

La « dramaturgie nationale » au Théâtre du Nouveau Monde

Jean Cléo Godin

Number 22, Fall 1997

Le Théâtre du Nouveau Monde : Éclairage(s)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041329ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041329ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godin, J. C. (1997). La « dramaturgie nationale » au Théâtre du Nouveau Monde. *L'Annuaire théâtral*, (22), 43–56. <https://doi.org/10.7202/041329ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Jean Cléo Godin
Université de Montréal

La « dramaturgie nationale » au Théâtre du Nouveau Monde

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

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

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

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

Il paraît donc clair que, dans l'esprit de Roux, la « dramaturgie nationale » ne saurait alors être constituée par un Michel Tremblay, dont *Les belles-sœurs* viennent d'être créées, ni par les autres créations récentes ou qui s'annoncent pour les années 1970 : *L'Osstid'cho*, l'entreprise iconoclaste (qui pastiche justement le TNM en TMN) de Jean-Claude Germain ; *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc* qui vient d'être créé par le Grand Cirque Ordinaire ; ou le génial et décapant *Wouf Wouf* d'Yves Sauvageau. Le domaine du TNM est moins celui des auteurs « québécois » que celui des « auteurs canadiens d'expression française ». La distinction est plus idéologique que simplement sémantique, car on se rappellera que, dans son célèbre manifeste de 1970¹, c'est précisément « le procès du théâtre "canadien-

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

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

La création n'est pourtant pas étrangère aux préoccupations des fondateurs du TNM. On pourrait même considérer qu'elle a provoqué en quelque sorte sa fondation, puisque le « Théâtre d'Essai, petite compagnie fondée en 1949 par de Grandmont et Roux, et que plusieurs considèrent comme l'"ancêtre" du TNM » (Belzil et Lévesque, 1997 : 14), n'a joué que deux pièces, l'une et l'autre originales : *Un fils à tuer* d'Éloi de Grandmont (en 1949) et *Rose Latulippe* de Jean-Louis Roux (en 1951). Ajoutons que, dès sa première saison, le TNM programait *La fontaine de Paris* de de Grandmont, alors qu'en 1954 on y jouait *Une nuit d'amour* d'André Langevin, un drame historique au titre plus audacieux que son chaste récit et dont le manuscrit semble avoir été perdu². Compte tenu de la rareté des œuvres québécoises à cette époque, on peut affirmer que le TNM a fait une large place au répertoire national dès ses premières saisons. On pourrait alors s'étonner que la nouvelle compagnie n'ait pas songé à reprendre le plus grand succès de la décennie précédente, *Tit-Coq* de Gratien Gélinas. L'explication paraît évidente : le répertoire « populaire » semble exclu d'office par la jeune compagnie qui recherche avant tout des œuvres pouvant rappeler de quelque manière les grandes œuvres du répertoire mondial.

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

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

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

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

Cette politique coïncide, notons-le bien, avec l'installation du TNM à l'Orpheum, et les raisons qui ont amené la compagnie à quitter le Gesù – une censure exercée par les Jésuites propriétaires des lieux, entraînant même une « autocensure à laquelle il fallait bien se résoudre pour éviter les ennuis » (Vaïs, 1997 : 17) – ne sont pas étrangères à cette « ferveur » nouvelle envers le répertoire de création. Car si les Jésuites, hommes de grande culture, pouvaient accepter sans problème un *Tartuffe* monté dès la deuxième saison, ils portaient un regard beaucoup plus sévère sur tout le répertoire plus récent. On l'avait déjà vu en 1946 avec le *Huis clos* de Jean-Paul Sartre que seul l'entêtement de Pierre Dagenais avait réussi à faire accepter par les Jésuites, qui ne donnèrent jamais au TNM la permission de monter *L'opéra de Quat'sous* sur la scène du Gesù. Or, la surveillance devenait encore plus difficile lorsque le texte d'une pièce n'était pas encore publié, et qu'il risquait d'être modifié en cours de répétitions. Gascon et Roux aussi bien que Dubé avaient tous été les élèves du père Georges-Henri d'Auteuil³, mais ce statut ne leur permettait pas d'escompter un traitement de faveur de leur ancien professeur. Au contraire, il suffit de lire les chroniques de théâtre signées dans *Relations* de 1956 à 1978 pour constater que d'Auteuil n'est jamais aussi sévère que lorsqu'il critique une pièce de Dubé⁴ (Godin, 1986). Peut-être même les Jésuites regrettaient-ils d'avoir permis qu'on joue *Une nuit*

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

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

d'amour en 1954, une pièce dont le titre subsistait dans les mémoires, ce qui pouvait embarrasser les Jésuites et les rendre particulièrement méfiants à l'égard des jeunes auteurs⁵. En s'éloignant du Gesù, le TNM pouvait dès lors se sentir plus libre d'aborder ces œuvres.

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

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

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

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

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

La décennie 1970 semble pour le TNM celle de l'expérimentation à la recherche de formules, de certaines audaces spectaculaires et de tentatives ratées. En fait, cette période commence plutôt en 1967, avec l'installation du TNM à la salle Port-Royal de la Place des Arts. De retour à la barre en 1966, après trois années d'absence – c'est Gascon qui assure alors l'intérim –, Roux adopte la formule de l'abonnement, ce qui amène la compagnie à mieux cibler et diversifier les publics : « Quand je suis revenu au théâtre, l'équipe s'est donc donné le double objectif d'élargir et de rajeunir le public du TNM » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 30). Or, le théâtre québécois connaît alors une croissance prodigieuse, apparemment dominée par la création collective et un certain populisme joualissant, l'une et l'autre contraires à la jeune tradition du TNM, qui fera pourtant de grands efforts pour entrer dans ces courants dominants. Comment y arriver sans avoir l'air de renoncer à sa vocation première ? Par exemple, en instaurant le « Théâtre-midi » et en fondant la troupe des Jeunes Comédiens du TNM⁶. De la sorte, ce que Roux appelait la « recherche pure » de même que certaines œuvres populaires pouvaient être associés à la compagnie tout en restant dans la marge. Ce sera notamment le cas de plusieurs pièces de Jean Barbeau, dont

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

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

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

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

La caution ironique et paradoxale du grand metteur en scène français⁷ faisant découvrir à Roux un auteur québécois et le rendant plus acceptable par l'auguste compagnie nous permet de comprendre l'équilibre sous-jacent à la programmation des saisons, en ces années 1970. En effet, ces années ont été marquées par de grandes productions : *Le mariage de Figaro* mis en scène par Jean-Louis Barrault en 1972 et la trilogie de Paul Claudel – *L'otage*, *Le pain dur* et *Le père humilié* – mise en scène par Jean-Louis Roux en 1972, 1973 et 1975. De toute évidence, le TNM réaffirme alors avec force sa vocation de compagnie vouée au répertoire universel. Ce faisant, il se sent plus libre d'accorder une plus large place à la création québécoise, pour laquelle on n'aura pas les mêmes exigences : en ce domaine, ce qui prime, c'est au contraire ce « goût d'un certain risque » qui étonne Olivier Reichenbach lorsqu'il succède à Roux en 1982 : « Jean-Louis Roux prenait des risques incroyables, soit avec la création québécoise, soit avec des auteurs complètement inconnus, soit avec les œuvres les moins connues d'auteurs connus... Je dois dire que je le trouvais assez culotté ! » (cité

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

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

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

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

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

La découverte de Gauvreau, notons-le bien, est une combinaison exceptionnelle du goût du risque, de ce que Roux nommait la « recherche pure » et d'un choix correspondant tout à fait à la mission première du TNM de jouer des œuvres du grand répertoire. Sans doute a-t-il fallu, également, qu'un metteur en scène aussi éclairé que Jean-Pierre Ronfard (qui avait « flairé la pépite d'or » – cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 43) jette son dévolu sur une œuvre aussi difficile que *Les oranges sont vertes* pour que se produise un tel événement en janvier 1972, au lendemain de la mort tragique de l'écrivain – laquelle contribua largement, du reste, au retentissement considérable de cette production mémorable. Ronfard justifie son choix par rapport à la vocation du TNM, dont il était à l'époque secrétaire général : « Une de mes préoccupations était de rendre compte de ce qui s'écrivait de neuf au Québec. La veine poétique est beaucoup plus rare que la veine naturaliste ; c'est la fonction du TNM de témoigner de cette autre réalité » (p. 43). En approuvant le choix de Ronfard, Roux aurait dit : « C'est trop beau, on ne peut pas ne pas la mettre à l'affiche ; il n'y aura peut-être personne dans la salle, mais tant pis ! » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 42). Roux prenait la bonne décision, mais se trompait dans ses prévisions : il y eut foule, si bien que le spectacle créé sur l'immense scène de la salle Port-Royal, où « le texte proclamé à la Victor Hugo, d'une manière qui convenait au verbe de Gauvreau, prenait une dimension invraisemblable », fut repris ensuite sur la scène de la Comédie-Canadienne – l'actuel TNM – où « cela faisait plus “montée au Calvaire” et exploitait le côté christique de l'aventure de Gauvreau » (Ronfard, cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 43). Ronfard reviendra à Gauvreau en 1974, cette fois avec *La charge de l'original épormyable*, une œuvre qui ne connaîtra vraiment la consécration que dans la mise en scène d'André Brassard et grâce à l'interprétation bouleversante de Jacques Godin en 1989⁸ ; mais c'est au TNM, plus qu'au Groupe Zéro qui en avait proposé une

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

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

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

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

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

risques, aime surtout les bons textes. L'accueil très froid le soir de la première et le succès très mitigé des représentations, attribué généralement par la critique à la faiblesse de la mise en scène, expliquent sans doute que Chaurette ne se soit retrouvé à l'affiche de la compagnie que treize ans plus tard¹⁰, cette fois avec *Le passage de l'Indiana* qui, dans une mise en scène de Denis Marleau, remportera un grand succès au Festival d'Avignon. On s'étonne surtout que *Les Reines*, créée au Théâtre d'Aujourd'hui en 1991 et qui connaîtra en 1997 la consécration suprême d'être la première pièce québécoise jouée à la Comédie-Française, ne semble pas avoir intéressé le TNM.

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

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

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

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

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

Bonjour, là, bonjour de Tremblay, montée en 1987, inaugure en quelque sorte cette période. Tremblay est déjà un auteur consacré, quoiqu'il dise à cette occasion : « Voir jouer mes pièces au TNM a été une consécration pour moi » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 83). De plus, en confiant la mise en scène à René-Richard Cyr, « qui signait là sa première mise en scène au TNM » (Reichenbach, cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 82), on affirme l'importance d'une mise en scène novatrice, qui renouvelle l'interprétation d'une pièce créée en 1974 par la Compagnie des Deux-Chaises, dans une mise en scène de Brassard et que le TNM avait reprise dans la même mise en scène en 1980. La saison suivante, on retiendra *Les feluettes* de Michel Marc Bouchard¹¹, la pièce ayant toutefois été créée à la salle Fred-Barry où elle avait connu un grand succès. C'est en 1995 seulement qu'on créera une pièce de Bouchard, *Le voyage du couronnement*, qui, avec *Le passage de l'Indiana*, constitue la seule création sous la direction artistique de Pintal. Pour ses trois dernières saisons à la barre du TNM, Reichenbach se contentera de reprises : *HA ha !* en 1990, *La charge de l'original épormyable* en 1991.

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

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

* * *

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

Bibliographie

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