

ANTOINE CÔTÉ-LEGAULT

L'AFFIRMATION CULTURELLE QUÉBÉCOISE DANS LE MOUVEMENT DU JEUNE THÉÂTRE :
Grand Cirque Ordinaire et Théâtre du Même Nom (1969-1971).

Mémoire présenté à
La Faculté des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
pour l'obtention
du grade de maîtrise ès arts (M.A.)

Département de Théâtre
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

Directeur – Professeur Sylvain Schryburt, B.A., M.A., Ph.D.

Dépôt pour soutenance : le mercredi 29 février 2012
Dépôt à la FÉSULO : le vendredi 16 novembre 2012

© Antoine Côté-Legault, Ottawa, Canada, 2012

REMERCIEMENTS

à Marie-Pierre,
témoin privilégiée du meilleur et du pire, que je ne saurais assez remercier de sa présence et de son support de tous les instants,

toute ma reconnaissance à Sylvain Schryburt pour sa patience, ses longues et toujours pertinentes réponses à des questions qui étaient bien courtes, il me semble; un merci particulier finalement d'avoir osé quelques importantes remises en question, qui ont amené à d'ô combien plus fécondes réflexions,

un merci particulier à Sylvain et Lucie, qui m'ont toujours témoigné un appui indéfectible ici comme ailleurs,

merci à mes collègues pour le partage toujours enrichissant et les soirées hautement cathartiques, sans quoi je n'aurais su survivre,

merci aux excellents enseignants qui ont jalonné mon parcours aux cycles supérieurs, M. Joël Beddows, M. Michel Bock, M. Tibor Egervari, Mme Dominique Lafon,

merci à mes évaluatrices Louise Frappier et Dominique Lafon pour leur lecture attentive et leur correction serrée,

merci finalement à mes amis pour leur support, leur écoute, leur patience et leur aide des derniers instants, qui m'a été des plus précieuses,

RÉSUMÉ

La fin des années 1960 et le début des années 1970 au Québec sont marqués par une ample vague d'affirmation identitaire à laquelle participent les écrivains, dramaturges, chansonniers et monologuistes de l'époque. Durant leur premier cycle de créations (1969-1971), le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom, deux collectifs d'acteurs, chefs de file du Jeune Théâtre, prennent part à ce mouvement. Ce projet de recherche entend analyser la pratique des deux collectifs en tissant des liens avec les traditions théâtrales qui l'ont précédée. Avant l'émergence d'une conscience nationale québécoise durant la fin des années 1960 (québécoité), les scènes du Québec sont marquées par deux courants : la francité et l'américanité. L'influence de ces derniers sur la pratique du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre du Même Nom peut être éclairée par les notions de culture première et de culture seconde (Dumont, 1968). Les acteurs des deux troupes sont formés dans les écoles de jeu montréalaises (École Nationale et Conservatoire de Montréal) selon les principes du théâtre d'art français. Au moment de se constituer en collectif, ils rejettent cette culture seconde – qui leur apparaît étrangère, élitiste, universaliste – et se revendiquent de la tradition locale et populaire du burlesque. Dans leur pratique, le GCO et le TMN s'inspirent de l'américanité et renouvellent globalement l'approche du jeu et du théâtre qui leur a été transmise à l'école. Ainsi, deux conceptions du jeu s'opposent, l'une dans laquelle l'acteur répond aux besoins du texte en sa qualité d'interprète, l'autre dans laquelle il apparaît davantage créateur et polyvalent. Sur le plan du contenu, les collectifs québécois renouvellent le réalisme canadien-français de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé en questionnant et en critiquant la culture québécoise (famille, religion catholique, condition ouvrière) dans leurs spectacles. D'un point de vue scénique, ils développent une esthétique originale : le « nouveau réalisme québécois ». Largement inspirée des procédés brechtiens, elle se définit comme un condensé de réel, une version dessinée à gros traits de celui-ci. Finalement, cette esthétique scénique se caractérise par son aspect québécois, populaire et critique.

ABSTRACT

Quebec writers, playwrights, singers and monologists of the late 1960's and the beginning of the 1970's were invested in an important movement of cultural affirmation. During their first creation cycle (1969-1971), the Grand Cirque Ordinaire and the Théâtre du Même Nom, two actors collectives, leaders of the Jeune Theatre, were invested in that movement. This research project aims to analyse these collective's work by looking at the influence that the theatrical traditions of the past had on them. Before the 1960's ('québécoisité'), Quebec scenes were mainly influenced by the 'francité' and the 'américanité'. We can understand their influence on the Grand Cirque Ordinaire and the Théâtre du Même Nom's work by using the concepts of 'culture première' and 'culture seconde' (Dumont, 1968). The actors of the two collectives are trained in Montreal theatre schools (National Theatre School and Montreal Conservatory), which uses the ideas of the french art theatre. At the moment they are create, the two collectives reject this 'culture seconde' – that seems foreign, elitist and universal to them – and they claim to be heirs of the burlesque's local and popular tradition. Inspired by the 'americanité', the actors collectives transform globally the way of approaching theatre and acting. In terms of content, they transcend Gratien Gélinas and Marcel Dubé's French Canadian realism by questioning and criticizing Quebec's culture (family, catholicism, laborer class). Scenically, they develop an original aesthetic : the 'new Quebecois realism'. Largely inspired by Brecht's techniques, it defines itself as being quebecois, popular and critical.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	ii
Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v-vi

INTRODUCTION	1
1. Projet.....	1
2. PARCOURS.....	6
2.1 Le Grand Cirque Ordinaire : d'un combat collectif pour la culture québécoise à un théâtre individualiste et désenchanté.....	9
2.2 Le Théâtre du Même Nom : d'un théâtre québécois en collectif à une pratique textocentriste et hiérarchisée.....	13
3. Problématique et hypothèse.....	17

CHAPITRE I

L'Émergence d'une conscience nationale québécoise dans le champ du théâtre au Québec : repères historiques et épistémologiques	20
1. LES DEUX FORMES DE LA CULTURE : L'APPROCHE DE FERNAND DUMONT.....	21
1.1 Culture première.....	22
1.2 Stylisation et connaissance.....	23
1.3 Culture seconde.....	25
2. VERS UN RENVERSEMENT DU CLIMAT CULTUREL : DE L'UNIVERS CANADIEN-FRANÇAIS À LA POSTURE QUÉBÉCOISE.....	27
2.1 La francité, héritage second du vieux continent.....	28
2.2 L'américanité, les racines continentales du théâtre au Québec.....	31
2.2.1 Pour un théâtre national et populaire : le réalisme canadien-français....	32
2.2.2 Le burlesque.....	33
2.3 La québécoité, ou la naissance d'une conscience nationale québécoise.....	36
2.3.1 Le joual ou la charge symbolique de la « langue québécoise ».....	39
2.3.2 L'affirmation culturelle québécoise dans le champ théâtral.....	43

CHAPITRE II

Désapprendre ses grammaires : la vision renouvelée de l'acteur des collectifs québécois	47
1. ASSIMILER UNE CULTURE D'EMPRUNT : LA FORMATION THÉÂTRALE DES ÉCOLES PROFESSIONNELLES DE JEU.....	49
1.1. Le théâtre d'art français : horizon culturel second du programme d'études.....	49
1.2 Les critiques de l'horizon scolaire, premiers pas d'un retour à la culture première.....	53

2. RETROUVER SON ANCRAGE CULTUREL PREMIER :	
LA MISE EN OEUVRE D'UN THÉÂTRE ET D'UN JEU PROPRESMENT QUÉBÉCOIS.	57
2.1. L'« acteur québécois » : pour une expressivité individuelle et autochtone.....	58
2.2 Pour une extension du rôle de l'acteur : polyvalence et engagement social.....	60

CHAPITRE III

Faire le procès de sa culture et la refaire autrement.....	65
1. FAIRE LE PROCÈS DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE.....	67
1.1 Le Théâtre du Même Nom :	
une liquidation de la culture canadienne-française par la caricature.....	67
1.2 Le Grand Cirque Ordinaire, la projection d'un idéal québécois à atteindre.....	75
1.3 Les spectacles du GCO et du TMN :	
entre rituel d'exorcisme collectif et divertissement festif.....	83

CHAPITRE IV

La fabrique d'une culture seconde :	
esthétique et procédés scéniques du nouveau réalisme québécois.....	87
1. Pour un nouveau réalisme québécois.....	88
2. Une représentation sans détour de la réalité québécoise :	
les procédés critiques brechtiens.....	90
2.1 La distanciation.....	92
2.2 La caricature.....	94
2.3 L'historicisation.....	97
2.4 Les ruptures de la linéarité.....	99
2.5 L'espace critique.....	101

CONCLUSION.....	105
Bibliographie.....	111
Annexe A :	
Distributions du Grand Cirque Ordinaire, 1 ^{er} cycle de créations, 1969-1971.....	120
Annexe B :	
Distributions du Grand Cirque Ordinaire, second cycle de créations, 1973-1986.....	121
Annexe C :	
Distributions des Enfants de Chénier 1969-1971(1 ^{er} cycle du TMN).....	122
Annexe D :	
Distributions des P'tits Enfants Laliberté 1971-1973 (2 ^{ème} cycle du TMN).....	124

« Nous n'aurons de repos que lorsque nous serons libres »

Loco Locass, *Le Québec est mort, vive le Québec!*, 2012

INTRODUCTION

1. Projet

La création des *Belles-Sœurs* en 1968 constitue un moment marquant dans le récit historique dominant du théâtre québécois. Si on reconnaissait aux premières pièces de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé un caractère national – « canadien-français » dans leur cas – on voit dans l'œuvre de Michel Tremblay un changement de cap sur le plan esthétique et idéologique, qui marque l'avènement d'un théâtre qu'on dira « québécois ». Alors que le réalisme populaire canadien-français de *Tit-Coq* (1948) ou d'*Un Simple Soldat* (1958¹) imposait un rapport mimétique au réel, la crudité avec laquelle Tremblay met à nu l'aliénation des habitants du milieu populaire d'où il vient lui attire les foudres. Son entreprise autocritique et autodérisoire trouve des échos chez d'autres dramaturges et artistes de théâtre, qui instaurent eux aussi un rapport renouvelé à la culture canadienne-française, caractérisé par une mise en relief teintée d'ironie des traits et des objets culturels qui y sont typiquement associés (soumission à la morale catholique, famille traditionnelle, condition ouvrière, langue populaire...). Parallèlement à un repli territorial, qui implique une séparation symbolique du Québec d'avec ce qu'on appellera plus tard les francophonies canadiennes, un fossé se creuse entre le passé canadien-français et l'horizon culturel québécois, qui s'inscrit dans le monde contemporain. Le mouvement de modernisation associé à la Révolution tranquille donne notamment lieu à une laïcisation de l'État québécois, à un bouleversement démographique causé par l'arrivée à l'âge adulte des baby-boomers et à une transformation sans précédent des infrastructures, entre autres en matière

¹ Bien que la pièce ait été jouée à la télévision à la fin de 1957, elle fut présentée sur la scène de la Comédie-Canadienne l'année suivante. Dans le contexte d'une recherche au sujet du théâtre, il nous a semblé plus juste d'employer 1958 comme date de création.

d'éducation postsecondaire. Cela est accompagné d'une affirmation culturelle et identitaire qui est menée de front par les artistes de la chanson (Robert Charlebois, Diane Dufresne, Jean-Pierre Ferland), les monologuistes (Yvon Deschamps, Clémence Desrochers, Sol), les humoristes (Les Cyniques, Jean-Guy Moreau), les écrivains (Gérald Godin, Jacques Renaud et les autres membres de l'école de *Parti pris*), les dramaturges (Jean Barbeau, Réjean Ducharme, Michel Garneau, Michel Tremblay), ainsi que par les collectifs du Jeune Théâtre québécois² (Grand Cirque Ordinaire, Théâtre du Même Nom).

Si on reconnaît d'emblée l'importance des nouveaux auteurs dans l'émancipation du théâtre québécois des années 1960-1970, la pratique du Grand Cirque Ordinaire (GCO) et du Théâtre du Même Nom (TMN), certes plus marginale en raison de son caractère populaire et extra-littéraire, participe pleinement elle aussi à l'affirmation nationale qui caractérise l'époque. Parallèlement aux dramaturges nommés précédemment, dont la pratique s'inscrit dans la perspective de la québécité (joual, mise en relief des éléments de la culture québécoise contemporaine, regard critique et autodérisoire), les deux collectifs d'acteurs – chefs de file du Jeune Théâtre québécois – créent des spectacles par improvisation, inspirés de cette même culture québécoise. Se tenant en marge des circuits de production institutionnels, ils rompent avec le mode de création du théâtre à texte qui octroie une place de choix à l'auteur et au metteur en scène.

Dans le cadre de ce mémoire, mon objectif n'est pas de renouveler le discours sur le

² L'Association Québécoise du Jeune Théâtre (A.Q.J.T.) – connue jusqu'en 1972 sous le nom d'Association Canadienne du Théâtre Amateur (A.C.T.A.) – fédère l'ensemble des troupes scolaires et amateurs qui recourent au mode de création en collectif. Les groupes qui en font partie sont composés d'acteurs-créateurs qui jouent dans les spectacles et participent activement à leur création. Lors de celle-ci, ils font principalement usage de l'improvisation et d'une écriture scénique qui prend souvent appui sur de simples canevas.

phénomène global que constitue la création collective au Québec³. J'entends plutôt rendre compte de l'affirmation identitaire qui prévaut dans le Jeune Théâtre québécois au moment de son émergence, en m'appuyant plus précisément sur deux des troupes phares de ce mouvement. Il s'agira donc d'étudier cette pratique populaire issue de l'acteur selon une perspective historique, c'est-à-dire à la lumière des grandes traditions théâtrales – originaires de la France (francité) et des États-Unis (américanité) – qui nourrissent les scènes québécoises durant le second tiers du XX^e siècle, tout juste avant l'émergence d'une troisième voie (québécoisité) qui s'incarne dans le Jeune Théâtre dès sa naissance, comme chez les dramaturges de l'époque. Je porterai une attention particulière au contenu idéologique et culturel des spectacles, ainsi qu'à leur esthétique scénique. De quels éléments de la culture québécoise le GCO et le TMN s'inspirent-ils dans leurs spectacles? Quel traitement leur réservent-ils? Sur quoi se fonde la familiarité entre leurs spectacles et les traditions théâtrales franco-françaises (mise en scène du grand répertoire, théâtre d'art français) et américaines (burlesque, réalisme américain) qui les précèdent?

Au cours de cette étude, nous nous intéresserons aux premières années de création du GCO et du TMN, de 1969 à 1971, période où ils travaillent le plus vivement à l'expression de la culture et de l'identité québécoises auxquelles ils s'associent. Les acteurs de ces deux collectifs – à l'instar des dramaturges de leur époque comme Tremblay et Garneau – se voient ainsi engagés dans une entreprise de réévaluation critique de la sphère culturelle canadienne-française et, par le fait même, de certaines traditions héritées de la France. Le GCO et le TMN développent un ensemble de partis pris à l'égard de certaines valeurs,

³ Ce phénomène me semble avoir été très bien cerné par divers auteurs : Fernand Villemure (1977) à l'époque et plus récemment par Jean-Marc Larrue (2001, 2008) et Sylvain Schryburt (2011).

certains courants idéologiques, certaines données culturelles et sociales qui font partie intégrante de l'univers socio-historique dans lequel ils vivent. Ces prises de position témoignent d'un attachement à la culture québécoise et influencent sans contredit les traits et valeurs culturels qu'ils mettent en scène, ainsi que leur façon de les représenter. Cette dynamique de réappropriation des normes et des traditions canadiennes-françaises influence l'ensemble de leur pratique. Nous pourrions le remarquer tout au long du mémoire tant dans la composition de ces groupes, dans le type de processus créateur qu'ils privilégient, dans la forme de leurs spectacles, le contenu de ceux-ci, ainsi que dans les caractéristiques de leur mode de production.

Notre champ de recherche sera restreint aux œuvres issues des membres du GCO et du TMN. Nous nous en tiendrons donc aux documents qui ont été produits à l'époque dans le cadre de leur pratique, quelle qu'en soit la forme. La production des deux groupes est composée de leurs spectacles, ainsi qu'aux traces de ceux-ci (canevas, textes, photographies, captations audio et vidéo...), mais aussi aux discours de leurs créateurs (textes d'opinions, pamphlets, entrevues, manifestes...). En plus de ces sources premières, nous convoquerons une série de sources secondaires dont une vaste réception critique, sans laquelle plusieurs productions seraient demeurées voilées d'un certain mystère. Ces sources médiatiques seront à leur tour complétées par des études critiques de diverses natures : analyses de fond de la pratique du GCO et du TMN, documentaires, études plus générales sur le Jeune Théâtre, l'improvisation, les formes théâtrales populaires canadiennes-françaises...

La nature de ces documents influence invariablement la façon dont s'articule notre projet de recherche. En fait, mis à part la captation de quelques sketches et chansons de la production *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* du Grand Cirque Ordinaire, nous ne possédons

pas de traces directes des spectacles sur lesquels porte notre étude. Cet obstacle nous incite à méditer un instant sur une question méthodologique fondamentale pour ce travail, à savoir : « comment parler des pièces que l'on n'a pas vues⁴ »? Cette forme de distance qui nous éloigne de notre objet d'étude invite à la vigilance et à l'humilité, puisqu'il faut bien admettre que nous ne pourrions aller au-delà de certaines limites. Ainsi, nous ne saurions prétendre à une analyse aussi approfondie de chacun des spectacles de notre corpus tant la quantité, la nature et la qualité de nos sources varient de l'un à l'autre. La valeur que revêtent les diverses créations du GCO et du TMN dans le cadre de notre étude fluctue d'ailleurs en fonction de la nouveauté ou de l'originalité de leur sujet et de leur forme, ainsi que de leur qualité esthétique. Ces critères nous amèneront à délaisser certains cycles de créations puisqu'ils constituent la redite d'œuvres précédentes.

Voilà autant de raisons qui nous incitent à privilégier l'analyse mouvement global d'affirmation identitaire que ces productions dessinent ensemble. Nos réflexions s'attacheront principalement aux sphères théâtrale, identitaire et sociale. Le rapport du GCO et du TMN aux traditions théâtrales canadiennes-françaises qui les ont précédés sur les scènes d'ici relève d'une dynamique de réappropriation. La position des deux groupes à l'égard de l'identité répond à une mise en valeur de la nationalité québécoise et à un rejet de tout objet culturel déraciné de celle-ci, soit parce qu'il est issu d'un artiste étranger, soit parce que son élitisme l'éloigne des spectateurs québécois ordinaires⁵ que ces collectifs cherchent

⁴ Cette expression est une variation sur le titre de l'ouvrage *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* de Pierre Bayard (Paris, Éditions de Minuit, coll. « paradoxe », 2007, 198 pages), une brillante réflexion sur notre mode d'appréhension de la culture.

⁵ Nous aurions certes pu employer l'expression « spectateurs québécois moyens », mais en raison de l'importance qu'accorde le groupe à la notion d'ordinaire, son nom en faisant foi, il nous semblait plus juste d'employer l'expression « spectateurs québécois ordinaires » bien qu'elle soit d'un niveau de langue familier.

à rejoindre ou encore parce qu'il peut être associé à ce qu'ils perçoivent comme le lourd passé canadien-français et dont ils cherchent à s'émanciper. D'un point de vue social, l'arrivée à l'âge adulte des premiers baby-boomers, provoque une rupture avec l'horizon culturel canadien-français et donne lieu à une réforme des paradigmes sociaux et identitaires, tant par les arts que par l'engagement social ou politique. Cette nouvelle perspective prend appui sur un idéal de liberté individuelle, un sentiment de fraternité qui unit la jeune génération, une contestation et un désir de changement de l'ordre établi. Dans le cas qui nous concerne, elle est défendue par le biais de spectacles théâtraux populaires et autochtones développés dans des processus créatifs collectifs.

2. PARCOURS

Parmi les multiples troupes du Jeune Théâtre québécois, le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom font figure d'exceptions. La première création de ces collectifs – composés d'acteurs professionnels, une situation peu commune chez ce genre de troupes – constitue en quelque sorte leur acte de naissance. Le GCO présente *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc* en 1969 et le TMN offre *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* la même année, des spectacles qui ouvrent la voie à la période d'effervescence du Jeune Théâtre québécois. Durant les premières années, les deux groupes connaissent une production particulièrement prolifique, contrairement à la majorité des collectifs québécois de la période qui s'éteignent souvent au bout d'une année ou deux, quand ce n'est pas au bout d'une seule production. Dans la foulée de Tremblay, le GCO et le TMN se présentent comme les premiers artistes à faire d'une forme théâtrale spectaculaire (non textocentriste) le moteur de l'affirmation identitaire québécoise. Dans le cadre de la présente étude, nous privilégierons les premières années de la pratique des deux groupes qui se révèle emblématique de la percée de l'affirmation identitaire dans le Jeune Théâtre québécois et qui se poursuivra jusqu'au milieu de la décennie 1970 environ. Au fil des années, les collectifs tendent de plus en plus à s'émanciper de la convergence qui semble les unir au départ en vertu de leur mode de création commun et de l'empreinte déterminante de la culture québécoise sur leur pratique. Ce mouvement est suivi d'une particularisation des troupes au niveau de la visée, du public cible, des idéaux défendus et de l'esthétique. En 1975, quatre troupes, ainsi que le comité de direction de l'Association Québécoise du Jeune Théâtre, signent le *Manifeste pour un théâtre au service du peuple*⁶ – afin de signifier leur

⁶ Ce manifeste a été lu le 5 décembre 1975 au 18^e Congrès de l'Association Québécoise du Jeune

départ de l'A.Q.J.T. et de prôner un théâtre utilitaire d'inspiration marxiste. En 1976, *Petit manifeste « dramatique » sur la situation d'une bonne partie des artisans de la scène*⁷ laisse entrevoir le désir de certaines troupes semi-professionnelles de se dissocier des nombreux groupes amateurs de l'association. Ces événements constituent des signes concrets que les troupes se radicalisent au fil des années, se particularisent. Bref, le mouvement dont ils font partie se morcelle, s'essouffle au milieu de la décennie 1970, selon l'analyse de Gilbert David⁸. Le nationalisme est alors récupéré par la sphère politique. Avant d'aller plus loin, il est impératif de donner quelques repères sur le parcours des deux troupes.

Le Grand Cirque Ordinaire maintient une pratique plutôt constante durant près d'une dizaine d'années, ce qui donne lieu à onze créations originales. Au fil du temps, ce collectif traverse ruptures, restructurations et changements de personnel jusqu'à s'éteindre complètement après *Les Fiancés de Rose Latulipe* en 1977, exception faite d'un soubresaut tardif en 1986, qui donne lieu au spectacle *Avec Lorenzo à mes côtés*.

Durant les quatre années d'existence du Théâtre du Même Nom, son animateur Jean-Claude Germain produit avec deux cohortes de comédiens successives – qu'il surnomme les Enfants de Chénier (1969-1971) et les P'tits Enfants Laliberté (1971-1973) – douze créations originales, cinq reprises de celles-ci avec de nouvelles distributions et un collage de pièces québécoises. Cette troupe sera absorbée par le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui lors de la saison 1973-1974, alors dirigé par Germain.

Le TMN – que nous ne pouvons qualifier de collectif au même titre que le Grand

Théâtre. Voir Comité de direction de l'AQJT *et. al.*, « Manifeste pour un théâtre au service du peuple : 1975 », Cahiers de théâtre Jeu, n° 7, 1978 [1975], p. 79-88.

⁷ Germain-Guy Beauchamp, « Petit manifeste "dramatique" sur la situation d'une bonne partie des artisans de la scène », Cahiers de théâtre Jeu, n° 7, 1978 [1976], p. 88-92.

⁸ Voir Gilbert David, « Notes dures sur un théâtre mou », *Études Françaises*, vol. 11, n° 2, 1975, p. 95-109.

Cirque Ordinaire – est composé d'un bassin de comédiens réguliers, qui ne sont pas nécessairement de toutes les productions et qui peuvent, selon le projet, prendre part pleinement à la création des spectacles ou encore agir uniquement à titre d'interprètes pour les textes de l'animateur. La structure de fonctionnement du groupe s'apparente donc davantage à celle d'une troupe qu'à celle d'un collectif.

Observer en détail le parcours du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre du Même Nom permettra de circonscrire plus précisément la période sur laquelle portera notre étude, ainsi que d'identifier le corpus d'œuvres qui s'avèrent représentatives d'une affirmation identitaire québécoise. Cela permettra aussi d'isoler les créations développées en collectif de celles qui sont issues de textes de Germain.

2.1 Le Grand Cirque Ordinaire : d'un combat collectif pour la culture québécoise à un théâtre individualiste et désenchanté

Le parcours du Grand Cirque Ordinaire comporte deux périodes distinctes⁹. La volonté d'affirmation identitaire du groupe, ainsi que son désir de rejoindre les spectateurs québécois ordinaires se cristallisent durant son premier cycle de créations (1969-1971). Sa deuxième période (1973-1977) comporte une production nourrie par les idéaux individuels de ses membres et empreinte de désenchantement. Plusieurs signes dénotent l'essoufflement du collectif tout au long de ce dernier cycle et nous incite à le laisser de côté.

Le combat du collectif en faveur de la culture québécoise, tout autant qu'en faveur d'une forme théâtrale plus accessible aux gens d'ici, s'étend à l'ensemble de ses premières créations : *T'es pas tannée*, *Jeanne d'Arc?* (1969), *La Famille transparente* (1969), les

⁹ Les distributions des spectacles du Grand Cirque Ordinaire se trouvent en annexe. L'Annexe A (Distributions du Grand Cirque Ordinaire 1969-1971) retrace le 1^{er} cycle de créations du groupe, alors qu'il s'agit d'un collectif, période sur laquelle ce mémoire propose de se pencher. L'Annexe B (Distributions du Grand Cirque Ordinaire 1973-1986) est vouée au second cycle de créations du groupe, alors qu'il se définit comme une coopérative (1973-1977).

Soirées d'improvisation (1970), *Alice au pays du sommeil* (1970) et *T'en rappelles-tu, Pibrac? ou le Québécoi* [sic] (1971). Durant cette période, le GCO parcourt les routes du Québec avec ses spectacles axés sur la culture québécoise, participant ainsi pleinement à l'affirmation identitaire des gens de sa collectivité. Les longues tournées permettent à ses membres d'exposer leur théâtre aux Québécois ordinaires, qu'ils habitent la métropole ou les régions excentrées, ou encore, qu'ils appartiennent à une communauté qui n'est pas dotée de salle de spectacle. Lors de cette période, le groupe produit à un rythme rapide, à raison de cinq créations en moins de deux ans. Le combat du Grand Cirque Ordinaire en faveur de la culture québécoise et d'un théâtre plus accessible se termine néanmoins en 1971, alors que le contenu de *T'en rappelles-tu, Pibrac?* fait scandale. Les comédiens « bien fatigués¹⁰ » – dira Cloutier – acceptent d'annuler les dernières représentations prévues à la demande du Théâtre Populaire du Québec (TPQ)¹¹, qui a financé leur pratique jusque-là.

Les activités du Grand Cirque reprennent après une pause de plus d'un an. Au cours de ce second cycle de créations, les membres redéfinissent le groupe selon le modèle de la coopérative¹². Comme aucune instance subventionnaire ni compagnie ne prend la relève du

¹⁰ Raymond Cloutier, « Petite histoire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 10.

¹¹ Le Théâtre Populaire du Québec est une compagnie théâtrale qui voit le jour en 1963. Ses orientations et son répertoire varient au fil des ans au gré des changements de directeurs artistiques. On passe ainsi du répertoire classique, sous la gouverne de Jean Valcourt (1963-1969), au répertoire québécois et à la création collective avec Albert Millaire (1969-1971), le directeur artistique qui accepte de financer le Grand Cirque Ordinaire. Cette décision lui coûtera même son emploi. Suite à la création de *T'en rappelles-tu, Pibrac?*, dans laquelle les acteurs du groupe portent des propos désobligeants à l'égard de certaines personnalités politiques bien en vue à l'époque (Pierre-Elliott Trudeau, Robert Bourassa et Jean Drapeau), le TPQ montre la porte à Albert Millaire et cesse le financement du collectif. En fait, les acteurs de ce dernier recevront les seize semaines de salaire restantes à leur contrat en échange de l'arrêt des représentations de *T'en rappelles-tu, Pibrac?*. Pour un parcours détaillé du TPQ, on peut consulter le mémoire de Sylvain Lavoie, *Discours et pratiques du théâtre populaire. Le cas du Théâtre Populaire du Québec de 1963 à 1976*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, 122 pages.

¹² Raymond Cloutier, « Petite histoire », *loc. cit.*, p. 11.

TPQ sur le plan du financement, cette restructuration était inévitable. Le manque de fonds contraint d'ailleurs les acteurs à cesser les tournées. La pratique du GCO se centralise donc à Montréal, réduisant la diffusion qu'il avait auparavant. Son rythme de création s'essouffle; il ne produit qu'un spectacle par année en moyenne, comparativement aux cinq en moins de deux ans du premier cycle. Cette période donne tout de même lieu à un nombre significatif de spectacles : *L'Opéra des pauvres* (1973), *Un Prince mon jour viendra* (1974), *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue* (1975), *La Stépette impossible* (1976), *Mandrake chez lui* (1976) et *Les Fiancés de Rose Latulipe* (1977). La joie et le caractère festif des premiers spectacles disparaissent peu à peu. Raymond Cloutier explique : « [p]our nous autres, l'arrêt du TPQ a été assez violent. On était 5-6 petits fous, très forts, mais on avait rien organisé; là on est devenus narcissiques¹³ ».

Dès *L'Opéra des pauvres* (1973), la première œuvre en coopérative, le désespoir du groupe est palpable : « on avait pas une câlisse de cenne [...] [c]e qu'on a monté c'était *rough*, parce que ce qu'on vivait pis ce qui nous attendait plus tard, c'était *rough*, aussi¹⁴ ». La création suivante, *Un Prince mon jour viendra* (1974), est un spectacle féministe avant l'heure créé par Paule Baillargeon et Suzanne Garceau – les uniques comédiennes du GCO – qui font appel pour l'occasion à Luce Guilbeault. Sous couvert de la création qui répond encore une fois à des idéaux particuliers – idéaux au féminin, dans ce cas-ci – les prémisses du projet trahissent la désillusion des femmes à l'égard de la place qui leur est accordée au sein de la création en collectif : « ce qui nous achalait, c'était qu'on ne

¹³ Raymond Cloutier cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 57.

¹⁴ Louis Baillargeon cité dans Gilbert David *et. al.*, *ibid.*, p. 56-57.

réussissait jamais à vraiment s'exprimer personnellement¹⁵ », explique Paule Baillargeon.

Pour Jean-Cléo Godin, la seconde partie de *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue* (1975) illustre « la difficile réalisation d'un idéal de fraternité et d'amour, la désillusion de ceux qui, croyant toucher au rêve et à l'enchantement, retombent dans le dénuement et la solitude¹⁶ ». Là encore, le spectacle se fait l'écho des individus cachés derrière leurs masques de comédiens, de leur désenchantement à l'égard des inaccessibles idéaux de la génération hippie.

Les membres fondateurs du groupe sont de plus en plus absents des distributions très changeantes, en particulier les femmes, qu'on tente vainement de remplacer par des comédiennes moins expérimentées à partir de *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue*¹⁷. De l'aveu même des membres de longue date, l'inexpérience de leurs nouvelles collaboratrices rend le processus de création plus laborieux¹⁸. À cela s'ajoutent les critiques essuyées par *La Stépette impossible* (1975) – composé de périodes d'improvisation sans canevas, entrecoupées de chansons – tant pour sa forme, dont Jean-Cléo Godin souligne le « côté “brouillon” et inutilement débraillé¹⁹ », que pour son absence de contenu :

¹⁵ Paule Baillargeon citée dans Gilbert David *et. al.*, *ibid.*, p. 62.

¹⁶ Jean-Cléo Godin, « La Tragédie américaine de l'enfant prodigue », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 78.

¹⁷ Voir l'Annexe B : Distributions du Grand Cirque Ordinaire 1973-1986, (2^{ème} cycle de créations).

¹⁸ Voir Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire » *loc. cit.*, p. 74. Francine Noël dénote d'ailleurs dans sa critique du spectacle *La Stépette impossible* l'impact négatif des changements de distribution sur la production, soulignant le clivage entre les comédiens de sexe différent : « à l'époque de la Stépette, le personnel féminin y était, pour le moins, fluctuant. Lors des deux séances d'improvisation auxquelles j'ai assisté, éclataient l'adresse des comédiens et la gaucherie des comédiennes invitées ». (Francine Noël, « *La Stépette impossible* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 86.).

¹⁹ Jean-Cléo Godin, « Un Grand Cirque (peu) Ordinaire », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II : nouveaux auteurs, autres spectacles*, Ville LaSalle (Québec), Hurtubise HMH, 1980, p. 84.

« [p]ourquoi improviser si on n'a rien à dire?²⁰ », demande pour sa part Gilbert David.

Les productions suivantes ne permettent pas au groupe de sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve engagé. Par son individualisme, *Mandrake chez lui* (1976) – *one-man-show* de Raymond Cloutier – marque la fin du travail de création en collectif, qui faisait jusque-là la spécificité du Grand Cirque Ordinaire. Le virage amorcé dans cette production se confirme lors du spectacle suivant, *Les Fiancés de Rose Latulipe* (1977), qui en laisse une image éloquente : quatre comédiens en scène, dont seulement deux membres fondateurs du groupe – trois si l'on ajoute Cloutier qui signe la mise en scène – se retrouvent seuls, sans leurs acolytes féminines²¹. Le Grand Cirque Ordinaire est désormais décimé, incapable d'éviter l'éclatement. Ces nombreux signes qui traduisent l'essoufflement du groupe au cours de ce deuxième cycle; nous ont conduits à concentrer notre étude sur le premier, beaucoup plus riche en regard de l'affirmation identitaire dans le Jeune Théâtre québécois.

2.2 Le Théâtre du Même Nom : d'un théâtre québécois en collectif à une pratique textocentriste et hiérarchisée

Le *Spectacle d'adieu* donne le coup d'envoi au un premier cycle du Théâtre du Même Nom, qui s'ouvre en 1969 et se clôt en 1971, comme pour le Grand Cirque Ordinaire. Au cours de cette période, deux modes de création s'entremêlent. Dans le premier cas, après avoir proposé un canevas à son groupe de comédiens, Jean-Claude Germain – la figure de proue du groupe – s'inspire de leurs improvisations pour créer le spectacle; dans le second, l'auteur monte une pièce qu'il a écrite en faisant davantage appel aux membres de sa troupe comme interprètes que comme créateurs.

²⁰ Gilbert David, « *La Stépette impossible* », *Cahiers de théâtre Jeu*, 1976, n° 2, p. 96.

²¹ Je dois cette remarque à Alexandre Cadieux qui l'a élégamment souligné dans « Le Conte québécois : quelques voyages », *Jeu : revue de théâtre*, n° 131, 2009, p. 113-121.

Les pièces créées en collectif comportent bien souvent de généreuses distributions²² et constituent, du point de vue de la culture, « une tentative de récupération d[u] passé culturel québécois avec tout ce qu'il pouvait comporter de "kétaine" et de dépassé²³ ». Les membres du TMN remettent en question certains symboles clés de la culture canadienne-française : la famille traditionnelle dans *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* (1969), la religion catholique dans *Si Aurore m'était contée deux fois* (1970) et *La Mise à mort de la miss des miss* (1970) et la culture politique canadienne-française dans *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler c'est se respecter!* (1971).

D'autres pièces du premier cycle ne prennent pas part à ce mouvement d'affirmation identitaire en collectif. Il faut compter parmi celles-là, les textes conçus exclusivement par Germain : *Finies les folies* (1969), produit par le CEAD et la Nouvelle Compagnie Théâtrale, et *Le Pays dans l'pays* (1971), pièce mise en scène par André Brassard dans le cadre de *Poèmes et chants de la résistance II*. Le spectacle *Les Tourtereaux ou la vieillesse frappe à l'aube* (1970) fait aussi problème. Outre une distribution d'à peine deux comédiens – ce qui relativise de beaucoup l'idée d'une création en collectif –, cette production déroge d'un point de vue formel des autres spectacles qui participent au mouvement d'affirmation identitaire québécois. Selon Michel Bélaïr, « [c]ontrairement aux précédentes productions de la troupe, "Les Tourtereaux" ne s'inspirent pas de la forme de la revue ou du show²⁴ ». Ce spectacle fait même appel à « une structure dramatique

²² Le noyau central du Théâtre du Même Nom est composé, durant la période de 1969 à 1971, de Jean-Luc Bastien, Louise Dussault, Odette Gagnon, Nicole Leblanc, Gilles Renaud, Monique Rioux et Yves Sauvageau, qui se joint au groupe peu après sa fondation. Voir l'Annexe C : Distributions des Enfants de Chénier 1969-1971 (1^{er} cycle du Théâtre du Même Nom).

²³ Michel Bélaïr, « Une Sorte de nouveau départ... », *Le Devoir*, 5 juin 1971, p. 17.

²⁴ Michel Bélaïr, « "Les Tourtereaux" : un TMN nouveau style! », *Le Devoir*, 3 décembre 1970, p. 14.

complexe²⁵ », ce qui confirme que Germain l'a écrit seul, plutôt que de le créer en collectif.

Aux alentours d'avril 1971, peu avant la création du *Roi des mises à bas prix* (1971), se clôt le cycle des Enfants de Chénier, le premier du Théâtre du Même Nom. À ce moment, la majorité de la cellule originale de comédiens quitte le collectif et une nouvelle équipe se joint à Germain. Cette importante mutation est scellée par un changement de nom : les Enfants de Chénier se voient remplacés par les P'tits Enfants Laliberté (1971-1973)²⁶. Après cette rupture, le groupe diminue considérablement son rythme de création et reprend davantage d'œuvres qu'il n'en crée. Plutôt que de miser sur la production de nouvelles pièces, Germain amorce une série de reprises des créations des Enfants de Chénier avec sa nouvelle cohorte de comédiens : *Rodéo et Juliette* (1972), *Les Tourtereaux (ou la vieillesse frappe à l'aube)* (1972) et *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* (1973). À cela s'ajoute *Les Jeunes s'toute des fous!* (1971-1972), un collage de pièces de dramaturges québécois.

Les trois créations originales du second cycle s'apparentent à celles du premier en ce qu'elles s'attachent à des éléments emblématiques de la culture canadienne-française. Elles reprennent toutefois, sans la renouveler, l'affirmation identitaire qui caractérise le premier mouvement du groupe. *Le Roi des mises à bas prix* (1971) raconte l'histoire de Farnand, « un bon bougre de canayen "pogné", pour qui la taverne est un havre béni, la bière un élixir magique et la société une nécessité aliénante et totalitaire²⁷ »; *La Charlotte électrique*²⁸

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Voir Michel Bélair, « Une Sorte de nouveau départ... », *loc. cit.*, p. 17. La seconde cohorte de comédiens du Théâtre du Même Nom est composée de Murielle Dutil, Maurice Gibeau, Nicole Leblanc, Gilbert Lepage, Claude Maher, Jean-Pierre Piché et Michelle Rossignol. Voir l'Annexe D : Distributions des P'tits Enfants Laliberté 1971-1973 (2^{ème} cycle du Théâtre du Même Nom).

²⁷ Martial Dassylva, « La Vie quotidienne de Farnand Sansouci », *La Presse*, 4 juin 1971, p. B8.

²⁸ De son nom complet : *La Charlotte électrique ou un conte de Noël tropical pour toutes les filles perdues dans a'brume, dans a'neige ou dans l'vice.*

(1972-1973) se construit autour du folklore associé à la fête de Noël²⁹; finalement, *Dédé mesure* (1972) nous plonge dans l'univers de la mode afin de faire valoir des idées féministes³⁰.

Comme pour les Enfants de Chénier (1969-1971), Germain fait ses adieux aux P'tits Enfants Laliberté après deux ans de collaboration (janvier 1973), à la suite de *La Charlotte électrique* (1972-1973)³¹. Cette rupture semble coïncider avec la nomination de l'animateur du TMN comme directeur artistique du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui³². Germain délaisse alors la création en collectif et remplit les rôles d'auteur, de metteur en scène et de directeur artistique de la compagnie qui produit ses spectacles.

En somme, après un travail principalement axé sur l'animation avec les Enfants de Chénier, Germain délaisse la forme de la création collective et s'impose davantage comme metteur en scène avec les P'tits Enfants Laliberté. Certes, il crée trois pièces en collectif avec cette seconde cohorte, mais travaille à la mise en scène de la majorité des spectacles qui sont issus de textes déjà existants. Après avoir poursuivi un parcours principalement collectif et axé sur l'affirmation identitaire lors de son premier cycle, le TMN s'institutionnalise au fil des années, diminue son nombre de créations originales, mise sur un processus créatif textocentriste et plus hiérarchisé. C'est pourquoi son second mouvement, ainsi que la pratique de Jean-Claude Germain en tant que directeur du Théâtre d'Aujourd'hui peuvent difficilement nourrir l'étude que nous entendons mener.

²⁹ Laurent Mailhot, « Les P'tits enfants de Germain par eux-mêmes », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II : nouveaux auteurs, autres spectacles*, op. cit., p. 141.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ À ce sujet, on peut consulter le très minutieux travail de Pierre Lavoie : « Bio-bibliographie », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°13, 1979, p. 105-141.

³² Voir Annexe D : Distributions des P'tits Enfants Laliberté 1971-1973 (2^{ème} cycle du Théâtre du Même Nom).

3. Problématique et hypothèse

Durant leur premier cycle de créations (1969-1971), le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom mènent une entreprise à portée critique. Sur le plan social, celle-ci remet en question la culture traditionnelle canadienne-française. Sur le plan artistique, ce sont les traditions théâtrales dominantes des écoles de formation et des scènes institutionnelles qui font l'objet de leurs foudres. Lors de leur passage à l'École nationale et au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, les membres des deux collectifs sont formés selon la tradition franco-française du théâtre d'art. Cette forme théâtrale consacrée, élitiste, universaliste et étrangère prend pour les apprentis acteurs québécois la valeur de culture seconde, selon le concept développé dans *Le Lieu de l'homme*³³ de Fernand Dumont. Celle-ci ne correspond toutefois pas au type de théâtre qu'ils désirent faire. Ainsi, plutôt que de monter des classiques du répertoire international qui interrogent la destinée de l'Homme, les deux collectifs mettent en scène la culture familière des Québécois ordinaires, la culture première dirait Dumont : quotidienne, populaire, contemporaine et locale.

L'influence des traditions d'origine française sur la pratique théâtrale d'ici est non seulement redevable aux écoles de formation spécialisées qu'ont fréquentées les membres du GCO et du TMN, mais aussi aux scènes institutionnelles canadiennes-françaises – le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre-Club, la Nouvelle Compagnie Théâtrale – avant même la naissance des deux troupes. Leur rejet de ces traditions étrangères participe donc de leur mouvement de réévaluation critique de la culture canadienne-française. Dans l'espoir de s'en libérer et de refonder, en termes québécois, une culture qui leur corresponde davantage, les

³³ Fernand Dumont, *Le Lieu de l'homme : la culture comme distance et mémoire*, Montréal, HMH, coll. « Bibliothèque québécoise », 2005 [1968], 274 pages.

deux collectifs font le procès de ses principaux traits et valeurs en privilégiant la dérision, l'humour et la caricature, ce qui constituera une nouvelle façon d'appréhender le monde qu'on nommera québécoité. Finalement, d'un point de vue social, les comédiens du GCO et du TMN font partie d'une vaste génération de jeunes qui émane du baby-boom. Inspirés par les courants contestataires américains et européens, les Québécois combattent la colonisation économique et culturelle dont les membres de leur collectivité leur semblent victimes. Raymond Cloutier, figure de proue du GCO, déplore ainsi ce qu'il nomme « notre inculture, notre manque de respect envers cette langue-là – même nous-mêmes les francophones, on s'en fout – notre abandon à l'américanité cheap³⁴ ». Les attaques des deux collectifs prennent ainsi pour cibles l'américanisation, l'Église catholique, l'héritage culturel de la France...

Plusieurs éléments centraux de la pratique du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre du Même Nom témoignent de leur prise de distance avec la culture seconde du théâtre d'art au profit de la mise en valeur d'une culture première québécoise : mode de création en collectif, théâtralisation de la vie quotidienne québécoise, réappropriation des formes populaires canadiennes-françaises, réévaluation du jeu et du rôle de l'acteur, développement d'une esthétique critique d'inspiration brechtienne.

Le parcours que je propose se fera en quatre temps. Un premier chapitre sera consacré à dégager les principaux courants de l'histoire théâtrale canadienne-française et québécoise, qui ont exercé une influence de premier plan sur les deux collectifs, ainsi qu'à asseoir les bases épistémologiques de notre projet d'étude. Le deuxième chapitre permettra

³⁴ Raymond Cloutier cité dans Jean-Claude Coulbois (réal.), *Un Miroir sur la scène, première partie : l'affirmation*, Montréal, ACPAV-ONF, 1997, vidéocassette, 53 min.

de définir le modèle théâtral dominant, tel qu'il est transmis aux jeunes acteurs du GCO et du TMN lors de leur formation professionnelle en jeu, ainsi que le contre-modèle qu'ils lui opposent. Le troisième chapitre s'attachera à décrire le contenu et les prises de position idéologiques que renferment les spectacles des deux troupes. La pratique de ces dernières est orientée par une volonté de réappropriation de la culture première, déjà mise en scène par les formes théâtrales populaires antérieures, selon une nouvelle perspective autocritique et autodérisoire. Ce parcours débouchera sur un dernier chapitre d'analyse de l'esthétique et des procédés scéniques des spectacles du GCO et du TMN, lesquels conduisent à une mise à distance critique des traits, valeurs et institutions culturels qui dominent la période.

CHAPITRE I

L'émergence d'une conscience nationale québécoise dans le champ théâtral du Québec : repères historiques et épistémologiques

Depuis le début du XX^e siècle, les pratiques scéniques québécoises s'orientent autour de deux principaux courants d'influence, l'un originaire de la France (francité), l'autre englobant les formes issues du continent américain (américanité). Le tournant des années 1960 donne lieu à l'émergence d'une façon renouvelée de se positionner face à la culture, qui postule l'existence d'un nouvel ordre des choses (québécoisité) caractérisé par une inscription dans la contemporanéité et un travail de relecture critique de l'horizon culturel canadien-français qui l'a précédé. Le positionnement du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre du Même Nom au sein du champ théâtral, ainsi que leur rapport aux pratiques scéniques et artistiques antérieures, est indissociable d'une volonté de légitimation et d'autonomie à l'égard de la France. La dialectique qui s'impose entre l'américanité et la francité va bien au-delà d'une question d'origine nationale. C'est plutôt à un choix entre deux horizons culturels distincts, l'un populaire (culture première), l'autre humaniste (culture seconde), auquel sont confrontés les collectifs. Originaire de la France, le théâtre d'art met en scène le répertoire intemporel et universel de la culture lettrée, alors que les traditions de l'américanité (burlesque, réalisme américain et canadien-français) mettent en scène la réalité locale et populaire de façon accessible, en employant la langue du peuple. Les collectifs peuvent ainsi reprendre les modèles franco-français déjà éprouvés ou encore se réappropriier, en termes québécois, les traditions américaines.

1. LES DEUX HORIZONS CULTURELS DE FERNAND DUMONT

Les concepts de culture première et seconde seront employés au cours de ce mémoire, puisqu'ils permettent de traduire adéquatement le parcours du GCO et du TMN au fil des années. Fernand Dumont les développe d'ailleurs à l'époque même où débute le rayonnement de ces collectifs. L'auteur publie *Le Lieu de l'homme* – ouvrage dans lequel il déploie ce qu'il nomme une « philosophie des sciences de l'homme³⁵ » – en 1968, tandis que les groupes qui m'intéressent sont fondés l'année suivante, en 1969; le premier comme les seconds s'inscrivent donc dans un même univers socio-historique. Dumont est par ailleurs ouvertement nationaliste et souhaite mener une réflexion qui s'inscrit là où il se trouve : « [L]a raison a, comme l'homme, besoin d'un lieu³⁶ », défend-il dès le premier chapitre du *Lieu de l'homme*. Ainsi, tout au long de sa carrière, les réflexions du sociologue sont indissociables du fait qu'il cherche à écrire à partir du Québec.

Loin d'imposer une coupure manichéenne entre les concepts de culture première et de culture seconde, ou de les opposer, Dumont les fait cohabiter et évoluer dans une relation d'interdépendance. La culture seconde émerge de la culture première à travers le processus de stylisation et, plus rarement, à travers celui que l'auteur nomme la connaissance. Le premier consiste à créer des œuvres réflexives ou artistiques qui transforment notre rapport quotidien au monde, tandis que le second jette un nouvel éclairage sur notre univers familier au terme d'une démarche intellectuelle. Dans un cas comme dans l'autre, ils mettent à

³⁵ Fernand Dumont, *Le Lieu de l'homme*, op. cit., p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

distance notre monde quotidien par un processus de réinterprétation qui amène à intégrer une sphère culturelle seconde, détachée de celle que nous habitons au quotidien.

1.1 Culture première

De façon un peu plus concrète, Fernand Dumont définit la culture première dans ses écrits comme notre « sens premier du monde³⁷ ». Elle est composée « [d']un ensemble de rapports avec le monde [et] des valeurs³⁸ » partagés par les membres d'une collectivité, ce à quoi ils choisissent consciemment d'adhérer – une décision qui forme une sorte de ciment social. La sphère culturelle première constitue un « donné³⁹ »; « [l]es hommes s'y meuvent dans la familiarité des significations, des modèles et des idéaux convenus : des schémas d'actions, des coutumes, tout un réseau par où l'on se reconnaît spontanément dans le monde comme dans sa maison⁴⁰. » Dans le cas qui nous concerne, la culture première est composée de tous les éléments dont les Québécois font communément l'expérience au quotidien : le travail journalier, la famille, l'urbanité ou la ruralité, la religion catholique, la vie politique, les médias de masse (télé, radio, journaux), les divertissements populaires (émissions télévisées et radiophoniques, chansons, humour, hockey, lutte...), etc. Quoique très différente de la culture seconde, elle en est indissociable.

En effet, l'auteur du *Lieu de l'homme* voit en la culture le lieu d'un dédoublement⁴¹.

Le rapport entre les deux horizons culturels se fonde à la fois sur leur « dualité » et leur

³⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁸ *Ibid.*, p. 149.

³⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 227.

« complémentarité⁴² ». L'émergence de la culture seconde dépend de cette liaison double.

Au départ, la culture première ne sépare pas le sens aperçu et le sens vécu. Ce n'est que par rapport à cette liaison préalable que deviennent possibles les disjonctions ultérieures qui sont à l'œuvre dans la culture seconde. Ces ruptures ne sont d'ailleurs jamais absolues, sans quoi la conscience, pour se retrouver dans la distance ainsi créée, s'évanouirait dans [un] ciel inconnu [.]⁴³

Pour Fernand Dumont, l'essence de la culture réside dans la distance même qui dissocie la culture première de la culture seconde⁴⁴. Malgré leurs divergences, l'émergence de la culture seconde dépend de la culture première, puisqu'elle lui sert d'assise : elle constitue en quelque sorte le *lieu* depuis lequel elle se déploie.

1.2 Stylisation et connaissance

Dumont nomme stylisation le procédé qui permet le passage de l'horizon culturel familier à celui qui est construit, acquis. Ce processus se fonde sur « l'abolition momentanée des rapports de la conscience et du monde⁴⁵ ». Ainsi, alors que la culture première offre une image cohérente, homogène et familière du monde, « [l]'autre culture s'infiltré par les fissures que la première veut masquer, elle suggère que la conscience ne saurait être enfermée ni dans le monde ni en elle-même; de ce malaise, elle fabrique les fragments d'un autre monde⁴⁶. » La stylisation relève donc d'une mise à distance de la culture première, ce qui permet à un univers second de surgir. Ce processus s'opère indépendamment de la nature de l'œuvre. Qu'une personne lise un traité de philosophie des plus riches ou qu'elle assiste à

⁴² *Ibid.*, p. 62-63.

⁴³ *Ibid.*, p. 260.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 86-87.

une pièce de boulevard, elle n'en est pas moins exposée à une représentation seconde du monde – voire même absorbée par celle-ci – pour la durée de sa lecture ou de la représentation. Ce n'est qu'au bout de cette période, où elle se retrouve à distance de la culture commune, qu'elle la réinvestit et qu'elle recouvre son rapport familial et quotidien au monde.

La culture seconde peut aussi être issue de la connaissance⁴⁷, qui constitue un autre mode de dédoublement de la culture. Lorsqu'il définit ce concept, Dumont souligne l'importante distance qui le sépare du procédé de stylisation⁴⁸ :

Si la signification première du monde peut être déplacée [par le processus de stylisation], elle peut être aussi *réduite*. Cette réduction est l'œuvre de la connaissance [...]. *Réduire*, c'est au sens le plus élémentaire et le plus strict, *fragmenter*. [...] On le voit, si la connaissance est fragmentation, c'est moins parce qu'elle morcelle le réel que parce qu'elle brise les significations premières qui le recouvrent [...]⁴⁹

La stylisation et la connaissance sont donc deux modes foncièrement différents de dédoublement de la culture. Là où le premier déplace la signification de la culture commune, la transpose en une nouvelle façon de se la représenter, le second impose une fragmentation⁵⁰. Le vocabulaire employé par Dumont laisse entrevoir au lecteur attentif les critiques qu'il réserve à la connaissance et à la science, la principale instigatrice de ce processus. Les attaques de l'auteur sont majoritairement dirigées vers le mode d'appréhension de la culture que partagent les disciplines scientifiques. Contrairement à la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 115-116.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 228.

stylisation à travers laquelle « la signification [...] paraît sourdre du monde lui-même grâce à une activité de manipulation⁵¹ », l'autre mode de dédoublement de la culture procède, selon l'auteur, de façon plus abrupte, bien moins respectueuse de l'essence de la culture première.

Si la connaissance se constitue en défaisant les significations acquises, en brisant l'espace où l'action est structurée par des coutumes et des conventions, son *application* ne peut consister qu'à refaire, en sens inverse, le chemin ainsi parcouru : à réinsérer dans la vie sociale et dans l'existence de tous les jours des schèmes de comportements qui n'en procèdent pas⁵².

En somme, si la stylisation permet de dégager la signification du monde à partir du monde lui-même, la connaissance lui impose un sens qui découle de la sphère préexistante des disciplines scientifiques. Ces dernières accolent une signification à la culture commune, plutôt que d'en faire le lieu d'où elle se déploie.

1.3 Culture seconde

La culture seconde se présente comme le produit d'un travail d'interprétation qui occasionne une « rupture des solidarités quotidiennes de la conscience et du monde⁵³ ». Cette disjonction amène « des univers parallèles » – autrement dit la culture seconde – à surgir, afin de « colmater les trous du monde et les fuites du sens⁵⁴ ». Contrairement à la culture première, qui est innée, il s'agit ici d'un horizon culturel acquis, appris. Les traits et valeurs qui le composent prennent les formes les plus diverses : des œuvres artistiques, réflexives ou critiques, tout autant que des connaissances scientifiques et empiriques. Ces

⁵¹ *Ibid.*, p. 142.

⁵² *Ibid.*, p. 137.

⁵³ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

éléments – d'un vaste spectre de disciplines – sont donc la résultante d'un projet semblable : l'interprétation, la reprise en charge, l'organisation, la mise en cohérence par l'homme de la culture première de sa communauté. Bref, la culture seconde, qui les rassemble, constitue « un univers second où ma communauté historique tâche de se donner, comme horizon, une signification cohérente d'elle-même⁵⁵ », pour reprendre les mots de Dumont.

Le rapport dialectique entre la culture première et la culture seconde recoupe celui entre l'américanité et la francité qui structure le champ théâtral québécois du XX^e siècle et exerce une influence déterminante sur la définition du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre du Même Nom, tout comme sur le positionnement des deux groupes dans le mouvement du Jeune Théâtre québécois. Dans la section suivante, nous retracerons quelques jalons historiques du théâtre au Québec pendant le second tiers du XX^e siècle en prenant appui sur les notions d'américanité, de francité et de québécoité. Cela nous permettra de situer notre objet d'étude dans une perspective plus large et, par la même occasion, de saisir la pertinence de l'approche de Fernand Dumont pour nos propres analyses.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 62.

2. VERS UN CHANGEMENT D'UNIVERS CULTUREL : DE L'HORIZON CANADIEN-FRANÇAIS À LA PERSPECTIVE QUÉBÉCOISE

Les années 1960 voient l'apparition de la notion de québécoité⁵⁶. D'abord présente en littérature à partir du milieu de la décennie, entre autres chez les écrivains de la revue *Parti pris*⁵⁷, cette perspective – dont le joual constitue le symbole emblématique – se fraye un chemin au sein du champ théâtral avec la production florissante de dramaturges (Tremblay, Garneau, Barbeau...) et de collectifs du Jeune Théâtre (le GCO et le TMN en tête). L'émergence de ce « nouveau théâtre québécois⁵⁸ », qui concurrence vigoureusement le qualificatif « canadien-français » jusque-là incontesté, participe d'un renouvellement du rapport à la culture et à l'identité nationale. Ce mouvement investit l'espace public d'une façon particulièrement vive au moment où il est récupéré par la sphère politique. Incarné dans le projet d'un pays à bâtir, il mène au référendum sur l'indépendance du Québec de 1980. Définir la québécoité dans le contexte précis de l'histoire théâtrale nous invite à faire un retour en arrière, ainsi qu'à poser quelques balises préalables, passage obligé d'une compréhension de ce concept qui soit adaptée au cadre de cette recherche.

Les traditions étatsuniennes et franco-françaises jouent un rôle de premier plan dans « [l]a fabrique de formes indigènes⁵⁹ ». Du burlesque américain qui parcourt les salles québécoises à partir du début du siècle – avant d'être traduit, puis adapté par les acteurs d'ici – au répertoire et à la langue hexagonale que l'on entend sur « les principales scènes

⁵⁶ Voir Nicole Fortin, « Qu'est-ce que la littérature québécoise? », dans *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 39-45.

⁵⁷ Voir à ce sujet Robert Major, « L'Écriture partipriste », dans *Parti pris : idéologies et littérature*, Ville LaSalle (Québec), Hurtubise HMH, coll. « Littérature », 1979, p. 267-302.

⁵⁸ Voir Michel Bélair, *Le Nouveau Théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, 203 pages.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 85.

institutionnelles (Théâtre du Nouveau Monde, Théâtre du Rideau Vert ou Théâtre-Club)⁶⁰ », l'américanité prend valeur de culture première, ce avec quoi les dramaturges et collectifs québécois veulent renouer, alors que la francité constitue un produit de la culture seconde, ce qu'ils rejettent.

2.1 La francité, héritage second du vieux continent

À l'exception des pièces du réalisme populaire de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé – qui s'inscrivent dans un phénomène « d'ouverture et de mouvance qui dit le consentement du Québec à son appartenance continentale⁶¹ » –, les textes dramatiques présentés sur les scènes canadiennes-françaises proviennent du répertoire franco-français ou constituent une réappropriation de celui-ci par les auteurs locaux, ce qui témoigne de l'adhésion du milieu théâtral québécois à la francité. De fait, la vaste majorité des dramaturges canadiens-français emploient une langue normative et répondent aux canons de la dramaturgie franco-française, gages d'une conformité esthétique avec les codes dominants de la culture hexagonale⁶². Les Compagnons de saint Laurent (1937-1952⁶³) et les écoles professionnelles de jeu montréalaises (ÉNT et Conservatoire de Montréal) contribuent pour une grande part à l'apparition et au maintien des pièces consacrées du répertoire européen sur les scènes québécoises. La tradition du théâtre d'art français, dans laquelle cette troupe et les institutions scolaires s'inscrivent, privilégie en effet un « retour aux grandes œuvres du

⁶⁰ Sylvain Schryburt, « L'Amérique du théâtre québécois : un parcours en trois mouvements », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, 2005, p. 86.

⁶¹ Yvan Lamonde, *Ni avec eux ni sans eux : le Québec et les États-Unis*, op. cit., p. 11.

⁶² Cela se reconnaît dans les premières œuvres de Jacques Languirand, qui peuvent être associées au théâtre de l'absurde et aussi dans les pièces de Lomer Gouin ou celles de forme très classique de Paul Toupin.

⁶³ Voir Anne Caron, *Le Père Émile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1978, 185 pages.

passé⁶⁴ ». Le Théâtre du Nouveau Monde – fondé par plusieurs anciens Compagnons de saint Laurent formés professionnellement en France après leur passage dans cette troupe amateur – s'inscrit aussi dans cette tradition. Institutionnellement dominante depuis sa fondation en 1951, la compagnie propose principalement des classiques de la dramaturgie européenne depuis sa fondation en 1951 (Claudel, Molière, Racine), ainsi que de rares pièces canadiennes-française (les œuvres du réalisme bourgeois de Marcel Dubé et *Klondike* de Jacques Languirand notamment)⁶⁵. L'ÉNT ne s'appuie sur aucune pièce locale dans son programme de formation depuis son ouverture en 1960 jusqu'en 1971, année où le metteur en scène André Brassard introduit la dramaturgie québécoise au sein des exercices publics⁶⁶. Le Conservatoire de Montréal, dirigé par Jean Valcourt (1958-1970)⁶⁷, ainsi que le Théâtre Populaire du Québec durant la période où il en était le directeur (1963-1969) n'échappent pas à cette tendance. Dans le cadre des exercices publics du Conservatoire de Montréal, Valcourt emploie principalement les textes de Molière, mais aussi ceux d'auteurs européens contemporains tels que Jean Anouilh ou encore Georges Courteline. Au TPQ, il présente des œuvres d'Anouilh, de Beaumarchais, de Corneille, de Luigi Pirandello et de Racine⁶⁸. Finalement, la Nouvelle Compagnie Théâtrale programme Corneille, Marivaux, Molière et

⁶⁴ « This return to the great works of the past [...] ». Michel Saint-Denis, [traduction libre], *Theatre : the Rediscovery of Style and Other Writings*, édition de Jane Baldwin, Londres/New-York, Routledge, coll. « Routledge Theatre Classics », 2009, p. 73.

⁶⁵ Voir Lorraine Pintal (sous la dir.), *Le TNM, d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Lanctôt, 2006, 197 pages.

⁶⁶ ÉNT, « École nationale de théâtre – Faits marquants [1970-1989] », site consulté le 7 juillet 2011, [en ligne], <http://www.ent-nts.ca/fr/ecole/historique/1989.aspx> (Il faut aussi souligner que le programme de formation de l'ÉNT a été élaboré par l'Européen Michel St-Denis.).

⁶⁷ Danièle Le Blanc, « La Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants », *L'Annuaire théâtral*, n° 16, 1994, p. 198.

⁶⁸ Sylvain Lavoie, « Théâtre populaire du Québec, acte I : les années Valcourt », *Jeu : revue de théâtre*, n° 130, 2009, p. 160-165.

Tchékhov notamment durant les années 1960⁶⁹.

Ainsi, de la France provient une vision humaniste, seconde, de la culture (préexistante, canonique, universelle, élitiste). Aux yeux de plusieurs artistes québécois, le courant dominant de la francité n'offre qu'un faible écho à l'identité nationale canadienne-française et la langue hexagonale qu'on y exploite reste elle aussi dénuée d'ancrage culturel autochtone. Ce courant emprunte au grand répertoire, dont la valeur se fonde sur des qualités esthétiques qui apparaissent intrinsèques aux œuvres, c'est-à-dire des critères préexistants à la scène et indépendants du contexte de représentation. En effet, si les tenants du théâtre d'art insistent sur l'importance de créer des spectacles intimement liés aux enjeux de son milieu et de son époque, ceux-ci devraient être produits à partir de pièces canoniques.

⁶⁹ Voir Jean-Luc Bastien et Pierre MacDuff (sous la dir.), *La Nouvelle Compagnie Théâtrale : en scène depuis 25 ans*, Montréal, VLB, 1988, 315 pages.

2.2 L'américanité, les racines continentales du théâtre au Québec

L'américanité – comme l'ont souligné Sylvain Schryburt et Pierre L'Hérault dans des articles qui en évaluent la portée dans le théâtre québécois du XX^e siècle⁷⁰ – est à distinguer de l'américanisation. La définition que donne Yvan Lamonde de ces deux concepts, sur laquelle s'appuie la réflexion de Schryburt, est celle qui s'avère la plus féconde pour notre étude. L'américanité revêt pour cet historien un caractère plus positif que l'américanisation, à laquelle on tend à associer un aspect péjoratif.

[...] l'américanisation du Québec, concept de résistance ou de refus, est ce processus d'acculturation par lequel la culture étatsunienne influence et domine la culture autant canadienne-française que québécoise – et mondiale – tandis que l'américanité, qui englobe tout autant l'Amérique latine que l'Amérique saxonne, est un concept d'ouverture et de mouvance qui dit le consentement du Québec à son appartenance continentale.⁷¹

À la lumière de ces définitions, nous emprunterons le concept d'américanité plutôt que celui d'américanisation. Si les artistes de la scène québécoise ont certes le sentiment de devoir lutter contre le risque d'une « acculturation » au profit de la culture américaine, c'est surtout l'influence hégémonique de la culture théâtrale franco-française qui est perçue comme une menace. Dans l'histoire du théâtre au Québec, cette période d'émergence de la québécité met en jeu une américanité restreinte, limitée à une ouverture aux formes étatsuniennes, et excluant de ce fait l'Amérique latine et l'amérindianité. Il faut attendre environ une décennie avant que ce concept évolue vers une définition plus englobante, « l'apparition de la conscience d'une Amérique multidimensionnelle⁷² » ne voit le jour qu'au cours des années

⁷⁰ *Ibid.*, p. 82-93./ Pierre L'Hérault, « L'Américanité dans la dramaturgie québécoise : constantes et variations », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (sous la dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 155-178.

⁷¹ Yvan Lamonde, *Ni avec eux ni sans eux : le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1996, p. 11.

⁷² Pierre L'Hérault, « L'Américanité dans la dramaturgie québécoise : constantes et variations »,

1980, avec les pratiques interculturelles de Robert Lepage et de Gilles Maheu, entre autres⁷³, et la percée au Québec de dramaturges migrants tels que Marco Micone et Wajdi Mouawad⁷⁴.

Durant le second tiers du XX^e siècle, l'américanité du théâtre québécois s'incarne principalement, du point de vue de la forme, dans le burlesque adapté des États-Unis, ainsi que dans les textes de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé. Le réalisme populaire des premières œuvres de ces auteurs (*Tit-Coq*, *Zone*, *Un Simple Soldat*) et la dramaturgie réaliste américaine de Tennessee Williams, Eugène O'Neill ou Arthur Miller s'inscrivent tous dans la perspective de l'américanité.

2.2.1 Pour un théâtre national et populaire : le réalisme canadien-français

L'apparition d'une conscience nationale sur les scènes du Québec précède de plusieurs années la la pratique de Tremblay, du GCO et du TMN. Dans sa célèbre allocution de 1949, intitulée *Pour un théâtre national et populaire*⁷⁵, Gratien Gélinas dévoile son parti pris pour un théâtre inspiré de la réalité canadienne-française : « *la forme dramatique la plus pure – je ne dis pas la seule mais bien la plus pure – serait celle qui représenterait le plus directement possible le public même auquel ce théâtre s'adresserait*⁷⁶. » Il ajoute : « cette union [entre acteur et spectateur] ne sera jamais aussi totale, en principe du moins, qu'entre un auteur et un public de la même essence, *de la même souche, du même passé, du même présent et du même avenir*⁷⁷. » Marcel Dubé s'engagera dans une voie similaire à celle envisagée par Gélinas. Au moment de faire un retour sur ses débuts en tant que dramaturge,

loc. cit., p. 176.

⁷³ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 168-169.

⁷⁵ Gratien Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire », *loc. cit.* p. 32-42.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

Dubé explique : « Je n'avais qu'un souci : communiquer, c'est-à-dire trouver un moyen d'attirer les gens dans une salle, de façon à ce qu'ils se reconnaissent et afin de dialoguer avec eux. [...] J'écrivis, alors, le langage du peuple⁷⁸. »

Ces préoccupations se manifestent sans contredit dans l'œuvre dramatique des deux auteurs. Tout d'abord chez Gélinas qui crée – dans une forme populaire – le personnage de Fridolin (1938-1946), le naïf, mais non moins mythique héros canadien-français, avant d'offrir avec *Tit-Coq* (1948), un personnage qui donne véritablement corps à son projet de dramaturgie nationale. Cette pièce réaliste présente un héros et une langue populaires, reflets de la réalité des spectateurs d'alors. Il en va de même des premières pièces de Marcel Dubé, qui offrent, par leur traitement empreint de réalisme, une image d'elle-même à la collectivité canadienne-française. Tarzan, le protagoniste de *Zone* (1953), se fait l'allégorie du destin tragique de sa nation – sa volonté d'échapper à la pauvreté et sa faible éducation le mènent à être criblé de balles. Joseph Latour, le héros d'*Un Simple Soldat* (1958), incarne l'aliénation des ouvriers de l'époque : « Tout ce que j'ai, je te le répète, c'est mes deux mains⁷⁹ », affirme-t-il. Ce thème, ainsi que les personnages issus du peuple seront aussi très présents dans la pratique des collectifs.

2.2.2 Le burlesque

Les formes théâtrales populaires (burlesque, sketch, revue, variété) qui figurent sur les scènes canadiennes-françaises se rapprochent de la pratique de Gélinas et de Dubé. Les acteurs du théâtre populaire canadien-français traitent de leur culture contemporaine, tout comme ils empruntent la langue des Québécois « ordinaires » d'alors. Ces traits linguistiques

⁷⁸ Marcel Dubé, « Problème du langage pour le dramaturge canadien-français », *loc. cit.*, p. 45.

⁷⁹ Marcel Dubé, *Un Simple soldat*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1967, p. 57.

et culturels indigènes contribuent à l'accessibilité de leurs spectacles, en plus de constituer un facteur d'affirmation identitaire. Il est possible de regrouper l'ensemble des formes populaires qui composent ce courant sous l'appellation « théâtre burlesque », puisqu'elles constituent toutes des variations autour de cette tradition. Chantal Hébert explique :

Nous entendons donc par burlesque un type de spectacles, hérité des États-Unis, fait de chant, de musique, de théâtre et de danse, qui nous fera penser, tantôt aux comédiens du cinéma muet américain (Chaplin, Keaton, Laurel et Hardy), tantôt à la commedia dell'arte, puisqu'il comporte en outre des comédies et des sketches, improvisés sur de sommaires canevas, transmis d'une génération d'acteurs à l'autre, et auxquels s'ajoutent enfin des numéros de variétés. Mais c'est une "ligne de danseuses" qui se produisent entre les divers numéros qui la caractérise⁸⁰.

Comme le burlesque, les variétés sont composés « d'arts variés⁸¹ » – tel que leur nom le laisse entendre. Cependant, on y fait non seulement appel à la comédie, mais aussi au drame⁸². Leur caractère multidisciplinaire et leur composition par numéros permettent d'ailleurs de ménager à l'occasion une place à des vedettes invitées, que ce soit des comédiens ou des artistes de la chanson⁸³. Finalement, la revue sert à « souligner les événements spéciaux, [...] dont les principales fêtes religieuses ou civiques du calendrier : Pâques, Noël, le Vendredi Saint⁸⁴ ». Gratien Gélinas s'approprie le genre afin de créer ses fameuses revues de fin d'année : *Les Fridolinades* (1938-1946).

Les compagnies de théâtre burlesque canadiennes-françaises – notamment Le Théâtre National, dirigé par la Poune entre 1936 et 1953⁸⁵, et le Théâtre Gayety (1912-1950)⁸⁶ – sont soumises à un renouvellement de l'affiche extrêmement fréquent et produisent

⁸⁰ Chantal Hébert, *Le Burlesque au Québec : un divertissement populaire*, Ville LaSalle (Québec), Hurtubise HMH, 1981, p. 6.

⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁶ Jean-Cléo Godin, « Les Gaietés montréalaises : sketches, revues », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, 1979, p. 145.

de très nombreuses représentations chaque semaine afin de rentabiliser leurs productions. Pour pallier les très courtes périodes de répétition⁸⁷, les comédiens ont recours à des emplois qui « certifient le fonctionnement de la comédie *ad lib*⁸⁸ », ainsi qu'à des canevas, qui sont complétés lors des représentations par un jeu principalement improvisé. Le burlesque constitue donc un théâtre d'acteurs, une forme plus orale que littéraire, jouée en marge des scènes institutionnelles canadiennes-françaises. Aussi, en raison du peu de traces laissées par ces spectacles et de leur caractère populaire, le burlesque ne jouit pas d'une aussi grande reconnaissance de la part des chercheurs et des artistes⁸⁹. Cette très grande parenté avec la vie quotidienne québécoise en fait toutefois le reflet de la culture première, comme c'est le cas de la veine réaliste canadienne-française.

Ainsi, à l'opposé des formes théâtrales de la francité, la valeur des œuvres de l'américanité ne semble pas redevable à leur parachèvement esthétique ni à leur reconnaissance institutionnelle, mais se révèle tributaire de leur inscription directe dans le monde contemporain d'ici (langue vernaculaire, personnages de classe populaire, sujets locaux...), de leur accessibilité et, dans le cas du burlesque, de leur caractère humoristique et divertissant. Comme elles présentent un univers premier dans lequel baignent quotidiennement les populations québécoises et étatsuniennes, selon le cas, les œuvres qui

⁸⁷ Chantal Hébert, *Le Burlesque au Québec : un divertissement populaire*, op. cit., p. 57.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁹ Certaines études ont été faites à leur sujet, mais elles constituent des exceptions. On peut penser notamment à celles de Chantal Hébert sur le burlesque (*Le burlesque au Québec : un divertissement populaire*, op. cit., 302 pages.) et de Jean-Cléo Godin sur le sketch et la revue (« Les Gaietés montréalaises : sketches, revues », *loc. cit.*, p. 143-157.), mais aussi à l'étude de Jacques M. Clairoux sur le vaudeville (« Le Vaudeville au Québec 1900-1930 », *Les Cahiers de la société d'histoire du Québec*, n° 8, juin 1992, 64 pages.), à celle de Laurent Mailhot sur le monologue (« Le Monologue québécois », *Canadian Literature*, n° 58, automne 1973, p. 26-38.) ou même à celle de Rémi Tourangeau et Marcel Fortin sur le pageant (« Le Phénomène des pageants au Québec », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 7, n° 2, automne 1986, p. 215-238.).

participent à l'américanité répondent plus directement aux bouleversements immédiats de la société qui les voit naître, que ce soit en dépeignant en détail un milieu socio-économique précis dans le cas du réalisme américain et canadien-français ou par des gags et sketches improvisés qui commentent l'actualité dans le cas du burlesque. En ce sens, l'américanité participe à la culture première.

2.3 La québécoité, ou la naissance d'une conscience nationale québécoise

Lors de l'émergence de la québécoité au sein du champ théâtral québécois, la francité agit principalement à titre de repoussoir, alors que les emprunts à l'américanité renforcent l'appartenance continentale du théâtre québécois. Cette pratique revêt ainsi un caractère proprement indigène. Cela va de soi puisque la québécoité répond à un désir de prise de distance à l'égard d'une norme alors perçue comme étrangère. Dans le présent contexte, elle s'apparente en grande partie à la perspective de l'américanité : « la francité » explique Lucie Robert « a été traditionnellement associée à la norme linguistique, littéraire et classique. [...] [L]'américanité peut ainsi être envisagée comme la quête d'une position contre-institutionnelle⁹⁰. »

La dialectique québécoise s'articule autour de deux principales lignes de force : une « nouvelle attitude devant la réalité nationale⁹¹ », qui sera désormais dite « québécoise » plutôt que canadienne-française, ainsi qu'une orientation critique. Le rapport à la réalité nationale, que suppose la québécoité, s'appuie à la fois sur un cadre d'ordre territorial et temporel.

Comme barème d'un espace, ce terme permet, dans un même geste, la délimitation d'un territoire géographique, politique, culturel [...]. Comme barème d'un temps nouveau, la québécoité proclame la rupture et l'apparition de nouvelles règles du jeu, dans la définition et dans la structuration du réel.⁹²

⁹⁰ Lucie Robert, « L'Américanité de la dramaturgie québécoise », *loc. cit.*, p. 62.

⁹¹ Nicole Fortin, « Qu'est-ce que la littérature québécoise? », *loc. cit.*, p. 40.

⁹² *Ibid.*, p. 39.

Spatialement, la perspective québécoise s'inscrit précisément à l'intérieur des frontières territoriales du Québec et, d'un point de vue temporel, est ancrée dans le temps présent – celui-là même dans lequel évoluent les gens qui s'en réclament. Elle pourrait donc être définie comme une forme d'américanité québécoise. Cela dit, quelles sont les « nouvelles règles du jeu » qu'elle instaure? La perspective québécoise ne propose pas de définition complète car, au moment où elle est adoptée, elle demeure – et c'est paradoxalement l'une de ses spécificités – inachevée : « la québécité [...] ne correspond pas à une évidence, à une norme, à une réalité vérifiable et généralisable. [Elle] tire et justifie son existence d'une adhésion émotive au réel, [...] d'une volonté d'être à l'état de projet, plus qu'à l'état de fait⁹³. » Il s'agit moins d'une définition stricte, que d'une attitude, un projet, un « nouveau mode de prédication du réel⁹⁴. » Si sa définition s'appuie en partie sur son caractère inachevé il faut néanmoins rappeler que son inscription dans le temps présent suppose une rupture à l'égard d'un ancien ordre des choses qu'on peut attacher à l'horizon culturel canadien-français. De fait, la définition même de la québécité invite à une relecture du passé : « [l]'interprétant québécois [...] ne s'inscrit pas dans la succession de l'interprétant [canadien-français]; il réclame à l'égard de celui-ci une position de transcendance, c'est-à-dire qu'il se place dans une position jugée nécessaire de réévaluation des interprétations antérieures⁹⁵. » Cette nouvelle façon d'envisager la réalité nationale permet à ses défenseurs de refonder, selon leurs propres termes, les frontières du pays dont ils rêvent. Il s'agit donc d'un concept dont les contours sont soumis à une interprétation subjective, ses tenants peuvent ainsi opérer une sélection parmi les marqueurs de leur culture ambiante, selon qu'ils

⁹³ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 44

les associent à un héritage canadien-français aliénant ou qu'ils les considèrent comme partie prenante de leur projet québécois. La québécité suppose donc une dynamique de refondation. Elle constitue une nouvelle façon d'envisager le rapport entre le théâtre et la nationalité.

Au sein de la sphère théâtrale, la québécité se caractérise notamment par son aspect critique. Sur ce point, ses défenseurs ne manquent pas de cibles. Les réflexions du critique de théâtre Michel Bélair sur la notion de nation dans le « nouveau théâtre québécois » offrent à ce sujet quelques balises d'analyse précieuses⁹⁶ :

Alors que le théâtre officiel [...] s'efforce d'orchestrer une sorte de passion du Grand Théâtre, [...] le nouveau théâtre québécois [...] s'efforce de dépeindre avant tout la réalité du Québec, articulant des thèmes profondément québécois, transcrits par un langage non moins québécois [...]⁹⁷

Ce passage nous permet de mieux cerner les pôles de la dialectique québécoise. La francité du « Grand Théâtre », ne peut correspondre au nouveau « pays » québécois que les praticiens appellent de leurs vœux. Ils préféreront de loin se réapproprier les formes de l'américanité. En se penchant plus en détail sur le vocabulaire employé par Bélair dans le passage cité plus haut, on constate qu'il oppose le « nouveau théâtre québécois » à ce qu'il nomme le « théâtre officiel », autrement dit, les institutions qui proposent le grand répertoire : le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre-Club et la Nouvelle Compagnie Théâtrale. La présence marginale du nouveau théâtre québécois, ainsi que son manque de reconnaissance institutionnelle constituent à l'époque certaines de ses spécificités. L'absence de subventions octroyées aux productions initiales du TMN, ainsi que la décentralisation du GCO des premières années confirment l'aspect marginal de leur pratique. Même les *Belles-*

⁹⁶ Michel Bélair, « Évolution générale autour du concept de nation », dans *Le Nouveau Théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 53-65.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 55.

Sœurs de Tremblay ne déroge pas à cette dynamique. Les virulentes critiques que cette pièce a reçues à sa création et le refus initial des instances subventionnaires d'accorder une bourse pour qu'elle soit présentée à Paris sont aussi des marques de l'absence de reconnaissance officielle du théâtre québécois⁹⁸ – du moins durant ses années d'émergence.

Finalement, on trouve un écho idéologique à la québécité dans la dénonciation du caractère aliénant de l'héritage culturel canadiens-français par les praticiens de la période. Certes, la thématique de l'aliénation traverse les discours de l'époque, mais elle renvoie surtout au fardeau que représente l'héritage de la société canadienne-française pour les artistes et intellectuels québécois. Ils mènent donc une entreprise autocritique et autodérisoire dans le but d'en alléger le poids. En ce sens, leur façon de faire se différencie quelque peu de la pratique américaine, où les acteurs de burlesque représentent la réalité locale de manière divertissante et humoristique et où les pièces réalistes prennent le parti d'en offrir une représentation la plus fidèle possible. Les dramaturges et collectifs québécois de la période se montrent plus directement engagés à l'égard de leur réalité locale. Ils cherchent à se donner une image collective qui, sans être complaisante, soit décomplexée de ses maux, ainsi que de ses traits et valeurs aliénants. C'est en cela que la volonté de relecture du passé des tenants de la québécité prend toute sa signification.

2.3.1 Le joual ou la charge symbolique de la « langue québécoise »

Au moment de définir le joual – le symbole esthétique par excellence de la perspective québécoise –, nous pouvons être tentés d'y voir seulement une expression qui renvoie à la langue parlée des Québécois. En art, la portée symbolique de ce parler ne saurait

⁹⁸ Voir entre autres Jean-Claude Germain, « Bravo ma tante Claire! », *Le Maclean*, octobre 1972, p. 86.

pourtant être réduite à son rapport mimétique au réel, car il s'inscrit dans la perspective de la québécoité.

D'un point de vue esthétique, il s'agit d'une langue spécifique. On peut la reconnaître à ses marques d'oralité : surtout « l'élision qui [témoigne d']un certain relâchement dans la prononciation⁹⁹ », mais aussi les « contractions phonétiques¹⁰⁰ ». Elle se définit aussi largement par la présence des traits linguistiques des classes populaires de la ville : « vocabulaire populaire¹⁰¹ », « canadianismes¹⁰² », influence de la langue anglaise (recours à une syntaxe anglophone et aux « anglicismes¹⁰³ ») et dans certains cas, utilisation d'un « vocabulaire brutal¹⁰⁴ » (jurons, blasphèmes, sacres).

Culturellement, le joul « a libéré l'élite intellectuelle, la culture littéraire, les dramaturges, mais aussi les poètes, de leur devoir de rigueur à l'égard de la norme française¹⁰⁵ ». Son apparition dans le champ théâtral québécois est marquée d'une très forte charge symbolique. Bien que Gratien Gélinas, Marcel Dubé, ainsi que les acteurs du burlesque aient eu recours à une langue populaire sur les scènes du Québec longtemps avant les dramaturges du « nouveau théâtre québécois », les *Belles-Sœurs* est devenue avec le temps le symbole par excellence de l'apparition du joul dans le théâtre québécois. Cette pièce tire son importance d'avoir libéré la langue dramatique du Québec « de sa soumission à une norme empruntée ou apprise¹⁰⁶ ». À ce titre, le joul rappelle le rapport entre la

⁹⁹ Robert Major, « L'Écriture partipriste », *loc. cit.*, p. 274.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 275.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 276.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 274.

¹⁰⁵ Dominique Lafon, « La langue-à-dire du théâtre québécois », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (sous la dir.), *Théâtres québécois et canadiens français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte Foy, Presses de l'Université de Québec, 2003, p. 187.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 194.

québécoité et la francité.

Le joual se caractérise donc par son écart même avec cette conception normative de la langue¹⁰⁷. Du même coup, cette distance avec la francité appuie l'idée qu'il existe une spécificité québécoise du français qui, par le fait même, affirme son américanité. En observant les débats linguistiques sous cet angle, nous comprenons bien que le joual n'entretient pas seulement un rapport mimétique avec la réalité, il acquiert, dans sa relation à la francité et à l'américanité, « une fonction critique¹⁰⁸ » – rejoignant ainsi la perspective de la québécoité.

La position des écrivains de la revue *Parti pris* – qui ont été parmi les premiers auteurs à avoir recours au joual, dans leur cas, en littérature (plus particulièrement en roman et en poésie) – met en évidence un important paradoxe à propos du joual. Cette « langue dégradée¹⁰⁹ », colorée par l'influence de l'anglais, à la forme et aux expressions fautives, est signe « [d]'une société colonisée par la culture anglo-saxonne¹¹⁰ ». L'employer apparaît toutefois comme une façon d'assumer pleinement cet état de fait, plutôt que de le refouler ou de tenter de le voiler en se soumettant aux normes linguistiques de la francité. Pour Albert Memmi – qui s'est penché sur les conséquences de la colonisation culturelle – le colonisé doit d'abord s'accepter pleinement pour pouvoir échapper à la situation coloniale. Par la suite, l'ensemble de ses traits caractéristiques, même négatifs, « sa culture, son pays, tout ce qui lui appartient, tout ce qui le représente¹¹¹ » prennent un aspect positif. Ce changement de

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰⁸ Robert Major, « L'Écriture partipriste », *loc. cit.*, p. 286.

¹⁰⁹ Dominique Lafon, « La Langue-à-dire du théâtre québécois », *loc. cit.*, p. 185.

¹¹⁰ Yves Jubinville, « Frontières du théâtre. Sociocritique du joual et vie théâtrale au Québec depuis *Les Belles-Sœurs* », dans André Gervais (sous la dir.), *Emblématiques de l'« époque du joual » : Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps*, Montréal, Lanctôt, 2000, p. 144.

¹¹¹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard,

perspective permet au colonisé de renouer avec son identité : « [I]a même passion qui lui faisait admirer et absorber l'Europe, lui fera affirmer ses différences ; puisque ces différences, enfin, le constituent, constituent proprement son essence¹¹². » En dépit de son imperfection linguistique, le joul devient donc pour ses défenseurs de l'époque – artistes et intellectuels – un vecteur d'affirmation de leur spécificité québécoise; de la même façon que la mise en scène des traits et valeurs aliénants de la société canadienne-française dans les spectacles du GCO et du TMN permet de les exorciser, afin de pouvoir investir un nouvel ordre des choses québécois plus positif. Au théâtre, bien qu'il soit inspiré en grande partie de la langue des classes populaires, le joul devient par analogie la langue de l'ensemble du peuple québécois¹¹³. Cette forme linguistique, lorsqu'elle est employée par les acteurs du GCO et du TMN, ne se veut ni parole individuelle ni même celle du collectif, mais plus largement celle de la nation dans son ensemble. Dans leur cas, les dramaturges, dans la foulée de Michel Tremblay, tendent à aller au-delà de la fonction référentielle de cette langue afin d'en faire « l'objet d'un traitement métaphorique¹¹⁴ ». Bien sûr, dans la pratique des collectifs, comme ils ont recours à une langue d'acteurs – largement improvisée – et non de dramaturges, il s'agit plutôt d'une langue miroir, d'un trait culturel québécois qui favorise l'identification des spectateurs. Contrairement aux *Belles-Sœurs*, dont la « vulgarité » a brièvement choqué quelques critiques, aucun commentaire négatif n'est formulé dans la réception critique des spectacles du GCO et du TMN au sujet de la langue employée. Le joul tire donc son importance, pour les acteurs de ces troupes, de son rapport mimétique au

1985[1957], p. 152.

¹¹² *Ibid.*, p. 147.

¹¹³ Lucie Robert, « Langage of theatre », dans Jonathan M. Weiss *et. al.* (sous la dir.), *Essays on Modern Quebec Theater*, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, p. 123.

¹¹⁴ Dominique Lafon, « La Langue-à-dire du théâtre québécois », *loc. cit.*, p. 123.

réel, mais aussi de son « intention idéologique¹¹⁵ »; dans le cas présent : pervertir les normes linguistiques et esthétiques de la francité. Cette langue se définit donc pour les collectifs par sa liberté, symbole de leur affranchissement du répertoire européen et des traditions franco-françaises, mais aussi d'une réappropriation des codes linguistiques d'ici, d'une participation revendiquée à l'américanité.

La québécoité, ainsi que l'utilisation du joul, sont indissociables de deux idées maîtresses : un regard non complaisant porté sur la culture locale et une volonté de réappropriation du passé canadien-français dans le but de s'en libérer. Sur le plan théâtral, on y retrouve un écho dans l'émergence du « nouveau théâtre québécois ¹¹⁶ ».

2.3.2 L'affirmation culturelle québécoise dans le champ théâtral

Le mode de création en collectif emprunté par le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom prend largement appui sur l'improvisation des acteurs. Cela les conduit à retrouver une créativité spontanée, inspirée des éléments qui composent leur univers familier et quotidien. Pour Jean-Marc Larrue, « [l]a grande époque de la création collective au Québec aura [...] duré près de vingt ans », depuis ses premiers balbutiements avec le Théâtre du Même Nom, le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre Euh!, jusqu'aux productions professionnelles à grand déploiement du Théâtre Repère et du Nouveau Théâtre Expérimental. Il souligne ainsi, très justement, que « [l]a création collective s'impose comme un processus de création [...], mais ce processus est lui-même le produit d'un mouvement idéologique et esthétique qui a contesté le théâtre dominant au cours des années 60 et 70¹¹⁷. » Pour mieux saisir la pertinence de la pratique du GCO et du TMN, il importe

¹¹⁵ Robert Major, « L'Écriture partipriste », *loc. cit.*, p. 278.

¹¹⁶ Michel Bélair, *Le Nouveau théâtre québécois*, *op. cit.*

¹¹⁷ Jean-Marc Larrue, « La Création collective au Québec », dans Dominique Lafon (sous la dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, *op. cit.*, p. 154.

de rappeler en quoi elle se distingue de celle des autres troupes scolaires, communautaires et professionnelles de L'Association Québécoise du Jeune Théâtre (A.Q.J.T.). Comme nous l'avons souligné plus tôt, les deux groupes tirent leur originalité de leur position de chefs de file, de leur professionnalisme, de leur vitalité, de leur longévité et de leur engagement envers la culture québécoise.

Parallèlement aux dramaturges du « nouveau théâtre québécois », les luttes des deux collectifs s'inscrivent historiquement dans la foulée du projet de dramaturgie nationale de Gélinas et de Dubé. Jean-Marc Larrue renforce ce lien lorsqu'il soutient que les premières heures du Jeune Théâtre québécois répondent à « [l]'urgence de se donner une dramaturgie originale – écrite ou improvisée dans la langue d'ici par des personnages d'ici¹¹⁸ ». Cette affirmation doit néanmoins être nuancée. Les spectacles du GCO et du TMN font certes usage d'un support textuel – souvent sous forme de canevas – mais s'appuient en grande partie sur une écriture scénique et une dramaturgie de l'acteur. C'est de cette conception du jeu que témoigne l'expression « acteur québécois¹¹⁹ » qui se fonde, selon la définition de Jean-Claude Germain, sur l'usage d'une langue, d'une diction, d'une attitude physique et d'une gestuelle autochtones. La parenté esthétique et idéologique de la pratique du GCO et du TMN avec les formes américaines relève non seulement de la volonté de créer un théâtre national et populaire qui met en scène la culture première, mais aussi d'emprunts au jeu et aux procédés scéniques du burlesque. Ce travail de réappropriation de l'américanité selon

¹¹⁸ Jean-Marc Larrue, « Se dire! La création collective et l'affirmation identitaire au Québec (1969-1976) », dans Jean-Marc Larrue, Jane Baldwin et Christiane Pagé (sous la dir.), *Vies et mort de la création collective / Lives and death of collective creation*, Boston, Vox Theatri, 2008, p. 252.

¹¹⁹ Ce concept est défini entre autres par Marcel Sabourin et Jean-Claude Germain durant les tables rondes captées par Jacques Gagné à l'occasion de la journée du théâtre 1969 (*Situation du théâtre au Québec*, Office du Film du Québec, 1970, vidéocassette, 112 minutes.) et par les membres du Grand Cirque Ordinaire dans le numéro des *Cahiers de théâtre Jeu* qui leur est dédié (Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 3-103.).

une perspective québécoise affirme non seulement l'autonomie culturelle du Québec par rapport aux traditions théâtrales franco-françaises, il impose aussi une prise de distance avec l'horizon culturel canadien-français.

Parallèlement aux *Belles-Sœurs* de Tremblay, qui impose un changement de paradigme dramaturgique, le GCO et le TMN sont les premiers collectifs à faire de leur pratique un moteur d'affirmation nationale, un type d'engagement qui sera repris par d'autres troupes par la suite. Les préoccupations exprimées dans *Théâtre québécois et... théâtre au Québec*¹²⁰ (1971) du Théâtre Euh!, ainsi que dans le manifeste anonyme signé Chutéyé Mavramort et Neptune Port IX¹²¹ – prononcé à la fin de la représentation de *Wouf Wouf* d'Yves Sauvageau au Gésù, le 1^{er} novembre 1974 – recourent celles des deux collectifs. L'« acteur québécois », le jocal, la sensibilité québécoise, l'utilisation de l'improvisation comme moyen pour le comédien de mettre en valeur son individualité et son identité nationale sont les corrélats du théâtre québécois qui relient les discours du GCO et du TMN à ces pamphlets contemporains.

Le collectif du Théâtre Euh! mène dans son manifeste une attaque en règle des institutions de formation de l'acteur qui, selon lui, font fi de l'individualité et de l'identité nationale des étudiants : « l'école de théâtre ne tient pas compte de la personne¹²² » s'insurgent les signataires du texte, « plus l'apprenti-comédien parle "de bon bec" plus il se désapprend, plus il se déquébécoise¹²³ ». L'improvisation comme mode d'expression de

¹²⁰ Marie-France Desrochers, Marie-Renée Charest, Clément Cazalais, Marc Doré et Jean Bauer, « Théâtre québécois et... théâtre au Québec », dans Gilbert David et Hélène Beauchamp (sous la dir.), « Manifestes et textes théoriques », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7, 1978, p. 50-58.

¹²¹ Chutéyé Mavramort et Neptune Port IX, « [Manifeste] », dans Gilbert David et Hélène Beauchamp (sous la dir.), « Manifestes et textes théoriques », *ibid.*, p. 65-68.

¹²² Marie-France Desrochers *et al.*, « Théâtre québécois et... théâtre au Québec », *loc. cit.*, p. 54.

¹²³ *Ibid.*, p. 56.

l'individualité du comédien et de sa culture nationale¹²⁴, ainsi que le recours au jocal se trouvent donc au cœur de la conception du théâtre québécois du Théâtre Euh!.

D'une manière semblable, le manifeste de Chutéyé Mavramort et Neptune Port IX critique « l'*Establishment* théâtral¹²⁵ » dans un vocabulaire sans équivoque : « en [ne] subventionnant que leurs grosses institutions inoffensives, le gouvernement se veut l'assassin du vrai théâtre québécois¹²⁶ ». Ce dernier devrait être issu de « l'homme québécois¹²⁷ » d'un point de vue linguistique, gestuel et émotif : « [n]ous voulons parler notre propre langue, dans nos propres gestes et dans nos propres intentions », « [n]ous voulons un théâtre qui soit réellement issu de nos tripes¹²⁸ ». Cette définition fait écho au concept d'« acteur québécois » qui a d'abord été ardemment défendu par le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom en réponse à leur formation en jeu largement inspirée de celle de la France.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 54

¹²⁵ Chutéyé Mavramort et Neptune Port IX, « [Manifeste] », *loc. cit.*, p. 68.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹²⁸ *Ibidem.*

CHAPITRE II

Désapprendre ses grammaires : la vision renouvelée de l'acteur des collectifs québécois

La période de formation professionnelle des membres du GCO et du TMN au Conservatoire de Montréal et à l'ÉNT confronte les apprentis acteurs québécois au théâtre d'art français qui représente – une fois qu'ils sont constitués en collectifs – un contre-modèle à leur façon d'envisager l'art théâtral, le rôle social du comédien, ainsi que sa fonction dans le processus créateur. Dans ce cadre scolaire, cette tradition d'origine européenne prend la valeur de culture seconde, un horizon culturel d'une importance prédominante dans le curriculum de toute institution de formation selon Fernand Dumont :

l'école offre une vision *systematique* du monde dont les « programmes » sont la représentation la plus ferme. La dualité de la vie et de l'école est une des formes les plus nettes de l'opposition entre une première vision du monde dont la configuration est plutôt implicite à une autre dont les articulations sont précisées le plus possible.¹²⁹

Les premières années de pratique du GCO et du TMN s'articulent autour de cette opposition entre leur programme d'études, qui est dès lors perçu comme une culture d'emprunt, et la « vie » québécoise, pour reprendre le mot de Dumont. Avant de se livrer à une analyse approfondie des spectacles des deux collectifs, il est primordial de définir plus précisément ce qui distingue la vision du théâtre véhiculée par les écoles de jeu de celle des jeunes acteurs québécois, puisque cette dialectique joue un rôle fondateur dans le développement de la pratique de ces derniers. Elle s'avère aussi révélatrice du climat social de l'époque. Comme plusieurs artistes de la période, les jeunes acteurs du GCO et du TMN critiquent la culture seconde de leur programme scolaire. En effet, les années 1960 sont le lieu de fréquentes manifestations étudiantes dans les écoles d'art québécoises¹³⁰. Ce courant

¹²⁹ Fernand Dumont, *Le Lieu de l'homme*, op. cit., p. 150-151.

¹³⁰ Voir Claude De Guise, « La République des Beaux-Arts 1965-1969 : introduction et chronologie des événements », dans Yves Robillard (sous la dir.), *Québec Underground : Tome 2*, Université du Québec à Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 20-41.

contestataire s'incarne entre autres dans le mouvement des grèves étudiantes de 1966, qui s'étend à des institutions de formation de diverses sphères artistiques, à savoir : l'École des Beaux-Arts de Montréal et de Québec, la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, l'Institut des Arts appliqués et le Conservatoire d'art dramatique de Montréal, dont sont issus quatre des six membres fondateurs du GCO. Dans son cas, la contestation des troupes de Jeune Théâtre est caractérisée par un rejet des œuvres européennes au profit d'une réappropriation de la culture première et d'une démocratisation des pratiques artistiques – un mouvement dont nos deux collectifs se font les chefs de file.

Le curriculum des institutions scolaires qu'ils fréquentent est conçu selon le modèle du théâtre d'art qu'ils considèrent comme une culture d'emprunt : « tu étais dans une école étrangère dans ton propre territoire¹³¹ », soutient Claude Laroche. Cette tradition d'origine étrangère est d'autant plus problématique en raison de son aspect humaniste. Elle s'oppose à la perspective populaire de la québécity, ainsi qu'à son inscription dans le monde contemporain. Insatisfaits de la francité de leur programme d'études, les jeunes acteurs de collectif verront dans les racines américaines du théâtre au Québec une planche de salut. Celles-ci leur permettront de refonder leur pratique, ainsi que de remodeler leur vision de l'art théâtral, en termes québécois.

¹³¹ Claude Laroche cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [entretien] », *op. cit.*, p. 20.

1. ASSIMILER UNE CULTURE D'EMPRUNT : LA FORMATION THÉÂTRALE DES ÉCOLES PROFESSIONNELLES DE JEU

1.1. Le théâtre d'art français : horizon culturel second du programme d'études

Michel Saint-Denis joue un rôle de premier plan dans la transmission du théâtre d'art aux apprentis acteurs québécois. Neveu de Jacques Copeau, auprès de qui il étudie durant les années 1920, Saint-Denis est appelé à fonder ou à réformer les programmes de plusieurs importantes écoles de théâtre : le London Theatre Studio (1935), le Centre dramatique de l'Est, aujourd'hui Théâtre national de Strasbourg (1954), ainsi que l'ÉNT (1960) dont il élabore le programme en prévision de son ouverture – pour ne nommer que les principales. Il exporte donc le répertoire et le style du théâtre d'art dans plusieurs écoles de jeu sur la scène internationale.

La période de formation de la majorité des membres fondateurs du GCO au Conservatoire de Montréal (1964-1968¹³²) est elle aussi grandement influencée par la francité. Jan Doat, le fondateur de l'établissement (1954-1957)¹³³, « œuvre à la création d'un théâtre renouvelé¹³⁴ » dans la plus pure tradition du théâtre d'art. Il tient ainsi un « discours qui s'apparente à celui de Copeau et des membres du Cartel [Dullin, Jouvet, Baty, Pitoëff]¹³⁵ ». À l'époque du passage des futurs acteurs du GCO sur les bancs d'école, le Conservatoire de Montréal est dirigé par Jean Valcourt (1958-1969), « ex-comédien de la Comédie Française [qui a] reçu sa formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris¹³⁶ ». Malgré ce changement de directeur, l'établissement conserve les principes directeurs du théâtre d'art : « [d]ès son entrée au Conservatoire en 1958, Valcourt

¹³² Raymond Cloutier y est formé entre 1964 et 1967, alors que Jocelyn Bérubé, Suzanne Garceau et Guy Thauvette y passent les années 1965 à 1968.

¹³³ Danièle Le Blanc, « La Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants », *loc. cit.*, p. 195.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 196.

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 197.

crée une troisième année d'études. Outre cette modification, le programme de formation tel qu'élaboré par Doat demeure fondamentalement le même¹³⁷. » Le Conservatoire de Montréal, ainsi que l'ÉNT adoptent donc des orientations similaires qui s'inscrivent dans la perspective de la francité.

La tradition du théâtre d'art se fonde sur une stylisation (ou théâtralisation) du monde qui mène – selon Saint-Denis – à une compréhension plus profonde de celui-ci que ne le permet le courant naturaliste, auquel il s'oppose.

D'un côté, il y a le réalisme profond, qui sonde et dévoile la nature des choses, le sens de la vie humaine, ce qui se cache derrière les apparences; et, de l'autre côté, il y a le réalisme qui se contente de représenter la réalité extérieure, le réalisme superficiel qui fut appelé naturalisme au début du siècle.¹³⁸

L'approche de la scène du théâtre d'art se définit elle aussi par sa propension textocentriste. Du point de vue du répertoire, cette tradition privilégie les textes qui emploient une langue poétique. Cette dernière s'avère d'une importance particulière, puisqu'elle constitue la marque du style sur le plan linguistique. Pour Saint-Denis, la « poésie est mieux à même d'exprimer la réalité que ce que nous nommons la langue réaliste de la vie quotidienne [...] et [le] style est le seul moyen qui permet d'atteindre un réalisme authentique, peu importe l'époque¹³⁹ ». Ainsi, le corpus des œuvres qu'il privilégie est composé des grands classiques de la tradition occidentale, depuis les tragédies de Sophocle, jusqu'à ce qu'il nomme le « réalisme moderne¹⁴⁰ ». Ce courant dramaturgique, apparu au début du XX^e siècle, après l'âge

¹³⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹³⁸ « On the one hand we have the deep realism, which studies and expresses the nature of things, the meaning of human life, what happens behind and below appearances; and on the other we have the realism that is satisfied with the representation of external, the superficial realism which was called at the beginning of the present-century naturalism. », Michel Saint-Denis, *Theatre : the Rediscovery of Style and Other Writings*, édition de Jane Baldwin, *op. cit.*, [traduction libre], p. 51.

¹³⁹ « poetry is better able to express reality than the so-called realistic language of everyday life; and how style is the only penetrating instrument of authentic realism, whatever the period », *ibid.*, p. 31.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

d'or du naturalisme, englobe autant les textes du théâtre de l'absurde que les pièces plus poétiques d'Anouilh, de Giraudoux ou de Claudel. Bien que ces auteurs adoptent tous une approche singulière de la scène, ils font communément usage d'une langue stylisée et transposent la réalité dans une forme non naturaliste. La versification des pièces du classicisme français, ainsi que leur soumission – rigoureuse ou non – à la règle des trois unités constituent un exemple probant de l'un des multiples aspects que peut revêtir la notion de style aux yeux de Saint-Denis.

Les tenants du théâtre d'art prêtent aux chefs-d'œuvre une portée universaliste. Ils sondent l'âme humaine et s'adressent à l'Homme, ce qui fonde, pour eux, leur capacité à rejoindre la majorité des gens. Ils les mettent donc en scène dans l'optique d'atteindre un public élargi : « [c]e retour aux grandes œuvres du passé », soutient Saint-Denis, « doit être accompli d'une façon qui n'intéressera pas seulement les intellectuels, mais une bonne proportion des spectateurs moyens¹⁴¹ ». Cette capacité à rejoindre un vaste auditoire s'appuie sur une conception du populaire empreinte d'humanisme. À l'opposé, les apprentis acteurs du GCO et du TMN y voient des œuvres élitistes, inaccessibles aux spectateurs québécois ordinaires qu'ils aspirent à rejoindre, et inintéressantes pour eux puisque déracinées de leur réalité culturelle immédiate.

Au-delà de l'utilisation d'un répertoire classique, la propension textocentriste du théâtre d'art se révèle dans la place qu'il assigne au comédien. Saint-Denis privilégie une hiérarchie de création dans laquelle il présente « l'auteur comme la seule personne pleinement créative » de l'équipe théâtrale. Les autres artistes, « metteur en scène, concepteurs et acteurs[,] doivent comprendre l'intention de l'auteur et s'y soumettre¹⁴² ». Le travail de l'inter-

¹⁴¹ « This return to the great works of the past must be achieved in a way that will attract not only scholars but a good proportion of the general public », *ibid.*, [traduction libre], p. 73.

¹⁴² Michel Saint-Denis, *ibid.*, p. 84.

prête est donc orienté par la volonté de se mettre au service de l'œuvre dramatique dans une optique de fidélité absolue au sens du texte. Plus précisément, la formation du comédien est axée sur trois volets spécifiques : la culture, la technique et l'interprétation¹⁴³. Elle débute par des exercices d'improvisation (sans parole, masqués et non masqués), une méthode qui sera reprise selon une tout autre visée par les troupes du Jeune Théâtre. Pour Saint-Denis, cette technique constitue un outil de formation de prédilection, puisqu'elle permet « au jeune étudiant [...] d'être amené presque naturellement et inconsciemment à la transposition mentale et physique que nécessite le style¹⁴⁴ ». Une fois cette capacité de stylisation apprise, l'apprenti acteur est mieux à même de s'adapter à l'esthétique des différents textes du « grand répertoire », ce qui confirme en creux le caractère textocentriste de cette approche du théâtre. Le comédien débute par une étude approfondie du contexte et de la forme du texte. Par la suite, il est appelé à dévoiler dans son interprétation le sens profond de l'œuvre en s'appuyant sur le style de celle-ci. La créativité de l'interprète, ainsi que l'expression de son individualité se trouvent ainsi limitées – diraient les critiques de cette approche – par l'œuvre textuelle.

Le théâtre d'art constitue un modèle de culture seconde pour les jeunes acteurs québécois du GCO et du TMN. Il leur est enseigné lors de leur passage à l'école, un type d'institution qui a justement pour fonction de transmettre un ensemble de connaissances et de traditions jusqu'alors inconnues des étudiants. Parallèlement, cette tradition théâtrale constitue un objet culturel second pour la vaste majorité de la collectivité québécoise. L'élitisme du théâtre d'art, son origine européenne et ses thématiques universalistes sont autant d'aspects qui l'en éloignent. Ainsi, en réaction à leur période de formation, l'entreprise des membres du GCO et du TMN constituera à se défaire de cette culture d'emprunt, afin de retrouver l'an-

¹⁴³ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴⁴ « the young actor [...] can be led naturally and unconsciously to the mental and physical transposition required by style », Michel Saint-Denis, *Ibid.*, [traduction libre], p. 91.

crage culturel premier qu'ils partagent spontanément avec les membres de la collectivité québécoise.

1.2 Les critiques du programme scolaire, premiers pas d'un retour à la culture première

Pour les quatre membres fondateurs du Grand Cirque Ordinaire formés au Conservatoire de Montréal (1964-1968), la formation qu'ils reçoivent n'est pas adéquatement adaptée à leur réalité nationale. Elle contribue à leurs insatisfactions et à leur sentiment d'acculturation. Pour reprendre l'analyse de Raymond Cloutier, le curriculum des écoles de jeu amène les apprentis comédiens à développer une forme d'hypocrisie : « Comme on n'a pas développé un acteur québécois, les acteurs québécois sont obligés d'être menteurs pour jouer dans un théâtre classique¹⁴⁵. » À leur passage au Conservatoire de Montréal, les futurs membres du GCO se font refuser le droit de monter un spectacle québécois ou de leur cru¹⁴⁶. C'est donc dans leur pratique en collectif qu'ils concrétiseront la conception du théâtre qu'ils appellent de leurs vœux. Paule Baillargeon et Claude Laroche, leurs collègues formés à l'ÉNT (1966-1968), proposent de leur côté le spectacle *Pot T.V.*, une création collective qui suit immédiatement la démission en bloc de leur cohorte du programme de formation en jeu de l'ÉNT.

Au moment où on a monté ce show-là, on s'est demandé quelles étaient nos préoccupations mentales, à partir de ce qu'on aimait et de ce qu'on n'aimait pas dans la société; on a fait dix sketches sur dix thèmes, des sketches courts, à peine joués; l'acteur là-dedans n'était pas important; c'était la pensée qui était importante. Il y avait un sketch sur la consommation, un sur le sexe, un autre sur la drogue,...¹⁴⁷

Cette pièce traite de certaines idées phares de la jeunesse de l'époque dont les créateurs s'estiment les porte-parole. Avec des thèmes liés à la drogue, au sexe et à la consommation, *Pot T.V.* puise à même les objets culturels de l'époque. Ce n'est donc pas la culture élitiste

¹⁴⁵ Raymond Cloutier cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [entretien] », *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁴⁶ Voir Claude Laroche cité dans dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [entretien] », *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

des collègues classiques et des écoles de formation spécialisée en jeu que désirent représenter les deux collectifs dans leurs spectacles, mais plutôt le vécu des Québécois ordinaires.

Les critiques émises par les acteurs du Théâtre du Même Nom à l'égard de leur formation théâtrale font leur apparition dans leur première création aux accents polémiques : *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* (1969). Le répertoire du théâtre d'art, ainsi que le traitement stylisé que cette tradition lui réserve y sont caricaturés. Au moment de développer ce premier spectacle, Jean-Claude Germain estime que « [l]a seule chose que les gens [o]nt en commun à l'intérieur du groupe des Enfants de Chénier, c'[es]t qu'ils v[ienn]ent de l'École Nationale¹⁴⁸ ». Dès lors, la thématique du spectacle s'impose d'elle-même :

Comme nous avons des préoccupations par rapport au théâtre classique, au théâtre français, au colonialisme culturel, par rapport à toute la signification culturelle que cela avait à ce moment-là, c'est devenu le thème du spectacle qui était un refus, une liquidation, un genre d'adieu définitif à ce théâtre-là¹⁴⁹...

La mécanique du spectacle témoigne à son tour d'un rejet de la francité : « j'ai eu l'idée de reprendre des scènes où chacun des acteurs avait connu un flop magistral¹⁵⁰ », explique Germain. Les interprètes sont invités à improviser librement autour de ces scènes classiques, afin de substituer à la forme d'interprétation apprise qu'ils ont assimilée à l'École nationale leur mode d'expression premier. La stylisation du texte est délaissée au profit d'une adaptation libre des comédiens. Jean-Luc Bastien, interprète dans le spectacle, explique : « [l]'affranchissement s'est réalisé au Théâtre du Même Nom où le comédien s'identifiait socialement par sa façon d'interpréter, en ramenant le texte à lui, au niveau des intonations mêmes¹⁵¹. » Cette création prend ainsi les allures d'un combat dans lequel les jeunes acteurs

¹⁴⁸ Jean-Claude Germain dans Bernard Andrès et Yves Lacroix, « Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui [entretien] », *Voix et Images*, vol. 6, n°2, 1981, p. 178.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Jean-Luc Bastien cité dans Hélène Beauchamp, « Enquête littéraire », dans Hélène Beauchamp,

de la troupe mettent au tapis coup sur coup les Giraudoux, Marivaux, Molière, Musset¹⁵², par le démantèlement des traits constitutifs de leur esthétique : la codification des textes cède le pas au joul et la stylisation au « nouveau type de réalisme¹⁵³ » que proposent les jeunes acteurs. Du coup, cette approche de la scène amène un renversement de la hiérarchie de création envisagée par Saint-Denis. Alors qu'il accorde la primauté à l'auteur, la troupe du TMN l'octroie aux acteurs. *Le Spectacle d'adieu*, tout comme *Pot T.V.* sont issus de la créativité spontanée et collective des jeunes comédiens. La place centrale qu'occupe le théâtre d'art dans le curriculum de l'ÉNT pose donc problème aux yeux de Germain, puisqu'elle minimise l'adéquation entre la formation de l'apprenti comédien et sa réalité sociale immédiate : « le théâtre que l'on fait ici doit être fait pour les gens d'ici, dans la langue d'ici, sur des problèmes d'ici¹⁵⁴ » .

Le Spectacle d'adieu, *Pot T.V.*, ainsi que les prises de parole des deux collectifs véhiculent non seulement une nouvelle définition du comédien, mais aussi une vision renouvelée de l'art théâtral, qui apparaît comme la négation de la culture seconde du programme scolaire. À l'inverse de la tradition de Saint-Denis, qui aspire à provoquer une adhésion du public par un horizon culturel à valeur universaliste, le GCO et le TMN veulent susciter l'identification des spectateurs locaux par la mise en scène d'éléments constitutifs de leur vie quotidienne. Selon la perspective des jeunes acteurs, la culture première qu'ils représentent trouve sa légitimité dans son caractère autochtone, familial et populaire. Leur volonté de rendre compte de ce « sens premier du monde¹⁵⁵ » se traduit dans une vision de l'acteur qui

Bernard Julien et Paul Wyczinski (sous la dir.), *Le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, 1976, p. 921.

¹⁵² Michel Bélair, *Le Nouveau Théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 70.

¹⁵³ Jean-Claude Germain cité dans Bernard Andrès et Yves Lacroix, « Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui [entretien] », *loc. cit.*, p. 178.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*

reprend et renouvelle celle de la tradition locale antérieure du burlesque. Les deux collectifs étendent encore davantage le rôle du comédien dans le processus créateur, ainsi que sa fonction sociale, ce qui se cristallise dans leur concept idéalisé d'« acteur québécois ». À travers lui, nous pouvons déceler une transformation radicale de la conception globale qu'ils se font du théâtre.

2. RETROUVER SON ANCRAGE CULTUREL PREMIER : LA MISE EN OEUVRE D'UN THÉÂTRE ET D'UN JEU PROPREMENT QUÉBÉCOIS

Les critiques que les apprentis acteurs québécois adressent au curriculum des écoles de jeu montréalaises découlent d'un problème de plus grande envergure, à savoir qu'il n'a jamais existé au Québec de programme de formation théâtrale adapté à sa réalité culturelle propre. Sur le plan de l'américanité, les acteurs du burlesque sont généralement découverts dans les soirées d'amateurs et sont ensuite contraints à un apprentissage autodidacte de leur métier, auquel s'ajoutent les précieux conseils de leurs collègues chevronnés¹⁵⁶. Dans la perspective de la francité, les comédiens qui jouent le « grand répertoire » n'ont guère mieux à se mettre sous la dent sur le plan de la formation que des cours d'appoint (maintien, voix et diction) comme ceux de Madame Jean-Louis Audet ou d'Huguette Huguay. Pour le reste, c'est l'expérience de la scène qui leur sert d'école. À partir des années 1950, la situation change avec les fondations successives de l'éphémère École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde (1952-1956¹⁵⁷), du Conservatoire de Montréal (1954) et de Québec (1958) et de l'École nationale de Théâtre du Canada (1960) qui véhiculent tous une vision classique du théâtre jusqu'à la fin de la décennie 1960 – période où elle est fortement remise en question par les apprentis acteurs, notamment les futurs membres du GCO et du TMN. C'est seulement durant les années 1970 qu'on remarquera des changements importants au curriculum de ces institutions au profit d'une plus grande reconnaissance de la culture québécoise. Historiquement, un profond fossé a toujours séparé les conceptions franco-françaises et américaines du théâtre : la première est très bien reconnue institutionnellement, alors que la seconde demeure marginale sur ce plan, tant en ce qui a trait aux compagnies théâtrales qu'aux

¹⁵⁶ Voir Chantal Hébert, *Le Burlesque au Québec : un divertissement populaire*, Ville LaSalle (Québec), Hurtubise HMH, 1981, 302 pages.

¹⁵⁷ Voir Hélène Beauchamp, « L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde : une première école de formation professionnelle », *L'Annuaire théâtral*, n° 22, 1997, p. 77-90.

écoles de formation. Inscrits dans la perspective de la québécoité, le GCO et le TMN se livrent à une entreprise de réécriture du passé qui redonne ses lettres de noblesse aux formes de l'américanité. Pour ce faire, les deux collectifs reprennent les traditions locales qui les ont précédés et en étendent la portée.

Parallèlement aux critiques formulées à l'égard du curriculum des écoles de jeu, le Jean-Claude Germain de *C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine* se dresse contre les « "fils du père Legault"¹⁵⁸ », un contre-modèle qui marque pour lui la prédominance de la francité sur les scènes du Québec. L'animateur du TMN perçoit ce courant comme un véritable obstacle au développement d'une pratique théâtrale autochtone. À cette « grande culture » des « fils du père Legault », Germain préfère les formes théâtrales populaires américaines dans lesquelles il voit volontiers un héritage dont les praticiens du « nouveau théâtre québécois » doivent s'inspirer : « on a repris énormément de l'héritage des revues pour les théâtraliser », conséquemment « certains de nos modes comiques sont des modes comiques québécois classiques¹⁵⁹ ». L'animateur du TMN se montre réticent à l'égard du théâtre d'art, alors qu'il est sympathique au théâtre populaire local.

2.1. L'« acteur québécois » : pour une expressivité individuelle et autochtone

Dans la tradition du burlesque, l'improvisation constitue un mode de création privilégié, qui permet d'offrir un matériel original à chaque nouvelle représentation et un humour toujours frais pour les spectateurs les plus assidus. Elle joue aussi un rôle de premier plan pour les deux troupes. Cette technique, qui s'appuie sur la spontanéité des acteurs, prend le contre-pied du textocentrisme et du « grand répertoire ». Elle ouvre la voie à l'implication individuelle de l'acteur, ainsi qu'à l'emploi de sa créativité propre. L'improvisation contribue

¹⁵⁸ Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7, 1978[1970], p. 11.

¹⁵⁹ Jean-Claude Germain cité dans Gilbert David et Francine Noël, « Numéro thématique Jean-Claude Germain et le Théâtre d'Aujourd'hui », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 13, 1979, p. 22.

aussi à l'adhésion du GCO et du TMN à la culture première. Son inscription dans le moment présent amène les acteurs des deux troupes à puiser à même la culture ambiante (joual, musique populaire, famille, religion catholique, condition ouvrière) afin de créer leurs spectacles. L'animateur du TMN accorde d'autres qualités à cette méthode de création. Alors que l'improvisation sert exclusivement d'outil de formation pour Saint-Denis, le territoire vierge du jeu *ad lib* permet selon Germain de désaliéner les jeunes acteurs québécois.

[O]n a utilisé l'improvisation et principalement l'improvisation verbale qui permettait à la fois de débloquer le naturel au niveau de la langue parlée comme telle mais aussi parce que la langue, ce n'est pas seulement des mots mais toutes les émotions qui sont liées aux mots, donc, c'était également de retrouver une gestuelle, un langage du corps, une façon d'être en scène qui corresponde à ce qu'on est au Québec.¹⁶⁰

En rejetant leur formation, les acteurs du TMN et du GCO recouvrent « une interprétation plus quotidienne et directe¹⁶¹ » qui correspond davantage à leur univers familial. Cela se couple pour Germain à un désir de contribuer à l'adéquation entre l'acteur d'ici et son milieu social. Comme pour certains de ses contemporains, le développement de l'« acteur québécois » constitue pour lui un besoin criant. Le comédien Marcel Sabourin associe surtout à ce concept l'utilisation du joual, qui devrait selon lui remplacer « la langue française bien-pensante¹⁶² » des traditions théâtrales hexagonales. Raymond Cloutier se montre critique à l'égard des écoles de jeu québécoises, qui devraient à son avis enseigner un répertoire autochtone et montrer une plus grande ouverture à la créativité individuelle de l'acteur. Germain va cependant plus loin en intégrant non seulement à la définition de l'« acteur québécois » l'utilisation du joual, mais aussi le recours à « une gestuelle québécoise [...] et [à] une respiration québécoise¹⁶³ ». Si nous pouvons associer à juste titre le mode d'expression des

¹⁶⁰ Jean-Claude Germain, « Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui [entretien] », *op. cit.*, p. 178.

¹⁶¹ Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival*, *op. cit.*, p. 285.

¹⁶² Marcel Sabourin dans Jacques Gagné (réal.), *Situation du théâtre au Québec*, *op. cit.*

¹⁶³ Jean-Claude Germain dans Jacques Gagné (réal.), *Situation du théâtre au Québec*, *op. cit.*

Québécois à un certain traitement de la langue française qui se distingue de celui de la norme hexagonale, il s'avère moins aisé de trouver des assises concrètes aux idées de souffle et de gestuelle nationaux.

La conception de l'acteur du GCO et du TMN relève d'un retour à un rapport premier au monde, similaire à celui des artistes du burlesque. Les deux collectifs vont toutefois plus loin en prenant position par rapport à la culture populaire locale. En ce sens, la notion d'« acteur québécois » ne relève pas tant de la définition spéculative que propose Germain, que d'une façon renouvelée de concevoir le jeu et la création théâtrale. Sur le plan idéologique, l'empreinte de la québécoité sur les comédiens de collectif se remarque à la « nouvelle attitude devant la réalité nationale¹⁶⁴ » qu'ils adoptent et à laquelle on peut associer une volonté critique. Dans une perspective davantage esthétique, la notion d'« acteur québécois » est synonyme d'interprète polyvalent et de recours à une expressivité plus individuelle et spontanée.

2.2 Pour une extension du rôle de l'acteur : polyvalence et engagement social

Deux conceptions de l'acteur s'opposent : à l'interprète qui maîtrise habilement la technique de son métier – vision véhiculée par le programme scolaire –, les membres du groupe préfèrent le comédien créateur qui témoigne de sa culture première. Gilbert Sicotte (qui est formé à l'École nationale et qui intègre le GCO comme comédien au moment de la création des *Soirées d'improvisation* en 1970¹⁶⁵) offre un aperçu de ces deux visions dis-

¹⁶⁴ Nicole Fortin, « Qu'est-ce que la littérature québécoise? », *loc. cit.*, p. 40.

¹⁶⁵ Avant d'intégrer le Grand Cirque Ordinaire à titre de comédien, Gilbert Sicotte côtoie tout de même le groupe en tant que directeur technique des productions *T'es pas tannée*, *Jeanne d'Arc?* (1969), *La Famille transparente* (1970) et *Alice au pays du sommeil* (1970). Les comédiennes fondatrices du GCO feront aussi appel à lui un peu plus tard pour remplir le rôle d'éclairagiste, dans le cadre de la production au féminin *Un Prince mon jour viendra* (1974). (Voir Claude Des Landes, « Productions et documents », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 93, 94 et 96.).

tinctes de l'acteur lorsqu'il explique la méthode d'enseignement d'un des professeurs marquants de sa cohorte :

[Jacques] Languirand était un des premiers à nous parler de l'acteur, des grands acteurs; il ne nous parlait plus selon des écoles, des modèles, selon des études; c'était juste, tout à coup, une ligne d'acteurs qui ont tel *feeling* quand ils jouent, puis qui débloquent à tel moment donné; c'était bien physique.¹⁶⁶

À l'idée d'un comédien qui doit reprendre les modèles qui lui sont proposés, les acteurs du GCO opposent ainsi une approche plus intuitive et personnelle du jeu. Pour Cloutier, une formation théâtrale qui s'appuie sur l'étude d'un rôle classique (celui de Scapin ou de Néron par exemple) limite le comédien à raffiner sa technique, sans l'aider à développer sa façon individuelle de jouer : « [q]uand on est entrés [au Conservatoire de Montréal], on était comme une classe de trompettes ou de violons : on était là pour développer l'instrument¹⁶⁷. » Ainsi, lors de leur pratique en collectif, les membres du GCO redéfinissent la notion même d'acteur.

Cela se traduit, entre autres, par une polyvalence du comédien. Dès leur premier spectacle, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, les acteurs du groupe se font musiciens, chanteurs, marionnettistes... Après avoir souligné les talents musicaux de chacun, Cloutier ajoute : « on était tannés de ne plus faire ce qu'on savait faire; dans les écoles, on faisait jamais ce qu'on savait faire; là, on a mis tout ce qu'on savait faire¹⁶⁸ ». Cette polyvalence du comédien traverse l'ensemble de la pratique du GCO. De même, les spectacles du Théâtre du Même Nom s'appuient sur un jeu théâtral traditionnel, sur des numéros chantés – comme « le "Je vous salue Marie" dans un rythme de rock endiablé (chanté [...] en trois versions [...])¹⁶⁹ » de *Si Aurore m'était contée deux fois* – et sur un comique de répétition

¹⁶⁶ Gilbert Sicotte cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 21.

¹⁶⁷ Raymond Cloutier cité dans Gilbert David *et. al.*, *ibid.*, p. 20.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁹ Jean-Paul Brousseau, « Qu'Aurore vous soit (re) contée une fois... », *La Presse*, 16 avril 1970,

(*running gag*)¹⁷⁰. L'accent est mis sur le corps et sur une parole spontanée à travers l'usage de l'improvisation. De même, l'utilisation de diverses formes d'expression – comme dans le burlesque – confèrent au jeu des comédiens un aspect multidisciplinaire qui rompt avec le modèle d'interprétation de leur tradition scolaire. Selon la perspective des jeunes acteurs, la précision du geste, les nuances de l'interprétation et l'harmonie entre les différents éléments de la représentation importent moins que l'expression de la culture ambiante et d'une certaine « façon d'être » québécoise. Les membres des deux collectifs n'hésitent donc pas à employer un jeu brut ou caricatural et à multiplier les procédés scéniques de diverses natures.

Le mouvement de retour de ces deux groupes à leur univers culturel premier mène d'ailleurs leurs membres à avoir une prise plus directe sur leur réalité sociale. Cela conduit à une légitimation du droit du comédien à prendre la parole socialement, droit dont l'improvisation constitue l'un des principaux catalyseurs. La découverte de ce mode de création est décrite par Cloutier avec enthousiasme : « j'avais eu le droit de dire ma petite bête. Pour moi, je pouvais en dire autant que Molière [...], j'étais aussi important, mon peuple était aussi important, mes *chums* l'étaient autant¹⁷¹. » Tout au long de la pratique du groupe, les textes du « grand répertoire » sont donc remplacés par l'expression des pensées et des « *feelings* » des comédiens.

À l'opposé d'une équipe de création traditionnelle composée du dramaturge, du metteur en scène et des interprètes, le GCO regroupe uniquement des acteurs. En plus du jeu, ces « comédiens-auteurs¹⁷² », suivant le mot de Fernand Villemure, sont responsables de l'écriture (dramaturgique et scénique) de leurs spectacles. Ceux-ci se voient ainsi marqués

p. 51.

¹⁷⁰ Cela se remarque notamment dans *Diguïdi, diguïdi, ha ! ha ! ha!* où chaque membre de la famille se met tour à tour à quatre pattes et imite le comportement d'un chien.

¹⁷¹ Raymond Cloutier cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 24.

¹⁷² Fernand Villemure, « Aspects de la création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 58.

par certains traits partagés par les membres de la troupe : tous dans la vingtaine, ils se font non seulement interprètes, mais représentants de la jeune génération des premiers-nés du baby-boom, dont ils font partie. Critiques envers ce qu'ils perçoivent comme un héritage canadien-français aliénant, ils estiment parler non seulement en leur nom propre, mais également au nom de la collectivité québécoise de l'époque. En laissant ainsi leur pratique artistique être librement influencée par certains aspects de leur identité, les membres du GCO limitent l'écart entre elle et eux. De fait, l'adoption d'un mode de création en collectif par le groupe rappelle les idéaux collectivistes et socialisants partagés par plusieurs jeunes Québécois de l'époque. Dans un document qui décrit les intentions de son groupe, Cloutier explique :

Il s'agit [...] de se servir du théâtre pour exprimer les envies communautaires que nous recevons et répandons de par nos options culturelles les plus évidentes : "la gang", "le groupe rock", "la bande hippy" [sic], "le cirque", la vie de tribu désirée par une très grande proportion de ma génération[.]¹⁷³

Dans le cas du TMN, l'influence de l'individualité des membres de la troupe sur leur pratique n'est pas aussi notable. S'ils ne se posent pas comme les représentants de la jeune génération, ils s'estiment eux aussi porte-parole des gens de leur communauté¹⁷⁴.

Chez les deux collectifs, l'apport de l'interprète à la création du personnage tend à faire tomber la frontière entre les deux. Dans le cas du GCO, c'est à un véritable dévoilement de l'intimité des comédiens auquel le groupe confronte les spectateurs. Raymond Cloutier décrit cette pratique artistique comme : « la livraison de notre vécu à travers des signes partagés par le public qui nous regarde et nous entend¹⁷⁵ ». Dans une autre entrevue, il évoque

¹⁷³ Raymond Cloutier cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 27.

¹⁷⁴ Les membres de la troupe sont en effet issus de cohortes de l'École nationale de diverses années et dirigés par l'animateur Jean-Claude Germain, qui est nouvellement trentenaire au moment de la création du *Spectacle d'adieu*.

¹⁷⁵ Raymond Cloutier, « Petite histoire », *op. cit.*, p. 13.

« la montée du Grand Cirque, où de plus en plus on a raconté notre existence intime¹⁷⁶ ». Le spectacle *La Famille transparente* est sur ce point un cas exemplaire, puisque la famille dysfunctionnelle que les membres du groupe présentent au public constitue un décalque de la vie familiale difficile qu'ils ont vécue¹⁷⁷.

En somme, à leur sortie de l'école de théâtre les membres du GCO et du TMN s'engagent dans une redéfinition du comédien qui s'inscrit en marge du modèle scolaire. La conception renouvelée qu'ils en proposent se manifeste de façon tangible dès la création de *Pot T.V.* (1969), du *Spectacle d'adieu* (1969) et de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* (1969), qui mettent au jour un jeu spontané, multidisciplinaire, individualisé et engagé. Non seulement les acteurs des deux troupes mettent à profit leur créativité individuelle et leur polyvalence, mais ils dévoilent leur intimité, défendent ouvertement leurs convictions et prennent position face à des sujets d'actualité. C'est bien là que prend tout son sens la notion d'« acteur québécois ». D'abord, en un retour à une prise plus directe sur la culture première, qui s'inscrit en continuité avec l'américanité des artistes du burlesque. Ensuite, en un véritable changement de paradigme sur le plan de la conception du comédien. L'« acteur québécois » n'est ni cet interprète cultivé qui détient une technique raffinée de la tradition du théâtre d'art ni ce *burlesquer* qui fait rire et divertit par son expressivité brute et caricaturale, mais bien cet artiste qui transforme son métier en un moteur de changement social, comme plusieurs de ses contemporains (écrivains, monologuistes, chansonniers). Le prochain chapitre sera l'occasion de détailler davantage les prises de position idéologiques des acteurs du GCO et du TMN à l'égard de leur culture nationale, ainsi que la façon dont elles participent au changement de paradigme de la québécoité.

¹⁷⁶ Raymond Cloutier cité dans Pierre Macduff, « Arts et théâtralités », *Mainmise*, n° 65, 1976, p. 40.

¹⁷⁷ « on avait tous été élevés dans des familles avec des problèmes », Paule Baillargeon citée dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 50.

Chapitre III

Faire le procès de sa culture et la refaire autrement

Une fois leur formation complétée (ou abandonnée), les jeunes acteurs du GCO et du TMN sont de nouveau confrontés directement à la culture commune. Ils la réinvestissent avec plus de vivacité et d'engagement en raison de leur insatisfaction à l'égard de l'approche théâtrale scolaire. Plus qu'un simple interprète, le comédien devient ainsi commentateur et critique de sa culture et de sa société. Le contenu et les prises de position idéologiques des spectacles des deux collectifs en subissent l'impact. Force est toutefois de constater que ces groupes ne sont pas les premiers sur les scènes d'ici à s'engager envers leur culture nationale. Une vingtaine d'années avant eux, Gélinas et Dubé prenaient déjà le parti de renvoyer une image authentique d'eux-mêmes aux spectateurs canadiens-français. Si les pièces réalistes de Gélinas et Dubé offrent un reflet qui se veut fidèle de la réalité locale, les créations collectives québécoises la représentent en empruntant une perspective critique, dont la caricature, la métaphore et l'humour constituent les principaux mécanismes. Ainsi, ces différentes œuvres se rejoignent toutes en ce qu'elles traitent dans leur pratique des éléments constitutifs de la culture nationale (religion catholique, famille, condition ouvrière) à l'exception de certaines réalités propres aux époques où elles sont créées. C'est le cas de la guerre, qui occupe une place centrale dans *Tit-Coq* (1948) de Gélinas et *Un Simple Soldat* (1958) de Dubé, mais qui n'apparaît pas dans les créations collectives.

Le réalisme canadien-français est marqué par le pessimisme, alors que les créations collectives se caractérisent par leur aspect divertissant, humoristique et festif. Le personnage de Tit-Coq et Joseph Latour, le héros d'*Un Simple Soldat*, sont tous deux en proie à la fatalité. Le premier, fils bâtard, perd sa fiancée aux mains d'un autre pendant qu'il sert son pays à la guerre. Le second, véritable « Canadien errant », multiplie les petits emplois partout au

pays avant d'être tué à la guerre, non pas en héros comme il le souhaitait, mais en simple soldat. Ainsi, au-delà du contenu de leurs pièces, c'est bien dans le traitement qu'ils lui réservent que les collectifs québécois se distinguent des dramaturges canadiens-français. Attachés à la culture première comme le sont leurs prédécesseurs (américanité), le GCO et le TMN sont en quelque sorte des caricaturistes. Ils représentent la réalité locale en accentuant certains de ses traits caractéristiques selon une perspective à la fois critique et dérisoire. La proximité de la caricature avec la pratique des collectifs est fort révélatrice de la conception que ces groupes se font de la culture. Le GCO et le TMN endossent les rôles de critiques et de témoins de leur société. La notion de québécoisité suppose justement des prises de position marquées à l'égard de la culture nationale, qui n'est pas acceptée telle qu'elle est, mais est questionnée et réinventée dans les spectacles des collectifs¹⁷⁸.

¹⁷⁸ D'autres artistes de la scène comme le monologueur Yvon Deschamps et le groupe d'humour Les Cyniques s'approprient cette façon dérisoire de représenter la culture commune. De même, les fameux Bye Bye de Radio-Canada, créés en 1968, étaient semblables à un spectacle en salle à l'époque en raison de leur diffusion en direct.

1. FAIRE LE PROCÈS DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE

Les acteurs du GCO et du TMN cherchent à témoigner dans leur pratique de la culture québécoise et populaire de l'époque. Toutefois, ils ne s'inscrivent pas strictement dans la perspective d'un théâtre miroir. Pour les membres des deux collectifs, rendre compte du monde qui les entoure, c'est certes représenter les éléments constitutifs de la culture familière, mais aussi en dénoncer les travers. La représentation qu'ils offrent de leur réalité sociale concourt à créer l'identification du spectateur en raison de la familiarité des éléments représentés. Chacun des deux collectifs représente la société à sa façon : le Théâtre du Même Nom se tourne davantage vers le passé et le Grand Cirque Ordinaire vers le présent. Le premier groupe reprend plus particulièrement l'idée de « réévaluation des interprétations antérieures¹⁷⁹ » de la perspective québécoise, alors que le second brosse un portrait du monde contemporain, adoptant plutôt la « nouvelle attitude devant la réalité nationale¹⁸⁰ » qui caractérise la québécoisité. Le TMN fait le procès des valeurs et institutions canadiennes-françaises qui restent très présentes à son époque. Pour sa part, le GCO procède d'une dynamique double axée sur le questionnement de la société contemporaine et dans la projection d'un idéal québécois à atteindre collectivement.

1.1 Le Théâtre du Même Nom : une liquidation de la culture canadienne-française par la caricature

Le contenu des spectacles du Théâtre du Même Nom est caractérisé par un travail de réévaluation du passé. La troupe s'en prend à l'héritage culturel canadien-français, postulant implicitement la possibilité d'atteindre un nouvel ordre des choses une fois que la collectivité en sera libérée. Dans le portrait qu'elle offre du passé à travers ses spectacles, le climat socio-culturel apparaît aliénant : « Il faut nous nommer. Et le faire même si le portrait n'est

¹⁷⁹ Lucie Robert, « L'Américanité de la dramaturgie québécoise », *loc. cit.*, p. 44.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

pas beau¹⁸¹ », soutient Germain. Le projet du TMN se définit donc comme une « récupération du passé culturel¹⁸² », « une sorte de tableau rétrospectif¹⁸³ ». Germain décrit la pratique de son groupe comme un « théâtre de liquidation¹⁸⁴ ».

Le TMN dénonce le caractère aliénant de certains de ses principaux traits et valeurs socio-culturels : les traditions théâtrales d'origine étrangère, la famille, la religion, le climat politique qui a accompagné la période de la Grande Noirceur et celui de la crise d'Octobre. Les spectacles du groupe se présentent comme une fresque dans laquelle se créent des points de convergence d'un spectacle à l'autre, tant sur le plan thématique, qu'en ce qui a trait aux personnages, à l'esthétique et aux procédés scéniques. Cette dynamique d'influence mutuelle entre les œuvres est reconnue par Germain lui-même : « Tous nos spectacles sont des spectacles ouverts, en ce sens que tu y retrouves certains éléments qui étaient dans les spectacles précédents alors que d'autres sont totalement disparus¹⁸⁵. » Au cours de notre analyse, nous dégagerons les points de convergence entre les œuvres et ne traiterons de leurs particularités individuelles que dans la mesure où elles éclairent le mouvement global que dessine l'ensemble de la production du groupe.

Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu (1969) constitue une attaque par la caricature du répertoire théâtral classique et du théâtre d'art. Cette charge contre la présence de ces traditions franco-françaises sur les scènes de l'époque est réaffirmée dans les deux spectacles suivants. Le deuxième acte de *Diguïdi, diguïdi, ha ! ha ! ha!* (1969) s'ouvre sur le monologue du Deuxième Comédien, « *un personnage outré, invrai-*

¹⁸¹ Jean-Claude Germain cité dans Jean Royer, « Jean-Claude Germain : l'urgence de nommer », dans *Pays intimes. Entretiens 1966-1976*, Montréal, Leméac, 1976[février 1970], p. 52.

¹⁸² Michel Bélair, *Le Nouveau théâtre québécois*, op. cit., p. 74.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁸⁴ Jean-Claude Germain cité dans Gilbert David, « Numéro thématique Jean-Claude Germain et le Théâtre d'Aujourd'hui », loc. cit., p.5.

¹⁸⁵ Martial Dassylva, « Quelques articles du crédo théâtral de Jean-Cl[au]de Germain », *La Presse*, 6 mai 1972, p. D7.

*semblablement fat et évidemment caricatural*¹⁸⁶ », qui fait l'éloge de ses « *CHERS ZABONNÉS*¹⁸⁷ », de sa « *CULTURE*¹⁸⁸ » théâtrale et se trouve désespéré lorsque les spectateurs quittent la salle : « *PARTEZ PAS, PARCE QUE SI VOUS PARTEZ L'BON DIEU VA NOUS ENLEVER, MES SUBVENTIONS...*¹⁸⁹ ». Au début des deux autres actes de la pièce, le TMN donne aussi à voir des personnages de comédiens ridicules, caricatures sans détour d'une tradition théâtrale dépeinte comme superficielle. *Si Aurore m'était contée deux fois* (1970) reprend, sous la forme du clin d'œil, la même prise de position. Le critique Jean-Paul Brousseau évoque, par exemple, « le numéro du "Père Legauche"¹⁹⁰ sur l'essence du théâtre¹⁹¹ ».

Au-delà de cette remise en question de la culture théâtrale franco-française, *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* et *Si Aurore m'était contée deux fois* s'attachent principalement à d'autres thématiques : la famille, dans le premier cas, la religion, dans le second. La cellule familiale est dépeinte dans *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* comme un cadre contraignant pour Le Père, La Mère et Le Fils qui arborent une veste de flottaison et s'assurent de bien boucler leur « ceinture de sécurité » – comme celles « en usage dans les automobiles » – lorsqu'ils prennent place sur le divan du salon, représenté par « trois fauteuils de théâtre¹⁹² ». Ce dispositif scénique offre un symbole explicite du caractère étouffant de la famille, une image am-

¹⁸⁶ Jean-Claude Germain, *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter!*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1972, p. 61.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹⁰ Référence caricaturale au Père Émile Legault, le directeur des Compagnons de saint Laurent, qui représente pour Germain le premier instigateur des traditions théâtrales de la francité sur les scènes du Québec, bien que la troupe qu'il dirigeait était amateur. Voir Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7, 1978, p. 9-20.

¹⁹¹ Jean-Paul Brousseau, « Qu'Aurore vous soit (re) contée une fois... », *loc. cit.*, p. 51.

¹⁹² Jean-Claude Germain, *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis, op. cit.*, p. 32.

plifiée par le fait que chacun de ses membres se voit limité par un rôle auquel il lui semble impossible d'échapper. Le Fils tente ainsi de fuir le foyer familial durant le premier acte, mais il est rattrapé par ses parents qui le ramènent à la maison à la manière d'un chien. En plus de cette soumission à l'autorité parentale, il se trouve soumis à son éducation catholique. La séquence où La Mère lui pose une série de questions qui rappellent celles du *Petit catéchisme* en constitue une figure exemplaire :

LA MÈRE, *au fils* – Quels sont ceux qui sont pauvres en esprit?

LE FILS – Ceux qui sont détachés des biens de la terre, même quand y sont riches.

LA MÈRE – Quels sont ceux qui sont doux?

LE FILS – Ceux qui sont aimables et patients, même quand on leur fait mal.

LA MÈRE – Quels sont ceux qui ont le cœur pur?

LE FILS – Ceux qui ne se contentent pas d'éviter le péché mortel, spécialement l'impureté, mais qui ont à cœur d'éviter le péché véniel, surtout les mauvaises pensées.¹⁹³

De son côté, lorsqu'il n'est pas assis devant la télévision à exiger de sa femme et de son fils qu'ils ne le dérangent pas, Le Père se terre à la taverne, avant de rentrer à la maison au petit matin en état d'ébriété avancée. Pour sa part, La Mère est soumise à son rôle de ménagère (« LA MÈRE – ... Torche, Claudette... torche... c'est tout c'que tu sais faire...¹⁹⁴ ») et à sa piété si grande qu'elle se confie sans hésiter à un prêtre concupiscent qui n'hésite pas à lui poser des questions indiscrettes sur sa vie sexuelle¹⁹⁵.

À travers ces divers exemples, on voit bien en quoi les créations collectives québécoises se distinguent des textes canadiens-français. Si Le Padre sert de conseiller spirituel à Tit-Coq dans la pièce de Gélinas, La Mère du TMN doit s'accommoder d'un confesseur libidineux. De la même façon, les pièces *Diguiddi, diguiddi, ha! ha! ha!* et *Un Simple Soldat* de Dubé dépeignent toutes deux des situations familiales troubles. La famille de Joseph Latour est aux prises avec un conflit de générations plutôt typique, alors que celle du TMN doit

¹⁹³ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 85-87.

composer avec une crise démesurée. Dans la perspective canadienne-française, on représente la culture d'une façon réaliste, alors que les tenants de la québécité la tournent en dérision ou la mettent en scène d'une façon métaphorique – pensons ici aux bouées de sauvetage qui symbolisent le naufrage de la famille traditionnelle.

L'aliénation des membres de cette famille est d'ailleurs exacerbée par l'incommunicabilité qui règne entre eux. Le Père se maintient obstinément dans une situation d'isolement qui le coupe de La Mère (« LA MÈRE – GILLES... Parle-z-y... parle-z-y parce que moué, y m'a jamais écoutée...¹⁹⁶ ») comme du Fils (« LE PÈRE – PARLE-MOUÉ PUS VEUX-TU... À l'avenir si tu veux me parler, passe par ta mère...¹⁹⁷ »). Malgré la lourdeur du climat qui prévaut dans la pièce, celle-ci se termine sur une note d'espoir. À la mort du Père, La Mère retire sa bouée de sauvetage et tente tant bien que mal de prendre possession de sa liberté nouvellement acquise : « C'est pas facile... c'est dur... mais j'm'en vas essayer... m'en vas essayer de l'dire au présent... Chus libbe... chus libbe... chus libbe... chus libbe...¹⁹⁸ ». La parole prend ici une valeur performative puisque c'est en nommant une réalité qu'elle peut advenir. Symboliquement, la pièce invite la collectivité québécoise à emboîter le pas à La Mère et à se libérer du modèle de la famille traditionnelle.

Diguidi, diguidi, ha ! ha ! ha ! marque la première manifestation d'une thématique qui sera reprise par le Théâtre du Même Nom dans deux créations subséquentes. Alors que la foi catholique n'était traitée dans ce spectacle que de façon secondaire, à titre d'élément indissociable de la famille traditionnelle, *Si Aurore m'était contée deux fois* (1970) – le spectacle suivant – se penche sur l'omniprésence de la religion dans la sphère sociale. Cette pièce retrace l'histoire des habitants de « St-Flavius [...] [pour qui il] s'agira, pendant toute la durée

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 92.

du spectacle, de réunir 100,000 dollars destinés à être envoyés au Pape afin qu'il canonise Aurore [l'enfant-martyr]¹⁹⁹ ». Cette allégorie aussi invraisemblable que caricaturale sert de cadre à une multitude de tableaux au ton et à la forme variés. Cette structure donne l'occasion de dénoncer l'omniprésence de la religion dans les institutions de la vie sociale. Le TMN ne s'embarrasse pas de nuance, tout y passe. Le critique Jean-Paul Brousseau relève ainsi des « allusions [...] aux jécistes, aux clubs philanthropiques, aux filles d'Isabelle, aux pèlerinages, aux retraites fermées avec prédicateur ampoulé et faux, aux nouvelles formes de la prière²⁰⁰ ». La tenue de sœur portée par les trois comédiennes, ainsi que l'uniforme scout des comédiens font eux aussi partie de la longue liste d'exemples qui soulignent la place proprement démesurée qu'occupe la religion catholique dans la vie sociale canadienne-française.

La Mise à mort de la miss des miss (1970) poursuit le travail de réflexion amorcé dans *Si Aurore m'était contée deux fois* au sujet de l'ingérence de l'Église dans la société. Le rapport de continuité entre ce spectacle et celui qui le précède est d'ailleurs confirmé par la réutilisation des uniformes scouts²⁰¹ – aussi arborés par les femmes dans cette production, plutôt que le costume religieux – auxquels s'ajoute un béret blanc²⁰². La thématique de *La Mise à mort de la miss des miss* suggère d'ailleurs que l'expression « miss », renfermée dans son titre, constitue un abrégé du mot missionnaire. La « missionnaire des missionnaires » de cette création est Aurore l'enfant-martyr, un symbole qui représente la religion catholique,

¹⁹⁹ Christian Allègre, « Pas d'esprit nouveau, mais deux bons spectacles », *Sept-Jours*, 4^e année, n° 33-2, mai 1970, p. 32.

²⁰⁰ Jean-Paul Brousseau, « Qu'Aurore vous soit (re) contée une fois... », *loc. cit.*, p. 51.

²⁰¹ Voir Daniel Kieffer, « Théâtre d'Aujourd'hui – La Mise à mort de la miss des miss », Fonds Daniel Kieffer, P.688.S3.D33., Bibliothèque et archives nationales du Québec, 1970, Épreuves n & b.

²⁰² Référence à la communauté religieuse d'origine québécoise dont ce type de couvre-chef constitue le signe distinctif et qui se définit en outre par son conservatisme catholique et la doctrine économique du créditisme social.

comme c'était le cas dans le spectacle précédent. Dans *La Mise à mort de la miss des miss*, il s'agit pour le Théâtre du Même Nom de liquider l'influence de la religion catholique sur la vie sociale canadienne-française en s'attaquant plus précisément à son ingérence dans la sphère politique durant « l'époque duplessiste²⁰³ ». Pour Michel Bélair, cette création renferme « une constante dénonciation d'un système politique périmé qui continue malgré tout de se perpétuer²⁰⁴ » en dépit de son « aspect paternaliste et missionnaire²⁰⁵ ». Elle invite donc à ce qu'une nouvelle génération de politiciens prenne le relais des anciens et se montre moins autoritaire, plus ouverte et indépendante de l'Église.

Dans *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler c'est se respecter!* (1971), le TMN poursuit son travail de remise en question du système politique québécois. Cette pièce met en vedette Chlinne, Tharaise et Farnand, frère et sœurs de la famille Sansoucis. Dans cette pièce, la culture politique canadienne-française – considérée comme périmée par le TMN – est symbolisée par une table de cuisine, dont Farnand hérite. Malgré l'insistance de ses sœurs, qui empruntent les stratégies de persuasion les plus diverses, il refuse obstinément cet héritage qui le rend littéralement impuissant (« MAUDITTE TABBE... çé depuis qu'je l'ai hérité que j'bande pus!²⁰⁶ »).

Parallèlement, la pièce *Si les Sansoucis* reprend certains éléments d'un procès (juge, témoin, plaidoirie...) et « est créée au moment où, encore profondément perturbé par la crise d'Octobre, le Québec subissait son premier procès politique "à large audience"²⁰⁷ ». Cette structure dramatique métathéâtrale permet d'émettre un commentaire des plus incisifs sur la façon dont se déroule la comparution des présumés membres du Front de Libération du Qué-

²⁰³ Michel Bélair, *Le Nouveau théâtre québécois*, op. cit., p. 135.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Jean-Claude Germain, *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis*, op. cit., p. 125.

²⁰⁷ Michel Bélair, *Le Nouveau théâtre québécois*, op. cit., p. 139.

bec et, plus globalement, sur la façon partielle dont l'État a géré la crise d'Octobre. Dans la production du TMN, le juge est absent, tous les personnages quittent la scène pour éviter d'entendre la plaidoirie du témoin, Madame Sansfaçon, et personne n'accorde d'attention à l'Accusé – Le Musicien.

Lors de son premier cycle de créations, la troupe représente le climat socio-culturel comme étant aliénant. Il ressort tout de même de ce portrait du passé la possibilité d'atteindre un nouvel ordre des choses chargé d'espoir pour la collectivité québécoise une fois qu'elle sera libérée de diverses valeurs et institutions opprimantes : les traditions culturelles d'origine étrangère, le cadre étouffant de la famille traditionnelle, l'ingérence de la religion dans la vie sociale et le système politique autoritaire et pieux. À la fin des *Sansoucis*, Farnand accepte finalement la table : « Québécois actuel, conditionné au départ par un héritage, par une tradition de soumission et de désengagement, F[a]rnand n'a pas d'alternative. Il accepte de ne pas renier ou plus rien n'est possible²⁰⁸. » Ainsi, selon Albert Memmi notamment²⁰⁹, pour échapper à l'aliénation, le colonisé doit apprendre à aimer tout ce qui, en lui, fait l'objet des reproches du colonisateur afin de s'émanciper de sa relation de soumission. Suivant cette logique, par la représentation des aspects opprimants de la culture nationale, le TMN contribue à ce que les Québécois puissent les assumer pleinement plutôt que de les refouler, de manière à pouvoir les dépasser, à l'instar de Farnand : « As-tu compris LA TABBE? Va falloir que tu changes... [...] ON VA T'CHANGER TELL'MENT QU'TU TE R'CONNAITRAS PUS!... Ouais... On va t'changer LA TABBE... ouais parce que Farnand là... Y EST PU CAPABBE DE T'VOUÈRE COMME ÇA²¹⁰! »

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Voir Albert Memmi, *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985 [1957], p. 152.

²¹⁰ Jean-Claude Germain, *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis*, *op. cit.*, p. 187.

Par son entreprise de réinterprétation de l'histoire locale, le TMN la transforme en culture seconde. Il fait le point sur le passé de la communauté québécoise, afin qu'elle soit mieux à même d'affronter le présent et l'avenir. Si les éléments traités dans les spectacles du groupe permettent l'identification en raison de leur appartenance à la culture commune, leur représentation dérisoire n'inspire pas tant la fierté du spectateur qu'un désir de renverser cet ordre des choses – qui apparaît dès lors dépassé, voire ridicule – afin d'en atteindre un nouveau plus légitime tel que le suppose la notion même de québécity.

1.2 Le Grand Cirque Ordinaire, la projection d'un idéal québécois à atteindre

Comme le Théâtre du Même Nom, le Grand Cirque Ordinaire provoque l'adhésion du spectateur par la mise en scène d'éléments constitutifs de la culture première. Certains sont dépeints comme des traits sociaux aliénants, alors que d'autres sont représentés de façon à inspirer un sentiment de fierté. Les symboles associés à l'univers canadien-français agissent à titre de repoussoirs, alors que les autres participent de l'idéal québécois que les jeunes acteurs cherchent à atteindre.

Dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, l'un des plus longs tableaux du spectacle, intitulé « La famille²¹¹ », propose une critique par l'absurde de la famille traditionnelle. Durant la veille de Noël, le père autoritaire et alcoolique prend conscience qu'il a oublié d'acheter des cadeaux et gronde ses enfants parce qu'ils se plaignent de son ingratitude. De son côté, la mère se voit forcée de jouer le rôle de médiatrice. Bien que très drôle, cette séquence symbolise la faillite de la famille traditionnelle en la présentant comme dysfonctionnelle.

²¹¹ *Ibid.*, p. 151.

Cette idée est reprise dans *La Famille transparente* (1970), où la « Famille-type-québécoise²¹² » sert de cadre général à l'action. À travers la représentation d'une cellule familiale dysfonctionnelle, le spectacle se présente comme une « illustration globale de la situation québécoise²¹³ ». Dans sa description du spectacle²¹⁴, Cloutier résume la triste histoire des parents : « la mère [Désirée Transparent] [...] avait un secret qui était l'amour qu'elle avait porté au patron dompteur [Honoré Transparent] quand il était jeune, amour disparu dès qu'il s'était mis à jouer un rôle de pouvoir dans la vie²¹⁵ ». Cloutier évoque aussi un tableau où le patron et le bourgeois (Prospère Transparent) offrent un contrat à l'artiste (Pacifique Transparent) pour un « design d'oiseau » et « dès qu'il accept[e], l'oiseau tomb[e]²¹⁶ ». Ces deux séquences témoignent de façon métaphorique de l'incapacité qu'ont l'amour et l'art de voir le jour dans un cadre régi par l'autorité et l'argent. Nous ne serons pas surpris de voir dans cette pièce surgir la figure du « [t]ravailleu[r] exploité²¹⁷ », écho direct à la condition ouvrière qui apparaît dans plusieurs des spectacles du GCO. Le portrait d'ensemble qui se dégage de *La Famille transparente* est sombre, la société québécoise y apparaît aliénée par le pouvoir et l'argent : l'amour est tué par le pouvoir, l'art par l'argent, les petits travailleurs sont exploités par les riches industriels.

Parallèlement à la famille traditionnelle, valeur primordiale pour l'Église de l'époque, la religion catholique fait l'objet des critiques du collectif. Les tableaux de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* inspirés du *Procès de Jeanne d'Arc* de Bertolt Brecht donnent à voir trois ma-

²¹² Michel Bélair, « *La Famille transparente* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 45.

²¹³ Michel Bélair, *Le Nouveau théâtre québécois*, *op. cit.*, p. 147.

²¹⁴ L'unique critique de *La Famille transparente* (voir Michel Bélair, « *La famille transparente* », *loc. cit.*, p. 43-47.) en donne un compte rendu peu élaboré. Les principales traces qui en restent sont donc les souvenirs des membres du Grand Cirque Ordinaire (Voir Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 40-43.).

²¹⁵ Raymond Cloutier cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 40.

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ Michel Bélair, *Le Nouveau théâtre québécois*, *op. cit.*, p. 149.

rionnettes à têtes géantes qui représentent métaphoriquement la Justice (arborant un jabot blanc et un couvre-chef noir), l'Envahisseur (portant la couronne) et l'Église (dont la tête est surmontée d'une croix) – figures du pouvoir chargées de juger l'héroïne. Les attaques contre l'emprise de l'Église catholique et de la culture anglo-saxonne sur la destinée québécoise (personnifiée par Jeanne d'Arc) sont ici tout à fait explicites. Le tableau « La vente du Québec²¹⁸ » procède d'une dynamique similaire : Jeanne d'Arc est mise aux enchères, accessible tant à L'Acheteuse de la France qu'à L'Acheteur de New-York, signe d'un Québec sous l'emprise économique des États-Unis et culturelle de la France.

Le GCO ne traite de la religion que dans son premier spectacle. Elle constitue une thématique mineure pour lui, comparativement au TMN qui lui consacre deux spectacles entiers. Le fossé qui sépare les collectifs sur ce point s'explique en partie du fait que l'un est tourné vers le présent et l'autre vers le passé. La Révolution tranquille donne lieu à une laïcisation sans précédent de la société, il n'est donc pas surprenant qu'une plus grande importance soit accordée dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* au sentiment de colonisation de la collectivité québécoise qu'à l'Église catholique, comme c'est le cas pour l'autre troupe.

Dans son spectacle suivant, *T'en rappelles-tu, Pibrac?* (1971), le GCO entre de plain-pied dans l'engagement politique. La troupe y reprend l'histoire réelle des habitants du village québécois de Pibrac sans la modifier de façon notable, sinon en l'associant symboliquement à la condition globale du Québec de l'époque : « c'est de comprendre que leur problème, c'était le problème de tout le monde²¹⁹ », soutient Claude Laroche. Les travailleurs de cette petite communauté mono-industrielle du Saguenay-Lac-Saint-Jean sont maintenus dans une situation de chômage chronique depuis une dizaine d'années à la suite de la fermeture de

²¹⁸ Guy Thauvette, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? (reconstitution du spectacle)*, *op. cit.*, p. 115.

²¹⁹ Claude Laroche cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 48.

l'usine où ils travaillaient malgré « la construction d'un barrage, pas très loin, [...] [où furent] embauchés des "étrangers" plutôt que des travailleurs de la région²²⁰. » Cette pièce dénonce les pratiques des grandes entreprises qui maintiennent les petits travailleurs dans une situation d'exploitation, ainsi que l'État qui n'aide pas les chômeurs à retrouver un emploi. Dans un tableau,

Trudeau-Bourassa-Drapeau contourne le problème de Pibrac en "bicycle à deux roues". [...] Cette trahison du Pouvoir est aussitôt associée à celle qui clôtur[a] la défaite des Plaines d'Abraham et scellera notre statut socio-économique : le pays dès lors avait cessé de nous appartenir.²²¹

Par ce lien historiographique avec la Conquête, le groupe suggère que la situation des Québécois de son temps n'a pas évolué par rapport à celle des Canadiens-Français depuis la Conquête. Selon la perspective du GCO, durant toute la période qui précède 1971, moment de la création de *T'en rappelles-tu, Pibrac?*, les francophones du Canada sont restés soumis à la domination économique anglo-saxonne. En observant les diverses critiques émises par le groupe, il devient évident que la colonisation du Québec fait l'objet de la plus vive dénonciation.

La condamnation de l'inaction du pouvoir à l'égard des ouvriers exploités se décline dans *Alice au pays du sommeil* (1970) en une attaque tout aussi acerbe de l'inaction des Québécois, qui remettent leur destin entre les mains de l'État. Cette pièce pour enfants de 5 à 10 ans, adaptée de l'œuvre de Lewis Carroll, raconte l'histoire d'une jeune fille qui poursuit ses rêves jusqu'au bout, mais constitue aussi une condamnation de l'apathie des Québécois à l'égard de la crise d'Octobre qui bat son plein au moment de la création du spectacle. Alice, jeune fille « enjouée », est « accus[ée] de semer la pagaille dans le royaume » où, « [à] l'image du Québec, tous les habitants ne veulent pas jouer, s'ennuient et s'endorment tou-

²²⁰ Gilbert David, « *T'en rappelles-tu, Pibrac?* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 52.

²²¹ *Ibid.*, p. 53.

jours²²² ». Cette critique symbolique de l'inaction des membres de la collectivité va au-delà du rapport de ceux-ci à la crise d'Octobre. Pour le GCO, la société québécoise est sous tutelle économique des intérêts anglo-saxons, culturelle de la France, spirituelle de l'Église catholique. Malgré leur caractère aliénant, les valeurs et institutions dénoncées par le collectif sont autant d'éléments qu'il reconnaît comme faisant partie intégrante de la culture québécoise. Ainsi, comme pour le TMN, donner un portrait juste de la société consiste pour le GCO à en offrir une représentation qui ne soit pas complaisante. En regardant la réalité en face, le groupe est mieux à même d'évacuer les traits et valeurs aliénants qui la composent et de projeter un idéal collectif rassembleur. Le GCO fait donc le procès de certains éléments clés de la culture nationale et en reforme une nouvelle image bien à lui qui inspire l'adhésion.

Pour éviter de créer une disparité entre les Québécois, le groupe centre son attention sur certains éléments communs de la culture d'ici. Pour reprendre les mots de Laurent Mailhot, le GCO « ne nous tourne pas vers nous-mêmes, il nous retourne et nous dirige vers la vie quotidienne comme histoire commune²²³ ». Par cette mise en scène de la quotidienneté, un fragment choisi de la réalité québécoise, il offre une vision de la culture nationale qui a la capacité d'être unificatrice. Le groupe représente dans ses spectacles des réalités auxquelles les Québécois sont confrontés à tous les jours : le travail journalier, la vie familiale, la religion catholique, certaines importantes figures politiques de l'époque dans le cas de *T'en rappelles-tu Pibrac?* Le long tableau de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* intitulé « La balade au Québec²²⁴ » est consacré exclusivement à des fragments de la vie quotidienne : groupe de jeunes hommes en mal d'amour, scène de famille, altercation entre un groupe de petits mo-

²²² *Ibid.*, p. 94.

²²³ Laurent Mailhot, « *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* », dans Gilbert David *et. al.* « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *op. cit.*, p. 37.

²²⁴ Guy Thauvette, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? (reconstitution du spectacle)*, *op. cit.*, p. 61.

tards et un honnête citoyen. Le retour de la cellule familiale dans *La Famille transparente* constitue à son tour une preuve de l'importance de la quotidienneté pour le groupe.

D'une façon similaire, la présence récurrente de la condition populaire dans les spectacles du groupe répond à une même volonté de projeter une image unificatrice de la société québécoise. Cette thématique surgit dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* à travers les travailleurs de la chaîne de montage exploités par leur « boss » ou encore dans le couple sans grands moyens qui est ruiné par des colporteurs agressifs. À cela s'ajoute la salopette de denim, costume de base de tous les acteurs du groupe (une version bien à eux du bleu de travail), dont l'étoffe rappelle les populaires pantalons créés spécialement pour les ouvriers à la fin du XIX^e siècle²²⁵. L'ouvrier – véritable personnage type québécois pour le GCO, qui n'est pas sans rappeler le personnage maintenant mythique du monologue *Les Unions qu'ossa donne* d'Yvon Deschamps²²⁶ – apparaît exploité. Ainsi, même dans la représentation de ce symbole commun et unificateur pour les spectateurs, la dénonciation demeure toujours présente. Nous pouvons voir dans cette figure un écho au joual. Comme ce dernier, qui symbolise la colonisation de la société québécoise, l'ouvrier est paradoxalement objet de fierté, malgré son exploitation. Pour sa part, *T'en rappelles-tu, Pibrac?* constitue une reprise des événements réels auxquels sont confrontés des Québécois ordinaires. La vie quotidienne et la condition populaire prennent donc dans ce spectacle une importance jamais atteinte dans leurs œuvres précédentes.

²²⁵ Ce costume est porté dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* (voir Roger Frappier (réal.), *Le Grand film ordinaire*, op. cit.) et *La Famille transparente* (Voir Gilbert David et al., « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », loc. cit., p. 41.). Quant aux autres spectacles du premier cycle, nulle référence à des salopettes ou à du denim parmi les menues sources critiques.

²²⁶ Le célèbre monologue *Les Unions qu'ossa donne* est aussi le tout premier d'Yvon Deschamps. Il l'a d'abord présenté en 1968, avec accompagnement musical, à l'occasion du spectacle *L'Osstidcho* (Théâtre de Quat'Sous) dans lequel le monologue figure en compagnie du chansonnier Robert Charlebois, de la chansonnière Louise Forestier et de la comédienne Claudine Monfette, surnommée Mouffe.

La quotidienneté, la condition populaire, ainsi que la figure de l'ouvrier constituent des symboles issus de la culture première qui offrent par métonymie une image rassembleuse de la société québécoise. Toutefois, l'aspect unificateur de l'entreprise du GCO va plus loin, puisque le groupe projette un idéal collectif à atteindre, repensé en termes québécois. Ce rêve d'un pays à construire, ambition aux qui sous-tend une forme de nationalisme, s'inscrit en réaction au sentiment d'aliénation des « nègres blancs d'Amérique²²⁷ ». Dans *T'en rappelles-tu, Pibrac?*, le GCO condamne l'exploitation économique des travailleurs québécois par les intérêts anglo-saxons. Après une longue période de chômage, « [u]ne idée de coopérative forestière naît » chez les gens de Pibrac, « projet que le GCO élargit à la nécessité de récupérer la terre-Québec pour la redonner à ceux qui y vivent et y travaillent²²⁸ ». Cette dynamique de reconquête du pays québécois n'est pas sans rappeler la scène d'*Alice au pays du sommeil* dans laquelle l'héroïne, qui a gagné une partie de carte contre le roi, « demande de faire construire un château selon ses propres exigences²²⁹ » – métaphore éloquente (empreinte de nationalisme) de ce pays québécois que les acteurs de la troupe souhaiteraient voir advenir.

Les *Soirées d'improvisation* (1970) contribuent à ce projet. Dans la foulée des autres spectacles du groupe, elles portent dans leur définition même la volonté d'illustrer la culture québécoise, mais aussi de développer un sentiment d'appartenance des spectateurs à son égard. Ces « séances d'animation et d'improvisation collective auxquelles [peut] librement participer le public²³⁰ » permettent non seulement aux acteurs de la troupe, mais aussi à tous

²²⁷ L'expression fait son apparition dans le cadre de la crise d'Octobre. Elle sera rendue célèbre par le titre de l'autobiographie de Pierre Vallières, alors membre du Front de Libération du Québec (FLQ). (Voir *Nègres blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un terroriste québécois*, Montréal, Parti pris, 1969 [1968], 402 pages.).

²²⁸ Gilbert David, « *T'en rappelles-tu, Pibrac?* », *loc. cit.*, p. 52.

²²⁹ Claude Des Landes, « Productions et documents », *loc. cit.*, p. 94.

²³⁰ *Ibidem*.

les spectateurs présents d'entrer dans le jeu afin de contribuer à se donner une image collective bien à eux. La scène circulaire du cirque revêt d'ailleurs un aspect égalitaire et unificateur en plus de permettre, d'un point de vue strictement fonctionnel, qu'on puisse entrer dans l'espace de jeu de tous les côtés.

Dans les clichés pris par le photographe de plateau Daniel Kieffer durant une *Soirée d'improvisation* du GCO au Centre d'Art de Vaudreuil²³¹, les spectateurs sont assis par terre en cercle et délimitent un espace de jeu. Nous y voyons évoluer Paule Baillargeon, Jocelyn Bérubé, Raymond Cloutier, Claude Laroche, Gilbert Sicotte, ainsi que des spectateurs anonymes. Acteurs du Grand Cirque Ordinaire et membres du public se mêlent ainsi les uns aux autres dans cet espace circulaire. Ces spectacles sans décor, sans costume et sans accessoire misent principalement sur le jeu des acteurs et sur le rassemblement symbolique des membres de la collectivité québécoise. Ces derniers sont donc amenés à se donner collectivement et spontanément une représentation de leur culture nationale. Les *Soirées d'improvisation* s'apparentent d'ailleurs aux rituels primitifs du fait que les spectateurs encerclent l'espace scénique et que les comédiens de la troupe y évoluent torse nu, en arborant de simples jeans – marchant même pieds nus dans le cas de Laroche et de Cloutier. De façon symbolique, nous pouvons dénoter l'aspect tribal de cette tenue vestimentaire. De façon plus littérale, le jean, le torse nu et les pieds nus renvoient à la culture hippie qui fait partie de l'univers familier des acteurs du groupe ou à la franche désinvolture de la jeunesse de l'époque, à son caractère *cool*, selon le terme de Gilbert David²³².

²³¹ Daniel Kieffer, « Grand Cirque Ordinaire – Improvisation », Fonds Daniel Kieffer, P.688.S3.D29., Bibliothèque et archives nationales du Québec, Centre d'Art de Vaudreuil, Tirage Décembre 2000 [Juillet 1970], Épreuves n & b.

²³² Voir Gilbert David, « Le Cru et le cool : les débuts de la création collective en théâtre », *loc. cit.*, p. 121-132.

Dans la réinterprétation de la culture première que propose le GCO, l'Église catholique, la famille traditionnelle, la domination économique anglo-saxonne et l'influence prépondérante de la culture franco-française sur le Québec sont dénoncées. La mise en procès de ces éléments débouche sur la création d'une culture seconde qui dévoile la société québécoise sous un nouveau jour. Ainsi, selon la perspective du GCO, la vie quotidienne, la condition populaire et la figure de l'ouvrier constituent des symboles communs et unificateurs autour desquels se cimente l'identité collective québécoise.

1.3 Les spectacles du GCO et du TMN : entre rituel d'exorcisme collectif et divertissement festif

Sur le plan idéologique, les deux collectifs mettent en scène la culture québécoise d'une façon qui n'est guère flatteuse. Force est donc de constater qu'ils ne cherchent pas à en donner une représentation qui soit uniquement identificatrice. Les événements auxquels ils invitent les spectateurs tiennent plutôt du rituel d'exorcisme collectif dans lequel – à la manière des farces médiévales – les maux de la société sont caricaturés et dénoncés dans une atmosphère festive et bon enfant. Ces spectacles constituent une célébration autodérisoire de cette culture québécoise fragile, de cette « sorte de bâtardisme, de sub-culture informe que je savais riche²³³ », dira Cloutier. Germain parlera plutôt d'une culture « folklorique²³⁴ », que les Québécois doivent apprendre à apprivoiser, à accepter pour mieux la dépasser. Les spectacles du GCO et du TMN participent donc à l'émergence d'un nouvel ordre des choses québécois. Ils développent un modèle de culture seconde qu'ils ne jugent pas élitiste comme le théâtre d'art, mais accessible aux spectateurs ordinaires en raison de son ancrage local et populaire et de ses procédés de théâtralisation simples : la caricature et la métaphore.

²³³ Raymond Cloutier cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 25-26.

²³⁴ Jean-Claude Germain cité dans Gilbert David, « Numéro thématique Jean-Claude Germain et le Théâtre d'Aujourd'hui », *loc. cit.*, p. 40.

Le rapport critique à la culture qu'entretiennent les deux troupes trouve un fort écho dans l'esthétique et les procédés brechtiens. Brecht est en effet une influence déterminante pour les groupes du Jeune Théâtre québécois; analyser les spectacles du GCO et du TMN à la lumière des principes brechtiens constitue donc une forme de passage obligé. L'importance du caractère critique de l'entreprise des deux troupes – tant dans leurs prises de position idéologiques que dans leurs procédés de théâtralisation de la réalité – ne devrait pas nous amener à négliger l'aspect ludique de leurs spectacles. Brecht souligne lui-même dans ses écrits l'importance du divertissement dans les spectacles théâtraux : « ne nous faut-il pas [...] concevoir le soupçon que nous n'avons encore absolument pas découvert les réjouissances spécifiques de notre propre ère, sa forme à elle de divertissement²³⁵? » Les spectacles des deux troupes sont justement empreints d'une atmosphère festive dans laquelle le divertissement côtoie l'humour. Pour Laurent Mailhot, « [l]e Grand Cirque Ordinaire – comme son contemporain, le Théâtre du Même Nom de Jean-Claude Germain – c'est en même temps la fable (distanciée, brechtienne) et la fête (l'enthousiasme, la communion)²³⁶. »

Cette citation renvoie au premier élément qui fonde le ludisme des deux groupes, c'est-à-dire l'atmosphère festive dont sont baignés leurs spectacles. À l'occasion de ceux-ci, à la manière d'une fête populaire, la communauté québécoise se rassemble et célèbre son identité et sa culture, que ce soit en foulant les planches ou en assistant à la représentation. Les séquences musicales entraînantes qui jalonnent les spectacles contribuent grandement à leur aspect festif. Les chansons du GCO s'apparentent davantage à la musique populaire de l'époque, « rappel[ant] par moments celle de Beau Dommage ou du Ville Émard Blues Band²³⁷ », celles du TMN s'avèrent plutôt des reprises d'airs connus de la musique folklo-

²³⁵ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, coll. « scène ouverte », 1978[1963], p. 21.

²³⁶ Laurent Mailhot, « *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* », *loc. cit.*, p. 37.

²³⁷ Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival*, *op. cit.*, p. 302.

rique²³⁸. Dans les deux cas, le caractère entraînant de la musique se voit amplifié par l'utilisation de thèmes musicaux courants qui amènent les interprètes à suspendre la fiction et à entrer directement en communion avec les spectateurs.

Le divertissement prend chez les deux troupes un caractère multiforme qui trouve tout son sens dans divers éléments de la représentation : les chansons entraînantes, l'humour satirique et autodérisoire, le plaisir de l'invention et du jeu. En ce sens, il nous faut reconnaître la familiarité entre leurs spectacles et les revues théâtrales de tradition burlesque, celles de Gratien Gélinas et d'Olivier Guimond notamment. Les créations collectives québécoises comme le théâtre burlesque parodient un ensemble d'éléments de la culture commune, en plus de partager une multidisciplinarité et une atmosphère festive. L'humour et la caricature remplissent certes une fonction critique chez les deux groupes; il ne faut toutefois pas perdre de vue le caractère divertissant de tels procédés, particulièrement dans le type de spectacles qu'ils produisent. Lors de ces événements rassembleurs, la critique, même incisive, est émise avec une attitude bon enfant. Cela est d'autant plus vrai que les membres du public peuvent se reconnaître dans les éléments qui font l'objet de la caricature. Ainsi, l'humour permet la dénonciation, amène les spectateurs à rire d'eux-mêmes, mais s'avère aussi tout bonnement divertissant. Le public n'est pas seulement mis en présence de comédiens qui donnent vie à des personnages, comme dans la majorité des spectacles de théâtre, mais est aussi confronté à des interprètes polyvalents qui emploient de multiples modes d'expression, que ce soit le chant, le jeu physique, la marionnette, le masque...

D'un point de vue idéologique, le GCO et le TMN font le procès de leur culture première et la réinventent à leur façon. À la manière du réalisme canadien-français, qui propose

²³⁸ En témoigne notamment le pastiche de la chanson à boire *Prendre un petit coup* dans *Si Aurore m'était contée deux fois*.

une interprétation de la réalité locale et constitue ainsi un objet de la culture seconde, les procédés scéniques des deux collectifs transposent leur univers familier sous une nouvelle forme, seconde elle aussi. Le GCO et le TMN proposent un condensé de réel, une version dessinée à gros traits de celui-ci, que ce soit par la caricature ou la métaphore. Ils atteignent une théâtralité renouvelée, dans laquelle les procédés scéniques et les prises de position idéologiques mettent la réalité à distance. L'horizon culturel second du théâtre d'art s'appuie sur des chefs-d'œuvre à portée universaliste dénués d'ancrage direct dans la vie quotidienne québécoise. De leur côté, le GCO et le TMN donnent naissance dans leurs spectacles à une esthétique scénique réinventée qui se fonde sur une nouvelle forme de culture seconde à la fois populaire, locale et critique. Ils partagent ainsi certaines caractéristiques de l'américanité avec le réalisme canadien-français, principalement un aspect populaire et un ancrage local. La portée critique de la pratique du GCO et du TMN est toutefois beaucoup plus marquée.

CHAPITRE IV
**La fabrique d'une culture seconde :
esthétique et procédés scéniques du nouveau réalisme québécois**

« Le théâtre crée une autre société, mais qui est le relais de celle où on croit vivre dans le fil des heures; elle en est la compensation, et c'est pourquoi elle en exprime le sens. [...] Le spectateur de Corneille se voyait agir sur la scène, mais il y délégait sa conscience en sachant bien que ce n'était plus alors tout à fait la sienne. Ce rapprochement et cette distance, indéfiniment recommencés au cours de la pièce, ce ne pouvait être fatalement qu'une prise de conscience de soi²³⁹. »

Fernand Dumont

Nous pouvons déceler dans cet extrait du *Lieu de l'homme* des références directes aux notions d'identification et de distanciation. Dans leurs spectacles, le GCO et le TMN représentent la culture première de façon théâtralisée. Le regard critique qu'ils posent sur elle la met toutefois à distance. De cela découle une nouvelle esthétique scénique, qui se distingue de la logique du réalisme populaire de Gélinas et Dubé, ainsi que de la représentation idéalisée de l'Homme du théâtre d'art. Cette approche renouvelée de la scène se démarque de la dramaturgie réaliste en raison de ses procédés de théâtralisation non naturalistes. De la même façon, elle rompt avec le théâtre d'art par l'emploi de procédés brechtiens qui sont absents de cette tradition.

Au cours du présent chapitre, nous dégagerons d'abord les lignes de force de l'esthétique scénique développée par le GCO et le TMN. Nous examinerons par la suite en détail les procédés scéniques d'inspiration brechtienne, qui provoquent une mise à distance critique de la culture commune et donnent lieu à l'émergence d'un horizon culturel second, repensé en termes québécois.

²³⁹ Fernand Dumont, *Le Lieu de l'homme*, op. cit., p. 57-58.

1. Pour un nouveau réalisme québécois

Dans une entrevue de 1981 où il propose un retour sur sa pratique, Jean-Claude Germain affirme avoir cherché avec son groupe de comédiens à « créer un nouveau type de réalisme en scène²⁴⁰ », une assertion qui trouve un écho chez le GCO, lequel entend raconter « la vraie vie²⁴¹ ». Ainsi, le nouveau réalisme des deux groupes se définit par une vision critique du réel québécois, qui est systématiquement représenté de façon théâtralisée. Au regard de ce que nous avons déjà observé, trois caractéristiques principales permettent de qualifier l'approche de la scène des deux groupes : son caractère populaire, son ancrage dans la culture québécoise et sa dimension critique.

L'aspect populaire du nouveau réalisme prend appui sur trois éléments : une volonté d'accessibilité, une intégration d'éléments de la culture populaire et de formes artistiques populaires. Afin de s'assurer que leur pratique soit accessible, le GCO et le TMN mettent en scène une culture première – locale et contemporaine – dont tous les Québécois partagent l'expérience. Les emprunts à la culture populaire participent d'un même mouvement. Plusieurs éléments de l'esthétique scénique des deux groupes renvoient ainsi à un certain air du temps, sans nécessairement être originaires du Québec. Cela se manifeste, par exemple lorsque les jeunes acteurs chantent en chœur durant leurs spectacles, à la manière de plusieurs groupes musicaux de l'époque tels que les Beatles ou Beau Dommage, reprenant même dans le cas du Théâtre du Même Nom les chorégraphies simplistes des groupes vocaux comme les Baronets²⁴² ou « exécut[a]nt [...] quelques pas de danse "à la Zorba"²⁴³ ».

²⁴⁰ Jean-Claude Germain cité dans Bernard Andrès et Yves Lacroix, « Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui [entretien] », *loc. cit.*, p. 178.

²⁴¹ Claude Laroche cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 24.

²⁴² Daniel Kieffer, « Théâtre d'Aujourd'hui – "Si Aurore m'était contée deux fois" », Fonds Daniel Kieffer, P.688.S3.D27, Bibliothèque et archives nationales du Québec, Avril 1970, Négatifs sur pellicule n & b.

²⁴³ Jean-Claude Germain, *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis*, *op. cit.*, p. 146.

Ces emprunts à la culture populaire se révèlent aussi « dans les costumes portés à l'ouverture de *Jeanne d'Arc* et qui sont manifestement inspirés de ceux des Beatles du temps de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*²⁴⁴ ». En plus de renvoyer à la culture locale, les formes artistiques dont s'inspirent le GCO et le TMN – la chanson et la musique, le théâtre burlesque et les autres formes à caractère humoristique – se caractérisent sans exception par leur capacité à rejoindre un large public. Les deux troupes acceptent donc volontiers de mener une pratique qui se définit par sa multidisciplinarité, puisqu'elle hérite de plusieurs disciplines aux formes les plus diverses, notamment de la forme multidisciplinaire du burlesque. Il est important de souligner que les deux troupes semblent aussi être héritières de traditions humoristiques non théâtrales. Du moins, cette hypothèse se confirme en ce qui a trait au Théâtre du Même Nom qui, par son anti-cléricalisme patent, s'inscrit dans la lignée directe du groupe d'humour Les Cyniques, dont le sujet de prédilection a toujours été la religion catholique. La représentation stylisée du réel du théâtre d'art est remplacée chez les collectifs par des procédés scéniques choisis en fonction de leur accessibilité.

Au moment de fonder une pratique selon leurs propres termes, les deux troupes choisissent de traiter uniquement de la culture première. L'aspect québécois de leur esthétique ne relève pas exclusivement de l'utilisation de référents culturels connus des spectateurs et de la langue vernaculaire, qui en constitue une marque formelle. La tradition locale du burlesque, dont le GCO et le TMN s'inspirent, fait éclater les principes du théâtre d'art par la franche liberté de son approche de la scène. Cela mène les acteurs des deux groupes à employer un jeu individualisé, intuitif et multidisciplinaire (monologue, chant, musique, jeu physique...). Ces caractéristiques formelles contribuent à l'identification du

L'auteur fait ici référence à la scène finale du film à succès de 1964 *Zorba the Greek*.
²⁴⁴ Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival*, op. cit., p. 302.

spectateur québécois contemporain par leur racines dans la tradition locale du burlesque. L'esthétique morcelée de cette dernière, à la forme changeante, met aussi la représentation à distance. Les emprunts du GCO et du TMN aux principes de Brecht provoquent en effet une distanciation des éléments de la culture québécoise et de la culture populaire qui composent leurs spectacles. Cette stylisation de leur horizon culturel quotidien et familier nous permet de percevoir légitimement leur pratique comme une esthétique scénique originale, que nous pouvons désigner comme le « nouveau réalisme québécois²⁴⁵ », selon l'expression de Germain.

2. Une théâtralisation sans détour de la réalité québécoise : les procédés critiques brechtiens

L'approche scénique du Théâtre du Même Nom et du Grand Cirque Ordinaire est indissociable d'un rapport critique à la culture nationale. Brecht est cet égard une influence majeure pour plusieurs collectifs du Jeune Théâtre québécois. La reprise de certains tableaux de la pièce *Le Procès de Jeanne d'Arc* de cet artiste allemand dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* du GCO laissait d'ailleurs entendre l'impact déterminant qu'il a pu avoir sur les deux troupes. De fait, cette influence ne se limite pas à une utilisation ponctuelle de procédés de distanciation, elle détermine aussi la façon d'occuper l'espace scénique et certains principes clés de l'esthétique. La forme épique brechtienne se définit par sa volonté de construire une fiction non illusionniste. Alors que les praticiens de l'école de Saint-Denis désirent dévoiler l'âme humaine, Brecht cherche à amener une prise de conscience des conditions socio-historiques qui déterminent l'époque contemporaine et, plus particulièrement, les hommes qui y évoluent. L'esthétique brechtienne limite l'identification du spectateur, afin de le garder lucide par rapport à la fiction : cette « dramaturgie non aristotélicienne est attachée à

²⁴⁵ Jean-Claude Germain cité dans Bernard Andrès et Yves Lacroix, « Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui [entretien] », *loc. cit.*, p. 178.

l'élimination de l'illusion intégrale, non pas à l'élimination intégrale de l'illusion. L'illusion doit simplement être limitée, caractérisée en tant que telle²⁴⁶. » Cette esthétique met donc un frein à l'identification des spectateurs au profit d'une distanciation des objets représentés, cela, dans le but de permettre aux membres du public de prendre conscience du rapport concret entre la fiction et le monde réel dans lequel ils vivent. « Une reproduction qui distancie », soutient Brecht, « est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. [...] Ces effets empêch[ent] indéniablement l'identification²⁴⁷. » Cette technique de mise à distance consiste à « ôter [...] le sceau du familier²⁴⁸ » à ce qui est représenté, à rendre étranger ce qui paraît aller de soi pour les spectateurs d'un lieu et d'une époque donnés. On trouve ainsi une certaine familiarité entre l'esthétique critique de Brecht et l'approche culturelle de Fernand Dumont. La distanciation brechtienne est d'une certaine façon une forme proprement théâtrale de la stylisation dumontienne. Toutes deux amènent en effet la culture familière, ou première, à une représentation seconde, qui la donne à voir avec plus d'acuité. Pour Brecht, qui emploie d'ailleurs la même expression que Dumont, « [i]l est [...] nécessaire que la stylisation [– ou théâtralisation –] n'abolisse pas mais au contraire intensifie le naturel²⁴⁹. » Le nouveau réalisme québécois peut ainsi être défini comme une mise en relief du réel. À la manière des deux horizons culturels dumontiens, qui se trouvent paradoxalement unis par leur « dualité » tout autant que leur « complémentarité²⁵⁰ », la réalité qui est mise à distance à travers les techniques brechtiennes amène tant une identification du spectateur, qu'un sentiment d'étrangeté face à elle. Les spectacles du GCO et du TMN mettent en scène des morceaux

²⁴⁶ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la pléiade », 2000, p. 770.

²⁴⁷ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 57.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 98.

²⁵⁰ Fernand Dumont, *Le Lieu de l'homme*, *op. cit.*, p. 62-63.

choisis de la culture commune québécoise, ce qui incite naturellement une adhésion des spectateurs à la représentation. Cette identification du public québécois s'avère essentielle au fonctionnement des procédés critiques brechtiens, puisque ce n'est qu'à partir d'elle que peut s'opérer une mise à distance critique qui vient lui révéler sous un nouveau jour la substance de sa culture propre. Suivant Dumont, les spectateurs sont exposés à la culture seconde pour la durée de la représentation et ne sont soumis à une mise à distance qu'à la fin du spectacle, le moment où ils réinvestissent la culture première. Brecht privilégie plutôt des retours répétés à la culture première au cours de la représentation.

2.1 La distanciation

La distanciation prend une importance prédominante chez le Grand Cirque Ordinaire dans l'emploi récurrent qu'il en fait durant la finale de ses spectacles. En distanciant la fiction à la toute fin de la représentation, le collectif crée le pont entre l'espace théâtral et la sphère sociale, il invite les spectateurs à prendre conscience des liens qui unissent réalité et fiction et de ce que le spectacle fictif dévoile sur leur culture environnante. Le dernier tableau d'*Alice au pays du sommeil* est exemplaire à ce titre : « [l]a pièce se termine par une scène durant laquelle la comédienne jouant Alice reprend sa personnalité de tous les jours et va se joindre au public²⁵¹. » Cette marche finale vers les gradins fait tomber la frontière entre l'héroïne et les membres du public. Ces derniers sont appelés par cette séquence à prendre leur destin en main et à passer à l'action – comme Alice l'a fait tout au long de la représentation –, à se réveiller, pour reprendre l'allégorie qui traverse la pièce et se retrouve notamment dans l'une des chansons : « Alice ferme tes rêves / Le jour revient / Réveille-toi fillette / Réveille-toi ma fille²⁵² ». Ce procédé scénique distancie l'illusion théâtrale et invite

²⁵¹ Claude Des Landes, « Productions et documents », *loc. cit.*, p. 94.

²⁵² *Ibidem*.

par la même occasion à une interaction entre acteurs et spectateurs. Ainsi, lors de la représentation, les membres du public sont exposés à une vision théâtralisée – seconde – de la culture commune, celle-ci se voit remplacée par une communion avec les interprètes, une expérience immédiate et spontanée du monde – première. *La Famille transparente* se clôt aussi sur une scène durant laquelle les comédiens éliminent la distance entre les spectateurs et eux-mêmes en enlevant leurs costumes respectifs pour retrouver leur vêtement neutre, la salopette, en plus d'entonner en chœur le morceau *Tout le monde pareil*, un appel à la fraternité qui entend faire tomber les frontières entre les êtres humains. *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* se termine aussi par un bris du quatrième mur et une chanson qui fait fi de la distinction entre regardants et regardés. D'après la reconstitution du spectacle de Guy Thauvette, après une dernière intervention de M. Loyal, le maître de cérémonie, « [*I*]es acteurs se mettent tous en ligne face au public et chantent "Les enfants des chicanes"²⁵³. » Durant ce tableau final, ils délaissent la personnification de personnages, afin d'employer la forme sans masque de la chanson, un bris du quatrième mur confirmé par le fait qu'ils adoptent un rapport frontal au public, rompant ainsi avec la création d'une illusion théâtrale. Ici encore, la pièce musicale fait référence à la fraternité humaine et, par le fait même, à une absence de distinction entre comédiens et spectateurs : « Ho-ho-ho-ho-ho! On est donc tous pareils! / Tout l'temps ni plus ni moins qu'enfants du soleil²⁵⁴. »

Ce procédé joue un rôle de premier plan chez le Grand Cirque Ordinaire. Les séquences finales de ses spectacles provoquent en effet une distanciation de l'ensemble de la représentation, ce qui rappelle au spectateur qu'il s'agit d'une mise en forme critique de la réalité québécoise contemporaine, qui a de ce fait le potentiel de transformer son rapport

²⁵³ Guy Thauvette, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? (reconstitution du spectacle)*, op. cit., p. 219.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 220.

premier au monde. Pour leur part, les créations du Théâtre du Même Nom s'avèrent trop fortement inspirées de l'héritage du burlesque pour que l'on puisse traiter de procédés de distanciation significatifs qui n'empruntent pas une forme caricaturale.

2.2 La caricature

Les deux troupes s'approprient la caricature, ce qui leur permet de remplir leur projet critique, sans compromettre l'accessibilité de leur pratique. Ce procédé provoque une mise à distance de l'objet représenté par le grossissement non naturaliste de ses traits. L'effet d'étrangeté qui en découle amène le spectateur à regarder la réalité sous un nouvel œil critique, à prendre conscience, par le rire, de la culture qui l'entoure. Les deux troupes reprennent ainsi la caricature, une technique comique employée dans la tradition burlesque. Lorsqu'ils y ont recours, le rire ne se présente pas comme le signe d'une identification à l'objet ou au trait culturel représenté, mais bien plutôt d'un assentiment à sa dénonciation. De l'avis de Cloutier, les réactions que l'humour inspire aux spectateurs québécois à l'occasion de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* tiennent de l'exutoire : « [c]'était pas un rire de variétés, on sentait que c'était un rire de défoulement, de décharge, de catharsis[,] [u]n rire à l'envers de la tragédie²⁵⁵ ».

L'union d'un héritage brechtien et d'un procédé théâtral inspiré du burlesque est tout à fait cohérente, car le praticien allemand a été lui-même grandement influencé par certaines formes populaires qui lui étaient contemporaines. Selon le chercheur Carl Weber, le cinéma muet de Charlie Chaplin a été la principale source d'inspiration de l'esthétique épique de Brecht²⁵⁶, qui a aussi subi l'influence des spectacles de cabaret allemand, principalement

²⁵⁵ Raymond Cloutier cité dans Gilbert David *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *loc. cit.*, p. 25.

²⁵⁶ Carl Weber, « Brecht's concept of *Gestus* and the american performance tradition », dans Carol Martin et Henry Bial (sous la dir.), *Brecht Sourcebook*, London/New York, Routledge, 2000, p. 42.

ceux de l'acteur Karl Valentin²⁵⁷.

La caricature et la distanciation représentent deux procédés de mise à distance qui s'apparentent beaucoup l'un à l'autre. Le premier distancie ce qui paraît aller de soi en exagérant les traits de manière à provoquer le rire, le second amène le spectateur à prendre conscience de l'artificialité de la représentation en dévoilant son aspect construit, sans volonté comique intrinsèque. Ainsi, si la caricature constitue une forme de distanciation, la distanciation n'emprunte pas nécessairement une forme caricaturale. La première constitue un procédé de prédilection pour le Théâtre du Même Nom. Il trouve d'ailleurs un écho direct dans l'esthétique des toiles peintes du décor de *Si les Sansoucis*, dans lesquelles se profilent des personnages représentés selon des traits caricaturaux (contours noirs et gras, lignes courbes, grossissement des traits)²⁵⁸. Cette forme de représentation, dessinée à gros traits, sert de mécanique principale au *Spectacle d'adieu*, la première création du groupe, dans laquelle une multitude de scènes du répertoire classique sont adaptées en joual selon une perspective dérisoire. La caricature apparaît aussi dans les autres productions du groupe, notamment dans le « "set carré" sur le masochisme de la pénitence ("J'aime la confession et la silice"²⁵⁹)²⁶⁰ » de *Si Aurore m'était contée deux fois*. De son côté, *La Mise à mort de la miss des miss* donne à voir « la Gilberte chargée de faire rêver les gens ressemblant comme une sœur à la grande-prêtresse de la religion créditiste²⁶¹ et le Rosaire qui la précède ayant le

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Daniel Kieffer, « Théâtre d'Aujourd'hui – "Si les Sansoucis" », Fonds Daniel Kieffer, P.688.S3.D49, Bibliothèque et archives nationales du Québec, Mars 1971, 27 diapositives couleur.

²⁵⁹ Ce vers constitue vraisemblablement un pastiche de la populaire chanson à boire *Prendre un petit coup*, qui débute par « Prendre un petit coup c'est agréable / Prendre un petit coup c'est doux[...] » et dans laquelle on retrouve aussi le vers pastiché « J'aime le jambon et la saucisse / J'aime le jambon c'est bon[...] ».

²⁶⁰ Jean-Paul Brousseau, « Qu'Aurore vous soit (re)contée une fois... », *loc. cit.*, p. 51.

²⁶¹ Gilberte Côté-Mercier, co-fondatrice avec Louis Even des Pèlerins de Saint-Michel (Paroisse de Rougement, Québec) et du journal *Vers l'avenir*, qui défendent tous les deux la doctrine économique du crédit social et le conservatisme catholique. Rappelons d'ailleurs que les membres de cette communauté religieuse se reconnaissent à leurs bérets blancs, aussi arborés par les

vocabulaire et le style du co-fondateur²⁶² de l'Union Nationale²⁶³ ». La caricature apparaît aussi dans l'utilisation satirique de diverses conventions théâtrales dans *Si les Sansoucis*, entre autres la surenchère de différents types de chœurs : « dans le style très théâtral des chœurs dits de la tragédie antique²⁶⁴ », selon « la technique du mime, dite "un mot-un geste"²⁶⁵ », « Chlinne et Tharaise [...] font appel aux gestes abstraits de la danse contemporaine pour exprimer leurs émotions dans un chœur dodécaphonique²⁶⁶ », etc.

Le Grand Cirque Ordinaire a aussi recours à une représentation caricaturale de la réalité, quoique de façon moins systématique. Pour le groupe, la caricature sert à la fois de mécanique pour la construction de tableaux et pour la composition de personnages qui constituent des figures d'autorité. Ces derniers – majoritairement des hommes, joués la plupart du temps par Cloutier – prennent un aspect dérisoire en raison de leur caractère typé. Ils se définissent donc en tout ou en partie comme négligents, nonchalants et étroits d'esprit. C'est le cas du père alcoolique de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* qui oublie d'acheter des cadeaux de Noël à ses enfants. Il en va de même du patron de cette pièce, qui dépeint les ouvriers de la chaîne de montage qu'il dirige comme incapables et bêtes, puisqu'ils n'ont pas su comme lui accéder à la réussite sociale. C'est aussi le cas des personnages de Pierre Elliott Trudeau, de Jean Drapeau et de Robert Bourassa dans *T'en rappelles-tu, Pibrac?*, qui font la sourde oreille aux demandes de La Femme du Modéré, la représentante des gens du village.

Dans les tableaux qui sont construits selon une perspective caricaturale, les deux personnages québécois du sketch la Vente du Québec (Le Vendeur de Québec et L'Acheteur

comédiens du Théâtre du Même Nom dans *Si Aurore m'était contée deux fois* et *La Mise à mort de la miss des miss*.

²⁶² Maurice Duplessis.

²⁶³ Martial Dassylva, « L'Exécution sommaire des politiciens », *loc. cit.*, p. B5.

²⁶⁴ Jean-Claude Germain, *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis*, *op. cit.*, p. 117.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 119.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 144.

de Montréal), dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, adoptent à l'égard du personnage originaire des États-Unis (L'Acheteur de New-York) une attitude de soumission et d'admiration exacerbée. Dès qu'il dévoile ses origines, l'un lui saute dans les bras, l'autre se met à lui cirer frénétiquement les chaussures²⁶⁷. Comme pour l'autre troupe, la caricature permet au GCO d'effectuer une dénonciation efficace et aisément accessible des figures d'autorité et de l'attitude des Québécois. Cette technique, qui consiste à représenter une réalité en grossissant certains traits choisis ou à typifier un personnage, constitue une variante de la distanciation davantage encline à provoquer le rire que les autres procédés de l'esthétique critique brechtienne.

2.3 L'historicisation

Comme la caricature, l'historicisation représente une technique de prédilection pour la troupe de Germain. Il n'est guère surprenant que le procédé brechtien qui instaure le plus directement un rapport à l'Histoire soit l'un de ceux qui orientent l'esthétique scénique du Théâtre du Même Nom d'une façon déterminante, puisque les prises de position critiques du groupe à l'égard du passé canadien-français s'apparentent justement à une perspective historiographique. Pour Brecht, « [l]e but principal assigné [...] à l'effet de distanciation, c'est *l'historicisation* des processus représentés²⁶⁸ », autrement dit, selon les mots de Patrice Pavis : « [h]istoriciser, c'est montrer un événement ou un personnage dans son éclairage social, historique, relatif et transformable²⁶⁹. » Bref, le procédé d'historicisation a pour objet de donner à voir les hommes et les événements à la lumière de leur contexte socio-historique. Selon le modèle brechtien original, il met en parallèle deux époques distinctes, celle de la fiction et celle dans laquelle évoluent les spectateurs, ce qui les amène à percevoir la leur

²⁶⁷ Guy Thauvette, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? (reconstitution du spectacle)*, op. cit., p. 118.

²⁶⁸ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 826.

²⁶⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 162.

avec plus d'acuité. L'ensemble des productions du TMN est orienté par cette logique. Chacune propose, en effet, un retour sur des traits, institutions ou valeurs canadiens-français, ce qui provoque une confrontation de cet héritage culturel issu du passé, qui leur apparaît opprimant, et d'un idéal collectif qu'ils désirent atteindre dans le futur. L'historicisation brechtienne est employée par le TMN pour inciter à refuser l'héritage du passé et à atteindre un nouvel ordre des choses qui en est pleinement libéré. *Le Spectacle d'adieu* confronte des éléments constitutifs de la tradition théâtrale classique (scènes du répertoire classique, diction soignée, stylisation des gestes...) à une approche scénique québécoise improvisée (langue jouale, jeu individualisé et multidisciplinaire...); *Si Aurore m'était contée deux fois* oppose une nation canadienne-française – présentée comme soumise à l'Église et aux préceptes de la religion catholique – à une société contemporaine libérale et laïque; *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* dépeint la cellule familiale comme opprimante et paternaliste, avant d'ouvrir une brèche, par la mort du père, sur une possibilité de libération de la mère et du fils de cet espace contraignant, etc.

Dans le cas du Grand Cirque Ordinaire, l'historicisation constitue un procédé plus mineur, qui n'engage pas les spectacles en entier, mais seulement des séquences de ceux-ci. Certains tableaux mettent ainsi en parallèle des événements ou des personnages historiques du passé avec certains éléments du monde québécois contemporain. C'est dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* que l'on retrouve la version la plus élaborée du procédé d'historicisation du groupe. En alternant des épisodes choisis de la vie de Jeanne d'Arc et des scènes de la vie quotidienne québécoise, le collectif permet au public de prendre conscience de la familiarité entre le destin à la fois tragique et héroïque du personnage historique et celui du peuple québécois. « L'emprunt au procès de *Jeanne d'Arc* de Bertolt Brecht a pour but de mettre en parallèle la quête d'un idéal empreint de noblesse et de pureté de la Pucelle et la difficulté pour

le Québécois d'assumer son identité, d'être lui-même face à des réalités quotidiennes impossibles à sublimer²⁷⁰. » Certains tableaux de *T'en rappelles-tu, Pibrac?* sont eux aussi structurés selon la logique de l'historicisation. Durant une séquence de cette pièce, les principaux chefs d'État de l'époque (Trudeau, Bourassa, Drapeau) se montrent indifférents, voire méprisants, à l'égard des conditions de vie misérables des habitants de Pibrac. Par un lien historiographique, la troupe fait le pont entre la Conquête et l'indifférence des politiciens de l'époque à l'égard du sort du pays qu'ils dirigent. Le GCO suggère ainsi que la situation des Canadiens-Français n'a pas évolué depuis cet événement historique.

2.4 Les ruptures de la linéarité

Inspiré entre autres par le cabaret allemand, Brecht privilégie une esthétique scénique multidisciplinaire.

Que tous les arts frères de l'art dramatique soient donc invités ici, non pour fabriquer une "œuvre d'art totale" dans laquelle ils s'abandonneraient et se perdraient tous, mais pour que de pair avec l'art dramatique ils fassent avancer la tâche commune, chacun selon sa manière, et leurs relations les uns avec les autres consistent à se distancier mutuellement.²⁷¹

La linéarité des spectacles de Brecht s'avère ainsi fréquemment rompue par des changements de forme, voire de ton ou d'esthétique. De même, le Grand Cirque Ordinaire propose des spectacles qui – à la manière de ceux du cirque – sont composés d'une série de numéros de diverses disciplines artistiques : « la musique, le chant, et la danse continue[nt] d'alterner avec le dialogue et les récitatifs dans un ensemble qui recrée une atmosphère de fête populaire²⁷² ». Ces sauts (d'un tableau à un autre, d'une forme à une autre, d'un style à un autre) rompent la linéarité de la représentation, ce qui met en évidence son caractère construit et

²⁷⁰ Jean Garon, « T'es pas tanné?... Au contraire! », *Le Soleil*, 6 février 1970, cité dans Guy Thauvette, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? (reconstitution du spectacle)*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1989, p. 259.

²⁷¹ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 99.

²⁷² Jean-Cléo Godin, « Un Grand Cirque (peu) ordinaire », *loc. cit.*, p. 79.

rappellent à la conscience du spectateur qu'il assiste à une fiction. Originellement, chez Brecht, cette multidisciplinarité se manifeste dans un recours à la forme hybride du théâtre musical. Celle-ci trouve d'ailleurs un écho dans les nombreuses chansons qui viennent ponctuer l'ensemble des œuvres théâtrales du GCO, mais aussi celles du TMN à partir de *Si Aurore m'était contée deux fois*. Pour les deux troupes, les ruptures formelles constituent plus qu'un procédé scénique ponctuel qui permet le passage d'un tableau à un autre, il s'agit d'un principe clé de leur esthétique. Tous leurs spectacles se définissent par un caractère multi-forme qui dépasse largement une alternance entre tableaux dramatiques et séquences chantées. Certains spectacles du GCO sont précédés d'une parade dans les rues de la ville qui agit à titre de publicité de l'événement²⁷³, la musique de fanfare qui ouvre *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* s'en fait d'ailleurs l'écho. Les acteurs du groupe emploient aussi la marionnette, le jeu masqué, la caricature physique... Pour leur part, les interprètes du TMN alternent entre dialogues, monologues ou longues adresses au public, chansons, jeu physique d'inspiration burlesque, comique de répétition (*running gag*). Ces multiples composantes, tirées de différentes disciplines, se succèdent chez les deux groupes sans véritable souci d'unité. Le caractère non linéaire qui s'en dégage témoigne de l'héritage du théâtre burlesque – lui aussi composé d'une succession de numéros – tout en faisant écho à l'esthétique critique brechtienne, dans laquelle l'artificialité de la fiction est sans cesse rappelée au spectateur par divers procédés, dont le plus important du point de vue de la structure est la construction par tableaux.

²⁷³ C'est le cas de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* (Voir Claude Des Landes, « Productions et documents », *loc. cit.*, p. 103.) et d'*Alice au pays du sommeil* (Voir Benoit LeBlanc, « Un Suspense plein de rebondissements », *Courrier Laval*, [en ligne], site consulté le 22 janvier 2012, <http://www.courrierlaval.com/Culture/Festivals-et-evenements/2007-01-24/article-1123325/Un-suspense-plein-de-surprises/1>). Dans le cas des autres spectacles du groupe, rien ne permet de confirmer la présence d'une parade précédant les représentations.

2.5 L'espace critique

Parallèlement à l'emploi d'une forme non linéaire, le GCO et le TMN s'inspirent de l'esthétique brechtienne dans leur traitement de l'espace scénique. Pour le praticien allemand, la scénographie – comme le reste des éléments de la représentation – ne doit pas contribuer à la création ou au maintien de l'illusion théâtrale²⁷⁴. Au contraire, elle se doit de laisser transparaître certains des artifices de la fiction :

Aujourd'hui, il importe davantage que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre plutôt que de lui suggérer qu'il se trouve, par exemple, en Aulide. Le théâtre doit, en tant que théâtre, acquérir cette réalité fascinante qu'a le palais des Sports quand on y boxe. Le mieux est de montrer la machinerie, palans et cintres.²⁷⁵

Tout comme l'absence de linéarité, cette façon de gérer l'espace scénique constitue un principe clé de l'esthétique des troupes. Toutes deux privilégient un tréteau nu, auquel sont ajoutés au besoin cubes, bancs, meubles ou autres accessoires. Cette esthétique dépouillée est imposée par les faibles moyens financiers des troupes et par les contraintes de la tournée. Michel Bélair qualifie à juste titre l'espace scénique des spectacles du Grand Cirque Ordinaire d'« espace critique²⁷⁶ », car la troupe emploie toujours une zone de jeu centrale et circulaire – qui rappelle une piste de cirque – ceinturée par des coulisses ouvertes où elle « dispos[e] [...] tout ce qui n'est pas immédiatement utile à l'action, qu'il s'agisse d'éléments de décors (principalement des cubes, des praticables, des tables et des chaises), de costumes, d'accessoires de scène ou d'instruments de musique²⁷⁷. » Le groupe amoindrit ainsi le potentiel mimétique de la représentation théâtrale en laissant constamment paraître aux yeux du spectateur les éléments nécessaires à la construction de la fiction. La salopette provoque une même mise à distance de l'acte théâtral : les acteurs du groupe ajoutent seulement des élé-

²⁷⁴ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 734.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 733.

²⁷⁶ Michel Bélair, *Le Nouveau théâtre québécois*, op. cit., p. 144.

²⁷⁷ Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival*, op. cit., p. 300.

ments de costume au-dessus de celle-ci pour symboliser les changements de personnage (chapeau, manteau, demi-masque...), la recouvrant rarement complètement. Sa présence toujours apparente sous les accessoires et morceaux de vêtements rappelle qu'il s'agit d'un costume et contribue ainsi à une mise à distance de l'illusion. Selon la perspective brechtienne, faire paraître les ficelles de la fiction aux yeux du spectateur l'incite à porter un regard toujours lucide et critique face à ce qui est représenté. Cela est d'ailleurs suggéré par Sylvain Schryburt lorsqu'il souligne que l'espace critique des spectacles du GCO permet de représenter la culture québécoise avec plus d'acuité : « [t]el un verre grossissant, le cirque déforme la réalité pour la donner à voir sous un éclairage plus cru qui la met en relief²⁷⁸. »

Le Théâtre du Même Nom limite lui aussi sa scénographie à quelques cubes, meubles, bancs et plateformes. Ces dernières permettent de découper l'espace scénique selon différents niveaux. Seules les toiles peintes du dernier spectacle, *Si les Sansoucis*, constituent une entorse à cette esthétique scénique récurrente. Le potentiel mimétique des spectacles du TMN est donc à son tour limité par un dépouillement de la scène qui tend à restreindre l'identification par une mise en relief du caractère construit de la représentation. L'aspect critique de cette esthétique est amplifié par la disposition scénique en corridor de *La Mise à mort de la miss des miss* et de *Si les Sansoucis*. La scène, large et peu profonde, telle une passerelle de défilé de mode, est longée sur deux côtés par le public. Dans cette disposition, les spectateurs se retrouvent face à face et près les uns des autres. D'une part, les acteurs sont exposés de très près au regard du public, dans toute leur fragilité. D'autre part, la culture québécoise est mise à nu crûment sur scène, de telle sorte que les spectateurs québécois se retrouvent face à eux-mêmes, au sens littéral comme figuré.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 298.

À travers leur démarche, les deux collectifs développent une esthétique scénique originale. Un paradoxe demeure toutefois quant à la démarche du GCO et du TMN. Malgré un rejet de leur culture scolaire, les membres de ces troupes n'en demeurent pas moins le produit de celle-ci. À l'issue de leur formation, ils ne sont plus tout à fait les Québécois ordinaires qu'ils mettent en scène dans leurs spectacles, mais plutôt des comédiens de métier qui sont détenteurs d'une connaissance théâtrale élargie et sont rompus aux techniques de l'interprétation. C'est donc en prenant appui sur ce bagage scolaire qu'ils redéfinissent la culture québécoise qu'ils mettent en scène. Les comédiens des collectifs dépassent donc la perspective du réalisme canadien-français et magnifient les éléments dont ils traitent, les exacerbent à l'aide de divers procédés scéniques. L'importante influence de Brecht sur leur pratique découle sans contredit de leur séjour dans des écoles professionnelles de jeu qui les ont exposés à l'histoire théâtrale occidentale.

Ainsi, malgré qu'ils aient délaissé une conception humaniste de la culture pour en privilégier une forme plus populaire, les membres du GCO et du TMN font partie de l'élite de leur époque sur le plan culturel et intellectuel en raison de leur formation, au même titre que les étudiants des collèges classiques. Cette réalité tendra à s'estomper avec la démocratisation des études postsecondaires de la fin des années 1960 qui donne lieu à la création des Cégeps et des Universités du Québec. L'impact de ces nouvelles institutions ne se ressentira toutefois qu'au bout de quelques années, avec la graduation des premières cohortes, c'est-à-dire une fois que le premier cycle de création des deux collectifs se clôt.

Le GCO et le TMN trouvent leur autonomie à l'égard du théâtre d'art français en se réappropriant librement certains éléments du burlesque (jeu improvisé, humour, caricature), ainsi que des procédés scéniques de l'esthétique de Brecht (distanciation, caricature, ruptures de la fiction, scénographie non illusionniste), un dramaturge et metteur en scène qui a été lui

aussi inspiré par les formes populaires pour créer son esthétique épique. Cela dit, malgré un rejet de leur culture scolaire, l'impact de la formation professionnelle des deux collectifs se remarque à différents détails. Il existe en effet une paradoxale tension entre les esthétiques du nouveau réalisme québécois et du théâtre d'art. À la manière de la culture première et de la culture seconde, la relation entre les deux collectifs et leur tradition culturelle scolaire relève autant de la dualité que de la complémentarité.

Comme les tenants du théâtre d'art, le GCO et le TMN emploient un espace scénique dépouillé. Dans le premier cas, cela s'inscrit dans la lignée du tréteau nu de Jacques Copeau, un traitement de la scène qui aspire à interférer le moins possible avec le texte représenté, selon une conception humaniste de la culture, qui accorde la primauté aux chefs-d'œuvre de la littérature. Dans le cas des deux collectifs, cet espace dépouillé s'avère principalement critique en ce qu'il amène à questionner et à repenser la culture québécoise, mais il est aussi ouvert au ludisme et à la communion. Au ludisme des comédiens québécois qui emploient une forme d'expression libre et spontanée, opposée à la stylisation du théâtre d'art. À une communion qui a pour objet de célébrer la culture québécoise et à former un ciment social (autour des Québécois du public et de ceux présents en scène). Le théâtre d'art et le nouveau réalisme québécois se rejoignent aussi en ce qu'ils prennent tous deux le parti pris de représenter la réalité d'une façon non naturaliste. Dans un cas comme dans l'autre, l'espace scénique dépouillé devient le lieu d'une représentation stylisée de la culture. Cela se fait à l'aide de différents procédés scéniques et selon des visées distinctes, mais la logique demeure la même. Ainsi, après avoir été vivement rejeté par les jeunes acteurs québécois, les principes fondateurs du théâtre d'art se voient partiellement (et paradoxalement) repris par ceux-ci dans leur pratique en collectif.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons analysé la période de formation des membres du GCO et du TMN, ainsi que leur premier cycle de spectacles (1969 à 1971). Nous désirions rendre compte de la période d'émergence de l'affirmation identitaire dans le mouvement du Jeune Théâtre et ce, à partir des courants d'influence qui ont marqué le champ théâtral québécois antérieurement. À l'issue de notre parcours, force est de constater que la volonté du GCO et du TMN de témoigner de leur culture première a mené à un renouvellement global de l'événement théâtral. Ainsi, guidés par leur insatisfaction à l'égard de la francité et par leur sentiment de familiarité envers l'américanité, les collectifs dépassent ces courants d'influence et donnent naissance à l'esthétique originale du nouveau réalisme québécois.

Lors du premier chapitre, nous avons décrit succinctement les principales traditions théâtrales présentes sur les scènes du Québec durant le second tiers du XX^e siècle. La distinction entre les deux courants d'influence qui traversent le champ théâtral québécois de la période relève non pas uniquement de leur lieu d'origine, mais plus globalement de la conception qu'ils proposent de la culture : l'une populaire, l'autre humaniste. De son côté, la pratique du GCO et du TMN s'inscrit plutôt dans la voie de la québécoité, un nouveau mode d'appréhension de la culture locale qui se caractérise par son inscription dans le temps présent, son inscription à l'intérieur des frontières territoriales du Québec, ainsi que par un rapport critique à l'histoire et à la culture québécoises. Cette perspective a d'abord été adoptée en littérature, en chanson et en humour avant de l'être par les dramaturges, puis par les collectifs. L'originalité du GCO et du TMN se fonde sur le fait qu'ils ont été les premiers à adopter la québécoité dans une forme théâtrale non textocentriste à travers son intégration dans le champ du Jeune Théâtre.

Au cours du second chapitre, nous avons analysé la méthode de formation de l'interprète du théâtre d'art français à laquelle les deux collectifs sont exposés dans les écoles professionnelles de jeu, ainsi que la vision renouvelée de l'acteur qu'ils ont développée en réaction à elle. Leur réforme touche au répertoire, à la fonction du comédien et à son rôle dans le processus créateur. La tradition du théâtre d'art accorde la primauté aux textes canoniques qu'elle met en scène, l'acteur doit donc se mettre au service de l'œuvre textuelle afin d'en dévoiler le sens profond. De son côté, le nouveau réalisme du GCO et du TMN laisse aux comédiens le soin de créer eux-mêmes leurs spectacles en prenant appui sur l'improvisation. Ainsi, deux visions s'opposent, l'une dans laquelle l'acteur est limité à son rôle d'interprète, l'autre dans laquelle il est créateur. Suivant la perspective de la québécoité, le mouvement de réappropriation du jeu du GCO et du TMN va plus loin. Les « acteurs québécois » des deux troupes commentent et critiquent leur culture première, ce que ne faisaient pas leurs prédécesseurs des traditions de l'américanité et de la francité. Les membres des deux collectifs défendent leurs convictions et leurs prises de position face à elle, cela est sans compter les parcelles d'intimité dont ils s'inspirent. La frontière entre comédien et personnage tend à tomber, l'« acteur québécois » se présente ainsi non plus seulement comme un interprète, mais bien comme un artiste créateur et polyvalent qui prend la parole publiquement. Commentateur et critique de sa culture et de sa société, il fait de sa pratique un véritable moteur de changement social, ce qui va au-delà des modèles de l'acteur du burlesque et du théâtre d'art.

Au troisième chapitre, nous nous sommes penché sur les thèmes des spectacles des deux collectifs, ainsi que sur les prises de position qu'ils renferment. Nous avons ainsi pu constater en quoi les créations collectives québécoises se distinguent de la dramaturgie réaliste canadienne-française. Les éléments de la culture dont traitent les spectacles du GCO et

du TMN restent sensiblement les mêmes que ceux des textes de Gélinas et de Dubé. C'est plutôt le traitement que les deux troupes leur réservent qui diffère. L'entreprise critique des collectifs sous-tend toutefois un engagement plus direct à l'égard de la culture locale que la représentation réaliste qu'en offrent les auteurs canadiens-français. Le GCO et le TMN dépassent la perspective du réalisme alors qu'ils questionnent et réinventent les éléments culturels qu'ils mettent en scène de diverses façons (caricature, humour, métaphore). Les œuvres du TMN forment ensemble une fresque du passé culturel canadien-français où les traditions théâtrales franco-françaises apparaissent superficielles et ampoulées (*Spectacle d'adieu*). La famille est dépeinte comme un cadre étouffant caractérisé par l'emprisonnement, l'incommunicabilité, ainsi qu'une foi aveugle envers la religion (*Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!*). L'Église catholique est représentée comme occupant une place démesurée dans la vie sociale (*Si Aurore m'était contée deux fois*), ainsi que dans la politique québécoise (*Si les Sansoucis*), qui elle-même est accusée d'être trop autoritaire (*La Mise à mort de la miss des miss*). Ce sombre portrait apparaît toutefois au TMN comme un mal nécessaire, puisque c'est seulement en prenant conscience des valeurs et institutions canadiennes-françaises aliénantes que la collectivité pourra accéder à un nouvel ordre des choses québécois qui en sera libéré. Parallèlement, les spectacles du GCO donnent à voir la société comme étant sous tutelle économique des intérêts anglo-saxons, culturelle de la France, spirituelle de l'Église catholique. La famille traditionnelle paraît dysfonctionnelle, notamment en ce qu'elle est dirigée par un père dont l'autorité est illégitime (*T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, *La Famille transparente*). Finalement, le GCO dénonce l'inaction de l'État à l'égard de l'aliénation des citoyens (*T'en rappelles-tu, Pibrac?*), ainsi que celle des Québécois qui laissent leur destin être pris en charge par l'État sans réagir (*Alice au pays du sommeil*). Le sombre portrait que brosse la troupe de

sa culture et de sa société est contrebalancé par la mise en scène de symboles positifs (la vie quotidienne, la condition populaire et l'ouvrier) qui forment une image collective rassembleuse et cimentent l'identité collective. Suivant la même logique, en réaction à la situation d'exploitation dans laquelle le Québec semble maintenu, le GCO prône une reconquête du pays québécois. À la manière du réalisme canadien-français, les deux collectifs offrent une représentation de la culture locale et populaire. Cette réinterprétation constitue un objet de la culture seconde qui se caractérise par son aspect critique et caricatural.

Quel est l'impact de ce changement de paradigme sur l'esthétique des spectacles? Comme nous l'avons vu au quatrième chapitre, cela mène à une représentation théâtralisée du monde qui apparaît plus légitime aux deux groupes que celle de l'horizon scolaire. Cette esthétique scénique originale – le nouveau réalisme québécois – se définit par son aspect populaire, québécois et critique, en ce qu'il emprunte à la culture populaire et à ses formes artistiques (chanson, monologue, cirque, burlesque), traite de la vie quotidienne au Québec (famille, religion catholique, culture politique) et emploie des procédés scéniques brechtiens (distanciation, caricature, historicisation, ruptures de la linéarité, espace critique). Ainsi, les acteurs des deux collectifs revisitent le réalisme canadien-français en offrant plutôt un condensé de réel, une version dessinée à gros traits de celui-ci. Les acteurs des deux troupes se font ainsi caricaturistes en ce qu'ils commentent et critiquent leur société d'une façon souvent humoristique.

Il va sans dire, c'est bien un intérêt pour l'acteur qui a d'abord mené à l'élaboration de ce projet de recherche sur le Jeune Théâtre. Très rapidement, les collectifs dont les prises de position idéologiques primaient sur l'esthétique furent évacués du corpus, tout comme les groupes amateurs qui ne présentaient pas une démarche aussi cohérente et riche pour l'ana-

lyse que ne le faisaient les troupes professionnelles sur lesquelles ce travail était concentré. Malgré un intérêt initial pour la notion d'« acteur québécois », un idéal revendiqué par le GCO et le TMN dans leur discours, ce projet de recherche a amené à un questionnement plus large sur la pratique des deux groupes et sur le rapport de celle-ci à l'histoire du théâtre au Québec. Ce glissement de l'objet spécifique qu'est le comédien de collectif vers un objet plus global, les spectacles du Jeune Théâtre qui se caractérisent par leur affirmation identitaire, s'avère fort révélateur des difficultés méthodologiques et épistémologiques que pose une recherche sur l'acteur. Le travail de ce dernier n'existe pas de façon indépendante, il s'inscrit dans un contexte : celui de spectacles d'une certaine esthétique, qui sont joués à une époque et dans un lieu particuliers, à un moment précis de l'histoire du théâtre. Voilà autant de données qui conditionnent le jeu de l'acteur et qu'il faut prendre en considération au moment de l'étudier. À cela s'ajoute la contrainte de la documentation. Les comédiens ne laissent généralement qu'un matériel limité pour la recherche, composé exclusivement de sources premières, c'est-à-dire de documents à caractère personnel (témoignages, entrevues, biographie ou autobiographie) et de ressources journalistiques et archivistiques (réception critique, captations audio ou vidéo, photographies). Comment faut-il traiter ces divers éléments afin de distinguer le signifiant de l'anecdotique? Comment rendre compte du travail de l'acteur alors que son caractère mouvant et insaisissable paraît échapper à l'analyse? Les incertitudes quant à la marche à suivre sont d'autant plus grandes dans le cas d'interprètes dont la pratique est éloignée de nous de plusieurs années et dont il ne nous reste que des traces incomplètes.

Si le présent projet de recherche a su répondre à certaines interrogations sur un modèle de comédien en particulier, celui de collectif, force est de constater qu'il ne met pas fin aux questionnements sur l'étude de l'acteur. L'approche méthodologique et épistémologique

que nous avons employée ici pourrait-elle être réutilisée légitimement dans un autre contexte sans subir des réaménagements? Chaque étude de l'acteur impose une nouvelle réflexion sur le contexte historique, esthétique et culturel. Quelle est à la marche à suivre selon le cas? À quelle approche théorique se fier? Serait-il légitime d'écrire une histoire du théâtre québécois dont l'acteur constituerait la figure centrale ou sa pratique est-elle trop fuyante, mouvante et intimement liée à d'autres éléments de l'événement théâtral tels que l'esthétique scénique ou encore le contexte socio-culturel?

Une étude historique de cet objet permettrait de définir, comparer et opposer les différents modèles de comédiens du théâtre québécois selon une perspective chronologique. Au Québec, les années 1930-1940 furent le règne des acteurs autodidactes, tant comiques (de la tradition du burlesque), que dramatiques (du théâtre de répertoire). La décennie 1950 voit l'entrée en scène des interprètes formés en France selon la tradition du théâtre d'art. Il faut attendre la seconde moitié des années 1960 pour que ce modèle – aussi transmis par les écoles de formation professionnelle locales depuis la décennie précédente – soit concurrencé par une nouvelle approche du jeu, représentée par l'« acteur québécois ». Beaucoup d'autres formes d'interprétation pourraient encore être évoquées, comme le travail de la comédienne du théâtre des femmes qui s'apparente davantage au témoignage.

Le théâtre québécois a été grandement reconnu au fil des années pour sa dramaturgie et ses metteurs en scène, il ne faut toutefois pas négliger le rôle primordial qu'a joué l'acteur dans l'histoire théâtrale du Québec. Voilà un constat qui justifie de mener une étude historique de plus grande envergure sur l'acteur au Québec.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS

GERMAIN, Jean-Claude, *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter!*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1972, 194 pages.

THAUVETTE, Guy, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? (reconstitution du spectacle)*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1989, 268 pages.

2. DOCUMENTS CRITIQUES

LABERGE, Yves, « Une Tradition télévisuelle québécoise : le *Bye Bye* », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 80, 2005, p. 32.

LAVOIE, Pierre, « Chapeau ! », *Jeu : revue de théâtre*, n° 82, (1) 1997, p. 160-164.

Théâtre du Même Nom²⁷⁹

ALLÈGRE, Christian, « Pas d'esprit nouveau, mais deux bons spectacles », *Sept-Jours*, 4^e année, n° 33, 2 mai 1970, p. 31-32.

BÉLAIR, Michel, « Une Lutte à finir », *Le Devoir*, 25 septembre 1969, p. 11.

BÉLAIR, Michel, « Théâtre : Diguide diguide Ha! Ha! Ha! le père Noël n'est pas venu... », *Le Devoir*, 1er décembre 1969, p. 8.

BÉLAIR, Michel, « Mais non !... Aurore n'est pas morte », *Le Devoir*, 21 avril 1970, p. 12.

BÉLAIR, Michel, « Pour un théâtre authentiquement québécois », *Le Devoir*, 9 juin 1970, p. 10.

BÉLAIR, Michel, « St-Tite à Terre des hommes », *Le Devoir*, 16 juillet 1970, p. 10.

BÉLAIR, Michel, « Aurore et ses problèmes de succession », *Le Devoir*, 30 octobre 1970, p. 16.

BÉLAIR, Michel, « « Les Tourtereaux » : un TMN nouveau style! », *Le Devoir*, 3 décembre 1970, p. 14.

²⁷⁹ Lorsque plusieurs articles de journaux ont été signés par le même auteur, il semblait davantage pertinent de les placer en ordre chronologique de parution pour mieux rendre compte de la progression du regard des auteurs face à la pratique des deux troupes.

BÉLAIR, Michel, « « Avec les Sansoucis & Cie. » Un TMN qui se politise! », *Le Devoir*, 8 mars 1971, p. 8.

BÉLAIR, Michel, « Une Sorte de nouveau départ... », *Le Devoir*, 5 juin 1971, p. 17.

BRIE, Albert, « Jean-Claude Germain au bord d'un Affront commun [entretien] », *Le Devoir*, 3 novembre 1973, p. 19.

BROUSSEAU, Jean-Paul, « Qu'Aurore vous soit (re)contée une fois... », *La Presse*, 16 avril 1970, p. 51.

BROUSSEAU, Jean-Paul, « Le Bouillon québécois », *La Presse*, 12 janvier 1973, p. A10.

DASSYLVA, Martial, « À un âge où l'on est sans pitié », *La Presse*, 24 septembre 1969, p. 51.

DASSYLVA, Martial, « La Seconde tentative de récréation collective du Théâtre du Même Nom », *La Presse*, 3 décembre 1969, p. 34.

DASSYLVA, Martial, « L'Exécution sommaire des politiciens », *La Presse*, 29 octobre 1970, p. B5.

DASSYLVA, Martial, « L'Actualité perçue au second degré », *La Presse*, 3 mars 1971, p. C- 2.

DASSYLVA, Martial, « La Vie quotidienne de Farnand S. », *La Presse*, 4 juin 1971, p. B8.

DASSYLVA, Martial, « Spectacle-anthologie personnel et polémique », *La Presse*, 16 février 1972, p. B-17.

DASSYLVA, Martial, « « Dédé Mesure » : du Germain à son meilleur », *La Presse*, 1^{er} mai 1972, p. A12.

DASSYLVA, Martial, « Quelques articles du crédo théâtral de Jean-Cl[au]de Germain », *La Presse*, 6 mai 1972, p. D5 et D7.

DASSYLVA, Martial, « Rétrospective Germain, reprise et première », *La Presse*, 20 septembre 1972, p. H8.

DASSYLVA, Martial, « Des « Tourtereaux » toujours d'attaque », *La Presse*, 29 septembre 1972, p. A13.

DASSYLVA, Martial, « Farnand de nouveau en selle », *La Presse*, 3 novembre 1972, p. A12.

DUSSAULT, Serge, « Du théâtre comme le TMN ne l'aime pas... », *La Presse*, 3 juillet 1970,

p. 18.

GÉLINAS, Marc F., « Théâtre du Même Nom », *Le Magazine Maclean*, vol. 10, n° 5, mai 1970, p. 56.

GRUSLIN, Adrien, « Jean-Claude Germain nous présente sa « dernière-née » [entretien] », *Le Devoir*, 9 novembre 1974, p. 17.

GRUSLIN, Adrien, « Jean-Claude Germain... dérision, exorcisme, humour », *Le Devoir*, 19 juillet 1975, p. 9.

MALTAIS, Murray, « Entre le confessionnal et la cuisine », *Le Droit*, 26 janvier 1972, p. 28.

MALTAIS, Murray, « Jean-Claude Germain : portrait d'un dramaturge », *Le Droit*, 18 janvier 1975, p. 17.

ROYER, Jean, « Jean-Claude Germain : l'urgence de nommer », dans *Pays intimes. Entretiens 1966-1976*, Montréal, Leméac, 1976[février 1970], p. 48-54.

SANS AUTEUR, « "Dédé Mesure" de Jean-Claude Germain débute jeudi au Théâtre d'Aujourd'hui », *La Presse*, 25 avril 1972, p. D12.

SCULLY, Robert Guy, « Du Western-spaghetti au western-tourtière », *Le Devoir*, 13 novembre 1971, p. 15.

SCULLY, Robert Guy, « Patriote et Place des Arts : une Pauline et un Pélo « théâtraux » », *Le Devoir*, 28 mars 1972, p. 12.

Grand Cirque Ordinaire

BÉLAIR, Michel, « Du théâtre correct », *Mainmise*, n° 24, 1973, p. 62.

BÉLAIR, Michel, « Vive le Grand Cirque », *Mainmise*, n° 25, 1973, p. 52-54.

BOUCHER, Marc, « Le monde vivant du grand cirque ordinaire », *Jeu : revue de théâtre*, n° 41, 1986, p. 133-135.

DASSYLVA, Martial, *Un Théâtre en effervescence : critiques et chroniques 1965-1972*, Montréal, La Presse, coll. « Échanges », 1975, 283 pages.

DAVID, Gilbert, « *La Stépette impossible* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 2, 1976, p. 95-97.

DAVID, Gilbert *et al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 3-103.

FRÉCHETTE, Carole, « Avec Lorenzo à mes côtés », *Jeu : revue de théâtre*, n° 41, 1986, p. 129-132.

MACDUFF, Pierre, « Arts et théâtralités », *Mainmise*, n° 65, 1976, p. 40.

NON SIGNÉ, « Le Grand Cirque Ordinaire : au boutte, au boutte, au boutte ! », *Mainmise*, n° 32, 1974, p. 71.

SANS NOM, [Claude], « Le Grand Cirque Ordinaire – Un miroir grossissant », *Mainmise*, n° 56, 1976, p. 19.

THAUVETTE, Guy, « Dossier critique », dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? (reconstitution du spectacle)*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1989, p.251-268.

3. OUVRAGES THÉORIQUES

AIRD, Robert, « De Coullée au stand up comique. L'évolution du monologue québécois, de 1900 à nos jours », *Globe : revue internationale d'études québécoise*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 23-41.

ANDRÈS, Bernard et Yves Lacroix, « Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui [entretien] », *Voix et Images*, vol. 6, n°2, 1981, p. 169-187.

BASTIEN, Jean-Luc et Pierre MacDuff (sous la dir.), *La Nouvelle Compagnie Théâtrale : en scène depuis 25 ans*, Montréal, VLB, 1988, 315 pages.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « paradoxe », 2007, 198 pages.

BEAUCHAMP, Hélène, « Enquête littéraire », dans Hélène Beauchamp, Bernard Julien et Paul Wyczinski (sous la dir.), *Le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, 1976, p. 719-947.

– « Jean-Luc Bastien », [mars 1972], p. 920-922.

– « Jean-Claude Germain », [février 1972], p. 794-800.

– « Nicole Leblanc », [mars 1972], p. 889-890.

BEAUCHAMP, Hélène, « L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde : une première école de formation professionnelle », *L'Annuaire théâtral*, n° 22, 1997, p. 77-90.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert David (sous la dir.), « Manifestes et textes théoriques [dossier] », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°7, 1978, p. 3-92.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert David (sous la dir.), « Manifestes en seize textes théoriques [dossier] », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°8, 1978, p. 76-125.

- BÉLAIR, Michel, *Le Nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, 203 pages.
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, coll. « scène ouverte », 1978[1963], 116 pages.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la pléiade », 2000, 1470 pages.
- CADIEUX, Alexandre, « Le conte québécois : quelques voyageements », *Jeu : revue de théâtre*, n° 131, 2009, p. 113-121.
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires l'hexagone », 1989, 201 pages.
- CARON, Anne, *Le père Émile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1978, 185 pages.
- CLAING, Robert, « Le Visage à deux faces du théâtre de J.-C. Germain », *Voix et images du pays*, vol. IX, 1975, p. 201-208.
- CLOUTIER, Raymond, « Le Grand Cirque Ordinaire : réflexions sur une expérience », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, 1979, p. 187-193.
- CLOUTIER, Raymond, « Living Circus », *Jeu : revue de théâtre*, n° 80, 1996, p. 122-123.
- COMITÉ DE DIRECTION DE L'AQJT *et. al.*, « Manifeste pour un théâtre au service du peuple : 1975 », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7, p. 79-88.
- DAVID, Gilbert, « Notes dures sur un théâtre mou », *Études Françaises*, vol. 11, n° 2, 1975, p. 95-109.
- DAVID, Gilbert, *et. al.*, « Grand Cirque Ordinaire [dossier] », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, 1977, p. 3-103.
- DAVID, Gilbert et Francine Noël, « Numéro thématique Jean-Claude Germain et le Théâtre d'Aujourd'hui », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 13, 1979, p.5-141.
- DAVID, Gilbert, « Brecht au Québec : au-delà des malentendus », *Jeu : revue de théâtre*, n° 43, 1987, p. 115-129.
- DAVID, Gilbert, « Le Cru et le cool : les débuts de la création collective en théâtre », Francine Couture (sous la dir.), *Les Arts et les années 60*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 121-132.

DES LANDES, Claude, « Productions et documents », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, p. 1977, p. 92-103.

DUMONT, Fernand, *Le Lieu de l'homme : la culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994[1968], 284 pages.

FORTIN, Nicole, *Une Littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1994, 349 pages.

GÉLINAS, Gratien, « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique Française*, Tome 1, n° 3, mars à mai 1949, p. 32-42.

GERMAIN, Jean-Claude, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7, 1978, p. 9-20.

GODIN, Jean-Cléo, « Révolution dans le langage : Languirand insolite », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le Théâtre québécois : introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973, p. 173-190.

GODIN, Jean-Cléo, « Le Grand Cirque Ordinaire », dans Étienne Duval (sous la dir.), *Aspect du théâtre québécois (45e congrès ACFAS)*, Université du Québec à Trois-Rivières, coll. « théâtre d'hier et théâtre d'aujourd'hui », 1978, p. 127-142.

GODIN, Jean-Cléo, « Les Gaietés montréalaises : sketches, revues », *Études Françaises*, vol. 15, no 1-2, 1979, p. 143-157.

GODIN, Jean-Cléo, « Un Grand Cirque (peu) ordinaire », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II : nouveaux auteurs, autres spectacles*, Québec, Hurtubise HMH, 1980, p. 77-88.

HÉBERT, Chantal, *Le Burlesque au Québec : un divertissement populaire*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1981, 302 pages.

HÉBERT, Chantal, *Le Burlesque québécois et américain. Textes inédits.*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, 335 pages.

JUBINVILLE, Yves, « Frontières du théâtre. Sociocritique du joul et vie théâtrale au Québec depuis *Les Belles-Sœurs* », dans André Gervais (sous la dir.), *Emblématiques de l'« époque du joul » : Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps*, Montréal, Lanctôt, 2000, p. 135-146.

LAFON, Dominique, « La langue-à-dire du théâtre québécois » dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (sous la dir.), *Théâtres québécois et canadiens français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte Foy, Presses de l'Université de Québec, 2003, p. 181-196.

LAMONDE, Yvan, *Ni avec eux ni sans eux : le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1996, 121 pages.

LAROSE, Karim, « Aux "marges sales" de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 9-28.

LARRUE, Jean-Marc, « La Création collective au Québec », dans Dominique Lafon (sous la dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 151-177.

LARRUE, Jean-Marc, « Se dire! La création collective et l'affirmation identitaire au Québec (1969-1976) », dans Jane Baldwin, Jean-Marc Larrue, Christiane Pagé (sous la dir.), *Vies et morts de la création collective / Lives and death of collective creation*, Boston, Vox Theatri, 2008, p. 247-265.

LAVOIE, Pierre, « L'Improvisation : l'art de l'instant », dans *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 95-111.

LAVOIE, Sylvain, « Théâtre Populaire du Québec, acte I : les années Valcourt », *Jeu : revue de théâtre*, n° 130, 2009, p. 160-165.

LAVOIE, Sylvain, *Discours et pratiques du théâtre populaire. Le cas du Théâtre Populaire du Québec de 1963 à 1976*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, 122 pages.

LE BLANC, Danièle, « La Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants », *L'Annuaire théâtral*, n° 16, 1994, p. 193-212.

LEGAULT, Émile, *Le Cahier des Compagnons*, vol. 1, n° 1, 1944, 24 pages.

L'HÉRAULT, Pierre, « L'Américanité dans la dramaturgie québécoise : constantes et variations », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (sous la dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2003, p.155-179.

MAILHOT, Laurent, « Les P'tits enfants de Germain par eux-mêmes », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II : nouveaux auteurs, autres spectacles*, Québec, Hurtubise HMH, p. 129-146.

MAJOR, Robert, « L'Écriture partipriste », dans *Parti pris : idéologies et littérature*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Littérature », 1979, p. 267-302.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985 [1957], 162 pages.

PINTAL, Lorraine (sous la dir.), *Le TNM, d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Lanctôt, 2006, 197 pages.

PRONOVOST, Gilles (sous la dir.), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1982, 184 pages.

RICARD, François, *La Génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1982, 282 pages.

ROBERT, Lucie, « L'Américanité de la dramaturgie québécoise », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 61-64.

ROBERT, Lucie, « Langage of theatre », dans Jonathan M. Weiss *et al.* (sous la dir.), *Essays on Modern Quebec Theater*, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, p.109-130.

ROUX, Jean-Louis (sous la dir.), *L'École/The School : le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada*, Montréal, Stanké, 227 pages.

SCHRYBURT, Sylvain, « L'Amérique du théâtre québécois : un parcours en trois mouvements », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, 2005, p. 82-93.

SCHRYBURT, Sylvain, « Théâtre québécois : théâtre critique », dans *Au Cœur de l'expérience théâtrale. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1937-1980)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009, p. 254-258.

SCHRYBURT, Sylvain, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2011, 395 pages.

SIGNORINI, Inès, « Quête d'un discours fondateur chez Jean-Claude Germain », *Voix et Images*, vol. 13, n° 2, 1988, p. 304-316.

STRATÉGIE, « Dossier théâtre populaire, théâtre militant : le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre d'la shop », *Stratégie*, n° 9, été 1974, p. 27-50.

THÉÂTRE S EN BRETAGNE, « Improviser », *Théâtre s en Bretagne*, n° 24, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 177 pages.

TOURANGEAU, Rémi et Marcel Fortin, « Le Phénomène des pageants au Québec », *Theatre Research in Canada / Recherches Théâtrales au Canada*, vol. 7, n° 2, automne 1986, p. 215-238.

VALLIÈRES, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un terroriste québécois*, Montréal, Parti pris, 1969 [1968], 402 pages.

VILLEMURE, Fernand, « Aspects de la création collective au Québec », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 4, 1977, p. 57-71.

WARREN, Jean-Philippe, « La Montée du radicalisme politique », dans *Ils voulaient changer le monde : le militantisme marxiste-léniniste au Québec*, Montréal, VLB, 2007, p. 31-60

WARREN, Jean-Philippe, « La Révolte d'octobre 1968 », dans *Une Douce anarchie : les années 68 au Québec*, Montréal, Boréal, 2008, p. 99-131.

WEBER, Carl, « Brecht's concept of *Gestus* and the american performance tradition », dans Carol Martin et Henry Bial (sous la dir.), *Brecht Sourcebook*, London/New York, Routledge, 2000, p. 41-46.

4. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, 447 pages.

SABOURIN, Jean-Guy et Madeleine Greffard, *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal, coll. « boréal express », 1997, 121 pages.

VAÏS, Michel (sous la dir.), *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, 2008, 422 pages.

5. RESSOURCES AUDIO-VISUELLES

COULBOIS, Jean-Claude (réal.), *Un Miroir sur la scène 1^{ère} partie : l'affirmation*, Montréal, Office National du Film, 1997, vidéocassette, 58 min.

COULBOIS, Jean-Claude (réal.), *Un Miroir sur la scène 2^{ème} partie : le questionnement*, Montréal, Office National du Film, 1997, vidéocassette, 53 min.

FRAPPIER, Roger (réal.), *Le Grand film ordinaire*, Office du Film du Québec, 1971, vidéocassette, 79 min.

KIEFFER, Daniel, *Fonds Daniel Kieffer*, Montréal, Bibliothèque et archives nationales du Québec, P688.

GAGNÉ, Jacques (réal.), *Situation du théâtre au Québec*, Montréal, Office National du Film, 1970, vidéocassette, 112 min.

GAUTRIN, Christine et Alain Abel (réal.), « Les Artistes et l'affirmation du jocal », *Tout le monde en parlait*, télévision de Radio-Canada, 24 juin 2008, environ 30 min.

ANNEXES

ANNEXE A

Distributions du Grand Cirque Ordinaire, 1^{er} cycle de créations, 1969-1971 (alors que le groupe se définit comme un collectif)*

	Jeanne	Famille	Soirée	Alice	Pibrac
Paule Baillargeon					
Jocelyn Bérubé					
Raymond Cloutier					
Suzanne Garceau					
Claude Laroche					
Guy Thauvette					
Gilbert Sicotte					

* Les titres des pièces ont du être écourtés afin de permettre de créer ce tableau. En voici les équivalences...

Période en collectif du Grand Cirque Ordinaire

Jeanne : *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* (1969)

Famille : *La Famille transparente* (1970)

Soirée : *Les Soirées d'improvisation* (1970)

Alice : *Alice au pays du sommeil* (1970)

Pibrac : *T'en rappelles-tu, Pibrac ? ou le Québécoi* [sic] (1971)

ANNEXE B

**Distributions du Grand Cirque Ordinaire, second cycle de créations, 1973-1986
(alors que le groupe se définit comme une coopérative)***

	Opéra	Prince	Tragédie	Stépette	Mandrake	Fiancés	Lorenzo
Paule Baillargeon							
Jocelyn Bérubé							
Raymond Cloutier							
Suzanne Garceau							
Claude Laroche							
Guy Thauvette							
Gilbert Sicotte							
Pierre Curzi							
Luce Guilbeault							
Frédérique Collin							
Louise Cuerrier							
Catherine Brunelle							
Carol Chatel							
Marie Ouellet							
Francine Tougas							

* Les titres des pièces ont dû être écourtés afin de permettre de créer ce tableau. En voici les équivalences...

Période de fonctionnement selon le mode coopératif du Grand Cirque Ordinaire

Opéra : *L'Opéra des pauvres* (1973)

Prince : *Un Prince mon jour viendra* (1974)

Tragédie : *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue* (1975)

Stépette : *La Stépette impossible* (1976)

Mandrake : *Mandrake chez lui* (1976)

Fiancés : *Les Fiancés de Rose Latulipe* (1977)

Lorenzo : *Avec Lorenzo à mes côtés* (1986)

ANNEXE C

Distributions des Enfants de Chénier 1969-1971 (1^{er} cycle du Théâtre du Même Nom)*

	Adieu	Diguidi	Aurore	Rodéo	Mise à mort	Tourtereaux	Sansoucis	Roi	Jeunes	Nous
Jean-Luc Bastien	■	■	■	■	■					
Louissette Dussault	■				■		■			
Odette Gagnon	■		■							
Nicole Leblanc	■	■	■	■	■	■	■			■
Gilles Renaud	■	■	■	■	■	■				
Monique Rioux	■		■		■		■			
Sauvageau			■	■						
Pauline Julien				■						
Hélène Loïselle				■						
Maurice Gibeau							■	■	■	■
Laurence Lepage							■			
Jean-Pierre Piché								■	■	■
Murielle Dutil									■	■
Gilbert Lepage									■	■

* Les titres des pièces ont dus être écourtés afin de permettre de créer ce tableau. En voici les équivalences...

- **Adieu** : *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* (1969)
- **Diguidi** : *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* (1969)
- **Aurore** : *Si Aurore m'était contée deux fois* (1970)
- **Rodéo** : *Rodéo et Juliette* (1970)
- **Mise à mort** : *La Mise à mort de la miss des miss* (1970)
- **Tourtereaux** : *Les Tourtereaux ou la vieillesse frappe à l'aube* (1970)
- **Sansoucis** : *Si ces Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler c'est se respecter!* (1971)
- **Roi** : *Le Roi des mises à bas prix* (1971)
- **Jeunes** : *Les Jeunes s'toutes [sic] des fous!* (1971)
- **Nous** : *Nous autes [sic] aussi on fait ça pour rire* (1972)

ANNEXE D

Distributions des P'tits Enfants Laliberté 1971-1973 (2^{ème} cycle du Théâtre du Même Nom)

	Roi	Jeunes	Nous	Dédé	Charlotte	Méfaits	Affront	Diva	Boulé	Pays
Maurice Gibeau										
Jean-Pierre Piché										
Murielle Dutil										
Gilbert Lepage										
Nicole Leblanc										
Claude Maher										
Michelle Rossignol										
Jean-Pierre Chartrand										
Louise Gamache										
Marc Grégoire										
Han Masson										
Michèle Craig										
Gaston Brisson										
Yves L'Abbé										
Louise										

Laparé										
Guy Nadon										
Maryse Pelletier										
Daniel Roussel										
Andrée Saint-Laurent										
Guy L'Écuyer										
Marc Legault										

* Les titres des pièces ont dus être écourtés afin de permettre de créer ce tableau. En voici les équivalences...

Roi : *Le Roi des mises à bas prix* (1971)

Jeunes : *Les Jeunes s'toute [sic] des fous* (1971)

Nous : *Nous autes [sic] aussi on fait ça pour rire* (1972)

Dédé : *Dédé Mesure* (1972)

Charlotte : *La Charlotte électrique ou un conte de Noël tropical pour toutes les filles perdues dans a'brume, dans a'neige ou dans l'vice* (1972-1973)

Méfais : *Les Méfaits de l'acide dans un show de mœurs, de cape et de seringue* (1973)

Affront : *L'Affront commun* (1973)

Diva : *Les Hauts et les bas dla vie d'une Diva : Sarah Ménard par eux-mêmes* (1974)

Boulé : *Beau, bon, pas cher ou la transe du bon boulé* (1975)

Pays : *Un Pays dont la devise est je m'oublie* (1976)