

Le théâtre à l'intention des étudiants **Du théâtre-Club à la Nouvelle Compagnie Théâtrale**

Hélène Beauchamp

Numéro 10, automne 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041147ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041147ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beauchamp, H. (1991). Le théâtre à l'intention des étudiants : du théâtre-Club à la Nouvelle Compagnie Théâtrale. *L'Annuaire théâtral*, (10), 139–158.
<https://doi.org/10.7202/041147ar>

Hélène Beauchamp

**Le théâtre à l'intention des étudiants:
du Théâtre-Club à la
Nouvelle Compagnie Théâtrale**

PROLOGUE

Les années 1955-1965 constituent un moment capital dans le développement du théâtre montréalais et québécois. À cette époque, de très nombreuses compagnies professionnelles voient le jour, cherchent à s'approprier des théâtres, voire à aménager des lieux où donner leurs représentations. En 1957, Gratien Gélinas reprend en main l'ancien cinéma Radio-Cité qui devient «La Comédie Canadienne» (l'actuel TNM). Le Conservatoire d'art dramatique ouvre ses portes à Montréal en 1955 et à Québec en 1958: les premières générations de jeunes comédiens vont bientôt se faire connaître. Les répertoires des textes joués s'amplifient, se diversifient et la dramaturgie québécoise commence à s'affirmer¹. Le Conseil des Arts de la région métropolitaine voit le jour en 1955 et le Conseil des Arts du Canada, en 1957. Jean Béraud y lit l'annonce d'un avenir prometteur.

L'année 1957 demeurera mémorable dans l'histoire du théâtre au Canada, si ce n'est par la naissance d'une dramaturgie propre au pays et au caractère de ses habitants, du moins par l'intérêt

¹ Hélène Beauchamp [-Rank], «La Vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970: théâtres, troupes, saisons, répertoires», in *le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, Archives des Lettres canadiennes, tome V, 1976, pp. 267-290.

subit que portent à l'art dramatique les pouvoirs publics et certains organismes qu'il laissait jusque-là indifférents².

Guy Beaulne, lui, parle joliment de «la prise de conscience culturelle de nos gouvernements»³. Le ministère des Affaires culturelles du Québec est créé en 1961 et le ministère de l'Éducation, en 1964.

En cette période d'effervescence, la question du public et de son élargissement va nécessairement se poser, tout comme celle de la formation des futurs spectateurs et de leur éducation théâtrale. Les compagnies professionnelles, toutes récemment fondées, vont à la fois tenter de se définir elles-mêmes quant à leur répertoire et d'identifier le public qui leur convient. C'est alors que de nouvelles expressions surgiront dont celles de «théâtre populaire», de «théâtre pour les travailleurs syndiqués» et de «théâtre pour les étudiants». C'est à ce moment que deux compagnies s'illustrent dans le sens d'un «théâtre pour les étudiants»: le Théâtre-Club et la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Monique Lepage et Jacques Létourneau fondent le Théâtre-Club⁴ en 1953 et ils se proposent d'offrir aux spectateurs montréalais des saisons où les textes du répertoire côtoieront les pièces de la dramaturgie moderne et québécoise. Les productions sont présentées dans diverses salles de la métropole jusqu'en 1957, alors que la compagnie transforme en Studio Théâtre un ancien garage de deux étages au 1858 de la rue Saint-Luc. Cet événement, de même que l'attribution de subventions par le Conseil des Arts de la région métropolitaine, incite les directeurs à multiplier et à diversifier leurs

² Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1958, p. 305.

³ Guy Beaulne, «Introduction», *le Théâtre canadien-français*, op. cit., p. 15.

⁴ Il n'y a pas lieu de tracer ici l'histoire du Théâtre-Club. Consulter l'article de Madeleine Greffard, «L'Aventure du Théâtre-Club», in *la Grande Réplique*, Montréal, vol. 2, n° 2, février 1979, pp. 4-11; le document de Pierre Lavoie, *le Théâtre-Club (1953-1964)*, au Centre d'études québécoises, Université de Montréal, 1976, 31 p.; le programme du 10e anniversaire: *la Compagnie canadienne du Théâtre-Club: 1953-1963*, s.l., s.é., 1964, 79 p.

activités, à «concrétiser le programme qui fut à l'origine du Théâtre-Club et que nous n'avons jamais renoncé à bâtir⁵». En 1958, la compagnie inaugure le Théâtre des Mirlitons qui, sous la direction de Huguette Uguay, présentera cinq spectacles pour les enfants⁶. Dès 1958 également, elle annonce la présentation de matinées classiques à l'intention des étudiants. *Les Plaideurs* prend l'affiche le 5 février 1959.

Cinq ans plus tard, le 29 février 1964, sur la scène du Gesù, des comédiens de talent, réunis par Georges Groulx autour de Gilles Pelletier et de Françoise Graton, présentent *Iphigénie* de Racine devant un public d'étudiants. Il y aura 15 représentations et 11 550 spectateurs. Il s'agit de la première «saison» de la Nouvelle Compagnie Théâtrale qui fêtait ses 25 années d'existence en 1988⁷.

Que s'est-il passé entre 1959 et 1964 pour expliquer la fondation d'une compagnie exclusivement vouée au théâtre pour les étudiants? Dans quel contexte social et artistique la Nouvelle Compagnie Théâtrale voit-elle le jour? Il est toujours hasardeux d'isoler la fondation d'une compagnie professionnelle de théâtre des autres événements qui la situent, voire l'expliquent. Quels ont été les signes annonciateurs de cette naissance? Est-il juste d'écrire que la NCT, pour «la première fois au Québec»,

⁵ Monique L et Jacques Létourneau, «Le Studio du Théâtre-Club: un nouveau pas vers un théâtre permanent...», programme de *la Quadrature du cercle*, 1957-1958, n. p.

⁶ Il s'agit de *Ali-Baba* en 1958-1959, *le Chat botté* en 1959-1960, *les Trois Désirs de Coquelicot* et *Peau d'âne* en 1960-1961, *l'Ours* et *le Pacha* en 1961-1962. Consulter Hélène Beauchamp, *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985.

⁷ 1963-1964 est la saison de fondation de la NCT même si la compagnie ne se l'a fait connaître sous ce nom qu'en 1964-1965. Consulter: *La Nouvelle Compagnie Théâtrale, En scène depuis 25 ans*, Montréal, VLB, 1988; le dossier consacré à la NCT par *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 30, 1984.1, pp. 135-173 (les dates des deux premières productions ne sont pas exactes) et l'article de Gilles Marsolais «La Nouvelle Compagnie Théâtrale ou l'anatomie d'un succès», dans *Nord*, n° 4-5, Québec, automne 1972-hiver 1973, pp. 159-172 (où le calendrier des deux premières saisons est à corriger).

établissait un pont «entre le théâtre et le monde scolaire»⁸? Dans le même ordre d'idée, est-ce que Gilles Pelletier a raison d'affirmer «qu'au Nouveau Monde ou au Théâtre-Club, où je jouais, il y avait très peu de matinées scolaires qui, d'ailleurs, n'étaient guère fréquentées par les étudiants»⁹?

Que révéleront ces premiers regards sur le théâtre joué pour les étudiants entre 1957 et 1964? Mais surtout, quel faisceau d'événements une lecture attentive du quotidien *le Devoir*, pour cette période, met-elle en lumière?

Acte 1: UNE COMPAGNIE ET SES TRAVAUX

Reconnaître son public

Il est bon de savoir que Monique Lepage, co-fondatrice du Théâtre-Club, a, toute jeune, étudié la diction à l'École du Doux Parler dirigée par sa mère, Madame Cora Éli-Lepage. Elle enseigne elle-même la danse et la diction puis dirige une école de diction pour les enfants à Ville La Salle. Consciente de la nécessité de créer des liens entre les enfants et le théâtre, elle est à l'origine du Théâtre des Mirlitons, une des premières compagnies de théâtre professionnel pour enfants. Comme elle était impliquée dans la formation et dans l'éducation, on l'invita souvent, par la suite, à titre de juge-critique de festivals de théâtre étudiant¹⁰. Les jeunes et les étu-

⁸ Gilbert David, «1964-1969: les années de rêve», in *La Nouvelle Compagnie Théâtrale, En scène depuis 25 ans*, op. cit., p. 15.

⁹ Adrien Gruslin et Michel Vais, «La N.C.T.: éducation et théâtre. Entretien avec Françoise Graton et Gilles Pelletier», *Jeu*, n° 30, p. 140.

¹⁰ Voir Hélène Beauchamp [-Rank], «Témoignages sur le théâtre québécois. Monique Lepage», dans *le Théâtre canadien-français*, op. cit., pp. 879-881.

dians ont toujours fait partie des préoccupations des directeurs du Théâtre-Club.

Il n'est pas étonnant, à la lecture du *Devoir*, de constater avec quel empressement la compagnie consent aux étudiants d'intéressantes réductions sur le prix des billets. En mai 1958, elle annonce que «les étudiants ont droit à une réduction les jeudis et les dimanches en matinée» pour *la Quadrature du cercle*. Elle maintient cette politique pour tous ses spectacles (en changeant les jours de réduction d'une occasion à l'autre). C'est-à-dire que, sans nécessairement spécialiser sa production de spectacles, elle identifie spécifiquement certains spectateurs qu'elle cherche à attirer. Cette attitude est rapidement adoptée par tout le milieu théâtral. Quand le Théâtre National Populaire vient jouer *le Triomphe de l'amour* et *le Cid* au Théâtre Saint-Denis en septembre 1958, il affiche aussi des prix spéciaux pour les étudiants, les professeurs laïcs et religieux, de même que pour les membres du clergé. En novembre de la même année, le Théâtre du Nouveau Monde annonce ses représentations du lundi de même que ses demi-tarifs pour les étudiants, pratique qu'il étend aux spectateurs syndiqués. Le Théâtre du Rideau Vert s'empresse de faire de même.

Ces compagnies, de fondation récente, désirent manifestement assurer leur place dans le paysage théâtral montréalais qui dessine progressivement ses configurations. Le moment est décisif. On pressent que ce qui s'installera pendant ces quelques années aura des chances de durer. Chacun souhaite donc une existence permanente dans un lieu identifié, et chacun oeuvre à remplir ses salles, voire à renouveler et à augmenter son public. Certains articles et entrevues publiés dans *le Devoir* pendant cette période interrogent la nature du public montréalais, sa composition, ses goûts et se demandent par quels moyens faire l'éducation théâtrale des spectateurs. Y aurait-il un décalage entre ce que les compagnies proposent et les attentes du public? Y aurait-il eu une trop rapide émergence de nouvelles compagnies? Une trop rapide mutation du répertoire? Y

aurait-il une crise du théâtre¹¹? Le théâtre montréalais diversifie ses saisons et multiplie ses lieux de représentation tout en étant à la recherche de ses publics. On comprend que, dans ce contexte, les étudiants aient été identifiés assez tôt comme des spectateurs potentiels.

Proposer le théâtre

À l'automne 1958, le Théâtre-Club dresse le bilan de ses activités et fait état de projets où le théâtre pour étudiants est identifié spécifiquement. Il ne s'agit plus de jouer les spectacles «pour adultes» en y invitant les étudiants mais de produire en fonction des étudiants, c'est-à-dire des jeunes qui fréquentent les collèges classiques et les séminaires.

Le Théâtre-Club présentera bientôt à l'intention des étudiants des collèges classiques, couvents et universités des matinées classiques qui seront données le mardi et le jeudi après-midi au petit théâtre de la rue Saint-Luc. Au répertoire *les Plaideurs* de Racine, mise en scène de Jan Doat, et *Cinna* de Corneille, mise en scène de Jean Valcourt. Ces spectacles seront présentés ultérieurement dans les collèges de la province, puis devant le grand public montréalais¹².

¹¹ Jean Hamelin, «Situation du Théâtre-Club. 'Notre problème est un problème de public' (Monique Lepage et Jacques Létourneau)», 20 octobre 1958; «Montréal a-t-il encore besoin de son théâtre? Un coup d'oeil sur l'état actuel du théâtre dans la métropole», une enquête de Gilles Hénault et Michel Roy, 12 décembre 1959; Jean Vallerand, «Le théâtre, affaire de thermomètre», 19 décembre 1959; «Opinions de correspondants sur la crise du théâtre...», 21 décembre 1959; Jean Vallerand, «Y a-t-il ou non une crise du théâtre?», 23 janvier 1960.

¹² Jean Hamelin, «Situation du Théâtre-Club. II. Projets et réalisations», *le Devoir*, 27 octobre 1958. Jan Doat vient de quitter la direction du Conservatoire et Jean Valcourt y accède le 16 janvier 1958.

*Les Plaideurs*¹³ prend l'affiche du 5 au 21 février 1959 à la Comédie Canadienne (qui co-produit le spectacle). Le style adopté est celui de la commedia dell'arte, et le critique Jean Vallerand écrit que le metteur en scène «a carrément et gargantuesquement opté pour la farce», qu'il a «décidé d'aller jusqu'au bout, jusqu'à l'extrême de la caricature, de la loufoquerie et de la farce, jusqu'au point où l'on bascule dans la *folia* des clowns de cirque». Il estime qu'«abondance de biens» peut nuire, mais que c'est «un spectacle qu'il faut voir à tout prix...»¹⁴. Les collègues classiques délèguent des «observateurs» aux représentations et, en mars et avril 1959, les comédiens visitent 14 villes et rejoignent 15 000 spectateurs. La pièce est jouée dans les collèges, les couvents et les séminaires, devant les étudiants et le grand public, entre autres à Valleyfield, Sainte-Thérèse, Chambly, Nicolet, Rimouski, Joliette, Ottawa.

C'est d'ailleurs pour répondre à un profond désir de toutes ces maisons d'éducation que le Théâtre-Club présentera dès septembre *Cinna* de Corneille qui est entré en répétitions il y a déjà quelques mois [...]¹⁵.

À l'automne 1959, alors que s'amorce la septième saison du Théâtre--Club, *Cinna* est présenté en tournée au Séminaire de Valleyfield, puis à Ottawa, Saint-Hyacinthe, l'Assomption et Joliette¹⁶. Le 12 décembre

¹³ *Les Plaideurs*, de Racine; mise en scène de Jan Doat, décor de Jean-Claude Rinfret, costumes de Richard Lorain, arrangements musicaux de Pierre Mercure. Avec: Jacques Létourneau (Dandin), Benoît Girard (Léandre), Paul Hébert (Chicanneau), Monique Lepage (Isabelle), Jacques Galipeau (La Comtesse de Pimbesche), Yves Létourneau (Petit-Jean), Marc Favreau (L'Intimé).

¹⁴ Jean Vallerand, «Racine à la Commedia dell'arte: *les Plaideurs* au Théâtre-Club», *le Devoir*, 7 février 1959.

¹⁵ «15 000 spectateurs pour *les Plaideurs*», *le Devoir*, 24 avril 1959.

¹⁶ *Cinna* de Corneille, mise en scène de Jean Valcourt, décor de Jean-Claude Rinfret, costumes de Pierrette David. Avec: Pierre Boucher (César-Auguste), Benoît Girard (Maxime), Jacques Galipeau (Euphorbe), Micheline Gérin (Livie), Catherine Bégin (Fulvie), Jacques Kanto (Évandre), Philippe Trudel (Polyclète), Monique Lepage (Émilie);

1959, une entrevue est publiée où Monique Lepage et Jacques Létourneau «insistent sur le manque d'éducation théâtrale du public». Ils ne cachent pas que, financièrement, la compagnie ne se porte pas très bien et que, comme toutes les autres, elle cherche son public.

Cette conjoncture ne l'empêche pas d'accueillir de très nombreuses activités au Studio de la rue Saint-Luc et, pour lancer sa neuvième saison, de proposer trois spectacles, coup sur coup, à la Comédie Canadienne. Le 11 octobre 1961, a lieu la première de *l'Heure éblouissante*, de Bonacci, une «brillante comédie» selon le critique du *Devoir*, où Jacques Létourneau «a réussi une de ses meilleures mises en scène depuis la fondation de la compagnie»¹⁷. À compter du dimanche 15 octobre le Théâtre des Mirlitons reprend, pour les enfants, *les Trois Désirs de Coquelicot* de Luan Asllani¹⁸. *Cinna*, pour les étudiants, prend l'affiche le 14 octobre 1961. *Cinna*, estime Jean Hamelin est un Corneille «austère» qu'on «écoute avec sympathie».

Spectacle inégal, donc, mis en scène d'une façon un peu trop traditionnelle par Jean Valcourt, et où il me semble que toutes les beautés d'un texte qui demeure capital n'ont pas éclaté comme elles auraient dû.

Jacques Létourneau (*Cinna*). À Montréal, Guy Provost remplace Pierre Boucher et Albert Millaire joue *Cinna*.

¹⁷ Jean Hamelin, «À la Comédie canadienne - Une brillante comédie: *l'Heure éblouissante*», *le Devoir*, 13 octobre 1961.

¹⁸ Créée le 16 octobre 1960 au Studio du Théâtre-Club, la pièce avait été fort bien accueillie. Lire la critique de Gilles Hénault, «Au Théâtre des Mirlitons - Tout ce qu'il faut pour enchanter les enfants», *le Devoir*, 20 octobre 1960. Pour l'analyse de cette critique, lire *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, op. cit., pp. 23-24.

Il y a un grand nombre d'étudiants dans la salle, note le critique et ils «y gagneront à entendre une tragédie admirable, une des plus belles pièces du théâtre français»¹⁹.

Les trois spectacles seront joués au Capitot de Québec le samedi 11 novembre: *Coquelicot* pour les enfants le matin, *Cinna*, pour les étudiants, à 14h30 et *l'Heure éblouissante* en soirée. À l'hiver 1962, le Théâtre-Club lance simultanément quatre spectacles: *Caligula* de Camus en première le 27 février à la Comédie Canadienne, *Requiem pour une nonne* de Faulkner-Camus en première le 1er mars. *Le menteur* de Corneille, dans une mise en scène de Florent Forget²⁰, est joué en première pour les étudiants le 3 mars à 14h30, alors que *l'Ours* et *le Pacha*, de Scribe-Vildrac, est présenté pour les enfants à compter du dimanche 4 mars à 14h30.

Jean Hamelin n'a que des louanges à offrir à la compagnie pour *le menteur*: décor vivant, très beaux costumes, mise en scène précise, interprétation homogène. «Bref, on n'a que du plaisir à suivre cette représentation du *menteur*, où l'on chercherait en vain une faute de goût.» écrit-il²¹.

Lire la critique

Jean Hamelin coiffe sa critique du titre suivant: «À la Comédie Canadienne - Une excellente matinée classique: *le menteur*». Pourquoi a-t-il senti le besoin de souligner le fait qu'il avait assisté à une «matinée

¹⁹ Jean Hamelin, «Au Théâtre-Club - Du cocasse au tragique: *Mississipi* et *Cinna*», *le Devoir*, 16 octobre 1961.

²⁰ *Le menteur* de Corneille, mise en scène de Florent Forget, décor de Jean-Claude Rinfret, costumes de Janine Caron. Avec: Georges Carrère, Pierre Giboyeau, Monique Lepage, Micheline Gérin, Martine Simon, Élisabeth Chouvalidzé, Henri Norbert et Benoît Girard.

²¹ Jean Hamelin, «À la Comédie Canadienne - Une excellente matinée classique: *le menteur*», *le Devoir*, 6 mars 1962.

classique»? Est-ce qu'un spectacle vu en matinée est différent d'un spectacle vu en soirée? L'heure et les circonstances entraînent-elles nécessairement des attitudes spécifiques? L'expression «matinée classique» est-elle synonyme d'un genre, obligatoirement classique, et d'un public, évidemment scolaire? L'expression «matinée classique» est une exportation et elle arrive au Québec apparemment chargée du poids d'habitudes culturelles et scolaires spécifiques. Colore-t-elle à ce point la réception du spectacle? Le ton de l'article est plutôt vif.

J'avouerai tout net qu'il est un peu assommant pour un critique d'aller s'asseoir parmi des étudiants, en cette matinée du samedi où il y a tant de choses personnelles à faire [...]. Ce qui aurait pu être une espèce de corvée est devenue [...] un spectacle au contraire séduisant, rempli de qualités et fort rafraîchissant pour l'esprit.

Après avoir souligné les qualités du décor, des costumes et de la mise en scène, il estime ne pas avoir vu «une pièce de musée plus ou moins bien époussetée, que l'on ressort périodiquement pour montrer aux étudiants ce qu'était la comédie classique». Satisfait malgré lui, il évalue qu'il s'agit là d'une «matinée classique modèle»! Le critique retrouvera-t-il une meilleure humeur?

Car ce qui est intéressant dans *le menteur* c'est qu'on n'y trouve pas l'ordinaire spectacle «pour étudiants» plus ou moins bien monté, plus ou moins bien joué, plus ou moins amusant. Le Théâtre-Club a fait aux étudiants l'honneur de leur présenter quelque chose qui tient aussi peu que possible à la traditionnelle «matinée classique». Aussi, je dis aux éducateurs: secouez votre routine. Envoyez-y vos grands garçons, envoyez-y vos grandes filles ... et allez-y vous-mêmes, cela va de soi.

Ce que l'on ne sait pas, c'est à quelle «traditionnelle» et ennuyeuse matinée classique il pense alors, à quel «ordinaire spectacle pour étudiants». Y en avait-il eu tant de ces matinées proposées par des compagnies professionnelles montréalaises? Et puis, Hamelin avait-il raison de se méfier des matinées classiques pour étudiants?

Il recommande que *Cinna* soit aussi présenté au public adulte. «C'est du très bon théâtre, au niveau des spectacles habituels du Théâtre-Club et je le placerai assez au-dessus du pesant *Cinna* de l'automne.» Et pourquoi le Théâtre-Club présenterait-il du moins bon théâtre aux étudiants qu'aux adultes? Certains préjugés semblent d'ores et déjà circuler sur les spectateurs étudiants et sur le théâtre qu'on leur réserve.

À peine trois semaines plus tard, le 23 mars 1962, Jean Hamelin signe une chronique «Sur des matinées». Le texte témoigne bien de la perplexité du critique. Qu'est-ce qui fait courir les jeunes au spectacle? Est-il possible d'expliquer leurs goûts et les modes auxquelles ils obéissent?

À l'automne, salles combles pour un assez lourd *Cinna*, au Théâtre-Club; ce printemps, salles maigres pour un très bon *Menteur*, présenté par la même compagnie.

Il tente une explication: placés devant une affiche double, les étudiants auraient été davantage tentés par *Cinna* que par *l'Heure éblouissante* «au sujet de laquelle les jeunes n'avaient pour ainsi dire rien à apprendre». Au printemps, Corneille aurait souffert du voisinage avec Camus et Faulkner et aurait eu comme rival *le Partage de midi* de Claudel qui «attire beaucoup d'étudiants et de professeurs» au Théâtre du Rideau Vert.

Il est assez inusité, chez nous, que pour une fois Camus et Claudel fassent la nique à la perruque du pauvre monsieur Corneille. Le fait vaut d'être enregistré: le théâtre est aussi une école...

La question vaut aussi son pesant d'or en 1991. Molière ou Gilles Maheu? Claudel ou Robert Lepage? Racine ou Réjean Ducharme? La NCT, le TNM ou le Petit à Petit? Mais *le Devoir* ne fait pas état des habitudes d'assistance aux spectacles des étudiants en 1962. Y vont-ils souvent? De façon autonome? Choisisent-ils leurs spectacles? Ces derniers doivent-ils correspondre à des oeuvres étudiées en classe? À

moins que la dernière phrase de la chronique ne réponde déjà à toutes ces questions....

Le Théâtre-Club s'avance sur une voie prometteuse, qui autorise l'établissement de ponts entre les jeunes et le théâtre, mais il sème aussi les embûches dans lesquelles il trébuchera lui-même: celle du public uniforme et captif, celle du répertoire classique et scolaire, celle des liens entre le théâtre, le réseau des écoles et le milieu de l'éducation. Mais il n'est pas le seul à cheminer sur cette route et les autres compagnies n'y verront pas nécessairement plus clair.

Acte 2: UNE SOCIÉTÉ EN MUTATION

Pendant ce temps, sur d'autres scènes...

Pendant que se font et se défont les destinées du Théâtre-Club, pendant que se tissent les liens entre le théâtre et l'école, entre le répertoire classique et les étudiants, les responsables du Gesù se montrent désireux de donner une nouvelle vie à leur salle. Le 14 octobre 1961, ils annoncent qu'une «nouvelle politique de spectacles» a été élaborée. On présentera dorénavant dans cette salle des saisons complètes de six spectacles. Un groupe de metteurs en scène, réunis par une constitution, animera le lieu: il s'agit de Georges Groulx, Paul Hébert, Jacques Zouvi, Yves Massicotte et Gilles Marsolais. À l'affiche de la première saison de ce Théâtre du Gesù (programmation qui sera modifiée en cours de route), on trouve des pièces de André Obey, Molière, Gozzi, Sophocle, Beaumarchais, Musset.

Le 8 novembre 1961, un communiqué informe les lecteurs du *Devoir* que la direction du Gesù est confiée à Gilles Marsolais qui en fera un «théâtre populaire» et qui cherchera à rejoindre les spectateurs étudiants et syndiqués. La scène sera réaménagée et un proscenium s'avancera dans le public. Les responsables du Gesù ont consenti de bonnes conditions de travail et les répétitions pourront se faire en salle. Gilles Marsolais

confirme l'orientation de la programmation: «Au départ, le théâtre de boulevard se trouve exclu, ainsi que l'avant-garde, les pièces étant toutes choisies pour leur valeur dramatique et humaine». On constate sans peine que cette nouvelle compagnie définit ses orientations en tenant compte de la programmation des autres groupes nouvellement fondés.

Jean Hamelin est très sévère pour le premier spectacle: *les Trois coups de minuit* de Obey mis en scène par Gilles Marsolais. «Il est donc infiniment regrettable que le Théâtre du Gesù soit parti du mauvais pied et ait présenté un spectacle qui ne pourra intéresser que des adolescents, tant il comporte de naïveté²²». Le critique n'est pas plus doux pour le deuxième spectacle où *le Roi Cerf* de Gozzi, mis en scène par Yves Massicotte, est suivi de deux actes (sur cinq) du *Dépit amoureux* de Molière, mis en scène par Georges Groulx. Aucun style dans *le Roi Cerf*. «Je crois que le Théâtre du Gesù doit travailler à corps perdu s'il veut vraiment intéresser un autre public qu'un public d'adolescents et d'étudiants.» Pour le Molière, Georges Groulx remporte tous les honneurs. «On voit ici que les jeunes comédiens ont eu profit à travailler avec un metteur en scène expérimenté²³. Au printemps, c'est au tour de Jean Dalmain, qui monte *le Barbier de Séville*, de se faire écorcher:

L'équipe est malhabile, la distribution absolument inadéquate et le spectacle reste constamment en dessous de l'oeuvre de Beaumarchais. [...] Toutes les vieilles ficelles de la comédie classique sont resservies ici avec un manque d'invention, une pauvreté de moyens qui font que ce spectacle s'offre à nous comme un pensum²⁴.

²² Jean Hamelin, «Au Gesù - Une pastorale d'André Obey», *le Devoir*, 18 novembre 1961.

²³ Jean Hamelin, «Au théâtre du Gesù: *le Roi Cerf* de Carlo Gozzi», *le Devoir*, 20 janvier 1962.

²⁴ Jean Hamelin, «Au Gesù: *le Barbier* de Beaumarchais», *le Devoir*, 5 mars 1962.

Jacques Zouvi sauve la mise avec *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello. Selon Hamelin, il s'agit du meilleur des quatre spectacles. «Le spectacle n'est pas parfait, loin de là, mais il est d'une grande honnêteté. [...] Le Théâtre du Gesù nous met en appétit pour sa prochaine saison», écrit-il le 14 mai 1962.

Le groupe s'est-il dissout? Y a-t-il eu des malentendus entre Gilles Marsolais et la direction du Gesù? Préfère-t-on donner d'autres orientations à la salle de la rue de Bleury? Toujours est-il qu'on ne parlera plus du Théâtre du Gesù ni de Marsolais dans *le Devoir*. Le 26 janvier 1963, on crée rue de Bleury *l'Auberge des Morts subites* de Félix Leclerc, dans une mise en scène de Yves Massicotte. Le spectacle connaît un succès immédiat et plus de 150 représentations. S'agit-il d'un intermède? Va-t-on revenir à une programmation liée au répertoire et orientée très spécifiquement vers certains spectateurs? Ce «groupe de metteurs en scène» qui a réussi, pendant une saison, à inclure à la notion de répertoire des textes modernes et deux auteurs non français va-t-il renaître ailleurs et autrement?

Il est assez désolant de constater, par ailleurs, que Jean Hamelin, dans le texte de ses critiques, ne fait allusion au théâtre pour étudiants que de façon négative. Pour lui, ce théâtre est nécessairement naïf; il tire sur les vieilles ficelles, manque d'invention, est synonyme de pauvreté de moyens. Somme toute, le mauvais théâtre est associé dans son esprit à un pensum, à l'école et aux étudiants. Le moins que l'on puisse dire, c'est que la réflexion sur les rapports à établir entre les jeunes et le théâtre est escamotée, qu'elle se fait à partir de prémisses figées, liées à une seule formation, celle dispensée par les collèges classiques. Les nouvelles structures scolaires qui seront mises en place très rapidement dès 1964, et que nous évoquerons plus loin, accéléreront les mouvements sociaux et prendront par surprise ceux et celles du milieu théâtral qui tentent de maintenir des rapports entre les arts et l'école.

Sur une lancée identique à celle que le Théâtre-Club puis le Théâtre du Gesù avaient adoptée, le Conservatoire d'Art dramatique tente sa chance en direction du répertoire, des classiques et du public étudiant et annonce, le 20 novembre 1963, la fondation du Centre dramatique du

Conservatoire. Placé sous la direction de Jean Béraud, René Dussault et Me André Duranleau, il aura Jean Valcourt comme directeur artistique. Ce sont les comédiens fraîchement diplômés qui joueront les grandes oeuvres dramatiques et contemporaines pour les étudiants des collèges et des Séminaires à Montréal (à la Comédie Canadienne) et en tournée au Québec (à Québec, L'Assomption, Marieville, Drummondville, Saint-Hyacinthe, Saint-Jean, Victoriaville, etc.), en Ontario, au Nouveau-Brunswick, dans le Maine et au Vermont. Des représentations de *Britannicus* et du *Légataire universel* sont données en alternance à Montréal du 14 au 19 avril 1964. Puis, plus rien. Serait-ce que le répertoire et les étudiants sont difficiles à saisir? Ou plutôt parce que Jean Valcourt est dès lors occupé par le projet du Théâtre Populaire du Québec qu'il inaugurera en 1966? Le TPQ, on le sait, présentera majoritairement des auteurs classiques en tournée au Québec jusqu'en 1969.

Ils seront 340 000

En 1961, le Gouvernement du Québec annonce la création de la Commission Royale d'enquête sur l'éducation présidée par Mgr Alphonse Parent, et adopte la charte de l'éducation qui accorde le droit universel à l'éducation, annonce la gratuité scolaire jusqu'à la 11^e année et assure le droit de vote pour tous les parents aux élections scolaires. Le rapport Parent est rendu public en 1964, année qui est celle de la création du ministère de l'Éducation du Québec et du Conseil supérieur de l'éducation, année qui voit aussi la formation des Commissions scolaires régionales, organismes responsables de l'enseignement secondaire.

C'est surtout l'enseignement élémentaire qui est dispensé sur l'ensemble du territoire québécois avant 1956. L'enseignement secondaire ne se donne qu'en région métropolitaine et urbaine. En 1956, un nouveau cours secondaire est implanté avec des orientations diversifiées: cours général, cours commercial, cours de sciences-lettres, cours de sciences, de mathématiques, cours classique, cours agricole ou industriel, cours des arts familiaux. À compter de 1958, le programme couvre l'enseignement jusqu'en 11^e année puis, en 1960, jusqu'en 12^e année. En 1965, le règlement no. 1 du ministère de l'Éducation du Québec fixe le cours

secondaire à 5 ans et c'est en 1966 que les polyvalentes sont mises en place.

De 1956 à 1962, on passe de 130 000 à 262 000 élèves à l'enseignement secondaire. En 1965-66, pas moins de 343 187 élèves sont inscrits au secondaire, soit 65% des jeunes Québécois de 13 à 16 ans. De 1951 à 1966, l'augmentation des inscriptions est de 600%²⁵.

Tous ces étudiants sont-ils des amateurs potentiels de théâtre? En tant qu'éventuels spectateurs, s'intéresseront-ils aux textes classiques? Auront-ils, plutôt, envie des *Insolites* de Jacques Languirand, du *Simple Soldat* de Marcel Dubé ou des pièces de tous ces nouveaux dramaturges qui se regrouperont au Centre d'essai des auteurs dramatiques? Préféreront-ils le Théâtre de Quat'Sous, les Apprentis-Sorciers, l'Égrégore, les Saltimbanques ou le Théâtre du Nouveau Monde et le Théâtre du Rideau Vert? S'entendront-ils mieux avec l'oeuvre contemporaine, le théâtre de création ou avec le répertoire? Beckett, Synge, Ionesco, Adamov, Brecht, Durenmatt, Pierre Perrault, Genêt, Schisgal, Williams ou Musset, Ben Jonson, Marivaux, Euripide, Tirso de Molina? La question a-t-elle au moins été posée à celles et à ceux, enseignants et élèves, qui fréquenteront les polyvalentes? L'adéquation entre béton et théâtre pourra-t-elle se faire de la même façon qu'entre vieilles pierres et théâtre?

De 1959 à 1964, le milieu théâtral québécois évolue beaucoup et rapidement, mais le répertoire classique et les étudiants du secondaire continuent d'être étroitement associés dans l'esprit de plusieurs personnes. Pendant ces mêmes années, le système scolaire québécois subit des réformes majeures qui vont nécessairement modifier en profondeur les programmes de formation, les attitudes des jeunes et des enseignants de même que l'aspect architectural des lieux de formation que sont les écoles. Mais alors que toute la société québécoise est bouleversée dans ses structures, alors que les artistes s'acheminent vers une mutation totale de

²⁵ Louis-Philippe Audet et Armand Gauthier, *le Système scolaire au Québec. Organisation et fonctionnement*, Montréal, Beauchemin, 1969.

leur pratique théâtrale, alors que le panorama des idéologies politiques va aller en s'éclatant et en se complexifiant, il semble que, malgré les hésitations des critiques de théâtre face aux «matinées classiques» et au pauvre et poussiéreux théâtre pour étudiants, l'adéquation entre les étudiants et le répertoire classique aille toujours de soi.

Les jeux sont faits

Le 29 février 1964, *Iphigénie* de Racine, dans une mise en scène de Georges Groulx, prend l'affiche au Gesù. Aucune mention n'en est faite dans *le Devoir*. Le 18 juillet 1964, Gaston Saint-Pierre publie une entrevue avec Georges Groulx. Ils ne font aucune allusion à une éventuelle Nouvelle Compagnie Théâtrale.

Le 14 novembre 1964, *le Devoir* publie une entrevue avec Françoise Graton dans la rubrique «L'Univers féminin»²⁶. Le texte est accompagné des photos de Françoise Graton, Georges Groulx et Gilles Pelletier. «Les étudiants ne vont pas au théâtre» explique Françoise Graton. Quand elles y vont, les filles répondent avec plus d'enthousiasme; les gars préfèrent le sport et le cinéma. Elle parle du Théâtre du Gesù, annonce une «deuxième saison» à l'intention des institutions d'enseignement secondaire, des collèges classiques et des Écoles normales. Les buts poursuivis par ces représentations? Permettre aux adolescents de voir, et par le fait même de mieux comprendre, les classiques qu'ils étudient. Il est aussi question de préparer un nouveau public de théâtre. Le programme de la saison est choisi par «un comité formé de représentants de la CECM, de la Faculté des Arts de l'Université de Montréal, des Écoles normales et de la Fédération des Collèges». *Le Jeu de l'amour et du hasard* sera joué du 29 novembre au 13 décembre 1964, en matinée et en soirée. «Le Théâtre du Gesù ne peut rien annoncer d'autre. Il attend un octroi du MAC». Il semble donc que la Nouvelle Compagnie Théâtrale, qui s'annonce ici,

²⁶ Solange Chalvin, «Il y a deux fois plus de femmes que d'hommes au théâtre et au concert... à qui la faute?», *le Devoir*, 14 novembre 1964.

remplacera l'éphémère Théâtre du Gesù et qu'elle reprendra, en quelque sorte, les orientations que le Théâtre-Club avait entrevues.

En 1964-1965, *le Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, dans une mise en scène de Georges Groulx, connaîtra 18 représentations du 29 novembre au 13 décembre, puis *le Cid* de Corneille, mis en scène par Paul Blouin, 22 représentations en mars et avril 1965.

Le Théâtre-Club disparaît en 1964-1965, après une difficile dixième saison, un *Marchand de Venise* et un *Turcaret* accueillis tièdement. Cette compagnie avait identifié et exploré, de façon claire, de multiples voies: elle s'était illustrée par ses matinées étudiantes, ses tournées scolaires, son théâtre pour enfants, son choix d'un répertoire moderne. Y aura-t-il désormais autant de compagnies pour en remplacer une seule que d'orientations choisies par le Théâtre-Club? La Nouvelle Compagnie Théâtrale pour les matinées étudiantes, le Théâtre Populaire du Québec pour les tournées des textes classiques, le Manteau d'Arlequin 5/15 du Théâtre du Rideau Vert en théâtre pour enfants et le Théâtre du Nouveau Monde pour les textes du répertoire moderne?²⁷

Est-ce que la Nouvelle Compagnie Théâtrale s'apprête à maintenir un style, une façon et un répertoire qui auraient dû progressivement prendre leur juste place, face au théâtre québécois naissant et aux oeuvres contemporaines, au lieu de s'imposer comme unique voie d'accès au théâtre? Et les étudiants du secondaire? N'auraient-ils dorénavant accès qu'à un seul mode d'initiation au théâtre? De 1959 à 1964, des décisions capitales sont prises quant aux orientations du théâtre montréalais et la

²⁷ Le Théâtre du Nouveau Monde n'exploite pas beaucoup les classiques de 1955 à 1965. Il met à l'affiche des pièces de Labiche, Guitry, Marcel Aymé, Rivemale, Strindberg, Synge, Tchekhov, Pirandello, Brecht, Guelderode, Claudel et Salacrou. En 1956, il lance un concours d'oeuvres dramatiques et joue les oeuvres des Québécois André Langevin, François Moreau, André Laurendeau, Marcel Dubé et Jacques Languirand. Voir Hélène Beauchamp [-Rank], «La Vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970: théâtres, troupes, saisons, répertoires», in *le Théâtre canadien-français*, op. cit., p. 273.

Nouvelle Compagnie Théâtrale, tout en s'institutionnalisant, s'attribue la lourde responsabilité de constituer l'unique point de repère théâtral pour de nombreuses générations d'étudiants.

ÉPILOGUE

En mai 1964, les élèves du collège André Grasset jouent *Britannicus*. Jean Basile, après avoir assisté à l'une des représentations, écrit dans *le Devoir* un article qu'il intitule: «À propos du théâtre amateur - Avec Racine et *Britannicus* au collège André Grasset». Il y traite de l'école et du théâtre, et comme la capacité de réflexion esthétique peut être accrue du fait de l'expérimentation artistique, il pose la question du théâtre joué par les étudiants:

[...] ainsi abordé par la pratique, l'art théâtral et l'art tout court devient ce qu'il doit être: non pas une chose ennuyeuse et morte, mais un objet vivant, presque un être. [...] Au niveau de l'éducation, il y a trop de choses ternes, ennuyeuses et sans vie. [...] Dès lors le résultat, même s'il n'est pas toujours probant, n'a dans le fond aucune importance. *Britannicus* saboté par des élèves de rhétorique et de Philo I? La belle affaire! On l'a vu saboté (lui ou un autre) par des comédiens qui ont vingt ans de métier. C'est au niveau de l'approche, de l'effort et de la volonté qu'on doit juger de ce qu'on nous présente. [...] Quoi qu'il en soit, et quel que soit le résultat, que vive longtemps le Racine des collèges et que les élèves qui le servent tout en sachant lui porter tout le respect auquel il a droit, soient assurés que s'il se retourne dans sa tombe, il ne doit pas trouver ça déplaisant²⁸.

²⁸ *Le Devoir*, 16 mai 1964.

L'émergence d'un théâtre joué spécifiquement pour des publics d'étudiants allait-elle empêcher ou au contraire stimuler la pratique du théâtre par les étudiants? Seule une analyse comparée de l'évolution du théâtre professionnel et du théâtre scolaire pourrait montrer comment ces manifestations vont s'articuler après 1964, où se situeront les points de convergence de ces pratiques et quelle fonction les milieux scolaires et théâtraux vont assumer dans les diverses conjonctures sociales, éducatives et culturelles à venir.