

Université de Montréal

**Discours et pratiques du théâtre populaire. Le cas
du Théâtre Populaire du Québec de 1963 à 1976**

par

Sylvain Lavoie

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M. A.
en littératures de langue française

Février 2011

© Sylvain Lavoie, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Discours et pratiques du théâtre populaire. Le cas
du Théâtre Populaire du Québec de 1963 à 1976

Présenté par :
Sylvain Lavoie

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Micheline Cambron, président-rapporteur

Élisabeth Nardout-Lafarge, directrice de recherche

Lucie Robert, membre du jury

Résumé

Le théâtre populaire, concept chargé des finalités les plus diverses, s'institutionnalise en France à la fin du XIX^e siècle, notamment grâce à Romain Rolland, Firmin Gémier, Jacques Copeau, Jean Vilar et Bertolt Brecht. De nombreuses traces de ces réflexions et pratiques se retrouvent dans le théâtre québécois, et tout au long de l'existence du Théâtre Populaire du Québec (TPQ) dont ce mémoire veut dégager les principaux éléments de la pensée artistique des directions successives pour les confronter aux programmes établis de la fondation de la compagnie en 1963 jusqu'en 1976.

Au cours de cette période qui s'est avérée déterminante dans le domaine de la production théâtrale au Québec, l'histoire de la compagnie met en lumière les paradoxes et les apories du concept de théâtre populaire.

Mots-clés : Théâtre québécois, historiographie théâtrale, théâtre populaire, Théâtre Populaire du Québec (TPQ)

Abstract

The concept of popular theatre, which is full of the most diverse purposes, becomes institutionalized in France at the end of the XIXth century thanks to, among others, Romain Rolland, Firmin Gemier, Jacques Copeau, Jean Vilar and Bertolt Brecht. Numerous traces of these thoughts and practices are found in Quebec theatre, and throughout the existence of the Theatre Populaire du Quebec (TPQ) of which this report aims to draw the artistic thought's main elements of the successive directions, to then confront them with the established programs, that from the foundation of the company in 1963 until 1976.

During this period, which turned out to be a deciding factor in the field of theatrical production in Quebec, the history of this company enlightens the paradoxes and aporias of the concept of popular theatre.

Keywords: Quebec theatre, theatre historiography, popular theatre, Theatre Populaire du Quebec (TPQ)

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières	v
Liste des tableaux	vi
Liste des sigles	vii
Remerciements.....	ix
Introduction	1
Chapitre I	
Le théâtre populaire : discours et pratiques, de la France au Québec	10
De la Révolution à l’institutionnalisation	12
Fondations.....	15
La vie théâtrale au Canada français au tournant du siècle.....	20
Firmin Gémier : prestige et rénovation	28
Copeau & Compagnons	35
Vilar et querelles de Brecht.....	42
Une histoire utopique ?.....	59
Chapitre II	
D’une Comédie-Française au Québec à un théâtre sous le signe de la contestation	64
Première partie : les années Valcourt.....	65
Un « véritable théâtre de répertoire »	66
« Porter le théâtre là où il n’est pas »	70
Le Théâtre Populaire du Québec, troupe permanente de tournée	74
Un service public ?	76
Seconde partie : de Millaire à Sabourin	78
Albert Millaire, la contestation d’un projet.....	78
Le Grand Cirque Ordinaire	87
Fernand Quirion, sans conteste un administrateur	92
Jean-Guy Sabourin : un projet contesté	94
Concessions	102
Conclusion	106
Bibliographie	113

Liste des tableaux

I. Théâtrographie du TNP sous Jean Vilar (1951-1963)	44
II. Théâtrographie du TPQ sous Jean Valcourt (1963-1969)	71
III. Théâtrographie du TPQ sous Albert Millaire (1969-1971)	86
IV. Théâtrographie du TPQ sous Fernand Quirion (1971-1972).....	94
V. Théâtrographie du TPQ sous Jean-Guy Sabourin (1972-1976).....	101

Liste des sigles

ACTA	Association canadienne du théâtre amateur
AQJT	Association québécoise du jeune théâtre
ARCAD	Association des rencontres culturelles avec les détenus
BAnQ	Bibliothèque et Archives nationales du Québec
CDC	Centre dramatique du Conservatoire
CÉGEP	Collège d'enseignement général et professionnel
CRCCF	Centre de recherche en civilisation canadienne-française
CRILCQ	Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
GCO	Grand Cirque Ordinaire
NCT	Nouvelle Compagnie Théâtrale
TNM	Théâtre du Nouveau Monde
TNP	Théâtre National Populaire
TPQ	Théâtre Populaire du Québec
UdeM	Université de Montréal
UQÀM	Université du Québec à Montréal

à H.

*...pour toutes les
fois où je n'ai pas
été assez bavard*

Remerciements

Il s'est passé beaucoup de temps depuis le début de cette aventure, si bien que ce mémoire, dont la complétion a parfois paru aussi utopique que les entreprises qu'il analyse, était en voie de devenir mythique... Durant ces années, au détour de plusieurs projets, j'ai fait d'innombrables rencontres. Il serait bien entendu trop long ici de remercier tous ceux et celles qui ont croisé mes chemins ; je me contenterai de dire que chaque échange a été formateur et que j'en suis reconnaissant.

Merci tout d'abord à Élisabeth Nardout-Lafarge dont l'érudition et la rigueur ne font pas ombrage à quelques-unes des plus belles qualités humaines.

Un merci tout spécial à André G. Bourassa et à Sylvain Schryburt, notamment pour leur générosité. Ils sont pour moi de riches sources d'inspiration.

Merci aux artistes du théâtre qui ont bien voulu répondre à mes questions : Catherine Bégin, Raymond Cloutier, Paul Hébert, Gilbert Lepage, Albert Millaire, Maryse Pelletier, Jean-Guy Sabourin et Janine Sutto.

Merci à Danielle Léger de BANQ pour l'efficacité et la gentillesse dont elle a fait preuve devant toutes mes demandes.

Merci au CRILCQ et à ses gens.

À ma vieille V, détective à ses heures, j'offre un merci tout saugrenu.

Merci à ma mère qui n'a pas ménagé les efforts pour tenter de faire ressurgir Pibrac de quelque lieu mémoriel lointain.

Merci également à Patrice pour les carrés de sucre.

Introduction

L'historiographie constitue une prise de parole, le triangle ethos-topos-pathos dans lequel se déploient les termes sociaux, politiques et esthétiques autour d'un certain nombre de procédures¹. Ce sont les exclus de ce discours qu'est l'histoire, les oubliés, les laissés-pour-compte qui révèlent les conditions d'accès au récit et à la mémoire qui le sous-tend. En ce sens, (re)visiter les marges de l'histoire ne peut s'effectuer sans d'abord spéculer sur les raisons de leur statut de périphérie, de leur état de reste ; dans toute démarche qui tente de dépoussiérer un objet ou de rétablir un fait, s'insère une prise de position.

Ainsi, Marco Consolini affirme, au sujet de la célèbre revue *Théâtre Populaire* (1953-1964), que « la volonté de préserver le mythe explique probablement l'indifférence de l'historiographie théâtrale à son égard² ». Il fixe alors le cadre du travail historique qu'il s'apprête à écrire plus de trente ans après la fin des activités du périodique qui, selon lui,

représente une époque disparue, un « âge d'or », lorsque le théâtre jouait encore dans la vie de la société un rôle central, lorsque réfléchir sur l'art dramatique signifiait assumer des positions tranchantes, participer à des combats... en un mot : s'engager³.

Il n'est probablement pas surprenant que cette entreprise de réhabilitation d'un objet marquant de l'histoire du théâtre en France ait été initiée par un chercheur se trouvant en dehors de l'Hexagone. La distance, qu'elle soit chronologique ou géographique, permet un éclairage souvent plus adéquat sur les réalités à transposer dans un discours intelligible et nécessairement chargé d'affects. Consolini affirme avoir découvert *Théâtre Populaire* grâce aux « articles foudroyants⁴ » de Roland Barthes. Les raisons qu'évoque l'historien italien pour motiver son projet sont en fait les mêmes qui ont vite fait de rebuter Barthes après

1. Cf. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p.

2. Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée* (trad. de l'italien par Karin Wackers-Espinosa), Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « L'Édition contemporaine », 1998, p. 7.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

qu'un de ses étudiants a suggéré de republier ces articles une vingtaine d'années après leur parution. Jean-Louis Rivière, à l'instar de Consolini, admet avoir été « frappé par la cohérence et la force intervenante des textes de Roland Barthes⁵ » alors que leur auteur « les voyait enfermés dans leur époque, il avait du mal à imaginer qu'il pouvaient avoir une force neuve pour un lecteur d'une génération ultérieure⁶ ». La distance devient, pour l'auteur de ces lignes, problématique : selon Rivière, les réticences de Barthes étaient souvent stylistiques et parfois idéologiques, mais « [c]'était surtout ce qu'il y avait de "militant" [...] qui lui était insupportable⁷ » :

« Référence obsessionnelle à la bourgeoisie » ; « Trop moral, justicier » ; « C'est tout ce que je hais : *militant* » [...]. Un certain nombre de remarques concerne la « date » des textes : « Document indirect sur l'époque », « Ça parle trop de Vilar, dont on ne sait plus rien » ; « Fait que tout texte est tellement *daté*.../insoutenable/-non republiable, si l'on prétend au monument »⁸.

La question de l'engagement est ici centrale et devient motif d'exclusion dans un cas, de célébration dans l'autre. Enfin, selon Robert Voisin, directeur de la revue *Théâtre populaire* dans laquelle se trouve concentrée la majeure partie des articles de Barthes sur le théâtre, ces textes sont « plus actuels que ce qui s'écrit aujourd'hui⁹ ».

Le débat sur l'actualité de ces préoccupations critiques permet de mettre en lumière certaines des conditions discursives du discours historiographique, et de revenir sur le courant du « théâtre populaire » qui constitue à n'en point douter une donnée essentielle de l'histoire du théâtre occidental au XX^e siècle. La question de la marge est posée chaque fois que le concept est étudié, à un point tel que Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, affirme que « [!]e plus simple, pour démêler l'écheveau, est de déterminer à quelles notions celle de théâtre populaire

5. Jean-Loup Rivière, « Préface », dans Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2002, p. 9-10.

6. *Ibid.*, p. 10.

7. *Ibid.*, p. 11.

8. *Ibid.* L'auteur souligne.

9. Robert Voisin, lettre à Roland Barthes, cité par Jean-Loup Rivière, *Ibid.*, p. 11.

s'oppose, tant il est vrai que le terme a un usage polémique et discriminatoire¹⁰ ». Or qu'arrive-t-il lorsque la marge devient plus large, plus englobante encore que le centre ? Car le théâtre populaire, en plus de souvent viser le plus grand nombre, participe d'un mouvement qui a monopolisé analyses et efforts autant des praticiens que des théoriciens et chercheurs, en s'inscrivant délibérément en marge, contre les théâtres dits bourgeois, élitiste, littéraire, etc., pour tenter de donner à un nouveau public un rôle dans le récit théâtral.

Le phénomène a été longuement étudié par les chercheurs français alors qu'au Québec il n'existe pas d'histoire du théâtre populaire, tout simplement parce qu'il n'existe pas, à proprement parler, d'histoire du théâtre. En effet, la dernière synthèse à ce jour date du début des années soixante¹¹, période à partir de laquelle le théâtre au Québec prend véritablement son essor. Plusieurs observateurs déplorent la chose plutôt que d'y remédier. Les causes de cette tendance sont nombreuses : pratiques à ce point effervescentes qu'elles sont presque impossibles à saisir dans leur ensemble, manque de ressources, mais surtout difficulté à adopter une méthode qui permette de prendre en compte toute la complexité de l'acte théâtral dont la nature double (littéraire et représentation) en fait souvent le parent pauvre des histoires littéraires – marginalisation notamment engendrée par l'indépendance qu'il revendique par rapport à la littérature.

Néanmoins, parallèlement à leurs importantes contributions à l'historiographie, Jean-Marc Larrue, et plus récemment Yves Jubinville, ont fait état des problèmes théoriques liés à la production d'une histoire du théâtre au Québec. Pour le premier, le concept d'analyse institutionnelle constitue un « moindre mal¹² », alors que pour le second

il est temps de renouer avec des questions qui dépassent l'horizon étroit d'une histoire disciplinaire. L'analyse des discours et de la réception autorise ce décloisonnement, car elle prend en compte l'inscription

10. Patrice Pavis, « Théâtre populaire », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 3^e éd., 2002, p. 378-379.

11. Jean Hamelin, *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Les Éditions du jour, coll. « Les idées du jour », 1961, 160 p.

12. Jean-Marc Larrue, *L'institution littéraire et l'activité théâtrale. Le cas de Montréal, 1880-1914*, Montréal, Centre de documentation des études québécoises (CÉTUQ), coll. « Rapports de recherche », n° 4, 1988, p. 2.

sociale du théâtre, comme ses rapports avec d'autres domaines et pratiques¹³.

Dans les deux cas sont reconnues les limites du modèle de Bourdieu qui s'appuie sur des exemples littéraires parisiens du XIX^e siècle et non sur la spécificité de l'activité théâtrale ; par ailleurs celle-ci, en contexte québécois, est traversée par des réalités politiques et linguistiques hétérogènes. De plus, le théâtre populaire vise le champ de la production de masse, non pas pour sa logique économique mais au nom d'impératifs idéologiques et éthiques ; en même temps, le courant a volontiers recours aux pratiques esthétiques du champ de production restreinte ; il se trouve donc confronté à la nécessité de résoudre scéniquement le passage d'un champ à l'autre. Plutôt qu'une logique de la confrontation, il y a à la base du théâtre populaire une idéalisation du public – construction qui n'est pas sans rappeler celle du « bon sauvage » par les Européens.

Le concept de théâtre populaire, chargé des finalités les plus diverses, voire contradictoires, s'institutionnalise à la fin du XIX^e siècle. En France, des débats très animés traduiront l'engouement qui existe pour cette notion. On trouve de nombreuses traces de ces réflexions et pratiques divergentes dans le théâtre québécois contemporain, et tout au long de l'existence du Théâtre Populaire du Québec (TPQ) dont la naissance, en 1963, coïncide avec les « dernières tentatives de sauvetage¹⁴ » de la revue *Théâtre Populaire*, et surtout avec le départ de Jean Vilar de la direction du Théâtre National Populaire (TNP) dans un « aveu informulé que sur ce chemin qu'il avait su défricher, il ne savait plus comment aller au-delà¹⁵ ».

Ce mémoire portera sur les années 1963-1976 du TPQ et servira à combler une lacune dans l'historiographie théâtrale québécoise, la compagnie n'ayant que

13. Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse. Bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 53.

14. Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, op. cit., p. 231-251.

15. Bernard Faivre, « Présentation. Théâtre populaire : actualité d'une utopie », *Études théâtrales*, n° 40, 2007, p. 8.

très peu retenu l'attention des spécialistes¹⁶. Faut-il voir là le dessein de préserver un mythe, si mythe il y a ? On peut penser plutôt que les dernières années difficiles de la compagnie l'ont stigmatisée dans les mémoires au point de la rendre inintéressante aux yeux de plusieurs observateurs et impopulaire d'un point de vue historiographique. Dépoussiérer cet objet plus de dix ans après la fin de ses activités – ce qui permet une entière liberté et un accès sans limite aux archives – fournira un éclairage supplémentaire sur cette période qui s'est avérée déterminante dans le domaine de la production théâtrale au Québec.

Pour ce faire, on examinera la genèse du théâtre populaire en France et la migration du concept vers le champ théâtral québécois. Cette réflexion historiographique confrontera les discours et les pratiques des principaux animateurs du courant.

* * *

Il suffit d'évoquer le TPQ pour constater à quel point les mémoires sont tronquées à son sujet ; si les interlocuteurs affirment se souvenir de la compagnie, combien, pourtant, réussissent à en faire un récit même sommaire ? Tous connaissent le TPQ mais peu le connaissent bien, l'idée qu'on s'en fait est souvent celle d'un instantané qui ne supporte pas la durée : pour les uns la compagnie était une compagnie de répertoire, pour les autres elle était une compagnie de création québécoise, rarement on entendra qu'elle fut une suite de tout cela. Un survol rapide des activités du TPQ permet de constater que son existence peut être divisée en trois actes.

Le premier acte (1963-1969) correspond à l'entrée en scène de la compagnie qui, fondée sous le nom de Centre dramatique du Conservatoire,

16. Dans *L'État, le théâtre et le public. La situation au Québec* (mémoire de maîtrise, Université Laval, 1972, 124 p.), Jack Crompton s'intéresse, en plus du TPQ, à deux autres compagnies québécoises : le Théâtre du Nouveau Monde et le Théâtre du Même Nom. Cette étude a par la suite donné lieu à un article (« Le théâtre qu'ossa donne ? », *Nord*, n° 4-5, automne-hiver 1973, p. 173-206) dans lequel son auteur ajoute quelques paragraphes sur le Théâtre du Trident de Québec. Ces deux travaux produits au début des années soixante-dix s'en voient influencés par le style et par le manque de distance qui les prive d'un regard global sur le TPQ. Pour le reste, la compagnie ne se retrouve que dans des chronologies où elle est seulement rapidement mentionnée.

deviendra officiellement le TPQ en 1966 sans toutefois que ses statuts ne changent véritablement. Cette tranche historique ne comprend qu'un seul directorat, unique en son genre, celui de Jean Valcourt, et se traduit par la tentative de former un « véritable théâtre de répertoire » que le protagoniste de cet acte aimerait voir ressembler à une Comédie-Française au Québec. Sans doute parce que le TPQ ne présente alors que les classiques français à un exemple près, son public est majoritairement étudiant.

Le deuxième acte (1969-1976) est celui d'un théâtre engagé, voire contestataire. Il est constitué des directorats d'Albert Millaire (1969-1971) qui arrive à la direction artistique du TPQ en contestant l'orientation de la compagnie, et de Jean-Guy Sabourin (1972-1976) engagé tout d'abord à titre de conseiller artistique. Le premier présentera principalement du théâtre québécois en plus de prendre sous son aile le Grand Cirque Ordinaire qui tournera sous l'égide de TPQ le temps de cinq spectacles ; le second se tournera vers les œuvres contemporaines internationales tout en créant plusieurs textes québécois. Entre les deux directorats, un intérim d'une saison est assuré par l'administrateur Fernand Quirion, notamment parce que ce deuxième acte s'est caractérisé par des tensions internes polarisées entre une volonté d'engagement politique et artistique, et les préoccupations d'un Conseil d'administration intransigeant pour qui tous les risques doivent être calculés. C'est aussi durant cette période que le TPQ envisage des projets divers qui ne se limiteraient plus à la simple présentation de théâtre dans les salles de spectacle, afin de s'inscrire davantage dans la communauté. Ici se termine la période la plus riche du TPQ du point de vue programmatique. C'est la raison pour laquelle le troisième et dernier acte (1976-1996), caractérisé par des conflits d'intérêts – nullement alimentés par une réflexion sur le théâtre populaire – et de sévères remises en question des choix artistiques et malgré quelques succès, n'a pas été retenu pour l'analyse.

En effet, plutôt que de réaliser l'historique du TPQ, avec ses trente-trois saisons, sa centaine de productions pour autant de villes visitées à la grandeur du Québec et des provinces et états limitrophes, ce mémoire se concentre sur les deux premières périodes de la compagnie qui correspondent à l'acclamation au

Québec du concept de théâtre populaire. Il s'agira donc, après un parcours sociohistorique des principales manifestations en France puis au Québec, de cerner les axes discursifs qui ont orienté les pratiques de la compagnie en dégagant les principaux éléments de la pensée artistique des directions successives pour ensuite les confronter aux programmes établis. L'examen des pratiques du TPQ s'appuiera sur des analyses ciblées de choix artistiques et de projets de diffusion culturelle, cela pour mettre en lumière les constantes et les fluctuations du concept de « théâtre populaire » sous les différents directorats qui constituent autant de séquences relativement autonomes dans l'histoire de la compagnie entre 1963 et 1976.

* * *

Le premier chapitre du présent mémoire retracera les discours et les pratiques qui ont marqué le courant de théâtre populaire, de la France au Québec. La préposition *au* prend d'ailleurs tout son sens dans la mesure où l'inspiration, on s'y serait attendu, est tout d'abord unidirectionnelle – quand elle existe. On remarquera cependant que des préoccupations similaires, bien que les contextes soient différents, animent les milieux théâtraux français et québécois dès la fin du XIX^e siècle. Pour cette raison, l'examen des deux milieux débutera autour de l'année 1895 qui constitue un point névralgique de l'histoire culturelle. Les pratiques et discours retenus pour l'analyse sont le résultat de choix parfois arbitraires effectués en quelque sorte à reculons, c'est-à-dire à partir des filiations observées chez les derniers animateurs de théâtre populaire. Les Maurice Pottecher, Romain Rolland, Firmin Gémier, Jacques Copeau et Jean Vilar sont alors des passages obligés de la petite histoire bien que plusieurs autres intervenants, qu'ils utilisent ou non l'épithète « populaire » pour définir leur pratique, auraient pu être retenus – pensons notamment à Antonin Artaud et ses nombreux écrits sur les foules. De plus, comme l'aventure vilarienne constitue l'une des dernières manifestations marquantes de théâtre populaire en France, et qu'elle est l'héritière de décennies de tentatives théâtrales diverses, elle mérite une plus longue attention, quitte à faire mentir Barthes. Cependant, des parties de cette

histoire ont déjà été écrites et il ne s'agit pas ici de refaire les choses ni de répéter, mais plutôt de combler quelques béances, si bien que certaines sections et périodes ont été davantage documentées, par exemple la réception de la visite de Gémier ou des tournées canadiennes du TNP sous le directorat de Vilar.

Le second chapitre porte sur les deux premiers actes du TPQ. L'analyse se fonde sur des discours et des documents de nature différente. L'enquête portant sur les orientations annoncées du TPQ, qui ne pouvait être réalisée sans effectuer des comparaisons avec d'autres compagnies théâtrales québécoises contemporaines, s'articule autour des documents produits par la compagnie elle-même, c'est-à-dire les lettres patentes, les conférences de presse, les textes dans les programmes, etc. Ces nombreux documents d'archives – allant de captations vidéos à une carte du ciel de la compagnie... et de très nombreuses chronologies¹⁷ –, presque aussi disséminés que les publics de la compagnie, se retrouvent principalement dans trois fonds d'archives : au Centre d'archives de Montréal de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (fonds MSS-462), au Service des archives et de gestion des documents de l'Université du Québec à Montréal (fonds 58P) et à la Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de l'Université de Montréal. De même, plusieurs journaux, qui constituent une riche source de renseignements sur les productions et les conditions de réception des spectacles de la compagnie, ont été dépouillés.

Ainsi, l'étude du TPQ, en plus de poser une autre brique dans l'édifice de l'historiographie théâtrale québécoise, permet d'interroger le contexte de fondation d'un théâtre national puis populaire, en mettant en lumière certaines filiations artistiques entre la France et le Québec au XX^e siècle. L'analyse permet également de déceler quelques-unes des nombreuses apories du théâtre populaire et de la démocratisation culturelle dont il participe.

17. Il faut consulter les fonds d'archives de la compagnie pour constater avec quelle insistance elle s'est souciée de sa propre genèse. Selon François Paré, il s'agit là d'un des traits caractéristiques des pratiques culturelles qui se sentent menacées (*Cf. Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1994, p. 38-44).

Chapitre I
**Le théâtre populaire : discours et
pratiques, de la France au Québec**

*On ne tire rien de rien,
le nouveau vient de l'ancien,
mais il n'en est pas moins le nouveau*¹.
Bertolt Brecht

Le concept de « théâtre populaire » cristallise les paradoxes de la démocratie et se déploie dans la même langue de bois que l'idée de culture dont il participe. La difficulté manifeste de le définir corrobore en ce sens l'observation de Tocqueville : « les peuples démocratiques aiment mieux l'obscurité que le travail et [...] affectionnent les mots abstraits qui rendent l'expression plus rapide et l'idée moins nette² ». En effet, de Maurice Pottecher, fondateur du premier Théâtre du Peuple en France en 1895, qui affirmait qu'il

n'est de si bons titres qui ne soient périlleux : plus on les souhaite larges, généreux, indépendants, pour signifier une œuvre conçue en dehors de toute formule et de tout parti, plus on s'expose à les voir mal interprétés, au gré des passions du moment et des intérêts particuliers³ ;

à Roland Barthes qui, au sujet des premiers animateurs de la revue *Théâtre Populaire*, avouait en 1953 : « Personne d'entre nous ne sait bien ce qu'il veut dire⁴ » ; les animateurs de ce courant témoignent du caractère labile de la notion qui inspirera de nombreux projets. Pendant plusieurs décennies, le théâtre populaire nourrira ainsi des approches tantôt humanistes et civiques, tantôt épiques et didactiques, marquées par des constantes et des fluctuations – et nécessairement des dissensions – dont les visées oscilleront entre la fondation

-
1. Bertolt Brecht, *Sur le réalisme*, précédé de *Art et politique* et *Considérations sur les arts plastiques* (trad. de l'allemand par André Gisselbrecht), Paris, L'Arche, coll. « Travaux », 1970, p. 118.
 2. Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, cité par Jean-Louis Harouel, *Culture et contre-cultures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002 [1994], p. 20.
 3. Maurice Pottecher, « Le théâtre du peuple », *Revue des deux mondes*, vol. 16, juillet 1903, p. 187.
 4. Roland Barthes, lettre à Robert Voisin, 21 juillet 1953, cité par Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée* (trad. de l'italien par Karin Wackers-Espinosa), Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « L'Édition contemporaine », 1998, p. 29.

d'un « art nouveau pour un monde nouveau⁵ », l'unification du peuple et l'éducation de ceux à qui la culture avait été jusque-là refusée.

Le courant s'institutionnalise en France à la fin du XIX^e siècle et il faudra attendre un quart de siècle avant de pouvoir percevoir des influences ou des échanges entre ces pratiques et celles du Canada français. Or il importe de faire débiter ces deux histoires du théâtre populaire au même moment car des préoccupations parallèles et similaires animent les différents milieux. Mais nonobstant de quel côté de l'Atlantique la question est envisagée, de l'effritement des frontières génériques – d'aucuns parleraient de la « transgression des catégories⁶ » – peut surgir une première difficulté qui consisterait à cerner l'essence théâtrale. C'est cependant dans l'épithète « populaire » que réside l'écueil principal pour établir une idée nette et précise du concept : l'adjectif peut à la fois désigner ce qui appartient au peuple et en émane, ce qui est propre au peuple, ou encore ce qui plaît au peuple. De surcroît, il est possible de comprendre, dans le substantif « peuple », l'idée englobante de nation (*populus*) et celle de classe sociale inférieure (*plebs*), autant de louvoiements incessants qui illustrent la polysémie déroutante, voire problématique, du concept de théâtre populaire.

De la Révolution à l'institutionnalisation

Avec les Lumières germe l'idée révolutionnaire qui secouera la fin du XVIII^e siècle en France ; s'observe aussi un « changement radical qui conduit d'un théâtre fait pour le plaisir et la gloire des privilégiés à un dispositif spectaculaire moralisateur et bientôt directement lié à une pédagogie politique de masse⁷ ». Sera ainsi reprise l'idée rousseauiste de théâtre éducateur et de fêtes nationales, manifestations devant faire écho aux *Liberté, égalité, fraternité* scandées par les révolutionnaires. Plus tard, Romain Rolland, personnage important de cette histoire, suggère qu'une

5. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, Paris, Éditions Complexe, coll. « Le Théâtre en question », 2003 [1903], p. 27.

6. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique* (trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002, p. 9.

7. Daniel Lindenberg, « Pour en finir avec un discours pieux sur le "théâtre public" », dans Laurent Creton, Michael Palmer et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p. 165.

idée de théâtre populaire s'établit chez Rousseau et Diderot, « souffles orageux qui semaient à tous les coins du monde les germes de vie nouvelle⁸ ». Marie-Joseph Chénier, déjà en 1789, affirme que « [l]e théâtre est moyen d'instruction publique⁹ ». En août 1793, le Comité de salut public propose une loi de règlement sur les spectacles. En décembre de la même année on soutient, dans le Plan général d'Instruction publique, que « [l]es théâtres... les fêtes... font partie du second degré d'instruction publique¹⁰ ». Selon Rolland, « [t]outes ces idées d'un théâtre éducateur de la nation, aboutirent le 20 ventôse an II (10 mars 94) à un arrêté du Comité de Salut public, qui est la véritable charte de fondation du Théâtre du Peuple¹¹ ». Ce projet de création d'un théâtre proprement populaire sera suivi de tentatives encouragées par des concours pour constituer un répertoire tourné vers les idées républicaines alors répandues. Ces nombreuses entreprises ne porteront pas toutes leurs fruits et ne parviendront pas forcément à établir une telle bibliothèque, ce qui faisait affirmer à l'auteur de *Jean-Christophe* : « Tout l'héroïsme de la nation s'était jeté dans la mêlée, aux assemblées et aux armées. Qui aurait eu le dilettantisme d'écrire, quand les autres se battaient ? Il ne restait dans l'art que les lâches¹². »

Il n'est pourtant pas certain que le drame romantique qui naît au début du XIX^e siècle soit empreint de mollesse, voire de pusillanimité. En effet, s'il est vrai que le théâtre perd de ses élans républicains, voire patriotiques – bien que le drame historique les rattrape au passage –, déjà dans l'essence de ce nouveau genre qu'est le drame (mélange de la tragédie et de la comédie), on retrouve une volonté de s'affranchir des contraintes de l'aristotélisme des siècles passés, revendication totale qui va au-delà des préoccupations artistiques pour s'attacher à une mission politique. Shakespeare, résolument l'inspiration la plus importante de ce mouvement, devient le cœur des écrits théoriques des Victor Hugo et Stendhal

8. Romain Rolland, « Les précurseurs du Théâtre du Peuple : Rousseau, Diderot, la Révolution française », *Revue d'art dramatique*, juin 1903, p. 177.

9. Marie-Joseph Chénier, « Discours sur la liberté du théâtre » prononcé le 15 juin 1789, cité par Romain Rolland, *loc. cit.*, p. 181.

10. Romain Rolland, « Les précurseurs du Théâtre du Peuple : Rousseau, Diderot, la Révolution française », *loc. cit.*, p. 183.

11. *Ibid.*, p. 184.

12. *Ibid.*, p. 188.

pour la défense du nouveau genre, souvent romantique et historique, dans lequel la nature est amplifiée.

À partir de la seconde moitié du siècle, et pour le dire rapidement, le drame sera remplacé par le boulevard et le vaudeville qui deviennent largement en vogue sur les scènes parisiennes. Symbole de décadence – artistique et morale – pour les uns et de facilité pour les autres, la « pièce bien faite » exaspère plusieurs critiques et animateurs de théâtre, au point que Zola, parmi d'autres, n'hésitera pas à clamer la « très nette infériorité de la littérature dramatique¹³ ». À cela il faut ajouter un mode d'exploitation principalement fondé sur des facteurs économiques, expression d'une classe bourgeoise montante dès les années 1840 à Paris. Bref, d'un point de vue théâtral, la seconde moitié du XIX^e siècle (dans la capitale française) s'écrit sous le signe du négoce, du vaudeville et du boulevard.

D'autres voix avant Romain Rolland s'élèvent pour combattre ce théâtre bourgeois dont l'art et l'esthétisme semblent être les derniers soucis. André Antoine, qu'on aime souvent à dire fondateur de la mise en scène moderne, héritier de Diderot et de Zola, fonde le Théâtre-Libre en 1887 – qu'il dirigera jusqu'en 1894 – pour y présenter du théâtre de haute qualité pour tous dont le répertoire se constitue d'auteurs tels que Zola, Ibsen et Strindberg. En juillet 1897, il ouvre le Théâtre-Antoine à la tête duquel il reste jusqu'en 1906.

En 1890, le jeune poète Paul Fort fonde, avec Lugné-Poe, le Théâtre d'art qui ferme en 1892. Ce dernier ouvre en 1893 le Théâtre de l'Œuvre, haut lieu du symbolisme où sera créée, en 1896, *Ubu roi* d'Alfred Jarry. Au même moment est créé le Théâtre de Moscou de Stanislavski qui ouvre ses portes en 1897. Ces théâtres, qu'ils s'inscrivent dans la veine naturaliste ou dans une veine plus symboliste à laquelle Mallarmé donne le ton, constituent ce qu'il convient d'appeler la modernité où se développe le pôle de l'art pour l'art.

De nombreux panoramas sur le théâtre populaire situent brièvement l'institutionnalisation du concept dans le contexte social, avec quelques faits à l'appui, négligeant la mouvance esthétique – encore une fois : la modernité artistique – dans laquelle s'effectuent les premiers essais de théâtre populaire. Or

13. Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Fasquelle, 1928 [1907], p. 154.

les expériences de théâtre d'art et d'avant-garde, bien qu'elles visent souvent un public restreint, recourent les préoccupations des animateurs et théoriciens du théâtre populaire, notamment celle d'attirer, voire de former un nouveau public qui, à son tour, permettrait de revitaliser l'art dramatique. En d'autres mots, nul doute que l'esthétique sert de véhicule au sociologique, et *vice versa*.

De plus, toujours en France à la fin du XIX^e siècle, en pleine affaire Dreyfus, Jules Ferry fait adopter des politiques d'instruction publique alors que Georges Deherme et la Coopération des idées fondent les premières universités populaires. Pour les ethnologues folkloristes, le terme « populaire » servira de point de départ à leur discipline et la Société des Traditions populaires sera créée en 1885 pour rompre avec l'opprobre qui entourait jusque-là le paradigme. Cette légitimation de la chose populaire inhérente à la montée du socialisme sous la III^e République fournit un contexte privilégié à l'institutionnalisation du théâtre populaire dont les premières expériences, un siècle plus tôt, sont en quelque sorte restées lettres mortes si l'on en croit Romain Rolland.

Fondations

C'est dans ce contexte que s'ouvre en septembre 1895, à Bussang, le premier Théâtre du Peuple. Maurice Pottecher, grand animateur de théâtre, a déjà tenté quelques expériences – il a notamment monté, en septembre 1892, pour les cent ans de la République, *Le médecin malgré lui*, Molière étant, selon lui, « le plus grand et le plus universel des auteurs comiques populaires¹⁴ » – avant de s'installer dans cette petite commune des Vosges françaises. Chaque année, à la fin de l'été, il programme une nouvelle pièce jouée à flanc de montagne et à aire ouverte, et offre gratuitement en reprise la production de l'année précédente. La distribution est composée de gens du village afin de vraiment servir la « valeur démocratique de ce théâtre » et lui « assure[r] l'influence sociale la plus directe, à laquelle il puisse prétendre¹⁵ ». Le caractère moral de l'acte dramatique, toujours selon Pottecher, tient à sa capacité d'émouvoir et se veut un moyen d'action plus

14. Maurice Pottecher, « Le théâtre du peuple », *loc. cit.*, p. 203. L'auteur souligne.

15. *Ibid.*, p. 194.

puissant que l'Église et l'école ; « en faisant rire ou pleurer l'homme, il lui donne l'occasion de réfléchir sur les joies et les misères de sa condition¹⁶ ». C'est que la foule a besoin « d'être vivant sa vie ou au moins vivant dans son souvenir¹⁷ ». Pottecher ne programmera donc, à l'exception d'un *Macbeth* en 1902 présenté dans une nouvelle traduction, que des œuvres de son cru, pièces rustiques et campagnardes, se défendant de présenter le répertoire tragique classique dont la langue est jugée trop difficile pour son public. Ce lecteur de Michelet préconise l'union ; son projet n'est donc pas un « théâtre pour les prolétaires, opposé au théâtre aristocratique ou bourgeois¹⁸ » car « un public uniquement composé d'ouvriers ou de paysans, le nombre en fût-il de cent milles, n'en est pas moins un public *spécial et restreint*¹⁹ ».

Suivant cette expérience, plusieurs théâtres populaires verront le jour en France et, plus largement, en Europe²⁰. Le journaliste et écrivain Louis Lumet, en réaction contre les modèles de divertissement alors en vogue à Paris (cafés concerts et music-halls), fonde le 3 juillet 1897, dans cette même ville, le Théâtre Civique. Le 3 décembre 1899, c'est le Théâtre du Peuple de la Coopération des idées qui voit le jour. Puis est inauguré le 19 septembre 1903, grâce à Émile Berny, le Théâtre Populaire de Belleville. Enfin, le 14 novembre de la même année, à Clichy cette fois, on ouvre le Théâtre du Peuple d'Henri Beaulieu, inspiré du Schiller Theater de Berlin, et on envisage des tournées.

Il importe également de signaler le projet avorté de mettre sur pied, pour l'Exposition universelle de 1900, un Congrès international de théâtre populaire. On organise d'ailleurs, sous l'impulsion de Romain Rolland, un concours pour l'auteur du meilleur projet. Parmi les membres du jury les plus connus, on compte Anatole France, Louis Lumet, Octave Mirbeau, Maurice Pottecher, Romain Rolland et Émile Zola. Après maintes difficultés d'attribution, le premier prix est décerné au

16. *Ibid.*, p. 202.

17. *Ibid.*, p. 189.

18. *Ibid.*, p. 187.

19. *Ibid.*, p. 188. L'auteur souligne.

20. En 1889, le Volkstheater de Vienne ; en 1892, la Maison du Peuple de Bruxelles ; en 1894, le Schiller Theater de Berlin. Sans compter, quelques années plus tard cependant, le Théâtre du Jorat que le Suisse René Morax inaugure à Mézières (Vaud) en 1908, et dont Romain Rolland fait mention à plusieurs reprises.

jeune Eugène Morel qui étudie notamment les conditions économiques d'une telle entreprise.

Toutes ces expériences pratiques serviront de point d'appui à Romain Rolland pour l'écriture de son *Théâtre du Peuple* dont la première édition paraît en 1903 et la seconde en 1913. Prix Nobel de littérature (1915), figure humaniste, ami de Tolstoï et de Gandhi, Rolland signe entre autres le cycle de drames historiques *Le Théâtre de la Révolution*²¹, concrétisation des concepts qu'il développe dans cet essai au « caractère de combat » dédié à Maurice Pottecher, et reflet « [d]es idées artistiques et [d]es espoirs d'une génération²² ».

À l'instar de Pottecher, Rolland, dans son programme, fait table rase du passé car selon lui il ne s'y trouve rien pour le peuple, le théâtre devant se situer dans une proximité temporelle et géographique avec les spectateurs. Loin de remettre en cause la valeur des textes de Sophocle, de Shakespeare, de Kleist ou de Schiller, il juge que ces pièces appartiennent à des temps révolus. Il existerait toutefois de grandes œuvres en Allemagne – en premier lieu l'œuvre de Wagner – mais celles-ci appartiennent souvent, selon lui²³, au théâtre musical et le goût du public français ne serait pas encore assez développé sur le sujet pour pouvoir apprécier un tel théâtre.

Du côté de la dramaturgie française, si Molière représente la « pierre angulaire²⁴ » d'un théâtre comique populaire, Rolland dit cependant observer, chez le peuple, « le soupçon que leurs amuseurs bourgeois ne les traitassent en enfants, qu'ils ne voulussent se mettre à leur niveau²⁵ » en faisant quelques pitreries avec maître Poquelin qui, autant que ses contemporains, constitue un auteur en quelque sorte daté qui ne sied plus à l'époque dont il est ici question. Mais c'est aussi, et surtout, que le rire et la satire ne constituent pas un « ressort assez énergique pour

21. *Les loups* est créée le 18 mai 1898, sous le titre de *Morituri*, au Théâtre de l'Œuvre, avec notamment Lugné-Poe. *Danton* est présentée le 29 décembre 1900 au Nouveau-Théâtre par la troupe des Escholiers et jouée le lendemain au Théâtre Civique pour des travailleurs grévistes, représentation qui sera précédée d'un discours de Jean Jaurès. Enfin, le 21 mars 1902, *Le 14 juillet* est présentée au Théâtre de la Renaissance et sera jouée pendant un mois lors de la victoire du Front populaire en 1936.

22. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*, p. 25.

23. Rolland, il ne faut pas l'oublier, a fait ses premières armes en musique.

24. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*, p. 35.

25. *Ibid.*, p. 36.

l'action²⁶ ». Au même titre, bien que Rolland ne la refuse pas totalement, la tragédie classique pose des problèmes de langue et aussi de style (obscur) dus à un système dramatique composé de peu de personnages, peu d'évènements, point de mise en scène, enfin à une action qui se traduit souvent en paroles abstraites. Il impute à Racine une « impersonnalité sereine²⁷ » alors que Corneille, pour sa part, serait « un homme qui parle à l'homme²⁸ ». Cependant, même si *Nicomède* est la plus populaire des tragédies du XVII^e siècle, elle aurait besoin, tout comme *Horace*, de coupures et d'explications, ces œuvres étant plutôt faites, toujours selon Rolland, pour être lues et non pour être représentées devant un tel public. Enfin, le drame romantique serait à proscrire car « toute la poésie verbale dont il est revêtu, ne fait que le rendre plus pernicieux²⁹ » ; il ne manque d'ailleurs pas de fustiger au passage les auteurs – Hugo³⁰ et Dumas père en tête – qui « ont travaillé assidûment à corrompre le goût de la bourgeoisie³¹ », non sans ajouter que ces « fureurs romantiques sentent plus la Bohême que la Révolution³² ».

Rolland préconise plutôt le mélodrame – genre malheureusement contaminé croit-il par des entreprises trop commerciales qui visent la rentabilité en misant sur le succès facile – au point qu'il n'hésite pas à qualifier le grand mélodrame poétique d'« œuvre du génie³³ ». Il propose également de se servir du cirque car « [n]otre théâtre doit être un théâtre d'hommes, et non pas d'écrivains³⁴ », percutant ainsi de plein fouet la longue tradition du théâtre littéraire et s'inscrivant *de facto* dans la logique de la mise en scène évoquée plus haut, assertion qui peut

26. *Ibid.*, p. 38.

27. *Ibid.*, p. 41.

28. *Ibid.*, p. 42.

29. *Ibid.*, p. 46.

30. Sur Hugo, Rolland nuancera par contre : « Quant à Hugo, il est juste de reconnaître qu'il n'a tenu qu'à lui de faire un théâtre populaire, comme il fit un roman et un pamphlet puissamment populaires, malgré tous leurs défauts. Mais au temps où il écrivit ses grands drames, il n'y avait rien de démocratique en lui. » (*Ibid.*, p. 168)

31. *Ibid.*, p. 47.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 108. À ce sujet, on se souviendra qu'Antonin Artaud, dans sa tentative d'« en finir avec les chefs-d'œuvre », écrira plus tard : « Il sera vain dans tout cela d'accuser le mauvais goût du public qui se gargarise d'insanités, tant qu'on n'aura pas montré au public un spectacle valable ; et je défie qu'on me montre *ici* un spectacle valable, et valable dans le sens suprême du théâtre, depuis les derniers grand mélodrames romantiques, c'est-à-dire depuis cent ans. » (« En finir avec les chefs-d'œuvre » (1936), dans *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, p. 118. L'auteur souligne.)

34. *Ibid.*, p. 116.

pourtant surprendre venant d'un écrivain... Affirmant qu'un « peuple heureux et libre a besoin de fêtes, plus que de théâtres ; il sera toujours son plus beau spectacle à lui-même³⁵ », il reprend l'idée rousseauiste qu'il n'est pas besoin de montrer, qu'il suffit de rassembler pour « goûter cette ivresse fraternelle, ce réveil de la liberté³⁶ ».

L'art *mâle* et *viril*, la force et l'action se retrouvent en filigrane dans l'entièreté de *Théâtre du Peuple*. Pétri de patriotisme, le programme de Rolland, plus sociologique qu'esthétique³⁷, est inspiré de ses lectures de Michelet, chantre de l'héroïsme de la nation perdue dont il cite « l'éducation des glorieuses cités antiques³⁸ », jouant en quelque sorte le rôle de passeur entre les penseurs du XVIII^e siècle et la Révolution, et les animateurs, en France, de théâtres du peuple. De plus, bien que pour Rolland il y « a[it] des explications qui humilient³⁹ », son essai est rempli de paternalisme ; la condescendance envers le public qu'il dénonce se manifeste régulièrement dans ses écrits – il parle pour le peuple et en cela ne sera pas le seul.

Enfin, il vise, à l'instar de Pottecher, à donner une scène au peuple grâce notamment aux drames campagnards qu'écrivait le second pour son théâtre vosgien. En ce sens, les deux hommes de théâtre se distingueront de leurs successeurs par leur volonté de constituer un répertoire nouveau et local. Et même si leurs discours et pratiques n'auront pas d'écho dans la vie théâtrale du Canada français, il s'avère qu'ils sont habités par un nationalisme semblable à celui qui irrigue la vie sociale à cette époque.

35. *Ibid.*, p. 121.

36. *Ibid.*, p. 127.

37. Il écrivait d'ailleurs lui-même : « je crois beaucoup moins que Morel en la valeur absolue de l'art, et beaucoup plus que lui en une révolution morale et sociale de l'humanité » (*Ibid.*, p. 94).

38. Jules Michelet, *L'Étudiant* (cours de 1847-1848), cité par Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*, p. 82.

39. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*, p. 59.

La vie théâtrale au Canada français au tournant du siècle

Au même moment au Canada français, l'ensemble de la société connaît plusieurs transformations. Pour Yvan Lamonde, la période qui débute en 1896 et qui s'étend jusqu'en 1929

trouve peu de traces dans la mémoire érudite des travaux universitaires, probablement parce qu'[elle] ne semble pas présenter de faits saillants, si ce n'est, justement, une transition globale, un faisceau de changements toujours un peu plus complexes à identifier et à expliquer⁴⁰.

D'un point de vue théâtral, s'il est vrai que la fin de cette période a peu été auscultée, on ne peut en dire autant du tournant du siècle. Plusieurs études sur l'histoire culturelle au Québec font de la fin du XIX^e siècle, et plus particulièrement de 1895, leur période inaugurale. Les historiens du théâtre québécois ne s'entendent pas tout à fait sur la qualité du théâtre qui s'y joue alors. Jean-Marc Larrue reprendra l'expression de Jean Béraud et l'évoquera l'« âge d'or du théâtre à Montréal⁴¹ » alors que Lucie Robert, pour sa part, est catégorique : « En 1895, le théâtre à Montréal se porte mal⁴² ». Certes, tous les observateurs s'accordent sur la richesse événementielle de l'époque.

Au sujet des vingt dernières années du XIX^e siècle, Larrue avance que

les pressions économiques et le jeu de la concurrence firent du public francophone le principal enjeu de la plupart des directeurs de théâtre des deux villes [Montréal et Québec]. Parallèlement à cela, le théâtre se démocratisa et devint plus populaire. Le phénomène est d'autant plus perceptible à Montréal que les masses ouvrières de l'est et du sud-ouest de l'île, qui avaient encore peu fréquenté le théâtre (qu'elles percevaient comme un loisir de luxe), trouvèrent dans les nouveaux genres un indéniable intérêt. L'apparition du vaudeville américain allait bouleverser le marché⁴³.

40. Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec. Volume II : 1896-1929*, Montréal, Fides, 2004, p. 9.

41. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le cercle du livre de France, coll. « L'Encyclopédie du Canada français », tome I, 1958, p. 97.

42. Lucie Robert, « Chronique de la vie théâtrale », dans Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides/Bibliothèque nationale du Québec, 2005, p. 71.

43. Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels », dans Renée Legris *et al.*, *Le théâtre au Québec, 1825-1930*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 31.

Créé à New York en 1881, ce genre populaire n'a en effet pas tardé à atteindre les scènes québécoises, notamment parce qu'il transcende les barrières linguistiques. En fait, la presque totalité de l'activité dramatique de l'époque en Amérique du Nord passe par la métropole américaine, et plus particulièrement par le *Trust*, association de producteurs théâtraux qui gère les affaires depuis les années 1880.

Au cours de la grande rationalisation des affaires théâtrales que l'organisme entreprit dès 1896, il convint de constituer trois circuits parallèles. Un circuit populaire (farces, mélodrames), un circuit intermédiaire (drames romantiques, comédies, comédies musicales), un circuit supérieur (drames et comédies classiques et romantiques, opéras, tragédies). Or, pour de strictes raisons financières, le *Trust* décréta que Montréal ne serait pas inscrite au circuit supérieur. C'était là une grave insulte à la bourgeoisie de la ville qui avait déjà une forte tradition théâtrale⁴⁴.

Le *Trust* aura donc deux conséquences majeures sur l'activité théâtrale à Montréal. D'une part, la population développera un goût pour l'esthétique américaine (à la Broadway) ; d'autre part, et ce n'est pas la moindre conséquence, les spectacles présentés seront principalement de langue anglaise. Ainsi, toujours selon Larrue, jusqu'en 1880, moins de 5 % des spectacles sont en français, ce qui ne semble pas cependant trop déranger le public d'alors, la bourgeoisie en particulier – la langue de Shakespeare n'est-elle pas, après tout, celle de l'élite ?

De plus, à partir des années 1860 on assiste à une recrudescence des visites d'artistes européens, ce qui ne manque pas d'enthousiasmer la gent locale. En décembre 1880, la grande Sarah Bernhardt, à n'en point douter la figure étrangère la plus marquante de l'histoire du théâtre québécois, qui vient de claquer la porte de la Comédie-Française, débarque à Montréal et y présente notamment *La dame aux camélias* et *Hernani*. Les recettes sont faibles, ce qui pourrait expliquer qu'elle mettra onze ans (1891) à revenir au Québec malgré deux visites

44. *Ibid.*, p. 44. Cela se traduira notamment par une volonté d'affranchissement vis-à-vis de New York et, dans les faits, par la fondation, à Montréal, du Her Majesty's Theatre en novembre 1898. Le maire Joseph Raymond Fournier Préfontaine ne manquera pas déclarer, à l'inauguration, devant l'« auditoire le plus "sélect" et le plus distingué que notre société montréalaise puisse fournir » : « Ce temple [...], érigé à un art qui plaît, instruit et ennoblit, fait honneur à l'esprit d'entreprise de nos concitoyens : c'est un monument dont nous devons tous être fiers, car il témoigne non seulement de nos progrès matériels, mais aussi du développement des arts et de la culture intellectuelle. » (*La Patrie*, 8 novembre 1898, p. 4)

aux États-Unis (en 1886-1887 et en 1888-1889). Certains de ces visiteurs ont pour effet de hausser la qualité des productions locales car ils initient de nouveaux standards de qualité. Mais il n'est pas rare également que la réception soit exagérée, témoignage de l'émotion que provoquent ces artistes, du prestige qu'ils inspirent et de l'aura qu'on est prompt à leur accoler. Il s'agit de ce que Sylvain Schryburt a nommé le « régime de l'acteur vedette » dans lequel « c'est à l'acteur ou, par extension, à un groupe d'acteurs, que revient le soin d'organiser la représentation⁴⁵ », régime qui prédominera jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Pour preuve, il n'est pas rare que les histoires du théâtre de cette période se contentent de rendre compte des va-et-vient incessants des acteurs et/ou gérants entre les différents théâtres qui animent alors la métropole et la capitale québécoises.

Les distributions intéressent souvent plus que les programmes, mais il faut convenir que certains genres et répertoires ont la faveur du public. Par exemple, pour Jean Béraud, « 1894 est l'année de Mounet-Sully », assertion suivie d'un commentaire révélateur à la fois pour le régime défini par Schryburt et pour la question du répertoire :

Accompagné de deux autres artistes de la Comédie-Française, [...] l'illustre tragédien vint donner *Hamlet*, *Antigone*, *Ruy Blas*, *Œdipe-Roi*, *Hernani*, *Le Cid* et *Andromaque*, durant la semaine du 14 mai, à l'Académie de Musique. Il y eut peu de monde à la première représentation. Un critique attribua cette abstention à la coïncidence d'une soirée patriotique donnée au Monument National pour lancer un mouvement de colonisation. Mais le patriotisme avait dû fatiguer énormément les Montréalais cette fois-là, car il n'y eut pas plus de monde aux autres spectacles de ce répertoire exceptionnel, sauf pour *Hernani*. On préférerait évidemment Victor Hugo à Sophocle et à Racine⁴⁶.

En même temps que l'« attrait de Paris⁴⁷ » et l'engouement pour une esthétique américaine ne cessent de se manifester, on assiste à une réelle volonté de se doter d'un (véritable) théâtre canadien-français. Les initiatives, en ce sens,

45. Sylvain Schryburt, *Au cœur de l'expérience théâtrale. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1937-1980)*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009, p. 5.

46. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, *op. cit.*, p. 85. Il ajoute : « de quoi faire mourir d'effroi nos imprésarios d'aujourd'hui, surtout avec un répertoire aussi sévère, et pourtant le public resta chez lui... »

47. Expression empruntée à Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge qui s'en servent pour décrire la période 1895-1930 dans leur *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 149-274.

sont nombreuses. En fait, toute la période est traversée par un profond vent de changement et de « fièvres nationalistes⁴⁸ ». Ces nombreuses tentatives de fondation d'un théâtre national louvoieront entre les données évoquées plus haut, c'est-à-dire le désir – pour ne pas dire le besoin – de concurrencer le théâtre américain en lui reprenant son esthétique et son « répertoire », et le dessein d'établir des théâtres de langue française et d'y employer des ressources locales bien que l'admiration pour les acteurs français ne cesse pas pour autant.

Il importe d'insister sur l'explosion de compagnies qui caractérise la fin du XIX^e siècle, au point où Béraud intitulera « Essais de troupes permanentes⁴⁹ » la période 1893-1903 dans ses *350 ans de théâtre au Canada français*. L'Académie de Musique (1875-1910), la Compagnie franco-canadienne (1887-1895), l'Opéra français (1893-1896) ne sont que quelques exemples. Également en 1893, la Société Saint-Jean-Baptiste fonde le Monument National, véritable centre d'éducation populaire « destiné à symboliser, au cœur de la métropole, la volonté de survivance française⁵⁰ ».

Le 26 mars 1895, on présente dans un collège *Antigone* de Sophocle, en grec, ce qui aurait constitué, selon Lucie Robert, l'« événement de l'année⁵¹ ». Aussi, « [c]omparativement aux autres collèges du Québec, ceux de Montréal sont chiches en matière de théâtre⁵² », renchérit-elle avant d'évoquer d'autres productions amateur, parmi lesquelles *Polyeucte* de Corneille, *Le misanthrope* et *Le malade imaginaire* de Molière, et *Les plaideurs* de Racine. En l'absence de troupes ambulantes, le théâtre amateur germe un peu partout en région⁵³.

Le 21 novembre 1898 est créé le Théâtre des Variétés, premier théâtre professionnel, à l'angle des rues Sainte-Catherine et Papineau, par Léon Petitjean et Antoine Bailly (dit Godeau). Il aura comme rival le Théâtre de la Renaissance dirigé par Julien Daoust. Les Variétés engagent les laissés-pour-compte et la compagnie « s'inscrit dès son ouverture dans la logique concurrentielle du théâtre

48. Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels », *loc. cit.*, p. 30.

49. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, *op. cit.*, p. 83-106.

50. *Ibid.*, p. 86.

51. Lucie Robert, « Chronique de la vie théâtrale », *loc. cit.*, p. 72.

52. *Ibid.*

53. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, *op. cit.*, p. 92. Il mentionne notamment Hull, Nicolet, Saint-Jerôme et Saint-Antoine-sur-Richelieu.

commercial » avec « un répertoire de drame et de comédie emprunté au théâtre bourgeois⁵⁴ ».

Le 13 novembre de la même année prennent l'affiche les « Soirées de famille » pour la défense de l'âme et la langue du peuple canadien-français car la « crainte de l'assimilation [est] vive au Canada français au tournant du siècle⁵⁵ », écrit Hervé Guay. Cette initiative veut « proposer au public montréalais un théâtre "sain", qui s'opposerait au théâtre "dangereux" offert par les scènes anglophones⁵⁶ ». Ces soirées sont composées exclusivement de participants canadiens-français, ce qui fait en sorte que la « proximité avec le public et, partant, la possibilité qu'il a de s'identifier avec des vedettes locales constituent des éléments cruciaux [de leur] succès⁵⁷ ». Au total, quelque 74 pièces seront produites en quatre ans, mais les créations canadiennes se comptent sur les doigts d'une (seule) main. Larrue, pour sa part, affirme :

D'abord conçues pour détourner les masses francophones des théâtres populaires anglais, les « Soirées », comme tout le Monument National du reste, devinrent l'apanage exclusif de la petite bourgeoisie canadienne-française et en restèrent là. Le peuple les bouda⁵⁸.

Le bilan de Béraud n'est guère plus positif au sujet de ce « théâtre reconnu en haut lieu, admis d'utilité publique, sanctionné par le patronage religieux et civil » : « Mouvement sympathique, [...] où l'on se plaisait à applaudir des parents, des amis, les amis de ses amis, mais d'aucune signification dans la création d'un théâtre national⁵⁹. » Les « Soirées de famille » prennent fin le 14 mai 1901⁶⁰.

Le 16 mars 1899, le premier café-concert, l'Eldorado, ouvre ses portes. Cependant, bien que les entreprises francophones aient retiré de leur contenu les

54. Lucie Robert, « Chronique de la vie théâtrale », *loc. cit.*, p. 77.

55. Hervé Guay, « Les *Soirées de famille* », *Jeu*, n° 117, 2005, p. 163.

56. Lucie Robert, « Chronique de la vie théâtrale », *loc. cit.*, p. 77.

57. Hervé Guay, « Les *Soirées de famille* », *loc. cit.*, p. 165.

58. Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels », *loc. cit.*, p. 49.

59. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, *op. cit.*, p. 91.

60. Les « Soirées » allaient « engendr[er] en novembre un projet beaucoup plus ambitieux avec le lancement de la Comédie-Française du Nouveau Monde, dont on confiait le sort à des artistes français pour les premiers rôles et canadiens pour les seconds emplois » (*Ibid.*, p. 98). Son fondateur, Lucien Prad – qui était déjà venu avec Mounet-Sully en 1894 –, veut faire jouer à sa troupe le rôle de conservatoire d'art dramatique (Lucie Robert, « Chronique de la vie théâtrale », *loc. cit.*, p. 80-81).

éléments subversifs qui composent les spectacles anglophones, la ville les abolit tous. De plus, le Cercle Ville-Marie, qui a d'abord été un cercle littéraire, entreprend, en 1899, grâce à Édouard Montpetit, Ægédus Fauteux et Arthur Vallée, la production de pièces du répertoire classique ; les instigateurs du projet

avaient bien compris la mission du théâtre amateur, puisqu'en marge du répertoire de mélodrame qu'exploitaient les scènes régulières, ils familiarisaient le public avec des œuvres comme *Les fourberies de Scapin*, *Le légataire universel* et *Le malade imaginaire*⁶¹.

En octobre 1899 ouvre le Bijou où Julien Daoust fait ses débuts. Mais l'aventure est de courte durée et le lieu ferme presque immédiatement pour rouvrir le 17 décembre sous le nom de Théâtre de la Renaissance qui mettra à l'affiche surtout des Européens. Le 12 août 1900 est fondé le National dont Béraud dira qu'il n'a de « national » que le nom⁶² ; les Français y ont les rôles-titres et les Canadiens, notamment à cause de l'accent, jouent des paysans, des valets ou des traîtres. Le 11 mars 1901, Paul Cazeneuve, Français formé à Broadway, débute et triomphe au National avec son adaptation de *Faust*, et deviendra l'*actor-manager* du théâtre de quelque 1 500 places. On y adopte tout d'abord des « formules américaines ». Cazeneuve et Daoust offrent « du théâtre populaire de qualité » (esthétique américaine et mise en scène à grand déploiement) alors qu'on « réclame parallèlement la mise en place d'un théâtre plus intellectuel⁶³ ». Toujours selon Robert, Cazeneuve et Daoust ont la « capacité d'identifier les attentes du public et celle d'y répondre⁶⁴ ».

Le Théâtre des Nouveautés, avec à sa tête Elzéar Roy – qui avait créé les « Soirées de famille » –, débute en 1902 en présentant des classiques (*La dame aux camélias*, *Le médecin malgré lui*, *Ruy Blas*, etc.) et des pièces contemporaines dans des mises en scène épurées. Le prestige de l'entreprise, qu'on surnommait « Notre Comédie-Française », fait en sorte qu'on n'emploie que des comédiens engagés directement à Paris, à l'exclusion des Français déjà établis au Canada. Il

61. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, op. cit., p. 93-94.

62. *Ibid.*, p. 94.

63. Lucie Robert, « Chronique de la vie théâtrale », loc. cit., p. 86.

64. *Ibid.*, p. 79.

en va de même pour le répertoire : on ne se soucie guère de produire des pièces canadiennes, hormis *Véronica* de Louis-Honoré Fréchette, pièce dans laquelle ne figure cependant aucun personnage canadien. Les Nouveautés mettent la clef sous la porte en 1908.

Parallèlement à ces nombreuses tentatives de création de théâtres, la critique insiste sur la nécessité de fonder une dramaturgie canadienne. Parmi les efforts qui reviennent dans les bribes d'histoires constituées à ce jour, les œuvres de Germain Beaulieu et de Julien Daoust. À Beaulieu on doit *Le mariage de Lucette* (1901) et *La passion* (1902) ; les deux pièces seront présentées au Monument National et la seconde, un drame chrétien, sera un véritable succès. Daoust, qui est de la distribution de cette *Passion* et qui fondera en 1911 le Théâtre Canadien (baptisé Canadien en 1913 et abandonné l'année suivante), signe entre autres *Le triomphe de la croix* (1903) et *Pour le Christ* (1904). Selon Larrue, les drames religieux de Daoust sont « édifiants, naïfs et émouvants⁶⁵ » et auraient mené au mélodrame populaire québécois et à une première « Revue » au National en janvier 1909.

Fernand Dhavrol, successeur de Cazeneuve à la direction artistique du National en 1904, organise deux concours pour les auteurs canadiens. Après maintes difficultés d'attribution, le gagnant de la première compétition sera, en 1903, Louvigny de Montigny pour *Les boules de neiges*. Lucie Robert écrit, au sujet de ces deux concours : « Plusieurs des pièces soumises [...] présentent une action dramatique qui réunit un homme et une femme autour d'une intrigue amoureuse, toujours en milieu bourgeois », ajoutant qu'il s'agit là d'un « genre neuf, dans la dramaturgie québécoise, qui tranche radicalement avec la dynamique du théâtre historique, et qui n'aurait sans doute jamais rencontré son public, hors de ces concours⁶⁶ ».

En juin 1880 avait été créée *Papineau* de Fréchette (dont une nouvelle version sera présentée en 1905 par Cazeneuve au Théâtre Français), et *Le retour de l'exilé*, deux drames patriotiques de large envergure. Larrue voit dans ces

65. Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels », *loc. cit.*, p. 58.

66. Lucie Robert, « Chronique de la vie théâtrale », *loc. cit.*, p. 84-85.

pièces les « premières manifestations d'une esthétique théâtrale québécoise⁶⁷ ». Pour sa part, Béraud affirme que la tragédie en vers *Véronica* du même Fréchette constitue « la pièce de résistance du répertoire canadien, entre les tourmentes mélodramatiques et les élégances boulevardières importées de Paris⁶⁸ ».

En règle générale, les observateurs s'accordent sur l'absence d'une véritable dramaturgie canadienne-française, chose corroborée par le commentaire de Jean Hamelin qui faisait remarquer, encore au début des années 1960, qu'« une dramaturgie nationale ne s'est pas encore vigoureusement manifestée⁶⁹ ».

Ces diverses tentatives sont tantôt timides, tantôt plus assumées, mais la période fournit quelques données essentielles sur la polarisation des préoccupations pour la réalisation d'entreprises théâtrales. Gérard Bouchard y voit une « forme [de dépendance] culturelle au sens le plus général (France, Grande-Bretagne, États-Unis)⁷⁰ », et ce jusqu'au milieu du XX^e siècle. Il est en effet indéniable que le nationalisme et le patriotisme ambiants agissent de façon marquée sur l'art dramatique, quoique les instances soient tiraillées entre l'admiration et la volonté de rupture ; entre un esthétisme américain qui favorise le grand déploiement et la théâtralité avant la littérature, et la nécessité de se doter de structures de langue française qui, de surcroît, appartiendront à la nation plutôt qu'à des intérêts privés. De plus, on déploie des efforts soutenus pour fonder un répertoire propre, une dramaturgie locale pendant que le souci du réalisme, hérité des genres populaires (burlesque et vaudeville) forme les distributions et dicte l'esthétisme. Le théâtre canadien tente de s'éloigner des manifestations étrangères dont il est souvent l'avatar, pour ne pas dire un produit dérivé ; la coupure s'exerce surtout pour des raisons de survivance – comme c'est le cas avec le Monument National, par exemple. Or les influences sont tellement importantes qu'il s'avère presque impossible de se situer en rupture.

67. Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels », *loc. cit.*, p. 32.

68. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, *op. cit.*, p. 106.

69. Jean Hamelin, *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Les Éditions du jour, coll. « Les idées du jour », 1961, p. 155.

70. Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2001 [2000], p. 77.

Pendant que le théâtre populaire s'institutionnalise en France – et, plus largement, en Europe –, de nombreuses entreprises voient le jour au Canada français, principalement concentrées dans la métropole. De façon générale, le théâtre y demeure un loisir et si cet art a des visées plus « populaires », le discours social se charge tout de même d'en faire ressortir le côté plus prestigieux dont le modèle est incarné par la Comédie-Française, admiration qui ne s'estompera pas de sitôt ; le dessein est donc de fonder un théâtre national qui ressemblerait à la noble institution française, antithèse par excellence du théâtre populaire. Mais qu'est-ce qu'un théâtre national, même subventionné par l'État, sans répertoire ? Les classiques sont associés aux collèges et au théâtre amateur, et n'attirent guère les foules qui préfèrent les morceaux romantiques, le mélodrame et le vaudeville, aussi le « drame patriotique [qui] ne perdait cependant rien de son attrait d'imagerie populaire⁷¹ ».

André G. Bourassa associe la modernité théâtrale « aux premières écoles de formation de l'acteur [...] et le plus souvent aux premières théories de la mise en scène, plus particulièrement à celles d'André Antoine⁷² », et conclut pour sa part au retard du théâtre québécois à accéder à cette mouvance moderne qui s'observe sur les scènes occidentales à la même époque. Il n'est pas rare que certains acteurs qui aboutissent au Québec aient travaillé avec Antoine, cependant des liens tardent à s'établir. Et d'un point de vue sociologique, les expériences de théâtre populaire des Pottecher et Rolland ne trouvent aucun écho au Québec.

Firmin Gémier : prestige et rénovation

Firmin Gémier, de son vrai nom Firmin Tonnerre, provient d'un milieu modeste. Passionné de théâtre, il sera à deux reprises refusé au Conservatoire. En 1887, Antoine l'engage pour un petit rôle à son Théâtre-Libre et l'appointe en 1892. En avril 1896 est publiée, dans la revue *Livre d'Art*, la pièce *Ubu roi* dont la création aura lieu en décembre ; Gémier tient le rôle-titre. Il jouera également au Théâtre du

71. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, op. cit., p. 105-106.

72. André G. Bourassa, « Vers la modernité de la scène québécoise. Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales*, n° 13, automne 1981, p. 4.

Gymnase et prendra la direction du Théâtre de la Renaissance – qui avait vu le jour en 1838 sous l'impulsion d'Hugo et de Dumas père – en 1901, y créant l'année suivante *Le 14 juillet* de Romain Rolland, véritable fresque révolutionnaire d'une soixantaine de personnages⁷³. C'est dans cet esprit qu'il sera invité à Lausanne, en 1903, pour mettre en scène le Festival vaudois qui commémore le centenaire de l'entrée du canton éponyme dans la Confédération helvétique ; non seulement il produit un spectacle avec plus de deux milles figurants, mais il développe une collaboration et une amitié avec Émile Jaques-Dalcroze. En 1906, Antoine est nommé à nouveau directeur de l'Odéon et Gémier le remplace au Théâtre-Antoine⁷⁴.

À partir de 1908, Gémier élabore un projet de théâtre itinérant et en 1911, son Théâtre National Ambulant, un chapiteau rétractable de plus de 1 500 places transporté par cinq locomotives, est posé dans le Nord de la France. Il s'agit d'un véritable triomphe public mais d'une catastrophe financière qui prendra fin en 1912. Deux ans plus tard, il retrouve Jaques-Dalcroze, cette fois-ci pour célébrer l'entrée de Genève dans la Confédération helvétique. Il fonde, en 1917, la Société Shakespeare afin de perpétuer certaines alliances qui ont vu le jour pendant la Grande Guerre. Avec son célèbre *Marchand de Venise* (1917), il mêle scène et salle, comme dans une union : il supprime la rampe, expérience qu'il avait tentée à Lausanne en 1903.

Le 11 novembre 1920, Gémier prend la tête du Théâtre National Populaire (TNP)⁷⁵, consortium qui vient d'être fondé, et en demeurera le directeur jusqu'à sa mort. On installe le TNP dans la salle des fêtes du Trocadéro. En 1922, Gémier brigue la direction du Second Théâtre français, l'Odéon, avec l'intention d'en mettre les moyens au service du TNP, ce qui lui permet de créer des spectacles qu'il présente simultanément au Trocadéro. Il abandonne l'Odéon en 1930, laisse

73. Cf. Romain Rolland, « *Le 14 juillet* monté et joué par Firmin Gémier », *Théâtre populaire*, n° 4, novembre-décembre 1953, p. 5-11.

74. Antoine avait quitté le Théâtre-Libre en 1894 pour l'Odéon, première tentative qui ne dura que jusqu'en 1896. Il retourne à la tête du théâtre d'État en 1906, et ce jusqu'en 1914 où, ruiné, il démissionne.

75. Le poste avait d'abord offert à Antoine qui avait refusé par principe, puis à Copeau qui avait choisi de rester fidèle à son Vieux-Colombier.

le TNP aux divertissements légers et meurt chez lui, en 1933, alors qu'il travaille à une version cinématographique du *Marchand de Venise*.

Gémier touche à tout, multiplie les essais, pige dans tous les répertoires, styles et genres. Il ne retient pas l'expression « théâtre populaire » à proprement parler, tout simplement parce que selon lui l'idée va de soi que le théâtre doit nécessairement unir le plus grand nombre. Bien qu'il se définisse lui-même comme un pragmatique plutôt qu'un théoricien, on lui doit tout de même plusieurs textes épars à la fois vifs et très colorés. Mais du premier directeur du TNP, il faut également retenir ce « mouvement de reconsidération du spectaculaire, longtemps dénigré par la critique au nom d'un critère purement littéraire, niant la particularité du théâtre⁷⁶ ».

Toujours est-il que Gémier et l'Odéon débarquent à la gare de Montréal le dimanche 30 novembre 1924, en soirée, arrivés dans la métropole québécoise plus tôt que prévu car le public, à New York, n'a apparemment pas répondu à l'appel. Donnée essentielle à la petite histoire : ils viennent au Canada à la demande officielle du premier ministre Taschereau et d'Athanase David, secrétaire de la province de Québec, ce qui représente l'une des premières initiatives du gouvernement en matière de théâtre⁷⁷, l'art dramatique ayant surtout été, jusque-là, l'affaire du privé, avec toutes les conséquences que pareille situation comporte. Le mécénat aussi a son tribut, ce dont témoigne un article de Gustave Comte dans *La Patrie* qui dit espérer un retour éventuel de Gémier où, cette fois, on présenterait un « répertoire plus vivant, plus moderne qui ne lui aura pas été imposé⁷⁸ » ; en effet, l'Odéon ne jouera à Montréal, du 1^{er} au 6 décembre, que cinq spectacles (*Le bourgeois gentilhomme*, *L'homme et ses fantômes*, *Le procureur Hallers*, *La mégère apprivoisée* et *Le marchand de Venise*) alors que Gémier écrivait arriver

76. Nathalie Coutelet (dir.), « Introduction », dans *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretiens éditions, coll. « Champ théâtral », 2008, p. 21.

77. Il faut mentionner, pour la même période, le patronage accordé par le gouvernement québécois au Théâtre de la porte Saint-Martin qui présentera un programme similaire.

78. Gustave Comte, « "Maria Chapdelaine" au théâtre », *La Patrie*, 16 décembre 1924, p. 18.

en Amérique avec un total de dix productions⁷⁹. Tout porte à croire que le mécène, en l'occurrence le gouvernement, ait eu son mot à dire sur le programme.

Après le départ de l'Odéon, Comte sera le seul journaliste à écrire des textes analytiques dans lesquels il expose notamment les éléments pour « décider tout le public d'accourir à de si belles représentations⁸⁰ » ; ce texte constitue, du reste, un premier essai sur le théâtre populaire.

Or comme on est en droit de s'y attendre, la couverture journalistique inspirée de la visite de Gémier au Canada ne possède pas la même teneur que les propos de Comte et ne surprend guère tant elle est symptomatique de quelques habitudes discursives de l'époque : le « contexte difficile⁸¹ » qu'avait identifié Jean-Marc Larrue pour traiter de la critique dramatique de la période 1870-1896, semble pouvoir être étendu jusque dans les années 1920 si on se fie au cas Gémier. On évoque l'acteur comme s'il était célèbre en Amérique alors qu'il est pourtant possible de se demander s'il y est même connu – pratique cependant assez courante dans les journaux québécois qui convoquent souvent des figures comme si elles faisaient déjà partie de l'imaginaire des lecteurs. Au sujet de Gémier, on parle d'un « talent de l'incarnation poussé jusqu'au génie », ajoutant même qu'« [i]l a su atteindre au “sumum” de son art⁸² », commentaire qui revient à plusieurs reprises et qui peut surprendre considérant que c'était la première fois que l'homme de théâtre se produisait en Amérique... à moins, bien entendu, que le(s) critique(s) ai(en)t déjà traversé l'Atlantique. Il est possible qu'à cette époque on continue d'emprunter abondamment aux documents promotionnels pour produire des « critiques » et que les journaux doivent encore flatter les entreprises qui font

79. Gémier écrivait s'embarquer pour l'Amérique avec les pièces suivantes : *Le Bourgeois gentilhomme*, avec la musique de Lully ; *Le Mariage de Figaro*, avec la musique de Mozart ; *Le Marchand de Venise*, avec la musique de Rabaud ; *La Mégère apprivoisée* ; *L'Homme et ses fantômes*, d'Henri-René Lenormand ; *L'Autoritaire*, d'Henri Clerc ; *Isabeau de Bavière*, de Paul Fort ; *L'Homme qui assassina*, d'après Claude Farrère ; *Monsieur Beverley*, de Walter Hackett ; *Le Procureur Hallers*, d'Henry de Gorsse et Louis Forest d'après Paul Lindau (Cf. Nathalie Coutelet, *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*, op. cit., p. 194).

80. Gustave Comte, « La leçon de la tournée Gémier », *La Patrie*, 10 décembre 1924, p. 22.

81. Cf. Jean-Marc Larrue, « Les débuts de la critique dramatique au Québec (1870-1896). Un contexte difficile », *Jeu*, n° 40, 1986, p. 111-121.

82. [Anonyme], « M. Firmin Gémier dans “Le procureur Hallers” », *La Presse*, 3 décembre 1924, p. 8.

de la publicité dans leurs pages. L'importance qu'on accorde au grand comédien et le prestige qu'on lui accole sont cependant indéniables.

Certes, Gémier vient sans doute en Amérique grâce au seul patronage de l'Odéon – théâtre noble, s'il en est –, mais même dans les courtes biographies qu'on offre de lui, on semble vouloir ignorer son côté plus « populaire ». En effet, on passe sous silence le TNP pour ne s'attarder qu'à l'Odéon. On ne manque pas de le recevoir en grandes pompes, notamment le 4 décembre, à l'Alliance Française fondée en 1918. La visite de Gémier ne sera que succession d'événements mondains ; les chroniqueurs ne manquent pas d'évoquer les nobles assistances qui se trouvent à ses spectacles ou aux événements qui entourent sa venue ; quant au « peuple », il n'y va pas, pas plus que le public anglophone dont on déplore l'absence dans les journaux.

Selon Victor Barbeau, le talent de Gémier ne se limite pas à celui d'acteur, et la « réclame », pour une rare fois, « n'avait rien dit de ses talents qui ne fût authentiquement vrai⁸³ ». Le critique écrit également que « M. Gémier avait, pour faire notre conquête et notre éducation, des moyens dont nous n'avons guère l'habitude ». Il mentionne aussi cette « union des artistes et du public que réalise M. Gémier ». Du reste, le directeur de l'Odéon

a apporté intégralement, magnifiquement, l'expression la plus lumineuse et la plus émouvante de l'art dramatique français. Et cette expression, nous la devons d'une part au novateur, à l'artiste et au metteur en scène ; de l'autre à une troupe comme je ne sache pas qu'il nous ait jamais été donné d'en applaudir au Canada.

De plus, Barbeau exprime, à l'instar de Comte, le souhait d'un retour de Gémier au Canada où il « oser[ait] mettre à l'affiche quelque-une de ces pièces modernes dont la tenue et les véritables mérites font dire aux philistins qu'elles ne sont que de la "littérature" », propos qui vont dans le même sens que l'intention de Gémier de privilégier la particularité spectaculaire du théâtre par rapport à la littérature.

Mais Barbeau n'est pas le seul à souligner le caractère novateur du travail de Gémier. En fait tous les observateurs reconnaissent la rénovation qu'il applique

83. Victor Barbeau, « La grande aventure », *La Patrie*, 9 décembre 1924, p. 18.

au théâtre qu'il met en scène ; on s'accorde pour dire que son approche est particulière et que, pour innovante qu'elle soit, elle permet de revisiter les classiques.

En même temps que l'on se réjouit du fait que ce sont les vrais décors « complets et authentiques » qui accompagnent l'illustre comédien, on décrit l'Odéon comme

un glorieux théâtre de France, maintenant national et subventionné, qui a toujours, dans son domaine, donné le ton aux écoles littéraires, et pris part d'une façon directe aux luttes acerbes que se sont faites, par périodes, les auteurs entre eux ou les auteurs avec le public et les idées du temps⁸⁴.

La sympathie de la critique vis-à-vis de cette « modernité » esthétique est liée au respect que l'on porte à l'Odéon. En d'autres mots, la rénovation scénique à laquelle procède Gémier serait reçue positivement à cause du prestige qu'inspire la noble compagnie française, alors que l'esthétique réaliste demeure la plus prisée.

À propos du *Bourgeois gentilhomme*, on fait état de l'assistance « très nombreuse et la plus distinguée qu'on ait peut-être encore jamais vue dans un théâtre » et on exprime que « l'idée était heureuse de nous donner tout de suite un chef-d'œuvre dont le génie de l'auteur nous est si familier⁸⁵ ». Tout en vantant l'ubiquité des classiques grâce notamment à Gémier qui « campe un Monsieur Jourdain qui conviendrait à tous les siècles et à toutes les civilisations, européennes ou américaines », la critique se demande si les spectateurs qui ont déjà vu une mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* à Paris en voudront à Gémier « de la note moderne de sa représentation d'hier ? Nous y avons vu, quant à nous, un excellent moyen de vulgarisation de l'œuvre de Molière dont les subtilités un peu archaïques, autrement, échapperaient à la masse des auditeurs ».

Gustave Comte, à qui l'on doit en fait les commentaires les plus fins et les réflexions les plus approfondies sur cette visite, affirme que Gémier « restera le

84. [Anonyme], « Le théâtre. His Majesty's », *La Presse*, 29 novembre 1924, p. 28.

85. [Anonyme], « M. Firmin Gémier et les artistes du théâtre national de l'Odéon dans "Le Bourgeois Gentilhomme" », *La Presse*, 2 décembre 1924, p. 23.

plus grand innovateur du siècle. Grâce à lui, l'art théâtral sera probablement transformé et prendra des formes nouvelles, plus complètes, plus véridiques, à mesure que les autres directeurs, après le public, accepteront son mode⁸⁶ ».

Quelques jours plus tard, le correspondant de *La Presse* à Québec écrit que Gémier a reçu, au Château Frontenac, des journalistes pour leur faire part de certains projets, parmi lesquels « celui qui lui serait le plus cher consisterait à doter la province de Québec d'un théâtre national », car « il se rend compte de l'efficacité qu'une pareille institution aurait pour resserrer davantage les liens qui doivent unir le Canada à la France. Pour lui, ce serait un idéal trait d'union⁸⁷ ». À Québec aussi on parle de succès, sans compter que dans la capitale également *Le bourgeois gentilhomme* a été présenté devant l'élite.

Ce genre de représentation vaut à l'esprit de Molière d'être apprécié non seulement de l'élite, mais du peuple, ce qui est d'importance capitale dans ces pièces comme le « Bourgeois Gentilhomme », car c'est surtout au peuple qu'il faut inculquer la conviction qu'il est ridicule de chercher à sortir du milieu où l'on doit rester⁸⁸.

On assiste ici à la prégnance d'une axiologie peuple/élite dont le critique se fait le procureur. Pour Comte aussi la dimension éducative de ces spectacles est primordiale, mais l'universalité des classiques l'emporte sur un message destiné aux différentes classes sociales :

Chaque fois que le gouvernement de la province étendra son patronage à des œuvres de propagande française aussi dignes et éducationnelles, il aura mérité l'approbation unanime de tous ceux qui croient qu'au premier rang des moyens les plus efficaces de culture artistique chez nous se trouve le bon théâtre⁸⁹.

Si la politesse pousse les critiques à flagorner, si par ailleurs les mises en scène de Gémier constituent d'avantage une curiosité qu'une réelle porte d'entrée à la modernité (ou du moins à tout changement esthétique), il faut convenir que la

86. Gustave Comte, « L'Odéon à Montréal. "La Mégère apprivoisée" », *La Patrie*, 5 décembre 1924, p. 29.

87. [Anonyme], « Beau projet de M. Gémier », *La Presse*, 9 décembre 1924, p. 9.

88. Cyrano, « Lettre de Québec. Molière à Québec », *La Presse*, 10 décembre 1924, p. 6.

89. Gustave Comte, « L'Odéon à Montréal. "La Mégère apprivoisée" », *loc. cit.*, p. 29.

visite de l'Odéon permet surtout de consolider certains discours et de mettre en lumière les relations avec la France qui continuent de façonner le paysage dramatique canadien. Il s'y réaffirme la nécessité d'obtenir un théâtre national subventionné, ce à quoi l'Odéon permet de rêver. Le patronage que le gouvernement accorde à la compagnie de Gémier vient illustrer un effort en ce sens, même si le projet de se doter d'un véritable théâtre « populaire » se trouve, comme on a tenté de le montrer, quelque peu dévoyé.

Copeau & Compagnons

Parmi les figures principales du théâtre populaire en France, Jacques Copeau est le premier qui occupe une place centrale dans l'histoire du théâtre au Québec. André G. Bourassa a déjà fort bien illustré sa « fortune » (et celle du Cartel) au Québec entre 1921 et 1951 : « Quelque quinze ans d'influence diffuse et quinze autres d'influence directe⁹⁰. » En 1909, Copeau fonde la *Nouvelle Revue Française* avec notamment Henri Ghéon et André Gide, et en octobre 1913 débute l'aventure du Vieux-Colombier, théâtre « conçu par un petit groupe d'artistes dont l'entente intellectuelle et un goût commun de l'action ont fait des compagnons de lutte⁹¹ » : lutte pour la « rénovation dramatique », tel que l'indique l'intitulé de leur déclaration programmatique, et pour la création, « en même temps que le théâtre, à côté de lui et sur le même plan, [d']une véritable école de comédiens⁹² ». On retient surtout, de cette expérience, la « condamnation du décor réaliste qui tend à donner l'illusion des choses mêmes⁹³ », cela en présentant, à un public restreint, classiques et œuvres contemporaines⁹⁴.

De 1917 à 1919, Copeau est à New York avec quelques-uns de ses disciples, mais ne traversera pas la frontière malgré qu'un tel détour ait été prévu

90. André G. Bourassa, « L'envers et l'endroit. Fortune de Copeau et du Cartel au Québec, 1921-1951 », *Éparts. Liaisons études et pratiques des arts*, n° 1, automne 2006, p. 91.

91. Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux-Colombier », *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} septembre 1931, repris dans *Registres I. Appels*, Paris, Gallimard, 1985, p. 19.

92. *Ibid.*, p. 29. L'auteur souligne.

93. *Ibid.*, p. 30.

94. Pour la première saison du Vieux-Colombier, on présente autant du Thomas Heywood que du Molière, du Claudel que du Musset, du Courteline qu'une adaptation de Dostoïevski.

au départ. Lorsque le groupe rentre en France, plusieurs dissensions surviendront et Copeau quittera son Vieux-Colombier en 1924 pour se retirer dans une abbaye avec les Copiaus. Par la suite, d'autres troupes sont formées, parmi lesquelles les Compagnons de Notre-Dame d'Henri Ghéon (1925) et les Comédiens Routiers de Léon Chancerel (1929). Au Québec, des projets similaires – Bourassa signale un petit nombre d'entreprises qui s'inspirent des *little theatres* américains – voient le jour mais seront sans lendemain. Quelques critiques ne sont pas sans ignorer ce qui se fait au même moment en Europe et ne manquent pas de déplorer le retard du théâtre local par rapport à ces initiatives⁹⁵. Or ces manifestations isolées, qui pour des raisons économiques, qui pour se vouloir trop modernes en regard du public d'alors, demeurent marginales dans le paysage culturel des années 1920. Bourassa conclura, en ce sens, qu'« [i]l ne semble pas que le Vieux-Colombier des premières années ait exercé une quelconque influence au Québec⁹⁶ ».

En 1927, les Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff fondent le Cartel. On sait l'importance de ce groupe dans l'histoire du théâtre occidental, notamment au Québec qui, à partir de cette période, entretient de plus en plus de liens avec la France. En 1936, Jean Béraud publie son *Initiation à l'art dramatique*, essai d'abord paru à Paris qui s'inspire entre autres des expériences de Copeau et du Cartel, suivi d'un texte intitulé « Pour un théâtre national » (au Canada français plus particulièrement) en guise d'épilogue dans lequel il réserve une place importante au théâtre populaire. Le premier constat de Béraud concerne l'inexistence d'un répertoire canadien à laquelle il oppose, comme cause à l'argument convenu d'un problème de financement, l'absence d'une éthique du théâtre que pourrait pallier la fondation d'un lieu de formation en art dramatique qui donnerait, « non seulement à celui qui veut écrire, mais en général à celui qui va

95. Bourassa mentionne notamment, pour les années vingt, Marcel Dugas et Léo-Pol Morin, deux critiques très au fait des nouvelles tendances. De plus, Géo-L. Fortin, fondateur des Compagnons de la Petite Scène (1923), évoquait lors du passage de Gémier à Montréal en 1924, pour déplorer l'état du théâtre au Canada français – un état d'« arriérés » –, les expériences de Copeau, de Stanislavski, de Reinhardt, etc. (« Propos sur le Théâtre. Et nous ? », *La Patrie*, 4 décembre 1924, p. 22).

96. André G. Bourassa, « L'envers et l'endroit. Fortune de Copeau et du Cartel au Québec, 1921-1951 », *loc. cit.*, p. 74.

au théâtre⁹⁷ », une culture théâtrale. S'attristant du manque d'audace de la jeunesse, il juge qu'un théâtre national devrait être « affect[é] d'abord au développement d'un art du théâtre canadien » car ce « serait vraiment faire preuve d'une complaisance ridicule que de construire un théâtre national à l'intention des étrangers⁹⁸ ». Cela permet au critique d'effectuer un glissement vers le théâtre populaire. Prenant en contre-exemple Paris qui accumule plusieurs échecs (au profit de Prague ou de la Russie « où le Théâtre Populaire existe et se soutient assez normalement »), il imagine un projet désintéressé dont le « but est tout ce qu'il y a de plus éducationnel⁹⁹ ». Ainsi croit-il :

Si nous possédions depuis quelques années une scène de ce caractère, nous ne serions pas aussi souvent déconcertés par les bourdes monumentales que lâchent des voisins de théâtre, et il y aurait dans nos salles de spectacles à la fois moins de naïveté et plus de bon sens.

Un Théâtre Populaire digne de ce nom convie la masse à des représentations, données aux prix abordables pour tous, des pièces marquantes de toutes les littératures et de toutes les époques. La tragédie eschylienne [*sic*] et la comédie aristophanesque, la comédie héroïque, et la tragi-comédie classique du XVII^e français, le cycle shakespearien, Calderón, Goethe, Hugo, Musset, puis les Scandinaves et le drame (tragédie et comédie) du XIX^e et de ces quarante dernières années, tout convient au répertoire d'un Théâtre Populaire, dont la mission est de faire connaître les principales œuvres dramatiques qui ont illustré la littérature de tous les peuples, sans choix d'école ou prédilection de genre.

Imagine-t-on la belle école que constitue une telle scène, et comme elle peut hâter la formation de l'esprit chez le peuple¹⁰⁰ !

Le « Théâtre-École » rêvé par Béraud se conçoit d'abord comme une scène nationale avant de devenir un théâtre populaire. Néanmoins, si son idée a évolué, il n'a jamais cessé d'espérer la mise sur pied locale de toutes les instances de l'art dramatique.

Dans les années vingt et trente, le théâtre au Québec est surtout redevable de troupes d'amateurs qui, dans les collèges, vont privilégier une approche de l'art

97. Jean Béraud, « Pour un théâtre national », dans *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Éditions Variétés, 1936, p. 189.

98. *Ibid.*, p. 204-205.

99. *Ibid.*, p. 212-213.

100. *Ibid.*, p. 213.

dramatique basée sur le compagnonnage, en choisissant abondamment dans le répertoire européen (Ghéon en tête) des pièces qui visent l'élévation morale.

Parmi les troupes fondées à cette époque, celle du père Émile Legault sera de loin la plus importante. Les Compagnons de saint Laurent, « dont les statuts [sont] inspirés directement de ceux de la troupe de Ghéon¹⁰¹ », voient le jour en 1937 ; en plus de mettre en scène plusieurs des pièces du fondateur des Compagnons de Notre-Dame, Legault l'invite au Québec en 1938 pour assister à son *Mystère* et pour préparer, quelques mois plus tard à Montréal, son spectacle *Saint-Laurent*.

La même année, Legault publie « Théâtre populaire » où il évoque ce qu'il nomme les « grandes manœuvres de redressement national¹⁰² ». S'adressant à la jeunesse, il l'exhorte, à l'instar d'Artaud, à « faire un grand feu de tous ces drames, de toutes ces comédies entassés aux armoires de la salle paroissiale¹⁰³ », évoquant les Gordon Craig, Chancerel, Copeau et Barsacq pour définir son « théâtre *d'un peuple*, et non pas théâtre de ce que les messieurs comme il faut appellent le peuple, entendez les pauvres et les petites gens¹⁰⁴ ». Trahissant le déchirement de son auteur entre le répertoire contemporain et l'inspiration médiévale, le théâtre en plein air y sera privilégié, joué aussi sur les parvis, espaces qui permettent de larges rassemblements.

Pendant le passage de Ghéon, Legault manifeste le désir d'acquérir une formation théâtrale et part pour l'Europe avec son interlocuteur. Il y sera mis en contact avec les expériences des Dullin, Baty et Michel Saint-Denis, mais « port[er]a surtout attention au fonctionnement corporatif des troupes¹⁰⁵ » mentionnées plus haut. À son retour, son projet sera quelque peu dévoyé – il n'exclura plus les classiques de ses programmes – mais continuera de miser sur

101. André G. Bourassa, « L'envers et l'endroit. Fortune de Copeau et du Cartel au Québec, 1921-1951 », *loc. cit.*, p. 83. En 1929 sont fondés, à Trois-Rivières, les Compagnons de Notre-Dame inspirés de la troupe éponyme de Ghéon.

102. Émile Legault, c.s.c., « Théâtre populaire », *L'Action nationale*, vol. XI, n° 6, juin 1938, p. 514.

103. *Ibid.*, p. 518. Il renchérit : « Le répertoire du théâtre populaire chez nous, il est à créer presque entièrement » (p. 519).

104. *Ibid.*, p. 515. L'auteur souligne.

105. André G. Bourassa, « L'envers et l'endroit. Fortune de Copeau et du Cartel au Québec, 1921-1951 », *loc. cit.*, p. 83.

l'anonymat pour assurer une éthique qui éliminerait le cabotinage et les ambitions personnelles.

Toujours selon Bourassa, l'influence du Vieux-Colombier au Québec « qu'on observera à la fin des années 30, [...] sera celle d'un Copeau deuxième manière, plutôt mystique, et elle fera peut-être autant de tort que de bien au rapport du théâtre québécois avec la modernité¹⁰⁶ ». C'est ce même « Copeau deuxième manière » qui signe, en 1941, *Théâtre populaire*, testament spirituel adressé à la jeunesse dans l'espoir « d'un certain retour à la réalité, d'une remise en place, d'une reprise et d'une hausse des valeurs ordinaires¹⁰⁷ » ; revenant sur ses premières expériences, il y voit en quelque sorte un échec :

Nous ne le comprenions pas aussi bien qu'aujourd'hui mais nous le sentions déjà, il y a une trentaine d'années, quand nous avons essayé de redonner une impulsion à l'art dramatique. C'est pourquoi nous avons dépensé tant d'efforts pour appeler, réunir et satisfaire un public nouveau. Mais comme nous avions l'ambition de tout refaire et de rester purs, il nous importait d'échapper le plus possible à la pression commerciale, et nous nous sommes réfugiés dans de petits théâtres. Le mouvement d'avant-garde de 1919 a été un mouvement de petits théâtres. Je n'entends pas du tout le rabaisser. Nous avons fait ce que nous avons pu. Cela n'est pas trop notre faute si les temps n'étaient pas encore accomplis. Et Dieu sait combien de vertu a trouvé son emploi dans ce dur travail. Mais, ne m'étant jamais fait beaucoup d'illusions, sur les résultats profonds de nos efforts purement artistiques, je comprends aujourd'hui que ces petits théâtres n'étaient que des laboratoires techniques, des conservatoires où reprenaient vie les plus nobles traditions de la scène, mais auxquels, pour être de vrais théâtres, il a manqué un vrai public¹⁰⁸.

Théâtre populaire est manifestement nostalgique du recueillement que permettaient le théâtre athénien et les miracles médiévaux grâce auxquels « on montrait la vie, les souffrances et la mort d'un Dieu fait homme afin de sauver les hommes. Et, trop faible pour s'élever aux conceptions des théologiens, il ouvrait son cœur au spectacle dont il attendrait une édification¹⁰⁹ ». Ainsi sont liées « deux

106. André G. Bourassa, « Vers la modernité de la scène québécoise. Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *loc. cit.*, p. 8.

107. Jacques Copeau, *Le théâtre populaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La bibliothèque du peuple », 1942 [1941], p. 3.

108. *Ibid.*, p. 17-18.

109. *Ibid.*, p. 6.

formes de représentation dramatique qui ont leur point d'origine dans la vie morale des peuples, et leur retentissement sur elle¹¹⁰ ». Si, pour Copeau, « Eschyle et Sophocle étaient tragiques par leur notion d'une fatalité remontant jusqu'aux dieux », si « Corneille et Racine sont tragiques par leur idée de l'honneur, de la gloire, du mérite, de la grâce », c'est parce que leurs héros sont des « individus reliés à une norme. Et par là contrariés. Et par là dramatiques¹¹¹ ».

La vie du théâtre doit passer par la foi. C'est pour cette raison que Copeau affirmait, dès 1934 :

La question n'est pas de savoir si le théâtre d'aujourd'hui empruntera son attrait de telle ou telle expérimentation, puisera sa force dans l'autorité de tel maître de la scène plutôt que de tel autre. Je crois qu'il faut se demander s'il sera marxiste ou chrétien. Car il faut qu'il soit vivant, c'est-à-dire populaire¹¹².

Le recours à une idéologie ne vise pas le peuple mais bien toute la nation, son projet « n'est pas un théâtre de classe et de revendication. C'est un théâtre d'union et de régénération¹¹³ ». Pour Copeau, l'idée sociale et nationale se fonde dans l'idée religieuse, « à la faveur de grands événements » qui ne nécessitent cependant pas des spectacles à grand déploiement car il s'agit toujours « de ramener la scène moderne à ce dénuement primitif¹¹⁴ » qu'il défendait déjà du temps du Vieux-Colombier.

Cette volonté de (re)donner au théâtre ses lettres de noblesse, notamment en y ramenant une jeunesse arrachée de lui par le cinéma, devrait être celle d'un État fort désireux en faire une branche de l'éducation publique et l'expression d'une pensée nationale ; mais l'État, dans un certain esprit de censure, pourrait donner une inflexion à cet art car une « excessive tolérance peut donner cours à une production relâchée », car un « trop grand respect de la liberté peut être un fruit de l'indifférence et n'engendrer dans les écrits qu'une indifférente liberté¹¹⁵ ». On comprend facilement pourquoi l'humanisme de Copeau, juxté à son approche

110. *Ibid.*, p. 7.

111. *Ibid.*, p. 8.

112. *Ibid.*, p. 17. Conférence qu'il a prononcée à Rome et qu'il reprend dans son essai.

113. *Ibid.*, p. 32.

114. *Ibid.*, p. 61.

115. *Ibid.*, p. 13.

mystique du théâtre, fut privilégié dans les collèges classiques au Québec. On constate également que le programme de Copeau (1941) rappelle celui de Béraud (1936). En fait, les années 1940 se caractérisent entre autres choses par un certain rapprochement des théories sur le théâtre, dans la mesure où depuis quelques années déjà, les échanges sont bidirectionnels. En 1946, par exemple, un article des *Cahiers des Compagnons* intitulé « Le théâtre et le peuple » et signé par « Un Équipier » français, mentionne une troupe, L'équipe, fondée en 1941 ; on sait qu'une troupe éponyme voit le jour au Québec l'année suivante sous l'impulsion de Pierre Dagenais ; cette troupe constituera, avec les Compagnons de saint Laurent, les deux compagnies importantes qui initient le « renouveau du théâtre au Canada français¹¹⁶ ».

Il s'agit d'une période de formation : formation civique, théâtrale, apparition des premiers organes d'éducation théâtrale, cela dans un monde en mutation façonné par la rencontre incessante d'idéologies distinctes et opposées alors que la province s'urbanise. Le théâtre, souvent considéré séditieux par un clergé parfois intransigeant, devient, pour cette même Église catholique, un moyen de conserver son emprise sur la jeunesse qui quitte la campagne – et la vie paroissiale – et à qui est accordé de plus en plus de temps de loisirs¹¹⁷.

Enfin, le succès retentissant de *Tit-Coq* (1948) vaudra à son auteur un doctorat *honoris causa* de l'Université de Montréal l'année suivante. La dramaturgie canadienne-française demeure fragile mais cet acte de légitimation et d'institutionnalisation permettra à Gratien Gélinas d'offrir sa vision d'un théâtre national et populaire où, citant abondamment Ghéon et un peu moins Copeau, il en vient à la conclusion que « *la forme dramatique la plus pure – je ne dis pas la seule mais bien la plus pure – serait celle qui représenterait le plus directement*

116. Cf. Jean Hamelin, *Le renouveau du théâtre au Canada français*, op. cit.

117. C'est le thème exploité dans Christine Tellier, *Jeunesse et poésie. De l'Ordre de Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2003, 332 p. L'auteure y propose en effet une analyse qui va dans le même sens et montre que les mouvements de jeunesse tentent d'encadrer les jeunes gens qui disposent alors de plus en plus de temps de loisirs.

*possible le public même auquel ce théâtre s'adresserait*¹¹⁸ ». La « pureté » que revendique ce discours est d'ailleurs symptomatique du fait que la pièce n'est guère exportable : les « orphelins ou bâtards¹¹⁹ » de Gélinas ne seront acclamés, l'histoire l'a montré, qu'au Canada alors que partout on commence à prendre la mesure d'un monde moderne « brisé, [...] travaillé de notions contradictoires ou négatives¹²⁰ ».

Vilar et querelles de Brecht

L'aura qui entoure Jean Vilar, peut-être plus brillante encore que celle qu'on attribue volontiers au courant du théâtre populaire, est telle que pour plusieurs l'histoire du Théâtre National Populaire (TNP) débute en 1951¹²¹. L'usage veut pourtant que l'on parle de Vilar en termes d'héritier, qu'on le décrive comme un « Copeau laïcisé¹²² », qu'on le déclare officiellement « disciple de Charles Dullin, [qui] reçoit la charge de continuer l'œuvre de Firmin Gémier¹²³ », voire qu'on le pose carrément dans une équation : « Copeau + Gémier = Vilar¹²⁴ ». Les écrits qu'il a laissés, relativement nombreux, facilitent à n'en point douter le travail du chercheur et aident à la conservation d'une mémoire de surcroît assez récente. Mais il faut tout de même concéder que cette consécration se fonde sur une réalisation notable : Vilar est l'instigateur, en septembre 1947, de la première Semaine d'art dramatique en Avignon dans la Cour d'honneur du Palais des papes,

118. Gratien Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire. Allocution prononcée à l'Université de Montréal, le 31 janvier 1949 », *Amérique française* (Nouvelle série), vol. III, n° 3, 1948-1949, p. 35. L'auteur souligne.

119. Jean Cléo Godin, « Orphelins ou bâtards. Fridolin, Tit-Coq, Bousille », dans *Théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains* (en collaboration avec Laurent Mailhot), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1970], p. 39-63.

120. Jacques Copeau, *Le théâtre populaire*, op. cit., p. 19.

121. Il n'est pas rare, en effet, qu'on « oublie » que le TNP a été fondé en 1920 et que son premier directeur fut Firmin Gémier jusqu'en 1933. C'est d'ailleurs l'un des plus grands talents de Vilar que d'avoir en quelque sorte éclipsé plusieurs ses prédécesseurs (Alfred Fourtier, 1933-1938 ; Paul Abram, 1938-1940 ; Pierre Aldebert, 1940-1951) dont les directorats, il est vrai, n'ont pas eu la portée de celui de Vilar.

122. Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 153.

123. Jeanne Laurent, au moment de la nomination de Vilar à la tête du TNP, citée par Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, op. cit., p. 15.

124. Guy Leclerc, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1971, p. 13

qui allait devenir l'événement que l'on sait. Et son passage au TNP constitue, avec tout ce qui s'ensuivra, la dernière manifestation marquante de ce courant de théâtre populaire en France, laquelle a révélé, et de façon définitive, le caractère utopique de ce projet.

Le TNP de Vilar est en fait un miroir particulièrement juste et révélateur des enjeux politiques et sociaux de cette époque où sont mises en tension plusieurs idéologies associées à des figures essentielles de l'histoire culturelle ; plusieurs ne sont pas étrangères à la Seconde Guerre mondiale qui vient à peine de se terminer et à d'autres conflits qui suivront. Ainsi le mouvement « Peuple et Culture », qui naît l'hiver 1944-1945 et dont le manifeste est publié l'été suivant, s'inscrit-il dans la foulée de la Libération et d'entreprises parallèles d'exutoire du choc d'après-guerre. Parallèlement aux efforts soutenus que déploie la Résistance en faveur de la démocratie culturelle, l'État français met en place des politiques de décentralisation dont les tournées du TNP sont probablement la manifestation de la plus grande envergure. C'est d'ailleurs sensiblement dans le même esprit que le TNP était né en 1920 et que son premier directeur avait créé la Société Shakespeare en 1917.

Jeanne Laurent¹²⁵ appointe Vilar au titre de directeur du TNP le 1^{er} septembre 1951. Originaire du Midi de la France, enfant du Cartel, il signe en 1942 sa première mise en scène, *La danse de mort* d'August Strindberg, et l'année suivante fonde la Compagnie des Sept. Il se fait notamment remarquer pour *Meurtre dans la cathédrale* de T.S. Eliot, créée au Vieux-Colombier en 1945.

Les nombreuses monographies sur Vilar ne manquent jamais de souligner ses efforts pour *débourgeoiser* le théâtre (parisien) : réduction du prix des entrées, interdiction de verser du pourboire aux ouvreuses ; élimination des décors surchargés notamment par l'utilisation de mises en scène éclairées ; à partir de 1955, les représentations débutent à 21 h plutôt qu'à 20 h ; distribution de vrais programmes qui ne contiennent plus seulement des photos ; publication, en collaboration avec L'Arche dans la « Collection du Répertoire », des pièces

125. Laurent est sous-directrice des spectacles et de la musique au ministère de l'Éducation nationale (Direction générale des Arts et Lettres).

présentées. De plus, sa tentative, contrairement à celles de plusieurs de ses prédécesseurs, ne consiste pas seulement à attirer un certain public au théâtre, mais également à le retenir ; en éliminant certains rituels (bourgeois), il en instaure inévitablement d'autres. Au début de sa carrière, Vilar s'était associé à de petits théâtres et à certaines entreprises en marge. Puis en 1947, le fait d'installer son festival dans la Cité des papes lui permet de fuir le théâtre parisien, ce qui fait affirmer à Guy Leclerc « qu'il respiritualise à sa façon la représentation dramatique et qu'au rituel "bourgeois" il substitue un autre rituel, mis au point à Avignon, "la ville culturelle" relativement coupée des conflits de la vie réelle¹²⁶ ».

Le désir de Vilar de se rapprocher de la marge est double : non seulement amène-t-il son entreprise dans des lieux peu ou moins habitués à recevoir du théâtre, mais il s'y rend avec un programme classique qui n'est cependant « ni traditionnel ni conservateur¹²⁷ ». Il met à l'affiche des œuvres oubliées des grands auteurs, comme par exemple des pièces de Shakespeare qui ne sont pas jouées dans l'Hexagone, répertoire entrecoupé de pièces modernes¹²⁸.

Œuvres	Françaises	Étrangères	Total
Classiques	24 (42 %)	9 (16 %)	33 (58 %)
Modernes	13 (23 %)	11 (19 %)	24 (42 %)
Total	37 (65 %)	20 (35 %)	57 (100 %)

Tableau I. Théâtrographie du TNP sous Jean Vilar (1951-1963)

Le TNP vilarien entre en scène le 17 novembre 1951, à Suresnes¹²⁹, pour y présenter *Le Cid* et, le lendemain, *Mère Courage et ses enfants*. Au sujet de cette première saison, Vilar écrira plus tard qu'elle « fut strictement l'année des poètes : Corneille, Kleist, Brecht, Rodrigue, *Hombourg*, *Courage* ; l'année aussi des

126. Guy Leclerc, *Le T.N.P. de Jean Vilar, op. cit.*, p. 13.

127. Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre, op. cit.*, p. 176.

128. On se référera à Guy Leclerc pour les statistiques des 57 spectacles que Vilar programme au TNP (*Le T.N.P. de Jean Vilar, op. cit.*, p. 78-85). À ce sujet, il est à noter que le répertoire « étranger » n'en demeure pas moins occidental, voire européen : les œuvres « étrangères » sont toutes européennes, excepté *Meurtre dans la cathédrale* de l'Américain T.S. Eliot.

129. En banlieue de Paris. Ce n'est qu'au printemps 1952 qu'il intègre son lieu, le Palais de Chaillot, salle aussi mythique que gigantesque.

“déclarations” de ton systématique qui [l]e firent traiter de théoricien (ou de prédicateur !) ¹³⁰ ». Le directeur a en effet beaucoup de comptes à rendre ; l’entreprise est d’emblée malaisée et la question du répertoire n’ira jamais de soi pendant toute la durée de son directorat.

Dans la IV^e République, les gouvernements se succèdent. Bien que cette instabilité ait peu de répercussions majeures sur les politiques théâtrales – ce n’est qu’avec l’arrivée d’André Malraux à la Culture, en 1959, qu’on procède à un véritable renouvellement de certaines politiques –, le TNP demeure tiraillé entre les différentes idéologies qui animent alors la sphère sociale. Vilar est Républicain, c’est un homme de gauche qui conteste les habitudes bourgeoises. Cette prise de position et l’esthétique qu’il privilégie – notamment le dépouillement de la scène jusqu’à la nudité qui rappelle les expériences de Copeau et qu’on appellera un temps « avant-garde » –, reçoivent au départ un accueil favorable, surtout de la part de la « critique de gauche » qui apprécie sa façon de donner aux classiques un éclairage nouveau. Pendant ce temps, son programme est sévèrement jugé par les conservateurs qui n’apprécient guère les pratiques précitées et voient d’un mauvais œil la création française de *Mère Courage* – texte qu’on dit communiste d’un auteur qui, de plus, est Allemand ! – comme spectacle d’ouverture d’un théâtre national français¹³¹. Dans tous les cas, suprême argument capitaliste, on accuse Vilar de dépenser à mauvais escient les fonds publics. À cet effet, il importe de le rappeler, le TNP ne jouit pas des privilèges financiers des autres théâtres nationaux : non seulement sa subvention est beaucoup moins importante que celles de la Comédie-Française et de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (Opéra et Opéra-Comique)¹³², mais son fameux « cahier des charges »

130. Jean Vilar, « Mémoire », dans *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1975, p. 241. Ce texte est paru au départ dans *Théâtre Populaire* (n° 40, 4^e trimestre 1960, p. 1-18) alors que Vilar et la revue sont en quelque sorte réconciliés.

131. Le spectacle n’a pas non plus été reçu avec beaucoup d’enthousiasme par la critique de gauche, mais ces réserves sont alors d’ordre esthétique.

132. Lors de son passage au Canada en 1954, Vilar explique qu’annuellement, 450 millions de francs sont alloués à la Comédie-Française, presque un milliard de francs à l’Opéra et 50 millions de francs à son TNP (« Extraits d’une conférence de presse prononcée au Canada », dans *Le théâtre, service public, op. cit.*, p. 181) ; Barthes ne manque pas de déplorer que le TNP « reçoit à peu près 3,5 % de ce qui est donné aux temples de la théâtralité bourgeoise », au point d’avancer qu’il « s’agit visiblement d’un accident » (« Éditorial », *Théâtre Populaire*,

fait en sorte qu'il lui est interdit de faire des déficits que l'État, le cas échéant, n'absorberait pas ; Vilar est à la fois directeur du TNP et « concessionnaire » de l'entreprise.

En 1952 est fondée l'Association du Théâtre National Populaire « qui [a] pour mission d'organiser le public populaire et défendre le TNP contre les attaques des conservateurs¹³³ ». Dans la même optique paraîtra l'année suivante (mai-juin 1953) le premier numéro de *Théâtre Populaire*, « outil d'information et de formation essentiellement destiné au public du TNP¹³⁴ ». Marco Consolini a efficacement retracé le parcours de cette revue « engagée », notamment en illustrant à quel point ses cinquante-quatre numéros offrirent une tribune non seulement aux rédacteurs, mais également à Vilar¹³⁵ et aux défenseurs d'un théâtre populaire qui trouvaient ainsi un espace pour « attaquer sans demi-mesure le mercantilisme du théâtre parisien¹³⁶ ». Consolini évoque en outre un

projet de communion sociale, de réconciliation avec l'histoire nationale et de reconstruction morale du pays ; et, simultanément, la nécessité de faire table rase, d'atteindre le « degré zéro » du théâtre, d'en faire le lieu où la réalité nue se manifestait¹³⁷.

Les premiers spectacles du TNP présentés à Chaillot, *L'Avare* et *Nucléa*¹³⁸ provoquent encore plus l'ire de la droite, tout comme un certain milieu moins conservateur accuse Vilar d'avoir faussé, en 1953, avec *La mort de Danton* de Büchner dans une traduction d'Adamov, l'idée de la Révolution. Or à partir de la même année, le directeur peut compter, pour le servir dans son combat, sur quelques intellectuels militants : Roland Barthes, Guy Dumur et Morvan Lebesque, plus tard rejoints par Jean Duvignaud et Bernard Dort, s'engagent, le premier encore plus que les autres, dans une véritable entreprise de destruction du théâtre

n° 5, janvier-février 1954, repris dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2002, p. 56).

133. Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, op. cit., p. 15.

134. *Ibid.*, p. 17.

135. Dans les premiers numéros, du moins, alors que les rapports entre Vilar et les rédacteurs de la revue sont encore harmonieux.

136. Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, op. cit., p. 19.

137. *Ibid.*, p. 23.

138. Pièce du poète Henri Pichette, ami de Gérard Philippe, dont la production fut un échec cuisant.

bourgeois symbolisé en grande partie par la Comédie-Française, en signant dans *Théâtre Populaire* de nombreux articles au vitriol.

Barthes risque une « définition » du théâtre populaire

qui obéit à trois obligations concurrentes, dont chacune prise à part n'est certes pas nouvelle, mais dont la seule réunion peut être parfaitement révolutionnaire : un public de masse, un répertoire de haute culture, une dramaturgie d'avant-garde¹³⁹.

On lit en effet, dans cet article, que pour attirer les foules, il suffit d'abaisser les coûts d'entrée car « [t]oute la sociologie du théâtre tient dans le prix des places¹⁴⁰ ». De plus, Barthes avance que le « théâtre où personne ne s'ennuie, de quelque condition qu'il vienne, c'est le théâtre de Corneille, de Molière, de Shakespeare ou de Kleist¹⁴¹ », et ne manque pas de voir précisément là l'« échec » du théâtre de Romain Rolland. Enfin, l'« avant-garde » doit tenir dans la simplicité du cadre scénique afin « d'en finir avec l'esthétisme conformiste et repue des théâtres d'argent », le théâtre populaire étant « le théâtre qui fait confiance à l'homme¹⁴² ». Le projet de Vilar réunit ces trois conditions.

Mais l'alliance est de courte durée. D'une part, on sait qu'avec la création de *Ruy Blas* (février 1954), Vilar s'éloigne déjà de *Théâtre Populaire* : « Donner *Ruy Blas* au TNP, écrit Barthes, me paraît un acte inutile, et cette inutilité est conséquente dans la mesure – précieuse – où chaque geste de Jean Vilar, chaque moment de son effort, est véritablement l'épisode d'un combat¹⁴³. » D'autre part, le 29 juin 1954 se produit une « illumination subite » lorsque le Berliner Ensemble, dirigé par Brecht, présente *Mutter Courage* dans le cadre du premier Festival international d'art dramatique de Paris : *Théâtre Populaire* prendra ses distances par rapport au TNP et Barthes n'ira presque plus au théâtre parce qu'« il n'est plus

139. Roland Barthes, « Pour une définition du théâtre populaire », *Publi 54*, n° 23, juillet 1954, repris dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 99.

140. *Ibid.*

141. *Ibid.*, p. 100.

142. *Ibid.*

143. Roland Barthes, « *Ruy Blas* », *Théâtre Populaire*, n° 6, mars-avril 1954, repris dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 75. L'auteur souligne.

rien resté devant [s]es yeux du théâtre français¹⁴⁴ ». Ainsi Vilar, qui avait osé créer en France une pièce que la droite avait vilipendée, se voit désormais renversé par cette même œuvre pour laquelle il s'était battu trois ans auparavant – contre la droite d'abord, contre la gauche ensuite. La commotion est à ce point brutale que tous les autres spectacles présentés lors du futur Théâtre des Nations, seront complètement ignorés par les rédacteurs de *Théâtre Populaire* dont le 8^e numéro (juillet-août 1954) devait pourtant être consacré au Festival. Un messie en remplace un autre alors qu'on reproche au premier de ne pas être suffisamment dans l'action. Clairement défini lors du lancement du TNP, le projet de Vilar, en effet, allait comme suit :

On sent bien qu'il n'est pas question pour nous d'éduquer, par le truchement des chefs-d'œuvre, un public. La mission du théâtre est plus humble, encore qu'aussi généreuse : il doit plaire, séduire, réjouir, et nous couper pour un temps de nos peines intimes et de nos misères¹⁴⁵.

Coupé de la vie réelle, son théâtre l'a été un temps à Avignon, de même lorsqu'il se produit dans les banlieues et les provinces françaises, et vise plutôt la communion – expression, du reste, qu'en bon laïc il répudie – des êtres et l'union des classes, à l'instar des Copeau, Gémier et Pottecher qui l'ont précédé.

Quelques mois après ce choc brechtien, lors de son premier voyage au Canada, Vilar explique que son théâtre est national – dans un sens bien différent de celui que prend le mot au Canada français – parce qu'« il s'agit d'un service public appartenant à toute la France », populaire parce qu'il a comme devoir « d'apporter à tous [...] les charmes d'un plaisir dont ils n'auraient jamais dû, depuis le temps des cathédrales et des mystères, être sevrés¹⁴⁶ ».

Lors de cette visite, le TNP vient dans le cadre de l'Exposition française de Montréal qui a lieu au Palais du Commerce du 9 au 26 septembre 1954. Vilar

144. Roland Barthes, « J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre... », *Esprit*, n° 338, mai 1965, repris dans *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 20.

145. Jean Vilar, « Petit manifeste de Suresnes » (1951), dans *Le théâtre, service public, op. cit.*, p. 147.

146. Jean Vilar, « Extraits d'une conférence de presse prononcée au Canada » (1954), dans *Le théâtre, service public, op. cit.*, p. 177-178.

arrive avec une « troupe nombreuse et de qualité¹⁴⁷ » d'une trentaine de personnes, techniciens et comédiens, parmi lesquels son acteur étoile, Gérard Philippe, et George Wilson (directeur du TNP à partir de 1963, année où Vilar tire sa révérence) qui partageront la scène avec le Québécois Guy Provost – dont on se souviendra qu'il avait déjà étudié l'art dramatique à Paris et travaillé avec Vilar. Le programme est exclusivement composé de classiques (*L'Avare*, *Le Cid*, *Don Juan* et *Ruy Blas*), répertoire somme toute traditionnel et conservateur mais attendu dans la mesure où la troupe nationale doit assumer le rôle d'ambassadeur qui lui est alors en quelque sorte dévolu.

Bien que le TNP soit la seule compagnie à se produire à Montréal à ce moment-là de la saison 1954-1955, la critique n'en fait pas un événement ; l'accueil qu'on fait à la troupe est enthousiaste mais n'a pas la démesure, par exemple, de la réception réservée à Gémier lors de son séjour en 1924. En fait, c'est surtout à l'Exposition française qu'est réservée l'euphorie des commentateurs, et plus particulièrement à son inauguration où « [d]es jeunes filles, vêtues des costumes nationaux des diverses provinces de France, évoluaient avec grâce dans la foule¹⁴⁸ » composée de sénateurs, de députés, d'industriels accompagnés de leurs belles épouses ; des foules qu'attire le TNP, on n'apprend rien dans la presse. La même journée (9 septembre), Vilar participe à la première réunion de la saison du Cercle de la Critique dont Jean Béraud est président, et y explique brièvement les conditions d'existence et les principes de fonctionnement de sa compagnie¹⁴⁹.

Le TNP se produit à Montréal, au Théâtre Saint-Denis, du 9 au 21 septembre, avant de se rendre à Québec, au Capitole, du 23 au 25 septembre. La compagnie présente ses quatre spectacles dans la métropole alors que le Molière ne fait pas partie des représentations offertes dans la capitale nationale.

147. [Anonyme], « Quelques artistes de la troupe que M. Jean Vilar nous présentera », *La Presse*, 4 septembre 1954, p. 64.

148. [Anonyme], « Inauguration de l'exposition française. 1,200 invités à la grande première », *Le Devoir*, 10 septembre 1954, p. 3.

149. R. de Repentigny, « Jean Vilar, esprit vif ignorant des détours, apprennent les critiques », *La Presse*, 10 septembre 1954, p. 23. S'il est permis de supposer que l'allocution de Vilar est celle reprise en partie dans son *Théâtre, service public* (« Extraits d'une conférence de presse prononcée au Canada », *loc. cit.*, p. 177-187), on devra y retourner rapidement plutôt que de se référer au compte rendu journalistique dont la seule information originale révèle que « s'il avait des besoins que le théâtre ne comblerait pas, il [Vilar] "irait à la pêche" ».

Le Cid est le premier spectacle à être recensé dans la presse. Il s'agit également de la pièce qui inspire le plus de réflexions sur le répertoire national. Jean Béraud, dans *La Presse*, dont les articles paraissent généralement une journée avant ceux des autres critiques, juge à-propos d'écrire que Gérard Philippe, en apparaissant sur scène, provoque une « salve d'applaudissements pour le moins inopportune » trahissant une « popularité désordonnée et, au théâtre, déplacée¹⁵⁰ » – au point de « désarçonner » le comédien. Outre certaines des réactions provoquées par ce spectacle, le critique exprime quelques réserves sur la pertinence d'une telle pièce, « exemple par excellence de la tragédie française au XVII^e siècle », se demandant si elle constitue « encore une pièce jouable ». Pour sa part, Louis-Marcel Raymond, du *Devoir*, explique qu'un « malentendu existe depuis longtemps entre Corneille et nous » :

Je pense à ces affreuses classes de littérature où nos maîtres s'échauffaient maladroitement sur les grandeurs du dramaturge rouennais, jouaient ridiculement Chimène la larme à l'œil. Comme on s'y prenait mal. Entre Corneille et nous, je ne vois que gloses, commentaires, dissertations [...] ¹⁵¹.

Selon lui, Corneille retrouve, « grâce à Vilar et à ses acteurs, sa valeur éternelle de vieil enchanteur qui peut émouvoir autant la cour de Versailles que le public de Montréal ». Enfin, Germaine R., à Québec, avoue s'être rendue « avec beaucoup de scepticisme et la petite moue des critiques blasés [...], samedi après-midi au Capitole où le Théâtre National Populaire de Paris avait mis à l'affiche *Le Cid* pour ses adieux au public canadien¹⁵² », mais son appréhension s'est rapidement dissipée grâce aux éléments scéniques qui « laisse[nt] à l'œuvre son climat dramatique ».

Don Juan constitue, pour Béraud, le meilleur spectacle du TNP. Il juge toutefois inutile de le comparer à celui qu'a présenté à peine quelques mois plus tôt, pour sa troisième saison, le TNM, et accepte de voir dans les productions

150. Jean Béraud, « Une admirable Chimène (Silvia Monfort), un Roi superbe (Jean Vilar) ressuscitent "Le Cid" », *La Presse*, 13 septembre 1954, p. 18.

151. Louis-Marcel Raymond, « Une grandiose représentation du "CID". Jean Villar [*sic*] nous réconcilie avec Corneille », *Le Devoir*, 13 septembre 1954, p. 7.

152. Germaine R., « Le Théâtre National Populaire », *Le Soleil*, 27 septembre 1954, p. 27.

canadienne et française « deux conceptions qui, dans le fond, ne sont pas tellement opposées¹⁵³ ». Pour Raymond, l'« enchantement se poursuit » avec cette « très belle fête de l'esprit et des yeux¹⁵⁴ ». Dans la capitale nationale, on déplore à la fois le public peu nombreux et le fait que « le TNP ait précisément choisi de servir aux Québécois, lesquels voient si peu de beau théâtre, la comédie qu'ils applaudissaient il y a quelques mois au TNM¹⁵⁵ ». À propos des interprétations, on apprend qu'« au séducteur superbe, autoritaire, viril et un peu sec du TNM, Jean Vilar a opposé Don Juan moins arrogant, plus dissolu, plus indolent d'un cynisme plus léger et plus subtil » ; de même, « [t]out différent de Jean-Louis Roux qui campait un Don Carlos efféminé et pacifique, Jean Deschamps accusa, dans le même rôle, un caractère ardent, tempéré uniquement par la gratitude ». Enfin, toujours dans *Le Soleil*, on peut lire :

De la mise en scène de Jean Vilar, du dispositif scénique de Camille Demangeat, des éclairages qui confèrent à l'œuvre entière une atmosphère hautement dramatique, accentuée par une musique prémonitrice d'événements tragiques, on ne peut faire que les plus grands éloges [...].

Pour Béraud, *L'Avare* est la pièce « où le comique est le plus évident, donc le plus usé ; c'est celle qui est le plus fréquemment jouée, donc la plus populaire¹⁵⁶ ». Il explique avoir trop vu ce Molière et considère que cette mise en scène révèle le « meilleur exemple des désavantages que peut offrir la technique du T.N.P., celle d'une vaste scène employée en son entier » où, malgré des effets d'éclairages réussis, « l'action paraît tout de même bien éparpillée et plutôt perdue sur un aussi grand et aussi haut plateau ». Raymond, quant à lui, après avoir

153. Jean Béraud, « Brillant "Don Juan" présenté par le Théâtre National Populaire », *La Presse*, 14 septembre 1954, p. 26. Le TNM, qui cite souvent Vilar en exemple, en est à son troisième Molière : ayant fait son entrée en scène le 9 octobre 1951 avec *L'Avare*, il a également offert *Tartuffe* le 16 janvier 1953 – ce qui en fait la première compagnie canadienne à présenter cette pièce.

154. Louis-Marcel Raymond, « Le Don Juan "innattendu" [sic] de l'acteur Jean Vilar », *Le Devoir*, 15 septembre 1954, p. 7.

155. R. L., « Le Théâtre National Populaire », *Le Soleil*, 25 septembre 1954, p. 24.

156. Jean Béraud, « Au Saint-Denis. "L'Avare" de Molière joué par le T.N.P. », *La Presse*, 16 septembre 1954, p. 36.

exprimé certaines réserves sur le Harpagon qu'incarne Vilar, fait état d'un « spectacle brillant » où une « vieille œuvre [...] brille sous un jour nouveau¹⁵⁷ ».

Finalement, selon Béraud, *Ruy Blas* est probablement nouvelle pour la plupart des spectateurs. Encore une fois, d'« excellents éclairages meublent littéralement la scène » et « [m]ême si l'on ne peut prendre la pièce au sérieux, elle constitue un bon spectacle¹⁵⁸ ». Selon Raymond, « au T.N.P. on réussit à cacher les laideurs », si bien que « la mise en scène habile, les costumes admirables, les éclairages bien réglés, le rythme de l'ensemble font oublier le vide affreux de cette œuvre sonore et font de *Ruy Blas* un spectacle splendide¹⁵⁹ ». Enfin, dans *Le Soleil*, un certain Brançon, signant une critique truffée d'erreurs qui récupère longuement des extraits du texte de Béraud sans même le citer, félicite « une étincelante distribution de comédiens dont la maîtrise a fait de cette première représentation à Québec du TNP un véritable succès¹⁶⁰ » ; rien n'y est dit cependant de l'esthétique du spectacle.

En 1958¹⁶¹, dans ses *350 ans de théâtre au Canada français*, Béraud écrira que cette première visite de Vilar est un « très vif succès¹⁶² ». La même année, pendant que le Québec catholique pleure Pie XII, le TNP revient au Canada pour y présenter, en plus du *Cid*, quatre nouveaux spectacles : *Marie Tudor*, *Henri IV* (de Pirandello), *Le triomphe de l'amour* et *Lorenzaccio*. L'équipe, plus nombreuse qu'en 1954, est encore une fois composée de Gérard Philippe et George Wilson également accompagnés, entre autres, de Maria Casarès et Philippe Noiret. Cette seconde visite de Vilar donnera lieu à deux textes qui traitent de sa conception du

157. Louis-Marcel Raymond, « "L'Avare", une joyeuse farce », *Le Devoir*, 17 septembre 1954, p. 7.

158. Jean Béraud, « Le "Ruy Blas" de Victor Hugo », *La Presse*, 18 septembre 1954, p. 61. Le commentaire de Béraud va dans le même sens que celui de Barthes (« *Ruy Blas* », *loc. cit.*, p. 93-95).

159. Louis-Marcel Raymond, « Le T.N.P. sauve "Ruy Blas" », *Le Devoir*, 20 septembre 1954, p. 7.

160. Raymond Brançon, « "Ruy Blas" émeut les Québécois grâce à la vérité du jeu du TNP », *Le Soleil*, 24 septembre 1954, p. 14.

161. Entre temps, en 1955, la Comédie-Française visite le Canada (Montréal, Québec, Ottawa et Toronto) pour la première fois de son histoire et le TNM se rend en France participer au Festival international d'art dramatique de Paris. La Maison de Molière présente *Le bourgeois gentilhomme*, *Le jeu de l'amour et du hasard*, *Le barbier de Séville* et *Arlequin poli par l'amour* ; le TNM, trois farces de Poquelin (*Le mariage forcé*, *Sganarelle* et *La jalousie du barbouillé*).

162. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, *op. cit.*, p. 292.

théâtre : un entretien par Vallerand et une chronique de Béraud¹⁶³. Pour le reste, la presse présente des portraits de Maria Casarès qui « a le goût du bonheur¹⁶⁴ » et de Gérard Philippe qui, « [p]ieds nus dans sa loge, [...] dit qu'il se partage entre le théâtre et les films¹⁶⁵ ».

Au sujet de *Marie Tudor*, la critique réaffirme que Vilar rafraîchit le drame hugolien, et reconnaît le talent de Casarès. Cependant, Jean Vallerand du *Devoir* juge que ce spectacle n'a rien d'exaltant : « le spectateur ne retrouve pas ce frisson, ce vertige de l'infini qui lui saisit le cœur de sa main de feu dès la première réplique du *Cid* par exemple¹⁶⁶ ».

Au moment où est présentée *Henri IV*, « Pirandello a été joué trois ou quatre fois déjà à Montréal¹⁶⁷ », rappelle Béraud. Selon lui, « la présentation qu'en donne le T.N.P. est remarquablement menée, particulièrement pour le personnage principal, sorte de Hamlet pirandellesque que M. Jean Vilar incarne de remarquable, d'inoubliable façon ». Pour sa part, Vallerand, qui avoue que cette pièce l'a inquiété, félicite une « équipe engagée dans une interprétation orchestrée avec science et art », pour souligner au final le « prodige de cette représentation¹⁶⁸ » auquel contribuent tous les éléments de la mise en scène. La critique de Québec n'est pas en reste qui fait état d'une « réussite éclatante et exceptionnelle¹⁶⁹ ».

Si *Le triomphe de l'amour* reçoit un accueil plutôt mitigé, *Lorenzaccio* a droit, avec Vallerand, à un commentaire dithyrambique. Criant au chef-d'œuvre, il affirme que le spectacle « démontre de façon aussi péremptoire que le *Henri IV* de

163. Jean Vallerand, « Rencontre avec Jean Vilar », *Le Devoir*, 20 septembre 1958, p. 9 ; Jean Béraud, « Le théâtre, un service public », *La Presse*, 20 septembre 1958, p. 45.

164. Céline Legaré, « Dans l'artiste française on retrouve la républicaine espagnole. Maria Casarès tragédienne, a le goût du bonheur », *La Presse*, 30 septembre 1958, p. 18.

165. [Anonyme], « Pieds nus dans sa loge, Gérard Philippe dit qu'il se partage entre le théâtre et les films », *Le Soleil*, 10 octobre 1958, p. 14.

166. Jean Vallerand, « Le T.N.P. joue "Marie Tudor" de V. Hugo », *Le Devoir*, 24 septembre 1958, p. 7.

167. Jean Béraud, « Le T.N.P. au St-Denis. Un hallucinant Henri IV incarné par Jean Vilar », *La Presse*, 25 septembre 1958, p. 26. Il ajoutera, au sujet de ce rôle : « M. Paul Dupuis, chez les Compagnons [en 1951], avait su lui aussi rendre ce personnage inoubliable. »

168. Jean Vallerand, « Au Saint-Denis. Du grand théâtre : Henri IV de Pirandello », *Le Devoir*, 26 septembre 1958, p. 7.

169. Michèle Stanton, « Henri IV, de Pirandello repose une grave question », *Le Soleil*, 13 octobre 1958, p. 14.

Pirandello que le T.N.P. est, non seulement une magnifique compagnie théâtrale, mais un élément nécessaire dans la vie théâtrale contemporaine¹⁷⁰ » ; grâce à la mise en scène de Gérard Philippe, cette œuvre ne serait plus seulement du « théâtre de fauteuil », pour reprendre l'expression de son auteur.

Comme *La Presse* est en grève du 2 au 15 octobre 1958, Béraud n'écrit ni sur le Musset ni sur le Corneille. Vallerand, qui a assisté à une représentation en matinée du *Cid*, avouera qu'il n'a « jamais vu plus mauvais public¹⁷¹ ». Si ce commentaire relève davantage de l'anecdote, il permet au moins de nuancer l'image d'un public exemplaire qu'on donne souvent à lire dans la presse.

Au sujet de la réception critique des tournées canadiennes du TNP de Vilar, on retiendra, outre que l'égalité du talent des distributions revient sans cesse dans les commentaires, l'attention esthétique qu'elles suscitent. Le dépouillement de la scène est presque toujours mentionné, voire célébré. À cet effet, certains titres de critiques, surtout lors de la première visite, sont révélateurs de l'opinion qu'on se fait des classiques : on aura déjà remarqué, grâce aux articles mentionnés plus haut, que le TNP « sauve » *Ruy Blas*, que Silvia Monfort et Jean Vilar « ressuscitent » *Le Cid*, et que ce dernier « réconcilie » avec Corneille ; comme si certains classiques, surtout Corneille et Hugo, avaient besoin d'être dépoussiérés. En ce sens, les spectacles du TNP fournissent un éclairage – l'expression devient presque un leitmotiv – nouveau à ces chefs-d'œuvre. Sans contester leur valeur, on dénonce au passage les approches souvent vétustes dont ils sont victimes, cela plus dans l'enseignement qui les fait découvrir que dans leurs mises en scène récentes car, on l'a vu, il n'est pas rare que l'on compare les mises en scène du TNP à celles des compagnies canadiennes, sans toutefois inférioriser les représentations locales au profit de celles de la troupe française – et ce bien qu'on emploie à plusieurs reprises, lors de la seconde tournée du TNP, le terme « miracle » pour décrire la qualité de ses spectacles.

La question du public, en revanche, demeure en suspens, comme si elle allait de soi, de sorte qu'on s'interroge peu sur l'impact réel du TNP. De même, la

170. Jean Vallerand, « "Lorenzaccio" d'Alfred de Musset », *Le Devoir*, 4 octobre 1958, p. 9.

171. Jean Vallerand, « Le T.N.P. joue "Le Cid" de Corneille », *Le Devoir*, 11 octobre 1958, p. 9. Le critique ne fournit cependant aucune explication sur cette « triste affaire ».

plupart des commentateurs retracent à la hâte une courte généalogie du TNP mais ignorent la dimension sociale de l'entreprise. C'est d'ailleurs ce que Vilar reprochait à ses détracteurs : avoir négligé l'aspect sociologique de son projet au profit de l'aspect esthétique¹⁷². Ainsi, la conférence de presse qu'il tient lors de sa première visite, dans laquelle il évoque le théâtre comme « service public », est peu ou pas commentée. Rien n'indique, en tout cas, que la présence du TNP suscite le désir de mettre sur pied une compagnie du même type au Québec. La critique québécoise ignore également la querelle autour de Brecht qui retient alors l'attention en France¹⁷³, où Vilar a constamment à se battre avec une gauche qui, depuis juin 1954, célèbre la « culture véritable¹⁷⁴ » du théâtre épique et didactique.

Un mois après cet « éclair¹⁷⁵ », le TNP présente *Macbeth* de Shakespeare. Commentant ce spectacle, Barthes identifie « l'art général de la *participation* et l'art révolutionnaire de la *Verfremdung* (le distancement) » ; entre les deux il y aurait le jeu de Vilar qui « tend[rait] à fonder un art intermédiaire, art de la *conscience*, dont l'archétype pourrait être trouvé, d'ailleurs, dans [...] le *Henri IV* de Pirandello¹⁷⁶ ». Il faut ainsi connaître le personnage, plus qu'être ce personnage. Selon la critique, « [i]l semble que ce théâtre de la conscience déjà posé par les rôles de *Richard II* et de *don Juan*, Vilar soit le seul en France, aujourd'hui, à l'esquisser – du moins à l'échelle du grand public¹⁷⁷ ».

Mais la « "conscience" de Vilar n'est certes pas aussi radicale que le "distancement" de Brecht » car « Vilar ne recrée pas ici le "gestus" social de l'époque¹⁷⁸ ». On sait que Brecht identifie deux directions au théâtre dit

172. Cf. Jean Vilar, « Mémoire », *loc. cit.*, p. 233-252.

173. En fait, Brecht n'arrive au Québec qu'au début des années 1960.

174. Roland Barthes, « J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre... », *loc. cit.*, p. 20. L'auteur souligne. Il ira jusqu'à évoquer la « perfection brechtienne metta[n]t à nu les impossibilités profondes de notre théâtre ».

175. L'expression est cette fois de Bernard Dort, cité par Chantal Meyer-Plantureux, « 29 juin 1954 », dans *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris* (photographies de Roger Pic, textes de Chantal Meyer-Plantureux et Benno Besson), Paris, Arte/Marval, 1995, p. 6.

176. Roland Barthes, « *Macbeth* », *Théâtre Populaire*, n° 11, janvier-février 1955, repris dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 159. L'auteur souligne.

177. *Ibid.*, p. 160. Moral, certes, mais ce qui gêne le plus Barthes dans le *Macbeth* de Vilar, c'est « surtout sa solitude » : le directeur du TNP semble seul à développer le théâtre de la connaissance prôné par *Théâtre Populaire* alors qu'autour de lui sa troupe poursuit dans la *participation*. *Richard II* a été créé en mai 1953 et *Don Juan*, en juillet de la même année.

178. *Ibid.* Vilar est moral, pas Brecht.

« expérimental » : divertir et instruire¹⁷⁹. Selon lui, « c'est nettement la dramaturgie qui a pris l'initiative d'accroître la valeur didactique du théâtre¹⁸⁰ » ; à l'inverse, ce serait la mise en scène qui a permis de développer le potentiel de divertissement de l'art théâtral. Concernant cette dichotomie également exprimée par Vilar entre divertissement et enseignement¹⁸¹, Brecht est catégorique : « Là *existe*, aujourd'hui, une contradiction¹⁸² » qui n'apparaissait guère dans l'esthétique bourgeoise révolutionnaire des Lumières. Ces deux éléments se seraient à ce point séparés que « l'augmentation de la capacité d'amusement du théâtre est allée de pair avec le développement de la technique illusionniste, l'élévation de la valeur didactique s'est accompagnée de la décadence du goût artistique¹⁸³ ». L'approche de Brecht permet de réconcilier les deux : « Distancier, écrit-il, c'est [...] "historiciser", c'est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dits éphémères¹⁸⁴ », et le spectateur « voit que, pris en particulier, un homme est tel et tel parce que les rapports sociaux sont tels et tels¹⁸⁵ ». L'éclairage proposé par Brecht, grâce à ce *Verfremdungseffekt*, vise donc à dessiller l'œil du spectateur pour provoquer chez lui un *étonnement* passant par la connaissance plutôt que par l'identification. À Brecht, qui déplorait le fait qu'« [o]n avait mis au point un appareil technique et un style de jeu plus aptes à susciter des illusions qu'à communiquer des expériences, à susciter des ivresses qu'à appeler à la révolte, plus propres donc à duper qu'à éclairer¹⁸⁶ », Vilar semblait concéder :

j'ai cru saisir que dans l'esprit des opposants, le mot « populaire » signifiait « ouvrier » ; que le théâtre qu'on aurait voulu me voir pratiquer c'est un théâtre « ouvrier », un théâtre prolétaire et pour ainsi dire

179. Bertolt Brecht, « Sur le théâtre expérimental » (1939-1940, trad. de l'allemand par Jean Tailleux), dans *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la dir. de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 312.

180. *Ibid.*, p. 314.

181. *Cf. supra*, p. 48.

182. Bertolt Brecht, « Sur le théâtre expérimental », *loc. cit.*, p. 318. L'auteur souligne.

183. *Ibid.*, p. 315.

184. *Ibid.*, p. 326.

185. *Ibid.*, p. 326-327.

186. *Ibid.*, p. 319-320.

« militant » ; et que ce théâtre, je ne le réalisais en aucune façon, ni de près ni de loin¹⁸⁷.

Ainsi Vilar cherche-t-il, à l'instar de Brecht, à « extraire d'un environnement bruyant » son « spectateur fatigué¹⁸⁸ », mais seul le second espère que « le théâtre et l'art en général soient capables de donner une image du monde propre à favoriser la pratique¹⁸⁹ ». Cette pratique, c'est la *révolte*, l'*engagement*, le *combat*, autant de paradigmes chers aux disciples de Brecht, les « opposants » – notamment Barthes et Dort, rejoints un temps par Sartre¹⁹⁰ – qui iront jusqu'à surinterpréter leur maître en prenant des positions tranchées, voire radicales, alors que les communistes et les réalistes-socialistes, pour leur part, reprocheront à Brecht de ne pas avoir inclus de héros positifs dans sa dialectique matérialiste.

Il n'en demeure pas moins qu'au TNP de Vilar, Brecht est le deuxième auteur le plus joué (quatre pièces) après Molière (neuf pièces). C'est que le tumulte passé – ou plutôt : pour calmer les esprits –, le fondateur d'Avignon programme, en plus de *Mère Courage*, *La résistible ascension d'Arturo Ui* (1960), *La bonne âme de Se-Tchouan* (1960) et *La vie de Galilée* (1963), comme pour emboîter le pas aux revendications de ses détracteurs. Son théâtre devient, à partir des années 1960, de plus en plus politisé : il délaisse les classiques, prétextant que d'autres compagnies (l'Odéon, la Comédie-Française, etc.) s'en occupent déjà, pour se tourner vers le théâtre moderne et contemporain. Une déclaration de 1960 donne même à penser qu'il met en scène les classiques par défaut :

où sont les pièces écrites pour les masses d'aujourd'hui ? Hormis les œuvres de Brecht que nous montons, celles d'O'Casey que nous allons monter, et d'autres encore que nous aurons peut-être la chance de découvrir un jour, ce que j'ai trouvé de plus immédiatement « libérateur » dans le répertoire français et étranger, c'est... qu'y puis-je ? Corneille et

187. Jean Vilar, « Mémoire », *loc. cit.*, p. 233.

188. Bertolt Brecht, « Sur le théâtre expérimental », *loc. cit.*, p. 312.

189. *Ibid.*, p. 322.

190. Selon Sartre, le vrai public populaire est ouvrier et le faux, petit-bourgeois. Sa critique marxisante, qui lui fait dire que le TNP ne réalise pas ce théâtre populaire, est exprimée dans l'entrevue qu'il accorde à Dort en 1955 (« Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre Populaire*, n° 15, septembre-octobre 1955, p. 1-9) et qui est reprise sous le titre « Théâtre populaire et théâtre bourgeois » dans *Un théâtre de situations*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992 [1973], p. 74-87.

Hugo, Molière et Marivaux, Büchner et Beaumarchais. Et je parle aussi du contenu politique de ces œuvres. Quant à la forme...¹⁹¹

Cette remarque va dans le sens de la réplique qu'il adressait à Sartre après la parution du fameux entretien de 1955 : « qu'il nous donne une bonne pièce, je la lui demande depuis quatre ans¹⁹². »

Suivant cet examen, on constate que c'est la volonté humaniste de Jean Vilar, sa volonté *civique* d'unir qui l'a tant fait tant louvoyer entre différentes idéologies pour finalement lui attirer les reproches et de la gauche et de la droite ; « Vilar, qui voulait tant unir, divisa¹⁹³ », écrit Leclerc. C'est peut-être pour cette raison qu'est souvent employé l'épithète « imaginaire » pour décrire son public. On comprend que ses obligations sont beaucoup moins redevables de gouvernements qui imposent indirectement des programmes en versant quelques deniers, que d'un peuple dont la composition rend difficile la tâche de le rassembler. Ainsi la volonté de l'État de développer une troupe nationale qui permettrait la décentralisation de la culture, mais aussi sa diffusion à l'étranger – le théâtre, et par lui la culture (française) doit rayonner au-delà de Paris, puis au-delà de l'Hexagone – est mise à mal par des idéologies conservatrices, nationalistes, mais aussi marxistes et communistes souvent séparées par des hiatus infranchissables. Ici le peuple est plus intransigeant encore que le mécène. Et que dire, d'ailleurs, du fait que l'État attribue si peu d'argent à l'entreprise, sinon que la considération d'un certain prestige culturel s'intègre assez mal à un véritable projet social ? À plusieurs niveaux, Vilar a les mains liées.

Pour unir, le régisseur Vilar mise sur la rénovation de la scène : éclairages, musique et costumes disparaissent en quelque sorte derrière une attitude textocentriste, ou du moins derrière un message qui devait nécessairement passer par des œuvres du passé – obligation liée à l'inexistence, selon lui, d'un répertoire contemporain pouvant jouer le même rôle, absence symptomatique d'un étiolement social, de la difficulté pour une collectivité à se (re)présenter.

191. Jean Vilar, « Mémoire », *loc. cit.*, p. 235.

192. Jean Vilar, « Jean Vilar s'explique... » (1955), dans *Le théâtre, service public, op. cit.*, p. 191.

193. Guy Leclerc, *Le T.N.P. de Jean Vilar, op. cit.*, p. 111.

Or la géographie joue aussi un certain rôle et le lieu s'avère une donnée aussi importante que la question du répertoire : au Palais de Chaillot, qui compte quelque 2 600 places, il est difficile de tout monter et de toujours remplir la salle. De plus, les tournées du TNP mettent en lumière plusieurs aspects de la décentralisation et de la tentative de conquérir un nouveau public en investissant la marge. Vilar lui-même avouait : « Disons que je fais du théâtre où je peux, et que par conséquent je ne fais pas toujours exactement le théâtre que je veux¹⁹⁴. »

Au Québec, les tournées de Vilar sont reçues avec plus de modération que celle de Gémier en 1924 ; son esthétique enthousiasme tout autant mais son projet sociologique semble moins intéresser. Il faut dire que le Québec compte alors plusieurs théâtres dont aucun n'a encore le titre d'*institutionnel*, certes, mais qui reçoivent déjà l'aide de l'État, et parmi lesquels certains effectuent des tournées et se tournent vers les classiques. Et pendant que Brecht prendra plus de temps à s'imposer au Québec, Vilar laissera, un peu comme avant lui Copeau, des traces indéniables dans le paysage théâtral – en témoigne la couverture de presse de son départ de la direction du TNP en 1963 – chez de jeunes compagnies aux visées tout aussi culturalistes dont plusieurs n'hésiteront pas à revendiquer l'inspiration pour s'en dire les héritières.

Une histoire utopique ?

Emmanuelle Loyer résume ainsi la généalogie du Théâtre National Populaire :

Un mythe : le peuple réconcilié du théâtre antique, unifié, soudé par une culture universelle établissant un rapport d'immédiateté avec la « nation », la cité tout entière. Un discours : celui d'intellectuels refondant le mythe dans les conditions modernes qui sont les leurs, et qui interviennent activement pour éduquer un peuple qui a perdu cette immédiateté à la culture et au théâtre en particulier. Une histoire : celle de tentatives de rénovations théâtrales qui, de la scène ou de la salle, hésitent par laquelle commencer. Ainsi pourrait se résumer un héritage dont les racines sont toujours plus ou moins à chercher du côté du « grand événement » de 1789¹⁹⁵.

194. Jean Vilar, « Mémoire », *loc. cit.*, p. 248.

195. Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre*, *op. cit.*, p. 4.

Ce triangle paradigmatique permet tout d'abord d'illustrer à quel point le projet de Vilar, autour duquel gravitent plusieurs pourfendeurs, est symptomatique des dernières conditions d'accueil d'un théâtre « populaire » alors que s'étiolent les grands Récits sur lesquels se fonde le courant ici à l'examen : l'échec de Vilar est donc moins celui de son projet, voire du théâtre, que le triomphe d'une réalité postmoderne qui rend impossibles, entre autres choses, les grands rassemblements que ressasse inévitablement la nostalgie larvée du théâtre antique, véritable passage obligé des discours sur un art qui n'arrive plus à conditionner le social.

En ce sens, Bernard Faivre dirigeait en 2007 un dossier de la revue *Études théâtrales* au titre révélateur : « Théâtre populaire : actualité d'une utopie », dans lequel il interdisait à ses contributeurs de pleurer « le cercueil d'un Théâtre populaire trop tôt arraché à l'affection de ses amis, qu'on ensevelirait sous les fleurs et les couronnes pour que tout le monde soit bien sûr qu'il ne sortirait plus de sa tombe¹⁹⁶ ». Poussant l'imagerie sépulcrale, pour motiver le dossier, jusqu'à affirmer « que le cadavre bougeait encore et qu'il valait la peine d'en examiner les soubresauts », il insérait son discours entre ceux de plusieurs autres commentateurs qui, avant lui, donnaient au théâtre populaire une consonance mythique. Depuis le « grand événement » évoqué par Loyer, l'idée de produire un théâtre vivant constitue le leitmotiv des animateurs du courant populaire : la vie nouvelle rêvée par les Révolutionnaires s'inscrirait en porte-à-faux d'un art mort que tous ont affirmé vouloir combattre.

Maurice Pottecher, fondateur du premier Théâtre du peuple en France, condamnait les « fantômes entourés de bandelettes savantes¹⁹⁷ » auxquels il opposait ses drames campagnards qui devaient faire rire et pleurer son public issu de toutes les classes. Très loin de la capitale française, il visait l'identification en misant sur la proximité. Pourtant son projet n'avait-il pas quelque chose de très

196. Bernard Faivre, « Présentation. Théâtre populaire : actualité d'une utopie », *Études théâtrales*, n° 40, 2007, p. 7.

197. Maurice Pottecher, « Le théâtre du peuple », *loc. cit.*, p. 189. De même, André Benedetto, en 1966, appelait à « enterre[r] les cadavres ils empestent », cité par Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La découverte, coll. « Cahiers libres », 2007, p. 137.

brechtien dans la mesure où ses personnages étaient joués par les gens du village, donc *connus* au départ, brisant ainsi une partie de la magie de l'interprétation ?

Romain Rolland misait aussi sur un répertoire neuf, pour les mêmes raisons : trop éloignés et trop difficiles à comprendre, les classiques et autres chefs-d'œuvre n'étaient plus un ressort pour l'action parce qu'ils n'avaient pas été conçus pour ce peuple que l'écrivain souhaitait voir animé d'une fougue héroïque, et auquel il offrait des spectacles *mâles* et *virils* à (très) grand déploiement.

Ces entreprises visant la proximité animée d'un certain réalisme – celui de donner une scène au peuple en le faisant monter sur les tréteaux –, allaient être suivies de pratiques à la géométrie plus large : au moment où le monde devient un véritable théâtre avec la Grande Guerre, il semble que l'idée romantique de la nation est dévoyée par l'ivresse fraternelle des peuples. Toujours en France, on fonde le TNP – et ce n'est probablement pas une coïncidence si la compagnie renaît précisément après la Seconde Guerre mondiale – avec à sa tête Firmin Gémier. Lui aussi présente des spectacles majestueux mais puise, contrairement à Rolland et à Pottecher, dans tous les répertoires. Mauvais administrateur, Gémier ne voyage pas très longtemps avec son Théâtre Ambulant, mais avec l'Odéon effectue plusieurs tournées, notamment en Amérique du Nord. En ce sens, son projet vise à la fois l'union des classes et des nations dans, autour et grâce à une culture universelle. Mais il n'est pas uniquement un agent de la décentralisation : on lui doit la rénovation de la scène – qu'il n'hésite pas à fusionner avec la salle –, techniques que ses successeurs, notamment Copeau et Vilar, utiliseront afin de revisiter les classiques¹⁹⁸.

Cette vision humaniste, qui prétend que les chefs-d'œuvre appartiennent à tous, se heurte cependant à des réalités sociologiques souvent indépendantes des aspirations les plus nobles. Le dessein démocratique, à l'instar du « grand événement » dont il est issu, profite peu à son principal destinataire. Toutes les tentatives de théâtre populaire sont initiées par des intellectuels (bourgeois) qui parlent pour le peuple, qu'il s'agisse de l'idée de nation ou de classe sociale

198. En allant chercher des spectateurs qui n'ont pas l'habitude du théâtre, on espère également pouvoir jeter sur l'art dramatique un nouveau regard qui permettrait de le revitaliser.

inférieure : ils le définissent, décident de ses besoins et dictent ses plaisirs. Dans le premier cas, il s'agit de masquer les différences, chose que le XX^e siècle rend de plus en plus difficile – surtout dans les régimes démocratiques qui favorisent l'individu au profit de la collectivité ; dans le second cas, le paternalisme le plus précautionneux n'arrive pas à éloigner, paraît-il, les soupçons du public-cible qui, de toute façon, ne revendique ni l'art ni la culture. Et combien de fois le peuple est-il apparemment resté chez lui...

Le choc brechtien constitue très certainement une rupture importante par laquelle le théâtre doit désormais marquer les positions axiologiques. Le *particulier* de Brecht vise en effet à mettre en scène la différence pour qu'elle provoque l'action, phénomène qui trouvera son aboutissement dans l'art engagé des années soixante et soixante-dix. Mais ce théâtre est difficile et, de plus, sera rapidement dévoyé de sa mission. C'est ce que fait l'institutionnalisation des discours et des pratiques, qui est souvent suivie d'une étatisation des idées : le passage d'un théâtre « populaire » à un théâtre « national » fait perdre à ces manifestations artistiques leur charge originelle, surtout qu'elles doivent alors respecter un cadre administratif – et, par le fait même, financier. Une dénomination rapide et certes pratique veut que le théâtre populaire s'oppose au théâtre bourgeois. Il faudra donc qu'il écarte toute préoccupation pécuniaire, chose impossible, dans une société capitaliste, pour une entreprise qui, dans ses prétentions à s'adresser aux foules, doit constamment faire face à des réalités économiques intransigeantes.

Parallèlement à toutes ces données, la question de l'œuvre est centrale : chaque fois il s'agit de trouver la pièce ou le morceau qui conviendra aux masses qu'on désire convier. C'est d'ailleurs sur ce point que se recourent principalement les histoires du théâtre (populaire) en France et au Québec. Au moment où s'institutionnalise le courant dans l'Hexagone, le théâtre québécois est polarisé entre une fascination encore vive pour les cultures française et américaine, et un désir marqué de s'affranchir de ces deux pôles d'attraction. On mise alors sur la fondation d'un répertoire canadien-français qui serait le miroir de ce peuple en formation, selon des motifs thématiques, esthétiques et langagiers. Un certain rattrapage ne s'effectuera qu'à partir des années trente. Mais au moment où Vilar

quitte le TNP, année qui coïncide avec la naissance du TPQ, les deux milieux théâtraux sont en quelque sorte au diapason, façonnés par des réalités complexes et plurielles auxquelles n'échappent pas le concept de théâtre populaire et le paradigme culturel dont il participe.

Chapitre II
**D'une Comédie-Française au Québec à un
théâtre sous le signe de la contestation**

Première partie
Les années Valcourt¹

*C'est à la hauteur de l'idéal de ses
buts qu'on mesure la vitalité profonde
d'une troupe qui s'inaugure².*
Jean Valcourt

Au milieu du XX^e siècle, de nombreux organismes culturels sont institués au Canada. La Commission Massey sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada, formée par le gouvernement fédéral en 1949 et déposée deux ans plus tard, aura des suites avec la création du Conseil des arts du Canada en 1957 et la fondation de l'École nationale du Canada en 1960. Guy Beaulne, de son côté, crée en 1957 l'Association canadienne du théâtre amateur (ACTA), regroupement qui deviendra plus tard l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT), laquelle jouera un rôle important dans le paysage théâtral québécois des années soixante-dix. Au niveau provincial, le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec est fondé en 1942 par Wilfrid Pelletier. On assiste également à la création, en avril 1961, du ministère des Affaires culturelles du Québec. Ces deux entités joueront un rôle-clé dans le développement du théâtre au Québec, et le destin du Théâtre Populaire du Québec qui leur est intimement lié en sera tributaire. Enfin, en 1955, année où le nombre de spectacles a doublé sur une période de cinq ans à Montréal³, l'administration Drapeau dote la métropole québécoise d'un Conseil des Arts. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque la presque totalité de l'activité théâtrale professionnelle de la province est concentrée à Montréal.

-
1. Une version préliminaire de cette section a paru sous le titre « Théâtre Populaire du Québec, acte 1. Les années Valcourt », *Jeu*, n° 130, 2009, p. 160-165.
 2. Allocution prononcée le 18 novembre 1963 pour annoncer la fondation de la compagnie, reprise dans « Le centre dramatique du Conservatoire. Un théâtre de qualité », *Le Devoir*, 23 novembre 1963, p. 11. Sauf indication, les citations de Valcourt proviennent de ce texte.
 3. Hélène Beauchamp-Rank, « La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires », dans Paul Wyczynski (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome V, 1976, p. 271.

La mouvance des pratiques artistiques, à compter de l'après-guerre, est polarisée entre les théâtres aux ambitions institutionnelles et les troupes qui se revendiquent des courants d'avant-garde européens. Le Théâtre du Rideau-Vert voit le jour en 1948, le Théâtre du Nouveau Monde en 1951, le Théâtre-Club en 1953. Parmi les troupes expérimentales, on compte Les Apprentis-Sorciers, fondée en 1955, L'Égrégore en 1959 et Les Saltimbanques en 1963.

Un nouveau champ de production prend forme, cependant la dramaturgie canadienne-française, en dépit du succès de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas et des pièces de Marcel Dubé, de Jacques Languirand ou de Françoise Loranger, demeure fragile. Ce n'est en fait qu'au milieu des années soixante qu'on assistera à l'émancipation d'une dramaturgie proprement nationale emblématisée par la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968. En somme, la dramaturgie dominante sur les scènes québécoises de 1945 à 1970, qu'elle soit classique ou d'avant-garde, demeure d'origine européenne. Ainsi, pour le dire avec Jean Hamelin : « Si une dramaturgie nationale ne s'est pas encore vigoureusement manifestée, du moins les cadres existent⁴ ».

Un « véritable théâtre de répertoire »

Le Conservatoire accueille la première cohorte d'élèves en art dramatique à Montréal en 1954⁵. La direction est confiée à Jan Doat⁶, notamment parce qu'« il a 43 ans, il est catholique, marié, a 5 enfants⁷ ». Français d'origine venu au Québec

4. Jean Hamelin, *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Les Éditions du jour, coll. « Les idées du jour », 1961, p. 155.

5. Pour une synthèse historique au sujet du Conservatoire, on pourra lire Danièle Le Blanc, *La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création. Courants et contre-courants*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992, 328 p.

6. Albert Millaire raconte, dans ses *Entretiens* avec Jean Faucher, que Louis Jovet avait accepté de diriger la première section d'art dramatique du Conservatoire, mais que son décès aurait forcé les dirigeants à se tourner vers Jan Doat (Jean Faucher, *Albert Millaire. Entretiens*, Montréal, Québec Amérique, 2004, p. 31).

7. Notes manuscrites vraisemblablement de Wilfrid Pelletier où est recommandée, le 27 septembre 1954, la candidature de Doat à Omer Côté, secrétaire de la Province. Archives du Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF), fonds Guy-Beaulne (P344), boîte 18. L'auteur ajoute : « Il a déjà 38 mises en scène à son crédit dont la création, au Vieux-Colombier, du "Meurtre dans la cathédrale" de T.S. Eliot », alors qu'on sait que c'est Vilar qui met en scène la pièce, sous le directorat de Doat.

en 1953 dans le cadre du Festival de Montréal, il a étudié avec Charles Dullin et dirigé le Théâtre du Vieux-Colombier en 1945-1946. Doat a d'ailleurs certaines affinités avec l'esthétisme privilégié par Copeau et partage son souhait d'un théâtre populaire. Au Théâtre-Club, il a notamment mis en scène Beckett et revisité *Les plaideurs* de Racine⁸. À l'été 1957, évoquant des problèmes familiaux qui l'obligent à rester en France, il annonce son départ précipité à Wilfrid Pelletier, ce qui cause un véritable émoi au sein de la direction du Conservatoire. À son patron furieux, il suggère Jean-Louis Roux et Jean Valcourt, son ami qu'il contactait déjà en 1955 pour lui demander de « trouver l'homme nécessaire à la bonne marche de notre Conservatoire⁹ ». Chez le premier, Doat vante « la compétence, la notoriété, la culture, l'esprit d'organisation¹⁰ » alors qu'au sujet du second, il affirme :

Jean Valcourt, anciennement de la Comédie-Française, le meilleur professeur de Paris, excellent metteur en scène, et de plus connaissant parfaitement la musique et l'art lyrique puisqu'il est compositeur, catholique pratiquant, 45 ans : c'est en vérité l'homme qu'il vous faut¹¹.

Même si au départ Valcourt « demande trop d'argent car au Canada il est un inconnu¹² », il sera appelé, en septembre 1957, à succéder à Doat à la barre des études dramatiques de l'institution d'état¹³. Né à Lille en 1908, Valcourt a été formé chez les Jésuites, a étudié au Conservatoire de Paris en composition musicale puis en théâtre sans jamais délaisser sa passion première qu'il applique constamment dans son travail théâtral. En 1932, il entre à la Comédie-Française et y passera douze ans, participant notamment à la création de *La reine morte* de Montherlant et de *La nuit des rois* de Shakespeare (au sein de la Maison de

8. Cf. Sylvain Schryburt, *Au cœur de l'expérience théâtrale. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1937-1980)*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009, p. 142-143.

9. Jan Doat, lettre dactylographiée adressée à Wilfrid Pelletier, 9 mai 1955. Archives du CRCCF, fonds P344, boîte 18.

10. Jan Doat, lettre manuscrite adressée à Wilfrid Pelletier, 16 août 1957. Archives du CRCCF, fonds P344, boîte 18.

11. Jan Doat, lettre dactylographiée adressée à Wilfrid Pelletier, 22 août 1957. Archives du CRCCF, fonds P344, boîte 18.

12. Wilfrid Pelletier, lettre dactylographiée adressée à Jan Doat, 3 septembre 1957. Archives du CRCCF, fonds P344, boîte 18.

13. Entre le départ de Doat et l'arrivée de Valcourt, c'est Albert Millaire, âgé de seulement 22 ans, qui assure l'intérim comme professeur d'interprétation.

Molière)¹⁴. En tant que metteur en scène, il monte plusieurs pièces de boulevard en plus de créer, au printemps 1946, *Le père humilié* de Claudel au Théâtre des Champs-Élysées.

Valcourt arrive à Montréal en janvier 1958 et occupe immédiatement le poste de Doat, fondant, la même année, la section d'art dramatique de Québec. Tout comme son prédécesseur, il dirige un certain nombre d'exercices pédagogiques publics – Molière en tête (dont la création au Canada de *L'impromptu de Versailles*) et quelques pièces contemporaines (entre autres *Le voyageur sans bagage* d'Anouilh et *Boubouroche* de Courteline). Le Théâtre-Club, pour sa neuvième saison (1961-1962), l'invite à monter *Cinna* de Corneille, production destinée aux étudiants de la métropole.

Dès 1960, il élabore, suivant les suggestions de Wilfrid Pelletier, un projet visant la fondation d'une compagnie théâtrale qui serait formée en majorité des anciens élèves du Conservatoire, programme qu'il soumet en juillet 1961 au ministère des Affaires culturelles de Georges-Émile Lapalme. Il s'agirait en fait d'offrir aux lauréats en art dramatique – le premier concours public d'art dramatique sous le nouveau régime de scolarité de trois ans a lieu à Montréal en juin 1959 – des Cours d'orientation et de spécialisation professionnelle qui « porteraient sur les arts et artisanats paradramatiques, la préparation directe à la télévision et l'initiation supérieure à l'art de la mise en scène¹⁵ ». Cette quatrième année d'étude, indépendante de la scolarité du Conservatoire, aurait comme aboutissement la fondation d'une compagnie dramatique dont la priorité

14. Valcourt est en quelque sorte à la Comédie-Française ce qu'Henry Deyglun était au Vieux-Colombier. En effet, si on n'a jamais pu vérifier que le second, tel qu'il le prétendait, avait bel et bien œuvré au théâtre de Copeau, chez le premier c'est toute la carrière en France qui est nébuleuse : Valcourt n'a pas eu à la Comédie-Française la brillante carrière qu'on lui attribuait volontiers au Québec, il y était « nécessaire », ce qui équivaut à la fonction de figurant. Plusieurs de ses anciens élèves diront cependant que ses talents de pédagogue n'ont pas été surévalués. Merci à Gilles Marsolais pour les pistes lancées.

15. Jean Valcourt, *PROJET DE MONSIEUR JEAN VALCOURT, DIRECTEUR DES ÉTUDES DRAMATIQUES, relatif à la création au Conservatoire d'Art Dramatique de Montréal, d'une année supplémentaire de cours supérieurs destinés aux anciens lauréats des Sections de Montréal et de Québec et pouvant conduire à la fondation de la COMPAGNIE DRAMATIQUE DU CONSERVATOIRE*, tapuscrit daté du 4 juillet 1961, p. 3. Archives du Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

d'embauche irait aux étudiants ayant complété cette formation supplémentaire¹⁶. Le projet de mettre sur pied une quatrième année ne sera pas achevé mais la troupe espérée verra tout de même le jour.

Dans un document datant de janvier 1990, Guy Beaulne, qui entre au ministère des Affaires culturelles à l'été 1963, revient sur la fondation du TPQ et sur le climat qui règne au sein de la direction de la compagnie à cette époque : « Guy Frégault [alors sous-ministre] m'ayant donné carte blanche, je précisai un projet que lui-même et le ministre approuvèrent¹⁷ », et Beaulne sera délégué comme observateur du ministère. Le 6 novembre 1963 sont constitués en corporation Jean Béraud, critique dramatique à La Presse, René Dussault, administrateur de Radio-Canada à Québec, et André Duranleau, avocat à Montréal, pour les objets suivants :

Exploiter, pour fins éducatives et de divertissement, une agence de théâtre et des salles de spectacles de toutes sortes ;

Donner au public des représentations musicales et artistiques, des exhibitions et des divertissements de toutes sortes.

Le 18 novembre, on tient une conférence de presse au Ritz Carlton de Montréal pour annoncer la création de la compagnie et préciser ses orientations. « Le but premier de notre activité se rapporte au lancement professionnel des comédiens », déclare Valcourt qui poursuit : « le rayonnement de l'Art dramatique nous vient actuellement des pays ou des groupements où l'on a continué d'admettre qu'il faut de longues années à un comédien pour qu'il "se fasse" ». Le Centre dramatique du Conservatoire se veut donc une école en soi, un prolongement des activités de l'institution. Les pièces programmées, dont la plupart proviennent du XVII^e siècle français et que le directeur aspire à rejouer « selon une périodicité convenable », sont celles qui présentent une « valeur de révélation et d'élévation » inhérente à « l'universalité de leur thème de base ». Valcourt n'hésite pas à les produire

16. Le tout premier nom envisagé est « Compagnie dramatique du Bas-Canada ».

17. Guy Beaulne, *Notes sur le Théâtre Populaire du Québec préparées par Guy Beaulne*, document dactylographié, janvier 1990, p. 1. Archives du CRCCF, fonds P344, dossier 1/1/2. Beaulne renchérit, au sujet de l'organisation interne du TPQ : « Il s'agissait d'un esprit de collégialité sain et stimulant. Jean Valcourt ne se sentit jamais ostracisé ou mis en doute. » (p. 2).

même si la densité de ces œuvres doit mettre du temps à s'imposer à un public qui tend à confondre, en notre époque de facilité, théâtre avec passe-temps, art avec simple distraction et, ce qui est, hélas, plus habituel encore, culte de telle ou telle vedette avec communion à la pensée de l'auteur.

En effet, « les pièces issues d'un patrimoine littéraire puisé dans le passé, de même que les pièces contemporaines qui par leur valeur intrinsèque augmentent cette richesse acquise, constituent un capital immense d'art et de culture », « capital » qui permettrait à la compagnie d'avoir une « incidence importante sur le public et sur l'évolution de l'art théâtral dans la province de Québec ».

Cette vision culturaliste n'est pas sans rappeler certains aspects des pratiques de Jean Vilar que le premier comité éditorial de *Théâtre Populaire* résumait en ces termes : « refus du vedettariat, constitution d'un groupe permanent d'acteurs [...] ; élimination des décors surchargés [...] ; choix d'œuvres méconnues du répertoire international et redécouverte des classiques français oubliés ou embaumés dans des stéréotypes d'interprétation¹⁸ » ; autant de préoccupations chères à Valcourt qui estime lui aussi que « plus est riche le rayonnement de l'écriture, plus le décorateur doit se rendre discret dans son action personnelle, afin de laisser au texte toute aisance pour que se propose d'elle-même sa propre valeur ornementale ». On peut cependant suggérer que cette préoccupation esthétique soit également liée aux impératifs de tournée.

« Porter le théâtre là où il n'est pas »

L'engouement des Roland Barthes, Guy Dumur et Morvan Lebesque pour Vilar s'explique par le fait qu'ils voient dans son travail une offre fort différente de ce qui se fait alors à Paris. Au même titre, Valcourt justifie le bien-fondé de son entreprise par le « plan de formation progressive d'un répertoire » qu'il propose pour que le Centre dramatique du Conservatoire puisse « co-exister avec les compagnies de théâtre existant déjà au Québec sans empiéter sur leurs initiatives ». Il est vrai

18. Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée* (trad. de l'italien par Karin Wackers-Espinosa), Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « L'Édition contemporaine », 1998, p. 24-25.

qu'aucune autre compagnie montréalaise (ou québécoise) ne se consacre exclusivement aux classiques français mais cette approche éducative et culturaliste est alors en vogue et se démarque donc assez peu de celle des autres entreprises théâtrales : le Théâtre du Nouveau Monde et le Théâtre-Club, pour ne nommer que ceux-là, offrent déjà des programmes similaires.

1963-1964

Britannicus de Racine, m.e.s. de Jean Valcourt

37 représentations dans 25 villes

Le légataire universel de Régnard, m.e.s. de Jean Valcourt

8 représentations dans 3 villes

1964-1965

Tartuffe de Molière, m.e.s. de Florent Forget

38 représentations dans 25 villes

Polyeucte de Corneille, m.e.s. de Jean Valcourt

31 représentations dans 25 villes

1965-1966

Chacun sa vérité de Pirandello, m.e.s. de Jean Valcourt

19 représentations dans 16 villes

Horace de Corneille, m.e.s. de Jean Valcourt

33 représentations dans 27 villes

*1966-1967

Le barbier de Séville de Beaumarchais, m.e.s. de Jacques Létourneau

44 représentations dans 37 villes

On ne badine pas avec l'amour de Musset, m.e.s. de Jean Valcourt

50 représentations dans 42 villes

1967-1968

Le mariage forcé et On purge bébé de Molière et Feydeau, m.e.s. de Paul Hébert

58 représentations dans 48 villes

Les fausses confidences de Marivaux, m.e.s. de Henri Doublier

59 représentations dans 52 villes

1968-1969

L'avare de Molière, m.e.s. de Jean Valcourt

56 représentations dans 47 villes

Antigone d'Anouilh, m.e.s. de François Cartier

56 représentations dans 49 villes

*Changement de statut de la compagnie

 Tableau II. Théâtrographie du TPQ sous Jean Valcourt (1963-1969)

Le Service du théâtre du ministère des Affaires culturelles travaille à l'élaboration d'une politique de déconcentration et c'est « dans ce but qu'a été

institué le Centre dramatique du Conservatoire¹⁹ ». Il s'agit, pour l'État, de soutenir la diffusion culturelle car « [o]n ne connaît nulle part de moyens plus efficaces pour favoriser la culture populaire [...] que les expositions itinérantes, les tournées de concerts et les circuits de compagnies théâtrales²⁰ ». Aucune précision n'est pourtant fournie quant au sens à donner à l'épithète « populaire ». Toujours est-il que le Théâtre du Rideau Vert envoie quelques spectacles à Québec ; l'École nationale de théâtre du Canada fonde, en 1964, la Troupe des jeunes comédiens dont la section française fera des tournées canadiennes pendant quelques années ; le Théâtre-Club a un peu tourné ; sans compter le Théâtre Populaire Molson de Jean Duceppe qui diffuse, de 1963 à 1969, des comédies légères aux quatre coins de la province²¹. C'est cependant le Centre dramatique du Conservatoire qui « aligne, comme on est en droit de s'y attendre, un bilan beaucoup plus impressionnant²² » : ses circuits comprennent le Québec, l'Ontario, le Nouveau-Brunswick et parfois même les États-Unis. Seules *Le légataire universel* et *Chacun sa vérité* ne seront présentées qu'au Québec.

Le Centre dramatique du Conservatoire prend la route le 21 novembre 1963 pour se produire à l'école secondaire de Marieville, en Montérégie. La distribution du *Britannicus* de la jeune compagnie est composée de Catherine Bégin (Junie, aussi interprétée par Michèle Aubrey), Yvon Bouchard (Narcisse), Jean-Pierre Compain (Burrhus), Thomas Donohue (Britannicus), Nicole Filion (Agrippine), Pascale Perrault (Albine) et Pascal Rollin (Néron). La mise en scène est assurée par Jean Valcourt, les décors sont conçus par Jean-Claude Rinfret tandis que Solange Legendre réalise les costumes. Cette première production est présentée à 34 reprises dans 24 villes pendant toute la saison 1963-1964 et revient dans la métropole à la mi-avril 1964 pour une série de trois représentations à la Comédie-Canadienne.

19. Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel 1965-1966*, p. 66.

20. Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel 1964-1965*, p. 18.

21. Plusieurs théâtres populaires voient le jour à la même époque : outre le TPQ et le Théâtre Populaire Molson, le Théâtre populaire de Pointe-Gatineau et le Théâtre Populaire de Montréal. Au sujet de cette dernière compagnie, il importe de mentionner qu'elle a été fondée en 1955 par Jean Duceppe, Pierre Valcour, Émile Genest, Guy Beaulne et Yves Létourneau, et qu'elle n'a produit qu'un seul spectacle, *La corde* de Patrick Hamilton dans une adaptation française de Gabriel Arout.

22. Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel 1964-1965*, p. 18.

La critique, au départ, salue le projet de Valcourt de programmer les classiques – on déplore alors qu’ils ne soient pas davantage joués au Québec –, mais change de ton après avoir assisté à la tragédie racinienne. Martial Dassylva, par exemple, parle d’une production « déguingandée [*sic*], inégale et chaotique à certains égards²³ » qui « n’honore ni le théâtre ni le Conservatoire d’art dramatique » et dont les « faiblesses d’une partie de la distribution » sont à blâmer. Cependant, il ne manque pas de vanter les mérites des décors, Rinfret ayant réalisé, selon lui, « quelque chose de sobre, de juste et d’imposant ». Un dénommé Victor Vicq partage l’opinion de Dassylva : il reconnaît lui aussi la qualité de la scénographie mais juge que la mise en scène de Valcourt « n’apporte rien de nouveau à “Britannicus”. La conception est traditionnelle pour ne pas dire tout à fait conventionnelle²⁴ ». À en croire les observateurs, le *Britannicus* du Centre dramatique du Conservatoire constitue un très mauvais départ, voire un échec.

La majeure partie de la masse critique provient des grands centres d’où on questionne continuellement la réception et l’accessibilité de ces productions en région. À cet effet, un des rares textes répertoriés provenant de l’Abitibi est signé par une certaine Martine Dumont qui a assisté au *Tartuffe* que le Centre présente à Amos. L’auteure avoue « se demander si le public abitibien, étudiant ou autre, n’est pas considéré comme une bande de “poires”²⁵ ». Les critiques subséquentes contiennent quelques remarques qui reviennent comme des leitmotifs, et ce même après le changement de statut de la compagnie en 1966²⁶ : d’une part, l’inégalité des distributions est presque chaque fois signalée ; d’autre part, les mises en scène de Valcourt sont presque toujours prises à partie dans des textes parfois enflammés. Nonobstant le metteur en scène, les critiques des spectacles sont au mieux mitigées, jamais laudatives. Au final, c’est peut-être le commentaire de Jean O’Neil au sujet du *Légataire universel* qui est le plus représentatif de la réception critique des spectacles de la jeune compagnie :

23. Martial Dassylva, « Britannicus avec le CDC. Les demoiselles de St-Cyr », *Le Soleil*, 14 décembre 1963, p. 33.

24. Victor Vicq [pseudonyme d’Edgard Demers], « “Britannicus”, de Racine », *Le Droit*, 10 février 1964, p. 9.

25. Martine Dumont, « Le Tartuffe... une farce ? », *L’écho*, 3 décembre 1964, p. 6.

26. On remarque qu’au milieu des années 1960, plusieurs compagnies revoient leur orientation.

Dès sa fondation, le Centre dramatique du Conservatoire s'est défini comme un théâtre de répertoire et c'est ce que confirme la soirée d'hier. « Répertoire » avec ses implications de bien fait, soigné, pas mauvais, habituel, monotone. Un peu de tout ça²⁷.

Le Théâtre Populaire du Québec, troupe permanente de tournée

Le 29 septembre 1966, le ministère des Affaires culturelles annonce que le Centre dramatique du Conservatoire s'appellera désormais le Théâtre Populaire du Québec. On accorde une permanence au TPQ car « la demande semble aujourd'hui excéder les possibilités de représentations du Centre²⁸ ». En fait, le 13 avril de la même année, le Conseil d'administration s'était élargi, accueillant en son sein Jean Valcourt, Guy Beaulne, Jean Pelletier et Jean Filiatrault. C'est lors de cette réunion que les dirigeants conviennent de changer le nom de la compagnie « avec l'assentiment du ministre des Affaires culturelles²⁹ ». C'est en fait la première fois au Québec qu'on établit une troupe permanente et les journaux spéculent sur une éventuelle sédentarisation de la compagnie, chose qui ne se produira pas.

Valcourt voit dans la nouvelle appellation la « volonté "populaire" de la compagnie dont le but principal est de porter au public qui en était privé les chefs d'œuvres dramatiques³⁰ ». Bien que le statut change, la mission reste la même et le TPQ continue d'être une « émanation morale du Conservatoire d'art dramatique », ce qui n'empêche pas pour autant certaines figures du paysage théâtral de voir d'un mauvais œil la création du TPQ. Selon Monique Lepage, cofondatrice du Théâtre-Club, il s'agit là d'un « vilain tour » que le ministère des Affaires culturelles a joué au milieu théâtral : « On a appris le métier avec les

27. Jean O'Neill, « Où l'on prouve que le théâtre c'est les comédiens », *La Presse*, 16 avril 1964, p. 27

28. Jean Basile, « Québec crée un "théâtre populaire" », *Le Devoir*, 30 septembre 1966, p. 1.

29. Guy Beaulne, *Notes sur le Théâtre Populaire du Québec préparées par Guy Beaulne, op. cit.*, p. 3. Il ajoute : « La raison du changement est d'éviter des retombées critiques injustes sur le Conservatoire à la suite de distributions insuffisantes si l'on s'en tient, selon l'esprit du projet, à ne faire jouer que des comédiens formés dans notre institution. Les emplois âgés qui auraient dû être joués par des comédiens du milieu étaient imposés à de jeunes comédiens insuffisants pour ces emplois. Cela fut particulièrement évident dans la distribution de CHACUN SA VÉRITÉ de Pirandello où la distribution jeune servait mal le spectacle (saison 1965-1966). »

30. Luc Perreault, « Québec reconnaît officiellement le TPQ comme compagnie permanente de tournée et de répertoire », *La Presse*, 30 septembre 1966, p. 20.

moyens qu'on avait, et, alors qu'on atteignait une maturité théâtrale, on nous retire tout, en donnant l'importance à un théâtre qui n'a pas fait ses preuves³¹. » Toujours selon elle, « des comédiens chevronnés ont plus de facilité à jouer en tournée, surtout dans les classiques ». Cela, les administrateurs du TPQ l'ont compris et le refus du vedettariat est désormais chose du passé : on s'autorise à embaucher des « étoiles » bien qu'il faille toujours réserver des rôles aux finissants du Conservatoire, même s'il ne s'agit que de rôles secondaires. De son côté, le conseil d'administration de l'Égrégore « s'inquiète [...] des répercussions que la mise sur pied du Théâtre Populaire du Québec aura sur le régime de subventions gouvernementales aux autres troupes professionnelles », la compagnie risquant de « monopoliser les subsides au détriment des autres troupes³² ». C'est d'ailleurs en 1966 – simple coïncidence ? – que l'Égrégore ferme ses portes.

Le Service du théâtre du ministère des Affaires culturelles accorde, pour l'année financière 1966-1967, 300 000 \$ aux neuf théâtres institutionnels, dont 90 000 \$ au TPQ « pour lui permettre de sillonner le Québec jusque dans ses régions les plus éloignées³³ ». Selon le ministère, « la subvention n'est pas un droit acquis » mais « un privilège consenti à ceux qui s'en montrent dignes par la qualité de leur action et par l'intérêt que provoque leur manifestation ». On ajoute toutefois que « ces compagnies agissent librement car il n'appartient pas au ministère de jouer le rôle l'imprésario³⁴ ». Toujours est-il que les subventions versées à la compagnie connaîtront un taux de croissance négatif au fil des saisons et que l'aide accordée au nouveau TPQ n'est guère plus élevée que celle versée l'année précédente au Centre dramatique du Conservatoire. L'année suivante (saison 1967-1968), la compagnie reçoit une subvention de 20 000 \$ du Conseil des Arts du Canada mais cette aide n'aura pas de suite pendant le directorat de Valcourt. Enfin, ce n'est qu'en 1974 que les subsides viendront du Conseil des Arts de la région métropolitaine. Ainsi, et à titre purement comparatif, pour la dernière saison

31. [Anonyme], « Jeannine Beaubien et Monique Lepage à Québec : la création du TPQ, un mauvais tour au théâtre », *Le Devoir*, 20 octobre 1966, p. 10.

32. [Anonyme], « L'Égrégore s'interroge sur les effets possibles de la création du Théâtre Populaire du Québec », *Le Devoir*, 6 octobre 1966, p. 2.

33. Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel 1966-1967*, p. 20.

34. Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel 1966-1967*, p. 65.

de Valcourt (1968-1969), le Théâtre du Nouveau Monde touche 462 000 \$ en subventions (pour un budget totalisant déjà 1 150 000 \$)³⁵, tandis que le Rideau Vert reçoit 325 000 \$, tous les deux des trois paliers de gouvernement. À cet égard, on conviendra que les 120 000 \$ octroyés au TPQ paraissent bien peu.

Un service public ?

Coup de théâtre que la mort subite de Jean Valcourt le 15 janvier 1969, qui ne permit pas de constater si un tel théâtre de répertoire avait de l'avenir. Le fondateur n'aura jamais présenté de théâtre autochtone, lui qui se disait « disposé à accueillir une pièce canadienne de langue française, ou même une traduction d'une pièce d'un auteur anglo-canadien ». Son directorat se distingue de ceux qui suivront notamment par la rigidité de la ligne de conduite qu'il adopte, son programme n'ayant jamais fléchi bien que d'autres aient pressenti que le public, souvent néophyte, finirait par se lasser des classiques. Au contraire, le nombre de représentations de chaque spectacle au fil de ces six saisons fait montre d'une popularité croissante malgré une réception critique souvent peu enthousiaste. La montée du sentiment identitaire pour lequel, durant cette période, le théâtre sert de plus en plus d'outil de promotion, ainsi que les mouvements contre-culturels très en vogue au Québec dès la seconde moitié des années soixante, n'ont point ébranlé la foi des dirigeants en un théâtre de répertoire dont les œuvres programmées ne sont jamais prétextes à des allusions politiques.

La vision culturaliste de Valcourt, inspirée des expériences françaises d'un théâtre ambulant dont Firmin Gémier fut un des principaux animateurs, héritée également des pratiques d'un Jean Vilar et, incidemment, des théories d'un Roland Barthes – d'avant Brecht, il va sans dire –, ne se réclame officiellement d'aucune pratique³⁶. Les avenues esthétiques et sociologiques du premier acte du TPQ sont

35. [Anonyme], « Le TNM aura en 1968-1969 un budget de \$1,150,000 », *Le Droit*, 19 février 1968, p. 21.

36. Lorsque Valcourt prononce, devant le Club musical et littéraire de Montréal, une conférence sur ses souvenirs de comédien, il ne fait qu'accumuler quelques grands noms du théâtre français sans que jamais n'apparaisse un début de réflexion sur le théâtre populaire (« Souvenirs de théâtre », dans *Conférences. Saison artistique 1958-1959*, Montréal, Club musical et littéraire de Montréal, n.d. [conférence prononcée le 13 novembre 1958], p. 11-41).

tracées par des influences tacites, contrairement à celles d'un Père Legault ou d'un Gratien Gélinas par exemple qui, bien qu'ils aient suivi des chemins différents, se réclamaient tous les deux de Copeau pour définir leur vision d'un théâtre populaire. De même, l'idée du public est ici véhiculée de façon floue dans les discours de Valcourt alors que dans les faits, critiques et entretiens en témoignent, les œuvres classiques sont associées d'emblée au public étudiant et surtout collégien ; le public du TPQ est donc populaire de par sa portée géographique mais demeure restreint quant à sa composition. Il y a, du reste, un réel désir d'éduquer, la compagnie ayant entrepris, dès le début de la saison 1967-1968, la distribution de programmes de seize pages pour mieux informer les spectateurs, sans compter les allocutions, évoquées par la critique, à teneur magistrale que prononce Valcourt en guise de prologue à certaines représentations. Il convient de rappeler, à cet égard, l'importance de la Nouvelle Compagnie Théâtrale (fondée en 1964) qui exploite également le créneau pédagogique ; le développement du théâtre scolaire correspond aussi à une poussée démographique.

Les nombreux commentaires sur le TPQ provenant du ministère des Affaires culturelles, ainsi que les évocations associant l'un à l'autre par des troupes mécontentes de l'attribution d'une permanence à une compagnie qui, selon elles, n'avait pas fait ses preuves, viennent corroborer le dessein exprimé par Valcourt dans l'ébauche de son projet : fonder « un véritable Théâtre officiel qui, relativement à la Province de Québec, pourrait fonctionner comme en France fonctionne la Comédie-Française³⁷ ». D'abord compagnie de débutants, puis menace pour le milieu théâtral, le TPQ demeurera ainsi, de 1963 à 1969, sous l'interventionnisme du gouvernement libéral de Jean Lesage, un objet étatique plus idéaliste que civique, jamais libéré d'une forte inspiration française.

37. Jean Valcourt, *Projet de Monsieur Jean Valcourt, Directeur des Études Dramatiques au Conservatoire de la Province de Québec, relatif à la fondation d'une Compagnie Théâtrale formée en majorité par les Anciens élèves du Conservatoire et pouvant par extension devenir une Compagnie Théâtrale officielle pour la Province de Québec*, tapuscrit non daté (vraisemblablement printemps ou été 1960), p. 2. Archives du Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

Seconde partie
De Millaire à Sabourin

[L]'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela³⁸.

Antonin Artaud

Le deuxième acte du Théâtre Populaire du Québec (1969-1976) comprend les directorats d'Albert Millaire et de Jean-Guy Sabourin, avec entre les deux une saison intérimaire assurée par l'administrateur Fernand Quirion. La compagnie, encore jeune, se tourne vers d'autres répertoires : elle s'ouvre à la dramaturgie québécoise et, époque oblige, à la création collective. De l'intérieur, on sent les administrateurs du TPQ parfois inquiets et l'harmonie dans les réunions de travail n'est plus la même que durant les premières saisons ; l'examen des procès-verbaux montre le pouvoir qu'exerce le Conseil d'administration sur l'ensemble des décisions de la compagnie. Au court directorat quelque peu problématique d'Albert Millaire succède celui, plus engagé, voire contestataire, de Jean-Guy Sabourin qui aura une existence moins éphémère mais tout aussi houleuse.

Albert Millaire, la contestation d'un projet

Le 16 janvier 1969, c'est-à-dire le lendemain de la mort du premier directeur artistique du TPQ, son Conseil d'administration (Guy Beaulne, André Duranleau, René Dussault, Jean Filiatrault, Jean-Joffre Gourd, Jean Pelletier et Claude

38. Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste » (1933), dans *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, p. 46.

Pichette) se réunit afin de discuter de l'avenir de la compagnie et régler la question du successeur de Valcourt. Après avoir convenu d'offrir cinq grand-messes « pour le repos de son âme », on discute « de son remplacement comme metteur en scène³⁹ ». Les noms retenus sont Paul Blouin, André Brassard, François Cartier, Jean-Paul Fugère, Georges Groulx et Jean Guy. Puis : « Il est proposé que MM. Jean-Paul Fugère, François Cartier et Paul Blouin soient contactés, dans cet ordre. Adopté à l'unanimité. » Rien n'indique si des démarches ont été entreprises en ce sens, or on lit, dans le procès-verbal de la réunion du 27 mars 1969 :

Le président suggère de discuter immédiatement de l'item : directeur artistique. Après une assez longue discussion, le président pose l'alternative suivante :

- 1) le Théâtre Populaire du Québec engage un responsable artistique qui sera le lien entre le Conseil d'administration et les metteurs en scène choisis par ce conseil ;
- ou 2) le Théâtre Populaire du Québec engage un véritable directeur artistique, à temps partiel, qui suggérera l'orientation de la compagnie, proposera un répertoire et recommandera l'engagement de metteurs en scène.

À l'unanimité les membres choisissent cette seconde proposition et retiennent les noms de :

- 1) Albert Millaire
- 2) Jacques Létourneau
- 3) Paul Hébert

On se souviendra que Valcourt cumulait trois fonctions : il dirigeait les deux sections d'art dramatique du Conservatoire (Montréal et Québec) en plus d'être directeur artistique du TPQ. Son successeur à la direction artistique n'occupera que ce dernier poste⁴⁰.

Albert Millaire a étudié au Conservatoire d'art dramatique de 1955 à 1957 (promotion « Shakespeare ») avec entre autres Catherine Bégin et Nicole Filion. En 1956, il obtient son premier (très petit) rôle professionnel dans *La nuit des rois*

39. Tous les procès-verbaux cités dans la présente section proviennent du fonds Théâtre Populaire du Québec de BAnQ, dossier MSS462,S1,SS2,D2.

40. Paul Hébert deviendra directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal et sera remplacé l'année suivante par François Cartier qui occupera ce poste jusqu'en 1978. À Québec, Jean Guy sera nommé directeur, puis ce sera Paul Hébert en 1970 avant que Guy ne revienne en 1972, et ce jusqu'en 1978.

que Jan Doat met en scène au Théâtre-Club, et joue, la même année, dans *En attendant Godot* – également monté par Doat –, exercice du Conservatoire que Jacques Languirand accueille dans son Théâtre de Dix Heures⁴¹. Au printemps 1961, au TNM, il interprète Oreste dans *Les Choéphores* d'Eschyle⁴², première mise en scène québécoise de Jean-Pierre Ronfard. Parallèlement, il fonde, avec François Guillier, Hubert Loiselle, Jean-Louis Millette et Jacques Zouvi, le Centre théâtre ; c'est Millaire qui monte le premier spectacle de la troupe, *Tueur sans gages* d'Ionesco avec Jean Besré dans le rôle de Bérenger, comédien qu'il dirigera aussi dans *Le rhinocéros (sic)* qu'il monte au TNM en mars 1968. La même année et à la même enseigne, on voit Millaire dans *Homme pour homme* de Bertolt Brecht et dans *Les grands soleils* de Jacques Ferron qu'il met également en scène.

Trois jours à peine après sa démission du TNM en tant que directeur artistique adjoint, on lui offre la direction artistique du TPQ. Ainsi, le 7 mai 1969, en assemblée spéciale au Cercle universitaire de Québec, le Conseil d'administration du TPQ décide à l'unanimité de retenir les services de Millaire après la lecture d'un document que le jeune comédien rédige en avril 1969 et dans lequel il avoue que le TPQ représente une compagnie

dont j'ai souhaité la formation quand j'étais étudiant au Conservatoire d'Art Dramatique de la Province de Québec, à laquelle je me suis opposé au moment de sa création, et pour laquelle j'ai eu peu d'attention pendant sa carrière de six ans⁴³.

Devant pareille désinvolture, sa nomination surprend, d'autant qu'il « [s]e demande si les activités du T.P.Q. ont fait partie et font partie d'une politique générale des pourvoyeurs de subventions », et n'hésite pas à affirmer que « [t]elle qu'elle se

41. Il s'agirait, selon Jean Hamelin, du seul succès de ce petit théâtre fondé en 1956 (Cf. *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Les Éditions du jour, coll. « Les idées du jour », 1961, p. 135). Il est à noter que Millaire sera également de la création de *Klondyke*, du même Languirand, au TNM en février 1965.

42. Le spectacle s'intitule *Oreste*.

43. Albert Millaire, [Projet présenté au Conseil d'administration], avril 1969, non paginé. Ce projet se trouve dans le même dossier que les procès verbaux des réunions du Conseil d'administration du TPQ (BAnQ, dossier MSS462,S1,SS2,D2). Sauf indication, les citations du nouveau directeur artistique proviennent de ce document. On mesure déjà, grâce à cette seule déclaration, le côté iconoclaste de Millaire dont le directorat sera beaucoup moins facile que celui de Valcourt.

présente en ce moment, la fonction de Directeur Artistique du Théâtre Populaire du Québec ne [l]’intéresse nullement ». Il explique d’ailleurs à Jean Basile, un mois plus tard : « Chose curieuse, je ne connaissais pas le TPQ ou peu. J’ai même contesté son action. Si je conteste, je suis donc prêt à apporter des solutions. En acceptant ce poste, je faisais un acte logique⁴⁴. »

Dans le document qu’il présente au Conseil d’administration, il cite une certaine Madame de Beauvais qui lui aurait un jour dit de rentrer au Canada où « on va tout exiger », non sans mentionner que cette dernière a longtemps travaillé avec Jean Vilar et Gérard Philippe⁴⁵ ; cette anecdote permet à Millaire, chose que n’avait pas faite son prédécesseur au TPQ, de marquer sa filiation et de directeur et de comédien⁴⁶. Et s’il cite longuement Valcourt en exergue de son projet, c’est qu’il désire, lui aussi, « parvenir là où le Théâtre n’a pas été encore, où personne ne s’attendait à ce qu’il fût un jour ».

Au sujet du public du TPQ, Millaire revient sur sa composition en déplorant que la compagnie se soit jusqu’alors « principalement adressée à des publics d’étudiants ou d’habitues de centres culturels » ; il désire plutôt travailler avec les « populations défavorisées » plutôt qu’au profit des groupes scolaires « dont on s’occupe d’une part et qui, d’autre part, font très bien leurs affaires tous seuls⁴⁷ ». Selon lui, le souhait du spectateur « est d’avoir l’occasion de provoquer lui-même et par ses propres moyens, des manifestations théâtrales », ajoutant que

[l]a responsabilité de telles manifestations n’appartient donc plus à une compagnie de théâtre issue de la Cité mais à des autorités gouvernementales qui, au niveau de la jeunesse, de l’éducation et de la vie culturelle, peuvent seules faciliter l’expression des richesses régionales de notre État.

Quant au répertoire, il affirme, « pour l’avoir expérimenté », que les publics québécois se sentent perdus au contact des auteurs classiques. Il s’agirait plutôt,

44. Jean Basile, « Quand le TPQ s’appelle Albert Millaire », *Le Devoir*, 14 juin 1969, p. 11.

45. « Au Conservatoire, j’ai travaillé tout l’emploi de Gérard Philippe. Cet acteur, c’était ma référence. », révèle-t-il à Jean Faucher dans *Albert Millaire. Entretiens, op. cit.*, p. 36.

46. On se souviendra que Valcourt, lorsqu’il était question d’autres comédiens, accumulait les noms davantage pour impressionner et non pour expliquer ses vues sur un théâtre national et/ou populaire.

47. Jean Basile, « Quand le TPQ s’appelle Albert Millaire », *loc. cit.*

selon lui, de présenter, dans une même ville et à l'occasion de plusieurs spectacles :

- un répertoire de théâtre épique à grand déploiement ;
- un répertoire de théâtre québécois d'accès facile ;
- un répertoire de dramaturgie propre au chansonnier et tout artiste dont le mode d'expression se rattache à ce dernier ;
- un répertoire de participation qui s'identifie à la fête au village avec ses chants et ses danses pour une dernière manifestation on pourrait obtenir la collaboration de stations de télévision locale.

Millaire insiste sur l'importance, voire la nécessité de véritables lieux de rencontres où le TPQ pourrait « dépasser sa vocation théâtrale et ouvrir modestement une scène qui devienne une place publique » pour un peuple « qui demande à danser et à chanter et qui a très peu eu l'occasion de le faire ». La compagnie devrait aussi « devenir un Festival d'été itinérant » dont les

déplacements seraient facilités par la souplesse de ses besoins physiques :

- grande tente ;
- moyens de transport modernes pour la compagnie, basés sur une tradition qui précède le Moyen Âge ;
- collaboration des municipalités ;
- planification publicitaire telle que tous les secteurs d'une population se sentent concernés.

Il espère en outre que le TPQ cesse d'être « à la remorque d'une institution pédagogique », mais imagine, à l'instar de Valcourt, une quatrième année du Conservatoire rattachée aux activités du TPQ. Millaire réclame en fait un lieu dans la métropole – préoccupation qui ressurgira plus tard, toujours en vain – autant pour les exercices publics des élèves de cette éventuelle année d'études supplémentaire, que pour les activités montréalaises de la compagnie. Son choix s'arrête sur le Théâtre National qui, à l'époque, tombe en ruine ; il souhaite le rénover et l'investir non seulement pour y présenter les productions du TPQ, mais aussi « tout ce qui se fait de neuf au cinéma québécois », de même qu'un « spectacle hebdomadaire d'une revue d'actualités, spectacle-critique de chansonnier à caractère politique et populaire ».

Millaire vise un théâtre d'identification, d'action et de critique sociale. Il ne parle pas du jeu – élément pourtant essentiel de la distanciation brechtienne qui constitue un ressort à l'action qu'appelle constamment son projet – et fait très peu référence à ses préoccupations esthétiques sinon pour évoquer rapidement Mark Negin, qui a déjà contribué à plusieurs productions du TPQ, et Jean-Paul Mousseau. Il préfère plutôt dire de lui-même, chose qu'on comprend aisément à la lecture des documents tirés de cette période : « Je ne voudrais pas qu'on me prenne pour un théoricien, ni pour un culturel, quoiqu'après tant d'années de métier je puisse dire de moi que je suis plus un être social qu'un être artistique⁴⁸. »

En somme, son projet, à la fois franc et ambitieux, recommande que le TPQ

- reste une compagnie de théâtre dont le but premier soit la déconcentration ;
- s'érige au niveau d'un festival d'été itinérant ;
- devienne complètement professionnel ;
- tente de répondre pleinement à sa qualification de Populaire en visant un public qu'il n'a pas atteint jusqu'ici et qui est celui qu'il aurait dû viser dès le départ ;
- oublie à regret le répertoire classique pour devenir à 80 % un outil entre les mains de la dramaturgie québécoise ;
- devienne propriétaire d'une tente pouvant recevoir au moins 800 personnes, et du Théâtre National rénové ;
- s'assure les moyens techniques nécessaires au bon fonctionnement de ces deux maisons ;
- qu'avec la nomination du directeur artistique, il crée et comble immédiatement le poste d'un directeur administratif ;
- exige la formation d'un comité conjoint groupant des représentants du TPQ, des ministères de la Jeunesse, des Affaires municipales, des Affaires culturelles et du Bien-être social ;
- devienne à Montréal et à Québec une compagnie au service des jeunes professionnels par ses activités au niveau des quatrièmes années de Conservatoire et tout autre organisme de recherche théâtrale qui relèverait directement du ministère des Affaires culturelles de la province de Québec ;
- ajoute à sa participation à la vie théâtrale de la métropole, par la création de deux ou trois pièces originales à chaque saison d'hiver (la ou les meilleures créations pouvant devenir un produit important d'une tournée suivante) ;
- accepte d'étudier toute possibilité d'échange avec les pays francophones à la condition que tout échange soit bilatéral ;

48. Jean Basile, « Quand le TPQ s'appelle Albert Millaire », *loc. cit.*

- accepte d'être témoin et à l'occasion participant de tout mouvement de contestation au niveau théâtral sans toutefois ne jamais perdre de vue un public de contestants silencieux qu'il devra servir envers et contre tous les métropolitains ;
- accepte donc de se mettre en veilleuse pour la saison régulière 69-70 ;
- garde, réoriente et complète son personnel au cours des prochains six mois ;
- crée un calendrier décroissant qui indiquera un 300^e jour, et un jour 0 (zéro) où des trompettes annonceront quelque part au Québec, vers juin 70, un autre spectacle du deuxième souffle du Théâtre Populaire du Québec ;
- exige de son directeur artistique un contrat de cinq ans dont les six premiers mois serviront à l'établissement et la planification d'un plan quinquennal qui servira de base à son activité ;
- s'engage à rémunérer son directeur artistique au tarif d'un québécois qui ne veut rien savoir et qui est prêt à tout, à la condition bien exprimée que la forêt soit dense.

De façon plus concrète, Millaire a comme dessein, pour sa première saison, de présenter *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger, un spectacle de Clémence Desrochers et Marc Favreau, une nouvelle pièce de Michel Tremblay, alors que « la tournée prévue pour l'Ontario et la Nouvelle-Angleterre sera placée sous la protection de Musset dont le TPQ jouera *Le chandelier* » car « il y a, aux États-Unis, un marché important pour le théâtre de langue française, marché qui revient un peu au Québec⁴⁹ ». La contradiction, ici, est notoire : bien que pour Millaire le Québec soit dépositaire d'une culture d'expression française universelle qu'il doit partager, on constate qu'il réserve le « répertoire » québécois au Québec.

Dans les faits, il sera non seulement impossible de mettre la compagnie « en veilleuse », mais la saison 1969-1970 ne sera pas celle escomptée : Tremblay n'offre pas sa pièce à Millaire⁵⁰ qui la remplace par *Le cri de l'engoulement* de Guy Dufresne⁵¹ ; Desrochers et Favreau ne répondent pas à

49. *Ibid.*

50. Selon Millaire, ce refus serait attribuable à André Brassard qui voulait lui-même signer la mise en scène de cette pièce (Cf. Jean Faucher, *Albert Millaire. Entretiens, op. cit.*, p. 135). C'est plutôt au Quat'Sous, en avril 1971, que sera créée *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Ce n'est qu'au printemps 1983 que le TPQ présentera la pièce, dans une mise en scène d'André Montmorency sous directorat de Nicole Fillion.

51. La pièce a été créée en février 1960 à la Comédie-Canadienne. L'auteur, en avril 1969, en a écrit une deuxième version – qui correspond au texte publié (Ottawa, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1969, 123 p.) – et a effectué quelques retouches pour une production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale (NCT) en 1971.

l'appel ; en remplacement du Musset, c'est avec *Encore cinq minutes*⁵², qui avait ouvert ladite saison, que la compagnie reprend la route en Ontario. Bref, si Basile annonçait, dans son entretien-vérité, qu'en quittant le TNM, Albert Millaire était « enfin seul⁵³ », le principal intéressé allait vite prendre conscience du poids du Conseil d'administration du TPQ dans toutes les prises de décision de la compagnie ; la « formidable retraite autocritique » qu'il espérait pour « permettre une réorientation complète du T.P.Q. » dans le but d'offrir « la première vraie scène libre au théâtre québécois » allait être de courte durée. Son projet serait constamment dévoyé par de nombreux impératifs parmi lesquels, au premier plan, des administrateurs souvent inflexibles.

Malgré ces obstacles, sous le directorat de Millaire, le TPQ prend un virage radical ; les spectacles du Grand Cirque Ordinaire exceptés, des quatre pièces que la compagnie présentera, une seule ne sera pas (tout à fait) québécoise : *Plaisanteries et mariages*, une « comédie en musique » orchestrée par Millaire « avec l'aide d'Anton Tchekhov » (*Les méfaits du tabac*, *Une demande en mariage*, *Le tragédien malgré lui* et *L'ours*), présentée, selon le directeur artistique, parce que l'écrivain russe « a eu un sens aigu de la fonction et de l'utilité de l'art dramatique dans sa société qu'il a entrepris de transformer⁵⁴ ».

Un projet sur Pontiac commandé à Georges Dor pour la saison 1970-1971, donne lieu, ainsi que le révèlent les procès-verbaux, à de longues discussions. Le 19 mars 1970, « [s]ur recommandation du directeur artistique il est proposé par Fernand Quirion, appuyé par André Duranleau, d'accepter le projet Georges Dor [...] » que les membres du Conseil d'administration jugeront utile, par la suite, de soumettre au ministère des Affaires culturelles avant sa production.

Enfin, avec la création de *Ben-Ur* de Jean Barbeau, Millaire désire mettre en scène « le monstre colonisateur et aliénateur qui anime la plupart des super-

52. La pièce a été créée au Théâtre du Rideau-Vert, en janvier 1967, dans une mise en scène de Louis-Georges Carrier. Dans les deux productions les rôles du père et de la mère ont été interprétés respectivement par Jean Duceppe et Marjolaine Hébert. De même pour les décors, conçus par Hugo Wietrich.

53. Jean Basile, « Quand le TPQ s'appelle Albert Millaire », *loc. cit.*

54. Programme de *Plaisanteries et mariages*, Théâtrothèque du CRILCQ, dossier « Théâtre Populaire du Québec ».

héros⁵⁵ ». Pour Michel Beaulieu, il s'agit d'une « pièce majeure [...] où on ne grince pas trop des dents mais où le principe d'identité joue à fond⁵⁶ », alors que Martial Dassylva, pour sa part, compare Benoît-Urbain Thériage à Tit-Coq, ce qui lui permet d'affirmer que le spectacle « a la densité poignante d'une tragédie et le souffle déchirant d'une épopée [...] qui s'inscrit d'emblée dans la veine populaire inaugurée par Gratien Gélinas⁵⁷ ».

	1969-1970
<i>Encore cinq minutes de Françoise Loranger, m.e.s. de Louis-Georges Carrier</i>	50 représentations dans 29 villes
<i>Le cri de l'engouement de Guy Dufresne, m.e.s. d'Albert Millaire</i>	33 représentations dans 29 villes
	1970-1971
<i>Plaisanteries et mariages d'après Anton Tchekhov, m.e.s. d'Albert Millaire</i>	33 représentations dans 30 villes
<i>*Ben-Ur de Jean Barbeau, m.e.s. d'Albert Millaire</i>	43 représentations dans 22 villes
	*Création

Tableau III. Théâtrographie du TPQ sous Albert Millaire (1969-1971)

L'enthousiasme se manifeste autant au niveau de la critique que du public, mais ne gagne visiblement pas toujours le Conseil d'administration. En ce sens, les procès-verbaux, de plus en plus courts, dissimulent mal les rapports difficiles entre les dirigeants de la compagnie. Une réunion se tient à Québec du 25 au 27 février 1971 où Millaire ne participe qu'à la première journée. Le lendemain, les administrateurs

discutent longuement de l'orientation de la compagnie. Cette discussion se conclura par un souhait : que le TPQ maintienne un heureux équilibre entre le théâtre de répertoire, celui des créations québécoises et le théâtre « expérimental ».

55. Albert Millaire, « Barbeau au Théâtre Populaire du Québec », dans Jean Barbeau, *Ben-Ur*, Ottawa, Leméac, coll. « Répertoire québécois », 1971, p. 5.

56. Michel Beaulieu, « Ben-Ur de Jean Barbeau », *Point de mire*, vol. 2, n° 21, 26 juin 1971, p. 42.

57. Martial Dassylva, « L'abâtardissement d'un bon petit gars de chez nous », *La Presse*, 14 juin 1971, p. A10. Michel Bélair aussi est enthousiaste dans « "Ben-Ur" à Terre des hommes. Une fable... presque trop vraie », *Le Devoir*, 15 juin 1971, p. 12. En fait, la critique est généralement très favorable à la création québécoise à cette époque.

Ils insistent sur « la fragilité de la structure financière et la détermination de chacun des directeurs de ne pas se porter garant des dettes de la compagnie » et décident de rompre les liens avec le Grand Cirque Ordinaire. Le 27 février 1971, une discussion, à propos de laquelle n'est fourni aucun détail⁵⁸, a lieu « quant à l'engagement à temps plein d'un directeur artistique, où il est décidé de réviser la politique de la compagnie eu égard à ce poste ».

Le Grand Cirque Ordinaire

La collaboration entre le GCO et le TPQ débute presque immédiatement après l'embauche de Millaire ; il s'agit d'une aventure parallèle, voire concomitante à son directorat, puisque maintes recommandations de Millaire se trouvent concrétisées par les activités de la troupe qui constitue la « jeune compagnie » du TPQ⁵⁹.

Le GCO naît d'un désir de contestation de l'enseignement dramatique – notamment du répertoire et du jeu qu'on ne juge pas adaptés aux réalités québécoises naissantes : de jeunes étudiants du Conservatoire et de l'École nationale de théâtre du Canada se réunissent au printemps 1969 pour présenter *Pot T.V.*, spectacle dont le titre à lui seul annonce les couleurs (psychédélices) de la formation inspirée entre autres des événements de Mai 68 et des mouvements contre-culturels américains. Millaire, qui a vu la production, décide de contacter Raymond Cloutier, maître d'œuvre de cette aventure ; Cloutier lui soumettra un projet auquel sont associés Paule Baillargeon, Jocelyn Bérubé, Suzanne Garceau,

58. Millaire expliquera plus tard : « Le Conseil d'administration du TPQ s'opposait à mes projets et surtout était très anti-Grand Cirque ordinaire. Le Conseil en est donc venu à me demander de le larguer. J'avais permis au Grand Cirque d'exister, je ne voulais pas l'abandonner. Je me suis pris aux cheveux avec ce Conseil. C'était leur volonté ou ma démission. [...] Pour la deuxième fois dans ma jeune carrière, je quittais un poste convoité. J'aurais peut-être dû me battre avec eux, mais je n'étais pas de taille. C'est lui, le Conseil, qui décidait. » (Jean Faucher, *Albert Millaire. Entretiens, op. cit.*, p. 137)

59. Le GCO a beaucoup plus retenu l'attention des commentateurs que le TPQ. Le 5^e numéro (printemps 1977) des *Cahiers de théâtre Jeu* est consacré à la troupe, sans compter « Un Grand Cirque (peu) Ordinaire » que signe Jean Cléo Godin dans *Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles* (en collaboration avec Laurent Mailhot), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1980], p. 127-147. De plus, plusieurs spectacles du GCO, notamment *T'es pas tannée*, *Jeanne d'Arc ?*, occupent une place centrale dans les études portant sur la création collective au Québec, au point d'en constituer le porte étendard.

Claude Laroche et Guy Thauvette, et dans lequel le « pseudo-boss du Grand Cirque Ordinaire⁶⁰ » annonce d'entrée de jeu :

Il s'agit comme on peut le déceler dans le scénario, de mettre au service de l'expression dramatique, ou de se servir du théâtre pour exprimer les envies communautaires que nous recevons et répandons de par nos options culturelles les plus évidentes : « la gang », « le groupe rock », « la bande hippy », « le cirque », la vie de tribu désirée par une très grande proportion de ma génération⁶¹.

Le canevas de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* ainsi présenté par Cloutier permet d'apprendre que la troupe voit la célèbre pucelle comme le « symbole même d'un combat nationaliste "à-la-française" ». Ce procès, mise en abyme sociale du *Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* de Brecht, devrait être raconté « avec une facture très théâtrale, très jouée, très 15^e siècle, pour ajouter à la distance, pour parler de certaines choses au public à travers un mythe qu'il connaisse bien », cela « sans insister sur la question politique mais en centrant l'attention sur la vie elle-même⁶² ». La proposition est acceptée et le GCO prend la route le 13 novembre 1969 pour présenter une Jeanne d'Arc québécoise dont les ennemis se nomment Envahisseur, Justice et Église. Selon Cloutier, cette affiliation tient du fait que

le TPQ était la seule organisation de production théâtrale à nous offrir la liberté et la diffusion chez tous les Québécois là où ils vivent. Le TPQ ne nous a jamais demandé quoi que ce soit d'autre que d'être le plus parfaitement nous-mêmes, et en retour, nous offre pour la première fois au Québec, la sécurité matérielle hebdomadaire pour une année à la fois. Le plus important c'est que par la volonté du TPQ et la nôtre, nous puissions connaître à peu près tous les Québécois qui désirent nous connaître⁶³.

Les rapports de réciprocité seront au cœur des pratiques du GCO où la collectivité est investie, jusque dans la création, par un désir de collégialité et de communauté

60. Cloutier signe ainsi un document de présentation de la troupe. Ce document dactylographié de trois pages, sans titre, non daté (probablement printemps 1969), est conservé à la Théâtrothèque du CRILCQ, dossier « Grand Cirque Ordinaire ».

61. Lettre de Raymond Cloutier adressée à Albert Millaire en septembre 1969, reprise dans « Entretien(s) », *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 27.

62. *Ibid.* La *vie* continue d'être un paradigme prégnant dans les écrits sur le théâtre (populaire), idée qu'on retrouve notamment chez Grotowski et qui sert d'appellation au Living Theatre, deux sources d'inspiration très importantes de cette époque.

63. Raymond Cloutier, document dactylographié précité, p. 1.

issu d'élans démocratiques. Le modèle circassien s'impose à la jeune formation parce qu'il constitue « le spectacle le plus populaire qu[elle] connaisse » ; le cirque de la troupe « est grand parce qu'il déborde le cadre du cirque traditionnel et tous les cirques sont *great* de toute façon, et ordinaire, parce qu'il ne déborde pas des cadres de la vie telle que le monde dans leur tête⁶⁴ ».

Le cirque traditionnel, inspiré des fêtes foraines et de la *commedia dell'arte*, fait son apparition en Angleterre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et arrive en Nouvelle-France quelque vingt-cinq ans plus tard. Au Québec comme ailleurs le public est friand de ces spectacles car, selon Paul Bouissac, même si le code du cirque n'est pas complètement universel, le fait que ses artistes puissent généralement se produire avec succès dans n'importe quel pays prouve qu'un spectacle circassien contient au moins certains éléments que les cultures qui y assistent ont en commun⁶⁵. Pour décrire ce genre, Jacques Livchine emploie l'expression « bas art⁶⁶ » qui fait référence à l'art populaire et dont la sonorité rappelle la composition hétéroclite de ces spectacles, véritables bazars ambulants.

Dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, tout comme au cirque, « il ne s'agit pas d'[...]élucider une logique des actions mais une articulation du contenu⁶⁷ ». Pour ce faire, « l'identification [des] objets est généralement facilitée par l'énoncé linguistique oral⁶⁸ », Raymond Cloutier figurant un Monsieur Loyal qui fait le lien entre les différentes séquences. Le substantif « cirque » vient du latin *circus* qui veut dire « cercle » ; il n'y a pas donc de coulisses, tout se fait aux yeux du public. Julie Boudreault le rappelle, « le cirque est censé montrer du *jamaïs vu*⁶⁹ ». Ici c'est la vie *ordinaire* qui est offerte et montée sur scène, le cirque devenant un miroir dans lequel la culture est reflétée, condensée et transcendée⁷⁰. Dans les

64. *Ibid.*

65. Paul Bouissac, *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, Bloomington/London, Indiana University Press, coll. « Advances in Semiotics », 1976, p. 5.

66. Jacques Livchine, cité par Floriane Gaber, « Naissance d'un genre hybride », dans Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002, p. 57.

67. Paul Bouissac, « Le cirque. Opérations et opérateurs sémiotiques », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, avril 1979, p. 59.

68. *Ibid.*, p. 58.

69. Julie Boudreault, « Le cirque au Québec. Une pratique culturelle méconnue », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2002, p. 791. L'auteure souligne.

70. Paul Bouissac, *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, *op. cit.*, p. 9.

manifestations circassiennes traditionnelles, le *jamais vu* n'est souvent que du *déjà vu* magnifié oralement par le bonimenteur. Le GCO choisit donc paradoxalement de spectaculariser, par les procédés du cirque, la vie ordinaire : « on a le droit de mentir si c'est pour dire la vérité⁷¹ », affirme le groupe.

La troupe participe d'un mouvement global qui anime les pratiques scéniques québécoises des décennies soixante et soixante-dix : de simples gens, venus de la rue, investissent le lieu théâtral pour y raconter ce qu'ils vivent en tant que travailleurs, en tant qu'artistes, en tant que femmes ; que ce matériau, issu du vécu du plus ordinaire, se retrouve sur scène, en toute simplicité ou à grand renfort de tambours et de trompettes, de cris et de claques, constitue un événement qui n'est pas tout à fait nouveau mais dont l'ardeur à le défendre est sans précédent ; c'est cette spectacularisation de la vie quotidienne qui donne lieu à de nombreuses créations collectives.

Pour les années 1965-1975, Fernand Villemure compte plus de 400 créations collectives et identifie quelques constantes, parmi lesquelles le besoin de communiquer avec un public particulier, le caractère « universel » uniquement par accident, le désir de contestation et de dénonciation, et l'intégration du divertissement dans une finalité plus vaste pour sensibiliser un public à un problème donné⁷².

Souvent le produit de séances de *brain storming* et d'improvisation, ces spectacles, du reste éphémères⁷³, permettent à l'individu de prendre conscience de sa place dans la collectivité, de l'impact qu'il peut y avoir. Chacun a son rôle à jouer dans la production d'un spectacle, et il va de soi que la participation ne se limite pas à la scène : « Si tu as envie de parler, tu fais le compromis d'écouter⁷⁴. » Ainsi, le public doit lui aussi être écouté. Dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*,

71. [Claude Laroche], « Entretien(s) », *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 24.

72. Fernand Villemure, « Aspects de la création collective au Québec », *Jeu*, n° 4, hiver 1977, p. 57-71.

73. *Jeanne d'Arc* est probablement la moins éphémère de toutes les créations collectives avec ses quelque 180 représentations et les nombreuses traces qui ont survécues au spectacle.

74. [Claude Laroche], « Entretien(s) », *loc. cit.*, p. 23.

trois des tableaux sont « ouverts aux transformations possibles, compte tenu des circonstances⁷⁵ ».

Le deuxième spectacle du GCO développe justement le thème de la création. Selon Michel Bélair, *La famille transparente*

c'est un peu/beaucoup le Grand Cirque dans l'histoire de sa relation au théâtre. Plus largement, c'est aussi une démonstration de l'absolue nécessité de la transparence si la démarche théâtre vise à « changer la vie », processus initiatique parmi tant d'autres⁷⁶.

Par la suite, la troupe offre, en alternance avec ces deux spectacles, des séances d'animation et d'improvisation (*La soirée d'improvisation*) et une pièce pour enfants, *Alice au pays du sommeil*.

Le 26 février 1971, les administrateurs du TPQ décident de ne plus s'associer à la troupe et conviennent de procéder à l'« arrêt du paiement des salaires aux membres du GCO après le 31 mars ». Les rapports se détériorent et les problèmes financiers inquiètent le Conseil d'administration. La rupture semble inévitable. Or quelques mois plus tard, le TPQ « demande [au GCO] de recommencer une tournée avec un nouveau spectacle [...] selon une entente intervenue au printemps 1971 lors de la fin du contrat⁷⁷ ». Ce spectacle, *T'en rappelles-tu, Pibrac ? ou le québécoi [sic] ?*, est un amalgame de deux créations : le projet Georges Dor – une synthèse historique du Québec – mentionné plus haut, et l'histoire d'une communauté au bord de l'effondrement. Pour cette dernière production en collaboration avec le TPQ, le GCO tire en effet sa matière d'un village de quelque 450 âmes qui « vi[ven]t au bout du monde tout à côté de la ville de Jonquière⁷⁸ » : en tournée au Saguenay, la troupe recueille les propos des habitants de Pibrac. Ceux-ci déplorent l'insalubrité à laquelle ils sont soumis – ils n'ont accès ni à l'eau courante ni à un système d'aqueduc –, notamment parce qu'on refuse de les engager dans un projet de construction d'envergure qui a lieu

75. Jean Cléo Godin, « Un Grand Cirque (peu) Ordinaire », *loc. cit.*, p. 131.

76. Michel Bélair, « La famille transparente », *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 43.

77. Raymond Cloutier, « Petite histoire », *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 9.

78. Serge Côté, « Pibrac vit au bout du monde tout à côté de la ville de Jonquière », *Le Soleil* (édition du Saguenay), 22 janvier 1972, p. 7. Le village a aujourd'hui disparu autant de la carte que des mémoires.

chez eux, ce qui les oblige à vivre de l'aide sociale. Le spectacle qu'en tire le GCO, créé le 15 novembre 1971, met en scène le Vieux, le Radical et le Modéré qui exposent leur vision du problème. Or le 18 décembre, après 34 représentations, « le ministère des Affaires culturelles signale au TPQ que *Pibrac* ne doit plus être vu. L'histoire est vraie, pesante et trop politique⁷⁹ » : le député de Jonquière, Gérald Harvey, également ministre des Finances du gouvernement libéral de Robert Bourassa, aurait fait interdire la pièce. Les jeunes comédiens seront payés pour ne plus la jouer et quitteront définitivement le TPQ⁸⁰.

Fernand Quirion, sans conteste un administrateur

Le 6 avril 1971, « il est unanimement résolu de retenir à mi-temps les services de Fernand Quirion à titre de directeur général de la compagnie, ayant pleine autorité sur la programmation et le personnel ». Celui-ci a débuté sa carrière comme annonceur à la radio avant d'entrer à la télévision de Radio-Canada où il sera réalisateur dès septembre 1952. Attaché à la section dramatique à partir de janvier 1953, il réalise plusieurs émissions dont *Les belles histoires des pays d'en haut* (1956). Il fut également le premier directeur artistique du Théâtre de la Poudrière fondé en 1958. Directeur adjoint des programmes à la télévision française de Radio-Canada, il devient membre du Conseil d'administration du TPQ, selon les documents officiels, en septembre 1969 quoique son nom n'apparaisse dans un procès-verbal que six mois plus tard, soit le 19 mars 1970. Dès le début de son mandat, Quirion est un administrateur influent et c'est lui qui « règle » le conflit entre le TPQ et le GCO.

79. Raymond Cloutier, « Petite histoire », *loc. cit.*, p. 10.

80. La raison officielle fournie est la suivante : « Le directeur général informe l'assemblée que les relations entre les membres du Grand Cirque Ordinaire se détériorent considérablement et que la compagnie s'achemine présentement vers une impasse financière. Il est proposé par René Dussault, appuyé par Guy Beaulne, que, compte tenu des exigences des comédiens du Grand Cirque Ordinaire qui dépassent largement les prévisions convenues ; que compte tenu de l'indication du ministère des Affaires culturelles de ne pouvoir donner suite au projet de tournée d'épicentres, il soit résolu que l'engagement, qui lie le Théâtre Populaire du Québec aux comédiens du Grand Cirque Ordinaire, se termine à la fin de la présente tournée. » (Procès-verbal d'une réunion du Conseil d'administration, 2 décembre 1971).

À l'été 1971, en assemblée générale annuelle, le président « René Dussault fait le bilan de la saison 1970-1971 et se dit heureux, après une année difficile, de voir que le Théâtre Populaire du Québec est mieux défini dans ses objectifs et dans ses politiques⁸¹ ». Le 4 octobre, Quirion annonce, en conférence de presse, que la compagnie offrira « à la province plusieurs spectacles de style et de forme différents en saison régulière⁸² » en plus de mettre de l'avant « deux projets spéciaux » : un théâtre estival ambulant et le spectacle du GCO mentionné plus haut.

À en croire les dirigeants, le TPQ a alors « un objectif très précis, celui de diffuser le bon théâtre à un plus grand nombre de Québécois possible ». Après consultation auprès des représentants des diverses régions de la province, on en arrive à la conclusion

qu'il est plus facile de remplir une salle avec du théâtre de boulevard qu'avec du théâtre d'avant-garde ou de toute autre forme de théâtre d'accès plus difficile. Mais ni les animateurs culturels ni le Théâtre Populaire du Québec ne sauraient s'acquitter de leurs responsabilités respectives en diffusant uniquement du théâtre de boulevard sous prétexte que les risques sont moindres.

Ces « responsabilités » seront assumées en présentant annuellement cinq spectacles⁸³, « très différents les uns les autres », dans le but « de faire prendre à une population donnée des habitudes que nous espérons retrouver d'une saison à l'autre ». Si le TPQ est désormais en mesure d'offrir « une programmation annuelle aussi diversifiée que celle que l'on peut trouver au cours d'une saison dans les théâtres de la métropole », c'est notamment en s'associant avec les animateurs culturels régionaux dont il est de plus en plus question dans les documents de travail de la compagnie, sans toutefois que soient précisées leurs tâches réelles.

81. Procès-verbal de l'assemblée générale annuelle, 28 juillet 1971. Fonds du Théâtre Populaire du Québec, BANQ, dossier MSS462,S1,SS2,D3.

82. Fernand Quirion, [Allocution prononcée par le directeur général du Théâtre Populaire du Québec lors d'une conférence de presse tenue au restaurant Les remparts, à Montréal], 4 octobre 1971. Archives de l'UQÀM, fonds 58P, dossier 100/9.

83. Dans une entrevue accordée à Jack Crompton le 8 mars 1972, Quirion précise : une pièce canadienne, une œuvre d'un auteur étranger (« qu'il soit américain, ou anglais, ou français »), du jeune théâtre (une création collective) et un boulevard. Il est même question de produire une comédie musicale (Jack Crompton, *L'État, le théâtre et le public. La situation au Québec*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1972, p. 99).

Pendant tout l'été 1971, le TPQ, à bord de la roulotte-théâtre prêtée par le ministère des Communications, sillonne les routes du Québec pour offrir ateliers dramatiques et spectacles pour enfants le jour, et représentations pour adultes le soir. Ce projet est également rendu possible grâce au Service d'exploitation des terrains de camping. La saison régulière s'ouvre avec le boulevard *L'idiote* de Marcel Achard créé une dizaine d'années auparavant. Le 6 janvier 1972, on fait état de problèmes économiques qui menacent la compagnie. On décide alors d'annuler la production de *Mademoiselle Julie*, les fonds iront plutôt à une « plus grande diffusion des *Beaux dimanches*, vu l'enthousiasme qu'a soulevé chez notre clientèle l'annonce de cette production » ; la pièce de Dubé, créée à la Comédie-Canadienne en 1965, prend la route pour une série de 24 représentations.

***L'idiote* de Marcel Achard, m.e.s. de Jean Duceppe**

31 représentations dans 27 villes

***Les beaux dimanches* de Marcel Dubé, m.e.s. de Louis-Georges Carrier**

24 représentations dans 23 villes

Tableau IV. Théâtrographie du TPQ sous Fernand Quirion (1971-1972)

Le 5 avril, on décide de mettre sur pied deux comités auxquels Quirion participe, afin de trouver des candidats pour les postes de conseiller artistique – et non plus de directeur artistique – et de directeur administratif, poste laissé vacant par Claude Pichette qui a démissionné peu de temps après Millaire.

Jean-Guy Sabourin : un projet contesté

Le 19 avril 1972, il est résolu de retenir les services de Jean-Guy Sabourin comme conseiller artistique, pour une période d'un an. Ce dernier s'est d'abord fait connaître grâce aux Apprentis-Sorciers (de 1955 à 1968), troupe qu'il a fondée avec Jean Bellemare et dont il a été le principal animateur. On doit notamment à ce groupe d'amateurs la première production d'une pièce de Brecht au Québec (*Homme pour homme*, septembre 1961), un programme majoritairement d'avant-garde (Ionesco au premier plan, Beckett, Adamov) et la création, en février 1963,

d'*Au cœur de la rose* de Pierre Perrault. Comme l'indique Sylvain Schryburt, cette aventure marginale, qui inclut les Saltimbanques et l'Égrégore dont les noms apparaissent presque inévitablement liés lorsqu'il est question d'avant-garde théâtrale au Québec, permet de contester « l'hégémonie du théâtre "culturel" que défendent la NCT, le TPQ et, plus tard, le TNM » ; il ajoute que

malgré leur caractère avant-gardiste, les Apprentis-Sorciers s'inscrivent résolument dans la filiation idéologique et spirituelle des Compagnons de saint Laurent, tout autant sinon davantage que les fondateurs du Nouveau Monde eux-mêmes. Inspirés par leur lecture des *Cahiers des Compagnons*, les membres de la troupe s'astreignent à l'anonymat le plus complet, exception faite du directeur fondateur Jean-Guy Sabourin, visage public de la compagnie dont l'autorité doit être incontestée, comme jadis celle du père Legault⁸⁴.

Après cette expérience, Sabourin occupera le poste de directeur du Service du théâtre au ministère des Affaires culturelles (1966-1967) et sera approché, en 1968, pour diriger le Théâtre du Capricorne qui deviendra le Théâtre français du Centre national des Arts⁸⁵.

À son arrivée au TPQ, il est « responsable de soumettre une programmation au Conseil d'administration et de superviser le contenu artistique des différentes étapes de la réalisation de cette programmation en égard aux objectifs et à la philosophie de la compagnie ». On constate, dans le vocabulaire employé pour décrire sa tâche, la réserve des dirigeants du TPQ qui veulent maintenant conserver plus de contrôle sur les décisions artistiques.

Le mois suivant, Sabourin soumet aux dirigeants un premier document de travail qui traite des objectifs généraux, du répertoire et de l'action culturelle de la saison 1972-1973. Pour ce faire, le TPQ devra en premier lieu

préciser ses objectifs immédiats, tenant compte de sa vocation de :

- 1) créer des œuvres de valeur incontestable ;
- 2) diffuser du théâtre en tournée ;

84. Sylvain Schryburt, *Au cœur de l'expérience théâtrale. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1937-1980)*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009, p. 179-180.

85. Pour son unique saison (1969-1970) à la tête de ce théâtre, il programme, entre autres, *Encore cinq minutes* que présente alors le TPQ.

- 3) réaliser par ces représentations un lien intense de vie dramatique entre la compagnie et son public⁸⁶.

Outre la promotion d'une action culturelle s'appuyant sur le choix des œuvres programmées et, autant que possible, une rigueur de travail qui hausserait la qualité des productions, Sabourin privilégie « l'introduction du Théâtre Populaire du Québec dans les écoles élémentaires par l'expression dramatique » ainsi que la nécessité de porter « une attention particulière au public des C.E.G.E.P. en lui présentant des productions adaptées à ses besoins ». En ce qui a trait au répertoire, il propose de présenter des « œuvres classiques et contemporaines⁸⁷ », des « œuvres d'avant-garde des années 1950-1960⁸⁸ », des « œuvres québécoises⁸⁹ », des « coups d'essai⁹⁰ », enfin « l'expression dramatique au niveau élémentaire⁹¹ ». Il est à noter que plusieurs des pièces qu'il suggère ont déjà été montées avec les Apprentis-Sorciers, le plus souvent dans ses propres mises en scène.

Sabourin mise sur l'action culturelle afin « de susciter ou de vivifier l'adhésion du public à notre travail ou de profiter au maximum de nos réalisations ». Selon lui, le TPQ doit « donner le témoignage de l'enthousiasme, d'un souci prononcé de l'information, et [...] présenter une image éclatée du théâtre (parole, visuel, musique) ». En plus de l'embauche d'animateurs culturels qui seraient « des ressources supplémentaires aux relais qui achètent nos spectacles, en faisant des apparitions rapides à la TV locale et en prenant la parole dans les

86. Jean-Guy Sabourin, *Document de travail n° 1 du Conseiller artistique Jean-Guy Sabourin*, mai 1972, Archives du TPQ à l'UQÀM, fonds 58P, dossier 100/9. Sauf indication, toutes les citations de Sabourin proviennent de ce document.

87. Sabourin fournit comme exemple : Molière, Marivaux, Claudel, Sartre, *Les esprits* d'Albert Camus, *Le goûter des généraux* de Boris Vian, *Le mal court* de Jacques Audiberti, *Un jour dans la mort de Joe Egg* de Peter Nichols, *La prochaine fois je te le chanterai* de James Saunders.

88. *La cantatrice chauve* et *Les chaises* d'Eugène Ionesco, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, *Capitaine Bada* de Jean Vauthier, *L'architecte et l'empereur d'Assyrie* de Fernando Arrabal.

89. *Au cœur de la rose* et une création de Pierre Perrault, une création de Jean Barbeau, *Les millionnaires* de Roger Dumas.

90. Spectacle de marionnettes avec Jean-Marc Rochon du Théâtre Sans Fil, et un *show* avec Pierre Huet de La quenouille bleue.

91. Pour les 8 à 12 ans, avec Monique Rioux-Boisvert qui était responsable du *Théâtre en vacances*.

institutions et organismes culturels de la région », le conseiller artistique recommande la production de divers documents, parmi lesquels des dossiers de documentation de 24 ou 32 pages sur l'œuvre présentée et des réflexions connexes offerts au prix de 0,25 \$, et auxquels pourrait contribuer le ministère de l'Éducation ; de même *L'almanach du Théâtre Populaire du Québec*, bulletin d'information sous forme de tabloïd qui fournirait des renseignements sur la compagnie et le théâtre québécois en général, journal – et non pas programme – disponible au coût de 1,00 \$ pour l'abonnement de quatre livraisons⁹².

Le 13 septembre 1972, le Conseil d'administration prend connaissance du premier rapport de Sabourin. Celui-ci évoque notamment le *Théâtre en vacances* où trois animateurs ont œuvré pendant dix semaines. Grâce à ce projet, de 2 000 à 3 000 enfants auraient ainsi découvert l'art dramatique, ce qui permet au conseiller artistique d'affirmer : « Nous avons clairement rencontré un public inconnu du théâtre et qui nous attend la saison prochaine⁹³. » Au sujet du *Cocufieur cocufié* (*La Moscheta*) de Ruzzante, Sabourin mentionne, dans le même document, que l'œuvre « a été transposée en Nouvelle-France afin de lui donner une saveur concrète » et qu'à la mi-novembre la pièce *L'architecte et l'empereur d'Assyrie* sera présentée dans les cégeps et les universités. De plus, il indique que la troupe les Feux-Chalins de Moncton ont approché le TPQ pour une tournée québécoise de *La Sagouine* qu'ils ont créée en novembre 1971, mais que les deux compagnies n'ont pu arriver à une entente⁹⁴.

Cette première saison de Sabourin au TPQ sera complétée par la pièce *Dieu aboie-t-il ?* du Français François Boyer et par la création, le 15 mars 1973, du *Chant du sink* de Jean Barbeau qui « nous remet à la face des systèmes de valeurs qui assaillaient quotidiennement "l'adolescent". Ces valeurs sont diverses formes "d'opium du peuple" : "la religion", "la langue française", "l'engagement" et

92. On ne trouve, dans les archives la compagnie, que les deux premiers numéros (septembre et novembre 1972) de cette publication et rien d'indique s'il en a paru d'autres. Le TPQ a cependant produit, surtout durant cette période, outre les programmes, plusieurs documents du même type.

93. Jean-Guy Sabourin, *Rapport du conseiller artistique aux membres du Conseil d'administration*, septembre 1972. Archives du TPQ à l'UQÀM, fonds 58P, dossier 100/9.

94. La démarche de la troupe acadienne donne à penser que le TPQ est alors perçu comme le promoteur d'une culture francophone au sens large. Il importe également de noter que trois ans plus tard (1974), l'Acadie se dotera d'un Théâtre Populaire qui est toujours en activité.

«le sexe»⁹⁵ ». La pièce, toujours selon le conseiller artistique, contiendrait « une forme dramatique violente, imaginaire et comique donc purificatrice » qui rappelle « souvent Alceste aux prises avec l’humanité “complaisante” ».

Dès le 29 novembre 1972, le Conseil d’administration s’était réuni pour discuter de la deuxième saison de Sabourin (1973-1974). Le conseiller artistique, « se basant sur des sondages effectués auprès des agents culturels pour connaître leurs souhaits de programmation pour la saison à venir et souhaitant qu’il y ait dans cette programmation une création québécoise », propose *Florence* de Marcel Dubé, *La vie sentimentale de Dollard Désormeaux* de Jean-Robert Rémillard et *Ça dit qu’ossa dire* de Jacqueline Barrette. Or selon une formule récurrente des procès-verbaux des réunions du TPQ, « [a]près discussion des membres du Conseil d’administration, il est décidé de reporter cet item de l’ordre du jour à la prochaine réunion ». Plutôt que la pièce de Barrette qui devait prendre la route en mars 1974, Sabourin suggère, le 4 avril 1973, *Un jour dans la mort de Joe Egg* de Peter Nichols – déjà envisagée lors de son entrée en poste – et *Le paradis sur terre* de Tennessee Williams ; c’est la pièce américaine qui sera choisie. Lors de cette même réunion on modifie le titre de Sabourin pour celui de « directeur artistique ». Le 18 juin, il est convenu de présenter, pour la saison 1973-1974, les pièces de Dubé et de Rémillard, en plus d’*Un tramway nommé Désir*. Quirion s’inquiète toutefois de la programmation de trois « spectacles majeurs » mais Sabourin « croit qu’une pièce mieux connue de Tennessee Williams peut faire toute la différence du succès de ses tournées ». C’est finalement *Teresa* de Natalia Ginzburg qui, pour des raisons financières semble-t-il, constituera le troisième spectacle de la saison.

Le 27 novembre 1973, le directeur artistique propose, pour la saison 1974-1975, *Les grands départs* de Jacques Languirand, *L’épreuve* de Marivaux et Antonine Maillet, et *Marat-Sade* de Peter Weiss. Le 10 avril 1974, on envisage plutôt de produire *Un matin comme les autres* de Marcel Dubé, *Au cœur de la rose* de Pierre Perrault et *Rose, c’est la vie* de Madeleine Greffard (d’après *Bonheur*

95. Jean-Guy Sabourin, « Préface », dans Jean Barbeau, *Le chant du sink*, Ottawa, Leméac, 1973, p. 7.

d'occasion). Lors de cette même réunion, on fait remarquer que cette saison « entièrement québécoise ne définit pas une nouvelle politique de programmation pour les années ultérieures. Elle est conçue comme une expérience d'un an qui devra être évaluée par la suite ». Or comme « elle contient une diversité de genre assez grande pour satisfaire un public diversifié », le Conseil l'accepte mais *Ce soir seulement* de Roch Carrier sera présentée à la place de l'adaptation du roman de Gabrielle Roy.

Le 21 octobre 1974, le directeur artistique fait remarquer au Conseil d'administration que les tentatives d'implantation dans l'est de Montréal n'ont pas porté leurs fruits. De même, le 17 février 1975 :

Les succès mitigés obtenus par [les] représentations au CÉGEP Maisonneuve est un élément de plus qui a servi à convaincre les membres de l'Exécutif et subséquemment les directeurs présents, qu'il devenait impérieux que la compagnie ait dans un avenir rapproché, « pignon sur rue ».

On reviendra constamment, dans les réunions subséquentes, sur « Habitat TPQ » ou « Maison TPQ », mais le projet ne se réalisera pas malgré plusieurs tentatives répétées d'investir un lieu montréalais.

De plus, lors de cette même rencontre de février 1975, Sabourin « déplore le fait que le TPQ n'opère pas dans un système commercial et que de plus il se coupe de toute publicité parlée et rappelle que dans une deuxième étape, la compagnie devrait songer à instaurer le système des billets de saison ». À la même période, le TPQ manifeste de plus en plus le désir de collaborer avec les différentes instances régionales pour la diffusion de ses spectacles. Il est difficile de dire si cette préoccupation correspond à la volonté de répondre davantage aux besoins d'un public ou à la nécessité de s'inscrire dans la logique marchande. À ce sujet, le TPQ avait fait circuler un sondage après les représentations de *La vie éjarrée du brave Adam Dollard, sieur des Ormeaux* : le 27 mars 1974, Sabourin explique que cette enquête

a démontré que le public s'était intéressé au spectacle d'abord à cause du choix de la pièce, ensuite vu l'auteur et les comédiens choisis, enfin par simple goût du théâtre. L'expérience d'un sondage semble avoir été

aussi heureuse pour les comédiens qui s'y sont beaucoup intéressés, que pour la direction⁹⁶.

Le résultat du sondage permet au directeur artistique de conclure que globalement, pour la saison 1973-1974, « les objectifs recherchés, soit se bâtir un public fidèle, semblent avoir été suivis ». À cet effet, les administrateurs jugent que

l'efficacité de la compagnie est meilleure même si son rayonnement en terme de spectateurs est moins grand. Certains coins semblent avoir davantage apprécié les efforts de la compagnie cette année, notamment, les régions de l'Abitibi, l'Estrie, et Joliette où l'on semble avoir maintenant un public qui réclame des comptes et à qui on en rend.

Cela n'empêche pas plusieurs administrateurs de quitter le Conseil lors de cette réunion, sans toutefois que les raisons de ces départs soient explicitées.

Le 16 décembre 1974, Sabourin dépose un document écrit contenant ses propositions pour ce qui sera sa dernière saison (1975-1976) au TPQ. S'y trouvent *Play Strindberg* de Friedrich Dürrenmatt, *La quadrature du cercle* de Valentin Kataïev et *L'homme rapaillé* de Gaston Miron. Bien que la saison projetée ne contienne aucune création québécoise⁹⁷, le Conseil d'administration adopte ce programme à l'unanimité. Pourtant, le 17 février 1975, Sabourin soumet au Conseil un nouveau projet comprenant un titre provisoire d'André Major, *Racines* d'Arnold Wesker (remplacé par une adaptation signée Monique Lepage et René Dionne, et intitulée *Il faut être fou pour pleurer*), *La reine des chanteuses de pomme* de Jean-Claude Germain et *Chile Vencera* de Juan Fondon dans une mise en scène possible de José Valverde. Si les directeurs questionnent le fait que ce programme contienne deux pièces à caractère politique, on convient que cette orientation ne doit pas faire obstacle à une saison « québécoisicisée », ce qui ne manque pas de réjouir les membres de l'assemblée.

96. Ce sondage auprès du public a donné raison au choix artistique de Sabourin contre plusieurs administrateurs du TPQ qui, après lecture d'une première esquisse de la pièce, s'étaient farouchement opposés au projet, au point de menacer de quitter le Conseil si ce spectacle était présenté par la compagnie. L'auteur avait alors dû retravailler substantiellement sa pièce.

97. Le recueil *L'homme rapaillé*, paru pour la première fois en avril 1970, ne représente visiblement pas une création pour le Conseil d'administration.

	1972-1973
<i>Le cocufieur cocufié</i> de Ruzzante, m.e.s. de Jacques Létourneau	31 représentations dans 29 villes
<i>L'architecte et l'empereur d'Assyrie</i> de Fernando Arrabal, m.e.s. de Roger Blay	20 représentations dans 17 villes
<i>Dieu aboie-t-il ?</i> de François Boyer, m.e.s. de Daniel Rousset	34 représentations dans 30 villes
<i>*Le chant du sink</i> de Jean Barbeau, m.e.s. de Pierre Fortin	24 représentations dans 17 villes
	1973-1974
<i>Florence</i> de Marcel Dubé, m.e.s. de Richard Martin	30 représentations dans 24 villes
<i>La vie éjarrée de Dollard</i> de Jean-Robert Rémillard, m.e.s. de Jean-Robert Rémillard	24 représentations dans 18 villes
<i>Teresa</i> de Natalia Ginzburg, m.e.s. de Jean-Guy Sabourin	25 représentations dans 20 villes
	1974-1975
<i>Au cœur de la rose</i> de Pierre Perrault, m.e.s. de Jean-Guy Sabourin	38 représentations dans 29 villes
<i>Ce soir seulement</i> de Roch Carrier, m.e.s. de Jean Perraud	29 représentations dans 24 villes
<i>Un matin comme les autres</i> de Marcel Dubé, m.e.s. de Richard Martin	30 représentations dans 26 villes
	1975-1976
<i>*Une soirée en octobre</i> de André Major, m.e.s. de Jean Perraud	36 représentations dans 29 villes
<i>*Il faut être fou pour ne pas pleurer</i> d'après Arnold Wesker, m.e.s. de Monique Lepage	27 représentations dans 24 villes
<i>*La reine des chanteuses de pomme</i> de Jean-Claude Germain, m.e.s. de J.-C. Germain	27 représentations dans 23 villes
<i>Chile Vencera</i> de Juan Fondon, m.e.s. de José Valverde	27 représentations dans 23 villes
	*Création

Tableau V. Théâtrographie du TPQ sous Jean-Guy Sabourin (1972-1976)

De plus, Sabourin propose une collaboration avec le Théâtre des Pissenlits et la poursuite des pourparlers concernant la tenue d'un Festival Pierre-Perrault en France, alors qu'il est révélé que la roulotte-théâtre doit être abandonnée⁹⁸. D'autres plans de travail composent également la feuille de route du TPQ, notamment le projet A.R.C.A.D. pour que la compagnie « offre gracieusement une représentation de *Un matin comme les autres* dans les murs de la prison de

98. Aux résidents de la Baie James qui la réclament.

Cowansville » (procès-verbal du 21 avril 1975). Les dirigeants songeront plutôt à produire une pièce expressément pour les prisonniers, allant même jusqu'à préparer un circuit de tournée des prison, mais rien de cela n'aboutira. De plus, les 5 et 6 septembre 1975 est organisé dans la capitale nationale un mini-congrès du Théâtre Populaire du Québec qui réunit des intervenants de plusieurs régions. Le constat qui s'en dégage est que les différents lieux n'ont pas les mêmes attentes face aux tournées, et que dans certains endroits l'activité théâtrale est déjà bien présente ; dans un cas on explique que l'art dramatique doit concurrencer d'autres activités comme la chasse et le bingo, dans l'autre on avoue que la clientèle universitaire a plutôt tendance à snober les spectacles du TPQ.

Les projets se multiplient avec les différentes instances de production et de diffusions culturelles, alors qu'au sein du Conseil d'administration les rapports s'enveniment. Les propositions de programmes de Sabourin sont de plus en plus contestées. Lorsqu'il exprime le souhait de présenter *Thomas More* de Robert Bolt, prétextant que la pièce avait eu beaucoup de succès à Paris, les dirigeants lui répondent que Montréal n'est pas la capitale française. Peut-être le directeur artistique, sentant la fin de son mandat proche, caressait-il l'idée de se mettre lui-même en scène, comme l'avait fait Vilar lui-même en 1963 ? C'est plutôt *Chile Vencera* de Juan Fondon qui marquera la fin du mandat de Sabourin : le spectacle est un cuisant échec et le 9 mars 1976, André Duranleau, président du Conseil d'administration depuis octobre 1975, « [a]près étude et discussion des avantages pour le TPQ de renouveler le contrat d'engagement de Jean-Guy Sabourin à titre de directeur artistique », propose qu'un autre candidat soit choisi pour le remplacer.

Concessions

En 1969, année où débute le deuxième acte du TPQ, Martial Dassylva écrit que « les expériences du Living Theatre et de Grotowski ne sont pas passées inaperçues, de même que les théories révolutionnaires d'Antonin Artaud,

ressuscitées cependant après vingt ans de purgatoire⁹⁹ ». Deux ans plus tard, Jean-Louis Roux déclare qu'il « voudrai[t] bien [s]e qualifier de directeur d'un théâtre populaire ; mais ce n'est pas le cas. Aucun théâtre dans le système capitaliste ne peut le devenir. Nous essayons de diversifier, de capter l'attention de tous¹⁰⁰ ». Au même moment, les administrateurs du TPQ, certes moins cyniques, reprennent les affaires de leur compagnie en main en recadrant son répertoire et donnent ainsi raison au directeur du TNM.

Albert Millaire, dans sa tentative de toucher les « populations défavorisées » dépourvues de moyens culturels, a voulu donner à la compagnie une inflexion toute rousseauiste, celle des fêtes nationales. Il aspire à mettre le peuple en scène, le faire danser, le faire chanter, pour ensuite le pousser à l'action. Il désire que le TPQ cesse d'être un instrument au service des étudiants, mais sans pour autant s'éloigner de la jeunesse : c'est désormais le projet qui doit être jeune, notamment en tournant le dos aux classiques au profit d'un répertoire résolument nouveau, actuel et vivant. Ses deux saisons presque exclusivement québécoises en témoignent avec un programme imaginé en deux temps – un festival itinérant l'été permettant la création de places publiques, et dans la métropole une saison régulière vouée à la création –, quitte à entrer en concurrence avec d'autres projets : « Il y aura peut-être compétition avec les Centres culturels ; je crois que c'est bon, la compétition. Il se peut que pratiquement on nous boude ; je crois que ce serait chauvin¹⁰¹. » En effet, le TPQ, durant son deuxième acte, se distingue assez peu des autres entreprises culturelles, son orientation est symptomatique des préoccupations artistiques et sociales de l'ensemble de la sphère culturelle qui servent principalement de véhicule à l'émancipation national(ist)e. L'existence du TPQ n'est alors plus contestée dans le milieu théâtral mais les tensions surviennent principalement à l'interne, tensions qui, quoique peu exprimées, trahissent les réticences du Conseil d'administration devant les orientations artistiques de la compagnie.

99. Martial Dassylva, « Théâtre de participation et créations collectives », *La Presse*, 20 décembre 1969, p. 22.

100. Jean-Louis Roux, cité par Robert Guy Scully, « Jean-Louis Roux : contre Caouette, pour l'État », *Le Devoir*, 23 octobre 1971, p. 11.

101. Jean Basile, « Quand le TPQ s'appelle Albert Millaire », *loc. cit.*

Pendant ce temps, le GCO remporte un succès retentissant et donne le ton à une pratique largement collective qui s'inspire notamment des théories et œuvres brechtiennes déjà quelque peu dévoyées de leur mission contestataire dans d'autres compagnies théâtrales québécoises. En visant la spectacularisation du quotidien au moment où d'autres entreprises similaires, dans les *shops* et dans les cuisines, défendent encore plus bruyamment des projets marxistes et/ou féministes, la troupe animée par Raymond Cloutier vit des heures difficiles au sein du TPQ qui lui offre pourtant la sécurité financière, chose rare dans l'histoire du théâtre québécois, grâce à un salaire hebdomadaire ; ce seront d'ailleurs des motifs d'ordre pécuniaire qui seront évoqués pour dissimuler l'un des plus flagrants cas de censure dans le Québec moderne.

Le directeur de Fernand Quirion, efficace représentant d'un Conseil d'administration parfois frileux et peu enclin à expliquer ses décisions, revient, dans son unique programme, à un équilibre stricte : une pièce française et une pièce québécoise. Ce virage est officiellement justifié, là aussi, par des préoccupations financières. Il s'agira désormais non seulement de s'adresser à un public particulier, mais de répondre et de s'adapter de plus en plus à sa demande.

Enfin, avec Jean-Guy Sabourin, le TPQ s'affiche pour la dernière fois sous les traits d'un théâtre véritablement contestataire. Riche de ses expériences avant-gardistes, le conseiller artistique, qui avait au départ annoncé son intention de puiser dans plusieurs registres, inclut, dans les saisons qu'il programme, des œuvres modernes mais non exclusivement québécoises : il poursuit en quelque sorte, au niveau du répertoire du moins, l'expérience des *Apprentis-Sorciers*, mais avec une diffusion beaucoup plus large – un peu comme tentait de le faire Copeau deuxième mouture. Le directeur de Sabourin se caractérise également par une volonté marquée d'inscrire le TPQ dans un ensemble de réseaux culturels et sociaux, projet contraint cependant par le développement inégal d'instances culturelles régionales qui vont parfois jusqu'à nuire à la mission première du TPQ. Ainsi, certaines collaborations, même irréalisées, illustrent la nécessité de considérer la périphérie de façon plurielle : il ne semble plus possible d'opposer systématiquement Montréal au reste de la province. De plus, ces mêmes

associations montrent que le théâtre (populaire) doit répondre d'aspects financiers que déterminent notamment les acheteurs de spectacle, ce que le Conseil d'administration appelle la « clientèle ».

Le TPQ continue d'exister pendant vingt ans, jusqu'en 1996. Il est encore difficile aujourd'hui de statuer sur les raisons de sa disparition qui demeurent incertaines. À tout le moins sait-on que la décision du ministère des Affaires culturelles de mettre fin à la subvention de la compagnie, ne serait pas totalement étrangère aux pressions du milieu. Au cours de ces deux décennies se succèdent quatre directeurs : Jean-Yves Gaudreault de 1976 à 1979, Nicole Filion (épouse d'André Duranleau, alors président du Conseil d'administration) de 1979 à 1988, Gilbert Lepage de 1988 à 1992 et Maryse Pelletier de 1992 à 1996. Durant ce dernier acte du TPQ, on remarque, époque oblige vraisemblablement, un désengagement face aux préoccupations, aux discours et aux pratiques du théâtre populaire ; le concept même cesse d'être un enjeu esthétique et intellectuel. Cette attitude, qui consiste à puiser dans tous les répertoires et tous les styles, s'était déjà manifestée dès la saison intérimaire de Quirion en 1971-1972, mais elle est rejetée par Sabourin. Au cours de son 3^e acte, le TPQ revient en quelque sorte à sa marque de commerce en adoptant un éclectisme sans doute destiné à satisfaire tous les publics. Ce faisant, il imite la majorité des compagnies institutionnelles, où la direction artistique est peu affirmée.

Conclusion

Le premier constat se dégageant de cette étude est le sentiment d'échec qui sembler habiter la majorité des animateurs du théâtre populaire. Les apories du concept finissent par triompher des différents projets qui naissent à des moments-clés de l'histoire. On a vu ce que Roland Barthes pensait du théâtre de Romain Rolland et quel vocabulaire il utilisait pour le décrire. Firmin Gémier, premier directeur du Théâtre National Populaire, en est venu à abandonner la compagnie aux divertissements légers pour se tourner vers le cinéma. Jacques Copeau, revenant sur ses premières expériences, y déplorait l'absence d'un « vrai public », et ce, bien que le Vieux-Colombier ait influencé tout un pan de l'histoire théâtrale. Enfin, le théâtre « service public » de Jean Vilar a été victime des divisions qu'il espérait transcender et n'est pas parvenu à réaliser son projet d'unir dans un même public les différentes classes sociales ; ce n'est sans doute pas la seule contingence qui l'a poussé à produire, avant de quitter le TNP, la pièce *Thomas More* de Robert Bolt dont le sous-titre est fort révélateur : *l'homme seul*. On sait aussi qu'à son départ, la santé financière de la compagnie n'est guère reluisante.

Ces parcours ont inspiré de façon inégale le milieu théâtral au Québec. C'est autour de Copeau que les premiers véritables échanges s'observent, et les expériences de Vilar auront une portée significative pour plusieurs troupes qui voient le jour au même moment dans la Belle Province. Outre les compagnies qui revendiquent leur filiation, plusieurs autres incluent le mot *populaire* dans leur nom : le Théâtre Populaire de Montréal, le Théâtre Populaire Molson, le Théâtre Populaire de Pointe-Gatineau et, bien entendu, le Théâtre Populaire du Québec. Le peu d'information disponible sur ces trois premières compagnies trahit notamment leur existence éphémère ; le TPQ, quant à lui, a tourné pendant plus de trente ans : dès lors, peut-on parler d'un échec ?

Plusieurs facteurs sont la cause des difficultés des théâtres populaires. Les diverses tentatives de Gémier, par exemple, se sont chaque fois heurtées à des réalités économiques : son Théâtre Ambulant, lourdement déficitaire, n'a tourné que quelques mois, et pour assurer au TNP une certaine vitalité, Gémier a dû

briguer la direction d'une autre compagnie d'État, beaucoup mieux nantie, dont une partie de la subvention irait au TNP. Vilar, pour sa part, n'était que le « concessionnaire » de la même compagnie et l'argument capitalise n'a eu de cesse d'être évoqué chaque fois qu'un de ses choix artistiques a déplu : peut-on dépenser ainsi l'argent de l'État ? Qui plus est, on sait que le TNP de Vilar, tout comme à l'époque le théâtre de Gémier, est sous-financé au profit des autres théâtres nationaux. C'est exactement ce qui se passe au Québec avec le TPQ : on a vu à quel point l'élément pécuniaire est brandi pour s'opposer à sa constitution en troupe permanente alors que, chiffres à l'appui, il apparaît manifeste que le TPQ reçoit en fait beaucoup moins que plusieurs autres compagnies institutionnelles qui ne se destinent pas ou très peu à la tournée, pratique qui, surtout dans une géographie comme celle du Québec, fait exploser les coûts de production. Il est donc intéressant de noter que chaque fois qu'il est question de théâtre populaire administré par l'État, et ce autant en France qu'au Québec, les entreprises sont nettement défavorisées au profit de compagnies plus « prestigieuses », c'est-à-dire que les gouvernements successifs préfèrent, même s'ils sont prompts à discourir sur les bienfaits pédagogiques et surtout moraux de ces initiatives populaires, à privilégier « l'esthétisme conformiste et repue des théâtres d'argent¹ ».

Un autre écueil du théâtre populaire que met en lumière la présente analyse est la construction de son public. Les regards souvent nostalgiques des animateurs se tournent volontiers vers les rassemblements de la Grèce antique pour les idéaliser ; la conception que l'on se fait du public hellénistique est celle d'un peuple dont les antagonismes de classe sont abolis devant la représentation, mais sans trop se poser la question sociale et politique qui le sous-tend. Au sujet de Vilar, Emmanuelle Loyer parle avec raison de l'« invention d'un public » dont le rôle « relève d'une participation moins physique et plus imaginaire² ». N'est-ce pas ce qui se passe avec Gémier, et même dès Rolland, c'est-à-dire qu'on désire créer, à

1. Roland Barthes, « Pour une définition du théâtre populaire », *Publi 54*, juillet 1954, repris dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2002, p. 100.

2. Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 119-120.

l'aide du théâtre, une foule imaginée de toute pièce par ses animateurs ?

Le théâtre populaire s'engage rapidement sur une voie messianique : il récupère en quelque sorte la fonction rassembleuse de la religion et sa prétention à élever moralement le peuple. C'est probablement pour cette raison que les discours sur le théâtre populaire font autant usage d'un vocabulaire religieux, comme pour lui reprendre son imagerie. Pour plusieurs – Pottecher notamment –, le théâtre est en ce sens supérieur à l'Église et à l'école. On a dit qu'en France le théâtre populaire s'institutionnalise dans la mouvance socialiste sous la III^e République, certes, mais c'est également durant cette période que la religion (catholique) connaît un retrait marqué de la société, retrait dont l'aboutissement se traduira par la laïcisation de l'État en 1905. Cette assertion doit cependant être quelque peu nuancée. Au Québec par exemple, dès les années 1930 et 1940, devant l'urbanisation et ce qu'il interprète comme l'étiollement de certaines valeurs, le clergé va mettre en place des structures pour l'encadrement moral de la jeunesse, parmi lesquelles le théâtre.

Il ne faut donc pas se surprendre si, toujours au Québec, le théâtre reprend en quelque sorte du service grâce à la deuxième manière de Copeau et à ses nombreux émules. En ce sens, ce mémoire illustre en partie le rôle de l'Église dans le développement de structures théâtrales ; la religion filtre l'accès à la culture, notamment en permettant la fondation de troupes qui visent la formation des comédiens mais aussi des personnes, car si l'Église a parfois ostracisé l'art (dramatique), le théâtre a néanmoins servi au clergé pour véhiculer ses valeurs ; il est en effet indéniable que s'exercent à la fois une attraction mutuelle et une profonde méfiance entre les deux instances.

Les limites du théâtre, à travers le concept ici à l'examen, ont été montrées. Tout au long du XX^e siècle, on a tenté de se servir du théâtre pour conditionner le social mais les animateurs ont vite pris conscience de la difficulté de l'entreprise. Ou peut-être l'« échec » est-il également imputable à leur fantasme de communauté qui n'était guère réalisable, même avec une notion aussi labile que celle de théâtre populaire.

Ainsi, cette étude aura non seulement permis de vérifier les conditions

d'existence de la notion dans différents contextes (social, esthétique, politique et national), mais aussi d'analyser sa migration de la France au Québec. Si des contextes similaires donnent lieu à des préoccupations semblables de part et d'autre de l'Atlantique à la fin du XIX^e siècle, on s'aperçoit vite de la nature hétérogène du champ québécois, tendu entre une volonté de rupture (et de survivance) et l'attirance à l'égard de deux cultures : française et américaine. De façon schématique, on peut décrire le champ théâtral français, au moins jusqu'à Gémier, comme une structure relativement autarcique et centralisée, alors qu'au Québec la géographie du champ semble davantage horizontale, moins polarisée dans un affrontement des classes sociales et davantage perméable aux influences extérieures.

On constate également, tout au long de cette analyse, que le théâtre populaire au Québec passe très rapidement aux mains de l'appareil étatique, avec ce que cela comporte de conséquences : on abandonne peu à peu la dimension strictement populaire du projet pour le faire entrer dans une entreprise plus vaste de promotion de la culture nationale. Parallèlement, la question du public, qui semble aller de soi, n'alimente plus la réflexion.

Le théâtre populaire est une œuvre de passage, le point de rencontre de plusieurs idéologies et discours, chose qu'a montrée, encore plus que les autres, l'aventure de Vilar. En effet, la bourgeoisie et les conservateurs n'ont pas manqué de s'inquiéter lorsqu'ils ont constaté que le fondateur d'Avignon faisait entrer le TNP en scène avec Brecht : si on se questionne sur le bien-fondé de programmer *Mutter Courage*, une pièce étrangère – de surcroît allemande – pour la réalisation d'un théâtre national, c'est peut-être pour camoufler une autre angoisse qui a trait aux allégeances politiques de son auteur communiste. De même, pendant que Vilar tente de déritualiser le théâtre, une critique de gauche – de loin la plus légitime à l'époque – acclame son approche esthétique qui déréalise l'univers scénique ; les mêmes intellectuels seront éblouis par la « culture véritable » de ce qui allait devenir le brechtisme, doctrine contemporaine de la critique marxisante de Jean-Paul Sartre.

La commotion brechtienne n'est pas la moindre qui ravive certains élans

révolutionnaires, et l'onde de choc ne perdra pas de son intensité en arrivant au Québec, du moins au niveau de groupes théâtraux engagés dans la lutte contre des problèmes sociaux. Mais l'examen du TPQ montre que ces soubresauts contestataires, au sein d'une compagnie qui, quoiqu'on en dise, demeure liée à l'État l'ayant fait naître, se heurtent rapidement au contrôle d'administrateurs pour qui la politique culturelle épouse des idées artistiques relativement conservatrices, dans des cadres financiers rigides qui obligent les directions successives aux concessions puis au désengagement.

La volonté de plaire à tous montre bien les défis non seulement des animateurs d'un théâtre populaire mais aussi de qui tente une histoire de ce courant. Dans *L'élite artiste*, la sociologue Nathalie Heinich avance que

la fiction donne un accès privilégié aux représentations et aux valeurs de sens commun. À condition de l'utiliser avec les précautions méthodologiques nécessaires, elle constitue un outil privilégié pour une sociologie compréhensive des représentations et des valeurs qui, à l'opposé d'une sociologie critique des illusions, considère ce qui relève de l'imaginaire et du symbolique comme un objet tout aussi légitime que les faits relevant du réel³.

Le théâtre populaire est peut-être une longue et onduleuse fiction du fait qu'il se fonde sur la projection d'un public imaginaire, ce qui entraîne de nombreuses (dés)illusions. Les idées romantiques de la création et du Peuple, en quelque sorte sacralisées par des ambitions démocratiques, donnent lieu à un militantisme culturel où le paradigme populaire est le plus souvent porté, paradoxalement, par des intellectuels issus de la bourgeoisie.

Le théâtre populaire n'est rien d'autre que le point de contact, de friction et de passage entre les différentes idéologies qui le façonnent. En s'appuyant à la fois sur les discours et les pratiques des diverses expériences de ce concept, on comprend mieux certaines des conditions, institutionnelles, économiques, qui permettent ou entravent la réalisation de tels projets artistiques.

En ce sens, l'historiographie (théâtrale) doit elle aussi s'efforcer d'accomplir un va-et-vient entre discours et pratiques ; elle doit « ouvr[ir] un dialogue critique

3. Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 23-24.

avec le passé, c'est-à-dire avec les médiations qui y donnent accès⁴ », elle doit aussi porter attention aux silences en convariant et le centre et la marge.

4. Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse. Bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 45.

Bibliographie

Théâtre Populaire et Grand Cirque Ordinaire

Fonds d'archives

Fonds Théâtre Populaire du Québec de BAnQ (MSS462)

Fonds Théâtre Populaire du Québec du Service des archives et de gestion des documents de l'UQÀM (58P)

Fonds Théâtre Populaire de la Théâtrothèque du CRILCQ – site UdeM

Sources primaires

Barbeau, Jean, *Le chant du sink* (préface de Jean-Guy Sabourin), Ottawa, Leméac, 1973, 82 p.

Barbeau, Jean, *Ben-Ur* (Préface d'Albert Millaire), Ottawa, Leméac, coll. « Répertoire québécois », 1971, 108 p.

[Collectif], « Entretien(s) », *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 17-31.

Cloutier, Raymond, document de présentation dactylographié de la troupe, non daté (probablement printemps 1969). Théâtrothèque du CRILCQ, dossier « Théâtre Populaire du Québec ».

Cloutier, Raymond, « Petite histoire », *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 7-16.

Millaire, Albert, projet présenté au Conseil d'administration, avril 1969, non paginé. BAnQ, dossier MSS462,S1,SS2,D2.

Programme de *Plaisanteries et mariages*, Théâtrothèque du CRILCQ, dossier « Théâtre Populaire du Québec ».

Quirion, Fernand, Allocution prononcée par le directeur général du Théâtre Populaire du Québec lors d'une conférence de presse tenue au restaurant Les remparts, à Montréal, 4 octobre 1971. Archives de l'UQÀM, fonds 58P, dossier 100/9.

Sabourin, Jean-Guy, *Document de travail n° 1 du Conseiller artistique Jean-Guy Sabourin*, mai 1972, Archives du TPQ à l'UQÀM, fonds 58P, dossier 100/9.

Sabourin, Jean-Guy, *Rapport du conseiller artistique aux membres du Conseil d'administration*, septembre 1972. Archives du TPQ à l'UQÀM, fonds 58P, dossier 100/9.

Valcourt, Jean, « Le centre dramatique du Conservatoire. Un théâtre de qualité », *Le Devoir*, 23 novembre 1963, p. 11.

Valcourt, Jean, *Projet de Monsieur Jean Valcourt, Directeur des Études Dramatiques au Conservatoire de la Province de Québec, relatif à la fondation d'une Compagnie Théâtrale formée en majorité par les Anciens élèves du Conservatoire et pouvant par extension devenir une Compagnie Théâtrale officielle pour la Province de Québec*, tapuscrit non daté (vraisemblablement printemps ou été 1960). Archives du Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

Valcourt, Jean, *PROJET DE MONSIEUR JEAN VALCOURT, DIRECTEUR DES ÉTUDES DRAMATIQUES, relatif à la création au Conservatoire d'Art Dramatique de Montréal, d'une année supplémentaire de cours supérieurs destinés aux anciens lauréats des Sections de Montréal et de Québec et pouvant conduire à la fondation de la COMPAGNIE DRAMATIQUE DU CONSERVATOIRE*, tapuscrit daté du 4 juillet 1961. Archives du Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

Sources secondaires

Beaulne, Guy, *Notes sur le Théâtre Populaire du Québec préparées par Guy Beaulne*, document dactylographié, janvier 1990. Archives du CRCCF, fonds P344, dossier 1/1/2.

Bélair, Michel, « La famille transparente », *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 43-51.

Godin, Jean Cléo, « Un Grand Cirque (peu) Ordinaire », dans *Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles* (en collaboration avec Laurent Mailhot), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1980], p. 127-147.

Lavoie, Sylvain, « Théâtre Populaire du Québec, acte 1. Les années Valcourt », *Jeu*, n° 130, 2009, p. 160-165.

Lavoie, Sylvain, *Théâtrographie du Théâtre Populaire du Québec (1963-1996)*, document numérique inédit.

Sources journalistiques

[Anonyme], « Jeannine Beaubien et Monique Lepage à Québec : la création du TPQ, un mauvais tour au théâtre », *Le Devoir*, 20 octobre 1966, p. 10.

[Anonyme], « L'Égrégore s'interroge sur les effets possibles de la création du Théâtre Populaire du Québec », *Le Devoir*, 6 octobre 1966, p. 2.

Basile, Jean, « Quand le TPQ s'appelle Albert Millaire », *Le Devoir*, 14 juin 1969, p. 11.

Basile, Jean, « Québec crée un "théâtre populaire" », *Le Devoir*, 30 septembre 1966, p. 1.

Beaulieu, Michel, « Ben-Ur de Jean Barbeau », *Point de mire*, vol. 2, n° 21, 26 juin 1971, p. 42.

Bélaïr, Michel, « "Ben-Ur" à Terre des hommes. Une fable... presque trop vraie », *Le Devoir*, 15 juin 1971, p. 12.

Dassylva, Martial, « L'abâtardissement d'un bon petit gars de chez nous », *La Presse*, 14 juin 1971, p. A10.

Dassylva, Martial, « Britannicus avec le CDC. Les demoiselles de St-Cyr », *Le Soleil*, 14 décembre 1963, p. 33.

Dumont, Martine, « Le Tartuffe... une farce ? », *L'écho*, 3 décembre 1964, p. 6.

O'Neill, Jean, « Où l'on prouve que le théâtre c'est les comédiens », *La Presse*, 16 avril 1964, p. 27.

Perreault, Luc, « Québec reconnaît officiellement le TPQ comme compagnie permanente de tournée et de répertoire », *La Presse*, 30 septembre 1966, p. 20.

Vicq, Victor [pseudonyme d'Edgard Demers], « "Britannicus", de Racine », *Le Droit*, 10 février 1964, p. 9.

Arts de la scène québécois et canadiens-français

[Anonyme], « Le TNM aura en 1968-1969 un budget de \$1,150,000 », *Le Droit*, 19 février 1968, p. 21.

[Anonyme], « Nos théâtres. Ouverture brillante du théâtre Sa Majesté », *La Patrie*, 8 novembre 1898, p. 4.

Beauchamp-Rank, Hélène, « La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires », dans Paul Wyczynski (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome V, 1976, p. 267-290.

Béraud, Jean, *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Éditions Variétés, 1936, 227 p.

Béraud, Jean, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le cercle du livre de France, coll. « L'Encyclopédie du Canada français », tome I, 1958, 316 p.

Boudreault, Julie, « Le cirque au Québec. Une pratique culturelle méconnue », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2002, p. 787-798.

Bourassa, André G., « L'envers et l'endroit. Fortune de Copeau et du Cartel au Québec, 1921-1951 », *Éparts. Liaisons études et pratiques des arts*, n° 1, automne 2006, p. 73-103.

Bourassa, André G., « Vers la modernité de la scène québécoise. Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales*, n° 13, automne 1981, p. 3-26.

Crompton, Jack, « Le théâtre qu'ossa donne ? », *Nord*, n° 4-5, automne-hiver 1973, p. 173-206.

Crompton, Jack, *L'État, le théâtre et le public. La situation au Québec*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1972, 124 p.

Dassylva, Martial, « Théâtre de participation et créations collectives », *La Presse*, 20 décembre 1969, p. 22.

Faucher, Jean, *Albert Millaire. Entretiens*, Montréal, Québec Amérique, 2004, 326 p.

Gélinas, Gratien, « Pour un théâtre national et populaire. Allocution prononcée à l'Université de Montréal, le 31 janvier 1949 », *Amérique française* (Nouvelle série), vol. III, n° 3, 1948-1949, p. 32-42.

Godin, Jean Cléo, « Orphelins ou bâtards. Fridolin, Tit-Coq, Bousille », dans *Théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains* (en collaboration avec Laurent Mailhot), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1970], p. 39-63.

Guay, Hervé, « Les Soirées de famille », *Jeu*, n° 117, 2005, p. 162-169.

Hamelin, Jean, *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Les Éditions du jour, coll. « Les idées du jour », 1961, 160 p.

Jubenville, Yves, « Une mémoire en veilleuse. Bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 37-54.

Larrue, Jean-Marc, « Entrée en scène des professionnels », dans Renée Legris *et al.*, *Le théâtre au Québec, 1825-1930*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 25-61.

Larrue, Jean-Marc, *L'institution littéraire et l'activité théâtrale. Le cas de Montréal, 1880-1914*, Montréal, Centre de documentation des études québécoises (CÉTUQ), coll. « Rapports de recherche », n° 4, 1988, 47 p.

Larrue, Jean-Marc, « Les débuts de la critique dramatique au Québec (1870-1896). Un contexte difficile », *Jeu*, n° 40, 1986, p. 111-121.

Le Blanc, Danièle, *La formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création. Courants et contre-courants*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992, 328 p.

Legault, Émile, c.s.c., « Théâtre populaire », *L'Action nationale*, vol. XI, n° 6, juin 1938, p. 514-521.

Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel 1964-1965*.

Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel 1965-1966*.

Ministère des Affaires culturelles, *Rapport annuel 1966-1967*.

Robert, Lucie, « Chronique de la vie théâtrale », dans Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides/Bibliothèque nationale du Québec, 2005, p. 71-86.

Schryburt, Sylvain, *Au cœur de l'expérience théâtrale. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1937-1980)*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009, 447 p.

Scully, Robert Guy, « Jean-Louis Roux : contre Caouette, pour l'État », *Le Devoir*, 23 octobre 1971, p. 11.

Valcourt, Jean, « Souvenirs de théâtre », dans *Conférences. Saison artistique 1958-1959*, Montréal, Club musical et littéraire de Montréal, n.d. [conférence prononcée le 13 novembre 1958], p. 11-41.

Villemure, Fernand, « Aspects de la création collective au Québec », *Jeu*, n° 4, hiver 1977, p. 57-71.

Arts de la scène étrangers

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, 251 p.

Barthes, Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2002, 358 p.

Bouissac, Paul, « Le cirque. Opérations et opérateurs sémiotiques », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, avril 1979, p. 57-78.

Bouissac, Paul, *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, Bloomington/London, Indiana University Press, coll. « Advances in Semiotics », 1976, 206 p.

Brecht, Bertolt, « Sur le théâtre expérimental » (1939-1940, trad. de l'allemand par Jean Tailleur), dans *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la dir. de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 311-329.

Brecht, Bertolt, *Sur le réalisme (1937-1941)*, précédé de *Art et politique* et *Considérations sur les arts plastiques* (trad. de l'allemand par André Gisselbrecht), Paris, L'Arche, coll. « Travaux », 1970, p. 75-173.

Chantal Meyer-Plantureux et Benno Besson, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris* (photographies de Roger Pic), Paris, Arte/Marval, 1995, 150 p.

Consolini, Marco, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée* (trad. de l'italien par Karin Wackers-Espinosa), Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « L'Édition contemporaine », 1998, 388 p.

Copeau, Jacques, « Un essai de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux-Colombier », *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} septembre 1931, repris dans *Registres I. Appels*, Paris, Gallimard, 1985, p. 19-32.

Copeau, Jacques, *Le théâtre populaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La bibliothèque du peuple », 1942 [1941], 64 p.

Coutelet, Nathalie (dir.), *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps éditions, coll. « Champ théâtral », 2008, 236 p.

Faivre, Bernard, « Présentation. Théâtre populaire : actualité d'une utopie », *Études théâtrales*, n° 40, 2007, p. 7-14.

Gaber, Floriane, « Naissance d'un genre hybride », dans Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002, p. 53-60.

Leclerc, Guy, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1971, 246 p.

Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique* (trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

Lindenberg, Daniel, « Pour en finir avec un discours pieux sur le "théâtre public" », dans Laurent Creton, Michael Palmer et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p. 165-174.

Loyer, Emmanuelle, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 253 p.

Neveux, Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La découverte, coll. « Cahiers libres », 2007, 321 p.

Pavis, Patrice, « Théâtre populaire », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 3^e éd., 2002, p. 378-379.

Pottecher, Maurice, « Le théâtre du peuple », *Revue des deux mondes*, vol. 16, juillet 1903, p. 183-206.

Rolland, Romain, « *Le 14 juillet* monté et joué par Firmin Gémier », *Théâtre populaire*, n° 4, novembre-décembre 1953, p. 5-11.

Rolland, Romain, « Les précurseurs du Théâtre du Peuple : Rousseau, Diderot, la Révolution française », *Revue d'art dramatique*, juin 1903, p. 177-188.

Rolland, Romain, *Le Théâtre du Peuple*, Paris, Éditions Complexe, coll. « Le Théâtre en question », 2003 [1903], 191 p.

Sartre, Jean-Paul, « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre Populaire*, n° 15, septembre-octobre 1955, repris sous le titre « Théâtre populaire et théâtre bourgeois » dans *Un théâtre de situations*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992 [1973], p. 74-87.

Vilar, Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1975, 562 p.

Zola, Émile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Fasquelle, 1928 [1907], 327 p.

Sources journalistiques (sur les visites du TNP au Canada)

[Anonyme], « Pieds nus dans sa loge, Gérard Philippe dit qu'il se partage entre le théâtre et les films », *Le Soleil*, 10 octobre 1958, p. 14.

[Anonyme], « Inauguration de l'exposition française. 1,200 invités à la grande première », *Le Devoir*, 10 septembre 1954, p. 3.

[Anonyme], « Quelques artistes de la troupe que M. Jean Vilar nous présentera », *La Presse*, 4 septembre 1954, p. 64.

[Anonyme], « Beau projet de M. Gémier », *La Presse*, 9 décembre 1924, p. 9.

[Anonyme], « M. Firmin Gémier dans "Le procureur Hallers" », *La Presse*, 3 décembre 1924, p. 8.

[Anonyme], « M. Firmin Gémier et les artistes du théâtre national de l'Odéon dans "Le Bourgeois Gentilhomme" », *La Presse*, 2 décembre 1924, p. 23.

[Anonyme], « Le théâtre. His Majesty's », *La Presse*, 29 novembre 1924, p. 28.

Barbeau, Victor, « La grande aventure », *La Patrie*, 9 décembre 1924, p. 18.

Béraud, Jean, « Le T.N.P. au St-Denis. Un hallucinant Henri IV incarné par Jean Vilar », *La Presse*, 25 septembre 1958, p. 26.

Béraud, Jean, « Le théâtre, un service public », *La Presse*, 20 septembre 1958, p. 45.

Béraud, Jean, « Le "Ruy Blas" de Victor Hugo », *La Presse*, 18 septembre 1954, p. 61.

Béraud, Jean, « Au Saint-Denis. "L'Avare" de Molière joué par le T.N.P. », *La Presse*, 16 septembre 1954, p. 36.

Béraud, Jean, « Brillant "Don Juan" présenté par le Théâtre National Populaire », *La Presse*, 14 septembre 1954, p. 26.

Béraud, Jean, « Une admirable Chimène (Silvia Monfort), un Roi superbe (Jean Vilar) ressuscitent "Le Cid" », *La Presse*, 13 septembre 1954, p. 18.

Brançon, Raymond, « "Ruy Blas" émeut les Québécois grâce à la vérité du jeu du TNP », *Le Soleil*, 24 septembre 1954, p. 14.

Comte Gustave, « “Maria Chapdelaine” au théâtre », *La Patrie*, 16 décembre 1924, p. 18.

Comte, Gustave, « La leçon de la tournée Gémier », *La Patrie*, 10 décembre 1924, p. 22.

Comte, Gustave, « L’Odéon à Montréal. “La Mégère apprivoisée” », *La Patrie*, 5 décembre 1924, p. 29.

Cyrano, « Lettre de Québec. Molière à Québec », *La Presse*, 10 décembre 1924, p. 6.

Fortin, Géo-L., « Propos sur le Théâtre. Et nous ? », *La Patrie*, 4 décembre 1924, p. 22.

L., R., « Le Théâtre National Populaire », *Le Soleil*, 25 septembre 1954, p. 24.

Legaré, Céline, « Dans l’artiste française on retrouve la républicaine espagnole. Maria Casarès tragédienne, a le goût du bonheur », *La Presse*, 30 septembre 1958, p. 18.

R., Germaine, « Le Théâtre National Populaire », *Le Soleil*, 27 septembre 1954, p. 27.

Raymond, Louis-Marcel, « Le T.N.P. sauve “Ruy Blas” », *Le Devoir*, 20 septembre 1954, p. 7.

Raymond, Louis-Marcel, « “L’Avare”, une joyeuse farce », *Le Devoir*, 17 septembre 1954, p. 7.

Raymond, Louis-Marcel, « Le Don Juan “innattendu” [*sic*] de l’acteur Jean Vilar », *Le Devoir*, 15 septembre 1954, p. 7.

Raymond, Louis-Marcel, « Une grandiose représentation du “CID”. Jean Villar [*sic*] nous réconcilie avec Corneille », *Le Devoir*, 13 septembre 1954, p. 7.

Repentigny, R. de, « Jean Vilar, esprit vif ignorant des détours, apprennent les critiques », *La Presse*, 10 septembre 1954, p. 23.

Stanton, Michèle, « Henri IV, de Pirandello repose une grave question », *Le Soleil*, 13 octobre 1958, p. 14.

Vallerand, Jean, « Le T.N.P. joue “Le Cid” de Corneille », *Le Devoir*, 11 octobre 1958, p. 9.

Vallerand, Jean, « “Lorenzaccio” d’Alfred de Musset », *Le Devoir*, 4 octobre 1958, p. 9.

Vallerand, Jean, « Au Saint-Denis. Du grand théâtre : Henri IV de Pirandello », *Le Devoir*, 26 septembre 1958, p. 7.

Vallerand, Jean « Le T.N.P. joue “Marie Tudor” de V. Hugo », *Le Devoir*, 24 septembre 1958, p. 7.

Vallerand, Jean, « Rencontre avec Jean Vilar », *Le Devoir*, 20 septembre 1958, p. 9.

Histoire, littérature et sociologie

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 149-274.

Bouchard, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d’histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2001 [2000], p. 77.

Foucault, Michel, *L’ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p.

Harouel, Jean-Louis, *Culture et contre-cultures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002 [1994], 329 p.

Heinich, Nathalie, *L’élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 370 p.

Lamonde, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec. Volume II : 1896-1929*, Montréal, Fides, 2004, p. 9.

Paré, François, *Les littératures de l’exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1994, 230 p.

Tellier, Christine, *Jeunesse et poésie. De l’Ordre de Bon Temps aux Éditions de l’Hexagone*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2003, 332 p.