

# Molière au Théâtre du Nouveau Monde : du bon usage des classiques

Dominique Lafon

Number 22, Fall 1997

Le Théâtre du Nouveau Monde : Éclairage(s)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041328ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041328ar>

[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

Lafon, D. (1997). Molière au Théâtre du Nouveau Monde : du bon usage des classiques. *L'Annuaire théâtral*, (22), 23–42. <https://doi.org/10.7202/041328ar>

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/>

Dominique Lafon  
Université d'Ottawa

## Molière au Théâtre du Nouveau Monde : du bon usage des classiques

**L**e spécialiste de Molière demeure toujours un peu perplexe, tout spécialiste qu'il soit, devant les différentes facettes de la postérité d'un auteur couramment érigé en figure mythique. Le « patron » de la Comédie-Française fut aussi celui de Jacques Copeau, de Louis Jouvet, fédérant l'institution culturelle et les tenants du renouveau de la mise en scène, comme une figure tutélaire qui syncrétise, en dépit ou à cause du peu d'informations tangibles qu'on a sur lui, le chef de troupe, l'auteur, le comédien et même, faut-il le rappeler, le subventionné avant l'heure. Incarnant le théâtre dans ses différentes modalités, sa personne, autant que son œuvre, sert ainsi de caution à bon nombre de naissances ou d'émergences de pratiques théâtrales nationales à travers le monde. La liste serait longue de ces manifestations d'un parrainage qui déborde largement les frontières du protectorat culturel français. Le colonialisme servirait donc ici de faible argument, et ne saurait expliquer pourquoi la référence moliéresque fut prégnante dans les entreprises de rénovation du théâtre français lui-même.

Peut-on analyser cette postérité sans tomber dans l'hagiographie, qui ne saurait être un point de vue critique pertinent, même si c'est sur ce mode que s'écrivent, aujourd'hui encore, la plupart des analyses consacrées à l'auteur du *Misanthrope* et qui posent d'emblée l'universalité, l'intemporalité d'une œuvre

« toujours actuelle ». Le Québec offre, dans cette perspective, un champ d'étude privilégié dans la mesure où les représentations des pièces de Molière balisent l'histoire de sa pratique théâtrale, du Régime français à nos jours. Pourtant, ainsi que le remarque Marjorie A. Fitzpatrick, cette présence ne saurait signifier que

les œuvres de Molière aient connu au Canada une popularité sans fléchissement à toutes les époques, ni même que son art ait suscité des échos précis dans l'œuvre des dramaturges canadiens-français. C'est plutôt une certaine « présence de Molière » sur la scène canadienne, présence qui s'est fait sentir surtout aux époques les plus critiques du développement de la tradition théâtrale franco-canadienne, qui nous fait dire que le choix du *Bourgeois gentilhomme* pour l'occasion solennelle de 1967 fut juste (1976 : 399).

On se rappelle que 1967 fut l'année de l'Exposition universelle, événement par lequel le Canada conviait le monde entier à célébrer son centenaire. Dans ce contexte, la représentation d'une pièce de Molière par la troupe du Théâtre du Nouveau Monde confirme les liens symboliques qui unissent la pratique théâtrale québécoise et l'auteur classique, liens qu'a institutionnalisés, plus qu'aucun autre, le théâtre fondé par Jean-Louis Roux et Jean Gascon. Alors que le TNM fête à son tour, consacre sa pérennité dans des locaux qui exaltent son histoire et sa respectabilité, il se présente comme le lieu privilégié d'une analyse de cette postérité. Plus précisément, l'histoire du répertoire classique du TNM apparaît comme un cas certes spécifique, mais néanmoins exemplaire du bon usage de Molière, indépendamment de la valeur intrinsèque de l'œuvre, en fonction plutôt de circonstances qui ont fait, font ou feront leur temps, particulièrement dans une société en quête d'affirmation nationale.

Et si, aujourd'hui encore, Roux peut affirmer que « Molière et Shakespeare devraient rester constamment à l'affiche du TNM », ce n'est pas sans privilégier Molière qui « a été engagé dans la direction d'une troupe beaucoup plus longtemps que ne l'a été Shakespeare. [...] C'était donc un homme très proche de nous »... (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 72-73). Cette « parenté » qui a fait de Molière, pendant des années, l'auteur-maison du TNM, est aujourd'hui contestée par Lorraine Pintal : « Souvent, on me fait cette demande : "Donnez-nous un Molière par année !" Or, il faut comprendre que Molière n'est plus l'apanage du TNM, comme il l'a déjà été : il appartient à plusieurs théâtres en ce moment. C'est pourquoi il faut justifier la programmation d'une pièce en particulier » (citée dans Belzil et Lévesque, 1997 : 73). Pour contredire Alceste, disons

que le temps a fait ici quelque chose « à l'affaire »... d'amour qui liait les pères fondateurs à leur auteur fétiche. Cette évolution souligne que, justement, le temps est venu d'une rétrospective et d'une analyse de la « présence de Molière » au TNM dont il pourrait bien être non seulement la figure emblématique, mais aussi et surtout le chroniqueur.

## Des chiffres et des œuvres

Il n'existe aucune théâtrographie exhaustive du TNM depuis sa création : un ouvrage commémoratif (Grandmont, Hudon et Roux, 1961) donne en annexe celle des dix premières années, et *L'album du théâtre du Nouveau Monde* (Belzil et Lévesque, 1997) celle des vingt-cinq dernières saisons. Le tableau ci-dessous tente de pallier cette lacune, du moins en ce qui concerne Molière ; y figurent aussi le répertoire « classique » français et Shakespeare (en caractères gras), certaines œuvres révélatrices de choix esthétiques et quelques faits marquants de l'histoire de la troupe :

1951-1952 Première saison	<i>L'avare</i> , mise en scène de Jean Gascon
1952-1953	<i>Tartuffe</i> , mise en scène de Jean Gascon
1953-1954	En saison régulière, <i>Dom Juan</i> , mise en scène de Jean Dalmain <i>Les trois farces</i> (« Le mariage forcé », « Sganarelle », « La jalousie du Barbouillé »), mise en scène de Jean Dalmain <i>L'avare</i> et <i>Dom Juam</i> , « Festival Molière » donné dans le cadre du Festival de Montréal
1954-1955	Reprise des <i>Trois farces</i> en spectacle régulier, puis en tournée au Théâtre Hébertot, dans le cadre du Festival d'art dramatique de la ville de Paris
1955-1956 Cinquième saison	<i>Les trois farces</i> au Festival de Stratford
1956-1957	<i>Le malade imaginaire</i> , mise en scène de Jean Gascon
1957-1958	Reprise des <i>Trois farces</i> et du <i>Malade imaginaire</i> en tournée à New York, au Théâtre des Nations à Paris et à la Comédie des Champs-Élysées, en Belgique (Bruxelles, Anvers, Ostende) <i>Le malade imaginaire</i> à Stratford

1958-1959	Tournée canadienne avec <i>Les trois farces</i> et <i>Le malade imaginaire</i> Reprise des <i>Trois farces</i> à l'Orpheum
1959-1960	<i>Le mariage forcé</i> à Victoriaville <i>Les femmes savantes</i> , mise en scène de Jean Gascon <i>Le dindon</i> , de Feydeau, mise en scène de Jean Gascon au vingt-cinquième Festival de Montréal
1960-1961 Dixième saison	Reprise du <i>Dindon</i> en saison régulière <i>Oreste (Les Choéphores)</i> , d'Eschyle, mise en scène et adaptation de Jean-Pierre Ronfard

## PALMARÈS DE LA PREMIÈRE DÉCENNIE (d'après Grandmont, Hudon et Roux, 1961)

	Nombre de représentations	Nombre de spectateurs	Moyenne
<i>Le dindon</i>	<b>82</b>	<b>59 551</b>	726
<i>Le malade imaginaire</i>	94	58 656	624
<i>Trois farces</i>	87	52 341	601
<i>Les femmes savantes</i>	57	36 018	631
<i>Mon père avait raison</i>	<b>53</b>	<b>26 981</b>	<b>509</b>
<i>Le temps des lilas</i>	<b>58</b>	<b>25 777</b>	<b>444</b>
<i>Dom Juan</i>	37	24 446	660
<i>Un chapeau de paille</i>	<b>40</b>	<b>22 321</b>	<b>558</b>
<i>Tartuffe</i>	39	21 689	556
<i>L'avare</i>	26	15 634	601
<i>L'échange</i>	<b>20</b>	<b>12 793</b>	<b>639</b>

1961-1962	Gala du dixième anniversaire, <i>L'opéra de Quat'sous</i> de Brecht Édition d'un disque ; 4 des 10 pièces retenues sont de Molière (scènes de <i>L'avare</i> , du <i>Dom Juan</i> , du <i>Tartuffe</i> , du <i>Malade imaginaire</i> ) <b><i>La double inconstance</i></b> , de Marivaux, mise en scène de Georges Groulx
-----------	--

1962-1963	<p><b>Richard II</b>, mise en scène de Jean Gascon, spectacle d'ouverture du Festival de Montréal (hors saison)  <i>Le médecin malgré lui</i>, mise en scène de Jean Gascon  <i>George Dandin</i>, mise en scène de Jean Dalmain</p>
1963-1964	<p>Au lieu de <i>Pourceaugnac</i>, initialement prévu mais abandonné pour des contraintes budgétaires dues à l'annulation des galas inauguraux de la salle Wilfrid-Pelletier, reprise de <i>L'avare</i>, dans une nouvelle mise en scène de Jean Gascon  <b>Le pain dur</b>, de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1964-1965	<p><i>L'école des femmes</i>, mise en scène de Jean Gascon, avec Geneviève Bujold</p>
1965-1966 Quinzième saison	<p><i>L'école des femmes</i>, avec Louise Marleau en tournée au Old Vic, dans le cadre du Festival du Commonwealth, reprise en saison régulière  <b>Lorenzaccio</b>, de Musset, mise en scène de Jean Gascon</p>
1966-1967	<p>** Démission de Jean Gascon. Jean-Louis Roux le remplace **  <b>Le soulier de satin</b>, de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux  Expo 1967 (avril), <i>Le bourgeois gentilhomme</i>, mise en scène de Jean Gascon, reprise en saison régulière en mai</p>
1967-1968	<p><b>Bérénice</b>, de Racine, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1968-1969	<p><i>Tartuffe</i>, mise en scène de Jean-Louis Roux  <b>La nuit des rois</b>, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1969-1970	<p><i>Les précieuses ridicules</i> annulées pour des raisons de distribution  <b>Hamlet</b>, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1970-1971 Vingtième saison	<p><i>Le misanthrope</i>, mise en scène de Jean-Pierre Ronfard  Mai-juin 1971, tournée en Europe, <i>Tartuffe</i> à Moscou</p>
1971-1972	<p><b>Jules César</b>, de Shakespeare, mise en scène d'Albert Millaire</p>
1972-1973	<p><b>Le neveu de Rameau</b>, de Diderot, mise en scène de Jean-Louis Roux  <b>L'otage</b>, de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1973-1974	<p><i>Le malade imaginaire</i>, mise en scène de Robert Prévost  <b>Le pain dur</b>, de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux</p>
1974-1975	<p><i>Les fourberies de Scapin</i>, mise en scène de Robert Prévost</p>

1975-1976 Vingt-cinquième saison	<i>Les précieuses ridicules</i> , mise en scène de Jean Coutu, en avant-pièce de <i>L'empereur Jones</i> , de Eugene O'Neill <b>Le père humilié</b> , de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Roux
1976-1977	<b>Mangeront-ils ?</b> , de Hugo, mise en scène de Jean Dalmain
1977-1978	<b>La cruche cassée</b> , de Kleist, mise en scène de Robert Prévoost
1978-1979	<b>Le Cid</b> , de Corneille, mise en scène de Jean Gascon
1979-1980	<i>Dom Juan</i> , mise en scène de Jean-Louis Roux
1980-1981 Trentième saison	<b>La seconde surprise de l'amour</b> , de Marivaux, mise en scène de Jean-Louis Roux
1981-1982	** Dernière saison programmée par Jean-Louis Roux ** <i>Ambitryon</i> , mise en scène de Jean Gascon
1982-1983	** Olivier Reichenbach succède à Jean-Louis Roux, après la mort d'André Pagé, initialement désigné ** <b>Aucun classique</b> <b>La mandragore</b> , de Machiavel, réécrite par Jean-Pierre Ronfard.
1983-1984	<i>Tartuffe</i> , mise en scène d'Olivier Reichenbach
1984-1985	<i>L'avare</i> , mise en scène d'Olivier Reichenbach, unique production d'une saison qui a dû être annulée en raison d'un conflit de travail
1985-1986 Trente-cinquième saison	Reprise de <i>L'avare</i> <b>Otello</b> , mise en scène d'Olivier Reichenbach
1986-1987	<i>Les fourberies de Scapin</i> , mise en scène de Daniel Roussel
1987-1988	<i>Dom Juan</i> , mise en scène d'Olivier Reichenbach <b>Le songe d'une nuit d'été</b> , mise en scène de Robert Lepage <b>Phèdre</b> , de Racine, mise en scène d'Olivier Reichenbach
1988-1989	<i>Le malade imaginaire</i> , mise en scène d'André Montmorency <b>Roméo et Juliette</b> , mise en scène de Guillermo de Andrea
1989-1990	<i>Le bourgeois gentilhomme</i> , mise en scène de Guillermo de Andrea <b>Hamlet</b> , mise en scène d'Olivier Reichenbach

1990-1991 Quarantième saison	<i>L'école des femmes</i> , mise en scène de René Richard Cyr
1991-1992	<i>Le misanthrope</i> , mise en scène d'Olivier Reichenbach <b>Le Roi Lear</b> , mise en scène de Jean Asselin
1992-1993	** Lorraine Pintal succède à Olivier Reichenbach (en juin 1992) ** <b>Le prince travesti</b> , de Marivaux, mise en scène de Claude Poissant
1993-1994	<b>Andromaque</b> , de Racine, mise en scène de Lorraine Pintal
1994-1995	<i>George Dandin</i> , mise en scène de Marcel Delval
1995-1996 Quarante-cinquième saison	<b>Cyrano de Bergerac</b> , mise en scène d'Alice Ronfard
1996-1997	<i>Tartuffe</i> , mise en scène de Lorraine Pintal

## PALMARÈS DE LA PROGRAMMATION MOLIÉRESQUE

<i>Tartuffe</i>	Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Olivier Reichenbach, Lorraine Pintal
<i>L'avare</i>	Jean Gascon (1951 et 1963), Olivier Reichenbach
<i>Dom Juan</i>	Jean Dalmain, Jean-Louis Roux, Olivier Reichenbach
<i>Le malade imaginaire</i>	Jean Gascon, Robert Prévost, André Montmorency
<i>George Dandin</i>	Jean Dalmain, Marcel Delval
<i>Le misanthrope</i>	Jean-Pierre Ronfard, Olivier Reichenbach
<i>L'école des femmes</i>	Jean Gascon, René Richard Cyr
<i>Les fourberies de Scapin</i>	Robert Prévost, Daniel Roussel
<i>Le bourgeois gentilhomme</i>	Jean Gascon, Guillermo de Andrea
<i>Les trois farces</i>	Jean Dalmain
<i>Les femmes savantes</i>	Jean Gascon
<i>Les précieuses ridicules</i>	Jean Coutu
<i>Le médecin malgré lui</i>	Jean Gascon
<i>Amphitryon</i>	Jean Gascon



## Les devoirs d'une tradition

Ces différentes recensions prouvent, s'il en était besoin, que Molière a accompagné le TNM dès sa création et jusqu'aujourd'hui. Associer Molière à l'émergence de la compagnie n'était donc pas le fruit du hasard, et s'inscrit dans la perspective d'une tradition mise en place, dès ses origines, par l'histoire de toute la pratique théâtrale au Québec et consacrée, au début de l'époque contemporaine, par les Compagnons de Saint-Laurent dont Gascon et Roux étaient des transfuges comme des héritiers directs. Sans prétendre retracer toute l'histoire du répertoire depuis l'affaire *Tartuffe* de 1694, il faut pourtant rappeler que les productions d'amateurs montées, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par les « Messieurs canadiens », à Québec, ou par « Le Théâtre de Société », à Montréal, sont presque exclusivement consacrées aux pièces de Molière. Ce mouvement se poursuivra au XIX<sup>e</sup> siècle, mouvement que Fitzpatrick décrit comme inséparable de l'émergence d'une tradition théâtrale :

Toute fragile que fût la tradition théâtrale créée au Canada par ces amateurs entre 1789 et 1840, elle avait pourtant établi sur la scène canadienne-française les semences d'une « présence de Molière ». Pendant le demi-siècle qu'a duré cette époque de la naissance du théâtre français au Nouveau Monde, le nom du grand auteur français a dominé la scène, à Québec comme à Montréal (1976 : 406).

Si le rapport Durham suscita un « mouvement créateur » sans précédent qui « donna [...] la préférence aux pièces écrites par les Canadiens eux-mêmes » (p. 406), il n'en demeure pas moins que la référence moliéresque perdure, du moins chez les tenants d'un certain conservatisme de garde qu'inquiète le répertoire du théâtre professionnel, en plein développement depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Aux vices du boulevard qu'illustrent Bataille et Sardou et que Sarah Bernhardt vient présenter, les autorités ecclésiastiques opposent les vertus du théâtre classique que le chanoine Lionel Groulx désigne comme patrimoine culturel national (p. 407).

Ce divorce entre les praticiens et les idéologues, ceux-ci manifestant peu d'enthousiasme à programmer le théâtre « culturel » réclamé par ceux-là et lui préférant un théâtre commercial, sera résolu par l'initiative du père Émile Legault qui, en 1937, entreprend de revivifier la tradition classique. Là encore, cette initiative personnelle s'inscrit dans un mouvement plus large dont Copeau fut l'initiateur et qui peut être assimilé à la volonté de donner au théâtre une vocation culturelle, loin des compromissions du mercantilisme et du vedettariat. Véri-

table ascèse, la pratique théâtrale repose sur une valorisation du texte et sur une mise en scène épurée des facilités spectaculaires. L'esprit de géométrie l'emporte sur les falbalas. Le père Legault, initié à ce nouvel esprit par Henri Ghéon, disciple de Copeau, transpose, dans le Québec des années 1930, ce qu'il faut bien appeler un nouvel évangile théâtral parfaitement adapté aux données idéologiques de l'époque. Le théâtre, art profane, se voit ainsi réhabilité par la tradition des collèges où il a servi depuis deux siècles à la formation oratoire des élèves, et répond aux ambitions esthétiques d'une société en quête de références. Dès 1939, et pour leur premier spectacle « professionnel », les Compagnons jouèrent un Molière (*Le misanthrope*), sans doute parce que le père Legault avait rapporté de France la mise en scène publiée par Jacques Arnavon (p. 409), mais peut-être aussi parce que l'intransigeance du personnage principal légitimait, pour une part, celle de la morale de l'époque. Molière sera dès lors le deuxième auteur-ressource dans le répertoire des Compagnons, derrière Ghéon ; huit de ses pièces y figurent : *Le misanthrope*, *Les fourberies de Scapin*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Le médecin volant*, *Le médecin malgré lui*, *Les femmes savantes*, *Le malade imaginaire* et *Le mariage forcé* (Legault, 1976 : 266).

On ne peut donc s'étonner que la fondation du TNM prenne appui sur les bases de cette caution classique à laquelle avaient été formés ses premiers directeurs. Choisir *L'avare* en guise de spectacle d'ouverture, c'était non seulement s'appuyer sur la réputation des Compagnons, mais aussi sur l'expérience acquise par Gascon en France, dont fait part un historien soucieux néanmoins de dégager, à posteriori, l'originalité du spectacle :

Pour le premier spectacle, pas d'hésitation : un Molière, celui que le directeur a joué en France dans les villes bretonnes avec le Centre dramatique de Rennes, mais auquel il veut donner une nouvelle couleur, un goût typiquement canadien-français. Il y réussira et cette façon de concevoir Molière deviendra à jamais pour le Nouveau Monde un sceau inimitable (Tard, 1971 : 18).

Mais c'était aussi se démarquer des Compagnons qui n'avaient jamais inscrit *L'avare* à leur répertoire. La mise en scène austère qu'en propose Gascon rompt également avec la tradition comique de la programmation de la troupe du père Legault ; les choix subséquents, *Tartuffe* et *Dom Juan*, manifesteront la volonté de se dégager de l'emprise de la religion omniprésente dans ces deux œuvres, fût-ce par le biais des déviations qu'elle génère. Bien que ces deux premières saisons s'éclaircissent singulièrement de circonstances particulières, voire

d'initiatives individuelles, elles n'en demeurent pas moins significatives du rôle que le mythe moliéresque exerce sur des pratiques théâtrales qui cherchent à libérer le théâtre du religieux ou du mercantilisme. Ainsi, il est clair que le TNM, à ses débuts, renoue avec une certaine mystique de la troupe, collectivité soudée par l'amour du métier. Là encore, Molière fait image, à preuve ce journal de bord que plusieurs ouvrages commémoratifs reproduisent et qui est calqué, *mutatis mutandis*, sur le registre de Lagrange dont les notes laconiques et les signes géométriques, en marge, donnent le pouls d'une activité tout entière vouée au théâtre. Il n'est pas jusqu'au choix du nom, Théâtre du Nouveau Monde, qui ne puisse se lire comme une variation de Comédie-Française et peut-être aussi du TNP, le Théâtre national populaire fondé par Gémier en 1920.

Dès 1954, cependant, le TNM revient au comique, avec *Les trois farces* puis avec *Le malade imaginaire*. Jean Gascon a cédé la place à Jean Dalmain pour la mise en scène des farces, à Guy Hoffmann pour le rôle principal du *Malade*, rôle qu'il avait joué 180 fois chez les Compagnons de Saint-Laurent. Ce sont là les vrais succès des dix premières années, bien avant *Le tartuffe* et *Dom Juan*, ce que montre aisément le palmarès de la première décennie (voir p. 26) qui accorde d'ailleurs, pour le taux d'assistance, la première place au *Dindon* de Georges Feydeau. Le comique l'emporte sur le sérieux, la farce et la comédie-ballet sur la grande comédie. La tragédie grecque *Oreste*, mise en scène par Jean-Pierre Ronfard, ne convaincra guère ; *Les femmes savantes*, malgré leur relatif succès public (4<sup>e</sup> position du palmarès), ne laisseront pas un souvenir impérissable. Roux lui-même en témoigne treize ans après :

Molière ne nous a jamais, presque jamais trompés. Je dis : presque, parce qu'une pièce a moins bien marché que les autres et c'est peut-être parce qu'elle est moins bonne. *Les femmes savantes*, en 1960. Je crois que Molière avait voulu prouver qu'il pouvait écrire une pièce avec les trois unités en respectant les règles du genre. Comme on le sait, Molière n'est pas très à l'aise dans la versification, il faut bien le dire. *Les femmes savantes* est vraiment la seule pièce qui nous ait un peu déçus, face à nous-mêmes et face à notre public (cité dans Sabourin, 1977 : 56).

C'est plutôt avec *Les trois farces* et *Le malade imaginaire* que le TNM se libérera du modèle français, par une tournée devenue mythique, au cours de laquelle ils vaincront les comédiens et metteurs en scène français sur leur propre terrain. La célèbre tournée de 1955 au Théâtre Hébertot, suivie par celle de 1958

au Théâtre des Nations, seront également acclamées par la critique parisienne qui salue une nouvelle façon de jouer Molière. Cette louange sera reprise par la critique anglophone, tant canadienne qu'américaine, lors des présentations à Stratford, à New York, puis à la grandeur du Canada.

Si l'on relit la critique parisienne, quarante ans plus tard, on ne peut s'empêcher de nuancer l'enthousiasme qu'elle suscita alors aussi bien parmi les écho-tiers montréalais que parmi les membres de la troupe. Qu'y célèbre-t-on, sinon « les muscles » des comédiens, et l'aspect rafraîchissant d'un parti pris comique qui « rompt avec la tradition de la farce académique, bourrée d'intentions intellectuelles et définitivement détachée du peuple » dont le *Nekrassov* de Jean-Paul Sartre est, selon la critique, « un exemple caractéristique » (cité dans Grandmont, Hudon et Roux, 1961 : n. p.) ? C'est donc au talent des comédiens, à celui de Hoffmann surtout que s'adressent des louanges qui prennent peu en compte la mise en scène, sinon pour en souligner « les erreurs et les facilités, en particulier dans la chorégraphie ». Or, la chorégraphie des *Trois farces* reposait sur une première tentative d'adaptation « québécoise » du texte moliéresque, puisqu'elle entraînait les personnages dans un quadrille, un « set carré » plutôt. Cette seule audace scénique portait ombrage à l'énergie du jeu comique.

On ne pourrait voir là qu'un détail. C'est, en fait, un avant-goût des réticences que la critique et le public manifesteront devant les audaces de mises en scène ultérieures. Ainsi, bien qu'elles assureront toujours à la compagnie un solide taux d'assistance, les productions des pièces de Molière obligeront longtemps le TNM à maintenir une certaine tradition spectaculaire et comique et, du même coup, à renoncer à des relectures, à des transpositions. Il ne fallait jouer que Molière, sans se l'approprier toutefois. Le patron était en passe de devenir le « pattern ».

## La « manière » TNM

Tous les directeurs artistiques ont fait la part belle aux œuvres moliéresques : Jean Gascon en a programmé 13 en quinze saisons ; Jean-Louis Roux, 9 en seize ans ; Olivier Reichenbach, plus encore : 9 en dix ans ; Lorraine Pintal semble ne pas faillir à la tradition, puisqu'elle en a programmé deux depuis le début de son mandat en 1992. On est loin du temps où Gascon se croyait obligé de justifier les choix pour la saison 1962-1963 par cette profession de foi :

Il s'en trouvera sûrement pour nous reprocher de jouer encore Molière. [...] Qu'on me permette la comparaison : nous faisons notre

métier au milieu des envieux, des pédants, des théoriciens et des impuissants, comme Molière faisait le sien. [...] Nous avons souvent joué Molière et nous le jouerons encore souvent. Facilité ! Allez-y voir, messieurs ! [...] Nous l'aimons : nous l'aimons pour le mal qu'il nous donne et pour le bonheur où il nous plonge. Voilà pourquoi nous l'avons joué, nous le jouons et nous le jouerons (cité dans Sabourin, 1977 : 52-53).

Il faut dire que Gascon fut le plus moliéresque des directeurs artistiques, lui qui a assumé 9 des 28 mises en scène des pièces de Molière depuis la création du TNM, alors que ses successeurs Roux et Reichenbach n'en signèrent respectivement que 2 et 4. C'est dire que les motifs à l'origine du choix de Molière doivent être analysés aussi en fonction des différentes périodes du TNM, elles-mêmes tributaires des orientations des différents directeurs artistiques. La période Gascon-Dalmain – ce dernier monte trois Molière durant le mandat de Gascon – se caractérise par la volonté de rendre compte de la totalité de l'œuvre, indépendamment des thèmes semble-t-il, en tirant néanmoins profit de certains talents, celui de Guy Hoffmann notamment, ou de certaines jeunes premières, Geneviève Bujold par exemple. Si la thématique importe peu c'est que, pour Dalmain surtout, Molière est un auteur très proche du public québécois, proximité qu'il soulignera dans quelques-uns de ses spectacles. Ainsi voit-il dans les personnages de *George Dandin*, dont il signe la production, et du *Médecin malgré lui*, dirigé par Gascon dans le cadre de la saison 1962-1963, « des paysans de la vieille France, proches parents des *habitants* de la Nouvelle-France. Mêmes travers, mêmes qualités ; même langue drue, colorée, charnelle. De là à situer l'action des deux comédies dans une ferme canadienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'y a qu'un pas – que nous n'avons pas hésité à franchir » (cité dans Sabourin, 1977 : 54). Roux pour son *Tartuffe* de 1968, que le décor situait à Québec en 1680, réitère cette position : « Il faut se rendre compte d'une chose. Les paysans de Molière parlent comme les gens qui emploient notre langage populaire. On pourrait très bien leur faire parler joual » (cité dans Sabourin, 1977 : 56). Mais, en 1968, cette assimilation ne saurait être reçue par une société en quête d'autonomie qui refuse, entre autres dépendances, la filiation française, quelque historique qu'elle soit. La critique le lui fit connaître, qui revendiqua pour Molière le droit à garder... ses distances : « La jeunesse de Molière, il faut la chercher là où elle est, chez Molière lui-même. [...] Ce *Tartuffe* [...] me semble bien lourd et bien sage, une fois débarrassé de ses audaces gratuites, de ses facilités et de ses petits clins d'œil à la galerie » (Dassylva, 1975 : 205).

Avant ce *Tartuffe*, Gascon avait tenté, avec *L'avare* de 1963, un autre type de transposition, une transposition dans le temps, « dans la galerie balzacienne [...], emprunt[ant] à Daumier ses caricatures pour l'habiller ainsi que ses comparses. [...] Son Harpagon est pathétique et le ton qu'il impose à ses camarades font de la comédie un sombre drame psychologique » (Tard, 1971 : 100-101). Cette tentative, elle non plus, ne convaincra ni la critique, ni le public, puisque la production connaît un taux d'assistance proportionnellement inférieur à celui qu'avait connu la production de 1951 (329 spectateurs en moyenne contre 601). Il faudrait ajouter à cette liste de demi-échecs une *Bérénice* (Roux – 1967) en costumes modernes, et un *Misanthrope* (Ronfard – 1971) où les comédiens portaient des masques d'animaux. En 1976, Roux fera sienne la leçon que lui avait servie la critique : « Revêtir Coriolan d'un uniforme nazi, dans une tentative de rapprochement d'une époque moins lointaine, relève du pittoresque et non d'une nécessité essentielle et profonde » (Sabourin, 1976 : 55). Une leçon encore actuelle, si l'on en juge par l'accueil très... mitigé que reçut naguère la mise en scène « féminine » (tous les rôles y étaient tenus par des femmes) d'*Andromaque*. Au TNM, les classiques ne souffrent pas les audaces.

Les grands triomphes moliéresques de l'époque Gascon demeurent donc les comédies-ballets, les farces qui reposent sur la gestuelle et sur le comique, caractéristiques consacrées par l'extraordinaire succès du *Bourgeois gentilhomme* pour lequel la critique montréalaise retrouve, quinze ans plus tard, les phrases de la critique parisienne de la première tournée. Le public québécois a entériné le jugement du vieux monde :

Molière a toujours porté chance au Théâtre du Nouveau Monde. C'est sous son égide que la troupe a débuté en 1951 et qu'elle a connu ses plus grands succès. Molière a été pour le TNM le grand patron, mais aussi le compagnon des bons comme des mauvais jours.

Si le TNM doit beaucoup au grand auteur français, il faut d'autre part savoir reconnaître que la troupe fondée par Jean Gascon, Jean-Louis Roux et Guy Hoffmann l'a toujours servi avec respect mais sans servilité, avec amour, mais sans idolâtrie, avec soin, mais sans contrainte. À tel point qu'on a pu dire très justement qu'il y avait une manière TNM de jouer Molière. [...]

Jean Gascon vous a troussé là l'un de ces spectacles robustes, gaillards et prestes qui enchantent l'œil, l'oreille et l'esprit, l'un de ces spectacles dont la bonne santé, la truculence et l'invention vous réjouissent et vous transportent. [...] Quant à Georges Groulx, il confère au

personnage de Monsieur Jourdain toute la naïveté, toute la sottise et toute la vanité requises.

Au reste, il pousse très loin la caricature. Trop loin peut-être, car on ne retient finalement que les manies, lubies, pitreries, singeries et extravagances du bourgeois parvenu dont tout le monde se gausse et dont l'argent redresse les jugements.

Quoi qu'il en soit, on aurait tort de se mettre martel en tête pour si peu. Le Jourdain de Georges Groulx est plaisant, drôle, désopilant, ridicule. Une bonne tête de turc comme il ne s'en fait plus ! Et après tout, peut-être que Molière ne voulait pas autre chose ! (Dassylva, 1975 : 199-200).

Cette critique qui se lit comme une rétrospective, je la lirai surtout comme le bilan d'une époque, celle de l'institutionnalisation d'une pratique plus que d'une esthétique. Par ce divertissement sublime, « robuste », qui renouait avec la truculence bon enfant de ses premières mises en scène, Gascon bouclait la boucle de son inspiration ; il lui fallait mettre un terme à son mandat, même s'il prit un tout autre motif, le refus par l'administration de la Place des Arts d'accorder à la troupe l'exclusivité de la salle Port-Royal, pour expliquer sa démission. Gascon reviendra au TNM pour y mettre en scène Corneille et un dernier Molière, le très décoratif *Amphitryon*, qui ne lui permirent pas de retrouver la fougue du *Bourgeois gentilhomme*.

## L'ère du doute

Le TNM perdit donc son premier directeur au moment où il prenait conscience de la nécessité d'un changement, où il éprouvait le besoin d'en finir avec le divertissement qu'il avait si bien servi. À l'aube de la seizième saison, Gascon affirmait :

Je n'ai rien contre le théâtre de divertissement, mais je crois que nous sommes assez mûrs – tant notre public que la compagnie – pour nous donner un théâtre qui reflète pleinement les préoccupations de l'homme de la rue, qui traite les grands thèmes universaux : le problème de la dictature et de la liberté (*Lorenzaccio*), la lutte contre la guerre (*Mère Courage*), l'intolérance (*Les sorcières de Salem*), l'homme devant la société moderne (*L'âge de pierre*) (Tard, 1971 : 117).

La direction artistique de Roux sera tout entière consacrée à cette nouvelle vocation qui ne pouvait épargner les classiques, désormais évalués en fonction de leur actualité. Il ne s'agit plus de transposition, de modernisation superficielle, mais d'enjeux idéologiques. Une déclaration datant de 1970 peut se lire comme un véritable manifeste, même si Roux y épargne encore Molière, et son prédécesseur, en ne renvoyant qu'à des pièces que le TNM n'a jamais montées (quoique *Pourceaugnac* eût été annulé pour des raisons budgétaires en 1963) :

Le Théâtre du Nouveau Monde ne doit présenter, parmi les œuvres du passé, que celles qui savent encore nous parler avec actualité. Exemple : plutôt *Le mariage de Figaro* que *Le barbier de Séville* ; plutôt *Dom Juan* et *Tartuffe* que *Pourceaugnac* ou *L'amour peintre*. [...]

Sans être l'agent de quelque parti politique que ce soit, le Théâtre du Nouveau Monde tient toutefois à jouer un rôle significatif dans la vie de la cité. Il doit fournir aux hommes qui le désirent, un lieu où ils viennent s'interroger sur leur condition, [...] se provoquer à la lucidité, lutter contre la routine et l'obscurantisme, dénoncer l'oppression d'où qu'elle vienne et la mesquinerie sous quelque forme qu'elle se camoufle, s'ouvrir à ce que le présent offre chaque jour de nouveau – en un mot : convier à mieux vivre (cité dans Sabourin, 1976 : 50).

Il n'est pas étonnant qu'il ait été le premier à programmer *Le misanthrope* qu'un sondage maison de mars 1969, auprès du public, avait placé en vingt et unième position sur les 31 pièces retenues. Sa présentation de la pièce – « drame de l'individu anarchique en révolte contre une société dont il refuse les lois » (cité dans Sabourin, 1976 : 51) – pourrait assez bien illustrer ses propres préoccupations ; elle dit en outre que le classique est soumis aux exigences d'une société en pleine mutation et en pleine agitation. Artisan de la promotion de la nouvelle dramaturgie québécoise, il sera aussi le plus engagé des directeurs artistiques du TNM sur le plan de la contestation sociale. Il laissera à d'autres, en particulier et de façon très significative au décorateur Robert Prévost, le soin de monter des Molière... décoratifs et inoffensifs, tels *Les fourberies de Scapin*, *Les précieuses ridicules*, *Amphitryon* ou *Le malade imaginaire*, valeurs sûres qui avaient fait les beaux jours de la troupe durant la décennie précédente. Ces compromis qui ne portèrent pas toujours fruit – *Le malade imaginaire* de 1973 n'atteignant jamais les records d'assistance de celui de 1956 – ne sauraient dissimuler les réticences, voire les doutes que Roux avait à l'égard des classiques du xvii<sup>e</sup> siècle. Préférant les pièces polémiques aux pièces spectaculaires, il ne montera que *Tartuffe* et *Dom Juan* durant son mandat ; il sera le premier, en 1968,



à remettre en question la personne même de Molière, n'hésitant pas à lire, dans l'ambiguïté du dénouement du *Tartuffe*, une certaine forme de soumission au pouvoir royal :

Finale­ment, Molière se fait imposteur. Tribut payé au grand roi. Qu'il est bon, qu'il est beau ! Merci mon Dieu ! d'avoir daigné jeter un regard sur ton méprisable sujet et d'avoir fait lever l'interdit du *Tartuffe*, entre deux guerres d'expansion territoriale. L'État, c'est lui ! À genoux ! Yeux baissés. Yeux levés. Pénible ! Pauvre Molière. Lâche Molière. Mieux vaut en rire. Imposture. Molière Imposteur ? Rideau ! (cité dans Sabourin, 1977 : 54-55).

Ce texte magnifique, torturé jusque dans sa forme elliptique qui dit, à elle seule, la portée iconoclaste de son implicite, rompt, sans doute à tout jamais, avec le mythe moliéresque des premières années de la compagnie. On trouve un écho de cette mise en doute jusque dans certaines de ses affirmations plus récentes qui jugent encore Molière à l'aune de la modernité :

C'était donc un homme très proche de nous ; un auteur qui, sur le plan des thèmes, s'avère très moderne, même si l'on juge parfois qu'il est « réactionnaire » – par exemple dans *Les femmes savantes*, où il prend le parti de ceux qui pensent que les femmes doivent rester au foyer. Encore faudrait-il se reporter à l'époque et voir ce qu'il y avait de snobisme dans la façon dont on réclamait le droit des femmes à l'accès au savoir (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 73).

C'est le moins que puisse dire ce directeur qui n'hésita pas à présenter *Les fées ont soif*. Avec Roux, Molière perd sa prérogative d'auteur maison. À vrai dire, si l'on examine ses choix de metteur en scène, le seul auteur classique, c'est, pour lui, Paul Claudel dont il montera, dès 1963, *Le pain dur*, puis *Le soulier de satin* commandé par les pères Jésuites pour le centenaire du Gesù, et enfin la trilogie de *L'otage*. Cet homme impétueux et paradoxal dans ses prises de position, tout à la fois révolutionnaire et conservateur, partage plus d'un trait avec Claudel. S'il est manifeste que la truculence de Gascon le poussait à voir en Molière un être sensuel et déterminé (Sabourin, 1977 : 49-51) et qu'il s'identifiait volontiers à cette image, Roux, d'une certaine manière, fit de Claudel la figure emblématique de ses choix esthétiques, et peut-être politiques.

Il fut encore le premier à avoir programmé plusieurs Shakespeare, inaugurant une tendance qui connaîtra son apogée avec Reichenbach. Mais cette programmation participe encore d'une certaine ambiguïté élective dans la mesure où elle reste circonstancielle. Celle de *La nuit des rois* (saison 1968-1969) est liée à la redécouverte des cartons qu'Alfred Pellan avait conçus pour le décor de la production des Compagnons de Saint-Laurent en 1946. Le choix d'*Hamlet* en 1969 s'explique peut-être par le succès de la parodie politique qu'en avait présentée Robert Gurik, l'année précédente, à l'Escale ; plus officiellement, par la défection de Bujold<sup>1</sup> qui avait contraint le directeur à renoncer à son projet initial, la mise en scène d'*Antoine et Cléopâtre*. Là encore, Roux présente un Hamlet « en révolte contre son milieu » (Tard, 1971 : 160) et non contre... un pouvoir illégitime.

Molière fut progressivement éclipsé, d'abord et avant tout par les remarquables créations québécoises auxquelles se voua le TNM (voir l'article de Jean Cléo Godin, p. 43-56), puis par les œuvres contestataires, polémiques que le directeur artistique affectionnait. Or, il est clair que Molière n'est pas l'auteur de la révolte, ni de l'indignation. L'homme du grand Roi s'accommode mal des luttes ouvertes avec le pouvoir. Il fustige les bourgeois, les faux nobles, les faux dévots, mais jamais, sauf peut-être dans *Dom Juan*, les mauvais seigneurs. C'est pourquoi il a pu servir de caution culturelle aux nobles intellectuels de pays dominés par un pouvoir religieux. Jamais il n'a pu servir de cause sociale, au sens moderne du terme.

## La postérité du fonds Molière

La noble colère et la belle audace artistique de Roux lui valurent d'entrer en conflit avec les administrateurs du théâtre (Belzil et Lévesque, 1997 : 38-39 ; Sabourin, 1976 : 117 et suiv.). Remettre l'institution au pas, c'est ce que fit Reichenbach en montant ou en faisant monter un Molière annuellement, confirmant par là les enjeux idéologiques et économiques de la programmation moliéresque. Il fit bien sûr appel aux valeurs sûres : *L'avare*, *Tartuffe*, *Le malade imaginaire* et *Le bourgeois gentilhomme*. Mais la ferveur n'y est plus. Le grand classique, c'est désormais Shakespeare : en dix saisons, le TNM en présentera cinq. Un Shakespeare encore inoffensif toutefois, car le cycle des pièces politiques est monté

---

1. Pour la seconde fois l'actrice dut renoncer à l'invitation du TNM, en raison d'engagements cinématographiques.

ailleurs par de jeunes troupes (Omnibus, en 1988, entre autres). Si l'on fait appel à Robert Lepage, c'est pour ses talents de magicien de la scène, qu'illustrera sa mise en scène du *Songe d'une nuit d'été*. Il faudra attendre la venue de Pintal pour que soient présentées des œuvres explicitement polémiques, telles *Le marchand de Venise* ou *La mégère apprivoisée*.

Les Molière sont perçus comme un rituel familial et rassurant, jusqu'à ce que René Richard Cyr tire le public de sa torpeur classique en s'attaquant à *L'école des femmes* dans une mise en scène et un dispositif scénique très imaginatifs. Pour ce metteur en scène jusqu'alors étiqueté, selon ses propres termes, « rock and roll », monter un classique représentait un défi, une occasion de se « mesurer à une tradition et à un passé », ce qui ne l'empêche pas de rechercher, cliché oblige, une certaine actualité dans l'œuvre : « C'était l'époque du massacre des femmes à Polytechnique, des luttes contre l'avortement ; la pièce m'apparaissait pleine de résonances ; elle pouvait avoir un grand impact » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 91). Actualité que réaffirme Reichenbach :

Lorsqu'on cherche les thèmes touchant à la condition féminine dans les grands classiques, on ne peut contourner *L'école des femmes* ; c'est dans cette optique que nous avons proposé auparavant *La Médée d'Euripide*. Il m'était déjà venu à l'idée de monter *Les femmes savantes*, tout en sachant que le propos de cette pièce allait à l'encontre de la pensée féministe contemporaine, et qu'il fallait donc la monter sur le mode de la dérision, une approche qui ne me semblait pas urgente. Cette réflexion a motivé le choix de *L'école des femmes* (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 90).

Plus que la thématique ou la modernité de l'œuvre, modernité bien relative, le public salua une mise en scène qui manifestait une lecture cohérente de l'œuvre, sans artifice de transposition. De toutes les œuvres présentées durant le mandat de Reichenbach, on n'en retient qu'une, celle montée par un jeune metteur en scène qui a lu le classique comme un texte moderne.

Là encore Molière balise l'évolution de toute la pratique théâtrale québécoise. Il est, en effet, de bon ton de critiquer la relative inculture de la jeune génération de metteurs en scène. Et si cette inculture était malgré tout fructueuse ? Ne serait-ce que parce que les jeunes metteurs en scène ne se croient pas obligés de reproduire les mises en scène de quelques glorieux prédécesseurs, qu'il s'appelle Jovet ou Copeau, ni contraints à s'en démarquer à tout

prix, en modernisant artificiellement l'œuvre. Ils ont été formés à la dramaturgie québécoise, au contraire de leurs aînés qui avaient fait leurs classes, dans tous les sens du terme, avec les classiques. En lieu et place de cours magistraux, les jeunes metteurs en scène ont fait eux-mêmes leurs classes en accompagnant les dramaturges dans leur travail de création, en y participant même. Ce qui a pour effet de les rendre beaucoup plus attentifs aux possibilités structurelles du texte. Il n'est point besoin d'être jeune pour appartenir à cette nouvelle génération. André Brassard l'a bien montré avec son *En attendant Godot*, classique moderne revisité par le metteur en scène de Michel Tremblay. Parmi ces restaurateurs de classiques, on peut encore citer Claude Poissant dont *Le Prince travesti* fit redécouvrir au public un auteur bien négligé par le TNM qui ne le programma que quatre fois en quarante-cinq ans ; Lorraine Pintal avec *Le tartuffe*, et malgré *Andromaque* ; Martine Beaulne avec *La locandiera*.

Durant le mandat de Pintal, se confirme également l'ouverture sur le monde, amorcée par son prédécesseur. Un classique, désormais, ne s'appelle plus forcément Molière, n'est plus forcément français et ne cherche pas forcément à faire rire. Pour la directrice, « [u]n éventail varié de pièces [...] semble être le reflet d'une grande vitalité... » (cité dans Belzil et Lévesque, 1997 : 107). Néanmoins, si elle a programmé *George Dandin* parce que la pièce était peu connue du public québécois, sa première mise en scène de Molière est allée à *Tartuffe*, l'incredable *Tartuffe* qui fascine tous les metteurs en scène par les variations de coloration du personnage principal que le texte permet.

À part *Tartuffe*, que reste-t-il du père fondateur que cette nouvelle génération se refuse à programmer sur commande ? Un répertoire encore inexploré au Québec de pièces moins connues, tel ce curieux *Amour peintre* auquel Roux préférerait, encore et toujours, *Le tartuffe*. Mais il ne saurait plus, à lui seul, définir une orientation artistique. Les enfants devenus grands quittent la maison... Aujourd'hui que le TNM est dans ses murs, celui qui a guidé symboliquement ses premiers pas peut se retirer de l'avant-scène, comme il a su ailleurs s'effacer et attendre que se soit estompée la trop lourde et trop commode auréole dont on l'avait paré.

## Bibliographie

- BELZIL, Patricia, et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu.
- DASSYLVA, Martial (1975), *Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques 1965-1972*, Montréal, Éditions La Presse.
- FITZPATRICK, Marjorie A. (1976), « La présence de Molière au Canada », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 399-416. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- GRANDMONT, Éloi de, Normand HUDON et Jean-Louis ROUX (1961), *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Leméac.
- LEGAULT, Émile (1976), « Quelques notes sur les Compagnons de Saint-Laurent (1937-1972) », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 248-266. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- 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.
- TARD, Louis-Martin (1971), *Vingt ans de théâtre au Nouveau Monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*, Montréal, Éditions du Jour.