

Théâtre Populaire du Québec, acte I Les années Valcourt

Sylvain Lavoie

Number 130 (1), 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1318ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, S. (2009). Théâtre Populaire du Québec, acte I : les années Valcourt. *Jeu*, (130), 160–165.

SYLVAIN LAVOIE THÉÂTRE POPULAIRE DU QUÉBEC, ACTE 1

Les années Valcourt

Le Théâtre National Populaire (TNP) de Jean Vilar et le brechtisme, vers lesquels s'oriente la mythique revue française *Théâtre populaire* (1953-1964), sont à la fois des figures marquantes et les dernières manifestations importantes du courant de « théâtre populaire » en France, qui s'institutionnalise sous la III^e République dans la mouvance socialiste. De la fondation du premier Théâtre du Peuple par Maurice Pottecher à Bussang en 1895, en passant par les expériences de théâtre ambulant de Firmin Gémier, la dramaturgie et l'essai (*le Théâtre du Peuple*, 1903) de Romain Rolland ainsi que le théâtre humaniste de Jacques Copeau, la notion est chargée des finalités les plus diverses, voire contradictoires, alimentant des débats très animés qui traduisent l'engouement pour cette réflexion aux influences nombreuses et complexes.

L'essoufflement du théâtre populaire en France dans les années 60, dont la disparition de la revue éponyme est symptomatique, coïncide avec la création, à Montréal, du Centre dramatique du Conservatoire qui deviendra le Théâtre Populaire du Québec (TPQ). André G. Bourassa identifie « l'apparition du concept de formation de l'acteur et [...] la naissance d'un théâtre national et populaire¹ » comme les premiers signes d'une modernité sur les scènes québécoises. Ce

contexte favorise le renouveau théâtral au milieu du XX^e siècle qui se manifeste concrètement par la création de plusieurs organismes subventionnaires et de formation. De ce nombre, le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec accueillera la première cohorte d'élèves en art dramatique en 1954 à Montréal. L'institution d'État aura droit à sa propre troupe en 1963 sous l'impulsion de Jean Valcourt, dont le directorat constitue un moment singulier dans l'histoire de cette compagnie théâtrale institutionnelle de tournée.

Un « véritable théâtre de répertoire »

Jean Valcourt, de son vrai nom Émile Tourmand, est né à Lille le 31 mai 1908. Il étudie au Conservatoire de Paris, en composition musicale puis en théâtre. En août 1932, il entre à la Comédie-Française et y sera pensionnaire jusqu'en février 1945, participant notamment à la création de *la Reine morte* de Montherlant et de *la Nuit des rois* de Shakespeare (au sein de la Maison de Molière). En tant que metteur en scène, il monte plusieurs pièces de boulevard en plus de créer, en 1946, *le Père humilié* de Claudel.

En septembre 1957, il est invité au Québec pour remplacer Jan Doat au poste de directeur des études dramatiques du Conservatoire qu'il occupe à partir de janvier 1958. Il fonde, la même année, la section d'art dramatique de Québec et dirige un certain nombre d'exercices pédagogiques publics – il monte surtout Molière, créant au Canada

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



Horace de Corneille, mis en scène par Jean Valcourt au Centre dramatique du Conservatoire (bientôt rebaptisé Théâtre Populaire du Québec) en 1966.
© André Le Coz.

l'Impromptu de Versailles, ainsi que quelques pièces contemporaines, dont *le Voyageur sans bagage* d'Anouilh et *Boubouroche* de Courteline. Le Théâtre-Club, pour sa neuvième saison (1961-1962), l'invite à monter *Cinna* de Corneille, production destinée aux étudiants de la métropole. Dès 1960, il élabore, suivant les suggestions de Wilfrid Pelletier, un projet visant la fondation d'une compagnie théâtrale qui serait formée en majorité des anciens élèves du Conservatoire, programme qu'il soumet en juillet 1961 au ministère des Affaires culturelles nouvellement institué. Il s'agirait en fait d'offrir aux lauréats en art dramatique – le premier concours public d'art dramatique des finissants sous le nouveau régime de scolarité de trois ans a lieu à Montréal en juin 1959 – des cours d'orientation et de spécialisation professionnelle qui « porteraient sur les arts et artisanats paradramatiques, la préparation directe à la télévision et l'initiation supérieure à l'art de la mise en scène² ». Cette quatrième année d'études, indépendante de la scolarité du Conservatoire, aurait comme aboutissement la fondation d'une compagnie dramatique dont la priorité d'embauche irait aux étudiants ayant complété cette formation supplémentaire. Le projet de mettre sur pied une quatrième année ne sera pas achevé, mais la troupe espérée verra tout de même le jour.

Le 6 novembre 1963 sont constitués en corporation Jean Béraud, critique dramatique à *La Presse*, René Dussault, administrateur de Radio-Canada à Québec, et André Duranleau, avocat à Montréal, pour les objets suivants :

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

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

Le 18 novembre, on tient une conférence de presse au Ritz Carlton de Montréal pour annoncer la création de la compagnie et préciser ses orientations³. « Le but premier de notre activité se rapporte au lancement professionnel des comédiens », déclare Valcourt qui poursuit : « [L]e rayonnement de l'Art dramatique nous vient actuellement des pays ou des groupements où l'on a continué d'admettre qu'il faut de longues années à un comédien pour qu'il "se fasse". » Le Centre dramatique du Conservatoire se veut donc une école en soi, un prolongement des activités de l'institution. Les pièces programmées (voir la théâtrographie en encadré), dont la plupart proviennent du XVII^e siècle français et que le directeur aspire à rejouer « selon une périodicité convenable », sont celles qui présentent une « valeur de révélation et d'élévation » inhérente à « l'universalité de leur thème de base ». Valcourt n'hésite pas à les produire, « même si la densité de ces œuvres doit mettre du temps à s'imposer à un public qui tend à confondre, en notre époque de facilité, théâtre avec passe-temps, art avec simple distraction et, ce qui est, hélas, plus habituel encore, culte de telle ou telle vedette avec communion à la pensée de l'auteur » ;

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

Cette vision culturaliste n'est pas sans rappeler certains aspects des pratiques de Jean Vilar que le premier comité éditorial de *Théâtre populaire* résumait en ces termes : « refus du vedettariat, constitution d'un groupe permanent d'acteurs [...] ; élimination des décors surchargés [...] ; choix d'œuvres méconnues du répertoire international et redécouverte des classiques français oubliés ou embaumés dans des stéréotypes d'interprétation⁴ » ; autant de préoccupations chères à Valcourt, qui estime lui aussi que « plus est riche le rayonnement de l'écriture, plus le décorateur doit se rendre discret dans son action personnelle, afin de laisser au texte toute aisance pour que se propose d'elle-même sa propre valeur ornementale ». On peut cependant penser que cette préoccupation esthétique est également liée aux impératifs de tournée.

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

L'engouement de Roland Barthes, Guy Dumur et Morvan Lebesque pour Vilar s'explique par le fait qu'ils voient dans son travail une offre fort différente de ce qui se fait alors à Paris. Au même titre, Valcourt justifie le bien-fondé de son entreprise par le « plan de formation progressive d'un répertoire » qu'il propose pour que le Centre dramatique du Conservatoire puisse « co-exister avec les compagnies de théâtre existant déjà au Québec sans empiéter sur leurs initiatives ». Il est vrai qu'aucune autre compagnie montréalaise (ou québécoise) ne se consacre exclusivement aux classiques français, mais cette approche éducative et culturaliste est alors en vogue et se démarque donc assez peu de celle des autres entreprises théâtrales : le Théâtre du Nouveau-Monde et le Théâtre-Club, pour ne nommer que ceux-là, offrent déjà des programmes similaires.

Le Service du théâtre du ministère des Affaires culturelles travaille à l'élaboration d'une politique de déconcentration, et c'est « dans ce but qu'a été institué le Centre dramatique du Conservatoire », peut-on lire dans le *Rapport annuel* 1965-1966 (p. 66) dudit ministère. Il s'agit, pour l'État, de soutenir la diffusion culturelle, car « [o]n ne connaît nulle part de moyens plus efficaces pour favoriser la culture populaire [...] que les expositions itinérantes, les tournées de concerts et les circuits de compagnies théâtrales » (*Rapport annuel* 1964-1965, p. 18). Aucune précision n'est pourtant fournie quant au sens à donner à l'épithète « populaire ». Toujours est-il que le Théâtre du Rideau Vert envoie quelques spectacles à Québec ; l'École nationale de théâtre du Canada fonde, en 1964, la Troupe des jeunes comédiens dont la section française fera des tournées canadiennes pendant quelques années ; le Théâtre-Club a un peu tourné ; sans compter le Théâtre populaire Molson de Jean Duceppe qui diffuse, à partir de 1963, des comédies légères aux quatre coins de la province.

2. Archives du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, document daté du 4 juillet 1961. Je remercie Raymond Cloutier de m'avoir permis de découvrir ces documents.

3. Le journal *Le Devoir* fait paraître l'allocation le samedi 23 novembre 1963, en page 11. Sauf indication, les citations de Valcourt proviennent de ce texte.

4. Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, Paris, Éditions de l'IMEC, 1998, p. 24-25.



Antigone d'Anouilh, mise en scène par Jean Valcourt (Théâtre Populaire du Québec, 1968). Sur la photo : Angèle Coutu (*Antigone*) et Jean-Marie Lemieux (*Créon*). © André Le Coz.

C'est cependant le Centre dramatique du Conservatoire qui « aligne, comme on est en droit de s'y attendre, un bilan beaucoup plus impressionnant » (*id.*) : ses circuits comprennent le Québec, l'Ontario, le Nouveau-Brunswick et parfois même les États-Unis. Seules *le Légataire universel* et *Chacun sa vérité* ne seront présentées qu'au Québec.

Le Centre dramatique du Conservatoire prend la route le 21 novembre 1963 pour se produire à l'école secondaire de Marieville, en Montérégie. Le *Britannicus* de la jeune compagnie est composé de Catherine Bégin (*Junie*, aussi interprétée par Michèle Aubrey), Yvon Bouchard (*Narcisse*), Jean-Pierre Compain (*Burrhus*), Thomas Donohue (*Britannicus*), Nicole Fillon (*Agrippine*), Pascale Perrault (*Albine*) et Pascal Rollin (*Néron*). La mise en scène est assurée par Jean Valcourt, les

décors sont conçus par Jean-Claude Rinfret et les costumes, par Solange Legendre. Cette première production est présentée à 37 reprises dans 25 villes pendant toute la saison 1963-1964 et revient dans la métropole à la mi-avril pour une série de trois représentations à la Comédie-Canadienne.

La critique, au départ, salue le projet de Valcourt de programmer les classiques – on déplore alors qu'ils ne soient pas davantage joués au Québec –, mais change de ton après avoir assisté à la tragédie racienne. Martial Dassylva, par exemple, parle d'une production « déguingandée [*sic*], inégale et chaotique à certains égards » (*Le Soleil*, 14 décembre 1963, p. 33), qui « n'honore ni le théâtre ni le Conservatoire d'art dramatique » et dont les « faiblesses d'une partie de la distribution » sont à blâmer. Cependant, il ne manque pas de vanter

THÉÂTROGRAPHIE DU TPQ SOUS JEAN VALCOURT

- 1963-1964 **Britannicus** de Racine, m.e.s. de Jean Valcourt
37 représentations dans 25 villes
Le Légataire universel de Régnard, m.e.s. de Jean Valcourt
8 représentations dans 3 villes
- 1964-1965 **Tartuffe** de Molière, m.e.s. de Florent Forget
38 représentations dans 25 villes
Polyeucte de Corneille, m.e.s. de Jean Valcourt
31 représentations dans 25 villes
- 1965-1966 **Chacun sa vérité** de Pirandello, m.e.s. de Jean Valcourt
19 représentations dans 16 villes
Horace de Corneille, m.e.s. de Jean Valcourt
33 représentations dans 27 villes
- *1966-1967 **Le Barbier de Séville** de Beaumarchais, m.e.s. de Jacques Létourneau
44 représentations dans 37 villes
On ne badine pas avec l'amour de Musset, m.e.s. de Jean Valcourt
50 représentations dans 42 villes
- 1967-1968 **Le Mariage forcé** de Molière et **On purge bébé** de Feydeau, m.e.s. de Paul Hébert
58 représentations dans 48 villes
Les Fausses Confidences de Marivaux, m.e.s. de Henri Doublier
59 représentations dans 52 villes
- 1968-1969 **L'Avare** de Molière, m.e.s. de Jean Valcourt
56 représentations dans 47 villes
Antigone d'Anouilh, m.e.s. de François Cartier
56 représentations dans 49 villes

*Changement de statut de la compagnie.

les mérites des décors, Rinfret ayant réalisé, selon lui, « quelque chose de sobre, de juste et d'imposant ». Victor Vicq partage l'opinion de Dassylva : il reconnaît lui aussi la qualité de la scénographie mais juge que la mise en scène de Valcourt « n'apporte rien de nouveau à *Britannicus*. La conception est traditionnelle pour ne pas dire tout à fait conventionnelle » (*Le Droit*, 10 février 1964, p. 9). À en croire les observateurs, le *Britannicus* du Centre dramatique du Conservatoire constitue un très mauvais départ, pour ne pas dire un échec.

La majeure partie de la masse critique provient des grands centres d'où on questionne continuellement la réception et l'accessibilité de ces productions en région. À cet effet, un des rares textes répertoriés provenant de l'Abitibi est signé par une certaine Martine Dumont qui a assisté au *Tartuffe* que le Centre présente à Amos. L'auteure avoue « se demander si le public abitibien, étudiant ou autre, n'est pas considéré comme une bande de "poires" » (*L'Écho*, 3 décembre 1964, p. 6). Les critiques subséquentes contiennent quelques remarques qui reviennent comme des leitmotivs, et ce, même après le changement de statut de la compagnie en 1966 : d'une part, l'inégalité des distributions est presque chaque fois signalée ; d'autre part, les mises en scène de Valcourt sont presque toujours prises à partie dans des

textes parfois enflammés. Nonobstant le metteur en scène, les critiques des spectacles sont au mieux mitigées, jamais laudatives. Au final, c'est peut-être le commentaire de Jean O'Neil au sujet du *Légataire universel* qui est le plus représentatif de la réception critique des spectacles de la jeune compagnie : « Dès sa fondation, le Centre dramatique du Conservatoire s'est défini comme un théâtre de répertoire et c'est ce que confirme la soirée d'hier. "Répertoire" avec ses implications de bien fait, soigné, pas mauvais, habituel, monotone. Un peu de tout ça. » (*La Presse*, 16 avril 1964, p. 27)

Le Théâtre Populaire du Québec, troupe permanente de tournée

Le 29 septembre 1966, le ministère des Affaires culturelles annonce que le Centre dramatique du Conservatoire s'appellera désormais le Théâtre Populaire du Québec. Quelques mois avant de changer la raison sociale de la compagnie, le conseil d'administration s'était élargi, accueillant entre autres en son sein Jean Valcourt et Guy Beaulne. On accorde une permanence au TPQ car « la demande semble aujourd'hui excéder les possibilités de représentations du Centre » (*Le Devoir*, 30 septembre 1966, p. 1). C'est en fait la première fois au Québec qu'on établit une troupe permanente, et les journaux spéculent sur une éventuelle sédentarisation de la compagnie, chose qui ne se produira pas.

Valcourt voit dans la nouvelle appellation la « volonté "populaire" de la compagnie dont le but principal est de porter au public qui en était privé les chefs-d'œuvre dramatiques » (*La Presse*, 30 septembre 1966, p. 20). Bien que le statut change, la mission reste la même et le TPQ continue d'être une « émanation morale du Conservatoire d'art dramatique », ce qui n'empêche pas pour autant certaines figures du paysage théâtral de voir d'un mauvais œil la création du TPQ. Pour Monique Lepage, cofondatrice du Théâtre-Club, il s'agit là d'un « vilain tour » que le ministère des Affaires culturelles a joué au milieu théâtral : « On a appris le métier avec les moyens qu'on avait, et, alors qu'on atteignait une maturité théâtrale, on nous retire tout, en donnant l'importance à un théâtre qui n'a pas fait ses preuves. » (*Le Devoir*, 20 octobre 1966, p. 10) Toujours selon elle, « des comédiens chevronnés ont plus de facilité à jouer en tournée, surtout dans les classiques ». Cela, les administrateurs du TPQ l'ont compris, et le refus du vedettariat est désormais chose du passé : on s'autorise à

embaucher des « étoiles » bien qu'il faille toujours réserver des rôles aux finissants du Conservatoire, même s'il ne s'agit que de rôles secondaires. De son côté, le conseil d'administration de l'Égégore « s'inquiète [...] des répercussions que la mise sur pied du Théâtre Populaire du Québec aura sur le régime de subventions gouvernementales aux autres troupes professionnelles », la compagnie risquant de « monopoliser les subsides au détriment des autres troupes » (*Le Devoir*, 6 octobre 1966, p. 2).

Le Service du théâtre du ministère des Affaires culturelles accorde, pour l'année financière 1966-1967, 300 000 \$ aux neuf théâtres institutionnels, dont 90 000 \$ au TPQ « pour lui permettre de sillonner le Québec jusque dans ses régions les plus éloignées » (*Rapport annuel 1966-1967*, p. 20). Selon le Ministère, « la subvention n'est pas un droit acquis » mais « un privilège consenti à ceux qui s'en montrent dignes par la qualité de leur action et par l'intérêt que provoque leur manifestation ». On ajoute toutefois que « ces compagnies agissent librement car il n'appartient pas au ministère de jouer le rôle d'imprésario » (*ibid.*, p. 65). Toujours est-il que les subventions versées à la compagnie connaîtront un taux de croissance négatif au fil des saisons et que l'aide accordée au nouveau TPQ n'est guère plus élevée que celle versée l'année précédente au Centre dramatique du Conservatoire. L'année suivante (saison 1967-1968), la compagnie reçoit une subvention de 20 000 \$ du Conseil des Arts du Canada, mais cette aide n'aura pas de suite pendant le directorat de Valcourt. Enfin, ce n'est qu'en 1974 que les subsides viendront du Conseil des Arts de la région métropolitaine. Ainsi, et à titre purement comparatif, pour la dernière saison de Valcourt (1968-1969), le Théâtre du Nouveau Monde touche 462 000 \$ en subventions (pour un budget totalisant déjà 1 150 000 \$), tandis que le Rideau Vert reçoit 325 000 \$, tous les deux des trois paliers de gouvernement. À cet égard, il faut convenir que les 120 000 \$ octroyés au TPQ paraissent bien peu.

Subventions versées au TPQ par le ministère des Affaires culturelles

1963-1964	25 000 \$
1964-1965	50 000 \$
1965-1966	72 250 \$
1966-1967	90 000 \$
1967-1968	100 000 \$
1968-1969	120 000 \$

Un service public ?

Coup de théâtre que la mort subite de Jean Valcourt le 15 janvier 1969, qui ne permet pas de constater si un tel théâtre de répertoire avait de l'avenir. Le fondateur n'aura jamais présenté de théâtre d'ici, lui qui se disait intéressé à travailler avec des pièces canadiennes de langue française ou même de langue anglaise en traduction. Son directorat se distingue de ceux qui suivront notamment par la rigidité de la ligne de conduite qu'il adopte, son programme n'ayant jamais fléchi bien que d'autres aient pressenti que le public, souvent néophyte, finirait par se lasser des classiques. Au contraire, le nombre de représentations de chaque spectacle au fil de ces six saisons fait

montré d'une popularité croissante malgré une réception critique souvent peu enthousiaste. La montée du sentiment identitaire pour lequel, durant cette période, le théâtre sert de plus en plus d'outil de promotion, ainsi que les mouvements contre-culturels très en vogue au Québec dès la seconde moitié des années 60 n'ont point ébranlé la foi des dirigeants en un théâtre de répertoire dont les œuvres programmées ne sont jamais prétextes à des allusions politiques.

La vision culturaliste de Valcourt, inspirée des expériences françaises d'un théâtre ambulant dont Firmin Gémier fut un des principaux animateurs, héritée également des pratiques d'un Jean Vilar et, incidemment, des théories d'un Roland Barthes – d'avant Brecht, il va sans dire –, ne se réclame officiellement d'aucune pratique. Les avenues esthétiques et sociologiques du premier acte du TPQ sont tracées par des influences tacites, contrairement à celles d'un père Legault ou d'un Gratien Gélinas par exemple qui, bien qu'ils aient suivi des chemins différents l'un de l'autre, se réclamaient tous les deux de Copeau pour définir leur vision d'un théâtre populaire. De même, l'idée du public est véhiculée de façon floue dans les discours de Valcourt, alors que dans les faits, critiques et entretiens en témoignent, les œuvres classiques sont associées d'emblée au public étudiant et surtout collégien ; le public du TPQ est donc populaire de par sa portée géographique mais demeure restreint quant à sa composition. Il y a, du reste, un réel désir d'éduquer, la compagnie ayant entrepris, dès le début de la saison 1967-1968, la distribution de programmes de seize pages pour mieux informer les spectateurs, sans compter les allocutions à saveur magistrale évoquées par la critique que prononce Valcourt en guise de prologue à certaines représentations.

Les nombreux commentaires sur le TPQ provenant du ministère des Affaires culturelles, ainsi que les allusions de favoritisme des troupes mécontentes de l'attribution d'une permanence à une compagnie qui, selon elles, n'avait pas fait ses preuves, viennent corroborer le dessein exprimé par Valcourt dans l'ébauche de son projet : fonder « un véritable Théâtre officiel qui, relativement à la Province de Québec, pourrait fonctionner comme en France fonctionne la Comédie-Française » (*Archives du Conservatoire d'art dramatique de Montréal*, sans date). De compagnie de débutants à menace pour le milieu théâtral, le TPQ demeurera ainsi, de 1963 à 1969, un objet étatique plus idéaliste que civique, jamais libéré d'une forte inspiration française.

L'arrivée d'Albert Millaire en 1969 comme directeur artistique du TPQ marque le début d'un nouveau programme pour la compagnie qui s'ouvre désormais à la dramaturgie québécoise et à la création collective (notamment grâce au Grand Cirque Ordinaire). Ce deuxième acte (1969-1976) correspond à une période engagée qui regroupe les directorats de Millaire et de Jean-Guy Sabourin. Par la suite, les Jean-Yves Gaudreault, Nicole Filion, Gilbert Lepage et Maryse Pelletier composeront le troisième et dernier acte de la compagnie, caractérisé par un mélange des genres, des styles et des répertoires jusqu'à la disparition du TPQ en 1996. ■