncées. Dans une production subséquente du Rideau Vert, en janvier 1991, mise en scène par Magny, dont les costumes étaient signés Barbeau, Lumir (Sylvie Drapeau) était revêtue d'une tenue de voyage d'homme beige, recouverte d'un long cache-poussière dans le même ton. Cette tenue symbolique rappelait que la jeune femme avait vécu en Algérie. Les maquettes de cette production sont déposées dans le Fonds François Barbeau, à la Bibliothèque nationale du Québec.

En outre, il a le souci d'assurer la longévité de ses costumes, à l'instar d'un couturier dont le devoir est de faire des habits durables et réutilisables<sup>14</sup>. Dès 1963, Barbeau montre qu'il est en pleine possession de ses deux métiers : costumier et couturier<sup>15</sup>.

Selon Henri Huet, coupeur qui a souvent travaillé avec lui<sup>16</sup>, sa grande force réside dans sa méthode de travail. À l'encontre d'autres costumiers qui dessinent leurs personnages sans prévoir comment ils seront exécutés par la suite dans les ateliers de costumes, Barbeau agit comme un sculpteur et, avant de dessiner ses personnages, groupe l'ensemble des éléments disponibles sur le marché et dans les costumiers, à partir desquels il composera sa production : bases (corsets et jupons), tissus, ornements, costumes existants, accessoires, etc. Il s'assure ainsi un contrôle plus grand sur sa création lorsqu'il s'agit de travailler avec les metteurs en scène bien sûr, mais aussi avec les directeurs de production des théâtres et, en atelier, avec les coupeurs et les couturières. Cette méthode de création lui a été inspirée par sa formation d'assistant, poste qui implique des achats et mille petites tâches manuelles reliées à la fabrication des costumes et des accessoires (le bricolage, la patine, la teinture, etc.).

Barbeau a, tout au long de sa carrière, développé sa technique de dessin et sa connaissance du vêtement, confirmant l'opinion de Huet qui affirme que le costumier « a toujours évolué, car il a toujours cherché à être meilleur et à diversifier les possibilités d'exécution » (Huet, 1997). Par exemple, tout en conservant exactement la même vision de la belle juive Sichel, maîtresse de Turelure, Barbeau profite de la reprise du *Pain dur*, pour raffiner les toilettes de Miller qui reprend le rôle. En France, en 1830, la mode féminine fixe de

---

14. Si un costume est bien fabriqué et bien conservé, un costumier peut l'utiliser dans une autre production. À partir des années 1960, les pièces de théâtre vont tenir l'affiche plus longtemps que dans les années 1950. De plus, les coproductions entre les villes de Québec, Ottawa et Montréal font en sorte que les costumes sont portés plus souvent.

15. Barbeau a mené de front les deux carrières de costumier et de couturier pour des actrices dès les années 1960. Ses vêtements de ville étaient exécutés par deux jeunes couturiers montréalais : Serge et Réal.

16. Henri Huet est un de nos principaux coupeurs dans les domaines du théâtre, du cinéma et de la télévision. Il a été formé à l'École nationale de théâtre du Canada à la fin des années 1960. La coupe est un cours technique qui fait partie du volet Conception décors/costumes. J'ajouterais que le travail du coupeur est tout aussi créateur que celui du concepteur.

nouveaux canons de l'élégance Louis-Philippe : la tête devient une sculpture dans l'espace, la taille est de guêpe et la jupe s'étale en A découvrant le pied de la femme. La volumineuse manche à gigot, qui adopte de nombreuses formes, laisse glisser son ampleur de plusieurs pouces sur le haut du bras. Cette mode dite romantique écrase plus qu'elle ne flatte le corps féminin. Mais les années 1840 seront des années de transition au cours desquelles la manche à gigot cédera progressivement la place à la manche droite, et la jupe, d'une ampleur modérée, touche le sol et cache les pieds. La coiffure sera plus disciplinée elle aussi, autour d'un chignon derrière la tête avec des anglaises encadrant le visage.

En consultant la maquette d'une des trois robes destinées à Sichel (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo A), on peut noter que ce croquis de costume, tout schématique qu'il soit, indique de façon très précise tant la silhouette que les détails du costume. Avec ce seul croquis en main, un coupeur a déjà toutes les indications nécessaires pour confectionner le costume dans ses moindres détails. Pour la touche historique, Barbeau mêle habilement des éléments des années 1830, telle la coiffure, et des années 1840, telles la manche et la jupe. Il prend la liberté de dessiner un petit col fermé, ce qui est très rare à cette époque. Mais il compense cette liberté en ornant le haut du corsage d'empiècements qui reconstituent la ligne du temps. La photo du costume de 1963 (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo B) prouve que le croquis initial a été scrupuleusement respecté. Celle de la production 1973 (photo C) permet de constater que ce costume a été transformé. Les lignes 1830-1840 sont encore mieux adaptées aux besoins de la comédienne. L'empiècement du corsage en pointe allonge la silhouette et l'encombrement de la nouvelle manche à gigot est atténué à l'épaule, par un plissé de plusieurs pouces. Il faut souligner que Barbeau utilise fréquemment des plissés qu'il intègre aux lignes d'une époque. D'une certaine façon, c'est là sa « signature ».

C'est qu'il développe un style qui ne s'appuie pas seulement sur une parfaite connaissance des modes, de la coupe et de leur transposition au théâtre, mais aussi sur l'utilisation des tissus. La gamme des tissus est vaste et comprend plusieurs catégories : les non-tissés et les tissés qui se divisent eux-mêmes en matières naturelles, chimiques, mixtes. Un bon costumier doit savoir distinguer les fibres naturelles des fibres synthétiques et en connaître les principales propriétés ainsi que la résistance au froid, à la chaleur, à la tension et à l'usure. Toutefois, les connaissances les plus importantes sont reliées à leur usage, à leur torsion, à leur tombée, à leur possibilité d'être teintées, peintes, patinées, ainsi qu'à leur transformation.

De plus, l'industrie textile ne fabrique plus certains des tissus qui firent la joie et le bonheur de nos ancêtres. Après la première guerre mondiale, avec le retour en force du répertoire, une des tâches essentielles du costumier de théâtre est de trouver des substituts à ces étoffes d'antan. À Montréal, dans les années 1960, ce substitut, importé d'Europe par le Festival de Stratford et repris par la plupart des costumiers, repose sur une technique « très théâtrale », la peinture à la colle qui donne un aspect tridimensionnel aux motifs peints sur le tissu. Il faut rappeler que la plupart des décorateurs, costumiers et coupeurs qui travaillent à Stratford (Ontario) durant les premières années sont originaires d'Angleterre. Avant de disparaître, Prévost, qui signa plusieurs productions dans ce théâtre élisabethain, nous confiait que sa découverte des techniques et de l'organisation stratfordienne avait bouleversé sa vision du costume de théâtre et son exécution. L'atelier du Théâtre du Nouveau Monde qui, on l'a dit, dès le début des années 1960, est dirigé par Randolf, son assistante, assimile rapidement cette nouvelle technique de fabrication et de finition.

Barbeau, pour sa part, dépasse rapidement cette façon de faire, pertinente pour les vastes plateaux européens, mais très lourde pour les salles de taille moyenne. Son séjour en Italie l'a sensibilisé à un travail d'exécution plus raffiné et plus complexe des tissus. Son contact avec le cinéma lui dicte de nouveaux critères, peu connus dans le théâtre montréalais d'alors. Au cinéma, la caméra exige la perfection. Tout doit être « vrai » et aucun détail ne doit être négligé alors qu'au théâtre les feux de la rampe permettent de nombreux artifices<sup>17</sup>.

Sur le plateau, pour recréer telle ou telle époque, il se plaît à recomposer des étoffes, insérant dans des tissus de base de nouveaux éléments tels des fils de couleurs différentes, des rubans, des dentelles, du crochet, du tricot, des broderies, des galons, des cordes et des cuirs tressés, etc., qui redonnent un relief. Pour ce faire, il sollicite la collaboration de nombreux artisans issus de divers domaines. Dans les temps fastes (les années 1970), il ira jusqu'à faire tisser les costumes de productions entières, telle celle du *Tartuffe* de Molière, destinée au Centre national des arts (reprise au Bois de Coulonge en 1978). Mais c'est au Rideau Vert, grâce à son poste permanent dans ce théâtre, qu'il impose le tissage durant huit à dix ans. De plus, les ressources d'un atelier<sup>18</sup> organisé selon ses

17. On note dans l'œuvre de Barbeau l'influence de Piero Tosi, costumier italien qui travaille entre autres avec le metteur en scène et réalisateur de cinéma italien Luchino Visconti : *Le guépard*, *Les damnés*, *Mort à Venise* nous donnent un bon aperçu de cette influence.

18. Barbeau a dirigé plusieurs ateliers : l'atelier du Rideau Vert, l'atelier B.J.L. (Barbeau/Jobin/Laplante), son atelier actuel. Il s'agit ici de celui du Rideau Vert, ouvert au début des années 1960,

exigences lui permettent d'échelonner son travail sur un plus long laps de temps et de faire exécuter plusieurs productions en même temps. Là, en toute quiétude, il peut s'adonner à toutes sortes d'expériences dont, par ricochet, bénéficient d'autres théâtres.

Son souci constant de bien traduire sur scène les lignes d'époque lui fait attacher une attention toute particulière aux sous-vêtements et doter les costumiers des théâtres québécois de corsets et de jupons de diverses époques. Le port de sous-vêtements « historiques » a un impact direct sur la tenue des acteurs en scène ; Monique Miller me confiait qu'elle lui était reconnaissante d'avoir suivi les brisées de Prévost et de lui avoir appris, ainsi qu'à toute sa génération, le port du costume d'époque. Cette contrainte supplémentaire n'est pas toujours facile à surmonter, surtout pour les jeunes actrices, mais Miller ajoutait : « Barbeau nous met toujours à l'aise dans les vêtements. Moi, je me considère privilégiée d'avoir porté un grand nombre de ses costumes<sup>19</sup> » (Miller, 1997).

Dans les années 1980, la hausse du coût de la vie affecte les budgets de théâtre et interdit, du même coup, certaines techniques trop coûteuses dont le tissage, sans toutefois éliminer le souci de la reconstitution d'époque. Le style de Barbeau évolue alors vers une transposition de la ligne d'époque, tout spécialement en augmentant l'ampleur des vêtements par la coupe et par le choix des tissus. Toujours au TNM, les productions des *Fourberies de Scapin* de Molière en septembre 1986 (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo D), de *La trilogie de la villégiature* de Carlo Goldoni en avril 1991 et du *Misanthrope* de Molière en mars 1992 (photo E) ou encore du *George Dandin* de Molière en octobre 1994 (photo F) sont de parfaits exemples de cette manière. Pourtant, la « signature » est reconnaissable. Lorsqu'on aligne une vingtaine de maquettes de Barbeau où les personnages semblent écartelés comme de grands oiseaux blessés, un nom s'impose, celui du peintre Modigliani qui, comme le costumier, privilégie lui aussi la ligne, dont les dessins ont la même élégance et la même finesse torturée que celles des maquettes. Et lorsqu'on étale les photos de scène, la même élégance s'impose et étonne. Elle constitue son style, sa griffe si

---

qui ferme au début des années 1980. Il se compose de 2 à 3 coupeurs, de couturières, d'accessoiristes, d'assistants, etc. Dépendant de ses besoins, durant les périodes occupées, Barbeau engage jusqu'à 15 personnes. D'autres théâtres comme le TNM, le Centre national des arts à Ottawa ou le Trident à Québec ont aussi leur atelier. Leur fonctionnement fluctue selon les besoins.

19. Dans *Le soulier de satin*, entre autres, de Claudel, en janvier 1967, le personnage de Dona Prouhèse qu'elle interprétait, avait 12 tenues différentes, et Don Rodrigue, rôle tenu par Albert Millaire, en portait autant.

particulière dans l'exécution, si personnelle, que très peu d'artistes dans le monde théâtral québécois ont atteint. Sa palette de couleurs est toujours très resserrée et de plus en plus fréquemment monochrome, au risque d'effacer les différences sociales entre les personnages et la hiérarchie des rôles spécifique à chaque pièce.

Ce métier n'est cependant pas constitué essentiellement de techniques d'exécution et de choix de tissus. Faut-il rappeler qu'il repose sur la création de personnages tout à la fois issus de la littérature dramatique et réinterprétés par un metteur en scène et des acteurs, double réalité que Prévost nommait « le patron à deux têtes » et avec laquelle il faut aussi composer ? Barbeau ne déroge pas à l'éthique de base du métier qui veut que, quelle que soit sa grande notoriété et son savoir-faire, il n'impose pas ses idées aux metteurs en scène. Au contraire, il se met à leur service, tout en suggérant des avenues à partir de leurs besoins ; mais, surtout, il exécute.

Huet voit, dans ce respect, la marque du grand créateur : « Il est à l'écoute des metteurs en scène, chose que nombre de jeunes costumiers ne savent pas faire. Barbeau peut recommencer un travail tant que le metteur en scène n'est pas satisfait » (Huet, 1997). Le plaisir qu'il prend à habiller les acteurs et à dessiner des vêtements raffinés semble compenser les frustrations légitimes que ressent quiconque est soumis à la vision d'autrui. Et c'est probablement cela qui l'a incité à faire de la mise en scène<sup>20</sup>.

Mais sa vision des personnages l'emporte sur celle des acteurs qui, dans notre milieu théâtral, sont peu consultés sur la mise en espace et la matérialisation des personnages qu'ils interprètent<sup>21</sup>. On pourrait croire que cela engendre fréquemment des conflits entre costumier et acteurs ; au contraire, devant les maquettes de Barbeau, les comédiens sont sécurisés. Interrogée à ce sujet, Miller dit avoir toujours fait confiance à Barbeau, car « [l]e rapport de l'acteur avec le personnage est beaucoup plus organique » (Miller, 1997). Elle sous-entend qu'il ne se cristallise pas sur le costume mais sur le comportement, les intentions, et surtout les émotions du personnage.

---

20. Barbeau a signé des mises en scène au Théâtre d'Aujourd'hui, à la Compagnie Jean Duceppe, à l'École nationale de théâtre du Canada, au Rideau Vert, à l'ESPACE GO, à La Licorne, dans des théâtres d'été, etc.

21. Depuis quelques années, certains théâtres, le Théâtre de Quat'Sous par exemple, organisent des rencontres préliminaires entre le costumier, le metteur en scène et les acteurs.

Le témoignage de la comédienne Markita Boies va dans ce sens, et les propos de l'une et l'autre semblent correspondre à ceux de l'ensemble du milieu. En tant qu'actrice, dit Boies, elle ne se fait qu'une vague idée des vêtements que devrait porter un personnage ; la maquette du costume donne une assise à son interprétation. Selon elle, contrairement à ceux d'autres costumiers qui imposent parfois des vêtements à peu près impossibles à porter en raison de leurs volumes, qui entravent le jeu, les costumes de Barbeau, grâce à leur fluidité, libèrent le jeu corporel. Ainsi, Boies avoue que ceux de Barbeau sont pour elle comme une deuxième peau qui lui permet de s'appropriier ou de se fondre dans celle du personnage. « Au théâtre, quoi qu'on dise, l'habit fait le moine. » Et, ajoutée-elle : « Barbeau connaît mieux mon corps que je ne le connais moi-même et ses vêtements sont toujours flatteurs. S'il est stimulé, il crée des costumes beaux et étonnants » (Boies, 1997). En cela Boies rejoint la pensée de Patrice Pavis qui, dans *L'analyse des spectacles*, décrit le costume de théâtre « comme autant porté par le corps que le corps est porté par le costume. L'acteur met au point son personnage, affine sa sous-partition en essayant son costume : l'un aide l'autre à trouver son identité » (1996 : 161). Le costume de Barbeau sert autant le personnage que le corps de l'acteur.

Le costume, je le rappelle, doit aussi participer de l'ensemble de la mise en scène. Or, depuis une dizaine d'années, une forte tendance de la mise en scène, ici comme ailleurs, consiste à « relire » les classiques. Règle générale, ces expériences s'appuient sur un « concept global », notion désignant la vision personnelle de metteurs en scène, parfois iconoclastes, qui cherchent à mettre en lumière les facettes cachées, insoupçonnées ou inexploitées d'une œuvre classique. Dans cette perspective, tout est possible, y compris une mouvance vestimentaire. Bien que la relève en mise en scène au Québec prenne ses distances face à une esthétique réaliste, c'est pourtant à Barbeau qu'elle fait fréquemment appel en raison de son grand talent esthétique, de son expérience et de sa compétence. Ainsi, il dessine annuellement entre 15 à 20 productions théâtrales, télévisuelles ou cinématographiques, développant son inspiration comme ses techniques grâce à une riche gamme d'expériences.

Ces expériences ne sont toutefois pas toujours un succès. Dans l'*Andromaque* de Racine, dirigé par Lorraine Pintal, le concept final des costumes était, selon le programme du spectacle, la synthèse de trois idées successives plutôt que complémentaires. « Sauf pour deux manteaux rouge sang que porteront les morts qui reviennent sur scène, tout est noir, avec quelques taches blanches ici et là » (Pavlovic, 1994 : 9). Tous les personnages de la pièce étaient interprétés

par des femmes, habillés uniformément de corsets féminins, d'habits vaguement Louis XIII (culottes et chaussures), de longues capes noires, de perruques Louis XIV, à l'exception des deux Troyennes, Andromaque et Céphise (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo G). Ainsi l'uniformité dans les costumes et la caractérisation sexuelle privait les spectateurs d'indices identitaires essentiels à la bonne compréhension des personnages, de leur rang et de leur rôle. Sans ces repères, le déroulement fictif devenait un casse-tête pour le public non averti. Dans ses *Écrits sur le théâtre*, Bertolt Brecht mettait les metteurs en scène en garde contre ce genre d'excès... conceptuel :

Nous n'avons pas le droit d'aspirer à des « renouvellements » purement formels, extérieurs, étrangers à l'œuvre. Il nous faut découvrir le contenu original de l'œuvre, saisir sa signification nationale et par là internationale, et à cette fin étudier la situation historique à l'époque de la genèse de l'œuvre de même que la prise de position et la caractéristique particulière de l'auteur classique (Brecht, [1963] 1979 : 578).

Néanmoins, le costume d'époque devient un luxe que peu de théâtres peuvent se permettre. Si dans les années 1960 sa confection revenait à environ 250 \$, dans les années 1970, elle s'élevait déjà à 1 000 \$ ; aujourd'hui, un costume d'époque de la qualité établie par Barbeau, peut coûter 3 000 \$ et plus (conception/confection), sans compter le coût des tissus et des accessoires. Le resserrement des moyens financiers et la relecture des classiques posent de réels défis à un artiste aussi perfectionniste que Barbeau. À ce propos Huet croit que

les costumiers devront apprendre à trouver des solutions moins chères dans l'exécution des costumes d'époque. Il y aura forcément un retour aux années de recherche « à la Paul Buissonneau » et « à la Jean-Pierre Ronfard » où il n'y aura plus autant de costumes reconstitués mais plutôt des productions avec des costumes simplifiés, transposés, faits d'amalgames d'éléments, etc. (Huet, 1997).

Interrogé sur l'avenir du costume dans l'activité théâtrale actuelle, Barbeau croit, pour sa part, « qu'il faut tenir le coup, garder la qualité<sup>22</sup> ». La solution, pour lui,

22. En tant qu'enseignant, Barbeau a inculqué sa vision du costume à plusieurs générations de costumiers. Mais il semble difficile pour ces derniers de récupérer des costumes dans les costumiers existants, puisqu'ils sont fréquemment signés du maître.

réside dans la programmation de moins gros spectacles et dans une démarche de récupération en ce qui a trait aux matériaux, car, ajoute-t-il, « il faut payer les artisans » (Barbeau, 1997).

Le métier de costumier a suivi des modes, des façons de faire qui se sont transformées au fil de l'activité théâtrale nationale et internationale, sans que ces changements soient une finalité. Du théâtre pauvre au théâtre commercial, tout un éventail de pratiques existe et existera toujours que la critique résumera encore trop souvent à des jugements basés sur le beau et le bon goût... quand on sait bien que les goûts et les couleurs ne se discutent pas.

Dans *L'analyse des spectacles*, Pavis tente une systématisation du signe « costume », à la fois signifiant (pure matérialité) et signifié (élément intégré à un système de sens) comme tous les signes de la représentation (1996 : 161). Roland Barthes, pour sa part, propose dans ses *Essais critiques* une morale du costume ayant comme fondement « la nécessité de manifester en chaque occasion le *gestus* social de la pièce... » (1964 : 53). « Donc, tout ce qui, dans le costume, brouille la clarté de ce rapport, contredit, obscurcit ou falsifie le *gestus* social du spectacle, est mauvais ; tout ce qui, au contraire, dans les formes, les couleurs, les substances et leur agencement, aide à la lecture de ce *gestus*, tout cela est bon » (p. 54). Il identifie également trois « maladies » inhérentes aux costumes européens des années 1950-1960 : l'hypertrophie de la fonction historique, l'hypertrophie de la somptuosité et l'hypertrophie d'une beauté formelle sans rapport avec la pièce qu'il rattache au style « grand couturier » (p. 54-58).

Si on applique la formule de Barthes, reprise par Pavis, aux costumes de Barbeau, on constate que l'élégance et la somptuosité<sup>23</sup> qui les caractérisent l'emportent parfois sur le *gestus* de la pièce. À titre d'exemple, dans *George Dandin* (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo F), l'exécution raffinée du costume rouge du personnage de la servante, Claudine (Marie Tifo), la mettait sur un pied d'égalité avec la jeune fille de la maison, Angélique (Violette Chauveau), qui était, elle aussi, habillée de rouge. Malgré l'égale importance des rôles, il eut été bon d'indiquer l'écart social entre ces deux personnages. Mais cette morale du *gestus* que propose Barthes peut-elle encore, à

---

23. Au-delà de ces considérations, il faut relever que les créations de Barbeau pour les troupes ou les théâtres qui fonctionnent avec des petits budgets sont tout aussi intéressantes et que ses costumes modernes sont justes.

l'heure de la postmodernité, servir de précepte à la création des personnages d'une pièce ? Les concepts fréquemment établis par les metteurs en scène et imposés aux scénographes et aux costumiers permettent-ils d'en tenir compte ? En cherchant de nouvelles voies, ne brouille-t-on pas les pistes, intentionnellement ?

Chose certaine, on a fréquemment fait appel à Barbeau pour qu'il fournisse... du Barbeau, c'est-à-dire de beaux costumes imposants qui étonnent et qu'on admire. Le style qu'il a développé ne lui a-t-il pas valu un Prix de la critique pour *Les femmes savantes* de Molière (1990-1991) et le Masque pour la meilleure conception de costumes (saison 1994-1995) pour *Marie Stuart* de Victor Hugo, deux pièces présentées à la Nouvelle Compagnie théâtrale ; un Prix de la critique pour *Le Roi Lear* de Shakespeare (1991-1992) ; le Prix Gascon-Roux pour *Les Troyennes* d'Euripide (1992-1993) ? Si elle constitue un monument élevé à l'art du costumier, l'œuvre de Barbeau, dont je n'ai retenu ici qu'une infime partie, est encore en devenir.

**ANNEXE**  
**ŒUVRES DE FRANÇOIS BARBEAU**  
**AU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE (1959-1997)**

PIÈCE	DATE	METTEUR EN SCÈNE	DÉCORATEUR
<i>Long Day's Journey into Night</i> de Eugene O'Neill	Mars 1959	Rubert Caplan	R. Prévost <sup>1</sup>
<i>Clérambard</i> de Marcel Aymé	Mars 1959	Jean Gascon	R. Prévost
<i>Le baladin du monde occidental</i> de J.M. Synge	Septembre 1959	Jean Gascon	R. Prévost
<i>Les taupes</i> de François Moreau	Novembre 1959	Jean-Louis Roux	R. Prévost
<i>Pantagletze</i> de Michel de Ghelderode	Mars 1960	Jean-Louis Roux	R. Prévost
<i>Chacun sa vérité</i> de Luigi Pirandello	Avril 1961	Jean Gascon	R. Prévost Costumes supervi- sés par F. Barbeau Meubles et acces- soires par F. Barbeau
<i>George Dandin</i> de Molière <i>Le médecin malgré lui</i> de Molière	Décembre 1962	Jean Dalmain Jean Gascon	M. Negin
<i>Irma la douce</i> de A. Beffort et M. Monnot	Février 1963	Jean Gascon	R. Prévost

1. Dans les archives du TNM, les costumes de *Long Day's Journey into Night* de Eugene O'Neill (1959) sont attribués à Robert Prévost (avec l'assistance de François Barbeau), mais Barbeau affirme en être le concepteur. Lucien Pépin dans un ouvrage consacré à Prévost perpétue cette erreur. En ce qui a trait au *Cid* de Pierre Corneille, mis en scène par Jean Gascon au Centre national des arts à Ottawa et au TNM en février 1979, il attribue les costumes de cette pièce à Prévost alors qu'ils sont signés Barbeau (voir Pépin, 1994).

PIÈCE	DATE	METTEUR EN SCÈNE	DÉCORATEUR
<i>Le pain dur</i> de Paul Claudel	Avril 1963	Jean-Louis Roux	R. Prévost
<i>Arsenic et vieilles dentelles</i> de Joseph Kesselring, avec la collaboration de H. Lindsay et Russel Crouse Adapt. Pierre Brive	Été 1963	Guy Hoffmann	Aras
<i>La vengeance d'une orpheline russe</i> d'Henri Rousseau dit le Douanier	Été 1963	Jean-Louis Roux Jean Gascon	M. Negin
<i>L'ombre d'un franc tireur</i> de Sean O'Casey Texte français Philippe Kellerson	Octobre 1963	Jean-Louis Roux	R. Prévost
<i>L'avare</i> de Molière	Novembre 1963	Jean Gascon	M. Negin
<i>8 femmes</i> de Robert Thomas	Janvier 1964	Guy Hoffmann	R. Prévost
<i>Paris Salade</i>	Été 1964	Jean-Louis Roux Georges Groulx	P. Moretti
<i>Le soulier de satin</i> de Paul Claudel	Janvier 1967	Jean-Louis Roux	J. L. Garceau Éclair. Y. Dallaire <sup>2</sup>
<i>Lysistrata</i> d'Aristophane Adapt. M. Tremblay	Octobre 1969	André Brassard	Germain Éclair. Y. Gélinas Acc. F. Barbeau
<i>Macbett</i> d'Eugène d'Ionesco	Février 1973	Jean-Pierre Ronfard	P. Gnass Éclair. J. Sauriol
<i>Le pain dur</i> de Paul Claudel	Octobre 1973	Jean-Louis Roux	R. Prévost Éclair. R. Prévost

2. Ce n'est qu'à partir de 1967 que les programmes de théâtre donnent le nom des éclairagistes. Avant cette date, ce travail, moins compliqué qu'aujourd'hui, était celui du décorateur sous la direction du metteur en scène. Depuis une vingtaine d'années, ce métier a évolué, car l'appareillage technique en éclairage s'est développé dans les théâtres, passant de 30 à 50 projecteurs à 200 et plus, grâce aux consoles électroniques qui ont remplacé les jeux d'orgues électriques.

PIÈCE	DATE	METTEUR EN SCÈNE	DÉCORATEUR
<i>Eux ou la prise du pouvoir</i> d'Edouardo Manet	Février 1974	Paul Buissonneau	Germain Éclair. H. Lehoussé
<i>La mésalliance</i> de Bernard Shaw Traduction Jean-Louis Roux	Mai 1974	Jean Faucher	R. Prévost Éclair. R. Prévost
<i>La main passe</i> de Georges Feydeau	Décembre 1974	Albert Millaire	R. Prévost Éclair. R. Prévost
<i>Le balcon</i> de Jean Genet	Mai 1977	André Brassard	G. Neveu Éclair. F. Bédard
<i>Les rustres</i> de Carlo Goldoni Adapt. Henri Rebois	Octobre 1978	Olivier Reichenbach	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
<i>Le Cid</i> de Pierre Corneille	Février 1979	Jean Gascon	R. Prévost Éclair. P. R. Goupil
<i>La nuit des tribades</i> de Per Olov Enquist Adapt. Ivan Ivarsson et Jacques Robnard	Mars 1979	Olivier Reichenbach	M. Demers Éclair. M. Demers
<i>Victor ou les enfants au pouvoir</i> de Roger Vitrac	Février 1980	Jean-Luc Bastien	G. Neveu Éclair. C.-A. Roy
<i>L'homme-éléphant</i> de Bernard Pomerance Adapt. Catherine Adamov	Octobre 1981	Guillermo de Andrea	P. Bussièrès Éclair. M. Beaulieu
<i>Tartuffe</i> de Molière	Octobre 1983	Olivier Reichenbach	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
<i>L'avare</i> de Molière	Septembre 1984	Olivier Reichenbach	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
<i>Un chapeau de paille d'Italie</i> d'Eugène Labiche	Mars 1986	Daniel Roussel	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
<i>Les fourberies de Scapin</i> de Molière	Septembre 1986	Daniel Roussel	G. Neveu

PIÈCE	DATE	METTEUR EN SCÈNE	DÉCORATEUR
<i>Play Strindberg</i> de Friedrich Dürrenmatt Traduction Walter Weideli	Février 1988	Yves Desgagnés	M. Ferland Éclair. C. Accolas
<i>La trilogie de la villégiature</i> de Carlo Goldoni Traduction Olivier Reichenbach	Avril 1991	Guillermo de Andrea	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
<i>Le misanthrope</i> de Molière	Mars 1992	Olivier Reichenbach	M. Crète Éclair. M. Beaulieu
<i>Le Roi Lear</i> de Shakespeare Traduction Jean-Louis Roux	Avril 1992	Jean Asselin	D. Lévesque Éclair. M. Beaulieu
<i>Les Troyennes</i> d'Euripide Texte français Marie Cardinal	Avril 1993	Alice Ronfard	D. Lévesque Éclair. M. Beaulieu
<i>Andromaque</i> de Jean Racine	Mars 1994	Lorraine Pintal	D. Lévesque Éclair. M. Beaulieu
<i>George Dandin</i> de Molière	Octobre 1994	Marcel Delval	S. Roy Éclair. G. Simard
<i>Jeanne Dark ou Sainte-Jeanne des abattoirs</i> de Bertolt Brecht Texte français Pierre Voyer	Novembre 1994	Lorraine Pintal	D. Lévesque Éclair. Guy Simard
<i>Cyrano de Bergerac</i> d'Edmond Rostand	Janvier 1996	Alice Ronfard	R. M. Boucher Éclair. M. Beaulieu
<i>Hedda Gabler</i> d'Henrik Ibsen Texte français Normand Chaurette	Mars 1996	Lorraine Pintal	R. M. Boucher Éclair. G. Simard
<i>Tartuffe</i> de Molière	Janvier 1997	Lorraine Pintal	R. M. Boucher Éclair. L.-P. Trépanier

## Bibliographie

BARBEAU, François, curriculum vitæ.

BARBEAU, François (1997), entrevue accordée à Renée Noiseux Gurik, 8 septembre. Inédit.

BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.

BELZIL, Patricia, et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu.

BOIES, Markita (1997), entrevue téléphonique accordée à Renée Noiseux Gurik, 11 août. Inédit.

BRECHT, Bertolt ([1963] 1979), « Intimidation par les classiques », dans Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, texte français de Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, p. 577-579.

FONDS FRANÇOIS BARBEAU, Bibliothèque nationale du Québec, MSS-450, cartable n° 21.

HUET, Henri (1997), entrevue accordée à Renée Noiseux Gurik, 24 juin. Inédit.

MILLER, Monique (1997), entrevue accordée à Renée Noiseux Gurik, 25 juillet. Inédit.

NOISEUX GURIK, Renée (1987), « Laure Cabana, pionnière du métier de costumier », *Histoire du théâtre au Canada*, vol. 8, n° 1 (printemps), p. 36-48.

PATRY, Jacques (1964), « Paul Claudel », dans *Dictionnaire de culture universelle. Dictionnaire biographique des auteurs*, Paris, Laffont-Bompiani, t. 1, p. 321-324.

PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan.

PAVLOVIC, Diane (1994), « Derrière le décor. Théâtre du Nouveau Monde », dans le programme de la pièce *Andromaque*, p. 9.

PÉPIN, Lucien (1994), *Robert Prévost, scénographe et favori des dieux*, Sillery, Les Éditions du Pélican.

PRÉVOST, Robert (1981), entrevue accordée à Renée Noiseux Gurik, juillet. Inédit.

Hélène Beauchamp  
Université du Québec à Montréal

# L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde

Une première école de formation professionnelle

## L'idée d'une école

**I**l semble que l'idée d'une école de théâtre (ou à tout le moins celle d'une formation en art dramatique pour quiconque choisit de faire du théâtre son métier) ait pris de plus en plus d'ampleur chez les artistes montréalais à compter du début des années 1930 – alors qu'Antoinette Giroux revient à Montréal après un séjour de sept ans (1923-1930) en France – jusqu'aux années 1960 – alors que l'École nationale de théâtre du Canada lance son programme de formation de comédiens et de techniciens. L'ouverture de l'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde le 10 février 1952 constitue un jalon significatif dans la dynamique de professionnalisation du secteur artistique et d'institutionnalisation du milieu théâtral. Malgré l'absence de documents précis sur son fonctionnement interne et sur celui des autres écoles qui ont existé de 1930 à 1960, il apparaît pertinent de tenter de situer l'École du TNM dans le contexte de sa fondation, tout en esquissant une réflexion sur la formation en art dramatique à cette époque charnière<sup>1</sup>.

---

1. Je remercie Jean-Louis Roux, Jean Dalmain, Marcel Sabourin, Marthe Mercure et Victor Désy qui ont bien voulu partager avec moi les souvenirs qu'ils ont gardés de cette époque et de cette école. Sabourin et Désy ont lu et commenté la première version de ce texte.

Antoinette Giroux, la première boursière en art dramatique du Québec, rentre à Montréal en 1930 après un long séjour en France pendant lequel elle a joué, entre autres, pour le Théâtre de la Porte-Saint-Martin et la Comédie-Française. Elle s'intègre alors à la troupe Barry-Duquesne qui vient de s'installer au Théâtre Stella (actuel Rideau Vert) où elle se produira pendant trois ans. En 1931 c'est au tour de Germaine Giroux de se joindre à cette troupe après avoir fait carrière à New York. Pour leur part, Jacques Auger et Laurette Larocque-Auger (Jean Desprez) d'abord, Guy Provost et Denise Vachon ensuite comptent au nombre de ceux qui quittent le Québec pour aller se perfectionner en France. Ces comédiens y cherchent tout naturellement à travailler avec des metteurs en scène connus, à côtoyer les meilleurs acteurs, à être engagés dans les compagnies existantes. Plusieurs d'entre eux ne reviendront pas. C'est ce que déplore le rapport de la Commission royale d'enquête Massey-Lévesque sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada, publié en 1951. Cette commission a en effet constaté que, partout au pays, on semble s'entendre sur le fait qu'il « n'existe pas, au Canada, d'institution où l'on puisse poursuivre des études supérieures en art dramatique. C'est pourquoi nos jeunes acteurs, réalisateurs et techniciens de talent... doivent quitter le pays pour parfaire leurs études. Ils ne reviennent que rarement chez nous » (Britte, 1985 : 27).

Se trouve alors à Montréal le Conservatoire Lassalle, fondé par le comédien français Eugène Lassalle en 1907 et dirigé, à compter de 1929, par Louise Lassalle et Georges Landreau, un passionné de la phonétique française. C'est une école d'élocution française, ce qui n'a rien de surprenant, puisque au début du xx<sup>e</sup> siècle, et probablement sous l'influence des sociétés du bon parler français, les cours d'élocution et de diction sont courants au Québec. Parmi les écoles les plus connues, mentionnons l'École d'élocution et de théâtre qu'Yvonne Audet ouvre en 1933 (Gold, 1994). Pourtant, Maurice Huot l'écrivait dans *La Patrie* en 1951, « [n]ous n'avons pas de Conservatoire d'art dramatique, nous n'avons que des écoles de diction. Si brillantes que soient ces dernières, elles sont insuffisantes » (Huot, 1951).

Jean Béraud, journaliste, critique et historien du théâtre, a posé très tôt la question de la formation dans les métiers de la scène et, forcément, la question d'une école de théâtre. Il a même répertorié les savoirs techniques et artistiques liés à la pratique du théâtre et distribué les domaines de formation selon les types d'institution. L'écriture dramatique, par exemple, aurait pu, selon lui, s'enseigner

à l'université<sup>2</sup> : « Jamais a-t-on songé à doter nos universités de classes de composition dramatique. Peut-être a-t-on cru qu'un tel enseignement n'a pas son utilité. Ou serait-ce qu'il ne convenait pas d'encourager les jeunes gens désireux de cultiver des dispositions scéniques ? » (1936 : 188). L'idée qui lui semble la plus réalisable est celle d'un théâtre-école. L'école assurerait la formation professionnelle à tous les métiers de la scène, et les élèves présenteraient le résultat de leurs apprentissages lors de spectacles publics. Il va jusqu'à proposer le *cursum* d'une telle école dont l'objectif serait manifestement d'atteindre à une norme et des critères de production professionnels.

Nombre de jeunes gens aimeraient se destiner au théâtre, s'ils voyaient dans cette carrière la chance d'un bel avenir. Un Théâtre-École serait une entreprise profitable s'il s'y donnait des cours d'histoire du théâtre et des arts en général, de composition et d'interprétation dramatique, de mise en scène ; des leçons sur l'éclairage, la décoration scénique, le maquillage et le costume ; avec enfin un personnel constituant une troupe régulière donnant aussi souvent que possible, et au moins une fois la semaine, des représentations concordant avec le progrès de l'enseignement. Des pièces canadiennes viendraient alterner de plus en plus fréquemment avec les œuvres françaises. Les études couvrant tous les genres, depuis l'opérette jusqu'au mélodrame, il est à peu près sûr qu'une série aussi régulière et aussi variée de spectacles attirerait un nombreux public et rapporterait des recettes intéressantes, surtout si elle est donnée dans un Théâtre Populaire (p. 211).

Il suggère également de placer cette école sous l'égide d'un théâtre national, ce qui pourrait entraîner la création d'un musée et d'une bibliothèque consacrée au théâtre.

L'idée du théâtre-école n'est pas nouvelle ; Jacques Copeau en avait donné un exemple éloquent en France avec la Compagnie du Vieux-Colombier, exemple que connaissaient sûrement Jean-Louis Roux et Jean Gascon, ainsi que tous ceux qui ont participé aux travaux des Compagnons de Saint-Laurent. Beaucoup plus tard, Antoine Vitez reprend cette idée pour la clarifier et la définir dans ses

---

2. Jean Béraud se réfère sans doute à l'enseignement très couru que George Pierce Baker donne dès le début du siècle, d'abord au collège Radcliffe puis à Harvard et au Yale School of Drama (voir Baker, [1919] 1978).

« Douze propositions pour une École » : « L'École n'est pas un cours d'art dramatique de plus [...] ni un conservatoire concurrent. Son existence est liée à celle même du Théâtre ; son travail est la suite ou le laboratoire, la critique ou la préface, de l'œuvre accomplie par le Théâtre » ([1982] 1991 : 115). Si j'interprète bien les témoignages et la documentation recueillis, c'était un peu là l'objectif que visaient Roux et Gascon en ouvrant l'École du TNM.

## Une école de théâtre au Nouveau Monde

Les futurs fondateurs du TNM ont reçu une bonne part de leur formation par et dans la pratique du théâtre. Fascinés par le travail qu'ils avaient effectué auprès de Ludmilla Pitoëff lors de son séjour à Montréal (1942-1946), Roux et Gascon partent pour la France : le premier de 1946 à 1950, le second de 1946 à 1951<sup>3</sup>.

Je n'ai jamais fréquenté d'école, dit Roux. Mon école, ç'a été la pratique. Et mon travail avec Ludmilla Pitoëff a été déterminant pour moi. C'est en travaillant avec elle sur des textes de Claudel – *L'échange* et *Le pain dur* – sur *Phèdre* et sur *Orphée* que j'ai tout appris du métier. Car chez les Compagnons de Saint-Laurent, le père Legault n'avait pas tout à fait les qualités nécessaires pour être un formateur d'acteurs. En France, j'ai vu en cinq ans probablement plus de spectacles et j'ai assisté à plus de concerts et visité plus d'expositions que dans le restant de ma vie. Ce séjour a été mon école : séjour d'ouverture d'esprit, de prise de conscience, d'évolution (Roux, 1997).

Gascon, pour sa part, étudie avec Julien Bertheau, à l'École du Vieux-Colombier, joue pendant une saison au Centre dramatique de l'Ouest à Rennes puis est intégré en tant qu'acteur à la Compagnie Grenier-Hussenot. Il réussit ainsi à amorcer sérieusement et de façon prometteuse une carrière de théâtre en France.

Lorsqu'ils se retrouvent à Montréal en 1951 pour la fondation du Théâtre du Nouveau Monde, Roux et Gascon nourrissent plusieurs rêves dont celui, simple mais fondamental, d'établir une vraie troupe de comédiens, un groupe structuré d'acteurs professionnels, forts d'une pensée commune en matière d'art dramatique, décidés à créer un style collectif. C'est le rêve d'une équipe, d'une com-

3. Paul Hébert choisira plutôt de se rendre, en 1949, à l'École du Old Vic à Londres fondée par Michel Saint-Denis. La vogue des formations acquises à l'étranger va se poursuivre auprès des maîtres Jacques Lecoq, Étienne Decroux, Tania Balachova, Eugenio Barba et à l'école de la rue Blanche.

pagnie permanente, dont les membres seraient rémunérés sur une base annuelle et qui, sans être captifs de la compagnie, lui donneraient tout de même la priorité et seraient donc entièrement disponibles pour le travail théâtral. En outre, ils n'auraient pas « songé à créer une école s'il n'y avait pas eu le Théâtre du Nouveau Monde » (Roux, 1997). C'est l'idée de la troupe, inspirée de la tradition européenne, qui entraîne à sa suite celle d'une nécessaire formation, d'une école, et d'une « troupe-école »<sup>4</sup>.

## L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde

Le Théâtre du Nouveau Monde annonce son intention d'ouvrir une école de théâtre dans le programme du premier spectacle de sa saison inaugurale, *L'avare* de Molière, en octobre 1951 :

[...] le projet d'une école, où tous les métiers de la scène seraient enseignés, nous tient toujours à cœur et nous comptons pouvoir le mettre sur pied dans un avenir rapproché. Cette école n'en sera pas une de vaine érudition. On y apprendra rationnellement à devenir comédien, décorateur, machiniste, électricien, régisseur, tout en restant humain. Avant de suivre un cours de spécialisation, le candidat acquerra d'abord des notions dans tous les domaines de la scène. Il deviendra, autant que possible, un homme de théâtre complet. Le *Théâtre du Nouveau Monde* entend faire ainsi sa part dans le domaine éducatif, si important pour la vie d'une nation (cité dans Sabourin, 1976 : 23).

Dans le cahier de bord, le 29 novembre 1951, il est question de la distribution d'*Un inspecteur vous demande* et des commentaires que le jeu des comédiens a suscités : « Il faut bien dire qu'à Montréal, on ne peut pas faire les distributions que l'on veut. [...] À ce sujet, la fondation de l'École du Théâtre du Nouveau Monde apportera une solution. S'il y a de bons sujets à l'École, nous en tirerons peut-être une "troupe", une équipe de gars et de filles libres. Sur ce chapitre, il n'est permis que de rêvasser pour l'instant » (cité dans Sabourin, 1977 : 22). Le 10 décembre 1951, il est rappelé que « [s]eule la mise sur pieds [*sic*] d'une

4. Notons que les Compagnons de Saint-Laurent, qui sont à la veille de cesser leurs activités, ouvrent une école de théâtre en septembre 1951 sous la direction de Paul Dupuis. En 1957, Georges Groulx inaugure son école d'interprétation pour jeunes comédiens, rue Clark. L'école privée d'Henri Norbert sera importante pour de nombreux comédiens.

“troupe”, avec des gars et des filles dont les services sont retenus exclusivement par le TNM, pourrait permettre la grande tournée en province » (Grandmont, Hudon et Roux, 1961 : n. p.).

L'adjectif « libres » est sûrement à comprendre dans le sens de « libres de leur temps et de leurs horaires », « libres de répéter et de se consacrer au travail théâtral », car les comédiens montréalais les plus intéressants sont alors fort en demande et ne répètent au théâtre qu'entre leurs prestations en direct pour la radio... et bientôt pour les émissions de télévision. Roux décrit la situation qui prévalait à Montréal à l'automne 1951 :

Au début du TNM, nous trouvions que les jeunes comédiens qui jouaient dans nos spectacles n'avaient pas une formation adéquate. Il n'y avait ici que des professeurs privés, dont certains étaient très compétents, mais qui ne travaillaient que des textes, qui ne donnaient pas véritablement une formation technique. L'idée nous en est venue dans l'espoir, avec la création de l'école, d'aboutir à la création d'une compagnie de théâtre (Roux, 1997).

L'annonce officielle de l'ouverture de l'école est faite noir sur blanc dans le programme de *Célimare le bien-aimé* (29 janvier 1952) : « C'est avec fierté que nous annonçons la venue au Théâtre du Nouveau Monde de Jean Dalmain, de l'Athénée. Et, par la même occasion, nous annonçons l'ouverture de l'École d'Art dramatique du TNM, dont Jean Dalmain prendra la direction avec Jean Gascon. »

Le 4 février 1952, le TNM convoque une conférence de presse à son atelier de répétition. « Les journalistes viennent nombreux. Jean Dalmain parle avec éloquence ! L'École d'art dramatique est lancée officiellement » (Sabourin, 1977 : 23). « On a ouvert cette école au dernier étage d'un édifice qui faisait face au Gesù. Il s'y trouvait, ce qui était rare à Montréal, une espèce d'atelier de peintre, une grande pièce avec une verrière importante. À l'une des extrémités, on avait installé une petite scène, où l'on répétait souvent d'ailleurs, et où l'on faisait travailler nos étudiants » (Roux, 1997). Marcel Sabourin se souvient qu'on appelait aussi « Pigeonnier » cet atelier sur lequel débouchait la cage d'escalier.

Le 10 février 1952, l'École ouvre ses portes. Dalmain, à qui Roux et Gascon confient l'enseignement de l'interprétation, avait fait ses études au Conservatoire de Paris dans la classe de Louis Jouvet, avait été engagé par ce dernier en 1938 à l'Athénée et y était revenu après la guerre en 1945 où il avait donné un atelier

pour la formation de jeunes comédiens. Jovet faisait autorité en matière de jeu, provoquait l'admiration de tous et Dalmain, imprégné de sa façon de faire du théâtre, situait en quelque sorte l'École du TNM dans l'aire d'influence de ce grand homme de théâtre. Son expérience était considérable. Sabourin confirme que Dalmain était porteur de toute la tradition de Jovet, de la noble tradition de l'acteur artisan, de l'acteur de métier.

Roux et Gascon voulaient donner une formation polyvalente, large, former des gens de théâtre tout en restant attentifs au développement de leur personnalité (Roux, 1997). En interprétation, on faisait travailler des scènes tirées du répertoire classique mais aussi du vaudeville et de la dramaturgie moderne : Marivaux, Molière, Racine, Musset, mais aussi Feydeau, Claudel, Ibsen, Sauvageon, Montherlant. Une grande importance était accordée au verbe, sur le sens des textes, des grands textes, se souvient Marthe Mercure. Gascon y donnait également des cours d'interprétation, alors que Roux se chargeait des cours de littérature dramatique et d'histoire du théâtre : « En deux ans et demi d'enseignement, je suis arrivé jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », précise-t-il (Roux, 1997).

Guy Hoffmann, lui, assurait les cours de mime et d'improvisation. « Il n'avait pas de formation : c'était un mime naturel, il était d'une souplesse physique extraordinaire. Il connaissait la technique du mime appliquée au jeu du comédien, savait se servir de son corps pour aboutir au jeu du comédien » (Roux, 1997). Mercure se souvient qu'il leur proposait des exercices de manipulation d'objets, des jeux avec des boîtes de tailles différentes. Sabourin qualifie ces cours d'« improvisation en mouvement ».

Les cours de respiration et de pose de voix étaient donnés par Lucie de Vienne Blanc, comédienne qui avait sa propre école à Montréal, Le Proscenium, où elle animait également des rencontres avec des personnalités venant d'horizons aussi divers que la philosophie, la danse, la peinture (Sabourin, 1997). Il lui est arrivé également d'organiser un camp d'été pendant lequel les matinées étaient réservées à des exercices de diction alors que les après-midi étaient consacrés à des rencontres avec des artistes connus comme de Tonancour et Charrier (Mercure, 1997). C'est à l'incitation de de Vienne Blanc, qui donnait des cours de voix au couvent des Sœurs de l'Assomption de Nicolet, que Mercure est venue à Montréal s'inscrire à l'École du TNM.

Jacques Pelletier, éclairagiste et concepteur de décors, le seul à avoir étudié l'éclairage à New York, avait été pressenti pour donner des cours d'initiation

technique. Mais, au souvenir de Roux, ces cours n'ont pas eu lieu, l'École se concentrant sur le travail des comédiens.

Le 10 février 1952, ils sont une bonne quarantaine à se présenter aux cours parmi lesquels Victor Désy, Marc Favreau, Marcel Sabourin, Guy Godin, Guy L'Écuyer, Monique Miller, Janine Mignolet, Marthe Mercure, Denyse Dubreuil, Françoise Graton, Robert DesRoches, Madeleine Gérin, Roland Longpré. Ceux d'entre eux qui étudient au Collège Ste-Marie n'ont qu'à traverser la rue pour se rendre aux cours. Et le Sherry's, rue de Bleury, devient leur restaurant de prédilection (Sabourin, 1997).

Les cours avaient lieu tous les jours de 18 h à 20 h, mais les horaires pouvaient varier, compte tenu de la disponibilité des professeurs qui étaient aussi acteurs et qui devaient faire de la radio pour « gagner leur vie ».

On demandait 20 \$ par mois pour l'inscription, et une des raisons de la fermeture de l'École est que beaucoup d'étudiants ne pouvaient pas les payer. Nous ne les mettions pas à la porte, mais nous tenions à ce que les professeurs soient payés. C'est donc le TNM qui en assumait la charge, ce qui faisait une ponction sur le budget de la compagnie (Roux, 1997).

Le dimanche, à 10 heures, Gascon tenait des cours d'ensemble, organisés autour d'un travail sur la production d'un extrait de pièce, et il invitait alors des spectateurs comme Claude Gauvreau<sup>5</sup>, alors critique de théâtre au *Canada*, et Jean Béraud, critique à *La Presse*. En juin 1952, la première session de cours se termine sur un « examen de sortie » devant les critiques montréalais. Maurice Blain, du *Devoir*, est enchanté du travail remarquable qu'il a pu observer. « On nous a donné une représentation parfaitement au point de scènes classiques et modernes d'un répertoire de très haute qualité. [...] Les quelque trente jeunes comédiens et comédiennes de cette nouvelle équipe forment une relève exceptionnellement douée » (1952a). En 1953, trois soirées d'« auditions de fin d'année »

---

5. À la suite de ces exercices publics, Gauvreau publie trois textes sur la formation des comédiens sous le titre englobant de « Le théâtre dans le concret » dans *Le Canada* : « L'enseignement à souhaiter » (31 mai 1952) ; « Les professeurs » (7 juin 1952) ; « Les élèves » (14 juin 1952). Il y évoque la disponibilité et le libre exercice de la vie sensible chez l'élève-acteur. Il y invite les professeurs-formateurs à une « critique *a posteriori* » favorable à la révélation d'une « authenticité permanente ». « La disponibilité intégrale est le seul but respectable de tout enseignement d'art », estime Gauvreau dont la pensée est remarquablement d'actualité.

ont lieu au Théâtre des Compagnons devant près de 200 personnes et un jury composé de Béraud, Gascon et Norbert. Le palmarès est le suivant :

Chez les comédiennes, 1<sup>er</sup> prix : Marthe Mercure ; 2<sup>ème</sup> prix : Françoise Graton ; 1<sup>er</sup> accessit : Micheline Gérin et 2<sup>ème</sup> accessit : Monique Miller. [...] Chez les hommes le choix fut plus facile et rallia tous les suffrages. Le 1<sup>er</sup> prix alla à Marc Favreau, étourdissant dans le rôle de « Mascarille », et le 2<sup>ème</sup> prix à Victor Désy qui, dans les répliques qu'il donna, a présenté une gamme de caractères des plus variés. Guy Lecuyer [sic] et Claude Jutras [sic] ont mérité leur accessit (Dessouchères, 1953).

Cette deuxième année s'est organisée sans Dalmain, rentré en France où il avait des obligations. Son départ a-t-il été dicté plutôt par le déficit accumulé par l'École et par ses difficultés de financement ? Toujours est-il que la façon de faire change quelque peu. L'École devient l'Atelier, et les élèves s'exercent désormais à monter eux-mêmes des pièces jouées devant un public quand elles seront au point. La journaliste Monique Bosco décrit comme suit l'activité des élèves de l'Atelier :

Ils suivent régulièrement leurs cours tous les soirs mais de plus passent presque toutes leurs journées dans les locaux de l'Atelier, soit pour répéter une scène entre eux, soit pour s'occuper de réaliser décors et costumes de leurs futurs spectacles. [...] Ainsi, les journées des élèves de l'Atelier sont-elles remplies. Et variées. Variées comme l'enseignement qui leur est donné. On ne peut assez se féliciter de l'heureuse initiative du directeur de l'École, en morcelant les cours [sic]. En travaillant avec un seul professeur, les élèves auraient pu tomber dans ce piège qui guette bien des jeunes acteurs : celui de copier ou d'imiter le professeur. Ce danger est éloigné puisqu'avec [sic] chaque professeur ils ont une personnalité et une technique différentes (1952 : 7).

Pour Blain, « [l']école deviendra un atelier. L'essai dramatique succédera à l'enseignement didactique » (1952b).

Ces deux premières années sont également marquées par deux rencontres d'importance : avec Jean-Louis Barrault dont la Compagnie joue *Les fausses confidences* et *Les fourberies de Scapin* au Majesty's, en 1952, et avec Gérard Philipe, de passage à Montréal en 1953 pour le lancement de son film *Fanfan la Tulipe* au cinéma Alouette (le Spectrum d'aujourd'hui).

Il semble que ces premières années aient été fort stimulantes pour les apprentis-comédiens qui bénéficiaient surtout du contact immédiat avec les acteurs chevronnés du TNM : les Denise Pelletier, Guy Hoffmann, Janine Sutto, Georges Groulx, Jean Gascon, Huguette Oligny, Henri Norbert, Antoinette Giroux, François Rozet tenaient les premiers rôles dans les productions où les élèves avaient la chance de paraître. L'École ne devait-elle pas fournir des comédiens à la compagnie et la compagnie fournir aux apprentis des occasions de jouer dans des productions professionnelles ?

Selon Sabourin, voir jouer les professeurs et assister aux répétitions du TNM ajoutait à leur formation une dimension éminemment concrète. C'était l'apprentissage du théâtre dans ses aspects les plus directs. Désy estime qu'on les faisait travailler sur la « matière théâtre ». « L'École devait former des comédiens pour conduire à la fondation d'une troupe. On avait fondé l'École pour avoir des comédiens » (Roux, 1997). Et, effectivement, les élèves montent sur scène : Désy joue dans *Maître après Dieu* de Jan de Hartog (mars 1952) ; Miller fait ses débuts lors de la reprise de *L'avare* de Molière (avril 1952) ; L'Écuyer et Favreau sont de la distribution de *La nuit du 16 janvier* d'Ayn Rand (septembre 1952) ; Jutra, Mercure, Pierre Valcour ont des rôles dans *Le corsaire* de Marcel Achard (novembre 1952) ; Mercure fait ses « débuts » dans *Tartuffe* de Molière aux côtés de Graton (janvier 1953). Favreau, pour sa part, est au poste de régisseur pour *Le corsaire* et *Le tartuffe*. Gascon lui confiera le rôle de Pierrot dans *Dom Juan* de Molière en janvier 1954, production dans laquelle tous les petits rôles sont tenus par des élèves de l'École. En mai 1954, *Le Petit journal* lui décerne le prix de la « meilleure recrue de l'année ».

Lors de la troisième année (1953-1954), les cours sont suivis par 22 élèves et ont toujours lieu à l'Atelier de la rue Bleury, mais l'enthousiasme des débuts a disparu (Désy, 1997). En 1954-1955, les directeurs du TNM sont très préoccupés par la recherche d'un édifice, par la mise sur pied d'une section anglaise et d'un concours de pièces canadiennes, par l'institution des « mercredis étudiants », par leurs sorties estivales dans les jardins de l'Ermitage avec les *Trois farces* et *L'avare* de Molière, par leur participation au Festival d'art dramatique de Paris avec les *Trois farces* de Molière. Dans ce contexte, l'École s'en va à vau-l'eau (Désy, 1997). Dans le cahier de bord, il est écrit en mai 1956 : « À cause de difficultés d'administration, l'École du Théâtre du Nouveau Monde ferme ses portes » (Grandmont, Hudon et Roux, 1961).

## Écoles de pensée, écoles de formation

Quand Roux et Gascon demandent à Dalmain d'assurer les cours d'interprétation, il est évident qu'ils se rattachent à une tradition : celle de Jovet aux yeux de qui le comédien était un artisan qui pratiquait un métier, aux yeux de qui le texte de l'auteur commandait un grand respect, comme l'écrit Dalmain dans le programme de *George Dandin* et du *Médecin malgré lui* en 1962 :

« Le texte seul compte. C'est par le texte qu'un homme du XVII<sup>e</sup> siècle peut faire signe à un homme du XX<sup>e</sup>. »

Ce mot de Jacques Copeau règle notre attitude lorsque nous nous mettons au service d'un auteur dramatique. À plus forte raison, lorsqu'il s'agit de Molière, poète et comédien (cité dans Sabourin, 1977 : 53).

Il est aussi évident qu'ils préférèrent confier la formation d'acteurs à des comédiens qui ont eux-mêmes une pratique régulière, qui ont déjà suivi une formation régulière et qui ont déjà idéalement l'expérience de l'enseignement. Il était donc envisageable de confier l'École du TNM à Dalmain. Par ailleurs, Gascon et Roux admiraient beaucoup Michel Saint-Denis, neveu de Copeau et instigateur de l'École du Old Vic, celui-là même à qui le gouvernement du Canada confiera la planification de base du projet de son École nationale de théâtre. Ils connaissaient Stanislavski, avaient lu ses ouvrages mais n'étaient pas des familiers de la « méthode » que les Américains commençaient à populariser. Roux et Gascon, estime Sabourin, sont allés vers une école de métier.

Les événements vont se précipiter à partir de 1954 (voir Beauchamp, 1976). La fondation de compagnies d'importance telles le Théâtre-Club, la réouverture du Théâtre du Rideau Vert, la multiplication des Studios et des compagnies professionnelles, l'ampleur des distributions des productions théâtrales et télévisuelles – Radio-Canada a été inaugurée en 1952 – vont créer une réelle demande. Les possibilités de travail dans le domaine du théâtre et de la radio, de la télévision et, plus tard, du cinéma se multiplient. Les jeunes que le travail de comédien ou de technicien de scène attire cherchent les occasions d'acquérir une formation qui les rendra aptes à pratiquer un de ces métiers de la scène ou du petit écran. C'est sans doute pour répondre à cette demande de formation que le Conservatoire d'art dramatique de Montréal ouvre en 1954 sous la direction de Jan Doat, élève de Dullin. L'objectif du Conservatoire est de former une relève d'interprètes qualifiés pour jouer le grand répertoire classique selon le modèle d'élocution du conservatoire parisien. Sa structure administrative relève entièrement de l'État, et la formation s'y fait également en fonction des exigences

de la radio, de la télévision, de la postsynchronisation, de la publicité. En 1958, le Conservatoire de Québec voit le jour sous la direction de Jean Valcourt, successeur de Doat. À l'automne 1960, c'est au tour de l'École nationale de théâtre d'accueillir ses premiers élèves : 17 anglophones et 14 francophones. Gascon, fondateur et directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde, en est le premier directeur général alors que Hoffmann s'y retrouve à titre de professeur aux côtés de Powys Thomas, Jean-Pierre Ronfard, Suzanne Rivest, Eleanor Stuart (Britte, 1985 : 29).

\*  
\* \*

Les années 1950 auront donc vu l'établissement d'une formation théâtrale professionnelle au Québec et au Canada. Les modèles retenus auront été divers, les influences, multiples. En inaugurant, dès 1952, la première école professionnelle de théâtre au Québec et au Canada, le Théâtre du Nouveau Monde faisait preuve d'audace et de vision. Le programme de formation élaboré à cette occasion comportait des cours de voix, de jeu corporel, d'interprétation, de même que la production de présentations publiques comme synthèses des acquis et comme auditions. L'analyse des textes, l'histoire de la littérature dramatique et du théâtre y occupaient une bonne place. Ce programme préfigurait celui que des écoles et des conservatoires allaient subséquemment adopter.

Artistes et formateurs, hommes de culture et administrateurs déterminés, Gascon, Roux et Hoffmann auront ainsi été parmi les pionniers de la professionnalisation du théâtre au Québec et au Canada.

## Bibliographie

- BAKER, G. P. ([1919] 1978), *Dramatic Technique*, New York, Da Capo Press.
- BEAUCHAMP, Hélène (1976), « La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 267-290. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- BELZIL, Patricia, et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu.
- BENSON, Eugene, et L. W. CONOLLY (dir.) (1989), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Don Mills, Oxford University Press.
- BÉRAUD, Jean (1936), *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Les Éditions Variétés.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France. (Coll. « Encyclopédie du Canada français ».)
- BLAIN, Maurice (1952a), « La relève du Théâtre du Nouveau Monde », *Le Devoir*, 4 juin.
- BLAIN, Maurice (1952b), « La prochaine saison dramatique du T.N.M. », *Le Devoir*, 23 août.
- BOSCO, Monique (1952), « T.N.M. », *La Revue moderne*, décembre, p. 6-7, 25.
- BRITTE, Jean Pol (1985), « Chroniques de l'École nationale de théâtre du Canada », dans Michel GARNEAU, Tom HENDRY et Jean-Louis ROUX (dir.), *L'École. Le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada/The School. The First Quarter of a Century of The National Theatre School of Canada*, Montréal, Stanké, p. 27-52.
- DALMAIN, Jean (1997), entrevue téléphonique, 5 août. Inédit.
- DESSOUCHERES, Paul (1953), « À l'atelier du TNM – Une audition d'élèves riches en promesses », *Le Haut-parleur*, 20 juin.
- DÉSY, Victor (1997), entrevue téléphonique, 12 août. Inédit.
- GARNEAU, Michel, Tom HENDRY et Jean-Louis ROUX (dir.) (1985), *L'École. Le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada/The School. The First Quarter of a Century of the National Theatre School of Canada*, Montréal, Stanké.
- GAUVREAU, Claude (1952a), « L'enseignement à souhaiter », *Le Canada*, 31 mai.
- GAUVREAU, Claude (1952b), « Les professeurs », *Le Canada*, 7 juin.
- GAUVREAU, Claude (1952c), « Les élèves », *Le Canada*, 14 juin.
- GOLD, Muriel (1994), « Le Petit-Monde de Madame Audet (1933-1969) », *L'Annuaire théâtral*, n° 16, p. 164-192.

- GRANDMONT, Éloi de, Normand HUDON et Jean-Louis ROUX (1961), *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Leméac.
- HUOT, Maurice (1951), « 2 troupes sérieuses promettent une saison des plus fructueuses », *La Patrie*, 22 juillet.
- LE BLANC, Danièle (1994), « La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants », *L'Annuaire théâtral*, n° 16, p. 193-212.
- MERCURE, Marthe (1997), entrevue téléphonique, 5 août. Inédit.
- ROUX, Jean-Louis ([1966] 1976), « T.N.M. pas mort ! », dans Jean-Guy SABOURIN (comp.), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac, p. 29-32.
- ROUX, Jean-Louis (1997), entrevue enregistrée à Trois-Pistoles, 22 juillet. Inédit.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1976), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1977), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/2*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Marcel (1997), entrevue téléphonique, 9 août. Inédit.
- SPENSLEY, Philip J. (1970), « A description and evaluation of the training methods of the National Theatre School of Canada, English acting course 1960-1980 ». Doctoral dissertation, Wayne State University, Ann Arbor University Microfilms.
- TARD, Louis-Martin (1971) *Vingt ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Éditions du Jour.
- VITEZ, Antoine ([1982] 1991), « Douze propositions pour une École », dans Danièle SALLENAVE et Georges BANU (dir.), *Le théâtre des idées : anthologie*, Paris, Gallimard, p. 115-117.
- WYCZYNSKI, Paul, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP (dir.) (1976), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)

Hélène Beauchamp  
Université du Québec à Montréal

Françoise Simon  
Université du Québec à Montréal

# Les Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde ou L'esprit nomade

**E**n 1966, le Théâtre du Nouveau Monde intègre dans ses structures Les Jeunes Comédiens, une troupe itinérante née à l'École nationale de théâtre en 1963 et dont les activités cesseront en 1973. Les spectacles de ces Jeunes Comédiens (voir annexe) restent vivants dans la mémoire de ceux qui les ont vus. Par leur invention visuelle, la vivacité du jeu des comédiens, leur traitement créatif du texte scénique, ils apparaissent encore maintenant étonnamment novateurs. Or cette «troupe<sup>1</sup>» de tournée pancanadienne, qui jouait peu à Montréal et se manifestait surtout sur la scène des écoles, des universités et des théâtres régionaux, demeure mal connue.

---

1. On peut difficilement utiliser le mot «compagnie» pour désigner Les Jeunes Comédiens, puisque leur structure administrative n'a jamais été autonome. Et parce que la composition du groupe a continuellement changé jusqu'en 1970, on ne peut pas non plus parler de «troupe». Mais comme ce vocable est plus fréquemment utilisé dans les documents les concernant, nous avons décidé de l'adopter.

Québécoise par son impulsion créatrice, elle était canadienne par ses attaches administratives. Issue de l'École nationale de théâtre du Canada, elle a par la suite été reliée au Théâtre du Nouveau Monde de Montréal et au Centre national des arts d'Ottawa. Son mandat a changé au fur et à mesure des saisons et au gré des comédiens et des concepteurs qui ont pris part à ses spectacles.

Il nous a semblé important de clarifier les identités successives de cette troupe dont la composition a varié au fil des ans et dont les orientations ont été multiples, cela afin de mieux la situer dans le paysage théâtral québécois et canadien qui fut en forte mutation de 1963 à 1973. À partir des traces retrouvées dans les archives et des quelques publications qui en traitent<sup>2</sup>, nous tenterons d'exposer les choix artistiques et esthétiques qui ont marqué son existence de même que leurs répercussions. Nous verrons que le rattachement des Jeunes Comédiens au Théâtre du Nouveau Monde constitue l'un des phénomènes inattendus de l'histoire théâtrale du Québec et que l'existence de cette troupe prélude en quelque sorte à celle des troupes de création fondées pendant les années 1970.

### 1963-1966 : origine

À l'été 1963, répondant à l'invitation de John Hirsch, cofondateur et premier directeur artistique du Manitoba Theatre Centre de Winnipeg, et appuyé par James de B. Domville, alors directeur administratif de l'École nationale de théâtre, un groupe de cinq étudiants en deuxième année de la section française d'interprétation prépare un spectacle destiné à être joué dans l'Ouest canadien. Il s'agit du *Mariage forcé* de Molière, mis en scène par Jean-Pierre Ronfard, alors directeur artistique de la section française.

L'École nationale de théâtre a ouvert ses portes à l'automne 1960. C'est une école de théâtre privée, subventionnée par le Conseil des arts du Canada, qui accueille dans des sections distinctes des étudiants francophones et anglophones, venus de partout au Canada. Ses objectifs, clairement définis dès le départ, sont :  
 • [...] former de jeunes professionnels compétents et qualifiés dans les divers

---

2. Nous avons retenu les documents qui subsistent sur les activités des Jeunes Comédiens de l'École nationale de théâtre et qui s'y trouvent toujours, de même que ceux sur Les Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde, qui ont été déposés à la Bibliothèque nationale du Québec, dans les archives du TNM. Par contre, nous n'avons pas consulté les dossiers sur Les Jeunes Comédiens du TNM versés aux archives du Centre national des arts à la Bibliothèque nationale du Canada. Quant aux quelques publications utiles, elles sont signalées parmi les articles et ouvrages cités.

métiers du théâtre ; [...] devenir un véritable laboratoire de théâtre au pays et provoquer l'éclosion d'un théâtre canadien authentique et vivant, reflet des deux cultures traditionnelles du pays » (Britte, 1985 : 28). Quoique logée à Montréal, l'École est bel et bien *nationale*. L'idée d'une tournée de 53 représentations dans l'Ouest canadien n'est donc pas saugrenue (Sprung, 1985 : 114).

À l'automne 1963<sup>3</sup>, ces jeunes comédiens se mettent en route avec un minimum de moyens : tout doit tenir dans trois caisses qui servent également de praticable et de décor. Le style de jeu adopté se veut une illustration du travail corporel et vocal qu'ils ont effectué dans les cours dispensés par l'École. Ils deviennent ainsi la preuve vivante de la professionnalisation du théâtre au Canada. Et parce que les théâtres sont peu nombreux sur le chemin de leur tournée, ils présentent leur spectacle dans les universités et les *high schools*. Ils jouent en français et sont vite perçus comme les ambassadeurs du Canada français, de sa langue et de sa culture. Ces jeunes acteurs transportent dans leurs bagages – et sûrement à leur insu – plusieurs des objectifs qui ont motivé la fondation de l'École nationale de théâtre : doter le Canada d'artistes professionnels formés dans les métiers de la scène ; donner l'occasion aux cultures francophone et anglophone de se rencontrer par le théâtre ; faire connaître le théâtre au plus grand nombre de spectateurs.

Le succès remporté par ce premier spectacle est tel que l'idée de la tournée est relancée en 1964-1965 à la demande de plusieurs établissements d'enseignement et d'associations artistiques des provinces de l'Ouest. Elle est rendue possible grâce à l'aide du ministère des Affaires culturelles du Québec, du Conseil des arts du Canada, du ministère de l'Éducation du Manitoba et des efforts conjoints, entre autres, du Manitoba Theatre Centre de Winnipeg et du Holiday Theatre de Vancouver. Cette seconde saison est plus élaborée, et la tournée s'étend à l'Ontario et au Québec avec un nouveau spectacle qui comporte deux autres pièces de Molière : *L'amour médecin* et *L'impromptu de Versailles*. Haut en couleur, il met à profit le chant, la danse, l'acrobatie, la pantomime et le jeu masqué. Ce style de jeu est alors inhabituel sur les scènes canadiennes, et les

---

3. Rappelons que c'est également en 1963 que Jean Valcourt, alors directeur du Conservatoire d'art dramatique de Québec, fonde le Théâtre Populaire de Québec, avec l'appui du ministère des Affaires culturelles. Les spectacles de cette compagnie essentiellement de tournée sont d'abord joués par des anciens du Conservatoire auxquels se joignent progressivement des comédiens professionnels.

spectateurs y prennent un grand plaisir tout en découvrant ou en redécouvrant Molière. Les présentations sont à ce point appréciées qu'elles valent aux Jeunes Comédiens le Prix de la meilleure compagnie de tournée, décerné annuellement par le *Toronto Telegram*.

Ce qui n'était au départ qu'un vague projet d'échanges s'affirme de plus en plus, et il est décidé qu'une tournée aura lieu chaque année. En 1965-1966, Les Jeunes Comédiens propose, au choix des organismes hôtes, soit une anthologie – *Leçons d'amour de Monsieur Molière* – ou une pièce moderne – *La première famille* de Jules Supervielle – et un choix de textes dramatisés dans le style de la pantomime et réunis sous le titre *Hommes et bêtes*. Ronfard, metteur en scène, met l'accent sur la jeunesse et la spontanéité de ces tout jeunes acteurs dans des spectacles dont la clarté du jeu et la qualité visuelle sont accentuées pour une meilleure réception par les publics anglophones.

En ce qui a trait à l'administration des tournées, elle relève d'organismes canadiens. Les tournées sont planifiées par entente avec les théâtres locaux et régionaux à travers le pays, et les représentations sont très majoritairement données dans les écoles secondaires et les universités devenues, au fil des ans, les « commanditaires » de la tournée des Jeunes Comédiens. En 1965, les Canadian Players<sup>4</sup> concluent une entente avec l'École nationale de théâtre pour assurer la production du spectacle et les déplacements de la troupe de l'Atlantique au Pacifique. Au terme de cette tournée, l'organisme transforme ses structures et ne peut renouveler son engagement. Le Conseil des arts du Canada, subventionneur principal de l'École et des compagnies canadiennes de théâtre, fait alors appel au Théâtre du Nouveau Monde et au Centre national des arts, encore au stade de projet à Ottawa, pour qu'ils produisent les spectacles et organisent les tournées des Jeunes Comédiens. Une entente est également signée avec l'Union des artistes quant aux conditions spécifiques de travail de ces jeunes comédiens de tournée, et Gaétan Labrèche<sup>5</sup> est engagé comme directeur artistique.

En agissant ainsi, le Conseil des arts visait à assurer la viabilité et l'existence permanente de cette « troupe » qui se renouvelait chaque année en fonction des

---

4. Les Canadian Players est un organisme fondé en 1954 et qui produit ses spectacles en tournée à partir de Toronto et de Stratford.

5. Il a alors à son crédit la direction de 18 productions à l'École nationale de théâtre, dont certaines en anglais.

promotions de l'École nationale de théâtre, mais aussi à perpétuer le rêve des fondateurs de cette école nationale qui était de favoriser l'existence d'un « théâtre canadien authentique et vivant ». En choisissant un partenaire montréalais – le Théâtre du Nouveau Monde – et un partenaire fédéral – le Centre national des arts –, il cherchait à perpétuer l'idée et l'existence d'une compagnie qui soit le « reflet des deux cultures traditionnelles du pays ». Mais en 1966, les artistes du théâtre au Québec sont à la veille de bouleverser leurs structures de production tout autant que leur attitude face au répertoire dramatique, à la création théâtrale et au travail de l'acteur.

### 1966-1970 : transition malaisée

En 1966, c'est donc au Théâtre du Nouveau Monde, dont Jean-Louis Roux assume désormais la direction artistique, que le Conseil des arts du Canada confie l'existence de cette compagnie itinérante de jeunes acteurs. Or, cette année 1966 est particulièrement difficile pour le TNM. Jean Gascon, découragé et désabusé, vient de le quitter, ses deux désirs les plus chers – fonder une troupe permanente et gérer son propre théâtre – ne s'étant pas concrétisés. Les autorités de la Place des Arts lui refusent l'utilisation exclusive de la salle Port-Royal, et la saison 1966-1967 sera marquée par l'itinérance, les productions de l'automne étant jouées à la Comédie-Canadienne et celles de l'hiver au Gesù.

D'autre part, les années 1960 voient survenir au Québec de nombreux changements sociaux et politiques. La « révolution » politique et sociale y est de moins en moins « tranquille », les syndicats se consolident et les partisans d'un Québec indépendant se regroupent autour de René Lévesque. Les historiens Jean Hamelin et Jean Provencher décrivent comme suit le climat politique québécois d'alors :

La contestation se radicalise. Les rapports sociaux se durcissent. La CSN et la CEQ [...] s'engagent dans une orientation à caractère révolutionnaire. Plus qu'un instrument de défense des intérêts des travailleurs, le syndicalisme veut devenir le ferment qui transformera la société. Les mouvements étudiants se politisent et s'orientent vers la contestation permanente (1987 : 119).

En 1965-1966, les étudiants du Conservatoire d'art dramatique participent à la grève générale des écoles d'art et réclament un livre blanc sur l'enseignement du théâtre au Québec (Cloutier, 1977). Les neuf élèves admis dans la classe

d'interprétation en 1966 quittent l'École nationale de théâtre après s'être vu refuser le droit de monter un spectacle de leur choix<sup>6</sup>.

Dans ce contexte sociopolitique en ébullition, la compagnie nationale de tournée qui s'appelle Les Jeunes Comédiens vit avec difficulté son passage au TNM. Elle n'est plus affiliée à l'École dont elle continue pourtant d'embaucher les finissants. Elle a toujours un mandat de tournée à l'échelle canadienne dans un climat politique qui se modifie considérablement, et elle doit continuer de jouer dans les écoles secondaires et pour les étudiants alors que personne ne s'est encore jamais vraiment posé la question de la nature de ce public spécifique. Les premières tournées ayant prouvé la justesse de leur choix, les textes produits seront encore tirés du répertoire classique français. S'ajoute à ces facteurs d'incertitude le fait que le Centre national des arts est encore au stade de l'élaboration en 1966, et qu'il n'ouvrira ses portes qu'en 1969, après avoir essuyé de nombreuses controverses sur sa création et son implantation.

Le TNM produit quand même le premier spectacle de « ses » Jeunes Comédiens. Consacré au dramaturge et poète espagnol Federico García Lorca, il est mis en scène par Labrèche et joué en tournée. Malheureusement, il ne laisse pas beaucoup de souvenirs. Les activités de la compagnie sont carrément interrompues en 1967-1968 parce que, selon Labrèche, le CNA n'est pas prêt à organiser la tournée et le TNM est occupé à revoir son propre fonctionnement (Sabbath, 1968). La tournée reprend en 1968-1969 avec deux pièces d'Eugène Labiche, *Le major Cravachon* et *Les deux timides*, jouées par les finissants de la promotion 1968 de l'École. Ces comédies légères, aux situations dramatiques extravagantes et au style gai, sont des pièces mineures du répertoire du vaudeville. Elles auraient été choisies parce qu'elles s'inscrivaient dans le cadre des cours de français des établissements d'enseignement canadiens et parce que la durée des présentations pouvait correspondre aux horaires des écoles. Le spectacle, où la forme prend le pas sur le contenu et où la tradition balaye l'innovation, est fondé sur le compromis. Les critiques des journaux anglophones l'accueillent favorablement tandis que ceux des quotidiens québécois s'interrogent sur le sens de ce spectacle et l'intention de ses concepteurs.

---

6. Parmi eux se trouvent Paule Baillargeon, Claude LaRoche, Gilbert Sicotte, Pierre Curzi, Yvon Barrette dont la création collective *POT T.V.* présentée en tournée et à Montréal, au printemps 1969, annonce la fondation du Grand Cirque Ordinaire.

Les Jeunes Comédiens du TNM seraient-ils en train de sombrer dans une schizophrénie artistique aiguë ? En effet, ils se trouvent dans l'obligation de représenter une culture et une langue, de répondre à des objectifs pédagogiques, sans trop savoir lesquels, en somme, ils sont aux prises avec les mandats cumulés par Les Jeunes Comédiens de l'École nationale de théâtre, eux qui viennent d'un Québec en profonde mutation. On s'attend à ce qu'ils incarnent un style théâtral renouvelé alors qu'ils sortent d'une école de formation où le métier d'acteur et le rôle social du théâtre sont profondément remis en cause. De toute évidence, un changement s'impose et, dès 1969, la compagnie prend un tournant artistique majeur... tout en continuant de s'embourber dans ses contradictions administratives.

Ronfard revient à Montréal en 1969<sup>7</sup> et il accepte les postes de secrétaire général du TNM et de directeur artistique des Jeunes Comédiens. Son retour coïncide avec la montée de la création collective et l'émancipation de l'écriture et de la mise en scène sur les scènes québécoises<sup>8</sup>. Dans un communiqué publié dans *La Presse* en 1969, Ronfard explique la politique qui animera désormais le travail des Jeunes Comédiens du TNM :

La troupe s'efforcera d'être avant tout un instrument de création. Elle ne représentera pas d'œuvres consacrées, mais proposera au public l'expression artistique d'un groupe de jeunes comédiens utilisant tous les moyens spectaculaires à sa portée. Elle tentera toujours de faire de ses spectacles un moment de plaisir, d'interrogation, de contestation.

Il ajoute : « Les spectacles, tout en étant résolument alertes et gais, poseront cependant des problèmes graves qui sont ceux qu'affronte tout jeune d'aujourd'hui [...] ». Ce virage s'appuie sur la volonté des Jeunes Comédiens du TNM de pratiquer le théâtre en tant qu'expression et témoignage de leur propre réalité au sein de leur société. La troupe se donne pour mission de créer des

---

7. Entre 1964, date à laquelle il quitte la direction de la section française de l'École nationale de théâtre, et 1969, Ronfard a multiplié ses expériences de metteur en scène et de créateur théâtral. Il a effectué une tournée en Afrique, fait du théâtre de rue et de l'agit-prop un peu partout en France (voir Lévesque, 1993).

8. Rappelons que Jean-Claude Germain fonde le Théâtre du Même Nom – acronyme du TNM – en février 1969 et crée, avec Jean-Luc Bastien, Louisette Dussault, Odette Gagnon, Nicole Leblanc, Gilles Renaud et Monique Rioux, *Les enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu*, « illustration parodique de plusieurs textes du répertoire étranger dans le cadre d'un match de boxe » (Lavoie, 1979 : 108).

objets théâtraux qui seront, pour le spectateur et pour l'acteur, marqués du signe de l'inattendu, de l'excès, de l'audace, de la provocation. Et leur première production est une création collective intitulée *Voyage ou Bon, qu'est-ce qu'on fait maintenant ?*

Le programme de ce *Voyage...* propose une définition de la création collective où est mise en évidence la liberté que prend désormais le comédien vis-à-vis l'auteur, la mise en scène et le déploiement de la technique. L'acteur est au centre de la création théâtrale ; de simple exécutant, il devient membre d'un collectif qui remet l'individu en cause, fait surgir des questions et, ce faisant, provoque la naissance d'une voix témoin. Dans la spontanéité du jeu, de multiples formes surgissent : du chant au dialogue, de la danse à la pantomime, du monologue au chœur.

*Voyage...*, c'est six comédiens et un musicien sur scène : sept personnes vivant en un point précis de la Terre, le Québec, en 1969, « à l'époque de la conquête de l'espace et des guerres de religion, de l'abondance et de la faim, de l'ordinateur et de la contestation du savoir. Sept personnes n'ayant pas atteint la trentaine. Qu'est-ce qu'ils disent ? Qu'est-ce qu'ils font ? Qu'est-ce qu'ils chantent ? » (programme). Le texte se présente comme un collage où le « set carré », un solo à la batterie, un poème de William Henry Drummond, le *Speak White* de Michèle Lalonde, des scènes d'amour de factures diverses côtoient la première scène de l'acte I de *L'avare* de Molière introduite en ces termes par les acteurs : « Le Conseil des arts du Canada nous a demandé de présenter une scène de théâtre classique. Nous avons choisi *L'avare* de Molière. » Fou rire général et excuses des acteurs : « Nous nous excusons, les comédiens sont fatigués (etc.). Nous reprenons ! » Ce texte qui remet manifestement en cause la production exclusive de textes du répertoire par Les Jeunes Comédiens, se termine sur une chanson dont le refrain, qui témoigne d'une jeunesse en mal de liberté, fut reçu, pendant la tournée canadienne, comme un appel à l'indépendance politique : « J'ai besoin d'air – de respirer – j'étouffe ici – je n'en peux plus – ouvre la porte – ouvre la fenêtre – lève le toit – pousse le mur – laisse-moi partir – fais de l'air – aère – aère. » Ajoutons à ces audaces la publicité pour la tournée de *Voyage...* qui a été lancée par l'envoi postal massif d'une carte aux graffitis sexuels et politiques explicites. Au grand désarroi du Centre national des arts, cette carte entraîne l'annulation de nombreuses représentations. La proposition théâtrale de *Voyage...* dérange, alors que Les Jeunes Comédiens, dans leur élan créateur, s'éloignent trop radicalement des objectifs culturels et éducatifs fixés par les subventionneurs, le coproducteur et les commanditaires. Une réo-

rientation s'impose si la compagnie ne veut pas renoncer à son statut de troupe de tournée canadienne, subventionnée par le Conseil des arts du Canada, administrée par le Centre national des arts et donnant ses représentations dans des écoles qui signent leur contrat à titre de « commanditaires » du spectacle.

## 1970-1971 : restructuration et consolidation

La troupe est manifestement préoccupée par l'image qu'elle projette autant en tournée que dans le paysage théâtral québécois. Elle cherche à se définir, s'interroge sur ses liens avec le TNM, se demande si son entière autonomie est possible. Les discussions qui ont cours pendant les réunions en 1970-1971 portent sur le statut des Jeunes Comédiens, sur les sources canadiennes du financement de la troupe et sur la tournée des productions. Les acteurs vivent de façon aiguë leurs rapports avec des spectateurs qui sont très majoritairement de jeunes étudiants de langue anglaise et de culture canadienne. Les Jeunes Comédiens du TNM se débattent dans une situation difficile aux points de vue administratif, culturel et politique, mais leur réflexion au point de vue artistique, guidée par l'esprit foncièrement expérimentateur de Ronfard, se poursuit avec intensité.

La troupe rassemblée pour la tournée de 1970-1971 comprend trois comédiens qui en constitueront désormais le noyau : Robert Gravel, Paul Savoie, Jean-Guy Viau. Jean-Rok Achard<sup>9</sup>, directeur de scène et de tournée, accompagne les comédiens dans leurs déplacements. Ils partagent un même désir de permanence et veulent en arriver à ce que leur troupe joue pendant au moins une semaine à Montréal. Il est question, de plus, d'engager sur une base annuelle des acteurs issus de formations différentes, afin de créer des rencontres dynamisantes.

La production annuelle des Jeunes Comédiens correspondra désormais à une nouvelle formule en trois parties. La compagnie proposera en tournée, au choix des organismes hôtes, la mise en scène d'un texte classique ou la présentation d'une création collective. Il s'agit de l'alternance d'un spectacle « ouvert » (création collective) et d'un spectacle « fermé » (texte d'auteur). La création collective rend possible l'affirmation d'une identité québécoise profondément ancrée chez ces jeunes créateurs et dans une mythologie spécifique ;

---

9. Françoise Simon a rencontré Paul Savoie en entrevue le 1<sup>er</sup> juillet 1997 et Jean-Rok Achard le 4 juillet 1997.

parallèlement, ils doivent continuer de présenter les grands textes de la culture universelle, et ils choisiront de les aborder en toute liberté. En plus de leurs spectacles, Les Jeunes Comédiens proposent l'animation d'une journée théâtrale.

L'objectif premier est toujours de jouer sur place, là où se trouve le public. La modicité des moyens est encore de mise : pas de décors, un éclairage réduit, une esthétique minimaliste dans les costumes. L'importance est accordée au jeu et aux acteurs qui jouent plusieurs personnages ; les gestes, les mots, les situations imaginaires créés doivent être compris, quelle que soit la langue des spectateurs. « L'objectif des "Jeunes Comédiens" », est-il spécifié dans *L'Envers du décor* d'octobre 1970, « est avant tout de communiquer à des spectateurs jeunes (la plupart des spectacles sont donnés dans des écoles) une curiosité à l'égard du théâtre, moyen de culture et de communication. »

Pour la saison 1970-1971, ils offrent *Ubu Roi* d'Alfred Jarry et *Des rois, des dames, des chevaux et des fous*, une revue satirique sur la vie quotidienne au Québec, créée collectivement puis mise en forme et structurée par Michel Garneau. Pour *Ubu Roi*, Ronfard rédige des « notes de mise en scène » où il donne un aperçu de sa conception du spectacle à venir. On peut y lire le désir d'un contact de type ludique avec les jeunes spectateurs et la volonté d'une « rethéâtralisation » du jeu des acteurs.

*Ubu Roi* est une farce de collègue, et il faut que les interprètes retrouvent en eux-mêmes le plaisir de se mettre un chapeau sur la tête pour faire le roi, ou de chevaucher un balai pour figurer une charge de chevalerie. Ils doivent, par leurs cris, leurs rires, leurs chants, communiquer à leurs spectateurs cette plongée dans l'imaginaire qui est de tous temps le propre du théâtre (Ronfard, 1970).

Pour *Des rois, des dames, des chevaux et des fous*, six comédiens « ouvrent leur sac » et tentent de communiquer aux autres ce qu'il renferme. Une première partie porte sur l'histoire du groupe, ses jeux alternés de violence et de tendresse, les obstacles qu'il rencontre pour exprimer sa réalité. La seconde partie montre les images qui appartiennent à la réalité de chacun et qui les ont le plus marqués durant leur enfance (le baptême, le premier jour d'école, les dimanches après-midi, la Fête des mères, etc.). Les comédiens s'interrogent sur leur identité individuelle et collective en guise d'émanation d'une culture spécifique. Les personnages portent le prénom des acteurs. Leur volonté est sans contredit d'introduire le public dans le monde intérieur de chacun et de la troupe.

La journée d'animation donne aux comédiens la possibilité d'entrer en contact avec les jeunes qui s'intéressent à la création théâtrale, de stimuler leur imagination et de créer un échange par le jeu dramatique. L'objectif de ces journées autour de la pratique théâtrale, organisées dans une optique communautaire, reflète bien l'esprit de l'époque et les idéaux qui animaient la troupe.

Il s'agit pour les Jeunes Comédiens d'entrer en contact, durant une journée au moins, avec ceux qui, localement, sont plus particulièrement intéressés à la création théâtrale, d'approfondir ce contact au-delà de la simple discussion, de tenter de créer spontanément, par le jeu dramatique, un échange fondé sur le mouvement, la voix, le rythme, la formulation d'images, l'improvisation, d'aboutir aussi à la présentation d'objets théâtraux, éphémères sans doute mais propres à stimuler l'imagination et la volonté d'action des participants (Ronfard, 1971a).

La tournée de 1970-1971 se fera en deux temps. Du 5 octobre – en Colombie-Britannique – au 21 novembre – au Québec ; du 15 février – en Ontario – au 20 avril – au Nouveau-Brunswick. Une soixantaine de représentations seront données, de St-John's à Vancouver, devant 80 000 spectateurs.

À la réunion du 17 avril 1971 qui termine leur longue tournée, les acteurs ont beaucoup de questions à poser. Les Jeunes Comédiens peuvent-ils choisir leur public ? Doivent-ils continuer de jouer pour le public anglophone ? Si oui, devraient-ils introduire des explications en anglais dans le texte du spectacle ? Les créations théâtrales des Jeunes Comédiens sont pensées, écrites, répétées à Montréal, mais elles sont jouées sur tout le territoire canadien et les malaises d'ordre linguistique et culturel sont de plus en plus vifs chez ceux à qui on demande d'être animateurs, éducateurs tout autant qu'artistes de la scène. Dans le compte rendu qu'il rédige, Ronfard précise que « les membres de la troupe sont avant tout des comédiens ». C'est leur travail d'acteur-créateur et leur présence dans un milieu donné qui importent. Selon Ronfard, « les "Jeunes Comédiens" doivent toujours être plus ou moins des acrobates qui réussissent leurs tours de trapèze. [...] Ce n'est pas une école, mais un groupe expérimental ». Le deuxième élément central de l'esthétique que préconise la troupe se veut « l'excès » : « On ne peut plus faire des choses tièdes » (1971b). Quant au troisième, il tient dans la signature : l'acteur-créateur signe son spectacle et ne se présente plus sur scène à titre de « serviteur » ou d'interprète d'un autre.

On trouve là l'expression d'une esthétique et d'une éthique théâtrale de la création, celle de Ronfard mais aussi des jeunes acteurs dont il est le porte-parole. La troupe des Jeunes Comédiens aurait-elle donc été un premier laboratoire expérimental pour Ronfard et Gravel ?

### 1971-1973 : éclatement

Les deux dernières saisons de production des Jeunes Comédiens du TNM voient se multiplier les propositions artistiques ainsi que les occasions de visibilité. Le travail s'articule toujours autour de deux pôles principaux : le renouvellement théâtral du répertoire classique, d'une part, et, d'autre part, l'expérimentation autour de la création scénique et de l'écriture dramatique.

En 1971-1972, le programme de la tournée comporte la mise en scène des *Fourberies de Scapin* de Molière et une création collective, *Sparages*, animée cette fois par Marcel Sabourin. Ces spectacles tourneront pendant neuf semaines au Canada, douze semaines au Québec et seront présentés aux côtés de ceux de troupes internationales en juin 1972, lors du quatrième congrès mondial de l'Association internationale du théâtre enfance-jeunesse qui tient ses assises à Montréal et à Albany.

Ronfard explique qu'il a choisi de monter *Les fourberies de Scapin* « parce que c'est une des plus fantastiques machines de théâtre qui ait jamais été conçue ». Supercherries, jeux de masques et de langage, situations extrêmes, plongée dans l'imaginaire, etc. : les spectateurs ne sont plus appelés à croire à une situation réaliste exposée dans un jeu conventionnel, ils sont appelés à croire à l'irréalité de la chose théâtrale. Le public doit être étonné par le comédien qui devient un illusionniste. Chaque comédien jouera plusieurs personnages, et on utilisera des marionnettes géantes et des marionnettes à gaine, des masques, des prothèses, des marottes, des dessins. On recherche « une vérité poétique, un monde spécifiquement théâtral », une « vie immédiate qui tient beaucoup plus à l'imagination qu'à la tradition, à l'invention qu'à l'histoire » (1971c). Ces idées sont à la base des préoccupations artistiques de Ronfard, qui est sans aucun doute en train d'élaborer son système esthétique.

*Sparages*, ce mot qui sans être consigné dans aucun dictionnaire est connu de tous les Québécois, renvoie à « l'agitation incohérente, mais combien explosive ! d'un individu en état d'exaltation que ce soit par colère ou par plaisir, par rêve ou par jeu » (1971c). Il s'agit de la troisième création collective des Jeunes

Comédiens. À cette occasion, et sûrement pour contourner les pièges et la fragilité de tout travail collectif d'improvisation et d'écriture, Ronfard sent le besoin d'expliquer comment il espère aller encore plus loin dans sa recherche et quelle approche de travail il entend désormais emprunter.

Nous essayons, avec *Sparages*, d'aller plus loin dans notre recherche. D'abord en nous engageant dans le sens d'une certaine création mythologique. L'hypothèse de travail est la suivante : tout geste libre, tout rapport inattendu entre des personnages, toute parole, tout rythme reflètent, non seulement les tendances divergentes des individus, mais aussi les pulsions convergentes qui les font continuer à vivre ensemble. Ces pulsions convergentes constituent leur mythologie secrète. Il importe donc d'approfondir, d'enrichir ce contact avec la mythologie sous-jacente dont chacun de nous est dépendant. Puis, à partir de ce contact, de projeter des images, des sons, des mots, des jeux qui échappent sans doute à une rationalité immédiate mais qui, en définitive, négligeant l'anecdotique, traduisent avec acuité notre présence dans le monde où nous vivons (Ronfard, 1971c).

Ronfard jette les bases d'un travail théâtral expérimental et innovateur qui laisse beaucoup de place à l'acteur créateur.

*Les fourberies de Scapin* s'attirera les éloges unanimes de la critique et fera très bonne figure au festival international de l'ASSITEJ, mais *Sparages* sera mal accueilli. En 1972, Michel Beaulieu, à l'instar d'autres critiques, écrit dans *Le Devoir* que *Sparages* est un « spectacle intéressant, mais qui n'atteint finalement qu'à un premier niveau de créativité [...] », bien que Scapin soit « l'idée de génie du groupe » ; bref, « [v]oici enfin la tradition et l'histoire brisée [*sic*] dans leur œuf par un renouvellement si complet du spectacle qu'on croit presque rêver ».

À l'été 1972, Ronfard forme un autre groupe de Jeunes Comédiens et inaugure une formule gratuite de Théâtre dans la Rue pour ramener le théâtre sur la place publique. Le spectacle raconte les tribulations d'un « Docteur Miracle » qui se propose de guérir toutes les maladies à l'aide de pilules et de traitements inattendus. Rendue possible grâce à une subvention spéciale de Benson & Hedges, cette expérience dans la recherche de nouvelles formes est accueillie avec enthousiasme, mais ne survit pas à la fin de la commandite.

La dixième tournée des Jeunes Comédiens commence en octobre 1972 pour s'achever en mai 1973, trente-deux semaines plus tard. Cette fois, le spectacle lié au répertoire est inspiré du *Don Quichotte* de Cervantes. L'écriture et la mise en scène sont de Ronfard. Le spectacle est proposé en deux versions (de soixante-dix ou de cent vingt minutes), la version courte étant offerte selon trois formules, au choix toujours : celle qui souligne le côté satirique des épisodes, celle qui accentue le drame de cape et d'épée et celle qui insiste sur la combativité de Don Quichotte. Quant au style, *Quichotte* permet d'aborder autant les cavalcades et les batailles rangées que les amours sublimes et les aventures désespérées, voire les folies poétiques et les déclamations romanesques. Il donne aux comédiens l'occasion d'un face à face avec le mythe éternel du vieux fou ridicule, du chevalier errant, défenseur de la pureté et de la justice idéales, partant en guerre contre la médiocrité du monde. Encore une fois, Les Jeunes Comédiens en tournée traitent le mythe du voyage, de l'errance

La création collective s'intitule *Galipot(8)*. Le texte, mis au point par Gravel, fait état de la séduction et de l'étourdissement qui sont le propre de la vie citadine. Il montre un couple à la recherche d'une communication privilégiée mais contrariée par deux groupes concurrents : les anges d'une part, les vestes de cuir de l'autre. Ce spectacle représente l'aboutissement de la recherche entreprise quatre ans auparavant, et c'est encore la langue et le langage, brisés et désarticulés pour mieux les renouveler, qui sont au cœur de la création.

La grande nouveauté, en cette dixième année, c'est que *Quichotte* et *Galipot(8)* sont inscrits à la saison régulière du TNM (du 4 janvier au 4 février 1973). Lawrence Sabbath, critique au *Montreal Star*, estime qu'il s'agit là d'un moment fort important : le TNM montre enfin sur sa scène principale les productions de la jeune compagnie qu'il parraine. Qu'en adviendra-t-il et quel sera l'impact de ces présentations ?

Martial Dassylva lance une controverse dans sa critique du 11 janvier 1973 intitulée : « "Quichotte" : 8 "Galipot" : 2. » L'accueil des spectateurs, selon Dassylva, a été « froid et presque glacial » pour ce spectacle « trop long et hybride » qui comportait des éléments « franchement mal ajustés et fausement provocateurs ». Il souligne la qualité des éléments visuels choisis, des costumes et des accessoires qui font triompher « la fantaisie la plus débridée », « l'imagination la plus authentique » et « l'illusion la plus ensorceleuse ». Quant à *Galipot(8)*, il estime qu'on peut considérer cette pièce « soit comme un exemple éclatant de haute voltige et de géniale démythification, soit comme un canular érotico-

verbeux d'un ennui consommé ». Il s'arrête longuement sur ce qu'il appelle son « langage en saoulerie » : « Les mots devenus fous et laissés à eux-mêmes produisent souvent des effets surprenants. Encore faut-il que prophètes et fidèles parlent le même langage » (1973a). Dassylva y voit un rappel de la pièce de Claude Gaultier, *Les oranges sont vertes*, dans laquelle jouait Gravel. Pour la mise en scène, il évoque *Les fourberies de Scapin* de la saison précédente, alors que les costumes et les comportements des acteurs ressemblent à ceux de *The Wild Ones*, film américain mettant en vedette Marlon Brando et James Dean.

Ronfard s'empresse de répondre, et *La Presse* du 27 janvier 1973 publie son texte « À propos de *Galipot(8)* ». Il s'y porte à la défense de cette création en posant la question des rapports entre la critique et les créateurs. Il estime que Dassylva a été troublé par le spectacle, peut-être même déçu, et qu'il aurait pu en profiter pour faire une « réflexion sur la nature de la création théâtrale, qui est toujours, comme toute création artistique, éclatement, désarticulation du précédent, recherche d'un nouveau langage (hermétique parfois à la première audition, mais essentiel à la vie multiple de l'art qu'on pratique) ». Il s'avoue désolé d'être obligé de constater « combien nos attitudes de spectateur sont conservatrices » et il termine sur un coup de chapeau au TNM : « Assumer les risques de ce spectacle, et les assumer jusqu'au bout, est tout à l'honneur de cette maison de théâtre » (1973).

Dassylva coiffe sa réponse du mot d'Oscar Wilde : « L'esprit critique est seul créateur. » Il rétorque que ses réflexions sur la langue hermétique de *Galipot(8)* ne sont pas « impertinentes » et il rappelle à quel point il apprécie le travail des Jeunes Comédiens.

Les techniques de jeu développées au cours des années, les expériences faites sur les dispositifs scéniques, les costumes et les accessoires, en fonction de la tournée et en fonction de la représentation, sont à plusieurs égards exemplaires. Dans *Galipot(8)* pourtant tout ce travail porte sinon à vide du moins à faux parce qu'il est au service d'un texte embrouillé dont les thèmes sont obscurs et obscurcis (1973b).

*Quichotte* et *Galipot(8)* n'apporteront donc pas aux Jeunes Comédiens le succès et la reconnaissance escomptés. Ils seront repris l'été suivant au Centre national des arts, dans une série de spectacles pour enfants, devant un public peu nombreux mais enthousiaste. Ils seront présentés au Festival de la

francophonie de Liège, où ils obtiendront un bon succès, et en tournée dans les pays du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne. C'est sur cette longue tournée lointaine que se terminera l'aventure des Jeunes Comédiens du TNM.

### 1973-1974 : arrêter pour mieux recommencer

En 1973, les difficultés s'accumulent. Un rapport négatif sur la tournée de 1972 émane du Centre national des arts où il est fait état des insatisfactions des commanditaires et des malentendus qui ont gangrené le partage des tâches administratives entre le TNM et le CNA. Il semblerait aussi qu'il soit de plus en plus difficile de produire des spectacles qui plaisent à tous les publics : anglophones et francophones, étudiants des écoles et des universités, membres des différentes communautés canadiennes, grandes et petites. Le rapport conclut à la nécessaire réorientation des Jeunes Comédiens. Le Centre national des arts crée dès lors sa propre compagnie de tournée canadienne, l'Hexagone, dont le mandat de production et de diffusion ressemblera étrangement à celui des Jeunes Comédiens.

À l'intérieur de la troupe des Jeunes Comédiens, on cherche de nouvelles formules, comme le Théâtre-midi pour ceux qui ne feraient pas de tournée, ou comme un projet d'initiation au théâtre pour les élèves des écoles primaires. Et parce que l'appartenance de la troupe au TNM pose toujours problème, on cherche à mettre sur pied un système de financement autogéré. Pourtant, malgré toutes ces tentatives de renouvellement, d'importantes divergences d'opinions se font sentir au sein du groupe en ce qui concerne la vision artistique insufflée par Ronfard et le désir d'expression des comédiens. Le groupe en est quelque peu secoué, et le directeur de tournée Achard le quitte après la tournée africaine.

Un autre groupe de Jeunes Comédiens prépare, en vue de la tournée de 1974, un *Théâtre en folie*, montage de courtes pièces de Cami, Molière, Pinter, Tardieu, Boccioni, Gauvreau et Corra-Settinelli. Le spectacle plein d'imagination et d'humour, une initiative de Ronfard, est présenté à Québec dans le cadre d'un festival pour la jeunesse. Mais la tournée prévue par l'Office des tournées du Conseil des arts du Canada ne prend pas l'ampleur souhaitée et la troupe des Jeunes Comédiens est obligée de freiner son activité (Sabourin, 1976 : 85-93). Des projets sont dans l'air qui ne verront pas le jour. Des comédiens partent vers d'autres horizons. Par ailleurs, le mouvement du jeune théâtre voit alors naître nombre de compagnies qui, hors de l'institution théâtrale, prennent le relais dans le domaine de la création et des tournées.

\* \* \*

En définitive, la troupe des Jeunes Comédiens du TNM a été un lieu propice à la remise en question du répertoire, à l'affirmation d'une écriture de création et à la défense et à l'illustration du travail de l'acteur-créateur. Elle a contribué à l'élaboration de valeurs symboliques par le théâtre et a permis d'expérimenter à son maximum la valeur subversive de la création collective. On pourrait penser que son travail exploratoire sur les textes classiques est à l'origine des manifestations futures des compagnies montréalaises de théâtre expérimental. Cette troupe avait été destinée à l'origine à la tournée au Canada, en vue de la rencontre des langues et des cultures et en hommage à la formation théâtrale des jeunes professionnels : personne n'aurait pu prévoir qu'elle deviendrait un théâtre expérimental dont la création serait essentiellement québécoise. Les Jeunes Comédiens ont vécu au cours de cette période de transition où un théâtre québécois s'est affirmé et une certaine idée du théâtre canadien a été abandonnée.

## Bibliographie

- BEAULIEU, Michel (1972), « Les jeunes comédiens du TNM d'une mer à l'autre... », *Le Devoir*, 4 mars.
- BENSON, Eugene, et L. W. CONOLLY (dir.) (1989), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Don Mills, Oxford University Press.
- BRITTE, Jean Pol (1985), « Chroniques de l'École nationale de théâtre du Canada », dans Michel GARNEAU, Tom HENDRY et Jean-Louis ROUX (dir.), *L'École. Le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada/The School. The First Quarter of a Century of the National Theatre School of Canada*, Montréal, Stanké, p. 27-52.
- CLOUTIER, Raymond (1977), « Petite histoire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, p. 7-16.
- DASSYLVA, Martial (1973a), « "Quichotte" : 8 "Galipotte" : 2 », *La Presse*, 11 janvier.
- DASSYLVA, Martial (1973b), « L'esprit critique est seul créateur », *La Presse*, 27 janvier.
- HAMELIN, Jean, et Jean PROVENCHER (1987), *Brève histoire du Québec*, Montréal, Boréal.
- LAVOIE, Pierre (1979), « Bio-bibliographie », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 13, p. 105-141.
- LÉVESQUE, Robert (1993), *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard* suivis de *La leçon de musique 1644*, Montréal, Liber. (Coll. « De vive voix ».)
- RONFARD, Jean-Pierre (1969), « Ronfard et la politique des Jeunes Comédiens », *La Presse*, 4 septembre.
- RONFARD, Jean-Pierre (1970), « Notes de mise en scène pour les Jeunes Comédiens », 3 juin, 9 pages dactylographiées, archives du Théâtre du Nouveau Monde, Bibliothèque nationale du Québec.
- RONFARD, Jean-Pierre (1971a), « Historique et programme des Jeunes Comédiens. Saison 71-72 », communiqué du 6 mai, archives du Théâtre du Nouveau Monde, Bibliothèque nationale du Québec.
- RONFARD, Jean-Pierre (1971b), « Rencontre du 17 avril 1971 », archives du Théâtre du Nouveau Monde, Bibliothèque nationale du Québec.
- RONFARD, Jean-Pierre (1971c), « Les Jeunes Comédiens du TNM. Saison 1971-72 », août, 6 pages, archives du Théâtre du Nouveau Monde, Bibliothèque nationale du Québec.
- RONFARD, Jean-Pierre (1973), « À propos de *Galipotte*(8) », *La Presse*, 27 janvier.
- SABBATH, Lawrence (1968), « Jeunes Comédiens prepare to launch a new canadian tour », *Montreal Star*, 19 octobre.
- SABBATH, Lawrence (1972), « Funny Offspring », *Montreal Star*, 30 décembre.

- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1976), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1977), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/2*, Montréal, Leméac.
- SPRUNG, Guy (1985), « On reading a plan for the establishment of the National Theatre School of Canada twenty-five years after this plan became a reality », dans Michel GARNEAU, Tom HENDRY et Jean-Louis ROUX (dir.), *L'École. Le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada/The School. The First Quarter of a Century of the National Theatre School of Canada*, Montréal, Stanké, p. 113-117.

## ANNEXE

## Les Jeunes Comédiens de l'École nationale de théâtre

1963-1964

*Le mariage forcé* de Molière

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

Avec Roger Blais, Claude Grisé, Marcel Paradis, Patrick Peuvion et Marie Varesquier

Tournée dans l'Ouest canadien organisée par l'École nationale de théâtre et le Manitoba Theatre Centre de Winnipeg : 53 représentations dans 4 provinces

1964-1965

*L'amour médecin et L'impromptu de Versailles* de Molière

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

En tournée au Québec avec Jean-Luc Bastien, Louise Bellehumeur (Forestier), Roger Blais, Rachel Cailhier, Isabelle Claude, Francine Dionne, Louise Dussault, Claude Grisé, Marcel Paradis, Patrick Peuvion, Monique Rioux, Marie Varesquier

*L'amour médecin* de Molière

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

Avec, pour la tournée dans l'Ouest, Jean-Luc Bastien, Louise Bellehumeur (Forestier), Roger Blais, Louise Dussault, Claude Grisé, Marcel Paradis, Monique Rioux et, pour la tournée en Ontario, Jean-Luc Bastien, Louise Bellehumeur (Forestier), Roger Blais, Louise Dussault, Rachel Cailhier, Robert Duparc, Monique Rioux (en tournée canadienne, ces comédiens donnaient aussi un récital de poésie)

La tournée de l'Ouest, de l'Ontario et du Québec est organisée par l'École nationale de théâtre et le Manitoba Theatre Centre de Winnipeg. Les subventions viennent du ministère des Affaires culturelles du Québec, du Conseil des arts du Canada, des gouvernements provinciaux et d'organismes privés : 125 représentations sont données pendant quatre mois dans 6 provinces

1965-1966

*Leçons d'amour de Monsieur Molière*, anthologie*La première famille* de Jules Supervielle

*Hommes et bêtes*, choix de textes dramatisés dans le style de la pantomime

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

Avec Jean-Luc Bastien, Louisette Dussault, Nicole Leblanc, Frédéric Dewancker, Sophie Clément, André Richard, Robert Du Parc, Eugène Gallant

La tournée de six mois, de l'Atlantique au Pacifique, est organisée par les Canadian Players : 208 représentations sont données

## Les Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde

1966-1967

*Les amours tragiques de don Perlimplin* et *Tragi-comédie de Don Cristobal* de Federico García Lorca. Récital de poésies de Lorca

Mise en scène : Gaétan Labrèche

Décor et costumes : Gazetas Aristides

Musique : Robert Toupin

Avec Rachel Cailhier, André Bernier, Sophie Clément, Nicole Leblanc, Frédéric De Vancker, Gaétan Labrèche

Chef de troupe et directeur de production : Fresco Cedric

La tournée canadienne de cette production du TNM est organisée conjointement par le Centre national des arts et la Commission du Centenaire

1967-1968

Aucune activité

1968-1969

*Le major Cravachon* et *Les deux timides* d'Eugène Labiche

Récital de poésies et de chansons canadiennes

Mise en scène : Gaétan Labrèche

Décor et costumes : Guy Neveu

Avec Odette Gagnon, Marielle Saint-Pierre, Marc Hébert, Denis Lavoie, Yves Sauvageau, Gaétan Labrèche

Directeur de scène et de tournée : Claude Des Landes

Tournée produite par le TNM, organisée par le TNM au Québec et par le CNA dans les provinces canadiennes. Subventions du Conseil des arts du Canada

1969-1970

*Voyage ou Bon, qu'est-ce qu'on fait maintenant ?*, création collective de et avec Reynald Bouchard, Emmanuel Charpentier, Odette Gagnon, Marc Hébert, Armand Labelle, Véronique LeFlaguais, Isabelle Martin

Sous la direction de Jean-Pierre Ronfard

Costumes : Lydia Randolph

Musique : Emmanuel Charpentier

Graphisme : Nimus

Directeur de production : André Trudel

Directeur de scène et gérant de tournée : Claude Des Landes

La tournée est une production du TNM, organisée par le Centre national des arts dans la région de la capitale fédérale et dans neuf provinces canadiennes. Au Québec, la tournée est organisée par le TNM : 16 semaines de tournée, 60 000 spectateurs

Une subvention est obtenue du Conseil des arts du Canada. Le ministère des Affaires culturelles du Québec demande que Les Jeunes Comédiens autofinancent leurs activités

1970-1971

*Ubu Roi* d'Alfred Jarry

*Des rois, des dames, des chevaux et des fous*, création collective

Mise en forme du texte : Michel Garneau

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

Décors et costumes : Wendel Dennis

Une journée d'animation avec France Berger, Robert Gravel, Gilbert Lepage, Christiane Pasquier, Paul Savoie, Jean-Guy Viau

Directeur de scène et de tournée : Jean-Rok Achard

Tournée produite par le Théâtre du Nouveau Monde au Québec et par le Centre national des arts dans les provinces canadiennes. Subventions du Conseil des arts du Canada, de l'Ontario, du Manitoba et de l'Alberta ainsi que d'associations transcanadiennes : 22 semaines de tournée, 80 000 spectateurs

1971-1972

*Les fourberies de Scapin* de Molière

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

Décors, masques, costumes : Wendel Dennis

Avec Robert Gravel, Paul Savoie, Claudie Verdant, Marie-Louise Dion, Pierre Curzi, Jean-Guy Viau

*Sparages*, création collective, animée et réécrite par Marcel Sabourin

Avec Robert Gravel, Nicole Lecavalier, Suzanne Marier, Paul Savoie, Jean-Guy Viau

Directeur de tournée : Jean-Rok Achard

Tournée produite par le TNM, organisée par le TNM au Québec (12 semaines), par le CNA dans les provinces canadiennes (9 semaines) et aux États-Unis (3 semaines). Subventions du Conseil des arts du Canada, du ministère des Affaires culturelles du Québec et du Service de la diffusion du MAC pour la tournée dans les régions du Québec

14-18 juin 1972 : *Les fourberies de Scapin* est joué au quatrième congrès mondial de l'Association internationale du théâtre enfance-jeunesse (ASSITEJ) à Montréal et à Albany (NY)

Été 1972

Théâtre dans la Rue : *Docteur Miracle*

Animation : Jean-Pierre Ronfard

Avec Louise Cuerrier, Anne-Marie Provencher, Normand Lévesque, Jacques Lavallée, Michel Beaulieu

Directeur de tournée : Jean-Rok Achard

Spectacle commandité par Benson & Hedges

1972-1973

*Quichotte*, d'après Cervantes

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

Décors et costumes : Guy Neveu

*Galipot(8)*, création collective animée par Marcel Sabourin

Texte : Robert Gravel

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

Décors et costumes : Wendel Dennis

Avec Robert Gravel, Nicole Lecavalier, Suzanne Marier, Anne-Marie Provencher, Paul Savoie, Jean-Claude Sawyer, Jean-Guy Viau, Pierre Curzi (en janvier)

Directeur de scène et de tournée : Jean-Rok Achard

*Quichotte* est joué en tournée canadienne à compter du 9 octobre ; *Galipot(8)* est joué à Montréal et dans tout le Québec à partir du mois de janvier

*Quichotte* et *Galipot(8)* sont présentés sur la scène du TNM en janvier 1973 avec Pierre Curzi, Marie-Louise Dion, Robert Gravel, Paul Savoie, Claudie Verdant et Jean-Guy Viau

Appui financier du ministère des Affaires culturelles du Québec et collaboration des bureaux régionaux du Service de la diffusion de la culture pour la tournée dans les régions

Participation de la section Jeunesse du Centre national des arts

1973-1974

Participation au Festival de la francophonie à Liège (Belgique)

Tournée de *Quichotte* en France et en Afrique (Algérie, Maroc, Sénégal, Côte d'Ivoire) avec l'aide de l'Office des tournées du Conseil des arts du Canada

Été 1974

*Théâtre en folie*

Textes de Cami, Molière, Pinter, Tardieu, Boccioni, Gauvreau, Corra-Settinelli

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard

Avec Jean-Denis Leduc, Jacques Lavallée, Pol Pelletier, Claude Maher

Directeur de scène et de tournée : Jean-Rok Achard



PHOTO A. Maquette, signée François Barbeau, du personnage de Sichel dans *Le pain dur* de Paul Claudel. Production du Théâtre du Nouveau Monde, avril 1963. Mise en scène : Jean-Louis Roux. Photo : Henri Paul. Archives du TNM. (Rôle tenu par Monique Miller.)



PHOTO B. *Le pain dur* de Paul Claudel. 1<sup>er</sup> acte. Production du Théâtre du Nouveau Monde, avril 1963. Mise en scène : Jean-Louis Roux. Photo : Henri Paul. Archives du TNM. Turelure (Guy Hoffmann) et Sichel (Monique Miller).



PHOTO C. *Le pain dur* de Paul Claudel. 1<sup>er</sup> acte. Production du Théâtre du Nouveau Monde. Reprise : octobre 1973. Mise en scène : Jean-Louis Roux. Photo : André Lecoz. Archives du TNM. Turelure (rôle repris par Guy Hoffmann) et Sichel (rôle repris par Monique Miller).



PHOTO D. *Les fourberies de Scapin* de Molière. Production du Théâtre du Nouveau Monde, septembre 1986. Mise en scène : Daniel Roussel. Photo : André Lecoq. Archives du TNM. De gauche à droite : Octave (Marc Labrèche), Léandre (Yves Jacques) et Scapin (Normand Chouinard).



PHOTO E. *Le misanthrope* de Molière. Production du Théâtre du Nouveau Monde, mars 1992. Mise en scène : Olivier Reichenbach. Photo : Pierre Desjardins. Archives du TNM. Célimène (Geneviève Rioux) et Alceste (Paul Savoie), 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> à partir de la gauche, entourés des beaux esprits du temps.

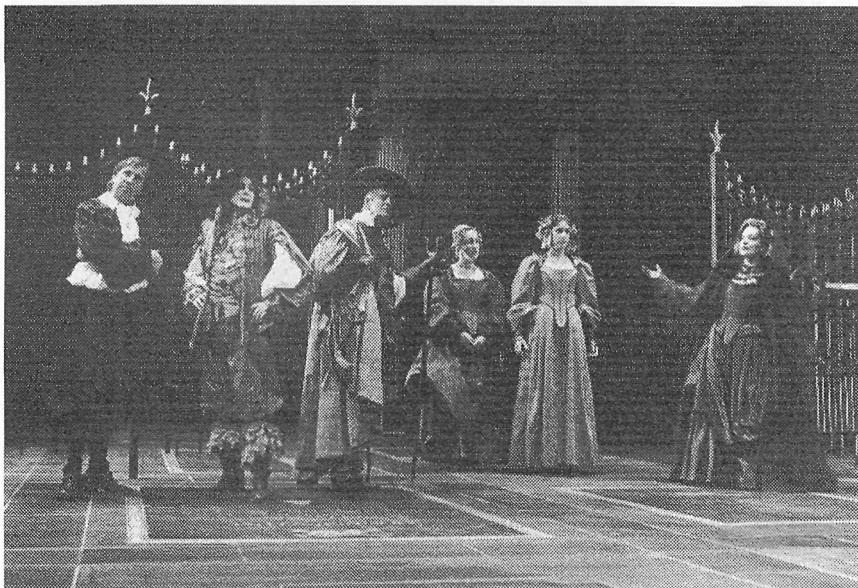


PHOTO F. *George Dandin* de Molière. Production du Théâtre du Nouveau Monde, octobre 1994. Mise en scène : Marcel Delval. Photo : Yves Renaud. Archives du TNM. De gauche à droite : Dandin (Normand Chouinard), Clitandre (Pier Paquette) Monsieur de Sotenville (Gilles Pelletier), Claudine (Marie Tifo), Angélique (Violette Chauveau), Madame de Sotenville (Marthe Turgeon).



PHOTO G. *Andromaque* de Jean Racine. Production du Théâtre du Nouveau Monde, mars 1994. Mise en scène : Lorraine Pintal. Photo : Yves Renaud. Archives du TNM. De gauche à droite, rangée arrière : Pylade (Christiane Pasquier), Andromaque (Louise Laprade), Céphise (Sophie Vajda), Hermione (Élise Guilbault), Phoenix (Huguette Oligny) ; rangée avant : Cléone (Danièle Panneton), Matthew White, chanteur, Pyrrhus (Han Masson) et Oreste (Monique Miller).

Bénédicte Louvat  
Université Paris III–Sorbonne Nouvelle

# Des bruitages au chant : la dimension sonore du spectacle dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle

**L**e texte de théâtre ne prend corps que dans sa mise en scène et dans sa mise en voix. La vocation scénique du texte dramatique est sa spécificité propre, et permet de le distinguer de tout autre texte littéraire. Non plus que n'importe quel autre théâtre, celui du XVII<sup>e</sup> siècle n'est un théâtre à lire : la publication des pièces est toujours postérieure à leur représentation, et la représentation elle-même fait souvent suite à une lecture semi-publique de l'œuvre par son auteur. Grimarest, auteur en 1708 d'un *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, la définit ainsi : « action par laquelle on prononce à voix haute un écrit, ou un ouvrage, pour en communiquer le sens & les mouvemens à ceux qui l'écoutent », et distingue la lecture simple, qui « fait connoître l'ordre d'un ouvrage, l'arrangement des pensées, & le choix des termes, & des expressions dont il est composé » et « satisfait l'esprit », de la « lecture touchante », qui doit « exprimer les mouvemens, aussi bien que le sens de l'ouvrage » (p. 74 et suiv.). « Celle-cy touche le cœur » et elle convient aux contes, aux fables, aux satires, aux comédies et aux tragédies. La lecture publique d'un ouvrage de théâtre est donc un pas vers la

déclamation de l'acteur, qui complétera l'éloquence de la voix par celle du corps. Si l'on en connaît un peu plus aujourd'hui sur la mise en scène au xvii<sup>e</sup> siècle, grâce notamment aux travaux pionniers de S. Wilma Deierkauf-Holsboer (1933), la question de la performance physique et vocale n'a pas suscité beaucoup d'études<sup>1</sup>. Les documents, il est vrai, ne sont pas légion. Toutefois, il me paraît possible, en rassemblant ce que livrent les témoignages de scénographes français ou italiens, les traités de déclamation qui paraissent à partir de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et les textes de théâtre eux-mêmes, de proposer une reconstitution de la dimension sonore du spectacle. Qu'entend-on au théâtre ? Telle est la question à laquelle je tenterai de répondre en embrassant la totalité du paysage sonore. Il y a là un champ multiforme, où les bruitages tout autant que la musique ont leur part, dont ils agrémentent la diction récitée, « degré zéro » du son au théâtre.

### Bruissements de théâtre et bruits à couvrir

Établies dans d'anciens jeux de paume, les salles de théâtre parisiennes – celles de l'Hôtel de Bourgogne, du Marais, du Petit-Bourbon remplacée par celle du Palais-Royal – ne sont pas propices à l'écoute recueillie des alexandrins tragiques : les salles sont toutes en longueur, la scène exigüe à hauteur d'homme, et le public du parterre, formé de petites gens, valets ou servantes des nobles qui sont placés, eux, dans les loges ou sur la scène même, vient pour s'amuser et attend la farce qui clôt la représentation. La scène est éclairée par quelques misérables chandelles que l'on remplace entre les actes, et les acteurs doivent posséder une voix puissante pour que le texte parvienne jusqu'aux dernières loges. Ce que l'on entend d'abord dans les théâtres du xvii<sup>e</sup> siècle, ce sont donc des spectateurs bruyants, peu disciplinés et bagarreurs, comme en témoignent nombre de passages du *Roman comique* de Scarron : alors qu'on joue *Dom Japhet d'Arménie* – une comédie de Scarron lui-même –, un incident provoqué par Ragotin crée ainsi une véritable émeute dans la salle. L'un des spectateurs, rendu fou furieux par les cris de Ragotin qui lui demande de s'asseoir,

se voulut reculer et tomba à la renverse sur un homme qui était derrière lui et le renversa, lui et son siège, sur le malheureux Ragotin, qui fut renversé sur un autre, qui fut renversé sur un autre,

---

1. La redécouverte du champ de la rhétorique, notamment depuis la publication de *L'âge de l'éloquence* de Marc Fumaroli (1980), a donné lieu à quelques travaux sur l'éloquence reli-

qui fut aussi renversé sur un autre, et ainsi de même jusqu'où finissaient les sièges, dont une file entière fut renversée comme des quilles. Le bruit des tombants, des dames foulées, de celles qui avaient peur, des enfants qui criaient, des gens qui parlaient, de ceux qui riaient, de ceux qui se plaignaient et de ceux qui battaient des mains fit une rumeur infernale (Scarron, [1657] 1985 : 304).

L'une des fonctions de la musique dramatique est alors de faire taire le public. La dénomination utilisée par les auteurs de mystères au Moyen Âge est à cet égard éloquente, puisque nombre de pièces vocales sont nommées « silette », soit étymologiquement « taisez-vous ». Cette musique fonctionnelle doit aussi couvrir le bruit qui est fait lors des changements de décor et capter l'attention des spectateurs pendant les temps morts, comme les déplacements des personnages d'un lieu scénique à un autre. Il n'en va pas différemment au XVII<sup>e</sup> siècle, et Corneille justifie la présence de la musique dans les pièces à machines par une explication du même ordre. Il écrit dans l'« Argument » d'*Andromède* que

chaque Acte aussi bien que le Prologue a sa décoration particulière, et du moins une machine volante avec un concert de Musique, que je n'ai employée qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui leur empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les Acteurs ([1651] 1974 : 11).

Au sein des tragédies à machines représentées au Marais jusque dans les années 1670, la fonction consentie à la musique est encore celle-là. Dans *Les amours de Jupiter et de Sémélé* de Boyer, créée en 1666, un concert de chants et d'instruments accompagne chacune des descentes des dieux : la descente de Melpomène se fait au son d'instruments, celle d'Aurore est agrémentée d'un chant des deux Heures, celle de Junon d'un chant de bergers, et Vénus et Jupiter descendent l'un et l'autre en chantant. C'est

---

gieuse ou mondaine (voir Ph.-J. Salazar – 1994 ou le numéro 12 de *Littératures classiques* – 1990), mais les études théâtrales n'ont guère tiré profit de ces travaux.

dire l'influence des conditions matérielles de la représentation, prises en compte par les auteurs dans l'écriture même des œuvres<sup>2</sup>.

Cette utilisation de la musique à des fins dramaturgiques assouplit considérablement la frontière entre la musique et les bruitages. Le scénographe italien Nicola Sabbattini, auteur en 1637 de la *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, les met sur le même plan dans un chapitre consacré aux changements de scène. Ceux-ci doivent être accomplis avec prestesse, et dissimulés par un effet sonore. Le décorateur énumère alors trois artifices. Le premier consiste à feindre une querelle sur la scène, le deuxième à simuler « l'éroulement ou bris d'une quelconque poutre de gradins ». Le dernier lui semble le meilleur : une « personne de confiance »

par un coup de trompette, tambour ou autre instrument, divertira de la scène la vue des assistants ; cependant, la disparition aura lieu sans que nul ne s'en avise pourvu, toutefois, que l'on garde de laisser éventer semblable stratagème, lequel ne doit être découvert à personne, mis à part ceux qu'on y emploie.

De ces artifices le meilleur me paraît celui de la trompette, ou d'un autre instrument, car ceux de la querelle ou du bris prétendu d'un gradin comportent maints périls, comme de faire naître quelque grand tumulte qui ne s'apaise ensuite aisément, tandis qu'au contraire une fois ouï, sans plus, le coup de l'instrument, comme dit plus haut, celui-ci s'étant tu, les gens se retourneront aussitôt vers la scène, comme devant et, recouvrant leur calme, admireront avec émerveillement et plaisir l'appareil nouveau présenté à leurs yeux (Sabbattini, [1638] 1942 : chap. I, p. 71).

Or la trompette – comme le tambour – a un statut inférieur dans la hiérarchie des instruments, et est ici du côté de l'effet sonore brut : on en donne seulement un « coup ».

Mahelot, décorateur à l'Hôtel de Bourgogne pendant les années 1630, mentionne fréquemment la présence de trompettes ou de tambours pour la représentation de tragi-comédies ou de pastorales. Ces instruments sont

---

2. C'est dire aussi que, aux côtés de justifications d'ordre symbolique ou littéraire (par exemple, il est légitime que la voix des dieux soit chantée), l'introduction de pièces musicales dans un spectacle parlé s'explique en partie par des raisons d'ordre purement pratique.

souvent associés à des effets visuels et participent de ce fait à la production du spectaculaire dans certaines scènes de tragi-comédies : pour *Leucosie*, pièce perdue, écrite au plus tard en 1632, et dans laquelle Hardy introduisait des Turcs, Mahelot écrit : « Il faut des trompettes, des turbans et des dards pour les Turcs » (1920 : 73). Pour *La Moscovitte* de Canu (pièce également perdue), quelques instruments de musique sont mentionnés au milieu d'accessoires divers : « Il faut un tombeau et quatre hommes pour le porter, une croix d'armes, des trompettes, un tambour, des robes de duel, quatre carquans, des rondaches<sup>3</sup>, des fleurets, des bourguinottes<sup>4</sup>, et un flambeau pour le bucher » (p. 74). Pour la *Dorinde* d'Auvray (tragi-comédie aussi appelée *La prise de Marcilly*) : « Au milieu du theatre, il faut la forteresse de Marcilly, haute de cinq pieds, ou se livre l'assaut, au cinquieme acte, des enseignes, des tambours, des trompettes, des cercles d'artifice, quelques autres petits feux » (p. 81) et des rossignols... Ici produits par des instruments de musique, les effets sonores peuvent être de réels bruitages. C'est le cas pour *Les travaux d'Ulysse* de Durval, dans laquelle on trouve « vents, tonnerres, flames et bruits » (p. 83). La première scène de la pièce contient en effet une tirade d'Éole pleine de didascalies implicites :

Tempestes qui troublez le repos de Nerée,  
 Et remuez les flots de la mer azurée,  
 Qui mettez le soleil dans un pasle cercueil,  
 Et couvrez les chevaux d'une housse de duelil :  
 Grands vents qui vous levez des conques marinieres,  
 Et des exhalaisons vos plus proches matieres.  
 Osez-vous bien gronder encore devant moy ?  
 Et ne sçavez-vous pas que je suis vostre Roy ?  
 Vous, dis-je, qui dans l'air agitez les nuages,  
 Furieux tourbillons, impetueux orages,  
 Qui vous a fait sortir, ô sujets sans raison,  
 Du ventre où l'Ithaquois vous tenait en prison ?

Le traité de Sabbattini fournit de précieux renseignements sur les techniques utilisées pour réaliser ces bruitages<sup>5</sup>. Le chapitre 51 du second livre s'intitule d'ailleurs « Le vent, comment le simuler » :

3. Sortes de boucliers.

4. Casques.

5. Sabbattini, comme Mahelot, écrit dans les années 1630. Rappelons ici que le théâtre qu'évoque le scénographe italien est un théâtre à vocation spectaculaire, beaucoup plus

Pour simuler le vent il faudra faire de cette manière ci. On prendra des planchettes de noyer, ou d'autre bois dur, longues d'un pied et demi et larges d'un pouce, ou un peu plus, mais qui soient souples comme les règles qu'on fait pour le dessin ; puis, au bout de chacune on fera un trou et on ajustera une ficelle ou cordelette de même longueur. Ensuite, on les donnera aux hommes qui devront faire ce semblant, une à chacun, et, quand sera venu le moment d'en user, ayant en main le bout de la cordelette, ces hommes feront tourner les dites règles avec prestesse aussi longtemps qu'on voudra que semble durer le vent, car ainsi on aura fait tout ce qu'il fallait ([1638] 1942 : 162).

Le chapitre 53 explique comment donner l'illusion du tonnerre :

Cette opération est des plus faciles, n'étant, pour cela, besoin d'autre chose que d'un canal fait de planches ordinaires, lequel devra être si long que l'on voudra que dure le tonnerre. Ayant fait, donc, ce canal, on le posera au-dessus du ciel en sorte qu'il soit stable, ménageant en son dedans quelques degrés d'un demi pied de hauteur selon que sera dit en la démonstration ci-dessous. Lorsqu'on voudra faire qu'il tonne, un homme, posté à cet effet, prendra deux ou trois boulets de fer ou de pierre, de trente livres chacun environ, et il les laissera aller au dedans du dit canal, un après l'autre, selon son jugement, ayant eu soin que le dit canal n'ait été placé équidistant de l'horizon mais un peu incliné. Plus long sera le canal, plus le son rendu sera semblable au bruit naturel du tonnerre<sup>6</sup> (p. 164).

---

fastueux que le théâtre français de la même époque, et qui ressemble davantage au théâtre des années 1670 ou à l'opéra de la fin du siècle, qui mêle effets de machinerie, musique et bruits à un texte qui n'en est que le support. Sans doute le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne recourait-il à des techniques de bruitage beaucoup plus grossières. Il semble pourtant que les explications de Sabbattini puissent valoir pour des pièces plus tardives, telles que le *Dom Juan* de Molière. La dernière scène comporte en effet la didascalie suivante : « Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Don Juan ; la terre s'ouvre et l'abîme ; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé » ([1682] 1971 : vol. 2, p. 85).

6. Sabbattini est de ceux qui font du théâtre le règne de l'artifice, mais même en cela il reste fidèle au principe fondateur de la création artistique à l'époque classique, puisque l'art est bien pour lui une imitation de la nature : l'artifice produit des sons « semblables aux bruits naturels », et, pour feindre le vent, on agite les planchettes « aussi longtemps qu'on voudra que semble durer le vent ». Les tempêtes ou tremblements de terre d'opéra seront légitimés

À la lecture des notices de Mahelot, beaucoup moins précises sur la question de la réalisation technique, il apparaît que le décorateur place fréquemment musique et bruitages sur le même plan : d'un côté, pour la tragi-comédie essentiellement, les tambours et trompettes sont associés à d'autres effets sonores, tels les feux d'artifices ou les coups de tonnerre ; de l'autre, la « bande-son » des pastorales et de certaines tragi-comédies à composante pastorale associe chant des rossignols et musique instrumentale. Pour *La Filis de Scire* de Pichou, « comédie pastorale » représentée en 1631, Sabbattini écrit : « Il faut, le jour venant, faire jouer les rossignols » (Mahelot, 1920 : 84). Au moment où la pièce commence, le jour se lève, et l'un des personnages dit :

Enfin le jour commence à dissiper les ombres,  
Et rendre la couleur à ces rivages sombres,  
Le Zephire a desja resveillé les oyseaux  
Qui s'estoient endormis au doux bruit de ces eaux,  
Pour venir adorer la lumiere naissante,  
Et faire en la voyant leur musique innocente.

Pour la représentation de *Criseide et Arimant* de Mairet, il faut « faire jouer des rossignols et des cordes aussy » (p. 91). Le troisième acte de la pièce a pour cadre une forêt, et le berger Arimant, qui est à la poursuite de Criseide, commente ainsi ce qu'il entend :

O vous petits oiseaux qui tousjours amoureux,  
Vivez en liberté, que vous estes heureux,  
Vous dressez vostre vol la part où bon vous semble,  
Vous chantez vos amours & vous veillez ensemble ;  
Tantost vous vous jouëz dessus les arbrisseaux,  
Tantost dedans les bois, tantost sur les ruisseaux ;  
Las, petits animaux innocens & fidelles,  
Que n'ay-je comme vous du plumage & des aïles,  
Que n'ay-je comme vous le cœur en liberté...

D'après Lancaster, qui a procuré une édition critique du texte de Mahelot en 1920, c'est Mahelot lui-même qui se chargeait de la réalisation des

---

par le même principe esthétique, même si le « faire semblant » de l'opéra s'affranchit plus nettement du son naturel et s'affirme clairement comme artifice.

bruitages, et notamment du chant des rossignols<sup>7</sup> : « pendant la représentation des pièces, Mahelot avait encore des choses à faire. Il s'occupait des sons spéciaux, des lumières, des machines. Il faisait du bruit quand un berger tombait d'un rocher, il faisait chanter les rossignols, peut-être représentait-il les coqs et les chiens » (p. 39).

Alors que, dans les années 1630, il est fréquent d'utiliser des effets de bruitage ou des concerts d'instruments pour surdéterminer une scène, pour doubler la diction du texte d'un spectacle à entendre, le théâtre régulier qui se met en place à partir des années 1640, et qui a pour fer de lance les genres hérités de l'Antiquité que sont la tragédie et la comédie est un théâtre du verbe, qui supprime bruitages et musique. Ils ne disparaissent pourtant pas tout à fait, trouvant refuge dans les marges du théâtre régulier, en particulier dans les pièces à machines qui fleurissent à partir des années 1650. L'*Andromède* de Corneille fait voir et entendre l'enlèvement du personnage éponyme<sup>8</sup> par les Vents, et la descente des dieux, en particulier de Jupiter ou de Junon, s'accompagne presque toujours de bruits de tonnerre<sup>9</sup> – et de concerts.

La dimension sonore du spectacle dramatique peut ainsi s'appréhender comme une série de dégradés qui conduit des bruitages à la musique, avec des paliers intermédiaires tel le recours aux trompettes, tambours et autres instruments utilisés pour « faire du bruit ». La relation entre bruits et musique est parfois plus complexe, comme dans le cas de la musique fonctionnelle, chargée d'assourdir les bruits indésirables – bruits de la salle ou bruits des machines – qui nuisent à la représentation et menacent de

7. En l'absence de documents sur les techniques utilisées par les bruiteurs au XVII<sup>e</sup> siècle, on peut penser que le décorateur utilisait des appeaux pour simuler le chant des oiseaux.

8. La fin de l'acte II comporte la didascalie suivante : « Les deux Vents qui étaient [aux côtés d'Éole] suspendus en l'air, s'envolent, l'un à gauche, l'autre à droite : deux autres remontent avec lui dans le Ciel sur le même nuage qui les vient d'apporter : deux autres qui étaient à sa main gauche sur les ailes du Théâtre, s'avancent au milieu de l'air, où ayant fait un tour ainsi que deux tourbillons, ils passent au côté droit du Théâtre, d'où les deux derniers fondent sur Andromède, et l'ayant saisie chacun par un bras, l'enlèvent de l'autre côté jusque dans les nues » (Corneille, [1651] 1974 : 66).

9. Dans *Les amours de Jupiter et de Sémélé* de Boyer, la descente de Junon à la scène 4 de l'acte II est préparée par un orage, évoqué par les personnages (« Mais quoy l'air s'obscurcit & l'orage s'approche » ; « Quel changement soudain excite la tempeste »), avant la didascalie explicite : « JUNON paroist dans un Ciel orageux » (Gilbert, Boyer, Donneau de Visé, Delmas, 1985 : 40-41).

faire vaciller l'illusion théâtrale si nécessaire à l'adhésion du spectateur, car ce que l'on vient entendre au théâtre, surtout à partir des années 1640, c'est un texte porté par des voix.

## Voix de théâtre : de la diction au chant

Nous sommes très mal renseignés sur les pratiques de diction au XVII<sup>e</sup> siècle et, en dépit de recherches récentes comme celle d'Eugène Green (1990), qui ont pour fin la reconstitution des éléments matériels de la déclamation à l'époque baroque, les documents font cruellement défaut. Ces recherches elles-mêmes sont délicates, attendu qu'on ne dispose pas, pour la voix, de témoignages équivalents aux documents iconographiques si précieux pour les études de scénographie. Outre cette première difficulté, qui tient au fond à la spécificité de l'objet, l'omniprésence du modèle musical dans les traités de déclamation brouille encore la définition de la diction théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>.

Le *Traité du récitatif* [...] de Grimarest a le mérite de s'éloigner un tant soit peu de ce modèle et tente de donner à la déclamation théâtrale un statut autonome. L'auteur établit trois « degrés » dans la récitation du texte : le premier est constitué par la lecture publique et se caractérise par une animation minimale ; le second est celui de la déclamation, non uniquement théâtrale, puisqu'elle « est le récit ampoulé, que l'on fait d'un discours oratoire, pour satisfaire l'esprit, & pour toucher le cœur des spectateurs. D'où il s'ensuit qu'un Sermon, une Oraison, une Tragédie, une Comédie peuvent être l'objet de cette Partie de la Rhétorique » (Grimarest, 1708 : 120) ; le troisième est celui du chant, et particulièrement du « récitatif » au sens où nous l'entendons habituellement, c'est-à-dire le chant non mesuré opposé à l'air. S'il ne donne pas de règles très précises pour la déclamation, le chapitre consacré à la déclamation théâtrale fournit quelques indications intéressantes, notamment sur la nature du texte et le sentiment qui l'anime qui doivent décider de la prononciation et de la couleur de la voix. « Les Exordes, Expositions, & les autres parties d'une Piece [...] destituées de passions, ou de figures » (p. 135) nécessitent clarté, netteté et noblesse. « Il n'en est pas de même des passions qui veulent des accens différens :

10. La déclamation tragique et le récitatif musical sont presque toujours définis l'un par rapport à l'autre : quand la déclamation est « une espèce de chant » (abbé Batteux, 1746), « le chant est une espèce de déclamation » (Bacilly, 1668).

l'Amour, par exemple, peut avoir trois diverses situations », soit la douceur, qui demande une voix « flatteuse et tendre », la joie (« voix gaie ») et la douleur, qui doit être exprimée par des « tons pressans & plaintifs » (p. 135-136). La déclamation doit également s'adapter au genre dramatique et, à l'intérieur des genres, au caractère des personnages : les rois et les héros ne déclameront pas comme les bourgeois, et encore moins comme les paysans et les valets de la comédie. Et « c'est cette différence [entre les caractères], qui est plus étendue dans le comique, que dans le sérieux, qui me feroit dire qu'il est plus difficile de déclamer, ou réciter une Comédie, qu'une Tragédie » (p. 178). L'hésitation entre les verbes « déclamer » et « réciter » dit à elle seule que la comédie n'obéit pas exactement aux mêmes règles de diction que la tragédie. C'est que la comédie doit être dite avec « naturel », comme Molière l'affirme dans *L'impromptu de Versailles*, où il oppose la déclamation ampoulée des tragédiens de l'Hôtel de Bourgogne à la diction « naturelle » qu'il demande à ses acteurs. Dans la première scène de la pièce, Molière évoque le projet abandonné d'une comédie des comédiens : « [...] il y aurait eu un poète, que j'aurais représenté moi-même, qui serait venu pour offrir une pièce à une troupe de comédiens nouvellement arrivés de la campagne. » La fiction permet à Molière de glisser une critique de la déclamation telle que la pratiquent les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, parmi lesquels Montfleury, Mlle de Beauchâteau et Beauchâteau, Hauteroche, Villiers, imités par le poète mais parodiés en réalité par Molière lui-même. Cherchant un acteur pour faire le roi dans sa pièce, et déçu de ce que le comédien qu'on lui présente soit « un jeune homme bien fait », quand il faut, dit-il, « un roi qui soit gros et gras comme quatre, [...] un roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un trône de la belle manière », le poète demande à « l'entendre un peu réciter une douzaine de vers ».

Là-dessus le comédien aurait récité, par exemple, quelques vers du roi de Nicomède :

Te le dirais-je, Araspe ? il m'a trop bien servi ;  
 Augmentant mon pouvoir...

le plus naturellement qu'il lui aurait été possible. Et le poète :  
 Comment ? vous appelez cela réciter ? C'est se railler ! il faut dire  
 les choses avec emphase ; Écoutez-moi.

*Imitant Montfleury, excellent acteur de l'Hôtel de Bourgogne.*  
 Te le dirai-je, Araspe ?... etc.

Voyez-vous cette posture ? Remarquez bien cela. Là, appuyer comme il faut le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation et fait faire le brouhaha.

— Mais, Monsieur, aurait répondu le comédien, il me semble qu'un roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des gardes parle un peu plus humainement, et ne prend guère ce ton de démoniaque (Molière, [1663] 1985 : 242-243).

Entendons-nous sur le sens de la critique : Molière ne se moque pas de la déclamation tragique à proprement parler ; il tourne en dérision un type de déclamation déviant parce qu'inadapté à la nature du texte et à l'émotion qui le guide. Il va de soi que Molière, qui jouait lui-même des tragédies, est conscient de la spécificité de la déclamation tragique, qui demande plus de majesté et d'emphase que la diction comique, et que, d'autre part, le « naturel » qu'il prône pour la diction comique repose lui aussi sur des conventions, sur une stylisation de la diction parlée.

À lire cette scène de *L'impromptu de Versailles*, à lire aussi les anecdotes rapportées dans les traités de déclamation, il semble que le poète dramatique fut, au xvii<sup>e</sup> siècle, sinon metteur en scène, du moins maître de diction. Grimarest écrit par exemple :

Ainsi je recommande à un Acteur de se laisser conduire par l'Auteur d'une Piece, s'il est encore vivant, & à sa disposition : Celui-cy en sçaura tousjours plus que l'autre sur le choix d'un rolle, & sur la maniere de l'exécuter. M. de Corneille, quoiqu'il eût conservé son accent Normand, dirigeoit seulement les Acteurs qui representoient ses Pieces : Et M. Racine, qui étoit l'homme qui recitoit le mieux, mettoit les siens dans toute la délicatesse de l'action (1708 : 130).

L'abbé Du Bos, auteur en 1733 des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, parle de Racine dans les mêmes termes, disant de lui qu'il était « aussi grand déclamateur que grand poète ». Il raconte ainsi comment Racine demanda à la Champmeslé qui interprétait le rôle de Monime dans *Mithridate*, de

baisser la voix en prononçant les vers suivants, et cela encore plus que le sens ne semble le demander.

Si le sort ne m'eût donnée à vous,  
 Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.  
 Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,  
 Nous nous aimions.

Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle avait dit ces paroles : *Nous nous aimions*, pour prononcer, *Seigneur, vous changez de visage* [*Mithridate*, acte III, scène 5] (Du Bos, 1733 : 144-145).

Ces modifications de hauteur, particulièrement frappantes, n'étaient sans doute pas fréquentes, et la Champmeslé constitue dans l'histoire des comédiens un cas particulier. C'est, dit-on, en allant l'écouter à l'Hôtel de Bourgogne, que Lully trouva la formule du récitatif, calqué sur le modèle de la diction dramatique et moins chanté que l'air.

S'il ressort de l'exemple cité par l'abbé Du Bos que la déclamation tragique a parfois – et il importe de dire que ces moments sont exceptionnels – une qualité musicale, puisqu'elle peut emprunter à la musique l'une de ses particularités, à savoir le changement de hauteur, il semble que certaines formes dramatiques furent, de manière systématique, l'objet d'une déclamation lyrique. Les stances notamment sont dites « chantées » par plusieurs théoriciens du théâtre : pour l'abbé d'Aubignac, « les Stances sont considérées [...] comme des vers Lyriques, c'est à dire, propres à chanter avec des instruments de musique, et qui pour cet effet ont leur nombre limité, leur repos semblable, et leurs inégalités mesurées » (Aubignac, [1657] 1927 : 263). Cela ne signifie pas que les stances étaient effectivement chantées, mais qu'elles imposaient une diction précise, qui rompait avec le flux régulier de l'alexandrin, norme « naturelle » de la déclamation théâtrale. Très présentes pendant le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, les stances disparaissent d'ailleurs dans les années 1660 parce qu'elles sont senties comme artificielles.

Face au modèle dominant de la tragédie classique émerge pourtant, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, un théâtre qui utilise les ressources du chant et de la musique – et également de la danse et de la machinerie de scène. La musique n'avait pas tout à fait délaissé la scène, puisqu'elle agrémentait les entractes et se faisait entendre parfois à l'intérieur même des pièces, sous la forme de chansons (chansons à boire, chansons de tonalité amoureuse dans certaines tragi-comédies ou pastorales). Mais elle

fait désormais partie intégrante de deux genres dramatiques modernes, la comédie-ballet, créée en 1661, et la tragédie à machines<sup>11</sup>, dont Corneille livre le prototype avec *Andromède* en 1650. La formule de la comédie-ballet repose sur une alternance entre les régimes parlé et chanté, le déroulement de l'intrigue de la comédie étant interrompu par des intermèdes musicaux. La tragédie à machines, au moins jusque dans les années 1670, intègre les passages musicaux et les machines à l'action elle-même<sup>12</sup>. Du point de vue de la réalisation, il s'ensuit que la comédie-ballet fait davantage appel à des professionnels de la musique et de la danse, auxquels sont confiés l'exécution des intermèdes<sup>13</sup>, alors que la tragédie à machines, à l'instar des comédies qui intègrent sporadiquement des moments musicaux, doit s'appuyer sur les ressources des seuls comédiens, ou donner à des chanteurs professionnels un emploi de comédien – ou encore dissimuler les musiciens derrière la scène. Il y eut, de toute évidence, des comédiens-chanteurs ou ayant des dispositions au chant. C'est le cas d'une comédienne de l'Hôtel de Bourgogne qui interprétait les rôles de servante, et notamment la servante Catin dans le *Baron de la Crasse* de Poisson, représenté en 1661. La première des trois pièces liminaires écrites par le comédien Villiers pour l'édition originale est dédiée à Catin, qui chante plusieurs chansons dans *Le Zig Zag*<sup>14</sup>, la comédie insérée dans *Le Baron de la Crasse*. Le comédien loue le talent de la jeune femme, et surtout ses talents de chanteuse :

Catin m'amour, vous valez trop,  
Et vous faites trop de merveilles,  
Il faut accourir au galop  
Pour en remplir ses yeux ainsi que ses oreilles,  
Toutes vos petites Chansons  
Que vous chantez sur divers tons,

11. Sur l'histoire de ces genres, voir *Molière et ses comédies-ballets* (Mazouer, 1993) et *Mythe et mythologie dans le théâtre français (1650-1675)* (Delmas, 1985).

12. Sur ces questions, voir le numéro 21 de *Littératures classiques* (1994) dont le sujet est « Théâtre et musique au XVII<sup>e</sup> siècle », et notamment mon article « Le théâtre musical au XVII<sup>e</sup> siècle : élaboration d'un genre nouveau ? » (Louvat, 1994 : 249-264).

13. Pour la représentation des comédies-ballets à la cour, Molière et Lully font d'ailleurs appel aux meilleurs musiciens du royaume, notamment à mesdemoiselles Hilaire et de La Barre, considérées à l'époque comme d'exceptionnelles soprani.

14. À la scène 9 du *Zig Zag*, elle éconduit Crispin en lui répondant par des vers de chansons (cinq airs différents en totalité) qui « étourdissent » le pauvre valet.

Charment toute vostre assistance :  
 Et pour vous dire ingenuëment  
 Quel est pour vous mon sentiment,  
 Vous seriez ma Catin, si j'estois Roy de France.

Molière lui-même chante dans plusieurs de ses pièces, dans des pièces qui ne comportent parfois qu'une brève chanson. Il chante ainsi sous les traits de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules*, où il précise cependant : « La brutalité de la saison a furieusement outragé la délicatesse de ma voix » (scène 9). Dans *Le misanthrope*, Alceste, critiquant le goût du siècle en matière de poésie, dit préférer « une vieille chanson », qu'il interprète séance tenante :

Si le roi m'avait donné  
 Paris, sa grande ville... (acte I, scène 2).

De même Sganarelle pousse-t-il la chansonnette dans *Le médecin malgré lui* : à la scène 5 du premier acte, il « entre sur le théâtre en chantant et tenant une bouteille » et, après avoir chanté seulement « La la la », il interprète un air à boire :

Qu'ils sont doux,  
 Bouteille jolie,  
 Qu'ils sont doux,  
 Vos petits glouglous !... (acte I, scène 5).

Enfin, alors que les maîtres de musique et de danse tentent de lui apprendre les rudiments de l'art à la mode, Monsieur Jourdain interprète un air burlesque :

Je croyais Janneton  
 Aussi douce que belle... (acte I, scène 2).

Le registre sérieux présente davantage de difficultés techniques pour un chanteur non professionnel. Malgré cela, certains comédiens durent être à même d'exécuter des pièces vocales sérieuses placées dans des scènes de pastorale ou les tragi-comédies. Les témoignages concernant l'interprétation sont très rares, et c'est la raison pour laquelle je cite dans son intégralité un passage des *Entretiens galants* (publiés en 1681) consacré à

l'exécution, par Armande et La Grange, de l'« opéra impromptu » du *Malade imaginaire*, qui n'est précisément pas un intermède mais qui est au contraire intégré à l'action elle-même :

Cette belle scène du *Malade imaginaire* que Célinde vient de nous citer, poursuit Bérélie, n'a-t-elle pas toujours eu sur le théâtre de Guénégaud un agrément qu'elle n'aurait jamais sur celui de l'Opéra ? La Molière et La Grange, qui la chantent, n'ont pas cependant la voix du monde la plus belle. Je doute même qu'ils entendent finement la musique, et, quoiqu'ils chantent par les règles, ce n'est point par leur chant qu'ils s'attirent une si générale approbation. Mais ils savent toucher le cœur, ils peignent les passions. La peinture qu'ils en font est si vraisemblable, et leur jeu se cache si bien dans la nature, que l'on ne pense pas à distinguer la vérité de la seule apparence. En un mot, ils entendent admirablement bien le théâtre, et leurs rôles ne réussissent jamais bien, lorsqu'ils ne les jouent pas eux-mêmes. Tous ceux qui ont quelque goût pour le théâtre, repartit Philémon, seront bien persuadés de ce que vous en dites. Mais l'actrice et l'acteur dont vous parlez ne doivent pas leurs plus grands succès à la manière délicate dont ils récitent. Leur extérieur a déjà quelque chose qui impose. Leur maintien a quelque chose de touchant...

L'auteur s'attache alors à Armande et loue la manière dont, par sa gestuelle, elle « entre dans le ridicule de ses personnages ». Il ajoute :

Mais enfin, avec tous ces avantages, elle ne plairait pas tant si sa voix était moins touchante. Elle en est si bien persuadée elle-même, que l'on voit bien qu'elle prend autant de divers tons qu'elle a de rôles différents ; et, quoique la comédie soit un spectacle, j'ai toujours cru qu'au théâtre, comme ailleurs, les gens délicats préfèrent souvent le plaisir d'entendre à celui de voir<sup>15</sup>.

Armande et La Grange ne sont pas des chanteurs professionnels, cela va de soi, et concernant la musique vocale on ne peut pas, alors, ne pas

---

15. Cité dans l'édition du *Registre* de La Grange procurée par la Comédie-Française en 1876, p. XIII et XIV.

évoquer le modèle – ou le contre-modèle – de l'opéra. Or cette scène perdrait de son « agrément » à l'Opéra, parce que sa réussite tient précisément à ce manque de professionnalisme, comblé par d'autres qualités, des qualités d'acteur celles-là : s'ils n'« entendent [peut-être pas] finement la musique », les deux interprètes « entendent admirablement bien le théâtre », et leur chant émeut davantage que celui d'un professionnel parce qu'« ils savent toucher le cœur » et qu'« ils peignent les passions ». L'acteur possède la sensibilité, et c'est la sensibilité du spectateur qu'il atteint, même si, d'un point de vue technique, il est moins performant que le chanteur professionnel. Surtout, les personnages de ce dialogue glissent insensiblement du chant à la voix, et à la qualité de la voix parlée de l'acteur, dont l'ambitus étendu lui permet de représenter au mieux les différents personnages.

L'échange aboutit à la redéfinition d'un modèle dramatique : opposé au genre nouveau de l'opéra, s'adressant pourtant à l'oreille plus qu'à l'œil, le théâtre est, en dernière instance, le « spectacle de la voix ». Mais si le sens de l'ouïe doit être privilégié au théâtre, c'est un son très particulier qui remporte tous les suffrages, celui de la voix humaine, et de la voix parlée, qui touche davantage que les bruits et la musique, fût-elle vocale. Des bruitages au chant... à la voix parlée... Étrange parcours, qui reflète cependant l'évolution du goût à l'époque classique : face au modèle triomphant de l'opéra, il importe plus que jamais de désigner la particularité du théâtre en se plaçant sur le même terrain que les promoteurs de l'opéra, soit celui du son.

## Bibliographie

- AUBIGNAC, abbé d' ([1657] 1927), *La pratique du théâtre*, rééd. de P. Martino, Paris, Champion.
- BACILLY, Bénigne de (1668), *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* Paris, s. é.
- BATTEUX, abbé Charles (1746), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand.
- CORNEILLE ([1651] 1974), *Andromède*, éd. Ch. Delmas, Paris, Société des textes français modernes (STFM).
- DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma (1933), *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, Librairie E. Droz.
- DELMAS, Christian (1985), *Mythe et mythologie dans le théâtre français (1650-1675)*, Genève, Droz.
- DU BOS, abbé (1733), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, s. l., s. é., vol. III.
- FUMAROLI, Marc (1980), *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz.
- GILBERT, Gabriel, Claude BOYER, Jean DONNEAU DE VISÉ et Christian DELMAS (1985), *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*, éd. Christian DELMAS, réimpr. en fac-similé, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail.
- GREEN, Eugène (1990), « Le "lieu" de la déclamation en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques*, n° 12, p. 275-291.
- GRIMAREST (1708), *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, Paris, J. Le Fevre et P. Ribou.
- LITTÉRATURES CLASSIQUES (1990), « La voix au XVII<sup>e</sup> siècle », n° 12.
- LITTÉRATURES CLASSIQUES (1994), « Théâtre et musique au XVII<sup>e</sup> siècle », n° 21.
- LOUVAT, Bénédicte (1994), « Le théâtre musical au XVII<sup>e</sup> siècle : élaboration d'un genre nouveau ? », *Littératures classiques*, n° 21, p. 249-264.
- MAHELOT (1920), *Le mémoire de Mabelot et d'autres décorateurs de Mabelot, l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. par H.-C. Lancaster, Paris, Champion.
- MAZOUER, Charles (1993), *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck.
- MOLIÈRE ([1663] 1985), *L'impromptu de Versailles*, éd. de J. Serroy, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

- MOLIÈRE ([1682] 1971), *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- SABBATTINI, Nicola ([1638] 1942), *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre (Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri)*, trad. M. et R. Canavaglia et L. Jouvét, Neuchâtel, Ides et calendes, livre II. [Livre I = 1637.]
- SALAZAR, Ph.-J. (1994), *Les théories de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion.
- SCARRON ([1657] 1985), *Le roman comique*, éd. de J. Serroy, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

Yves Jubinville  
Collège Édouard-Montpetit

# Marges de la scène. L'acteur et son prologue en France au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>

Qu'est-ce qu'un prologue ? Genre dramatique ou, au contraire, vestige d'un temps ancien où le théâtre échappait au classement des genres littéraires ? La question rejoint en fait celle de l'origine même des formes théâtrales. On peut dire, je crois, que s'il est un acte fondateur du prologue, on le trouvera parmi ceux qui mettent en lumière le rapport de dépendance que le théâtre a longtemps entretenu avec différentes formes de pouvoir. Le prologue est ni plus ni moins l'expression du système de contraintes et de possibilités qui règle, en un temps donné dans une culture donnée, la pratique théâtrale. Sous couvert d'exposer l'intrigue de la pièce à l'affiche et de faire acte de déférence à l'endroit du public, le prologue découpe l'espace d'*efficacité* du théâtre, c'est-à-dire le périmètre à l'intérieur duquel il commerce avec la Cité.

Est-ce à dire que, sans prologue, ce commerce s'interrompt ? Pas forcément. On note toutefois qu'à la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle apparaît une dramaturgie (le drame bourgeois) plus « fermée » qui passe sous silence le pacte que scellent le spectateur et l'acteur avant la mise en jeu. Le phénomène

---

1. Version remaniée d'une communication donnée à l'occasion du congrès annuel de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT), tenu à Montréal du 22 au 27 mai 1995.

atteint aussi la littérature romanesque où disparaît peu à peu « de la surface du texte le discours qui sous-tend le récit » (Veil, 1990 : 13) et qui l'orientait vers une finalité supérieure (politique, morale, théologique)<sup>2</sup>. Ce discours, ou métadiscours, marquait l'emprise d'une instance extérieure sur la pratique romanesque (l'Église, l'État). Son élimination, comme celle du prologue, revient à couper le lien organique entre la représentation et le pouvoir. La mutation est importante, car elle prélude à l'autonomisation (émancipation) des champs artistiques dont le corollaire sera la *privatisation* de l'expérience esthétique.

Dans les pages qui suivent, j'entends relever les divers *usages* que l'on fait du prologue entre 1700 et 1760. Ce mot recouvre toutes les formes d'appropriation du genre, c'est-à-dire la diversité de ses définitions et de ses manifestations littéraires et scéniques. Également sous-entendus sont les intérêts, individuels et collectifs, motivant telle ou telle appropriation du prologue. La notion d'usage appartient à la sociologie. Pour cette discipline, le théâtre ne dresse pas un miroir à la face du monde, il constitue l'un des rouages de la mécanique sociale, un instrument dont se servent les individus et les groupes pour arriver à leurs fins. Les fins poursuivies, par exemple, par les auteurs de théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont pas tout à fait les mêmes que celles des acteurs. Aussi les auteurs, conformément au statut de leur métier, mais également parce qu'ils aspirent au même titre que les acteurs à une reconnaissance publique, empruntent-ils des moyens différents qui sous-tendent une définition de leur pratique ainsi que des formes appropriées.

## L'acteur et son roi : prologue et lien de vassalité

J'aborde, pour ma part, la question sous l'angle de l'acteur<sup>3</sup>, principal usager, si j'ose dire, du prologue, mais surtout, par tradition, son véritable dépositaire. Il est vrai que depuis l'Antiquité romaine il appartient à l'acteur de dire le prologue. J'insiste sur le fait que le prologue met en lumière le caractère éphémère de la représentation et par là qu'il expose les cir-

2. Dans son *Jacques le fataliste*, Diderot fait foi de cette mutation en parodiant les procédés, devenus désuets, du conte chevaleresque qui intégraient le destinataire dans la scène discursive.

3. Le mot acteur est employé ici dans son acception moderne. On sait qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le mot comédien était plus largement employé, acteur désignant le personnage de la pièce.

constances particulières qui président à son déroulement. Le prologue, qu'il soit dialogué ou monologué, crée une médiation entre un texte et l'actualité de sa réception. L'acteur devient l'instrument de cette médiation parce qu'il incarne, sur scène, les contingences du présent et donc la variabilité inhérente à l'œuvre représentée.

Chez Térence comme chez Plaute, on a affaire à des prologues de circonstance qui prolongent celles de la fête civique ou de la cérémonie princière servant de cadre au spectacle théâtral. Ce sont rarement, comme le laisse penser la fortune éditoriale de ce théâtre, des morceaux indissociables de la pièce ; on peut même faire l'hypothèse que parmi ceux qui nous ont été transmis plusieurs sont signés de la main de scribouilleurs-acteurs inconnus qui ne sont pas contemporains de ces auteurs<sup>4</sup>. À l'époque qui m'intéresse, il n'en va pas autrement. La tradition farcesque française et la comédie italienne suivent, au chapitre du discours prologal, les prescriptions latines. Mais cette fois, ce sont les festivités de cour et les cérémonies célébrant la personne du roi qui, parce qu'elles composent le décor du spectacle, donnent le ton au prologue et, de ce fait, infléchissent le discours de l'acteur afin qu'il rende visible le lien de vassalité l'unissant à son roi.

Quelle est au juste la nature de ce lien ? Selon Jean Duvignaud, l'acteur naît en même temps que les sociétés monarchiques centralisatrices. Celles-ci mettent fin au nomadisme des troupes et donc à une certaine idée du spectacle et de l'acteur. Ce dernier acquiert un statut grâce aux largesses du Prince, lesquelles seront payées de retour, car l'acteur qui doit allégeance à son protecteur s'engage à exhiber publiquement son lien de dépendance. Le prologue est investi de cette fonction dès le xvi<sup>e</sup> siècle. L'acteur, à l'instar du courtisan dont il singe d'ailleurs les comportements sur scène, souscrit à l'efficace rhétorique d'un discours visant à élever le théâtre et sa personne au rang de symbole de la grandeur monarchique.

---

4. Cela est vrai surtout du prologue de Plaute. La tradition a voulu que les éditions de son théâtre retiennent les mêmes prologues comme s'ils formaient avec l'œuvre un ensemble fermé. Tout indique au contraire qu'un bon nombre ont été rédigés à l'occasion de reprises. Quant à Térence, son prologue a une visée polémique qui renvoie aux querelles qui opposaient l'auteur à ses concurrents. Il apparaît logique qu'il en soit l'auteur. Voir Duckworth (1952 : 61-65, 211-219).

Signe évident de cette détermination sociale : l'amalgame du compliment et du prologue se généralise au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce procédé, similaire à l'emploi qu'un auteur pensionné faisait à l'époque de l'épître dédicatoire, cache une revendication : il s'agit de réclamer, sous le couvert de la soumission, le *droit de paraître sur la scène publique* à celui qui en détient la clé : le Roi. L'acteur n'a d'existence, dans ces conditions, que par procuration ; son expression entière, confinée à la sphère de la représentation théâtrale, se déroule sous le signe arbitraire du *privilège*, au sens où ce mot désignait alors, comme l'étymologie le suggère, une *privation*, un déficit de liberté dont le prologue devient littéralement la scène. Hors du lien de vassalité, l'acteur n'existe pas. On connaît le sort que lui réserve l'Église et la condamnation sans appel dont l'accablent ceux, encore nombreux dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui se réclament de la morale bourgeoise. L'on s'explique assez bien, dans ce contexte, pourquoi les acteurs ne répugnent pas au Service du Roi, aussi contraignant soit-il. Ceux qui n'y ont pas accès ne souhaitent pas son abolition, mais son élargissement.

Cela étant dit, il est nécessaire de rappeler qu'une transformation majeure touche la vie théâtrale au tournant du siècle ; c'est le déplacement des spectacles, et l'activité qu'ils génèrent, de la Cour vers la Ville. Ceux-ci suivent le mouvement d'émancipation des élites aristocratiques vis-à-vis du pouvoir monarchique. À l'hégémonie culturelle de Versailles succède progressivement celle de Paris qui impose des nouvelles normes de goût et de légitimité. Cette transition, le prologue en rend compte, mais d'une manière confuse et paradoxale. Outre ceux qui accompagnent les spectacles de cour (ballet, opéra) et qui reproduisent le modèle établi, on dénombre plusieurs prologues qui, devant la place vide laissée par le Roi, choisissent de s'adresser directement au public. C'est là un changement mineur, mais tout de même significatif. Pour vouer allégeance et fidélité au public, nouveau souverain et protecteur des théâtres, la formule du prologue-compliment est de préférence reconduite ; mais à la faveur de ce nouveau contexte c'est sa fonction propre qui est mise en question, d'où l'accentuation de ses traits métadiscursifs.

Les exemples abondent. Dancourt et Legrand, tous deux acteurs du Français et auteurs de comédies, ont écrit de nombreux prologues s'inspirant du modèle des fêtes de cour. Ont fait de même des auteurs comme Dufresny, Saint-Foix ou Destouches, également au service de la Comédie-

Française, et quantité d'autres plumitifs rattachés à la Comédie-Italienne et aux troupes foraines. Il y a de ce phénomène une double explication. D'une part, le lien de dépendance au roi, même hors du cadre de la cour, ne disparaît pas. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il est même renforcé par un système complexe de privilèges administré, au nom de l'État, par les Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi. Cette structure se maintiendra jusqu'à la Révolution : durant tout ce temps l'ensemble de la pratique théâtrale va souscrire à la logique curiale si bien que l'existence de l'acteur, comme son droit de représentation, demeure *officiellement* liée à l'institution monarchique.

D'autre part, si les formulations prologales restent à peu près les mêmes, c'est parce que les modalités d'échange avec le nouveau destinataire (le public urbain) ne sont pas encore fixées. Celui-ci échappe, à vrai dire, à toute saisie, à toute désignation unique. Le public de théâtre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, contrairement à celui qui instituait au siècle précédent la norme culturelle, est un animal multiforme, hétérogène, imprévisible dans ses goûts. Dans pareille situation, les artisans du milieu s'ingénient à inventer de nouvelles formes, dramatiques et scéniques, qui établiront avec lui un contact durable. Mais ils le font bien sûr dans un espace de contraintes dont le prologue exprime bien toutes les facettes. Sa fonction n'est-elle pas de rapprocher la scène et la salle ? C'est ce que son contenu, plus ouvert que jamais à la représentation de la réalité parisienne, s'engage à affirmer mais en privilégiant cette fois le pôle émetteur (acteur) au détriment du pôle récepteur (public). Dans sa forme, globalement inchangée, se lit la difficulté de rompre avec l'ancien système culturel.

Bref, le prologue colmaterait les brèches et témoignerait d'une stratégie de prudence de la part des acteurs. Ceux-ci se comportent en cela d'une manière conforme à leur état. À l'échelle de la société entière, on observe la même indécision idéologique qui se répercute dans le langage, les mœurs et les pratiques culturelles où les valeurs nouvelles (bourgeoises) font plus ou moins bon ménage avec les attitudes anciennes (aristocratiques). La précarité sociale de l'acteur paraît en ce sens exemplaire. Comme beaucoup d'autres dont il a pour tâche de refléter sur scène l'inconfort et l'indécision (voyez les marquis et chevaliers masqués de Marivaux), l'acteur traverse une période trouble et ne veut donc pas troquer la proie pour l'ombre. Son statut n'étant point assuré hors de la protection officielle du Roi, pourquoi la dénigrerait-il ? Il a tout intérêt à ne pas

y renoncer, et cela passe notamment par le discours éloquent du prologue qui confère au moins l'apparence du prestige qu'il recherche.

## Statut de la troupe et stratégie prologale

Encore faut-il savoir faire les distinctions qui s'imposent entre les troupes. Toutes n'ont pas le même statut, les mêmes privilèges, et par conséquent ne recourent pas aux mêmes stratégies discursives. Entre les Comédiens-Français, détenteurs d'un monopole inébranlable, et les acteurs forains, intégrés partiellement au système des privilèges par des alliances stratégiques mais provisoires avec l'Opéra, il y a les Comédiens-Italiens dont le statut ne sera officialisé que tardivement. L'usage qui est fait du prologue par chacun de ces groupes reflète la position particulière qu'il occupe dans le champ théâtral.

D'abord la Comédie-Française. Les prérogatives et obligations de ce collectif d'acteurs sont bien connues, de même que le modèle prologal qu'il privilégiait. Il faut maintenant insister sur l'ambivalence de cette troupe, partagée entre le Service du Roi et la recherche d'un nouveau public. Plusieurs prologues traduisent cette réalité. C'est le cas, en 1725, du *Triomphe du temps*, comédie que l'auteur-acteur Legrand fait précéder d'un prologue où il met en scène trois auteurs, Messieurs Brouillon, Griffonet et Barbouille, et une comédienne, Mademoiselle DuFresne.

Trois scènes suffisent à cerner les enjeux qui se posent alors dans l'horizon du Français. Dans les deux premières, on assiste à la querelle des auteurs au sujet de la paternité de la pièce. L'un d'eux signale l'absence des Comédiens du Roi, partis à Fontainebleau, afin de revendiquer le droit de décider à leur place de ce qui plaît ou ne plaît pas au public. Aux seuls auteurs, disent-ils, revient de fixer les règles de la représentation théâtrale. C'est alors qu'intervient la comédienne, Mademoiselle DuFresne, qui tranche le débat sur la paternité de la pièce et, du même coup, rappelle à ses interlocuteurs le crédit dont sa troupe dispose auprès du public : « Hé ! Messieurs, ne craignez que pour vos pièces. Le Public nous connaît tous pour ce que nous sommes ; et peut-être que vous aurez besoin de l'indulgence qu'il a pour nous, pour lui fermer les yeux sur bien des défauts, qu'il ne vous passerait peut-être pas dans d'autres temps » (scène 3).

Cette fiction montre bien la double allégeance des acteurs français et les conséquences qui en découlent. La plus frappante est que, pendant l'absence des officiers du roi, la scène est livrée aux mains de ceux qui veulent en tirer profit. Il s'agit ici d'auteurs, et cela n'est pas sans importance, mais ce pourrait bien être d'autres agents du milieu théâtral. Legrand d'ailleurs usera à nouveau de ce canevas et mettra à la place tantôt des représentants du public, tantôt des opérateurs de foire (*L'Opérateur Barry*). Dans chaque cas l'essentiel est de voir que la scène de théâtre, qui est souvent l'espace dramatique du prologue, devient un « espace public » où des conflits éclatent. Tel est précisément le mode sur lequel se conjugue la vie théâtrale à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les prologues, je le rappelle, se font l'écho des intérêts que défendent chaque troupe ; ils servent même parfois à lancer des attaques visant un concurrent trop gênant.

Si ce n'est pas spécifiquement le cas ici, c'est que les prologues du Français font rarement mention des autres troupes. Privilège sans doute d'un groupe qui n'a, en principe, rien à craindre vu la position hégémonique qu'il détient. Les Comédiens-Français sont dans une classe à part et ne se définissent pas ouvertement par rapport aux autres troupes, mais par rapport à une tradition dont ils sont les nobles héritiers. Seuls peut-être les auteurs peuvent la leur disputer.

Il n'en va pas de même pour les Italiens. À la recherche, dès leur retour en France en 1716, d'une légitimité et d'un public, Luigi Riccoboni et ses comédiens « ordinaires » auront à défendre leur répertoire et leur jeu *all'improvviso* et devront subir la comparaison avec les Comédiens-Français. Cette préoccupation traverse bon nombre de prologues. J'ai arrêté mon choix sur *Les comédiens esclaves* (Anonyme, [1733] 1969 : 2-16), écrit par les comédiens Lélío fils, Dominique et Romagnesi, et représenté en 1726. La scène se passe au pays du Maroc. Nos comédiens ont été fait prisonniers et un dénommé Acmet les offre en pâture à son roi sanguinaire. Scaramouche, Arlequin, Pantalon et le Docteur s'avancent tour à tour pour lui rendre hommage. Voici Arlequin s'entretenant avec le roi :

ARLEQUIN — Nous sommes Comédiens.

LE ROI — Comédiens ? je n'ai jamais entendu parler de cette Nation ; d'où tire-t-elle son origine ?

ARLEQUIN — De la folie des hommes.

LE ROI — Est-elle bien ancienne ?

ARLEQUIN — Autant que le monde ; depuis qu'il existe, notre race respire : il est vrai que nos prédécesseurs et nos contemporains même ne revêtissent point du nom de Comédiens ; mais cela ne les empêche pas de l'être (p. 10-11).

Dans l'optique d'une histoire de la troupe, on ne saurait manquer de voir là une sorte de parabole de l'arrivée des Italiens en France et de la précarité de leur position dans le champ théâtral parisien. On se souvient que c'est le Régent de France, Philippe d'Orléans, qui rappela, peu après la mort de Louis XIV, les comédiens exilés. Cette protection, devrait-on ajouter, n'assurera pas la troupe de Riccoboni contre les attaques de ses concurrents. Les Italiens n'obtiendront jamais un privilège royal en bonne et due forme, et très tôt c'est du côté du public, dispersé ici et là dans d'autres théâtres, qu'ils devront aller chercher leur véritable soutien. On connaît le succès qu'ils obtiendront, grâce à Marivaux surtout, mais non sans contestation de la part de la Comédie-Française qui, en 1762, obtient que la troupe, bientôt sous la gouverne de Goldoni, partage ses droits avec l'Opéra.

J'attire l'attention sur la *topique discursive* qui structure ce prologue. J'entends par là la référence à un scénario codé servant à distribuer les rôles et à orienter l'action du prologue. Il s'agit ici du cérémonial de l'inspection de la troupe (dite aussi l'audience) par le Roi. Les Comédiens-Italiens y étaient eux-mêmes soumis à l'occasion des grandes fêtes de cour. Bon nombre de prologues font appel à ce lieu commun qui renvoie au lien de vassalité déjà évoqué entre l'acteur et son roi. Il faut noter toutefois qu'au lieu de mettre en lumière la cohérence du système monarchique dont devrait faire état ce rituel théâtralisé, le prologue joue ici sur les distorsions et discordances que produit la rencontre de l'acteur et du pouvoir. Poursuivant l'interrogatoire, le roi demande : « Votre état est-il républicain ou monarchique ? » Réponse d'Arlequin : « Ni l'un ni l'autre ; il est cacophonique » (p. 11).

C'est là, pour les Italiens, une façon de représenter l'extériorité de leur position. Mais il est clair que ce prologue met aussi en relief la fracture qui loge désormais au cœur du système structurant la pratique du théâtre. Il n'est pas innocent, à cet égard, que le prologue entretienne, en vue de créer des effets comiques, la confusion des ordres politique et esthétique (la *Nation* des comédiens). La fracture en question ne concerne évidem-

ment pas que les acteurs et leur public. L'*état cacophonique*, c'est l'envers de l'univers monarchique absolutiste qui repose sur la convergence de tous les corps (au sens d'institutions) vers une seule et même finalité politique.

Quant aux forains, ils ne se contentent pas d'exhiber une fracture. Par la voie du prologue ils mettent en accusation le système théâtral et annoncent son renversement. Cela se fait, dirait-on, dans les règles de l'art, c'est-à-dire sur le mode parodique, mais on n'y lit pas moins la bataille que mènent sans relâche les troupes foraines contre leur exclusion du système des privilèges. Dans le prologue *Le Temple de l'Ennuy* (Anonyme, 1968 : t. 1, p. 196-200), représenté en 1716, Lesage emploie à son tour la topique de l'inspection de la troupe qu'il double du cérémonial de l'offrande au souverain. Mais comme c'est l'habitude des forains en cette matière, il prend certaines libertés dans le maniement du code et des valeurs qui sous-tendent ce type de cérémonial.

Je retiens d'abord que la figure d'autorité y est marquée d'un trait négatif. C'était le cas déjà avec les Italiens, à la différence que la sévérité du roi n'était sans doute qu'une radicalisation de son caractère, alors que dans le prologue forain on note une désacralisation certaine de la figure d'autorité au moyen de la caricature. Jugeons-en. Le prologue débute sur l'image d'un souverain triste et ennuyé, car il est, écrit-on, entouré « des livres qui ornent sa bibliothèque » (p. 197). On assiste ensuite à l'arrivée des artistes officiels du royaume : musicien faiseur de cantates, poète tragique, qui le font bâiller d'ennui. Quand, enfin, débarquent les comédiens Arlequin, Colombine et Mezzetin, le Prince a l'air si dépité que nos acteurs l'invitent à ne pas assister au spectacle.

Ce dernier détail n'est pas anodin pour ce qui est du prologue lui-même comme genre et comme forme définie par un système de relations, par une structure de dépendance, devrais-je dire. Les forains confirment, même si c'est pour rire, que *le souverain n'est plus le premier destinataire du théâtre*, du moins de celui qu'ils pratiquent. Mais plus que cela, c'est tout le système de valeurs sur lequel repose l'autorité régnant alors sur le monde théâtral qui est ainsi mis en question. En dévalorisant le roi et sa cour, les forains visent une autre cible : la culture savante contre laquelle doit se défendre le système culturel de la foire pour construire avec son public (très diversifié) une relation de confiance.

M'appuyant sur bon nombre de prologues de la foire, j'en viens à la conclusion que le théâtre forain, pour reprendre le schéma bien connu de Bakhtine, inverse les lois de la culture dominante. Il oppose le désordre à la hiérarchie (des valeurs et des rangs) comme il fait une place de choix à la musique et au geste au détriment de la parole et de l'écriture, apanages des théâtres privilégiés<sup>5</sup>.

Mais plus que cela, dans le prologue du *Temple de l'Ennuy*, le lecteur est même invité à assister à un renversement du pouvoir. Dans la scène finale arrive le personnage de Momus, dieu de la Satire, qui entend le plaidoyer des forains et qui chasse de son trône le dieu de l'Ennui. Ce geste symbolique est à prendre bien entendu dans les limites de ce genre de spectacle. Rappelons que la parodie accorde à ceux qui en font usage une liberté relative qui permet de défier la norme idéologique et de déjouer les règles qu'elle impose, en l'occurrence certaines conventions dramatiques et règles de bienséance. Mais on ne peut ignorer toutefois le carcan qu'elle représente et qui laisse peu de place à l'invention. Parodie et prologue, tout compte fait, vont de pair. Leur usage étendu par les forains prescrit en fait les limites à l'intérieur desquelles se pratique le théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle ; celui-ci demeure fondamentalement un instrument de la domination monarchique.

---

5. On sait qu'au tournant du siècle les forains sont frappés de plusieurs interdictions (pas de dialogues, pas de danse) qui visent à les confiner à la sphère du divertissement populaire. Mais au lieu de rétrécir leur champ d'action, ces décrets auront pour effet d'aider le système de la foire à investir tout le territoire théâtral. Vers 1720, on voit ainsi apparaître à la Comédie-Française des pièces comportant des personnages de foire (Scaramouche, Polichinelle, Mezzetin) et adoptant la forme discontinue du spectacle forain (assemblage de petites pièces en un acte appelé « ambigo comique » et précédé d'un prologue).

## Bibliographie

- ANONYME ([1733] 1969), *Nouveau théâtre italien*, Genève, Slatkine Reprints, t. 1.
- ANONYME (1968), *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra Comique contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent*, Genève, Slatkine Reprints, t. 1.
- DUCKWORTH, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, PUPress.
- LEGRAND, Marc-Antoine (1725), *Théâtre*, Paris, Ribou, vol. 3.
- VEIL, Michèle (1990), « Préface », dans Michèle VEIL (dir.), *Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives*, Sator, Montpellier, p. 1-14.

Monique Lafortune  
Collège de Bois-de-Boulogne

## Le théâtre radiophonique de Jacques Languirand

Entendez-vous, *par quatre chemins*, le rire « tripatif » de Jacques Languirand ? Pour un certain public, relativement cultivé, assez du moins pour s'intéresser aux grands courants de la pensée contemporaine, son nom évoque l'émission dont il est l'animateur depuis maintenant plus de vingt ans. On l'associe au nouvel âge, ce qu'il n'apprécie plus guère compte tenu que cette appellation est utilisée abusivement et imprécisément. D'autres connaissent le coanimateur de la défunte émission culturelle *La bande des six*. Mais combien savent le rôle important qu'il a joué au Québec en tant qu'homme de théâtre ? Quelques-uns affirment même que Languirand se place parmi les principaux dramaturges des années cinquante après Gratien Gélinas et Marcel Dubé (Saint-Jacques, 1982 : 515).

Pour justifier une telle reconnaissance par l'institution littéraire, il fallait que Languirand se démarque, que ses créations soient *insolites*, pour reprendre le titre de sa première œuvre portée à la scène. Dans cette pièce, il cherchait une forme appropriée aux thèmes de l'angoisse et de l'absurde véhiculés par l'existentialisme, thèmes qui traverseront son œuvre. C'est ainsi qu'en 1956 *Les insolites* marque, au Québec, les débuts officiels du théâtre dit de l'avant-garde et obtient, peut-être pour la même raison, prix et trophées.

En 1958, cherchant toujours à renouveler la dramaturgie, Languirand ose être *perplexe*, semblable en cela à un de ses personnages qui reste accroché à un poteau durant toute la pièce *Le gibet*, montée à la Comédie-Canadienne. En effet, Perplex regarde de haut cette brochette d'humains écroulés devant l'absurde de la vie pendant que lui, tel un héros qui poursuit un idéal, tente d'assumer son dérisoire destin.

En 1957, à la télévision de Radio-Canada, la création des *Grands départs* constitue un autre moment important dans la carrière de Languirand. Rappelons-en brièvement le propos : les personnages, à l'image du Vladimir et de l'Estragon de Beckett, attendent en vain l'arrivée de déménageurs ; mentionnons également que c'est une pièce où l'échec triomphe : Hector ne réussit pas à écrire, Albert ne fait pas le tour du monde et le grand-père, perdu parmi les bagages, est paralysé, jusqu'à la fin où il s'arrache de sa paralysie et parle.

Outre l'écriture de pièces – ajoutons aux précédentes *Le roi ivre*, *Klondyke*, *Les violons de l'automne*, etc. –, Languirand a contribué à enrichir l'univers théâtral québécois en fondant la Compagnie Jacques-Languirand en 1950, le Théâtre de Dix heures en 1956, en assumant les fonctions de secrétaire général de la Comédie-Canadienne en 1958-1959 et de directeur adjoint au Théâtre du Nouveau Monde de 1964 à 1966. Il fut également auteur d'œuvres radiophoniques. C'est cette facette de sa création dramatique que j'aimerais aborder ici par l'analyse de trois œuvres : *Émission spéciale* (1955), *La cloison* – écrite à Paris en 1962 et jouée en 1965 au Théâtre de la Place Ville-Marie, sous le titre *Les cloisons* ; reprise en 1966 en anglais à Toronto sous le titre *The Partition* ; jouée à la radio en 1971 – et *Feed back* (1971).

Je tenterai de démontrer à quel point la carrière de Languirand à la radio a influencé son œuvre et a fait de cet auteur un écrivain de l'ouïe. En effet, Languirand pense en fonction d'un univers sonore ; ses œuvres, éminemment radiophoniques, semblent n'avoir été conçues que pour être entendues. Bref, la dimension sonore triomphe dans cette production théâtrale de Languirand, ce qui est loin d'être le cas de toutes les pièces que l'on entendait à la radio, notamment à l'émission *Atelier de création radiophonique*, autrefois présentée au réseau FM de Radio-Canada. De plus, je tenterai de démontrer la cohérence thématique qui existe entre ces pièces moins bien connues et celles qui ont été reconnues par l'institution litté-

raire. Il sera donc question, entre autres, des omniprésents thèmes de l'attente, de la solitude et de l'incommunicabilité. Cette incommunicabilité existe entre l'animateur de radio et son public – *Émission spéciale* –, au sein du couple – *La cloison* –, entre un homme et toute l'humanité – *Feed back*.

Abordons tout d'abord l'univers délirant et plus qu'« insolite » d'*Émission spéciale*. Cette pièce dramatique, créée le 24 juillet 1955, nous plonge dans un univers où l'absurde l'emporte, où l'on tombe presque dans le burlesque et même, parfois, dans le grotesque. Décidément, Languirand n'y emprunte pas le chemin de la subtilité. Il recourt au procédé de la mise en abyme en racontant, dans sa pièce, l'histoire d'une émission radiophonique qui n'arrive pas à être réalisée. Cette comédie loufoque s'ouvre sur l'annonce d'une « émission spéciale » à l'occasion de la mort du grand penseur national Aristobule Quiry, peu connu du public à l'écoute. Une musique funèbre suit la voix I qui relève la stupidité de louer ainsi les morts ; puis, un gong se fait entendre après que la voix II eut parlé de la profonde consternation dans laquelle le monde moderne est plongé à la suite du décès de cet instigateur du moriturisme, autre nom du jusqu'aboutisme, mouvement philosophique dicté par le souci de s'opposer à l'existentialisme envahissant.

Pour mieux saisir la structure derrière l'apparente déstructuration et pour mieux analyser l'exploitation du sonore chez Languirand, je procéderai à un découpage du texte en séquences.

*Séquence 1* – Il s'agit essentiellement d'un dialogue entre deux animateurs – voix I et II – qui, par des raisonnements loufoques et absurdes, essaient d'expliquer le moriturisme aux auditeurs. Mais cette tentative est constamment interrompue par les interventions du réalisateur – voix IV –, lesquelles viennent mettre en relief toutes les ficelles du métier, toute la « cuisine » radiophonique (par exemple, « Stand by 5 4 3 2 1 0... »). À l'instar du théâtre d'Eugène Ionesco qui s'avoue théâtre, la radio ne se gêne pas ici pour se révéler radio. À la voix dérangeante du réalisateur vient s'ajouter la voix V, celle du reporter sportif, accompagnée d'un bruit de foule, et interrompue par des BZZZ... À la fin de cette séquence, l'annonce de l'enregistrement d'un cours donné par l'éminent philosophe

est ratée – les indications sonores de l'auteur sont :  
« BOOM!!! Explosion. »

*Séquence 2* – On se retrouve seul avec la voix I qui a reçu l'ordre de distraire les auditeurs. Cet animateur avoue son absence d'intérêt et de croyance dans les émissions intellectuelles et déclare : « Je suis une oasis et vous êtes les chameaux » (Languirand, 1970 : 198). Est-ce là la perception de Languirand du rôle de l'animateur et des auditeurs ? Sa perception de la fonction de la radio ? La question reste ouverte. La voix I enchaîne en invitant les auditeurs à l'action – et non à la réflexion ! ? – et en criant « À moi, les bruits ! » (p. 199). L'animateur se lance à l'exploration de l'univers sonore. Il annonce divers bruits (pas d'un homme qui marche, coups de revolver, etc.) qui ne correspondent pas aux bruits entendus (un avion, une sirène de bateau, etc.). Puis, progressivement, la voix I se met à imiter un coq, un chat, un chien. Heureusement, ces « âneries » cessent, car les bruits nous « laissent entendre » qu'on a arrêté et bâillonné l'animateur. Fin de cette séquence ! – Fouiou !, écrirait Languirand qui n'a pas peur des onomatopées.

*Séquence 3* – Autre empêchement – pour employer un euphémisme –, un paysan entre dans le studio avec... une vache. Meu... Lien avec la séquence ? Fondu « déchaîné » ? Même pas. L'absurde est à son comble. Le meuglement de la bête – qui est « bête » dans tout cela ? – se mêle à des BZZZ... BZZZ... Le paysan veut comprendre la place de ceux qui tombent non pas dans l'intellectuel, mais dans l'agricole. Exaspéré, l'Animateur, qui essaie d'expliquer le moriturisme, menace de tuer le paysan. Son : mitrailleuse, coups de feu. Devant la menace, le paysan décide d'opter pour la télévision. Et v'lan !

*Séquence 4* – Croyant avoir enfin la paix, l'animateur et les pauvres auditeurs continuent d'être harcelés par des problèmes techniques. Diverses tentatives d'arrêter cet agaçant BZZZ..., qui vient en arrière-plan perturber l'émission,

avortent ; à force de coups de hache, on finit par abattre le bruit. L'intervention du réalisateur – voix IV– nous rappelle qu'il s'agit bel et bien d'une émission de radio. L'auditeur commençait à en douter !

*Séquence 5* – Cinquième empêchement ? Chers lecteurs-auditeurs, Languirand précise : LE TÉLÉPHONE SONNE. La femme d'Aristobule Quiry se plaint : « Elle prétend que nous n'avons rien compris à l'œuvre de son mari » (p. 205). Cette séquence se termine par une crise d'hystérie de l'animateur II : « J'en ai assez. Je suis à bout de nerfs » (p. 205). La voix I revient ; une lutte, au sens physique du terme, s'installe entre l'animateur et le réalisateur. Les coups de feu – encore ! – nous laissent croire à une mort. La voix d'un *speaker*, à la fin, vient confirmer la mort du réalisateur. Une invitation est lancée aux auditeurs : « Nous prévoyons réaliser une émission spéciale à l'occasion du dixième anniversaire de la mort d'Aristobule Quiry » (p. 206). Les auditeurs seront-ils au rendez-vous ? Il est permis d'en douter.

Languirand veut-il se moquer des émissions qu'il anime lui-même dans la vraie vie, réalisées spécifiquement pour les intellectuels et qui ne réussissent pas à passer la rampe ? L'absurde serait-il la forme qu'il utilise pour exprimer son regret de ne pouvoir tenir un discours intellectuel au Québec ? Fait incontestable : nous sommes devant un constat d'échec.

\*  
\* \* \*

Un des liens qui unit *La cloison* à *Émission spéciale* est la communication. Dans celle-ci, la communication entre les animateurs de radio et le public-auditeur s'est avérée impossible, des obstacles de toutes sortes empêchant l'émission intellectuelle d'avoir lieu. Dans celle-là, on tente d'établir la communication entre un homme et une femme, étrangers l'un à l'autre, souffrant de solitude de chaque côté de cette cloison qui symbolise le fossé séparant les deux sexes.

Sur le plan de la structure – et là réside la subtilité de la composition –, il s'agit ni d'un dialogue ni de deux monologues en parallèle. Placé à la

« frontière » des deux, l'auditeur, tout comme le couple d'ailleurs, en arrive presque à croire que le contact est établi. Illusion ? On se le demande durant toute la durée de ces drôles de soliloques où les répliques en parallèle se complètent comme si l'inconscient de chacun de ces deux étrangers, logeant dans deux modestes chambres d'un hôtel quelconque, devinait ce qui se trouve dans la tête de l'autre ou, plutôt, dans le cœur de l'autre.

Nous pouvons cerner l'essentiel de cette comédie dramatique en procédant par le biais de l'analyse des bruits et des symboles, des bruits-symboles. Cette façon de procéder met en évidence la finesse d'analyse psychologique de Languirand, en même temps qu'elle prouve que cet auteur construit sa dramatique à partir des éléments sonores.

Après que l'homme eut décrit le lieu où il se trouve et deviné, à partir d'un bruit de talon haut, que la chambre voisine était occupée par une femme, celle-ci pose un premier geste afin d'établir le contact : elle ouvre la fenêtre. On entend les bruits de klaxons provenant de la rue. La fenêtre symbolise ici la réceptivité (Chevalier et Gheerbrant, [1969] 1982 : 376) ; d'ailleurs, l'homme ira lui aussi ouvrir sa fenêtre, comme pour répondre au geste de l'autre. Ces deux bruits d'ouverture indiquent nettement le désir de *s'ouvrir* à l'autre. Or, la femme referme la fenêtre : ouverture éphémère à l'autre.

Le second bruit manifestant ce désir d'entrer en contact est le bruit du robinet et de l'eau qui coule. En même temps, comme s'ils s'étaient concertés cette fois, les deux ouvrent le robinet. Ce bruit d'eau servira de fond sonore à toute la séquence. Ces deux éviers placés dans les deux chambres rappellent que : « [...] dans la Bible [...] c'est près des sources et des puits que s'opèrent les rencontres essentielles [...]. Près d'eux, l'amour naît et les mariages s'amorcent » (p. 376). L'eau symbolise donc « les motivations secrètes et inconnues et représente l'infinité des possibles et toutes les promesses de développement » (p. 381). Pourtant, les deux referment le robinet : « Si je ferme, vous allez interpréter cela comme un signe » (Languirand, 1971a). La femme trouve cette solitude si triste qu'elle tente à nouveau de rétablir le contact en rouvrant le robinet. L'homme semble avoir interprété ce geste comme une avance sensuelle : « Vous êtes venue vous blottir doucement dans mes bras » (Languirand, 1971a). Cette sensualité sert d'amorce à une approche qui, cette fois, vient de l'homme et semble carrément sexuelle. Est présentée comme un viol cette scène où il se promène dans

le corridor et désire « pénétrer » dans la chambre, ou du moins épier par le trou de la serrure. D'ailleurs, dans une symbolique évidente, la femme poussera le verrou et aura peur de cette intrusion dans l'intimité de sa chambre, dans l'intimité de sa vie.

Puis, progressivement, les bruits qui traduisaient le désir de communiquer avec autrui se métamorphosent en bruits qui témoignent d'une fermeture à l'autre. Ainsi, la femme tire le rideau de sa fenêtre, éteint sa lampe de chevet. Pourtant, avant que l'homme et la femme ne se couchent, une dernière chance de se rejoindre est peut-être possible : ils ouvrent la fenêtre en même temps. Mais puisqu'ils ne peuvent pas, par pudeur, se « trouver ensemble à la fenêtre [...] », ils referment et éclatent de rire : « C'est ce que nous avons de mieux à faire ! » Aller emprunter des allumettes ? Un livre ? Tous les scénarios envisagés sont irréalisables « [...] parce que, ça ne se fait pas ! » (Languirand, 1971a).

L'homme donnerait bien dix ans de sa vie « pour trouver le courage d'abattre cette maudite cloison » (Languirand, 1971a), et la femme en donnerait bien vingt pour qu'il aille la retrouver en rêve, mais les deux resteront chacun dans leur chambre après avoir tout éteint. L'homme tentera de la rejoindre dans ses rêves. La fusion ne serait-elle possible qu'en rêve ? Les hommes et les femmes sont-ils, dans la réalité, séparés par une cloison infranchissable ? Deuxième constat d'échec.

\* \* \*

Troisième tentative d'établir la communication, *Feed back* met en scène un homme qui, après la grande hécatombe, essaie de communiquer avec le reste de l'humanité. Est-il le seul survivant ? Encore une fois, la « désespérance » d'être seul poussera cet être à vouloir rejoindre ses semblables, s'il en reste !

Ici également, le sujet se prête à merveille à l'exploration sonore, puisque ce troglodyte recourt à l'électronique pour rejoindre ses semblables. La radio constitue le média central permettant à cet ultime solitaire d'envoyer son message quotidien qui lui revient en *feed back*. Le désespoir et la solitude sont portés au paroxysme, « la communication est devenue un mur » (Languirand, 1971b). Si l'homme ne communique pas, converse-t-il avec lui-même ?

*Séquence 1* – Nous sommes en l'an 2010. « Vous pouvez communiquer avec moi tous les jours à midi et à minuit... » Le solitaire, désespéré, envoie son 835<sup>e</sup> message, lequel est identique aux 834 précédents. Cette persévérance traduit son absurde espoir : « Où que vous soyez, qui que vous soyez, je vous supplie de vous mettre en rapport avec moi » (Languirand, 1971b).

*Séquence 2* – L'espoir rejaillit, puisque le récepteur capte des sons, des bribes de phrases. Des voix ? On ne saurait dire : le message est inintelligible (on pense à Ionesco et à sa pièce *Les chaises* dans laquelle cet orateur tant attendu n'émet, à son arrivée, aucun son en prononçant son supposé discours). Désespérément, l'homme répond au message indéchiffrable et s'écrie : « Parlez-moi ! » (Languirand, 1971b).

Un deuxième espoir point : vue par le hublot, une forme de vie, celle de milliers d'insectes. Le hublot fait penser à la fenêtre de *La cloison*, même s'il est impossible à ouvrir. L'être humain est enfermé dans « une coquille de béton » fissurée, à l'image du château dans *Le roi se meurt* d'Ionesco (oui, encore une fois, puisque les ressemblances sont à ce point nombreuses !). De peur d'avoir imaginé ce message, « ce troglodyte de l'ère électronique » se fait confirmer l'existence des voix entendues par l'ordinateur. Mais la lucidité du personnage et sa déception lui laissent croire que : « [...] ces bribes de phrases... c'est peut-être cela la communication des hommes, entre eux, à l'époque de l'électronique, dernière étape de l'évolution humaine » (Languirand, 1971b). Désespérant ce ruban magnétique qui tourne à vide et duquel s'échappent des sons, des cris, des petits bruits (*in*)*signifiants* !

*Séquence 3* – Ultime tentative, un message est envoyé à Dieu. En voix réverbérée et qui revient en *feed back*, l'homme questionne Dieu. « Pourquoi nous as-tu donné l'espoir ? » À quoi bon, puisque Dieu n'existe pas, puisque ce sont les humains qui l'ont créé. Dieu disparaîtra donc avec le dernier survivant.

Une progression se fait sentir dès que l'homme accepte l'idée de la mort. Il mourra, puisque l'eau manque. « Il se passe enfin quelque chose. »

Enregistrement sur cassette du dernier message – le 21 janvier de l'an 2012 –, message qui se répétera jusqu'à ce que l'équipement électronique ne tienne plus le coup. Il témoignera de l'homme. « Adieu la terre » (Languirand, 1971b).

Puis un ruban de cassette est passé en accéléré, laissant entendre parfois « Tous les jours, pendant plus ou moins 10 minutes, j'ai attendu », des bribes de mots, des phrases... C'est peut-être cela la communication des hommes, à l'époque de l'électronique, dernière étape de l'évolution humaine... Pour la troisième fois, la tentative de communiquer échoue.

\* \* \*

Ce que l'on remarque, après avoir analysé ces trois œuvres radiophoniques, c'est la pertinence du sujet par rapport au média utilisé, la radio :

1. Une émission radiophonique (*Émission spéciale*) ;
2. La découverte de « l'autre » à travers des bruits (*La cloison*) ;
3. La tentative, de la part d'un survivant, d'envoyer un message au reste de l'humanité (*Feed back*).

Parce que le sujet semble avoir été choisi dans le but d'explorer l'univers des sons et des bruits, ces trois pièces gagnent à être *entendues* et non vues, ce qui est le propre d'un radiothéâtre bien conçu.

En ce qui a trait à la thématique, la redondance du thème de l'incommunicabilité est évidemment frappante. Cette impossible communication, la façon dont elle est démontrée surtout et « le goût de l'étrange, de l'absurde, du mystérieux et de l'humour noir » (Bouchard, 1984 : 259) nous amènent à établir un parallèle évident entre l'œuvre de Languirand et les univers d'Ionesco et de Beckett. Ici, point d'êtres humains qui parlent de l'incommunicabilité, mais plutôt des humains qui la vivent concrètement, tangiblement. Un sentiment presque amer d'absurdité se dégage de cette thématique redondante : sommes-nous si seuls ? Les questions qui surgissent nous atteignent en plein cœur. Le philosophe Languirand ne se dissocie plus de l'homme de théâtre, et cet homme de théâtre a l'air de s'être donné pour mission de faire réfléchir et non de divertir – l'inverse de ce que font les animateurs d'*Émission spéciale*.

Il faut également souligner la cohérence thématique qui existe entre ces trois radiothéâtres et les autres pièces de Languirand, plus connues et reconnues par l'institution littéraire. Ainsi remarquons-nous deux constantes dans le théâtre de Languirand : 1. on attend toujours quelque chose ou quelqu'un ; 2. les personnages échouent. Languirand regarde le monde à travers les lunettes du pessimisme et de la lucidité.

En terminant, je m'interrogerai sur la part de créativité propre à chaque intervenant dans la réalisation d'un radiothéâtre. La réussite est-elle imputable à l'auteur, au réalisateur ou aux comédiens ? Dans une réflexion qu'il amorce dans *Machines à communiquer 1*, Pierre Schaeffer s'arrête, lui, aux rôles de l'auteur, du public et du producteur. Son analyse de ce triangle de la communication révèle qu'il remet en cause le triptyque bien connu : émetteur – message – récepteur. Selon lui, la réalité est plus complexe, malgré la résistance des archétypes qui, à son avis, est remarquable, puisqu'« [...] elle réussit encore à masquer constamment la présence du producteur, à éliminer ce tiers indésirable dans le sublime dialogue du Créateur et du Consommateur » (1970 : 48). Il tente de démontrer l'importance de ce producteur « indésirable » dans notre société où « l'œuvre d'art est devenue un produit de consommation » (p. 49) et où des pressions de toutes sortes influencent le processus de création, notamment dans le cas de la production d'un radiothéâtre. Il en arrive à parler de l'asservissement des auteurs aux producteurs et aux « multiples acteurs, figurants, régisseurs de cette vaste pièce montée » (p. 56).

Les propos de Schaeffer rejoignent ceux de Jacques Dubois sur le statut du texte littéraire. Dans le cas des œuvres radiophoniques, on peut se demander si la nécessité du support électronique – bruits, sons, musique – remet en question le statut même du texte en le rendant dépendant de la technique. Certes, l'écriture du texte précède la production radiophonique, et la spécificité du langage radiophonique n'exclut jamais le texte, mais qu'advierait-il de *La cloison*, par exemple, sans l'interprétation tout à fait professionnelle d'Albert Millaire et de Monique Miller ? Que deviendrait *Feed back* sans les effets techniques, de réverbération des voix et d'accélération des messages enregistrés ? En contrepartie, on peut se demander comment se débrouillerait un excellent technicien du son qui aurait à produire une œuvre à partir d'un texte qui n'a pas été conçu en fonction du sonore. On comprend dès lors la pertinence du titre de l'article de Dubois « Statut du texte ». Sa conclusion rejoint celle de Schaeffer :

« Ainsi, en deçà des visées idéalistes qu'on lui attribue, toute écriture s'élabore avant tout sur la base d'un rapport stratégique à des conditions de production » (Dubois, 1978 : 158). Languirand se devait donc de se soumettre, lui aussi, aux contraintes et aux limites de la radio ? Certes, oui ! Par contre, il a su en explorer les possibilités et les richesses.

Contrairement à Schaeffer, j'ai omis de parler du public, de ce que Umberto Eco appelle, dans *Lector in fabula*, « son interprétation interprétative » (1985 : 5) ; mais, comme celui-ci le dit si bien : « [...] nous sommes des nains sur l'épaule des géants » (p. 58) ; le géant étant ici Languirand, le dramaturge, celui qui, tout comme Nino Frank, a compris que, « à la radio, il faut que l'oreille voie » (1969 : 160).

## Bibliographie

- BOUCHARD, Christian (1984), « *Le dictionnaire insolite*, de Jacques Languirand », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 4 : 1960-1969, Montréal, Fides, p. 259.
- CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT ([1969] 1982), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. revue et augmentée, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature*, Paris/Brussels, Fernand Nathan/Éditions Labor.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- FRANK, Nino (1969), « Le théâtre radiophonique », dans Jean TARDIEU, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Paris, Unesco, p. 147-161.
- LANGUIRAND, Jacques (1970), « Émission spéciale », dans Pierre PAGÉ, *Le comique et l'humour à la radio québécoise*, Montréal, Fides, vol. 2, p. 193-206. [Avec la collaboration de Renée Legris.]
- LANGUIRAND, Jacques (1971a), *La cloison*, enregistrement, Radio-Canada.
- LANGUIRAND, Jacques (1971b), *Feed back*, enregistrement, Radio-Canada.
- SAINT-JACQUES, Denis (1982), « *Les insolites*, comédie de Jacques Languirand », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 3 : 1940 à 1959, Montréal, Fides, p. 514-518.
- SCHAEFFER, Pierre (1970), « Le triangle de la communication », dans Pierre SCHAEFFER, *Machines à communiquer 1*, Paris, Éditions du Seuil, p. 45-78.

LÉVESQUE, Robert, *La liberté de blâmer. Carnets et dialogues sur le théâtre*, Montréal, Boréal, 1997. (Coll. « Papiers collés ».)

Le titre fait référence à la formule de Beaumarchais : « Sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur. » C'est la condition en principe assurée à tous les critiques. Pourtant, tous n'en profitent pas aussi allègrement que Robert Lévesque dont les seize années de carrière au *Devoir* ont été marquées par de durs affrontements avec un milieu théâtral un peu frileux, avide d'éloges et prêt à crier au loup devant le blâme, surtout lorsqu'il est jeté sans ménagement, avec un sens voltairien de la formule cinglante.

Le milieu a poussé un soupir de soulagement lorsque Lévesque a dû quitter *Le Devoir*; le critique s'est vite trouvé une autre tribune. À Radio-Canada, Stéphane Lépine l'a invité à livrer 15 carnets, dans une série intitulée *Robert Lévesque. Profession : critique*. Repris dans cet ouvrage, chacun de ces carnets est suivi d'une discussion apparemment improvisée entre le critique et l'animateur-réalisateur Lépine. Si l'on retrouve dans ces carnets le mordant et l'écriture nourrie de riches références culturelles auxquels nous a habitués le critique du *Devoir*, le ton y est plus personnel encore, plus intime et la perspective plus large, visant à rappeler les « quinze dernières années de pratique théâtrale au Québec » (p. 7) non pas en suivant leur déroulement chronologique, mais en en

dégageant les crêtes et les pics, en justifiant les éloges plutôt que les blâmes distribués par le critique. Aussi, après avoir rendu un hommage en quelque sorte obligé au « *dynamic duo* des années 1970 » que sont « Brassard le gourou et Tremblay la *mamma* » (p. 45), c'est aux artisans du renouveau théâtral des années 1980 qu'il s'intéresse surtout : les dramaturges Normand Chaurette, René-Daniel Dubois et Michel Marc Bouchard, les créateurs Robert Lepage, Gilles Maheu et Denis Marleau, les comédiennes et comédiens les plus doués, réservant toutefois des carnets à l'évolution récente de la scénographie et à des spectacles ou auteurs (d'ici ou d'ailleurs) qui ont constitué des jalons majeurs dans son propre parcours.

Par exemple, au quatorzième carnet, intitulé « La nuit transfigurée », Lévesque nous raconte « la grande nuit blanche de [sa] vie d'amoureux du théâtre », lorsqu'il assiste à « l'historique création du *Soulier de satin* » (p. 164) mis en scène en Avignon par celui qui demeure son dieu, Antoine Vitez. Du coup, Lévesque devient lyrique : « J'entends encore les cris des martinets au-dessus de la cour et je me souviens du soleil sensuel qui donnait sur les pierres du palais, et de ce grave bleu du ciel au-dessus des murs » (p. 165)... En fait, seules les grandes œuvres et les productions exceptionnelles, toutes européennes, créent en lui un état d'exaltation. Sans doute est-ce parce qu'il associe « l'illumination théâtrale absolue » (p. 17) à *L'annonce faite à Marie* découverte à 16 ans au Collège de Matane

et à la *Phèdre* rendue par Marie Bell trois ans plus tard. Cette théâtralité semble convoquer, pour Lévesque, tout un contexte culturel et historique qu'il aime évoquer, parfois en des termes qu'on dirait tirés d'une chronique mondaine d'une époque révolue. Aussi ne saurait-il décrire sa « nuit transfigurée » de 1987 sans rappeler la création du *Soulier de satin*, en 1943, « quand Guitry persifle pour la petite histoire ce spectacle de Barrault », auquel le tout-Paris est présent : « Au parterre Drieu la Rochelle, Sartre dans une baignoire, Danielle Darrieux dans une corbeille, Jean Paulhan sur un strapontin, et Paris va s'endormir encore une fois » (p. 164). « On est critique sous Tremblay comme on était salonnard sous Molière » (p. 44), écrit-il ailleurs, sans doute pour justifier le statut d'auteur national » (p. 50) qu'il lui concède du bout des lèvres, en ajoutant aussitôt, l'air de suggérer qu'il manque une patte au piédestal, « que la France ne s'est pas encore approprié l'œuvre de Tremblay ». C'est agaçant à la fin ! Autant le lecteur apprécie l'éblouissante culture théâtrale, potins de coulisse compris, autant il ne peut manquer d'être heurté par les réserves, souvent inconscientes ou suggérées, qui ressortent d'une comparaison entre le milieu québécois et la grande tradition européenne : « Marleau, qui sort du Conservatoire de Montréal, a sa véritable formation lorsqu'il voit les travaux de Giorgio Strehler, de Patrice Chéreau ; Maheu, avec Barba et Yves Lebreton » (p. 29). La « véritable formation » comme la culture valable ne peuvent venir que d'ailleurs, et l'histoire du théâtre québécois depuis 1970 se résume-

rait, suggère Lévesque, aux tentatives successives pour « se débarrasser de ses tares » (p. 154), pour rattraper un « retard » considérable « sur le plan politique dans la pratique théâtrale » (p. 123) par rapport au reste du monde, notamment à cause – cette fois, c'est Lépine qui le suggère – d'un certain degré d'inculture du metteur en scène québécois » (p. 124).

La pire tare, celle qui indigné Lévesque par-dessus tout, c'est la « curée identitaire et folichonne » illustrée par « une figure issue de l'épicerie », nommée Jean-Claude Germain. Le manque de nuances confine ici au mépris, lorsque le critique évoque cette époque où (faut-il le regretter ?) il ne travaillait pas encore au *Devoir* : « Identité et obscurantisme étaient les marmelles adverses de cette dramaturgie univoque du babil de l'impuissance » (p. 21). Pas étonnant, alors, que la génération de Chaurette soit présentée comme celle « du ras-le-bol identitaire » (p. 32) – *Rêve d'une nuit d'hôpital*, la première pièce de Chaurette dont le récit est encadré par les deux derniers coups de l'angélus, se situant bellement « dans le partage de midi de Claudel, c'est-à-dire dans l'instable de la grâce... » (p. 37) – et tout son théâtre comme celui, « mégalomane » (p. 39), de Dubois constituant une « fuite pour sortir du cadre » qui serait « le fondement du théâtre postréférendaire » (p. 38). Et si Bouchard suggère une filiation avec Dubé et Tremblay, il est sauvé par la référence à « Dostoïevski, pour le sentiment de chaos que l'on trouve dans ses pièces » (p. 40).

La seconde tare que notre milieu commence à peine à éradiquer, c'est son « anti-

intellectualisme ». « On comprendra que dans [ce] contexte, précise-t-il, le théâtre québécois ne se soit pas trop laissé imprégner par les influences étrangères, par l'évolution et les révolutions de la mise en scène à travers le monde » (p. 119). Ce n'est certes pas du côté des théâtres institutionnels, où l'on navigue entre « le populisme de la Compagnie Jean-Duceppe et le gâtisme du Rideau Vert » (p. 131), qu'il faut attendre la révolution ! Et même sur les scènes où l'on se préoccupe davantage du renouveau dramaturgique et scénographique, Lévesque déplore une certaine uniformité : « On produit un même sceau de théâtre, à l'Espace Go, au Quat'Sous, au TNM, cette indifférenciation nous fait perdre des caractères, des choix, des esthétiques, des dissidences » (p. 94). D'ailleurs, Lévesque laisse sous-entendre que la critique pourrait stimuler le milieu dans le sens d'un éclatement créateur, si elle n'était elle-même si terne et uniforme. Si elle était plus compétente aussi, bien sûr : « L'autre jour, note Lévesque, un critique d'un quotidien à grand tirage [on se demande bien qui ?] qualifiait d'inutile et d'inefficace la seconde scène d'Elvire dans le *Dom Juan* de Molière... » (p. 159). D'autres, ajoute-t-il, « s'adressent à des auditoires vastes et étalent leurs "coups de cœur"... sans avoir jamais lu Brecht » (p. 160) ! Chez Lévesque, ce ne sont ni les lectures, ni les « coups de cœur » qui manquent. Il a exercé longtemps, et fort utilement, sa « liberté de blâmer ». Si on peut lui reprocher d'y avoir pris parfois un plaisir certain, voire malin, en décochant des coups de griffe trop acérés, on regrette tout de même de ne plus pou-

voir le lire dans son journal du matin, en prenant le premier café de la journée.

Jean Cléo Godin

Université de Montréal

---

BARRETTE, Jean-Marc, *L'univers de Michel Tremblay : dictionnaire des personnages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996

---

*L'univers de Michel Tremblay : dictionnaire des personnages* se veut d'abord et avant tout un ouvrage de référence pour le lecteur contraint de recomposer sans cesse une œuvre parmi les plus complexes de toute la littérature québécoise. En effet, quiconque a parcouru l'œuvre de Tremblay un tant soit peu s'est trouvé dans l'obligation de repérer des indices pour démêler cette multitude de personnages dont l'identité change souvent d'un récit à un autre. La composition de l'univers de Tremblay en appelait de cette nécessité de proposer un tel outil de recherche, comme en témoigne le début de la présentation de l'ouvrage : « Michel Tremblay a créé une œuvre colossale, avec quelque 2 170 personnages répartis dans 44 "textes". L'œuvre a atteint un tel niveau de complexité que seul un groupe restreint de "fidèles" arrive à retracer le cheminement des personnages qui réapparaissent de romans en pièces de théâtre, de romans en récits autobiographiques. Les

implications de telle réplique ou les origines de telle situation particulière deviennent parfois difficiles à saisir en raison de la pratique de la réitération, si particulière à Tremblay. » Le corpus retenu par Jean-Marc Barrette comporte donc 26 pièces de théâtre, 9 romans, 2 textes fantastiques, 3 nouvelles et récits divers ainsi que 4 textes autobiographiques. L'auteur et journaliste les présente en suivant, dans certains cas, l'ordre chronologique des rééditions, de même qu'en tenant compte des modifications (ajout de texte, de personnages, précisions d'ordre linguistique) qu'il jugeait significatives. Sont exclus les adaptations de pièces étrangères et le livret de l'opéra *Nelligan* (une commande). Les films ont été étudiés lorsqu'ils offraient des détails intéressants sur certains personnages.

Thèse de doctorat à l'origine, ce dictionnaire est le fruit d'une longue et minutieuse recherche dont l'objectif était de faire une analyse exhaustive et contextuelle des personnages de Tremblay, tout en suivant le fil de leurs parcours respectifs et les liens entretenus avec les autres personnages. Conformément à ce qui est mentionné dans la présentation, l'ouvrage permet au lecteur de faire l'économie d'une lecture ardue et lui propose de nouvelles avenues de signification qui mettent en évidence l'importance du travail de création chez Tremblay. Essentielle à une utilisation efficace de l'ouvrage, la présentation souligne également l'ampleur de la recherche et nous en fait apprécier la rigueur. En s'y référant, le lecteur se familiarise avec les techniques de confection du volume composé de cinq parties : un dictionnaire des personnages

fictifs, un dictionnaire des personnages référentiels, l'annuaire des œuvres de Tremblay, les arbres généalogiques et une bibliographie. Cette introduction à la matière nous informe donc sur les règles de composition et de rédaction des entrées, en plus de nous renseigner sur les désignations retenues dans la description et la caractérisation de chaque catégorie de personnages ainsi que sur l'utilisation des divers sigles et symboles, etc., bref, toutes ces données générales nécessaires au bon usage d'un dictionnaire.

La recension est organisée suivant deux grands types. Viennent en premier les personnages fictifs qui n'appartiennent qu'à l'œuvre de Tremblay. Classées par ordre alphabétique, les entrées nous sont d'abord présentées à partir du nom usuel du personnage, auquel est juxtaposé son surnom ou changement de nom selon le cas, le tout complété d'une courte description qui inclut des données caractéristiques propres à chacun (année de naissance, décès, situation familiale, etc.). Suit un inventaire des différentes intrigues où nous retrouvons ce personnage, chaque résumé de l'action faisant état des liens qu'il entretient avec les autres protagonistes de ces récits. Ainsi renvoyé à d'autres entrées du dictionnaire, le lecteur parvient à démêler les fils de la vie de chacun et à en brosser un portrait plus précis.

À la catégorie des personnages fictifs succède la série des personnages référentiels, « appartenant à des univers, réel ou fictif, extérieurs à l'œuvre ». Également classée par ordre alphabétique, chacune de ces entrées offre une courte définition de ce

type de personnage, mais surtout en souligne le caractère indiciel à l'univers de Tremblay par le biais d'informations contextuelles, idéologiques, autobiographiques, etc. De Bud Abbott à Zorro, en passant par Sophia Loren, Jean Grimaldi, Léo Ferré ou Madame Butterfly, ce complément d'informations m'apparaît comme l'une des forces constituantes de l'originalité de l'ouvrage de Barrette. Ce portrait de Tremblay lui-même que nous découvrons à travers ce métadiscours reliant le référentiel au fictif, nous renvoie, tel un miroir, les dimensions sociale et culturelle qui ont influencé la naissance de son écriture.

Dans l'« Annuaire des œuvres », sont énumérées « les listes complètes des personnages, texte par texte, selon l'ordre chronologique de la première mise en scène des pièces de théâtre (puisqu'il a toujours le loisir d'apporter des modifications jusque-là) et de la première édition des romans ». Viennent s'y greffer des informations telles que le temps et les lieux principaux de l'action, des précisions quant aux personnages présents sur scène ou dans le roman, ou à titre référentiel, etc. Cette synthèse offre au lecteur des points de repère qui facilitent sa recherche dans les sections précédentes. Les différentes généalogies familiales sont intégrées au dictionnaire des personnages fictifs, sauf, comme le précise l'auteur, « pour deux familles sans patronyme (la famille de Serge et la famille de Victoire) et pour une famille à plusieurs patronymes (la famille Guérin) dont les arbres généalogiques sont présentés à la suite de l'annuaire ». Enfin, une partie de la bibliographie est consacrée aux livres et aux arti-

cles relatifs à l'œuvre de Tremblay, tandis que l'autre donne une liste de dictionnaires généraux et spécialisés ainsi que des ouvrages de référence qui traitent du personnage.

*L'univers de Michel Tremblay : dictionnaire des personnages* s'adresse à un vaste public. Si certains y verront un complément indispensable à l'ouvrage *Le monde de Michel Tremblay*, paru en 1993 (Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman), les admirateurs de l'œuvre éprouveront un réel plaisir à découvrir plus qu'un simple dictionnaire entre les lignes duquel ils partageront la passion de Barrette qui leur offre la possibilité de reconstruire la vision d'un monde qui a su exercer sur eux autant d'impressions profondes.

HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, actes du colloque tenu à Québec en 1994, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997

---

Qu'est-ce que le théâtre? Quels sont ses rapports avec la multidisciplinarité et le multiculturalisme? Dix-sept auteurs, presque tous des chercheurs et des critiques universitaires, tentent de donner quelques éléments de réponse par le biais d'approches variées – en retournant souvent aux sources du théâtre, à la

théâtralité même. Le tout est précédé d'une introduction de Yann Rousset qui expose de manière concise les grandes lignes de cette recherche.

Normand Chaurette et Carole Fréchette attirent l'attention sur le rôle ambivalent de l'écriture dans la représentation d'aujourd'hui qui, après avoir été envahie par de multiples formes artistiques, semble contraindre l'auteur à une continuelle dénégation de son acte de création. Ce paradoxe ne serait toutefois pas propre à la dramaturgie, car il ressort de la réflexion du metteur en scène Denis Marleau que le théâtre dans son ensemble serait fondé sur l'« indécis », sur une continuelle remise en question. Pour leur part, les critiques abordent la problématique en s'inspirant de différentes théories culturelles de l'heure, parmi lesquelles la sémiologie de Peirce, les théories du chaos, les philosophies de Prigogine et de Pierre Lévy, les théories de la communication, la sociologie et la socio-critique de la culture, l'analyse thématique du texte, l'histoire du spectacle et l'esthétique.

Le corpus québécois constitue une part importante de ces analyses : les pièces montées par Gilles Maheu et Robert Lepage, les œuvres de Normand Chaurette et de René-Daniel Dubois sont tour à tour évoquées en tant qu'illustrations de la multidisciplinarité et du multiculturalisme au théâtre. En outre, les spectacles retenus servent souvent de prétexte au développement d'une réflexion théorique sur le théâtre contemporain. Ainsi, Louise Vigeant se propose de réévaluer le sens postmoderne de l'interdisciplinarité « diffractée » par rapport

au théâtre interdisciplinaire pratiqué auparavant (le théâtre total). Rodrigue Villeneuve aborde la nature de l'interdisciplinarité en observant que celle-ci ne pourrait jamais « exister » en tant qu'un art spécifique mais plutôt comme « une attitude, une méthode, un processus » de l'entre-deux. Cette hypothèse semble être confirmée par Frank Popper et Jean-Pierre Ryngaert qui notent une convergence historique du représentable et d'une interaction de plus en plus prononcée des composantes hétérogènes du spectacle, d'une « abolition [éventuelle] des frontières entre le théâtre et les arts plastiques » (Popper). Il est intéressant par ailleurs de remarquer que pour Ryngaert la fragmentation, causée par la transformation récente du récit représentant ne serait qu'apparente car, au fond, elle reposerait sur une structure homogène signifiante.

Les articles de Chantal Hébert et de Louis Francœur permettent de mieux saisir cette nature unifiante de la représentation par la mise en valeur de la fonction fondatrice de la perception socio-individuelle globale du théâtre, par l'importance capitale dans le spectacle contemporain des technologies audiovisuelles et de leur produit – l'image (Hébert) –, ainsi que par le rôle socialement unique du spectacle, celui d'une brèche reconstituant, multipliant et renouvelant l'évolution de la représentation dans son ensemble (Francœur). Ajoutons que la nature « fractale » (Chamberland) de ces créations multidisciplinaires, qui donne souvent l'effet d'une instabilité sémantique, profiterait en dernier lieu au spectateur, tout à fait libre alors dans ses lectures-perceptions. Selon Irène Perelli-Contos, cette

place de plus en plus large accordée au spectateur serait annonciatrice aussi d'une « révolution » générale de la dynamique spectaculaire où celui qui regarde accèderait « au statut même du créateur ». Est-ce donc par hasard que, comme le note Jean Cléo Godin, le caractère fondamental de l'œuvre de Chaurette se traduit par l'exposition de la problématique du regard sous laquelle se cache la figure, ô combien ambiguë, du dramaturge lui-même et que, comme le relève Dominique Lafon, les spectacles de Dubois évoluent vers une visualisation (« théâtralisation ») de l'écrit qui entraîne paradoxalement la disparition progressive de la représentation ?

Une dimension fort intéressante de la nature hétérogène du théâtre est contenue dans la figure de l'Étranger. Lucie Robert remarque que le théâtre au Québec, à cause de sa représentation sociale et idéologique particulière de la langue française, apparaît comme le lieu d'une impossible concordance entre le dire et l'écrire (ce que les « confessions » de Chaurette et de Fréchette confirmeraient autrement), tandis que Gilbert David émet l'hypothèse que l'« étrangeté » serait au cœur de la représentation dans le théâtre québécois, enfermé pendant si longtemps dans sa quête de la différence par la dénégation d'un « Théâtre de France », fondateur pourtant plus qu'aucun autre de sa propre identité. Alain-Michel Rocheleau tente également, à partir de deux pièces vancouveroises, de relever le mécanisme d'un certain « brouillage culturel », propre – tout compte fait – à l'ensemble de la création contemporaine. Quant à Georges Banu, il retrace finalement les si-

gnifications multiples de l'« accent étranger » dans le théâtre français. L'Étranger tend à apparaître ici comme « une donnée globale de départ » dans l'engendrement du Multiple, cela indépendamment du contexte socioculturel envisagé.

Tous ces articles jettent un regard définitivement renouvelé sur les processus et les fondements du langage spectaculaire : en interrogeant le théâtre comme une rencontre entre le multiculturalisme et la multidisciplinarité, ils dévoilent aussi sa nature profonde.

Janusz Przychodzeń  
*University of California*

---

GASCON, Annie, *Le Festival du théâtre étudiant du Québec. FTEQ. Lac-Mégantic. 1966-1977*, Sherbrooke, Éditions GGC, 1996. (Coll. « Patrimoine ».)

---

Comédienne et cofondatrice du Théâtre Petit à Petit, Annie Gascon vit sa passion du théâtre depuis près de vingt ans, particulièrement dans le milieu de l'éducation, que ce soit à titre de responsable du développement et des communications en milieu étudiant ou de directrice des communications à la Nouvelle Compagnie théâtrale, à titre de professeure de théâtre au secondaire et au collégial ou, encore, à titre de rédactrice de la chronique sur le théâtre jeunesse dans la revue *Lurelu*. Son livre s'inscrit dans cette

dernière voie, puisqu'il traite d'un festival d'envergure provinciale s'adressant à des jeunes qui se passionnaient pour cet art au cours des années 1966 à 1977. Près de douze ans d'effervescence qui ont fait vibrer une petite municipalité de l'Estrie, douze ans qui auraient probablement été effacés de notre mémoire collective sans le travail de recherche de Gascon.

Cette reconstitution historique du Festival du théâtre étudiant du Québec (FTEQ), mémoire de maîtrise à l'origine, est le fruit d'un travail de recherche rigoureux basé sur le dépouillement des fonds d'archives de l'Association québécoise du jeune théâtre, du Centre d'essai des auteurs dramatiques et de la ville de Lac-Mégantic ; sur des entrevues et des entretiens avec divers intervenants du Festival (animateurs, bénévoles, organisateurs ou participants) ; et sur la lecture de divers journaux.

L'ouvrage repose sur deux hypothèses, à savoir, « d'une part, que le Festival du théâtre étudiant du Québec est le reflet de ce qui se passe culturellement et socialement dans les années soixante au Québec et préfigure de ce qui va se passer dix ans plus tard et, d'autre part, [qu'il] est une pépinière de formation théâtrale qui s'inscrit dans le courant des années soixante-dix » (p. 13). Et l'auteure a articulé son analyse des structures et des orientations artistiques et pédagogiques du FTEQ autour de trois chapitres intitulés respectivement « Une tribune inespérée pour le théâtre étudiant », « Le cycle de la fondation » et « Le cycle de l'idéalisation ».

Dans « Une tribune inespérée pour le théâtre étudiant », l'auteure rappelle, no-

tamment, les contextes économique, politique et socioculturel dans lesquels le Festival a été fondé. Pierre Gobeil, membre du Théâtre de l'Atelier qui avait vu le jour à Sherbrooke en 1961, « mobilis[er] toutes les énergies créatrices des étudiants, des enseignants, des élus municipaux et des représentants gouvernementaux pour fonder, en 1966, le Festival du théâtre étudiant du Québec » (p. 23-24). Entouré de quelques enseignants de la région, Gobeil aspire à fonder un « festival-camp-clinique », résultat de son désir « [d']élargir le rayonnement du théâtre d'amateurs, [de] permettre aux étudiants de voir des spectacles venus d'ailleurs et [de] susciter des échanges à partir de leurs expériences » (p. 25).

Durant ses premières années, le Festival accueille des jeunes qui font partie de troupes préalablement sélectionnées, qui viennent de partout à travers la province pour participer à la compétition théâtrale des spectacles de soirée, aux cliniques dramatiques qui occupent l'horaire des journées ainsi qu'au camp plein air, le tout encadré par des intervenants du milieu théâtral amateur. Cependant, dès sa troisième édition, le FTEQ se tourne vers le théâtre professionnel montréalais à cause, entre autres, d'un important déficit contracté lors de la deuxième édition. L'initiative est heureuse : il n'y aura plus jamais de déficit, et les différents intervenants apportent « un renouveau pédagogique axé sur le professionnalisme et la reconnaissance médiatique » (p. 61).

Tout au long du « cycle de la fondation », Gascon rappelle quelques problèmes, classiques, rencontrés par les organisateurs

du FTEQ : manque de couverture médiatique, absence de soutien financier, roulement du personnel de direction, etc., qui remettent constamment en question l'identité, voire la survie du Festival. De plus, le FTEQ est témoin, dès 1967, de la naissance du Festival de l'ACTA – qui deviendra l'AQJT en 1972 –, un compétiteur direct, puisque les deux festivals puiseront dans le même bassin de troupes éligibles.

« Le cycle de l'idéalisation », cycle « porteur de grandes déceptions » (p. 101), retrace cinq années du Festival (1970-1975). D'abord, il y a les « années de passage » au cours desquelles le Festival est en quête d'une identité artistique et qui se terminent avec l'arrivée, en 1973, de Marie-Hélène Falcon au poste de directrice. Sous sa direction, le FTEQ fera « le choix politique de devenir un festival de création théâtrale pour étudiants où la formation prédomine la diffusion » (p. 125). Changement de cap, le FTEQ est désormais porté par des intervenants du milieu théâtral pro-

gressiste, ce qui ne plaît guère aux citoyens de Lac-Mégantic qui ont des goûts traditionnels et préfèrent la qualité à la quantité. En outre, la perte du centre Mgr Bonin oblige les organisateurs à préparer les éditions de 1973 à 1975 à la dernière minute. Falcon quitte son poste en 1975, et les deux dernières éditions du Festival ont lieu presque par miracle.

Cette aventure théâtrale, qui intéressera les historiens du théâtre, est relatée dans une langue accessible et se lit comme un roman. Toutefois, les retours en arrière constants commandés par la structure donnent parfois l'impression de tourner en rond, de relire les mêmes informations. D'autre part, l'auteure a appuyé ses dires par des documents iconographiques intéressants et une bibliographie abondante. Il s'agit d'une mise à jour de la mémoire collective très utile.

Chantal Poirier

*Collège de Maisonneuve*

# NOTICES BIOGRAPHIQUES

---

HÉLÈNE BEAUCHAMP est professeure titulaire et directrice de la Maîtrise en art dramatique au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Historienne et analyste du théâtre québécois, ses recherches portent également sur la formation théâtrale et sur le théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Elle dirige la série « Arts Éducation Culture » aux Éditions Logiques.

---

JEAN CLÉO GODIN est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Montréal ; il a également dirigé le Centre d'études québécoises de 1977 à 1993. Il a publié de nombreux articles sur le théâtre québécois, auquel il a consacré deux volumes écrits en collaboration avec Laurent Mailhot. Depuis 1981, il a dirigé d'abord le projet d'édition critique des œuvres d'Alain Grandbois puis, conjointement avec Nicole Deschamps, une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada sur les intertextes grandboisiens. Il a été président de la Société d'histoire du théâtre du Québec (1975-1980) et de la Société québécoise d'études théâtrales (1995-1997). Il prépare, avec Dominique Lafon, un ouvrage sur le théâtre québécois des années 1980.

---

YVES JUBINVILLE enseigne le français au Collège Édouard-Montpetit à Longueuil depuis 1992. Il poursuit par ailleurs des recherches doctorales sur le prologue dans le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle). Il est boursier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada. Depuis 1989, il tient une chronique théâtrale dans la revue *Spirale*. Il a aussi publié dans *Cahiers de théâtre Jeu, Possible, Théâtre/Public* et *Dix-huitième siècle*. Il prépare un ouvrage sur *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, à paraître chez Boréal.

---

DOMINIQUE LAFON est professeur aux départements de lettres françaises et de théâtre de l'Université d'Ottawa. Spécialiste de Molière, elle a publié un livre intitulé *Le chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque* et consacré de nombreux articles à la dramaturgie québécoise contemporaine qui feront l'objet d'une publication conjointe avec Jean Cléo Godin.

---

MONIQUE LAFORTUNE est professeure de littérature au Collège de Bois-de-Boulogne depuis plusieurs années. Elle est connue du milieu collégial grâce surtout à son essai *Le roman québécois – Reflet d'une société*, grâce aussi à *Œdipe à l'université ou les liaisons dangereuses entre professeurs d'université et étudiantes*, à trois anthologies portant sur les tendances en littérature québécoise et à trois livres expliquant les diverses compétences visées au collégial : l'analyse littéraire, la dissertation explicative et critique. De plus, elle fut très impliquée dans la récente réforme de l'enseignement de la littérature au collégial. Elle est d'ailleurs actuellement responsable du centre d'évaluation de cette épreuve uniforme pour la section de Montréal.

---

BÉNÉDICTE LOUVAT, ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay/Saint-Cloud, est monitrice à l'Université Paris III–Sorbonne Nouvelle. Elle prépare une thèse sur la place et la fonction de la musique dans le théâtre français entre 1550 et 1680. Elle a également participé à l'édition critique de l'*Œdipe* de Corneille (1995).

---

GILLES MARSOLAIS est professeur d'art dramatique, metteur en scène et comédien depuis le début des années 1960. Il a occupé diverses fonctions à la Nouvelle Compagnie théâtrale, de 1965 à 1978 ; il a fondé les *Cabiers de la NCT* dont il a été responsable durant dix ans. Après avoir enseigné au Collège Sainte-Marie, à l'Université du Québec à Montréal, au Collège Loyola, à l'École nationale de théâtre, à l'Université de Montréal et à l'Université d'Ottawa, il a été directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, de 1978 à 1981, et il y enseigne depuis ce temps. Il a été membre de plusieurs conseils, comités et commissions. Il a écrit dans des revues de théâtre, notamment sur l'architecture des salles.

---

RENÉE NOISEUX GURIK a été formée à l'Institut des arts appliqués (1957-1960) et à l'École nationale de théâtre du Canada (1962-1965). De 1965 à 1975, elle a réalisé des décors et des costumes dans des théâtres tant de Montréal que d'ailleurs au Québec. Elle a aussi été directrice artistique pour quelques films. De 1970 à 1997, au Cégep Lionel-Groulx, elle s'est consacrée à l'enseignement à l'Option-Théâtre (scénographie, conception de costumes,

histoire du décor et du costume, histoire du théâtre) dont elle a assumé la direction artistique de 1974 à 1976 ainsi qu'en 1987. Depuis 1982 elle a écrit une douzaine d'articles pour des revues spécialisées en théâtre.

---

CHANTAL POIRIER est détentrice d'un Baccalauréat en littérature française de l'Université Laval et poursuit des études de 2<sup>e</sup> cycle à l'Université du Québec à Montréal. Son mémoire portera sur l'histoire et l'impact des Treize, troupe de théâtre au sein de laquelle elle fut comédienne, metteuse en scène et maquilleuse. Elle a été professeure de français et de théâtre au secondaire et enseigne actuellement la littérature au collégial.

---

JANUSZ PRZYCHODZEN, après des études en philologie romane à l'Université de Varsovie, s'inscrit au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill où il dépose un mémoire de maîtrise (« Un projet de liberté. L'essai littéraire au Québec (1970-1990) » – Prix Edmond-de-Nevers 1993) et une thèse de doctorat (« Le théâtre québécois dans tous ses discours »). Il a publié plusieurs articles sur la littérature québécoise et a collaboré à la *Bibliographie de la sociocritique et de la sociologie de la littérature* (Montréal, CIADDEST, 1994). Boursier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, il poursuit présentement ses recherches à l'Université de Californie à Berkeley.

---

IRÈNE ROY est chargée de cours à la Majeure en théâtre à l'Université Laval. Elle est détentrice d'un Doctorat en littérature québécoise (études théâtrales) et ses principaux travaux ont porté sur le processus créateur appelé Cycles Repère. Elle a publié *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche* (Nuit blanche, 1993). Diplômée du Conservatoire d'art dramatique de Québec et membre fondatrice du Théâtre Repère en 1980, elle est également comédienne.

---

FRANSOISE SIMON est comédienne et enseignante en théâtre et en jeu. Elle reçoit sa formation à Bruxelles au Conservatoire d'art dramatique et ensuite à l'École internationale de Théâtre Lassaad (Méthode Lecoq) où elle aborde le Théâtre du Geste. Elle crée en 1985 sa propre compagnie en Belgique, la Compagnie du SOLSTICE, au sein de laquelle elle travaille comme actrice, metteuse en scène et pédagogue. Elle poursuit actuellement une Maîtrise en art dramatique à l'Université du Québec à Montréal. Sa recherche porte sur une exploration théâtrale de l'univers de Beckett, à la fois dans la perspective langagière qui est à l'œuvre dans ses romans et dans une perspective scénique en cherchant ce que le langage produit de théâtralité.

# L'Annuaire théâtral 22

## Sommaire

Lieu(x) et itinéraire(s) • **Chantal Hébert**

**DOSSIER : LE THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE : ÉCLAIRAGE(S)**

Programme pour un dossier • **Dominique Lafon**

Dis-moi où tu loges... Témoignage • **Gilles Marsolais**

Molière au Théâtre du Nouveau Monde :

du bon usage des classiques • **Dominique Lafon**

La « dramaturgie nationale »

au Théâtre du Nouveau Monde • **Jean Cléo Godin**

François Barbeau, costumier :

une esthétique ambivalente • **Renée Noiseux Gurik**

L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde.

Une première école de formation professionnelle • **Hélène Beauchamp**

Les Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde

ou L'esprit nomade • **Hélène Beauchamp et Françoise Simon**

### DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE

#### PRATIQUES & TRAVAUX

Des bruitages au chant : la dimension sonore

du spectacle dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle • **Bénédicte Louvat**

Marges de la scène.

L'acteur et son prologue en France au XVIII<sup>e</sup> siècle • **Yves Jubinville**

Le théâtre radiophonique de Jacques Languirand • **Monique Lafortune**

#### NOTES DE LECTURE