

Jean-Louis Roux et la mise en scène du répertoire européen : ouverture sur le présent, clôture du passé

Sylvain Schryburt

Numéro 53-54, printemps–automne 2013

Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au
XX^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1031158ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1031158ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Université de Montréal

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

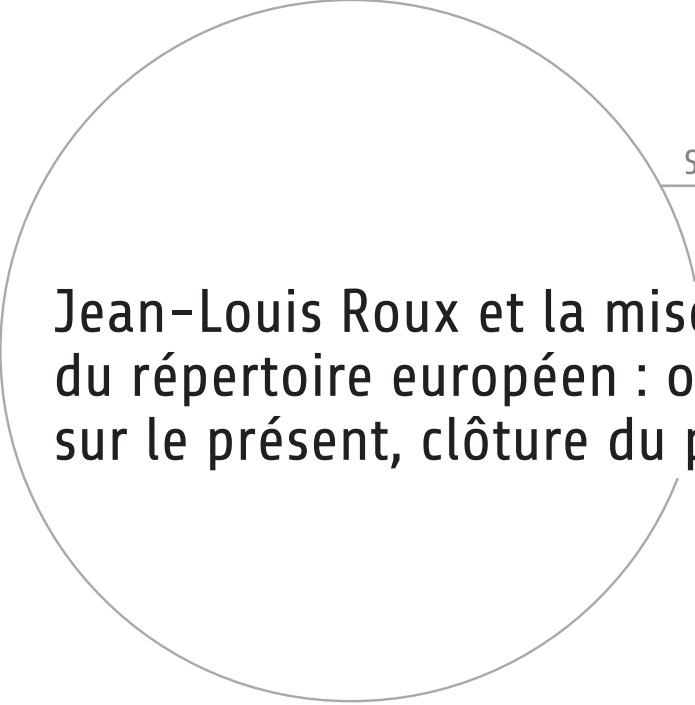
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schryburt, S. (2013). Jean-Louis Roux et la mise en scène du répertoire
européen : ouverture sur le présent, clôture du passé. *L'Annuaire théâtral*,
(53-54), 139–153. <https://doi.org/10.7202/1031158ar>

Résumé de l'article

L'analyse se situe autour de 1968, année charnière qui a vu, entre autres, la création des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay et l'émergence du « nouveau » théâtre québécois. Prenant l'envers de cette vague de fond du répertoire national, cet article s'intéresse plutôt à l'un des principaux opposants désignés du devenir théâtral québécois : le Théâtre du Nouveau Monde, alors sous la direction récente de Jean-Louis Roux (1966-1982). Trois études de cas (*Pygmalion*, *Tartuffe* et *Le soir des rois*) viennent approfondir le projet scénique du metteur en scène Roux. Ce projet est fondé sur des relectures du répertoire européen qui entrent en dialogue avec les débats sociaux de l'heure tout en s'inscrivant paradoxalement dans une histoire avortée du théâtre au Québec, dont Roux cherche à redresser la mémoire.



SYLVAIN SCHRYBURT

Université d'Ottawa

Jean-Louis Roux et la mise en scène du répertoire européen : ouverture sur le présent, clôture du passé

Quels qu'en soient les résultats, la création d'une pièce canadienne est toujours un événement important. [I]mportant, le plus souvent, parce qu'il représente un nouvel effort dans le travail laborieux et patient que nécessite l'implantation d'une dramaturgie autochtone. Les créations de pièces canadiennes sont tellement rares qu'on se demande s'il ne faut pas succomber à l'euphorie générale qui prévaut les soirs de première et jouer de l'encensoir plutôt que du goupillon.

Martial Dassylva, « Un spectacle décevant », *La Presse*

Publié à l'occasion de la création de *La dalle-des-morts* de Félix-Antoine Savard au Théâtre du Nouveau Monde, ce compte rendu signé Martial Dassylva illustre combien la production d'une pièce québécoise passait encore pour exceptionnelle au milieu de la décennie 1960, le critique de *La Presse* ayant même jonglé avec l'idée de suspendre son jugement de crainte de tuer dans l'œuf des efforts rarissimes, souvent insuffisants. C'est précisément ce caractère d'exception de la dramaturgie canadienne-française, fréquemment reçue avec bienveillance par une critique

quelque peu paternaliste, qui disparaît subitement dans la foulée des *Belles-Sœurs* (août 1968) de Michel Tremblay et de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* (septembre 1969), première création collective du Grand Cirque Ordinaire (1969-1977, 1985), le visage le plus connu du mouvement multiforme du Jeune Théâtre québécois. En l'espace de quelques années à peine, l'exception est rapidement devenue la norme, la dramaturgie nationale représentant, bon an mal an, 46% des œuvres jouées sur les scènes de la province entre les saisons 1968-1969 et 1978-1979 (Brisset, 1996 : 51)¹.

Durant cette période charnière, la question du répertoire constitue la ligne de partage entre ce que l'on a appelé le « nouveau théâtre² », lié à la création nationale³ et sa contre-partie, « l'ancien théâtre⁴ », attaché au répertoire international. Cette distinction, on l'aura compris, se cristallise autour de la provenance du répertoire joué et fait de la dramaturgie étrangère comme du théâtre « ancien » un « rempart que le théâtre québécois se doit de franchir avant d'être reconnu officiellement » (Bélair, 1973 : 21). À trop insister sur la provenance des œuvres, on passait volontiers sous silence la manière même dont ce répertoire international pouvait être monté dans le Québec de la période. De fait, certaines propositions de mises en scène de l'époque entrent directement en dialogue avec la société et la culture québécoises, voire avec son histoire récente ou lointaine, rejoignant en cela un cheval de bataille idéologique sinon esthétique de ce « nouveau théâtre québécois » naissant et bientôt triomphant.

En situant l'analyse du côté des vaincus, mon propos vise moins à réhabiliter certains acteurs et compagnies qu'à enrichir notre compréhension de cette période en mettant en lumière un usage particulier du répertoire international en sol québécois qui fut éclipsé par les défenseurs d'une québécoïté tous azimuts et, à leur suite, par une doxa tenace qui a repris l'essentiel de leurs arguments. Suivant cette dernière, les compagnies montréalaises fortement institutionnalisées qui proposaient majoritairement le répertoire de la tradition occidentale, à commencer par son représentant le plus prestigieux, le Théâtre du Nouveau Monde (TNM, 1951-) des années 1960 et suivantes, tenaient le rôle d'opposants au devenir théâtral québécois.

C'est ce versant de l'histoire théâtrale occulté par l'arrivée fulgurante du « nouveau théâtre québécois » que je me propose d'explorer, en m'attardant à quelques spectacles choisis dans le répertoire international présenté au TNM, soit *Pygmalion* de George Bernard Shaw et *Le Tartuffe* de Molière, tous deux mis en scène par Jean-Louis Roux, alors directeur artistique de la compagnie⁵. Le choix de ces productions n'est évidemment pas fortuit. Alors que l'institution

1 Ce chiffre ne tient pas compte de l'abondante production du Jeune Théâtre québécois qui privilégie une parole collective, parfois issue d'improvisations, et propose de ce fait d'autres modèles dramaturgiques où l'auteur singulier est plus ou moins en retrait.

2 Aussi dit « québécois » et, plus rarement, « populaire ».

3 Voir Bélair, 1973 : 21-35.

4 Aussi dit « canadien-français » ou « culturel », parfois même « officiel ».

5 Jean-Louis Roux est directeur artistique du TNM de 1966 à 1982.

montréalaise incarnait la défense d'une tradition exogène, le « rempart » à abattre, suivant l'expression militaire de Bélair, ces deux pièces, respectivement jouées en janvier et en novembre 1968 – quelques mois, donc, en aval et en amont de la production des *Belles-Sœurs* – sont concomitantes d'une modernité théâtrale définie comme *québécoise*. Par l'antériorité de la première, ces productions ne sauraient être lues comme une réaction aux *Belles-Sœurs*, mais au contraire comme une avenue parallèle explorée par le TNM afin de se départir de l'image « ancienne » de la compagnie et de faire écho, à sa manière, aux débats chauds qui animent alors l'espace public. Le travail de Roux se fait ainsi l'écho des enjeux sociaux qui traversent la dramaturgie de la période en dénonçant l'emprise de l'Église ou en abordant de front la question du joual. Il le fait cependant par une stratégie originale de mise en scène, en s'appropriant un répertoire étranger qu'il adapte aux nécessités du contexte québécois de l'époque. Envisagée comme un projet d'ensemble, cette démarche apparaît par ailleurs comme une stratégie de réparation mémorielle, puisque le choix des productions se pose en écho, parfois symbolique, d'une certaine histoire des pratiques scéniques et de la vie théâtrale du Québec : une histoire de ratages, d'événements qui n'ont jamais eu lieu, bref, une histoire en creux. Constituée de projets oubliés, avortés ou mal reçus, cette dernière se donne à lire telle une succession de rendez-vous manqués et demeurerait, de ce fait, ouverte, inachevée, tronquée : en attente de résolution. C'est en venant combler les « trous » de la mémoire théâtrale canadienne-française que Roux entend faire accéder le théâtre québécois à la maturité, en évitant ainsi le terrain politique – et polémique – de la revendication identitaire. Avant de passer à l'analyse de ces spectacles, il importe cependant de clarifier le sens même des expressions « ancien » et « nouveau » théâtre, si ce n'est que pour mettre à nu les enjeux sous-jacents de ce débat pour la délimitation d'un espace théâtral national.

LE « CANADIEN-FRANÇAIS » ET LE « QUÉBÉCOIS », L'« ANCIEN » ET LE « NOUVEAU »

Le passage de l'adjectif « canadien-français » à « québécois » (synonymes ici d'« ancien » et de « nouveau ») a été analysé par Nicole Fortin à partir du discours des revues savantes fondées dans les universités montréalaises à la même époque. Dans *Une littérature inventée*, elle établit la distinction entre les deux appellations identitaires en termes d'instauration d'un rapport particulier au temps et à l'histoire. Le sujet canadien-français aurait considéré le passé comme un ensemble de « règles qui déterminent la spécificité de la nation et trace[nt] un mode d'existence catholique et français, à respecter et à perpétuer » (Fortin, 1994 : 63).

Pour sa part, le sujet québécois se distinguerait par une attitude de réévaluation « non du passé mais des rapports à entretenir entre le passé et le présent » (Fortin, 1994 : 64). C'est en ce sens que Fortin peut affirmer que le « label québécois vient définir une nouvelle attitude devant la réalité nationale » (Fortin, 1994 : 40) : une attitude critique de reconfiguration de l'identité qui constituerait, par le choix de nouvelles filiations ou par la réinterprétation d'événements anciens, un véritable geste de *fondation*. Le terme « québécois » exprimerait donc moins l'état de ce qui *est* qu'un *devenir*, soit un projet national emblématisé par le motif du « pays » qu'annonce et appelle la production artistique de ces années. Dans le contexte de l'époque, ajoute Fortin, la « conscience de la réalité doit souvent précéder l'existence réelle », le « “vouloir être” rend possible l’“être” » (Fortin, 1994 : 41). La « québécity » relèverait ainsi plus spécifiquement d'une « démarche de sémantisation du réel », d'un « mode de prédication » (Fortin, 1994 : 43) où nommer et montrer le Québec contemporain serait perçu comme un moyen de le faire advenir, d'assurer son passage du symbolique au réel.

En transposant ce discours identitaire à la création théâtrale de la période, on comprend pourquoi ce « nouveau théâtre », tout en étant profondément ancré dans le temps présent, serait également tourné vers le projet de sa propre existence, de sa propre mise au monde. Pour paraphraser le titre d'un important essai de Gilles Marcotte publié en 1962, il serait en somme un théâtre « qui se fait » et qui a conscience de se faire. En tant que *topos* de fondation, la revendication de la québécity théâtrale s'accompagne elle aussi du refus d'accepter d'emblée comme sien l'héritage de la culture canadienne-française, c'est-à-dire, dans le cas qui nous concerne, des pratiques largement empruntées à la tradition théâtrale française. Cette lecture de la québécity comme critique de la prégnance du passé dans le présent, fondatrice d'un devenir en attente de réalisation et expression d'une affirmation nationale, représente une clé des plus pertinentes pour lire les bouleversements multiformes que connaît alors le théâtre. Le maître mot est ici celui de « critique » qui, à partir de la fin des années 1960, trouve à s'incarner d'innombrables manières dans des œuvres qui semblent s'acharner à miner l'héritage comme les bases de l'identité et de la tradition culturelle du Canada français.

Pour s'en tenir à l'abondante production des années charnières de 1968 et de 1969, on peut établir deux formes principales de réévaluation critique dans la pratique de la dramaturgie. D'abord, certains auteurs fournissent des exemples particulièrement frappants d'une réinterprétation du passé qui reconfigure l'héritage mémoriel, ou encore d'une remise en question des valeurs jusque-là associées à la collectivité. Pensons à une pièce comme *Les grands soleils* de Jacques Ferron (TNM, avril 1968), qui transforme la défaite du patriote Chénier en victoire par un va-et-vient entre passé et présent où l'histoire se voit réinterprétée à l'aune du Québec contemporain. Mieux connu est certainement le *Hamlet, prince du Québec* (Théâtre de l'Escale, janvier 1968)

dans lequel Robert Gurik détourne le classique de Shakespeare dans le but de démasquer les « personnages qui conduisent [l]a destinée » (Gurik, 1968 : 5) du Québec. On peut aussi ajouter la critique des trois pouvoirs présentés comme responsables de l'asservissement des Québécois francophones (l'« Envahisseur » anglais, l'« Église » catholique et la « Justice » officielle) dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* du Grand Cirque Ordinaire (septembre 1969) ou encore, dans un tout autre registre, le cabaret iconoclaste *Osstidcho*, créé au Théâtre de Quat'Sous en mai 1968.

D'autres productions s'attaquent plus spécifiquement à la tradition théâtrale locale en rejetant en bloc les pratiques des trois décennies précédentes pendant lesquelles les compagnies théâtrales les plus en vue du Québec s'étaient diversement réclamées, dans leur offre de répertoire comme dans leur manière plus ou moins commune de concevoir leur action sociale, de la lignée française du théâtre populaire qui va de Copeau jusqu'à Vilar. Pour les tenants de la québécoïté, qui considèrent l'adjectif même de « québécois » comme synonyme d'une nouvelle culture à fonder, cette tradition empruntée est perçue au mieux comme paternaliste, au pire comme le symbole d'un colonialisme culturel. Elle ne peut donc faire écho aux préoccupations de la société québécoise contemporaine puisque sa présence même endigue son expression. Au carrefour entre critique sociale et critique de la tradition culturelle, *Les Belles-Sœurs* (Théâtre du Rideau Vert, août 1968) de Michel Tremblay, par exemple, jette un regard acerbe sur l'aliénation des classes populaires tout en subvertissant la forme noble de la tragédie en la mettant au service d'une langue vernaculaire : le joual. Dans *Le Cid maghané* (Festival de Ste-Agathe, juin 1968), Réjean Ducharme parodie le chef-d'œuvre de Corneille et ridiculise, par la même occasion, le français international que l'on entendait alors sur scène⁶. L'enseignement prodigué dans les écoles de formation de l'acteur est par ailleurs attaqué dans *Les enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* (Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, septembre 1969), une création des Enfants de Chénier, la troupe de Jean-Claude Germain, qui tourne aussi en ridicule le répertoire français que l'on proposait, notamment, au TNM⁷.

Qu'il s'agisse du choix d'un registre de langue, de modèles dramaturgiques et scéniques d'origine européenne, de l'enseignement du théâtre ou encore de l'histoire du Canada français ou des valeurs sociales ambiantes, une large part de la dramaturgie québécoise de ces années refuse, par le rire ou par l'exemple, l'héritage d'un passé canadien-français trop peu lointain pour qu'on puisse y être indifférent.

6 Dans la didascalie d'ouverture, par exemple, on lit : « Ce qui est *souligné* se prononce à la française, avec pompe. Ce qui n'est pas souligné se prononce à la québécoise (moi : moié; il : i; envoie : enwoueil; je te : j'te; c'est : c'é...) ». Un tapuscrit de cette pièce non publiée est disponible au Centre des auteurs dramatiques ainsi qu'à la Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

7 Est-il besoin de souligner que le nom même de la compagnie future de Germain (le Théâtre du Même Nom ou TMN) se lit telle une attaque en règle du prestigieux Nouveau Monde et de la haute culture qu'on le dit représenter et défendre?

L'« ANCIEN » THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE OU LA « TRADITION » SELON JEAN-LOUIS ROUX

Dès 1966, au moment où il accède à la direction artistique du Théâtre du Nouveau Monde, Jean-Louis Roux cherche à renouer avec la ligne artistique des premières années de la compagnie fondée en 1951. En conséquence, il centre son action autour du répertoire européen consacré, tous siècles confondus. Roux prend ainsi ses distances avec l'éclectisme des années 1960 de Jean Gascon – son prédécesseur – et abandonne définitivement le drame policier et le boulevard au Théâtre du Rideau Vert (1949-). Dans le même temps, Roux prend acte des nouveautés scéniques que propose et explore le petit contingent des compagnies d'avant-garde actives durant les années 1960 – les Apprentis-Sorciers (1955-1968), l'Égrégore (1959-1968), les Saltimbanques (1963-1969), le Mouvement contemporain (1965-1967). On voit ainsi apparaître sur la scène du TNM la projection d'images, de nouveaux matériaux comme le plastique, plusieurs emprunts au brechtisme, de même qu'un recours moins épisodique aux artistes peintres (notamment Mousseau et Pellan) pour la confection des costumes et des décors. Que l'on qualifie cette stratégie d'ouverture ou de récupération, elle démontre que Roux n'aborde pas la présentation des chefs-d'œuvre en puriste et qu'il reste à l'écoute de la scène contemporaine, bien qu'il privilégie, sur le plan dramaturgique, le choix d'un répertoire établi.

À la fin des années 1960, la compagnie est pourtant rapidement taxée de « colonisée », d'« officielle » ou de « bourgeoise » par une jeunesse réceptive au discours de la décolonisation et bientôt au marxisme. Le TNM devient alors la cible d'attaques virulentes, signe de la position dominante qu'il occupe dans le milieu théâtral au moment où se font entendre les contestations de 1968 et de 1969 qui mobiliseront pour quelques années une partie de la jeunesse. Par souci de concision, et afin de donner la teneur des critiques qu'on formule à l'endroit du Nouveau Monde, je m'en remettrai au brûlot *C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine* de Jean-Claude Germain, assurément l'un des plus colorés pourfendeurs de la compagnie. Publié en janvier 1970 dans une revue au tirage confidentiel, *L'Illettré*, ce texte articulé « autour d'une opposition brutale » (David, 1978 : 9) expose sans nuances des filiations révélatrices des luttes qui animent le milieu.

Pour l'ex-critique dramatique devenu metteur en scène, auteur et animateur du Théâtre d'Aujourd'hui en 1969, la « génération des "fils du père Legault" », c'est-à-dire les fondateurs et le directeur du TNM de l'époque, dont Jean-Louis Roux, feraient du théâtre dans une visée « *civilisatrice*, éducative et *moralisatrice* » (Germain, 1978 : 20) et privilégieraient le grand répertoire international dans une perspective messianique d'inspiration cléricale :

À l'instar des missionnaires qui cherchaient à convertir les Amérindiens superstitieux à une religion de classe universelle, les « fils du père Legault » cherchèrent à faire prendre conscience au public québécois de son ignorance et de son manque de culture, en lui faisant miroiter les bijoux d'une culture universelle infiniment supérieure aux velléités culturelles locales. Conformément à leur modèle religieux, les « fils du père Legault » se sont voulus *hommes de théâtre* comme les Jésuites se voulaient *soldats du Christ* (Germain, 1978 : 11 et 13).

Germain en vient ainsi à proposer une généalogie pour le moins surprenante du théâtre au Québec dont les ascendants – foi religieuse, élitisme condescendant, grand répertoire européen et aliénation culturelle – mènent tout droit au Théâtre du Nouveau Monde, symbole et incarnation d'un héritage que la nouvelle génération d'artistes, issus pour la plupart de la première vague du baby-boom, ne reconnaît plus comme sien. Canadien-français jusqu'à la moelle, le TNM serait en définitive un théâtre sous influence étrangère, tout le contraire d'un authentique théâtre québécois, dont Germain réserve l'appellation à qui présente exclusivement la création dramaturgique locale et en joual, signe incontestable, selon lui, d'une pleine et entière autonomie culturelle. Dans cette optique, on comprend aisément pourquoi Germain a cherché, pendant l'essentiel de sa carrière de dramaturge, à miner la prégnance des divers lieux de la mémoire canadienne-française, déboulonnant à la fois les héros (religieux comme laïcs) et les stéréotypes familiaux, voire exorcisant la psyché collective d'un passé récent dont l'héritage plombait à ses yeux le devenir québécois.

Le paradoxe est que le TNM de Roux propose plusieurs mises en scène qui entrent dans un dialogue critique avec le passé du Québec, s'inscrivant lui aussi dans l'esprit du temps qui informe des prises de position comme celles de Germain. Roux le fait cependant à sa manière, c'est-à-dire par le biais d'un répertoire étranger interférant tout de même, dans les quelques cas qui m'intéressent ici, non seulement avec l'histoire du Québec, mais avec l'histoire du théâtre au Québec. Beaucoup moins radicale, cette approche de Roux offre la caractéristique de se confiner à la sphère culturelle, évitant soigneusement d'entrer complètement sur le terrain glissant de l'histoire politique.

PYGMALION, OU LE JOUAL SUR LA SCÈNE DU TNM

Le premier exemple à soumettre à l'analyse est le *Pygmalion* de l'Irlandais George Bernard Shaw que Jean-Louis Roux met en scène au mois de janvier 1968. Singulière à plusieurs titres, cette production est surtout passée à l'histoire pour la traduction d'Éloi de Grandmont qui

transpose l'action dans le Montréal de la fin des années 1960 et fait des Doolittle des Lacroix, des Eynsford-Hill des Berger-Mouton ou de Covent Garden le parvis de la basilique Notre-Dame. Plus intéressant que cette coquetterie onomastique est qu'en accord avec son adaptation locale, de Grandmont transpose en joual le cockney de la jeune héroïne, et offre ainsi au TNM de faire entendre, pour la première fois de son histoire, la langue populaire de la métropole sur les planches de son théâtre. La critique est séduite et Jean-Claude Germain, alors journaliste au *Petit journal*, va jusqu'à affubler son papier d'un titre où transparaît déjà son goût pour les références religieuses : « Manquer *Pygmalion* c'est un vrai péché! » (Germain, 1968 : 34). Par le truchement de l'adaptation linguistique, Roux s'approprie un classique de la dramaturgie anglo-saxonne du XX^e siècle et en fait une « création canadienne » (Major, 1968 : 8)⁸, ainsi que l'affirme André Major dans sa critique du spectacle publiée dans *Le Devoir*.

À sa manière, Roux intervient dans les débats qui occupent alors l'espace public au sujet du niveau de langue à employer dans la production littéraire québécoise. S'il est vrai qu'il donne à entendre du joual sur la scène de la plus grande institution montréalaise, il s'agit d'un joual dont la charge révolutionnaire identitaire est neutralisée par le cadre bien policé des nécessités de la fable. On se rappellera en effet que le personnage d'Eliza Doolittle, au départ vulgaire marchande de fleurs d'extraction populaire, parvient à se métamorphoser en jeune fille distinguée grâce aux cours de phonétique et de bonnes manières dispensés de manière expérimentale par le professeur Higgins. Le joual, dans ce contexte, n'est ainsi qu'une donnée de départ : langue dégradée témoignant de l'ignorance du personnage, elle peut être corrigée et transcendée par l'effort individuel. On est loin, ici, des *Belles-Sœurs* de Tremblay : la langue populaire n'apparaît pas comme le signe tragique d'une aliénation collective ainsi révélée, mais comme un stade « temporaire » pouvant être dépassé à l'aide de stratégies pédagogiques appropriées. Dans le contexte montréalais de la fin des années 1960, le réinvestissement de la pièce de Shaw par le TNM peut ainsi être lu comme la volonté de faire une place, sur scène, au français populaire parlé au Québec, sans pour autant que ce niveau de langue n'acquière de portée politique. Le joual d'Eliza Doolittle est exclusivement lié à la problématique des classes sociales, n'abordant aucunement celle de l'identité nationale ou de l'aliénation collective. À plus forte raison, rien n'apparaît ici tragiquement déterminé sur le plan de la mobilité sociale, la pièce se terminant au contraire sur la promesse d'un mariage avec Freddy Eynsford-Hill, consacrant du même coup la fulgurante ascension du personnage.

À y regarder de plus près, on constate cependant que la mise en scène de la pièce de Shaw répond à des enjeux souterrains et plus personnels. Pour Roux, cette production est en effet l'occasion de clore une histoire vieille de dix-huit ans. Dès 1950, soit avant même la fondation du Nouveau Monde, il avait conçu avec Mario Duliani, alors directeur du Mont-Royal théâtre français,

8 « Je me suis senti "chez nous" », renchérit Germain (Germain, 1968 : 34).

le projet d'adapter la traduction française de l'œuvre de Shaw au contexte sociolinguistique du Canada français. Des démarches avaient d'ailleurs été faites en ce sens pour obtenir une autorisation de l'auteur. Ce dernier avait non seulement répondu favorablement à la demande de Duliani, mais avait eu l'élégance de rédiger son billet en français, billet qui fut publié dans *Le Devoir* de l'époque :

Cher M. Duliani,

Naturellement, il faut substituer l'argot canadien à l'argot parisien tant bien que mal.

Tout à vous,

G. Bernard Shaw (cité dans « En marge de *Pygmalion* : canadianisme ou argot parisien? », 1950 : 6).

Malheureusement, à cause des délais dans l'obtention de cette réponse, le projet d'un *Pygmalion* en « argot canadien » avorta. L'autorisation du dramaturge arriva trop tard et l'on dut se résoudre à jouer le texte dans la traduction française d'Augustin et Henriette Hamon, dont la première publication remonte à 1924. Sur le plan strictement personnel, la production de 1968 est donc, pour Roux, l'occasion de faire aboutir un projet de longue date. Mais dans une perspective plus large, où la biographie de l'acteur se confond avec l'histoire de l'institution dont il a la gouverne, sinon avec celle du théâtre québécois lui-même, cette « reprise » revêt une autre signification encore.

Dans le paratexte théâtral qui accompagne la production de 1968, le TNM ne manque pas de rappeler à son public cette tentative avortée pour faire entendre, dès 1950, le joual sur une grande scène de la métropole, le His Majesty's. On reproduit la lettre de Shaw dans le programme de 1968 et on mentionne l'origine du projet lors des entrevues qui précèdent la première, une information relayée dans les prépapers que publie la presse de l'époque. Ce *Pygmalion* traîne ainsi dans son sillage la mémoire d'un projet avorté, d'un non-lieu de l'histoire qui tend à faire mentir l'image conservatrice que projette le TNM. Si « cette version québécoise [...] arrive à son heure et tombe pile » (Dassylva, 1968a : 27), comme l'écrit Martial Dassylva au sujet de la reprise de 1968, quelle place aurait-elle occupée dans l'histoire théâtrale du Québec si la production de 1950 avait bel et bien eu lieu? Répondant à une actualité brûlante en 1968, aurait-elle été jugée comme un « précurseur » dix-huit ans plus tôt? Question hypothétique, bien sûr, mais que le TNM pose néanmoins en filigrane de cette reprise qui, elle, passe indubitablement à l'histoire.

TARTUFFERIES EN NOUVELLE-FRANCE

Quelques mois plus tard, en novembre 1968, Jean-Louis Roux présente une autre mise en scène qui propose elle aussi un traitement local d'une œuvre du grand répertoire européen. À l'occasion d'un *Tartuffe* de Molière, le metteur en scène demande au décorateur et costumier Robert Prévost de situer l'action dans la ville de Québec, vers 1680. Cette transposition spatiale d'un Molière n'est pas chose nouvelle au Nouveau Monde. Au mois de janvier 1963, Jean Dalmain et Jean Gascon avaient déjà présenté les personnages du *Georges Dandin* et de *La jalousie du barbouillé* de Molière dans des tenues et un décor évoquant la paysannerie de la Nouvelle-France⁹. À l'instar de cette première tentative, force est d'admettre que *Le Tartuffe* de 1968, avec ses serviteurs vêtus à l'indienne et ses costumes aux ourlets de fourrure plutôt que de dentelle, ne va pas sans pittoresque, avec ce que cela peut comporter de facilité, sinon de tape-à-l'œil.

La mise en scène de Roux relève pourtant d'un tout autre esprit que celles de ses prédécesseurs puisqu'elle entend témoigner du Québec contemporain par le truchement du répertoire classique. L'influence de « Grand-papa Brecht » (Dassylva, 1968b : 22), pour reprendre les mots du critique Dassylva, n'est bien sûr pas très loin dans cette approche historisante de la mise en scène qui, en plus de proposer une scène finale jouée sur fond de pancartes, porte une attention particulière aux *gestus* des personnages, lesquels multiplient à l'envi les signes de contrition et récitent quelques bénédicités. Tout, en somme, pour tourner en ridicule les signes extérieurs d'une religion en plein recul durant la décennie 1960¹⁰. À cette critique à peine voilée du clergé s'ajoute une autre couche de sens, une autre lecture possible qui, à l'instar de la mise en scène du *Pygmalion*, vient justifier la décision de Roux de transposer son *Tartuffe* à l'époque où le gouverneur Frontenac régnait sur les destinées de la Nouvelle-France.

Pour mémoire, en 1694, le gouverneur Frontenac avait formulé le projet de faire jouer *Tartuffe* au Château Saint-Louis devant la bonne société de la colonie, soit vingt-cinq ans à peine après que Louis XIV ait levé l'interdit qui frappait la pièce de Molière. On le sait, cet épisode mythique de l'histoire théâtrale québécoise s'est terminé en cul-de-sac. Ayant eu vent du projet, l'évêque de Québec, Monseigneur de Saint-Vallier, publie un *Mandement sur les discours impies* dans lequel il attaque nommément le protégé du gouverneur Frontenac, le lieutenant de Mareuil qui devait incarner le célèbre faux dévot. Face aux protestations du lieutenant, l'évêque lui intente un procès devant le Conseil supérieur de la colonie qui le jette illico en prison pour la durée des procédures. L'histoire se conclut lors d'une rencontre fortuite dans les rues de Québec entre l'évêque, le gouverneur et l'intendant Champigny de qui l'on tient le récit suivant :

9 Pour une étude détaillée des Molière au TNM, voir Lafon, 1997.

10 À cette époque, par exemple, la proportion de pratiquants passe de 61% à 30% de la population dans le diocèse de Montréal. Voir Linteau, Durocher et Robert, 1989 : 653.

[Monseigneur de Saint-Vallier] prit l'occasion que j'étais avec M. de Frontenac pour le prier de ne pas faire jouer cette pièce, s'offrant de lui donner cent pistoles; ce que M. de Frontenac ayant accepté, il lui en fit son billet, qui fut payé le lendemain (« Lettre au ministre datée du 27 octobre 1694 », citée dans Gosselin, 1898-1899 : 64).

Ainsi s'est apparemment terminée ce que les historiens, depuis l'article fondateur de Robert de Roquebrune (Roquebrune, 1931 : 181-194), nomment « l'affaire *Tartuffe* ». Elle aura pourtant des conséquences qui dépassent largement le cadre de ce qui aurait pu n'être qu'une anecdote de l'histoire. Pour reprendre une partie des conclusions qu'en tirent Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, les « incidents québécois relatifs à l'affaire du *Tartuffe* n'ont été qu'une occasion pour le clergé de paralyser la vie théâtrale en Nouvelle-France » (Laflamme et Tourangeau, 1979 : 75), c'est-à-dire pour les cent cinquante années ultérieures.

Il importe enfin de souligner combien cet événement, qui en vint à symboliser l'ensemble des moyens de censure exercés par le clergé, fait depuis longtemps partie de la mythologie du TNM. En 1953 déjà, dans le programme qui accompagnait son premier *Tartuffe*, la compagnie publiait un résumé de « l'Affaire », dont une version remaniée figure également dans le programme de la production de 1968. Autre signe que « l'affaire *Tartuffe* » occupe une place de choix dans l'imaginaire du TNM, Éloi de Grandmont et Jean-Louis Roux y consacrent le tiers des deux pages pompeusement intitulées « Le théâtre au Canada français » que l'on retrouve en introduction au recueil photographique anniversaire *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde*, publié en 1961. Reprenant à leur compte l'analyse de l'historien Jean Béraud, ils affirment et déplorent à leur tour que « l'Affaire » soit à l'origine d'un silence théâtral de cent cinquante ans. Dans les documents consacrés au *Tartuffe* de 1968 que l'on peut consulter à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, on trouve également une étonnante lettre manuscrite dans laquelle l'historien Roquebrune, écrivant à Albert Millaire qui répétait alors le rôle-titre, dresse un parallèle explicite entre le gouverneur Frontenac et le faux dévot de Molière :

[A]dmirateur de Condé, prince athée, écrit-il, protecteur de Lahontan, précurseur des encyclopédistes, Frontenac était obligé, pour tenir son rang, à participer aux cérémonies religieuses. Il était à sa façon un *Tartuffe*. D'où sa rage de voir *Tartuffe* sur la scène (Roquebrune, 1968)¹¹.

Cet arrière-fond historique n'échappe pas à certains critiques, dont Jean Basile du *Devoir* qui dit trouver l'idée de Roux « amusante », « compte tenu de l'histoire du *Tartuffe* au Québec » (Basile, 1968 : 12). Idée amusante, certes, mais néanmoins riche sur le plan symbolique, car à jouer le jeu du paratexte théâtral qui entoure cette production, on peut avancer qu'en 1968, *Le Tartuffe* fut enfin joué à Québec sous le règne de Frontenac. Et au terme de l'histoire, cette fois, ce n'est pas le lieutenant Mareuil mais la tartufferie qui fut mise aux arrêts.

11 « Lettre manuscrite adressée à Albert Millaire », 17 juin. Document MSS3/012/004 du Fonds du Théâtre du Nouveau Monde déposé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

De manière plus générale, on peut affirmer que si le TNM a joué à l'occasion le jeu de la contestation sociale propre à l'époque, c'est surtout sur le front de la religion qu'il a concentré son action, comme en témoigne l'exemple de l'adaptation contemporaine du *Tartuffe*. Cette sensibilité à la censure religieuse, Roux l'entretient d'ailleurs depuis les années 1950, alors que le TNM avait dû abandonner certains projets artistiques (notamment la mise en scène de l'*Opéra de Quat'Sous* de Brecht) faute d'obtenir l'approbation des Jésuites, propriétaires de la salle du Gesù où était alors installée la compagnie. Plus tard, elle transparaîtra également dans le scandale fort médiatisé des *Fées ont soif* de Denise Boucher (novembre 1978), dernière pièce québécoise condamnée par l'Église qui proclame définitivement, par la même occasion, le libéralisme moral et artistique dont fait preuve le TNM¹².

Il apparaît dès lors abusif de faire du Théâtre du Nouveau Monde l'incarnation de « l'ancien » et des forces réactionnaires sévissant sur les planches montréalaises. Simplement, l'institution n'endosse pas les revendications nationalistes et leurs corollaires artistiques qui, à partir de la fin des années 1960, occupent les devants de la scène culturelle québécoise. Contrairement à la majorité des premiers défenseurs du jocal participant à la rédaction de *Parti pris* (1963-1968) et adhérant aux principales thèses marxistes, Jean-Louis Roux appartient plutôt à la génération intellectuelle précédente, celle de la première période de *Cité libre* (1950-1966), qui, sur le plan philosophique, se réclame plus ou moins ouvertement du personnalisme. Aussi apparaît-il comme un réformateur et non comme un révolutionnaire, évitant le militantisme nationaliste ou socialiste et limitant la portée de ses productions artistiques à une sphère sociale susceptible d'être infléchie et améliorée :

Avant d'être socialiste, marxiste, anarchiste ou même fasciste, le personnalisme demeure surtout représentatif d'une recherche philosophique originale pour trouver des avenues nouvelles à une démocratie en désarroi devant le brusque effondrement des hiérarchies sociales, la massification de la consommation, l'industrialisation, l'urbanisation, les ratés de l'économie libérale, et le reste (Meunier et Warren, 1998 : 300).

Dans le contexte de 1968, les productions du *Pygmalion* et du *Tartuffe* invitent à réfléchir à un usage particulier du répertoire établi qui se fait jour au TNM. Par une pratique critique de la mise en scène, Roux s'approprie des textes de la tradition européenne qui pourraient autrement passer pour étrangers, sinon anciens. En les mettant en dialogue avec les problématiques les plus contemporaines débattues dans l'espace social (la question de la langue ou de la place de l'Église), Roux cherche à susciter l'adhésion du spectateur québécois, à faire en sorte qu'il ne se sente pas complètement à l'écart de cette « grande » culture dont les relectures font écho au temps présent.

12 Sur la réception de l'événement que fut *Les fées ont soif*, on lira avec profit l'article d'Yves Jubinville (2009).

LE RÉPERTOIRE COMME STRATÉGIE DE RÉPARATION MÉMORIELLE

Les deux exemples analysés ici ne sont pas des cas isolés qui montrent Roux user du répertoire comme d'un véhicule pour entrer en dialogue avec la sphère sociale contemporaine mais aussi, on l'a vu, avec sa lecture de l'histoire du théâtre au Québec. Dans cette veine, on peut aussi penser à la reprise du *Soir des rois* de Shakespeare présentée en décembre 1968, qui tirait de l'oubli les costumes et décors multicolores que le peintre moderniste Alfred Pellan avait réalisés en 1946 pour la production d'exception des Compagnons de saint Laurent que dirigeait le père de Sainte-Croix Émile Legault, une troupe amateur dont faisaient alors partie Jean Gascon et Jean-Louis Roux. Lors de la version de 1946, l'ensemble de la presse écrite avait attribué au père Legault l'idée assurément audacieuse pour l'époque de faire appel à Pellan, ce qui ne surprend guère si l'on songe que les acteurs des Compagnons, dans la tradition de Chancerel et de Ghéon, devaient s'astreindre au plus strict anonymat. Si la production fut un échec critique cuisant pour la compagnie, un cas particulièrement intéressant de non-réception, elle n'en incarna pas moins un jalon significatif de la modernité scénographique du théâtre québécois. Or, en reprenant les décors et les costumes de Pellan en 1968, Roux n'a pas résisté à la tentation d'infléchir la mémoire de l'événement : ce serait Gascon et lui – et non le père Legault – qui auraient eu l'idée de faire appel à Pellan, ce que confirme d'ailleurs le peintre en entrevue à *La Presse* :

Évoquant les circonstances de sa collaboration avec les Compagnons, Pellan déclarera que le Père Legault, le directeur des Compagnons, était « un peu craintif » à la pensée de confier à un peintre moderne le soin de dessiner décors et costumes d'un spectacle de théâtre [...]. Le Père Legault devait finalement se rendre aux raisons présentées par Jean Gascon et Jean-Louis Roux pour le plus grand bien des Compagnons, car la première production de *La nuit des rois* [intitulée *Le soir des rois* en 1946] fut l'une des plus importantes dans la brève histoire de la troupe du Gesù (Dassylva, 1968c : 24).

En reliant ces œuvres à l'histoire théâtrale du Québec, aux non-lieux, aux occasions manquées ou aux projets avortés qu'elle porte en elle, on dégage des mises en scène de Roux ce qui semble être un projet (conscient ou non?) de réparation mémorielle. Dans ses premières années à la direction artistique du TNM, le metteur en scène reprend en effet plusieurs projets du passé restés dans un insatisfaisant état d'inachèvement : un *Pygmalion* joué dans un argot français inadéquat, un *Tartuffe* avorté symbole de la censure cléricale, ou encore un *Soir des rois* n'ayant pas été apprécié, en 1946, à sa juste valeur de modernité. Dans une triple stratégie de dialogue avec l'espace social contemporain, l'histoire théâtrale canadienne-française et son propre rôle dans le passé, Roux pallie, en quelque sorte, les insuffisances de la culture traditionnelle canadienne-française par un réformisme qui fait ressortir *a posteriori* de virtuels éclats de modernité, et démontre la possibilité, pour les artistes, de réinterpréter et de transcender le

passé. Ce faisant, il inscrit le TNM, et parfois même les individus qui le représentent, dans un continuum temporel dont l'institution qu'il dirige semble être l'aboutissement. Il l'inscrit du même coup dans une tradition en creux, négative comme on dirait d'un cliché photographique, dont elle incarne et propose à la fois la clôture, un nécessaire achèvement symbolique des ratés d'une histoire théâtrale qui sera bientôt jugée « ancienne » par la tradition naissante du théâtre québécois.

BASILE, Jean (1968), « Théâtre : *Tartuffe* à la mode de chez-nous », *Le Devoir*, 14 novembre, p. 12.

BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, « Dossiers ».

BRISSET, Annie (1996), *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Quebec (1968-1988)*, Toronto, Presses universitaires de Toronto.

DASSYLVA, Martial (1968a), « Un *Pygmalion* québécois de grand aloi », *La Presse*, 15 janvier, p. 27.

DASSYLVA, Martial (1968b), « Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent... », *La Presse*, 11 novembre, p. 22.

DASSYLVA, Martial (1968c), « *Nuit des rois* au TNM ou l'épiphanie de Pellan », *La Presse*, 14 décembre, p. 24.

DASSYLVA, Martial (1966), « Un spectacle décevant », *La Presse*, 21 mars, p. 29.

DAVID, Gilbert (1978), « Présentation de *C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine* », *Jeu*, n° 7 (« Manifestes et textes théoriques », Gilbert David [dir.]), p. 9-10.

DUCHARME, Réjean, *Le Cid maghané*, tapuscrit déposé à la Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

« En marge de *Pygmalion* : canadianisme ou argot parisien? » (1950), *Le Devoir*, 15 avril, p. 6.

FORTIN, Nicole (1994), *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.

GERMAIN, Jean-Claude (1978), « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *Jeu*, n° 7 (« Manifestes et textes théoriques », Gilbert David [dir.]), p. 10-20.

GERMAIN, Jean-Claude (1968), « Manquer *Pygmalion* c'est un vrai péché! », *Le petit journal*, 21 janvier, p. 34.

GOSSELIN, Auguste (1898-1899), « Un épisode de l'histoire du théâtre au Canada », *Mémoires de la société royale du Canada*, vol. 4, section 1, p. 53-72.

GURIK, Robert (1968), *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme.

JUBINVILLE, Yves (2009), « Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif* de Denise Boucher », *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (« Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec », Gilbert David [dir.]), p. 57-80.

LAFLAMME, Jean et Rémi TOURANGEAU (1979), *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.

LAFON, Dominique (1997), « Molière au Théâtre du Nouveau Monde : du bon usage des classiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 22 (« Le Théâtre du Nouveau Monde : éclairage(s) », Dominique Lafon [dir.]), p. 23-42.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT (1989), *Histoire du Québec contemporain : le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », vol. 2.

MAJOR, André (1968), « Théâtre du Nouveau-Monde [sic]. Un *Pygmalion* québécois : une victoire », *Le Devoir*, 15 janvier, p. 8.

MARCOTTE, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait : essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HMH.

MEUNIER, E.-Martin et Jean-Philippe WARREN (1998), « De la question sociale à la question nationale : la revue *Cité libre* (1950-1963) », *Recherches sociographiques*, vol. 39, nos 2-3 (« Québec et Canada : deux références culturelles », Andrée Fortin et Simon Langlois [dir.]), p. 291-316.

ROQUEBRUNE, Robert de (1968), « Lettre manuscrite adressée à Albert Millaire », *Fonds du Théâtre du Nouveau Monde*, Document MSS3/012/004, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

ROQUEBRUNE, Robert de (1931), « Le théâtre au Canada en 1694 : l'affaire du *Tartuffe* », *Revue de l'histoire des colonies françaises*, n° 24, p. 181-194.

SCHRYBURT, Sylvain (2011), *De l'acteur vedette au théâtre de festival : histoire des pratiques scéniques montréalaises (1940-1980)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius ».