

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke

THÈSE DE DOCTORAT

*Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* : transcription et  
commentaires

par

François Martel

M.A. Littérature canadienne comparée  
Université de Sherbrooke

THÈSE PRÉSENTÉE

en vue de l'obtention du

DOCTORAT EN LITTÉRATURE CANADIENNE COMPARÉE

17 mai 2015

## COMPOSITION DU JURY

### *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu : transcription et commentaires*

---

Cette thèse a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Patricia Godbout, Ph. D., directrice de recherche

Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines

Isabelle Boisclair, Ph. D.

Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines

Marc André Fortin, Ph. D.

Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines

Jean-Marc Larrue, Ph. D.

Département des littératures de langue française, Université de Montréal

## Résumé

Cette thèse est une lecture commentée et une transcription d'une performance enregistrée sur bande sonore de la création collective *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* qui a été présentée du 23 septembre au 11 octobre 1969. Le spectacle a été créé à partir d'un canevas et d'une mise en scène de Jean-Claude Germain et il est basé sur les improvisations des comédiens Louise Dussault, Nicole Leblanc, Monique Rioux, Gilles Renaud et Jean-Luc Bastien. Peu de documents d'informations ont survécu après une courte série de représentations de ce spectacle sinon une bande sonore et quelques critiques journalistiques. Pourtant, dans le *Nouveau Théâtre québécois* (1973), Michel Bélair affirme que le *Spectacle d'adieu* est un tournant dans l'évolution du théâtre québécois. Afin d'éclaircir le rôle de cette pièce dans l'évolution du théâtre québécois, nous nous attachons d'abord à situer le *Spectacle d'adieu* dans le contexte socioculturel de la période 1965 à 1970 au Québec. Un exercice comparatif binaire à la manière de Philip Stratford entre le *Spectacle d'adieu* et *The Farm Show* (du Théâtre Passe Muraille) démontrera ensuite que le *Spectacle d'adieu* a influencé le développement du théâtre canadien-anglais de l'époque. De plus, un des objectifs de cette thèse est d'offrir la première transcription d'une performance du spectacle enregistrée par Réginald Hamel en 1969. Cette transcription sera produite selon une méthodologie développée à partir de deux champs d'études principaux, soit le théâtre et l'anthropologie.

## **Abstract**

This thesis is a comment and a transcript of a tape recorded performance of the collective creation *Chenier's Children in Another Great Farewell Show* that was presented from September 23 to October 11 in 1969. The show was created from the canvas and the stage directions of Jean-Claude Germain. It also took its source in the improvisations of comedians Louise Dussault, Nicole Leblanc, Monique Rioux, Gilles Renaud and Jean-Luc Bastien. Not much documentation survived after a brief series of performances of this show except an audio tape and a few newspaper critics. However, in the *Nouveau Théâtre québécois* (1973), Michel Bélair states that the *Farewell Show* is a turning point in the evolution of Quebecois theatre. In order to clarify the role of this play in the evolution of Quebec's theatre, we first situate it in the sociocultural context of Quebec between 1965 and 1970. A binary comparison between the *Farewell Show* and *The Farm Show* (Theatre Passe Muraille) as proposed by Philip Stratford will demonstrate afterward that the *Farewell Show* influenced the development of English Canadian theatre at the time. Moreover, one of the objectives of this thesis is to offer the first transcript of a performance of the *Farewell Show* recorded by Réginald Hamel in 1969. This transcript is created according to a transcription methodology developed from two fields of study – theatre and anthropology.

## Remerciements

Mes plus sincères remerciements vont à Madame Patricia Godbout qui a très généreusement accepté de superviser ma thèse après le départ à la retraite de Monsieur Gregory Reid. Elle a toujours su me conseiller sagement. Son intérêt pour le théâtre canadien et québécois et la façon dont elle interroge ses intervenants m'ont impressionné. Elle m'a encouragé à poursuivre mon travail jusqu'au bout. Je remercie Monsieur Gregory Reid qui m'a accompagné lors de mes études à la maîtrise et au doctorat. C'est grâce à ses vastes connaissances sur le théâtre canadien et québécois que nous avons déterminé le sujet de la présente thèse.

Ce projet de recherche n'aurait jamais pu prendre de l'ampleur sans l'importante contribution de Monsieur Jean-Claude Germain lui-même. Il m'a accueilli chez lui à plusieurs reprises au cours des dernières années. Il m'a généreusement fourni des documents d'archives. Il faut aussi souligner les nombreuses conversations téléphoniques que nous avons eues et qui ont orienté mes recherches. Je remercie aussi le plus grand groupie du Théâtre du Même Nom de 1969 : Monsieur Paul Thompson. Ce qu'il m'a appris sur *The Farm Show* et ses souvenirs du *Spectacle d'adieu* à l'époque où il faisait son « éducation sentimentale » à Montréal ont été cruciaux dans l'élaboration de mon travail.

Je remercie également ceux qui m'ont toujours été fidèles dans les meilleurs et les pires moments : mes parents et Cynthia. Finalement, cette thèse est rédigée en l'honneur de celle qu'on surnomme au Québec la Bonne Sainte-Anne. Ce travail lui est dédié et lui appartient.

## Sommaire

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Inscription du <i>Spectacle d'adieu</i> dans son époque et dans l'histoire du théâtre québécois.....	22
Chapitre 2 : Examen comparatif des créations collectives <i>Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu</i> (1969) et <i>The Farm Show</i> (1972).....	87
Chapitre 3 : Méthodologie de la transcription .....	131
Chapitre 4 : Commentaires sur le <i>Spectacle d'adieu</i> .....	148
Transcription du <i>Spectacle d'adieu</i> .....	199
Conclusion .....	326
Bibliographie.....	331
Annexe .....	340

## Introduction

*Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* est une création collective préparée à partir d'un canevas et d'une mise en scène de Jean-Claude Germain, basée sur des improvisations de Louise Dussault, Nicole Leblanc, Monique Rioux, Gilles Renaud et Jean-Luc Bastien. Cette pièce a été produite par la troupe Les Enfants de Chénier, la première génération de comédiens du Théâtre du Même Nom (T.M.N.), en collaboration avec le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, un théâtre qui, encore aujourd'hui, se voue presque entièrement à la création théâtrale québécoise. Le spectacle a été créé à la salle du Théâtre d'Aujourd'hui (anciennement au 1297, rue Papineau, à l'angle de la rue Ste-Catherine, à Montréal) le 23 septembre 1969. Dans un article de *La revue de l'aut'journal*, Jean-Claude Germain souligne que « *Le Grand spectacle d'adieu des Enfants de Chénier* était un pamphlet-manifeste joué qui annonçait l'avènement d'une dramaturgie nationale et l'établissement de sa pérennité dans une institution qui en demeure à ce jour la première maison, le Théâtre d'Aujourd'hui » (Les Enfants de Chénier en 1969, 13).

Le point de départ de la présente thèse correspond au moment où Gregory Reid (alors professeur de littérature canadienne comparée à l'Université de Sherbrooke) et nous avons remarqué qu'on faisait référence à un certain *Spectacle d'adieu* dans des analyses de l'histoire du théâtre québécois, mais qu'il n'existait pas de texte du spectacle et bien peu d'informations à son sujet. À ce moment, nous avons relevé une affirmation importante de Michel Bélair, qui écrivait, dans *Le Nouveau Théâtre québécois*, que *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* constituait un tournant dans l'évolution du théâtre québécois comparable à une pièce comme *Les Belles-Sœurs* de

Michel Tremblay. Cette affirmation nous a semblé assez surprenante lorsqu'on considère l'importance et l'attention qu'on a accordées aux *Belles-Sœurs* dans l'histoire du théâtre québécois. Un autre spécialiste du théâtre québécois comme Jean-Marc Larrue endosse l'affirmation de Bélair lorsqu'il traite de l'histoire de la création collective au Québec (Larrue, « La création collective au Québec », 158).

Une des premières étapes de notre travail a consisté à contacter Jean-Claude Germain pour en savoir plus sur ce spectacle et dénicher davantage d'informations à son sujet. À l'occasion du 30<sup>e</sup> anniversaire de la pièce, il résumait un peu notre rencontre à ce sujet :

Tout a commencé par l'appel à l'aide d'un étudiant en Lettres de l'Université de Sherbrooke. Dans le cadre d'une recherche sur l'histoire du théâtre au Québec, l'attention de François Martel avait été retenue par une déclaration déconcertante de Michel Bélair dans *Le Nouveau Théâtre québécois*, et son endossement ultérieur par Jean-Marc Larrue dans le *Théâtre québécois de 1975 à 1995*. Il fallait, de l'avis du critique et de l'historien, ranger la production des *Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* parmi les événements marquants de l'histoire culturelle du Québec, au même titre que la création des *Belles-Sœurs*, et y voir les débuts du théâtre politique québécois. Le chercheur s'étonnait, non sans raison, de n'avoir pu trouver qu'une documentation squelettique sur un événement aussi capital. Est-ce que je possédais un texte du spectacle? Ni texte, ni transcription, ni même cahier de régie! Dans mon souvenir, il existait un enregistrement sonore, réalisé par Réginald Hamel de l'Université de Montréal. Sauf qu'après vérifications, sa qualité s'est avérée à la limite de l'audible, sans oublier que les bandes de l'original semblaient inversées. [...] Heureusement, je disposais d'excellentes archives journalistiques où j'ai trouvé, à ma grande surprise, réponse à la plupart des questions que se posait mon jeune interviewer. (Germain, *Les Enfants de Chénier en 1969* », 13)

La mention par Jean-Claude Germain de la bande sonore produite par Réginald Hamel, qui avait assisté à une représentation du *Spectacle d'adieu* en tant que journaliste culturel, constituait une piste de recherche prometteuse. Germain nous encouragea également à contacter le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui de même que Robert Blondin qui, selon lui,

avait ratissé les archives sonores de l'organisation dans le cadre de son 15<sup>e</sup> anniversaire dans le but de colliger une anthologie d'extraits sonores. M. Blondin aurait peut-être pu mettre la main sur l'enregistrement du spectacle pendant son travail.

Nous avons d'abord discuté avec Réginald Hamel. Ce dernier, décédé en 2010, a fondé en 1964 le Centre de documentation des lettres canadiennes-françaises de l'Université de Montréal, qu'il a dirigé jusqu'en 1969. Au téléphone, il nous a signifié que ses archives et travaux avaient d'abord été conservés à l'Université de Montréal, mais que la plupart des documents s'étaient ensuite retrouvés dans un fonds d'archives à l'Université d'Ottawa. De fait, les travaux du centre de documentation font partie du fonds d'archives Réginald Hamel, déposé au Centre de recherche sur la civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa<sup>1</sup>. Ce fonds d'archives témoigne « de l'intérêt de Réginald Hamel pour la vie littéraire et artistique du Canada français pendant les années soixante » (Collection Réginald-Hamel). Il comprend des documents ayant trait à des conférences et colloques sur la littérature, des soirées littéraires, des interviews, des émissions de radio et de télé. Au cours de notre entretien téléphonique, M. Hamel se rappelait vaguement avoir assisté à une représentation des *Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* et en avoir enregistré une représentation sur bande audio, mais il ne pouvait nous préciser exactement où aurait pu se retrouver la bande sonore en question.

Au fil de nos recherches, nous avons appris qu'il existait une autre bande audio d'une quinzaine de minutes qui s'est avérée être en possession de Jean-Claude Germain, mais celle-ci ne contenait que de brefs extraits du *Spectacle d'adieu*, en plus d'extraits de

---

<sup>1</sup>L'Université d'Ottawa précise que ce fonds fut « acquis de Réginald Hamel, en 1969, par donation » (Collection Réginald Hamel).

quelques autres productions. Nous avons contacté le Centre du Théâtre d’Aujourd’hui afin de retracer l’auteur de cette bande sonore. Robert Blondin nous a affirmé qu’il n’avait aucun souvenir d’avoir remastérisé des extraits du *Spectacle d’adieu*, même dans le cadre du 15<sup>e</sup> anniversaire du Théâtre d’Aujourd’hui. Nous avons ensuite recontacté l’Université de Montréal et c’est avec l’aide d’une archiviste chevronnée que nous avons finalement pu retrouver la bande sonore que Réginald Hamel avait enregistrée. Celle-ci se trouvait à la division des archives dans le fonds de ses services audiovisuels. Ce qui nous a mis sur la piste, c’est entre autres la bibliographie du mémoire de maîtrise de Roseline Vaillancourt, *La mythologie québécoise dans le théâtre de Jean-Claude Germain*. C’est ainsi que nous avons pu localiser deux bobines poussiéreuses sur lesquelles on avait inscrit sur leur boîte respective *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d’adieu*<sup>2</sup>. L’Université de Montréal a accepté, par le biais de sa faculté de musique, de remastériser la bande sonore afin d’en rendre le contenu un peu plus compréhensible et accessible.

Cependant, sur la bande descriptive de l’enregistrement que nous avons retrouvé dans les archives de l’Université de Montréal, aucune indication référentielle à Réginald Hamel ou à quelque autre producteur n’était inscrite, mis à part le titre du spectacle. Nous avons donc jugé pertinent de tenter de découvrir s’il aurait pu exister une troisième bande sonore qui, cette fois-ci, aurait pu être directement attribuée à Réginald Hamel. Nous n’en avons pas trouvé d’autre.

---

<sup>2</sup> Nous avons découvert plus tard que la présence de la bande sonore était mentionnée dans l’entrée consacrée à Jean-Claude Germain dans *l’Oxford Companion to Canadian Theatre* : « Although unpublished, a recording of this play, along with recordings of most other Germain productions, is available in the archives of the Audiovidéothèque of the Université de Montréal » (Forsyth, 230).

## Objectifs et hypothèse

Notre premier objectif est d'expliquer le silence relatif qui entoure le *Spectacle d'adieu* dans l'histoire de la dramaturgie québécoise, ou l'oubli relatif dans lequel celui-ci est tombé. Ce premier objectif est étroitement lié à l'hypothèse de base de cette recherche selon laquelle cet oubli relatif s'expliquerait par un ensemble de facteurs qui seront résumés dans la présente introduction. Le deuxième objectif de notre thèse est de réaffirmer l'importance de cette production en la situant dans la période historique où elle a été produite, c'est-à-dire plus particulièrement entre 1965 et 1970. Pour ce faire, nous nous attarderons entre autres aux événements politiques, socioculturels et artistiques qui ont marqué le Québec de cette période. Le troisième objectif est de mieux comprendre le *Spectacle d'adieu* à travers un exercice comparatif avec une production du Canada anglais de la même époque. Finalement, on proposera une transcription du *Spectacle d'adieu* à partir de la bande sonore produite par Réginald Hamel en 1969, transcription qui sera précédée d'un commentaire sur chaque tableau du spectacle.

Afin de vérifier l'inscription du *Spectacle d'adieu* dans l'histoire du théâtre québécois, la présente introduction présentera le discours critique concernant ce spectacle et examinera l'attention relative qu'on lui a accordée dans l'historiographie du théâtre québécois. Au premier chapitre, nous nous attacherons à inscrire le *Spectacle d'adieu* dans le contexte politique, socioculturel et artistique duquel il a émergé en 1969. Au deuxième chapitre, nous comparerons le *Spectacle d'adieu* à la production théâtrale canadienne-anglaise *The Farm Show*, présentée par le Théâtre Passe Muraille en 1972 sous la direction de Paul Thompson, et montrerons qu'il s'agit d'une création collective dont les caractéristiques et le contexte de production comportent certaines analogies avec

le *Spectacle d'adieu*. Avant de présenter notre transcription d'une performance du *Spectacle d'adieu*, nous précisons, au troisième chapitre, la méthodologie que nous avons choisie et les modèles dont nous nous sommes inspirés pour transcrire le texte. Suivront un commentaire sur chaque tableau individuel du *Spectacle d'adieu* au quatrième chapitre, ainsi que la transcription elle-même. Après la conclusion et la bibliographie, seront présentés en annexe divers documents jugés pertinents.

### **Le rôle charnière joué par le *Spectacle d'adieu***

Examinons maintenant en quels termes les analystes du théâtre québécois traitent du *Spectacle d'adieu*. Revenons d'abord à Jean-Marc Larrue qui, dans son texte intitulé « La création collective au Québec », décerne au *Spectacle d'adieu* le titre de première création collective québécoise : « [C'est] en septembre 1969 qu'apparaît la création collective québécoise, en tant que mouvement historique, alors que le Théâtre du Même Nom (T.M.N.), fondé par Jean-Claude Germain, donne *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* » (Larrue, 158).

Alors que d'autres critiques – tels Fernand Villemure et Lorraine Hébert – voient principalement dans la création collective l'instrument par excellence de démocratisation du processus de création, Larrue met en lumière sa dimension identitaire en soulignant la possibilité qu'elle offre aux Québécois de trouver des « mots pour se dire ». La création collective québécoise a eu ceci de particulier qu'elle s'est orientée vers « une dramaturgie nationale, c'est-à-dire [...] une dramaturgie dans laquelle les spectateurs ordinaires pouvaient se reconnaître et par laquelle ils pouvaient prendre conscience de leur réalité » (Larrue, 157). Larrue conclut : « On ne peut pas [...] dissocier

le processus de création collective du mouvement national » (Larrue, 157). Avec le *Spectacle d'adieu*,

[...] on était clairement ici dans la voie [...] [du théâtre] engagé dans une démarche devant mener à l'élaboration d'une nouvelle dramaturgie. [...] *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* ne faisait pas que ridiculiser et attaquer le théâtre institutionnel et ses défenseurs, il posait un regard critique sur la société fondé sur sa propre vision de ce que devait être la culture québécoise. Plus encore, il offrait, par le jeu des comédiens, la gestuelle, la musique et les rapports avec le public, une théâtralité résolument nouvelle. (Larrue, 158)

On peut certes établir des liens entre cette nouvelle dramaturgie et le théâtre populaire qu'ont présentés Gratien Gélinas et, plus tard, Michel Tremblay. Cependant, la forme du théâtre et les moyens explicites qu'on utilise pour le créer sont très différents. Comme Bélair l'explique, dans le *Spectacle d'adieu*, on retrouve « un espace critique que les textes de Michel Tremblay, le seul auteur québécois 'reconnu' jusque-là [en 1969], ne font surgir que de façon implicite » (Bélair, 69). L'importance du *Spectacle d'adieu* tient beaucoup à son contenu et au fait qu'il s'agit de la première création collective québécoise fortement marquée par un objectif explicite de développement d'une dramaturgie nationale. C'est aussi sur cet aspect qu'insiste Germain lui-même quand il écrit, dans un courriel qu'il nous a fait parvenir : « Mon but n'était pas de présenter un spectacle, aussi bon soit-il, mais de créer un théâtre exclusivement consacré à la dramaturgie québécoise » (Germain, « JCG/Enfants de Chénier », courriel à F. Martel).

Pour Janusz Przychodzen, le *Spectacle d'adieu* a marqué une rupture dans l'évolution du théâtre québécois :

L'enfermement de la représentation théâtrale dans une radicale dénégation de son [*sic*] propre autonomie nourrira par la suite une démarche qui dans sa forme la plus accomplie, aboutira à l'acte de rupture avec le théâtre lui-même [...]. La création *Les Enfants de Chénier dans un grand* [*sic*] *spectacle d'adieu* [...] décrite par Bélair comme « l'un des points

tournants les plus essentiels à la compréhension de ce qu'allait rapidement devenir par la suite le théâtre québécois », pourrait être considérée comme le symbole de ladite dynamique. (Przychodzen, 206-207)

Il ajoute :

Il est difficile de ne pas voir, dans cette confrontation radicale des représentations, une transformation définitive du théâtre en une catégorie culturelle inférieure, où l'image de la création se convertit en celle de la destruction, de sorte que le drame central de la pièce se fait voir tout d'abord comme le drame du théâtre en général. (Przychodzen, 207)

Przychodzen met l'accent sur le « drame du théâtre », sur le fait que le *Spectacle d'adieu* propose une contestation du théâtre dans le théâtre en effectuant une « vente de feu » du théâtre de répertoire. C'est là, à notre avis aussi, ce qui fonde l'importance historique de ce spectacle. Pour Przychodzen cependant, ce rejet du théâtre de répertoire par le *Spectacle d'adieu* n'est pas tout à fait original ou nouveau :

Le rejet [du Grand Théâtre] n'est toutefois pas nouveau, car comme l'a observé Gilbert David à propos des structurations idéologiques du champ sociothéâtral par rapport au théâtre canadien-français théocentrique, qui s'affirmait à Montréal dans les années 1930 et 1940, le travail acharné des animateurs cléricaux, dont Émile Legault, Gustave Lamarche, Laurent Tremblay, dévoués à renforcer le professionnalisme théâtral, consistait ni plus ni moins qu'à faire... de la contre-propagande du « Théâtre ». (Przychodzen, 209)

Néanmoins, ce qui distingue le *Spectacle d'adieu*, c'est qu'il est beaucoup plus explicitement engagé dans la libération du théâtre québécois à l'égard des influences étrangères. Si Michel Tremblay était « implicite » dans la création d'une dramaturgie nationale comme l'expliquait Michel Bélair (69), le *Spectacle d'adieu* était plutôt « explicite » par rapport à cette démarche. On y critique le théâtre ainsi que tout ce qui s'y rattache, comme le rôle du comédien et sa formation, ou le travail du metteur en scène. De plus, on y fait des comparaisons explicites entre le théâtre québécois et le théâtre étranger de répertoire.

Ce qui est significatif, à notre avis, c'est qu'on le fait *sur scène*. C'est là la grande originalité de ce spectacle. Dans le *Spectacle d'adieu*, c'est une école de théâtre d'un nouveau genre qui prend les planches d'assaut et qui joue à la québécoise des extraits du théâtre de répertoire étranger, dans un mouvement de contestation exalté des anciennes manières de former les comédiens et de les diriger. Le *Spectacle d'adieu* fait littéralement advenir le théâtre québécois. Grâce à ce volet critique du spectacle, l'œuvre rompt encore plus littéralement et encore plus explicitement avec le Grand Théâtre. Certes, on avait adapté et parodié avant le théâtre de répertoire – pensons au *Hamlet, Prince du Québec* de Robert Gurik (1968) ou au *Cid maghané* de Réjean Ducharme (1968). Mais ces œuvres ne sont pas aussi virulentes, voire aussi explicites ou même didactiques que ne l'est le *Spectacle d'adieu* dans la bataille qu'il livre contre le mythe du Grand Théâtre. La toute première scène du spectacle est à notre avis l'une des plus éloquentes :

GILLES RENAUD. Qu'est-ce vous avez à rire?

ACTEUR FRANÇAIS. C'est rien, mon p'tit, j'vous trouve ridicule. [...]

Que voulez-vous, vous marchez comme un paysan, comme un gars de l'est. [...] Mais que voulez-vous, mon p'tit, ça n'a aucun style, ça ne sait pas parler, ça ne sait pas marcher.

GILLES RENAUD. Eille, moi j'ai passé trois ans d'ma vie d'un école de théâtre à apprendre à marcher, à parler pis avoir du style, pis là vous m'dites qu' j'en ai pas?

ACTEUR FRANÇAIS. Écoutez, mon p'tit, on naît avec, on l'a ou on n'l'a pas, c'est comme la langue française.

GILLES RENAUD. Justement... J'vais vous dire quequ'chose, moi, à propos d'la langue française. J'vais vous dire que moi, Gilles Renaud, la langue française là, j'm'en contrechrisse, j'm'en contretabarnaque, pis j'm'en contrecibouère, O.K. là!?! (Tableau 1, *infra* p.200-201)

Dès ce premier tableau, on critique la formation du comédien et on rejette très explicitement l'influence française. Janusz Przychodzen fait un lien entre ce spectacle et

l'affrontement des équipes d'improvisation québécoises et françaises dans la LNI [Ligue nationale d'improvisation]<sup>3</sup> qui survient une dizaine d'années après :

La première « croisade » de la LNI a lieu en 1981 et aboutit à la création de la Ligue d'Improvisation Française. La confrontation qui aura lieu par la suite à Paris entre les équipes de la France et du Québec sera bien révélatrice de cette supériorité (non) théâtrale québécoise [...]. Similaire à la structure du conflit des représentations implicite dans *Les Enfants de Chénier dans son [sic] grand spectacle d'adieu*, la dynamique identitaire de la théâtralité québécoise se nourrit ici une fois de plus du principe de la dénégation, qui est encodé aussi à d'autres niveaux du discours, v.g. « Le théâtre [québécois] est entré en littérature lorsqu'il en est sorti » [...] « Or, en France, le théâtre appartient à la littérature ». (Przychodzen, 228<sup>4</sup>)

### **La présence du *Spectacle d'adieu* dans le discours critique sur la dramaturgie québécoise**

Le *Spectacle d'adieu* à propos duquel Jean-Claude Germain n'avait conservé lui-même qu'une « documentation squelettique » (Germain, « Les Enfants de Chénier en 1969 ») a-t-il attiré l'attention de divers intervenants mis à part Michel Bélair principalement? La réponse est oui. De manière surprenante, on mentionne souvent la représentation du *Spectacle d'adieu* dans la littérature critique sur le théâtre québécois. D'abord, outre Bélair, il y a au moins un autre journaliste, Martial Dassylva, qui a assisté à la représentation<sup>5</sup>. C'est aussi un spectacle qui a attiré l'attention des historiens du théâtre au Québec. Par exemple, on mentionne le *Spectacle d'adieu* dans *Le Théâtre québécois* de Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin, dans une section où sont

<sup>3</sup> Il y a d'ailleurs une compétition d'improvisation dans le *Spectacle d'adieu* que Przychodzen ne mentionne pas (tableaux 13, 14 et 15 de la transcription) et au sujet de laquelle Jean-Claude Germain souligne l'innovation dont a fait preuve à cet égard la troupe du Théâtre du Même Nom. Selon lui, le *Spectacle d'adieu* était la première création québécoise qui comportait un concours d'improvisation intégré à la pièce, au terme duquel les spectateurs votaient pour déterminer un gagnant qui allait ensuite présenter une scène. À notre connaissance, il n'y a pas de pièces publiées avant le *Spectacle d'adieu* qui pourraient contredire cette affirmation.

<sup>4</sup> Przychodzen cite la couverture du numéro spécial sur la dramaturgie québécoise de *Théâtre/Public*, revue publiée par le théâtre de Gennevilliers, numéro 117, septembre 1994.

<sup>5</sup> On peut lire sa critique du spectacle dans *La Presse* du 24 septembre 1969. Cette dernière est intitulée « À un âge où l'on est sans pitié ».

justement identifiés des « points de rupture » du théâtre québécois (73). Dans son volume *Le Théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Jacques Cotnam explique que « Jean-Claude Germain s’attaquera, dans *Les Enfants de Chénier dans un grand [sic] spectacle d’adieu*, au “colonialisme culturel” dont sont victimes ceux qui n’ont d’yeux que pour la France ou l’étranger » (Cotnam, 95). Le spectacle revêt donc une certaine importance pour Cotnam à cause de sa dimension postcoloniale.

D’autres se réfèrent au spectacle parce que c’est le tout premier de Jean-Claude Germain et de la troupe du Théâtre du Même Nom. Par exemple, dans la notice qui est consacrée à Germain dans *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, on précise que le *Spectacle d’adieu* est « TMN’s first play ». On y mentionne en outre que le *Spectacle d’adieu* est le premier de la saison 1969-1970 du Théâtre d’Aujourd’hui (Macduff, 529). Dans son article portant sur le théâtre au Québec dans *Contemporary Canadian Theatre : New World Visions*, Michel Vaïs souligne également que ce spectacle était le premier de Jean-Claude Germain:

Among the innumerable collective creations that have appeared since 1968, the following deserve special mention: *T’es pas tannée, Jeanne d’Arc?* by the Grand Cirque ordinaire; *L’Histoire du Québec* by the Théâtre Euh! and *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d’adieu*, which marked the debut of playwright Jean-Claude Germain. (Vaïs, « Quebec », 122-123)

Mailhot et Godin mentionnent aussi le *Spectacle d’adieu* comme étant la première création de Jean-Claude Germain (*Théâtre québécois I*, 195, 196). Dans son ouvrage *Theatre and Politics in Modern Quebec*, Elaine F. Nardocchio indique que Germain et le TMN ont coproduit « several shows including *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d’adieu* (*Chénier’s Children in Another Great Farewell Show*) » (Nardocchio, 82-83). Nardocchio offre aussi une bonne (mais brève) description du

contenu du spectacle. Elle est également une des rares intervenantes en matière de théâtre québécois à proposer une traduction anglaise du titre de la pièce (Nardocchio, 81).

Dans *Second Stage : The Alternative Theatre Movement in Canada*, Renate Usmiani fait aussi référence au spectacle en tant que pièce importante du théâtre alternatif québécois :

The first production of the Théâtre du Même Nom set the scene for all the theatre of « liquidation » which was to follow: *les Enfants de Chénier dans un grand [sic] spectacle d'adieu*, a collective creation, attempted to systematically demolish the classical French repertoire and traditional performance styles. (Usmiani, *Second Stage*, 135)

Lucie Robert ne passe pas non plus cette pièce sous silence quand elle évalue l'importance qu'on doit donner à la dramaturgie de Jean-Claude Germain. Dans « The New Quebec Theatre », elle écrit : « In this important play, the actors/characters bid farewell to classical theatre on-stage. When it comes to the new theatre, Jean-Claude Germain's importance cannot be overestimated » (Robert, 118).

Jean-Marc Larrue souligne pour sa part que la création collective a joué un rôle important dans l'histoire du théâtre au Québec. Il situe l'âge d'or de ce « mouvement historique » entre 1969 et 1989, faisant coïncider le début de cette période avec la création du *Spectacle d'adieu* (Larrue 153). Similairement, Normand Leroux mentionne l'importance de la pièce en lien avec le renouveau du théâtre québécois dans son article « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977 : le théâtre » : « Fondé en 1969, le T.M.N. — ne pas confondre avec le T.N.M. [Théâtre du Nouveau Monde] — inaugure, la même année, sa première saison au Centre de Théâtre d'Aujourd'hui avec la création collective des *Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* » (Leroux, 359). Dans « Aspects de la création collective au Québec », Fernand Villemure

place aussi le *Spectacle d'adieu* côte à côte avec d'autres œuvres phares comme *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (Villemure, 65).

Le *Spectacle d'adieu* est, en somme, une œuvre dont on parle dans diverses publications sur le théâtre québécois, tantôt parce que c'est la première pièce de Jean-Claude Germain et du T.M.N., tantôt parce que c'est une pièce à caractère politique, tantôt parce que c'est une création collective, tantôt parce qu'elle constitue un point de rupture. La pièce revêt une importance relative, mais on en parle. On peut en conclure que même si le *Spectacle d'adieu* est une pièce inédite, jouée seulement du 23 septembre au 11 octobre 1969 au Théâtre d'Aujourd'hui, c'est une œuvre (re)connue qui fait partie du panorama du théâtre québécois.

### **Premier facteur : l'absence du *Spectacle d'adieu* dans le discours critique**

Bien que certains reconnaissent l'importance du *Spectacle d'adieu*, pourquoi n'y a-t-il pas plus d'études à son sujet ou pourquoi n'existe-t-il pas de texte ou de transcription à ce jour? Dans son texte « Le cru et le cool. Les débuts de la création collective en théâtre<sup>6</sup> », Gilbert David offre deux pistes d'explication :

La difficulté de circonscrire un phénomène [l'histoire de la création collective] d'une telle ampleur tient au fait que, d'une part, une large proportion de cette production a été réalisée par des troupes d'amateurs ou par des groupes professionnels sans lendemain, dont les manifestations ont été mal réfléchies par les médias officiels, et que, d'autre part, les partisans d'une telle approche, par la contestation de la dramaturgie logocentrique au profit d'une écriture scénique élaborée le plus souvent à partir d'improvisations verbales et non verbales, n'ont pas été enclins à en laisser des traces écrites. (David, « Le cru », 121)

---

<sup>6</sup> Notons que ce titre contient une allusion à l'ouvrage *Le cru et le cuit* de l'ethnologue français Claude Lévi-Strauss.

Dans son texte « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », Shawn Huffman écrit, à propos de l'incorporation de textes étrangers à la production locale, que

[...] [l]e désir de rompre avec le passé et de fonder un théâtre proprement « indigène » est sans doute à l'origine de l'explosion de création originelle et collective qui caractérise le théâtre des années 70. En revanche, le souci du Même, surtout sur le plan thématique, a souvent eu pour effet de circonscrire la forme intertextuelle comme moyen d'élucidation identitaire. On trouve une exception à cette observation dans *Hamlet, prince du Québec* [1968] de Robert Gurik. (Huffman, 75)

Une autre « exception » est très certainement le *Spectacle d'adieu*. Celui-ci fait en effet très fortement appel à l'intertextualité; c'est sur ce fond intertextuel que Jean-Claude Germain et sa bande veulent faire entendre leur différence et susciter par-là l'émergence d'une dramaturgie distinctive. Mais ce qui fait notamment qu'*Hamlet, prince du Québec*, par exemple, est la seule « exception » considérée par Huffman tient à notre avis, dans une bonne mesure, à l'absence de trace écrite du *Spectacle d'adieu*, absence qui en a passablement réduit la diffusion et la portée historique.

Dans *Le Théâtre québécois : instrument de contestation sociale et politique*, Jacques Cotnam « s'excuse » justement de ne considérer dans son ouvrage que des pièces publiées :

À travers quelques pièces publiées, il nous a semblé intéressant de tâter le pouls de la société québécoise, à différents moments de son évolution nationale, en ne retenant que ses préoccupations sociales et politiques. Certes, nous le reconnaissons volontiers, notre inventaire est loin d'être exhaustif et nous regrettons vivement de n'être pas en mesure de prendre en considération le théâtre non publié (du moins au moment de la rédaction du présent travail), car il fournirait plus ample illustration à nos propos. (Cotnam, 9)

Toutefois, Cotnam fera quand même une brève référence au *Spectacle d'adieu* de 1969 par le biais d'une comparaison avec *Medium saignant* de Françoise Loranger qui

[...] incite en même temps les Québécois à passer à l'action et à reconquérir leur culture — s'il en est encore temps? — et à l'assumer pleinement. Dans un pareil esprit, Jean-Claude Germain s'attaquera, dans *Les Enfants de Chénier dans un [sic] grand spectacle d'adieu*, au « colonialisme culturel » dont sont victimes ceux qui n'ont d'yeux que pour la France ou l'étranger. (Cotnam, 95)

Dans *Second Stage : The Alternative Theatre Movement in Canada*, Renate Usmiani explique que la disponibilité du texte ou d'un enregistrement d'une pièce est un facteur important dans une analyse. C'est d'ailleurs un des critères de sélection des troupes de théâtre et des pièces dont il est question dans son livre : « in an area where few records are kept the simple availability of a script or videotape may make a difference » (Usmiani, *Second Stage*, viii).

Il ne fait pas de doute qu'au théâtre, le texte est un facteur déterminant de pérennité. En tant que première œuvre de Jean-Claude Germain, si un texte du *Spectacle d'adieu* avait existé, il serait difficile d'imaginer que ceux qui ont étudié l'apport de Germain au théâtre québécois n'en auraient pas tenu compte. L'absence de texte ajoute aux difficultés de reconnaissance d'une œuvre de théâtre, comme l'explique Usmiani :

The essence of any theatrical performance is ephemeral, of course; but in the case of a movement in the theatre which defines its ultimate goal as process, rather than product, and often relies for its basis of operation on collective creation and improvisation, rather than scripted text, the traditional difficulties of theatre criticism are increased to a formidable scope. (Usmiani, *Second Stage*, 149)

Même Roseline Vaillancourt, qui a consacré son mémoire de maîtrise à l'œuvre théâtrale de Germain, explique qu'elle s'est surtout intéressée à ses œuvres publiées et principalement aux deux premières, *Diguïdi* et *Si les Sans soucis* (Vaillancourt, 5). Ainsi, sans être le seul facteur ou le facteur dominant, l'absence de texte a certainement

influencé l'ampleur de l'inscription du *Spectacle d'adieu* dans l'histoire du théâtre québécois.

### **Deuxième facteur : la diffusion restreinte**

Dans le cas du *Spectacle d'adieu*, il faut souligner, outre l'absence du texte, la petite dimension de la salle où il était présenté. Celle-ci ne pouvait en effet accueillir qu'un nombre limité de spectateurs (une centaine tout au plus). Le spectacle aurait peut-être bénéficié d'une meilleure réception ou d'un plus grand rayonnement s'il s'était produit dans une plus grande salle ou s'il avait pu partir en tournée. Le Grand Cirque ordinaire, par exemple, a bénéficié du soutien de l'organisme Théâtre Populaire du Québec (T.P.Q.) jusqu'en 1971, ce qui lui a permis, au moyen de tournées en région, de se faire davantage connaître avec *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?* que les comédiens du T.M.N. avec le *Spectacle d'adieu* (Fonds d'archives du théâtre populaire du Québec).

L'emplacement du Théâtre d'Aujourd'hui en 1969, à l'angle des rues Papineau et Ste-Catherine à Montréal, n'était pas non plus optimal pour attirer des spectateurs, contrairement à la localisation d'autres salles de théâtre plus avantageusement situées au centre-ville. Dans son texte sur le théâtre au Québec, Michel Vaïs affirme : « At one time all theatres were located downtown, and it was considered risky to settle in Old Montreal, as les Saltimbanques did, or to follow the lead of the Théâtre d'Aujourd'hui, which established itself a few blocks east of the city centre » (Vaïs, « Quebec », 126). Mais remplir une salle de spectacle avec des milliers de spectateurs n'était pas non plus l'objectif de Jean-Claude Germain :

Je ne veux pas d'un théâtre spectacle, à trois ou quatre mille personnes dans une salle. Parce qu'alors le théâtre est grossi. Il ne joue plus sur les détails, mais sur les gadgets de mise en scène. Ça c'est idiot. La

communication à 4 ou 5 mille, tu l'as dans un spectacle-rock, qui est fait pour cela. Pas au théâtre. Il ne faut pas considérer le théâtre comme un art populaire qui peut rejoindre les foules. C'est un art exclusif, qui rejoint des petites minorités à la fois, qui sentent le besoin de ce médium-là. (S.M., 18)

D'ailleurs, la salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui est la plus petite de l'endroit, avec ses 75 places, comparativement à la salle principale de ce théâtre qui en compte 250 : « la salle Jean-Claude-Germain est un lieu de diffusion chaleureux et intime dédié à la parole des créateurs d'ici. Elle est aussi un espace de travail et d'exploration pour les artistes de la relève en résidence au Théâtre d'Aujourd'hui » (Théâtre d'Aujourd'hui : Informations pratiques : Notre salle Jean-Claude Germain). Donc, en 1969, la petite dimension de la salle principale de spectacle du Théâtre d'Aujourd'hui et son emplacement dans la ville de Montréal ont pu nuire au rayonnement du spectacle et ainsi influencer sa réception auprès du public et de la critique, voire son inscription dans l'histoire du théâtre au Québec.

Toutefois, la petitesse de la salle de spectacle, étant donné qu'elle était facilement remplie, a pu donner l'effet d'un grand succès. Selon Germain, il semblerait que cela ait même réussi à susciter un certain émoi au Théâtre du Rideau-Vert. Imaginons alors l'ampleur du choc que le *Spectacle d'adieu* aurait pu causer s'il avait été soutenu par le T.P.Q. ou s'il avait été produit dans un plus grand théâtre. Selon Germain, le Théâtre du Rideau-Vert « s'inquiétait énormément » parce que la troupe des Enfants de Chénier faisait salle comble à chaque représentation. Mais « nous n'étions pas en compétition réelle avec le Théâtre du Rideau-Vert qui n'avait pas vraiment raison de s'inquiéter en fait » (Germain, interview personnel, 30 octobre 2007). Faire salle comble, même dans

une petite salle, aura donc quand même produit son effet. Et, de toute manière, l'avant-garde théâtrale ne se produit généralement pas dans les grandes salles!

Un autre élément à considérer dans l'influence sur la pérennité du *Spectacle d'adieu* est le fait que son vrai auditoire était un public assez restreint et initié au théâtre. Comme l'explique Germain, le public des productions du T.M.N. fut

[...] essentiellement étudiant. Pourquoi? C'est simple; on part du principe qu'on est ce qu'on est. Or par affinités, il semble que ce soient les étudiants qui s'intéressent à ce qu'on fait. On ne s'en plaint pas. L'autre public, on l'informe de notre travail. S'il ne vient pas, ce n'est pas notre faute. D'ailleurs, on ne cherche pas à rejoindre le public du Rideau-Vert; mais personne n'est refusé à la porte. (Handfield, A16)

Même remarque chez Nardocchio lorsqu'elle traite de l'auditoire des troupes de théâtre comme celle du T.M.N. : « The audiences of these groups [elle parle de Revolutionary Theatre Groups dont le T.M.N. fait partie selon son interprétation] were often composed of students » (Nardocchio, 81). De manière encore plus précise, le *Spectacle d'adieu* s'adressait en priorité aux étudiants des écoles de théâtre, de même, bien évidemment, qu'aux professeurs et à tous ceux qui s'intéressaient à l'époque au jeune théâtre. En fait, pour bien comprendre le *Spectacle d'adieu* et surtout les diverses adaptations de pièces de Molière, Marivaux ou Musset qu'il proposait, il fallait les avoir lues, et – mieux encore – les avoir jouées. Avec son objet principal, celui de la mise à mort du théâtre de répertoire, ce spectacle était plus susceptible d'intéresser des intervenants du domaine du théâtre comme des professeurs, des étudiants et des critiques qui connaissaient le milieu et chez qui une confrontation entre le théâtre québécois et le théâtre français avait une certaine résonance. Contrairement à la pièce *Les Belles-Sœurs* ou à une production comme *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* qui offrait du théâtre pour non-initiés, le *Spectacle d'adieu* se destinait – un tant soit peu paradoxalement – à des gens qui avaient

une certaine culture du théâtre. *Les Belles-Sœurs*, par exemple, est une pièce dans la veine réaliste. Dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, le cirque agissait comme élément rassembleur d'un public non initié. Cette pièce incluait aussi de la musique, des chansons, des costumes et des marionnettes géantes flamboyantes. Les gens pouvaient apprécier la pièce sans forcément en saisir toute la portée politique. Dans le cas du *Spectacle d'adieu*, il faut dire cependant que sans être un initié du théâtre, le spectateur moyen y trouvait certainement son compte, à cause de l'humour qui parsème toute la production.

Un autre élément à considérer dans la notoriété relative du *Spectacle d'adieu* est l'absence de subventions. Le Théâtre du Même Nom n'a pas été subventionné et n'a pas non plus cherché à obtenir de soutien, contrairement, par exemple, à une troupe comme le Grand Cirque ordinaire. Les membres de cette troupe, qui ont présenté avec le soutien du T.P.Q. des spectacles comme *La Famille transparente*, *Alice au pays du sommeil* et *T'en rappelles-tu Pibrac?* « ont vendu leurs services en exclusivité au Théâtre Populaire du Québec et [se] sont assurés d'un salaire hebdomadaire régulier [...] » (Dassylva, « Jeanne d'Arc au cirque ou la journée d'un nationaliste », 255). Cette situation a sûrement favorisé le rayonnement des spectacles du Grand Cirque ordinaire et leur survie sur une plus longue période. Le fait, à l'inverse, que c'est Jean-Claude Germain lui-même qui a rédigé le communiqué invitant le public au *Spectacle d'adieu* lors de la première témoigne éloquemment du peu de moyens publicitaires et financiers dont disposait le T.M.N. (Image 5 et 6, *infra*, p.350-351)

Encore fallait-il souhaiter être subventionné, ce qui n'était pas vraiment le cas de Germain, qui préférait plutôt mettre toute son énergie dans un spectacle disposant de moyens plus modestes, c'est-à-dire vingt-cinq dollars :

Le fait qu'on n'est pas subventionné, le fait qu'on a choisi de ne pas l'être, le fait qu'on tente d'avoir une compagnie rentable, le fait aussi qu'on a réussi à payer nos cachets et à payer nos productions avec les revenus de celles-ci, tout ça, évidemment, ça nous limite et ça nous a, encore plus, axés sur les comédiens. Personnellement, j'ai une sainte horreur des gadgets. Et j'ai un faible pour les comédiens. Et même si on avait des budgets plus importants, je pense que je rognerais un peu dans le décor pour mettre l'argent sur les comédiens. (Dassylva, « Quelques articles du crédo théâtral de Jean-Claude Germain »)

Même s'ils avaient cherché à être subventionnés, Germain et sa troupe auraient sans doute eu du mal à obtenir quelques dollars des gouvernements provincial et fédéral. D'ailleurs, l'esthétique du théâtre pauvre qu'ils préconisaient allait de pair avec les moyens financiers dont ils disposaient.

Toutefois, bien qu'on puisse estimer que le manque de subvention a nui au rayonnement du *Spectacle d'adieu*, certains comme Roseline Vaillancourt croient que ce fut un atout. Cette pauvreté matérielle comparée aux moyens du théâtre classique joué à l'époque a, selon elle, contribué à charmer le public et a bien servi la visée de cette fameuse « vente de feu » : « Le dénuement dans lequel se déroulait le premier spectacle de Germain représente un atout supplémentaire qui sert à prouver le ridicule de la situation du théâtre subventionné, du théâtre dit “officiel” » (Vaillancourt, 31-32). Le public a été charmé, mais il était peu nombreux.

Pour résumer, le *Spectacle d'adieu* occupe une place mal définie dans l'histoire du théâtre québécois. Cela tient à un certain nombre de facteurs. D'abord, il y a l'absence de texte (absence à laquelle la présente transcription se propose de remédier, en partie du moins). On l'a vu à quelques reprises, plusieurs analystes du théâtre québécois considèrent l'existence du texte comme un facteur important dans leurs études. Trop souvent, des œuvres ne sont pas considérées parce que leur texte n'est pas disponible ou

demeure inédit. Ce fut probablement le cas de bien des créations collectives des années 1960 et 1970. Il faut aussi considérer le facteur de diffusion du *Spectacle d'adieu* et plus particulièrement la dimension de la salle de spectacle, l'emplacement du Théâtre d'aujourd'hui à l'époque et l'auditoire plutôt restreint à qui s'adressait la pièce. L'absence de subvention est aussi l'un des éléments à prendre en compte. Néanmoins, le rôle précurseur joué par cette production a maintes fois été souligné. Nous verrons au chapitre deux qu'il a en outre eu une influence non négligeable sur l'évolution du théâtre canadien-anglais. Selon Gilbert David :

Il existe, semble-t-il, un certain nombre de documents (photos, bandes magnétiques, vidéos) touchant la création collective, disséminés dans les archives privées ou scolaires, mais le chercheur, en l'absence d'un véritable musée des arts du spectacle où de telles sources seraient rassemblées et classées, est bien mal outillé pour rendre compte de tous les aspects dramaturgiques et scéniques de ce courant. (David, « Le cru », 129.)

La présente recherche, faite en partie à partir d'archives privées du dramaturge Jean-Claude Germain, vise à combler un manque de connaissances par rapport aux *Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu*. Avec l'élaboration de la transcription, elle vise à outiller le chercheur qui s'intéressera à cette œuvre.

## Chapitre 1 : Inscription du *Spectacle d'adieu* dans son époque et dans l'histoire du théâtre québécois

Le *Spectacle d'adieu* ne tombe pas des nues. Il s'inscrit dans le contexte social, politique et culturel de la fin des années soixante. Dans un premier temps, le présent chapitre exposera ce contexte de la deuxième moitié des années soixante au Québec. Dans un deuxième temps, de manière plus spécifique, sera présenté le contexte de contestation artistique et dramaturgique duquel émerge le *Spectacle d'adieu* et dans lequel il s'inscrit selon différentes thématiques.

La période des années soixante au Québec est très mouvementée. Marcel Rioux écrit même qu'il est improbable que le Québec vive une autre période aussi intense de changements dans toutes sortes de sphères de la société (Rioux, « Remarques sur le phénomène *Parti pris* », 5). Cette période qu'on a désignée sous le nom de Révolution tranquille se caractérise par un contexte politique particulier. On remarque la montée d'une idéologie nationaliste qui finira par se fondre dans un mouvement en faveur de l'indépendance. Dans « Le Canada sans passeport », Eugène Cloutier résume cette période comme étant celle de « la victoire sur un complexe d'infériorité » (Introduction. Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, xvii). Dans ce contexte, certains individus ou associations se donnent pour objectif de « décoloniser » le Québec, de fournir à la population les connaissances nécessaires afin qu'elle puisse vaincre ce « complexe d'infériorité ».

Dans cet esprit, la revue *Parti pris*, dont le premier numéro paraît au mois d'octobre 1963, était une entreprise militante remettant en question la situation néo-coloniale du Québec. *Parti pris* est aussi devenu une maison d'édition qui a continué de faire paraître des livres après la disparition de la revue, en 1968. Selon André Major, un

des fondateurs, par son activité d'édition, *Parti pris* voulait démontrer que le Québec était une « société colonisée dont la population était profondément aliénée sur les plans économique, culturel et politique, dépossédée de son identité autant que de sa patrie » (Major, « *Parti Pris* »).

Un des moyens pour arriver à décoloniser le Québec fut l'utilisation du joual comme langue littéraire pour dénoncer une situation d'aliénation et légitimer la nation québécoise. *Parti pris* voyait dans le joual une singularité québécoise qui lui permettait de se démarquer d'autres cultures. En plus d'en vanter les mérites, les intellectuels associés à la revue se sont attaqués à tous les canons, à toutes les idéologies (dont la moindre n'est pas celle de l'Église catholique) qui dominaient les Québécois. Le groupe *Parti pris* cherchait à contrer principalement le cléricalisme, le capitalisme et le colonialisme; ses revendications étaient celles de la laïcité de la société québécoise, de l'instauration d'un régime socialiste ainsi que de l'indépendance du Québec. Pour reprendre les termes d'André Major, « [*Parti pris*] constituait le Front de libération "intellectuel" du Québec » (Major, « *Parti pris* »). Au moment de l'interruption de la publication de la revue, ses rédacteurs ont pu se vanter d'avoir alimenté les débats sur de nombreuses questions politiques au Québec pendant cinq ans.

Certaines publications dont *La Presse* et *Le Devoir*, du fait qu'elles sont quotidiennes et touchent un plus grand public, ont eu sans doute plus d'influence que *Parti pris* pendant la période 1963-1968. Cette influence diffère largement de celle que *Parti pris* a eue. Ces deux journaux ne menacent aucunement le régime colonial et capitaliste. (Rioux, 6)

Indépendance, socialisme et laïcisation sont trois thèmes de l'époque qui auront des échos jusque sur les planches des théâtres québécois et particulièrement dans le *Spectacle d'adieu* en 1969, comme nous le verrons plus loin.

Deux ans après la première publication de la revue *Parti pris*, l'homme politique Daniel Johnson publie l'ouvrage *Égalité ou indépendance* qui contribue à animer le débat sur l'indépendance politique du Québec. Dans son livre, Johnson demande la reconnaissance des Canadiens français comme étant l'un des deux peuples fondateurs. Il demande aussi que le français soit reconnu comme l'une des deux langues officielles du Canada. Johnson a certainement touché une corde sensible de la population, car il est élu premier ministre l'année suivante, en 1966 (« Publication de l'ouvrage *Égalité ou indépendance* », *Bilan du siècle*).

La période 1965-1970 est en outre une époque de questionnements et de débats sur le statut de la langue française au Québec. La Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, présidée par le journaliste André Laurendeau et l'intellectuel ontarien Davidson Dunton, recommandera d'instaurer des mesures pour préserver la langue des minorités au Canada, ce qui contribuera à vivifier l'esprit nationaliste et le désir d'indépendance politique du Québec.

### **Manifestations et terrorisme**

Après avoir été alimentés par la presse et par des intellectuels de gauche comme ceux de *Parti pris*, les débats sur la langue, sur l'avenir politique du Québec et sur la culture se transportent dans la rue. Entre 1965 et 1970, les manifestations sont nombreuses, bruyantes et souvent violentes. Une des manifestations symboliques qui met en valeur le désir d'indépendance et de décolonisation est celle qui a lieu lors de la fête de la reine Victoria, le 24 mai 1965. Au cours de cet événement, qui est d'ailleurs organisé par le groupe de *Parti pris*, plus de 200 personnes sont arrêtées. Les manifestants dénoncent l'impérialisme britannique perpétué par la Confédération

canadienne. On veut effacer l'image de colonisé et de sujet de la reine d'Angleterre qui colle au peuple québécois depuis la conquête britannique. Le même scénario se répètera le 1<sup>er</sup> juillet 1970 lors d'une autre manifestation, cette fois organisée par le Front de libération populaire, pour protester contre le « jour du Dominion » (« Arrestations lors d'une manifestation contre le jour du Dominion », *Bilan du siècle.*) Ainsi, à cette époque, les fêtes du calendrier qui soulignent la naissance du Canada ou la « fête de la Reine » sont autant d'occasions de manifester et de dénoncer le colonialisme.

Les fêtes québécoises comme la Saint-Jean-Baptiste fournissent d'autres occasions de manifester. Le défilé de la Saint-Jean du 24 juin 1968 à Montréal en est un bon exemple. Cette journée entrera dans l'histoire du Québec comme le « Lundi de la matraque ». Il faut noter que le lendemain même, se tenait, cette année-là, un scrutin fédéral. L'invité d'honneur du maire de Montréal Jean Drapeau est justement le premier ministre Pierre Elliott Trudeau, alors bien connu pour ses positions contre l'indépendance politique du Québec. Ce dernier devient rapidement la cible des manifestants qui scandent « Trudeau traître, Trudeau vendu, à bas Trudeau ». Depuis son arrivée en politique, Pierre Elliott Trudeau est reconnu pour son fort caractère et son audace. Il n'hésite pas à tenir tête publiquement aux tenants des positions indépendantistes. Endiguer la montée du mouvement nationaliste au Québec est l'un de ses objectifs politiques avoués. Lors de ce défilé de la Saint-Jean de 1968, contrairement à d'autres dignitaires du maire Drapeau qui quittent l'estrade d'honneur à mesure que la violence de la manifestation augmente, Trudeau ne se laisse pas impressionner et désobéit à ses gardes du corps qui l'enjoignent de quitter les lieux. Malgré le mouvement

indépendantiste québécois qui prend de l'ampleur, la Trudeaumanie bat son plein et Trudeau remportera ses élections.

Un des regroupements nationalistes les plus radicaux de l'époque est le Front de libération du Québec (F.L.Q.). Il est en effet à l'origine de plusieurs attentats terroristes qui ont causé la mort de citoyens. L'explosion d'une bombe au nom du F.L.Q. survient le jour de la fête de la Confédération en 1965. La bombe explose près de l'hôtel de ville de Westmount, municipalité abritant une population anglophone bien nantie. Plus tard, les résidences des riches hommes d'affaires Percy Fox, un des directeurs de la Domtar, et Charles Hershon, propriétaire et président de la Murray Hill, seront des cibles de choix pour le F.L.Q. Le 13 décembre 1968, deux bombes endommagent leur résidence à Westmount.

Afin d'empêcher l'escalade de violence et de prévenir des actes terroristes de ce genre, Rémi Paul, alors ministre québécois de la Justice, annonce l'adoption de mesures antiterroristes en août 1969. Ces mesures ne semblent cependant pas refroidir l'ardeur du F.L.Q. puisqu'à peine un mois plus tard (et quelques jours après la première du spectacle *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu*), un attentat à la bombe survient au domicile de Jean Drapeau. En 1970, le F.L.Q. a réussi à créer un climat de terreur au Québec : après avoir causé bien des dégâts matériels, les bombes causent des pertes de vie. Le 24 juin 1970, Jeanne d'Arc Saint-Germain décède à la suite de l'explosion d'une bombe au quartier général de la Défense à Ottawa. Cette victime s'ajoute à d'autres comme Thérèse Morin et Jean Corbo qui avaient été victimes d'autres explosions en 1966.

La mort de Madame Saint-Germain marque le début d'une escalade de violence alors que le F.L.Q. commence à s'en prendre encore plus directement à des individus. Quelques mois plus tard, le 5 octobre 1970, le diplomate britannique James Richard Cross est enlevé par la cellule « Libération ». C'est le début de la Crise d'Octobre. Quelques jours plus tard, c'est un Québécois, Pierre Laporte, alors ministre de l'Immigration, du Travail et de la Main-d'œuvre, qui est enlevé par la cellule « Chénier ». Son corps sera retrouvé dans le coffre d'une voiture une semaine plus tard près de l'aéroport de Saint-Hubert. Le 16 octobre, un jour avant la macabre découverte, le gouvernement fédéral de Pierre-Elliott Trudeau promulguait la Loi des mesures de guerre qui suspendait les libertés civiles. Trudeau entend bien mettre les felquistes à genoux en utilisant les moyens nécessaires. À un journaliste qui questionne sa façon de gérer la crise, Trudeau déclare : « Just watch me. » De son côté, même s'il désire l'indépendance politique du Québec, le chef du Parti Québécois, René Lévesque, n'hésite pas à condamner publiquement le Front de libération du Québec deux jours après l'application de la Loi des mesures de guerres qui suscite l'indignation dans la population québécoise. Dans une chronique du *Journal de Montréal*, il s'adresse directement aux ravisseurs de James Richard Cross en leur demandant de le relâcher pour le bien de tous les Québécois. Cross le sera finalement au début du mois de décembre 1970, deux mois après son enlèvement. Comme *Parti pris*, le F.L.Q. a voulu convaincre la population québécoise d'adhérer au mouvement d'indépendance et de décolonisation. Toutefois, il l'a fait d'une bien mauvaise manière en empruntant le chemin de la violence et des actes terroristes qui ont coûté la vie à plusieurs citoyens.

## **L'influence de la France**

D'autres événements plus pacifiques ont contribué à l'essor de l'idéologie nationaliste. Un des plus marquants fut certainement le discours du président français Charles de Gaulle, du balcon de l'Hôtel de ville de Montréal le 24 juillet 1967. Du haut de ce balcon, devant une foule enthousiaste qui l'applaudit après presque chacune de ses phrases, de Gaulle achève son discours en déclarant « Vive le Québec libre », ce qui provoque la frénésie du public et des troupes indépendantistes venus l'entendre. La présence du président de Gaulle survient dans le cadre de l'Exposition universelle de Montréal. À l'époque, le premier ministre du Québec, Daniel Johnson, estime qu'il doit s'appuyer sur la France pour assurer le rayonnement du Québec sur la scène nationale et internationale. C'est dans ce contexte qu'intervient le président de la République française. Sa déclaration fouettera l'ardeur des milieux indépendantistes qui continueront sur leur lancée l'année suivante avec la fondation du Parti Québécois dirigé par René Lévesque.

Entre 1965 et 1970, on remarque plusieurs efforts de rapprochement entre le Québec et la France. Le 1<sup>er</sup> janvier 1965, est créée une délégation générale du Québec à Paris. Un mois plus tard, la revue *Études françaises*, publiée par les Presses de l'Université de Montréal, est fondée. Les concepteurs de cette revue critique et théorique sur la littérature de langue française veulent « contribuer au resserrement des liens, déjà étroits, qui unissent les universités d'Europe à celles du Canada français. [Cette revue] diffusera [...] de ce côté-ci de l'Atlantique des articles inédits rédigés par des professeurs français ou européens d'expression française » (« Publication de la revue *Études françaises* », Bilan du siècle). Ce ne sont pas seulement des articles discutant de

littérature qui feront le trajet outre-mer, mais des professeurs et des sommités du milieu français des arts et de la culture qui seront invités à partager leurs connaissances et à enseigner au Québec. En février 1965, une première entente internationale entre le Québec et la France est signée relativement à un programme d'échanges et de coopération dans le domaine de l'éducation. À partir de là, les portes sont encore plus grandes ouvertes pour accueillir les « maîtres » de France qu'on critiquera dans le *Spectacle d'adieu* quelques années plus tard. Au mois de novembre 1965, une autre entente entre le Québec et la France est signée, cette fois en mettant un accent particulier sur l'aspect linguistique. En effet, comme l'explique Pierre Laporte, ses signataires s'engagent à échanger « leur savoir et leur expérience en matière de perfectionnement du français » (« Signature d'une deuxième entente entre le Québec et la France », *Bilan du siècle*). Pour les créateurs du *Spectacle d'adieu*, derrière « l'échange de savoir » sur la langue française se profile probablement plutôt l'imposition à sens unique d'une façon de parler et de s'exprimer non pas seulement au théâtre, mais dans la vie de tous les jours.

En 1966, le ministre des Affaires étrangères de France, Maurice Couve de Murville, fait une visite officielle au Québec. Lors de cette rencontre, le premier ministre du Québec, Daniel Johnson, réitère l'importance pour le Québec de se rapprocher de la France. En 1967, c'est Johnson qui se rend en France et c'est lors de cette visite qu'il s'entretiendra avec le président de la République française, le général Charles de Gaulle, qui, comme nous l'avons mentionné précédemment, visitera à son tour le Québec au mois de juillet 1967. Au plan linguistique, en s'alliant à la France, le Québec entend bien défendre la survie et le développement de la langue française au Québec. Peu après la visite du président français, s'ouvre, en septembre, la deuxième Biennale de la langue

française, à Québec. Organisé par l'Office de la langue française, cet événement sera l'occasion pour plusieurs d'exprimer le souhait que le français au Québec soit défendu dans l'administration publique, l'éducation, l'affichage, la langue de travail et l'immigration. En somme, la période 1965-1970 est marquée par le renforcement de liens entre la France et le Québec en matière de culture et d'éducation. L'influence de la France dans le domaine théâtral sera vivement dénoncée par le *Spectacle d'adieu*.

### **Projet d'indépendance politique, féminisme et déclin de l'influence de l'Église**

À mesure que le Québec se rapproche de la France, il s'éloigne de plus en plus symboliquement du reste de la fédération canadienne. Lorsque des dignitaires français visitent le Québec à l'époque comme de Gaulle en 1967, ces derniers refusent souvent de se rendre à Ottawa, ce qui ne manque pas de refroidir les relations avec les autres provinces canadiennes, d'une part, et le Québec et la France, d'autre part. La présentation du manifeste sur la souveraineté du Québec le 18 septembre 1967 par René Lévesque, alors député du Parti libéral du Québec, constitue un autre événement politique marquant. Lévesque quitte ce parti aussitôt après et forme quelques semaines plus tard le Mouvement souveraineté-association qui mènera à la création du Parti Québécois. L'objectif premier de ce nouveau parti politique est de réaliser la souveraineté du Québec en plus d'établir le français comme langue officielle.

Sur le plan littéraire, en 1968, les éditions *Parti pris* publient *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières. Dans cet ouvrage, l'auteur explique ce qui l'a poussé à militer en faveur de l'indépendance politique du Québec. Membre du F.L.Q. et emprisonné à New York au moment de rédiger cet essai, Vallières est favorable à l'instauration d'un régime socialiste au Québec, lequel remplacerait le capitalisme,

associé aux Anglais (qu'ils soient Américains ou Britanniques). L'essai de Vallière ne tombe pas des nues. Les idées socialistes étaient de plus en plus discutées et considérées à l'époque<sup>7</sup> par l'intelligentsia de gauche et la scène politique québécoise avait déjà son Parti communiste (fondé en 1965). L'essai de Vallières n'en a pas moins eu l'effet d'une bombe et n'a pas manqué de soulever maintes discussions.

La décennie 1960 est par ailleurs marquée par l'essor du féminisme au Québec. Le mouvement va souvent de pair avec celui de l'indépendance politique. Par exemple, le 2 novembre 1965 a lieu une manifestation de féministes et d'indépendantistes lors d'une assemblée du premier ministre canadien Lester B. Pearson. Le groupe Voix de femmes manifeste avec le Mouvement de libération populaire au Palais du commerce de Montréal où le Parti libéral du Canada tient une rencontre.

Le 24 avril 1966, a lieu l'ouverture du premier congrès de la Fédération des femmes du Québec. La FFQ demande prioritairement la tenue d'une enquête nationale sur le statut de la femme. Ce n'est qu'une année plus tard, le 3 février 1967, qu'est créée la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme. Cette commission révélera de nombreuses statistiques aberrantes sur la situation des femmes au Canada, notamment sur le grand écart entre le revenu moyen des hommes et celui des femmes du même groupe d'âge.

La fin des années soixante au Québec est aussi le théâtre d'une remise en question du rôle de l'Église. Dans *Nègres blancs d'Amérique*, Pierre Vallières dénonce d'ailleurs l'état d'obscurantisme dans lequel le peuple québécois est maintenu par le clergé. Il

---

<sup>7</sup> « [V]ers 1964, le doyen de la Faculté des Sciences Sociales de l'Université Laval, après un colloque de sciences sociales, remarqua que l'auteur le plus cité avec approbation et dont le nom était à peine connu ou prononcé les années précédentes, avait été Marx » (Rioux, 7).

critique entre autres le système d'éducation géré par ce dernier et dénonce le climat de peur entretenu par l'Église au Québec, ce qui a pour effet de freiner toute velléité de changement. Néanmoins, à l'instar de nombreuses autres institutions de l'époque, l'Église est elle-même amenée à s'ajuster, car, au cours de cette décennie, « le monde et les temps changent », comme le dit la version française, par Hugues Aufray, de la célèbre chanson de Bob Dylan « The Times They Are a-Changin ». Après le concile Vatican II qui se termine en 1965, le Saint-Siège recommande de nouvelles pratiques dans la célébration de la messe. Entre autres, les prêtres catholiques délaissent le latin pour célébrer la messe en français au Québec. De plus, à partir de ce moment, le célébrant ne tourne plus le dos aux fidèles. Plus particulièrement au niveau du système scolaire, en 1967, la Corporation générale des instituteurs et institutrices catholiques de la province de Québec devient la Corporation des enseignants du Québec.

Pour les détracteurs de l'Église comme Pierre Vallières, ce qui importe est de développer une conscience critique au sein de la population québécoise et de lui donner les moyens de s'instruire. Pour lui, il doit y avoir une révolution et cette dernière doit partir d'en bas et non d'en haut. C'est par l'action du « nous » prolétaire et non pas simplement du « je » que les changements de société s'opéreront, selon lui. L'auteur de *Nègres blancs d'Amérique* ira même jusqu'à valoriser le rôle de la force, voire de la violence, comme moteur de la révolution, étant donné que l'impérialisme et le capitalisme furent, selon lui, instaurés par ce moyen de façon générale. Pour lui, la condition des Canadiens français du Québec est comparable à celle des Noirs américains (d'ailleurs évoqués par le titre de l'essai). Évidemment, cette comparaison a ses limites. Mais il ne faut pas oublier qu'à la même époque, la lutte des Noirs pour les droits

civiques bat son plein aux États-Unis, ce qui n'a pas manqué d'inspirer des intellectuels de gauche comme Vallières. Son titre coup-de-poing sera l'un des points forts de son essai.

Sans élaborer, notons rapidement que la littérature québécoise de l'époque reflète évidemment aussi un désir de changement et une critique des valeurs du peuple québécois. Prenons par exemple le roman d'Andrée Maillet *Les Remparts de Québec*, publié en 1965, dans lequel l'héroïne du récit décide de poser un geste contestataire à sa manière en se baladant nue sur les Plaines d'Abraham, à Québec, lieu de la célèbre bataille de 1759 à la suite de laquelle la Nouvelle-France passa aux mains des Anglais. En 1966, le roman *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme critique également à sa façon les valeurs sociales du temps.

### **Débat linguistique**

Septembre 1968 est un moment charnière dans ce qu'on peut qualifier de crise linguistique au Québec. La commission scolaire de Saint-Léonard, sur l'île de Montréal, décide d'imposer des cours de français aux enfants d'immigrants allophones. Les membres de la communauté italienne de cette municipalité réagissent en protestant et en refusant d'y envoyer leurs enfants. Afin de calmer la grogne, on annonce quelques mois plus tard la création de la Commission d'enquête Gendron sur la situation du français au Québec. Cette commission a le mandat de se pencher sur deux choses : d'abord, les droits linguistiques de la majorité aussi bien que la protection des droits des minorités; puis, le plein épanouissement et la diffusion de la langue française au Québec dans tous les secteurs d'activité. Lors des travaux de cette commission, Jean-Jacques Bertrand, premier ministre du Québec ayant succédé à Daniel Johnson, déclare que ce n'est pas la langue de

la minorité qui est la plus vulnérable au Québec, mais celle de la majorité. La Loi 63 qui donne la liberté aux parents de choisir la langue d'éducation de leurs enfants n'est pas encore adoptée que déjà une violente manifestation survient, le 3 septembre 1969, justement en lien avec l'intégration scolaire des enfants issus de l'immigration. Cet évènement oppose les Italo-Québécois à des francophones exigeant que les immigrants intègrent l'école française. Dans la ville de Québec, on manifeste également devant le Parlement en octobre 1969. Cette fois, c'est le Front du Québec français qui est l'organisateur de l'évènement. Quelques semaines plus tard, au grand désarroi de ses opposants, la Loi 63 est adoptée. Plusieurs, dont René Lévesque, derrière qui se rangent de nombreux Québécois, la contestent vivement et demandent que les immigrants n'aient d'autre choix que d'inscrire leurs enfants à l'école française.

Ce mécontentement par rapport à la Loi 63 a eu des échos dans la littérature québécoise de l'époque. *Médium Saignant* de Françoise Loranger en est un exemple. Publiée en 1970, l'œuvre situe son action dans le contexte d'un débat linguistique sur la langue d'enseignement.

### **Contestation étudiante**

Nous avons discuté précédemment de l'influence de la France sur le Québec des années soixante. Il faudrait aussi mentionner qu'encore plus près géographiquement du Québec, les États-Unis ont aussi joué un rôle d'influence dans la Révolution tranquille et particulièrement auprès de la génération des baby-boomers qui composait en grande partie la population étudiante du temps :

Dans le Québec de la fin des années soixante et des années soixante-dix, les États-Unis sont [...] omniprésents : les échos de la guerre du Viêt-Nam et de l'opposition que ce conflit déclenche sur les campus universitaires, la lutte des

Noirs pour leurs droits civiques, l'émergence d'un mouvement de libération gay, les communes contreculturelles, les féministes américaines, la musique populaire et le psychédéisme, parmi tant d'autres aspects de l'histoire américaine contemporaine, déferlent par vagues sur la collectivité québécoise qui est alors particulièrement ouverte au changement. Si bien que l'on peut affirmer qu'en même temps que les Québécois s'affirmaient en refaçonant leur identité culturelle, ils ne s'en américanisaient pas moins (Legris, 160).

Les Américains ont indéniablement influencé la jeunesse québécoise de l'époque, particulièrement par le biais de la « contre-culture anglo-américaine [qui] déferle sur l'Occident et [la] pousse dans des expériences antiautoritaires et anticonformistes (sex, drugs and rock and roll) » (David, « Le cru », 124). Attestant de l'ampleur du phénomène, une revue – *Mainmise* – se consacrant aux phénomènes associés à la contreculture est fondée en 1970. On ne doit pas non plus s'étonner qu'il y ait eu au Québec des manifestations contre la guerre du Vietnam en 1966 et en 1967. Selon Bruno Roy, un lien important à faire entre les deux pôles d'influence de la société québécoise à l'époque, les États-Unis et la France, est celui des révoltes étudiantes. Pendant cette période, lorsqu'on parle de contestation, les étudiants sont souvent impliqués :

L'après-Mai 68 éveillera en France une fascination pour la contestation américaine. De 1960 à 1968, par exemple, la gauche française et la gauche américaine se rejoignent spontanément par le biais des révoltes étudiantes. Au Québec, les étudiants partagent des préoccupations communes : le combat contre le racisme, contre l'impérialisme américain, contre la guerre au Viêtnam, la gestion des universités et des collèges, l'identification des Québécois aux « Nègres blancs d'Amérique », le consumérisme, etc. (Roy, 18)

La révolte étudiante a pris notamment au Québec la forme de l'occupation du Cégep Lionel-Groulx de Sainte-Thérèse, qui commence le 8 octobre 1968. Les étudiants manifestants revendiquent entre autres la création d'autres universités francophones à Montréal (à l'époque, il n'y en a qu'une seule) et un meilleur régime de prêts et bourses. Pendant cette occupation, d'autres institutions sont invitées à se joindre au mouvement,

comme l'École des Beaux-Arts de Montréal, qui sera aussi occupée par des étudiants. En fait, le mouvement fait rapidement boule de neige. Le ministre de l'Éducation est amené à réitérer la promesse de son gouvernement de fonder une deuxième université francophone à Montréal. Le 18 décembre 1968 est annoncée la création d'un réseau des Universités du Québec qui comprendra une nouvelle université francophone à Montréal, à Trois-Rivières, à Chicoutimi, à Rimouski, à Hull et finalement à Rouyn-Noranda (« Création du réseau des Universités du Québec », *Bilan du siècle*). Afin d'accélérer le processus, une manifestation en faveur de la francisation de l'Université McGill a lieu le 28 mars 1969. Plus de 10 000 personnes y participent dont beaucoup d'étudiants préoccupés par le fait « qu'en raison de la présence d'une seule université francophone à Montréal, il faudra refuser jusqu'à 40 % des jeunes issus de la première cohorte des cégeps lorsqu'ils cogneront aux portes de l'université » (Cauchy). En fait, selon le sociologue Jean-Philippe Warren, auteur d'*Une douce anarchie : les années 68 au Québec*, ce qu'on a baptisé l'opération McGill fut un noyau qui a rassemblé les nationalistes, les mouvements socialistes et les jeunes étudiants : « Les nationalistes sont là parce que McGill est anglophone, les ouvriers parce qu'elle est élitiste et les jeunes parce qu'ils ont peur de ne pas avoir de place à l'université » (Cauchy).

### **Mouvement de contestation à l'École nationale de théâtre**

Dans le domaine des arts et surtout du théâtre, on ne peut passer sous silence, dans le contexte de cette étude sur le *Spectacle d'adieu*, la démission des élèves de troisième année du programme d'interprétation de l'École nationale de théâtre (ÉNT) qui survient en décembre 1968. Fondée en 1960, l'ÉNT s'ajoutait à d'autres institutions assurant la relève en théâtre au Québec comme les conservatoires de Montréal et de Québec afin

d'offrir « aux comédiens, scénographes et dramaturges des possibilités accrues de recevoir une formation professionnelle de qualité » (Introduction, *DOLQ*, xxx). Pour résumer les faits, les jeunes finissants de 1968 démissionnent, car ils ne veulent pas travailler avec Tibor Egervari, directeur-adjoint de la section française qui est aussi leur metteur en scène attitré qui prépare plus souvent qu'autrement des pièces de répertoire. Les étudiants invitent alors Jacques Languirand, qu'ils avaient connu grâce à une formation que Languirand avait offerte au cours de l'année, à être leur metteur en scène. Néanmoins, Languirand est déjà occupé par d'autres projets à l'époque et il doit décliner l'invitation. Finalement, les finissants de 1968 quittent l'école. Cette démission est le résultat de leur mécontentement par rapport à la formation qu'on leur offre à l'École nationale de théâtre. Par exemple, les étudiants « protestent contre l'accent parisien qu'on leur impose et contre le hiatus total entre le théâtre pour lequel on les forme et la société dans laquelle ils vivent » (Greffard, 72). Suite à leur démission et à la pression grandissante pour l'intégration d'un théâtre plus québécois, les tenants du théâtre de répertoire de l'École nationale de théâtre ont dû s'adapter quelque peu à la tendance prônant un théâtre local et québécois. Par exemple, lorsqu'il s'est rendu à St-Cloud au Minnesota avec la cohorte de 1969 qu'il dirigeait, Tibor Egervari avait monté un spectacle dont la première partie était une création à propos justement de l'École nationale de théâtre. En fait, la première partie de ce spectacle s'intitulait *Une journée à l'école* où les jeunes comédiens démontraient aux spectateurs comment se déroulait une journée typique à l'École nationale de théâtre. La deuxième partie était composée d'une petite pièce didactique de Brecht (Lehrstück), c'est à-dire *Les Horaces et les Curiaces* (1934). Donc, suite aux événements de 1968, Tibor Egervari faisait déjà preuve d'un peu plus de

flexibilité dans ses choix de mise en scène. Néanmoins, lui et le directeur de la section française de l'époque, André Mulher, démissionnent après la saison 1970-1971 de l'École nationale de Théâtre : « Nous voulions démontrer que nous n'étions pas partis sous la contrainte. Néanmoins, après un certain temps, vous vous dites : ce n'est plus ma place » (Egervari).

À l'époque de la production du *Spectacle d'adieu*, c'est le théâtre de répertoire et spécialement le théâtre français qui était prédominant au Québec, comme l'explique Normand Leroux. Pendant cette période, écrit-il, on « joue avec conscience et succès les représentants de l'esprit parisien » (Leroux, 346). Cette domination s'exerçait aussi dans le domaine de la formation des comédiens. Les professeurs venaient souvent d'Europe pour enseigner le métier d'acteur à l'École nationale ou au Conservatoire d'art dramatique. Ils formaient les jeunes comédiens à jouer des pièces du répertoire international. Comme l'écrit Jean-Claude Germain:

As far as theatre went, for an actor to have been born in Quebec was the equivalent of Adam's Fall. Theatre schools were therefore created after the French model (le Conservatoire d'art dramatique) or on the Anglo-French-American composite model (l'École nationale de théâtre). The goal was to re-educate the aspiring actor and teach him that his first goal was to rid himself of his original sin and learn to unspeak, unmove, unfeel and unthink. Only when he had completed this physical and psychological rehabilitation could he hope to overspeak, overmove, overfeel and underthink as an actor should. Thinking was the privilege of the director who spoke not in his own name but in the name of The Text and whose authority stemmed from the Classics. Like seminaries, the theatre schools cut their priests-in-the-bud off from the turmoil of daily life. As a reward for willingly cutting their balls off, these actors were bred into the belief that their intellectual castration would somehow help to raise the theatre standards of their hopelessly heathenish collectivity. (Germain, « Théâtre Québécois or Théâtre Protestant », 13)

Résultat : le comédien québécois éprouvait de la difficulté à gagner sa vie une fois sorti de l'école de théâtre puisque ceux qui étaient réputés être les meilleurs pour jouer les

pièces classiques de France étaient justement des acteurs français ou des acteurs formés dans la veine du théâtre de répertoire. Selon Germain,

À l'époque, des acteurs étaient formés pour être propulsés dans un marché déjà occupé, saturé, par le travail des acteurs « d'avant », surtout au niveau du répertoire classique. De plus, assez souvent, les jeunes acteurs fraîchement sortis des écoles de théâtre n'étaient pas toujours les meilleurs pour jouer les classiques et ainsi, rares étaient ceux qui réussissaient à trouver du travail. (Germain, Interview personnel, 30 octobre 2007)

Greffard et Sabourin donnent une interprétation similaire de cette situation :

Les années 1970 voient donc sortir des écoles un nombre sans précédent de jeunes à qui les théâtres existants ne peuvent servir de débouchés, à la fois pour des raisons pratiques — l'offre dépasse largement la demande — et idéologiques — la pratique professionnelle que les théâtres incarnent est rejetée par la nouvelle génération. Le théâtre établi dans les années 1950, qui se donnait pour but de s'appropriier la culture française, classique et contemporaine, et de susciter une dramaturgie locale sur ce modèle, se voit contesté par ceux-là mêmes qu'il voulait former à son idéal. (Greffard et Sabourin, 82)

Les comédiens du *Spectacle d'adieu* n'étaient pas réputés par leurs pairs et leurs professeurs (et dans certains cas par eux-mêmes, selon Jean-Claude Germain) pour être très doués pour jouer le théâtre de répertoire : « Alors pour notre premier spectacle, ce fut un spectacle d'adieu aux classiques, bye bye! On ne veut plus vous revoir! » (Jean-Claude Germain dans Coulbois, *Un miroir sur la scène*). C'est d'ailleurs ce qui servit de bougie d'allumage au groupe de comédiens à l'origine du spectacle : ils se donnèrent en effet pour tâche d'identifier, pour chacun d'entre eux, une scène du théâtre classique qu'ils avaient déjà ratée pendant leur formation à l'E.N.T. dont ils et elles étaient tous diplômés<sup>8</sup>. Dans « La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires », Hélène Beauchamp-Rank explique :

---

<sup>8</sup> Voici les dates de diplomation des acteurs du *Spectacle d'adieu* : Gilles Renaud et Odette Gagnon en 1967, Nicole Leblanc en 1965, Louisette Dussault et Monique Rioux en 1964 et Jean-Luc Bastien en 1963.

Le Théâtre du Même Nom est sans doute la troupe qui a le plus contribué au renouvellement de la notion de « théâtre » à Montréal depuis 1969, année de sa fondation. Le T.M.N. est une initiative de comédiens qui, non satisfaits des instruments de travail existants (écoles de formation, troupes, répertoires, salles, etc.), décidèrent d'en créer à la mesure de ce que pouvait être et devenir le théâtre québécois. Avant leur premier spectacle, Jean-Luc Bastien, Gilles Renaud, Nicole Leblanc, Monique Rioux, Odette Gagnon, Louise Dussault et Jean-Claude Germain se rencontrèrent pendant six mois pour des sessions d'improvisation libre où le geste, la langue théâtrale et les textes classiques furent remis en question. (Beauchamp-Rank, 287)

Avec le *Spectacle d'adieu*, les Enfants de Chénier ont en quelque sorte tenté de créer leur propre emploi dans ce qui leur convenait le mieux, tout en se donnant une chance de se faire voir par le public afin de démontrer leur talent, ce qui pouvait potentiellement déboucher sur des emplois dans les théâtres du Montréal de l'époque. La difficulté des comédiens à percer dans ce domaine est abordée dans le *Spectacle d'adieu* :

PATRONNE. Ouais. Dernier emploi?

LOUISETTE DUSSAULT. Comédienne.

PATRONNE. Pardon!?

LOUISETTE DUSSAULT. Co... comédienne. [...]

PATRONNE. Ouin? As-tu d'l'expérience au moins comme waitress?

LOUISETTE DUSSAULT. Ah, pas dans l'moment non, mais, mais, j'en ai déjà fait. Ben... non, non j'ai jamais travaillé comme waitress, non. Mais une fois dans une pièce de théâtre j'ai joué une waitress. Euh, en tout cas j'suis pas mal vite hein, pis j'suis quasiment tout le temps de bonne humeur.

PATRONNE. Ouais. M'as être ben franc avec toé. Moi c'que j'cherche c'est surtout des filles stables, tu comprends, des filles mariées, des filles... des filles stables. [...] Tu comprends, mon club moé y a une bonne réputation pis j'voudrais pas à parde. Des comédiennes euh... (Scène 8, *infra*, p.213-215)

Germain conçoit d'ailleurs en partie le *Spectacle d'adieu* comme une vitrine offerte aux jeunes comédiens qui l'avaient créé collectivement. Un mode de création collectif avait permis aux comédiens d'intégrer des éléments de jeu dans lesquels ils étaient très habiles. Par exemple, Gilles Renaud était reconnu comme un très bon improvisateur. Dans le

spectacle, c'est d'ailleurs lui qui improvise le plus avec son monologue sur Alfred de De (tableau 17) et par sa performance du marié dans les trois sketches improvisés (tableaux 13, 14, 15). Toujours selon Germain, Louise Dussault, elle, était experte dans l'art de changer de personnage rapidement sur scène, ce qu'elle démontre pendant le spectacle à de nombreuses reprises. Quant à Jean-Luc Bastien, qui, à l'époque se coiffait d'un petit béret<sup>9</sup> lui donnant l'air d'un Français (aux dires de Jean-Claude Germain – interview personnel, 30 octobre 2007), il était particulièrement doué pour les imiter dans leur façon de parler et de bouger. On lui en donne d'ailleurs l'occasion à maintes reprises dans le spectacle.

En somme, la démission des élèves de l'École nationale de théâtre en 1968 a alimenté une prise de conscience sur l'état du théâtre au Québec :

[...] les démissionnaires venaient gonfler les rangs d'un mouvement d'émancipation théâtrale au sein duquel s'activaient déjà plusieurs comédiens, comme par hasard diplômés de l'École nationale de théâtre. Gilles Renaud, Nicole Leblanc, Louise Dussault et Jean-Luc Bastien, pour n'en nommer que quelques-uns, faisaient les premières belles heures du Théâtre du Même Nom dirigé par l'auteur et metteur en scène Jean-Claude Germain. (Hébert)

Les comédiens du *Spectacle d'adieu*, en tant qu'anciens élèves de l'E.N.T., ont concrétisé cette prise de conscience de la formation qu'ils jugeaient inappropriée des jeunes comédiens québécois avec la présentation de leur spectacle un an après la démission en bloc des finissants.

Plus directement, le boycottage de l'École nationale par la cohorte de 1968 a provoqué deux événements majeurs. Premièrement, on a assisté à « la tenue des États généraux de la Culture, qui s'interrogeaient sur la place de la création dans la culture

---

<sup>9</sup> Le dixième tableau du spectacle en témoigne d'ailleurs : « Monsieur Bastien est vêtu par la maison Dupuis et Frères Limité. Vêtu d'un pantalon brun, d'un bas brun, d'un soulier brun et d'un petit béret vert [...] (*Infra*, p.219).

québécoise et qui a regroupé pour une fin de semaine, des artistes, des étudiants et d'autres intéressés, au Centre social de l'Université de Montréal » (Thauvette, 13). Deuxièmement, ce boycottage a engendré la création d'une création collective québécoise, *Pot TV*, par les démissionnaires<sup>10</sup> : c'est ce spectacle de finissants que les jeunes comédiens ont créé une fois libérés des contraintes imposées par l'E.N.T.

Lorsqu'un élève entre à l'École nationale de théâtre et au conservatoire à l'époque, on lui dit « vous avez un léger défaut de langue, mais au bout de trois ans, vous verrez, on l'aura corrigé et ça ne paraîtra plus ». *Pot TV* représentait l'écœurement le plus total des Français de France. C'est dans cet esprit que ce spectacle a été créé, et ce, au-delà des normes de l'École nationale de théâtre. (Germain, interview personnel, 2007)

La démission de 1968 n'est qu'une étape dans un vaste mouvement de changement dans le domaine artistique pendant la deuxième moitié des années soixante, comme c'est le cas au niveau politique, linguistique et religieux.

### **Évolution de la dramaturgie québécoise entre 1965 et 1970**

Comme l'écrit Hélène Beauchamp-Rank : « Il est important de constater combien, de 1965 à 1970, la dramaturgie québécoise s'affirme, une dramaturgie engagée dans un contexte culturel, politique et social précis qui est celui de la communauté québécoise » (Beauchamp-Rank, « La vie théâtrale », 268). Le festival d'art dramatique de 1965 est un évènement à considérer au début de cette période. D'abord, il est important puisqu'il faut noter que lors de l'édition de 1965, « il n'y a que des créations d'auteurs québécois : c'est le signe d'un indéniable bouillonnement » (Introduction, *DOLQ*, xxxiv). Ensuite, c'est lors de ce festival que la pièce *Les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay est refusée par le jury, qui estime qu'elle ne correspond pas aux standards du théâtre. Peut-être que la pièce

---

<sup>10</sup> Raymond Cloutier décrit ce spectacle comme « dix thèmes (drogue, sexe, consommation...), « dix petits sketches ben courts à peine joués » ou encore « une grande chanson avec des sketches à travers », comme au cabaret (Mailhot, « Métamorphoses », 266).

de Tremblay n'aurait jamais connu la renommée qu'elle a aujourd'hui si elle n'avait pas été refusée en 1965 dans de telles circonstances. Déjà, avec ce festival, on constate une certaine prise de conscience à l'égard de la place que devrait prendre, au Québec, la dramaturgie d'ici par rapport au théâtre étranger.

C'est dans cet esprit qu'est créé le Centre d'essai des auteurs dramatiques (C.E.A.D.) en 1965. Son objectif principal est justement de promouvoir un théâtre national. Jean-Claude Germain est son premier secrétaire en 1965 et, plus tard, en 1968, il en deviendra le directeur. Avec son implication au sein du C.E.A.D., Germain est plus que jamais au centre de tout ce qui touche à l'avènement de ce que Michel Bélaïr appellera plus tard le « nouveau » théâtre québécois : « In the first six years of its operation, the Centre d'essai received 150 scripts, of which 82 were retained and 17 published. Practically all the important authors of the nouveau théâtre québécois group came through the Centre d'essai [...] » (Usmiani, *Second Stage*, 109). Par son existence et par sa promotion du théâtre québécois, le C.E.A.D. fait le pont entre la scène dramaturgique, d'une part, et les événements politiques et culturels de l'époque, d'autre part. En fait, les pièces de théâtre alors diffusées par le C.E.A.D. ont cette caractéristique d'être beaucoup plus engagées, tout en s'éloignant des formes de théâtre typiquement réalistes et inspirées du répertoire (Greffard et Sabourin, 72).

Entre 1965 et 1970, on remarque aussi une motivation renouvelée pour l'étude du théâtre dans les milieux académiques. En 1966 est fondée la revue *Théâtre vivant*, publiée par le C.E.A.D., qui vise à faire connaître les textes de jeunes dramaturges québécois. Cette même année, la revue des *Cahiers* de la Nouvelle Compagnie théâtrale (N.C.T.) est créée, pour ainsi dire à la suggestion du ministère de l'Éducation. Cette

initiative a pour but de faire connaître le théâtre auprès des enseignants, comme l'explique Gilles Pelletier, membre de la N.C.T. :

Au début, le ministère de l'Éducation nous a presque suggéré [...] de faire un cahier pour le professeur qui ne connaissait pas nécessairement les œuvres dramatiques. Les premiers *Cahiers* de la N.C.T. étaient imprimés et distribués par le ministère de l'Éducation. Il nous est tout de suite apparu que le premier public de la compagnie était le professeur qui pouvait se servir du théâtre pour son enseignement dans ses cours de français, d'histoire, etc. (La N.C.T. — Éducation et théâtre : entretien avec Françoise Graton et Gilles Pelletier, 146)

### **Théâtre québécois pauvre et théâtre de répertoire subventionné**

À l'époque, les artistes et le gouvernement du Québec sont d'accord sur l'importance des arts au Québec et particulièrement dans le système d'éducation. En mars 1966 est créée la Commission Rioux, une commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec. Celle-ci demandera que soit reconnu le droit des enfants d'obtenir une éducation artistique; elle recommandera l'adoption de mesures concrètes visant à démocratiser l'enseignement des arts en rendant accessible à tous la formation artistique. Au théâtre particulièrement, les années 1965-1970 « marquent une sorte d'âge d'or de la création théâtrale elle-même » (Introduction, *DOLQ*, xxxiii).

C'est justement au niveau « créatif » qu'un débat d'idées prendra forme. En fait, là où il y aura mésentente entre le gouvernement ou les organismes subventionnaires du théâtre au Québec, d'une part, et les promoteurs du théâtre québécois, d'autre part, ce sera au sujet du type de théâtre qu'on veut enseigner aux jeunes. À l'époque, sur les scènes québécoises, particulièrement dans les théâtres professionnels davantage subventionnés par l'État, on présente ce qui se joue bien en France (Leroux 346). « On peut donc parler au Québec d'une certaine tradition théâtrale; d'une tradition théâtrale

calquée sur le répertoire international et qui semble tout à fait réfractaire à l'avènement d'un théâtre québécois » (Bélair, *Le Nouveau Théâtre*, 26). Les théâtres un peu plus marginaux sont rares à l'époque : « Enfin, ceux qui trouveraient trop académiques ou pas assez audacieux le style et le répertoire de ces théâtres professionnels peuvent se rendre dans les quartiers excentriques chez les Apprentis-Sorciers (1958-1968) où Jean-Guy Sabourin met en scène Ionesco, Adamov ou Kleist, ou encore à l'Égrégore (1958-1968) » (Leroux 346). Néanmoins, même chez ce que Leroux appelle des théâtres plus marginaux, on joue encore du théâtre étranger. Cela apporte évidemment comme bienfait de permettre au milieu théâtral québécois et au public d'entrer en contact avec certaines formes dramaturgiques expérimentales produites ailleurs. Mais on sent à cette époque une sorte d'*urgence de l'émergence* d'une dramaturgie proprement québécoise, que le Québec pourrait revendiquer comme étant la sienne.

La fin des années soixante est une époque où les plus grosses subventions vont aux théâtres professionnels qui présentent un répertoire de pièces classiques ou étrangères alors que les troupes qui présentent du théâtre de création québécoise doivent se débrouiller avec des moyens beaucoup plus modestes. Comme l'explique Michel Bélair : « [...] les troupes les plus subventionnées par le ministère des Affaires Culturelles du Québec et par d'autres organismes sont celles qui ignorent le plus systématiquement les textes québécois » (Bélair, *Le Nouveau Théâtre*, 24). Le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre du Rideau-Vert et la Nouvelle Compagnie théâtrale en sont des exemples. En décembre 1966, le ministère des Affaires Culturelles du Québec rencontre les

[...] principales personnalités du monde du théâtre; de cette rencontre est sorti le Procès-verbal de l'assemblée des membres du Ministère des Affaires Culturelles de la Province de Québec et du monde du théâtre. Non publié, heureusement peut-être, ce presque-document secret donne une

assez bonne idée des positions respectives du Ministère et des directeurs de troupes officielles. (Bélair, *Le Nouveau Théâtre*, 43)

En résumé, afin de faciliter le processus d'attribution de subventions, le Ministère divise en deux catégories le théâtre au Québec. Il y a d'abord le théâtre qu'on considère comme instrument de culture. C'est le théâtre de Grande Troupe, le théâtre de répertoire. La deuxième catégorie est appelée instrument de culture « sous-jacent ». De plus, dans le Rapport annuel du Conseil des Arts de la région métropolitaine de Montréal de 1969-1970, on peut lire que le Conseil a « adopté un règlement de régie interne » pour suggérer « des remèdes appropriés » à la distribution de subventions pour les organismes de théâtre québécois. En voici un extrait :

Le Conseil des Arts de la région métropolitaine ne considère comme éligibles à des subventions de production que les pièces du répertoire. Les créations ne seront éligibles à des subventions de production que si le texte existe et peut être lu avant que la subvention ne soit accordée. (cité dans Bélair, *Le Nouveau Théâtre*, 198)

La dramaturgie québécoise émergente tombe évidemment dans cette deuxième catégorie. Par ailleurs, étant donné que le ministère insiste sur l'emploi, sur scène, du « français international », cela joue en défaveur des œuvres dont les auteurs voudraient donner une plus grande place à la langue populaire du Québec, notamment au joul (Bélair, *Le Nouveau Théâtre*, 43). La dramaturgie québécoise en « joul » était considérée comme du théâtre marginal, ou plus précisément comme du théâtre semi-professionnel ou amateur, alors que le théâtre professionnel qui présentait les classiques était du « vrai théâtre ».

L'écart dans l'accès aux subventions devient apparent en consultant l'ouvrage *Le théâtre et l'État au Québec* par Adrien Gruslin qui présente des statistiques de financement de l'appareil théâtral québécois de l'époque. Par exemple, lors de la saison 1969-1970, le Théâtre du Nouveau Monde et le Théâtre du Rideau-Vert ont reçu chacun

une subvention de 110 000 \$ du ministère des Affaires culturelles du Québec, pendant que le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui recevait 100 000 \$ de moins, c'est-à-dire la modeste somme de 10 000 \$ (Gruslin, 312-314). La situation est encore plus désolante lorsqu'on considère la subvention accordée par le gouvernement fédéral durant la même époque par l'entremise du Conseil des arts du Canada. En effet, pour la saison 1969-1970, Ottawa versera une subvention de 325 000 \$ au Théâtre du Nouveau Monde et une autre de 160 000\$ au Théâtre du Rideau-Vert. Le Théâtre populaire du Québec et le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui ne seront tout simplement pas subventionnés (Gruslin, 309-310).

Est-ce parce qu'ils disposaient de peu de moyens financiers que plusieurs jeunes créateurs du nouveau théâtre québécois de l'époque s'inspirent, pour monter leurs pièces, des représentants du théâtre pauvre comme Brecht, Grotowski, Chaikin et le Bread and Puppet Theatre? Il est certain en tout cas que l'esthétique du théâtre pauvre s'accorde avec le manque de moyens. Avec son matériel de scène limité (il n'y a presque pas de décor, pas de costume ou d'accessoire), le T.M.N. s'inscrit dans ce courant avec le *Spectacle d'adieu* (Mailhot, « Orientations », 326). Comme l'ont affirmé des participants de la manifestation « Place à l'orgasme » : « Nous ne croyons plus aux décors et aux costumes. Le véritable décor c'est ou bien la rue Sainte-Catherine ou bien une église. C'est ça le vrai costume du théâtre québécois » (Germain, *Le Théâtre québécois libre au pouvoir*, 12).

La séparation entre théâtre de répertoire et théâtre québécois se fait même sentir à la télévision. Des émissions qui présentent un contenu québécois s'opposent aux émissions consacrées au répertoire :

Un certain nombre de textes dramatiques sont présentés à la télévision comme téléthéâtres, ou bien à la radio, dans des séries d'émissions telles que « l'Atelier », « Première », « Petit Théâtre », plutôt que dans la prestigieuse émission « Sur toutes les scènes du monde », réservée à des pièces « de dimension universelle ». (Introduction, *DOLQ*, xxxiii)

Le *Spectacle d'adieu* a été produit par le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui qui n'était certes pas dans le camp des théâtres institutionnels de l'époque. « Il est assez significatif en ce sens que [le Théâtre du Même Nom] ait commencé sa carrière en ridiculisant le théâtre officiel; le dénuement dans lequel se déroulait le spectacle était un argument de plus servant à faire la preuve du ridicule de la situation du théâtre subventionné et de ses "moyens" » (Bélair, *Le Nouveau Théâtre*, 102). À ses débuts, le Théâtre d'Aujourd'hui n'est en fait qu'un garage rénové pouvant accueillir une centaine de spectateurs rue Papineau à Montréal (et ce jusqu'en 1991). C'est d'ailleurs Jean-Claude Germain, directeur de 1972 à 1982, qui prouvera « la nécessité et la viabilité » d'un établissement du genre au Québec (Théâtre d'Aujourd'hui, *Mission et historique*).

### **Contre-culture et création collective**

La majorité de la population du Québec de 1965 à 1970 est jeune en raison d'une poussée démographique de la génération suivant la Deuxième Guerre mondiale : c'est la génération des baby-boomers. Cette génération entraîne « une domination inédite de la jeunesse dans la société » (Roy, *L'Osstidcho*, 32). Au théâtre, les jeunes sont plus enclins à faire de l'expérimentation; en outre, puisqu'ils sont influencés par les nombreux mouvements de contestation autour d'eux, ils ont davantage tendance à remettre en question la tradition théâtrale au Québec et le Grand Théâtre. Cette situation est en grande partie alimentée par la contre-culture qui séduit les jeunes Québécois. En fait, selon Victor-Lévy Beaulieu, le Québec, de par sa proximité avec la culture anglaise et la

culture française, est contre-culturel par définition. Parce qu'elle vit une crise identitaire, la société québécoise est contre-culturelle :

Parce qu'on a la chance énorme de pas savoir encore c' qu'on est [. . .]. Car si on sait pas c'qu'on est, on est au moins certains de trois p'tites choses : ça nous écoeure de seul'ment penser qu'on pourrait être Américains, comme ça nous fatigue de penser qu'on pourrait nous croire Français et pis comme ça nous déprimerait à mort d'être Canadiens anglais [. . .] Le projet québécois, y est contre-culturel parce qu'y est contre les idées reçues, les idées politiques comme les autres. Pour une raison ben simple et qui nous est essentielle en pas pour rire: dépouillés de not'e vieille peau canadienne française, on est maint'nant capab'es d'assumer le faite qu'on est Québécois. (Beaulieu, 366)

Dans un contexte plus large, la contre-culture des années soixante remet en question un mode de vie dicté par la production et la (sur)consommation de masse qui est en train d'atteindre son apogée au sein des sociétés nord-américaines postindustrialisées suite à la prospérité engendrée par la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Le marché, un nouveau dieu qui fonctionne selon l'offre et la demande de même que le capitalisme et la bureaucratie par exemple, sont des éléments de la société moderne qui sont perçus par les jeunes comme déshumanisants :

[. . .] tu travailles 40 heures par semaine pour gagner des bidous qui vont t'parmett'e d'oublier qu'tu travailles. Tu travailles 40 heures par semaine pour pouvoir t'ach'ter un bungalow, un char toute chromé, une p'tite femme pis toute le bataclan. Ça fait qu'y reste pus d'homme en toi, seul'ment une p'tite bibitte qui mange ses chips pis qui boit son coke en r'gardant la tivi pis en attendant d'mourir d'un cancer ou bedon d'une crise du cœur. [. . .] C'est là qu'arrive c'qu'on a app'lé la contre-culture. Parce qu'un m'ment d'né des p'tits groupes de monde ont pu voulu marquer l'pas. Y ont voulu déconcrisser la programmation d'la machine-État. Y ont compris qu'y avait pu d'rêves, seul'ment la mort à la p'tite semaine. (Beaulieu, 364)

Les jeunes Québécois des années soixante ont été influencé par la contre-culture américaine qui est née à San Francisco à travers les œuvres et les discussions des intellectuels de la Beat Generation comme William Burroughs, Allen Ginsberg et Jack Kerouac : « La contre-culture c'a d'abord été une bibitte américaine » (Beaulieu, 363).

Même constat pour Guy Berthiaume :

[. . .] ce qui caractérise la période de la contre-culture au Québec, c'est le fait que, pour la première fois, la « culture d'élite » ou la « haute culture » des francophones prend la pleine mesure de l'américanité de notre société. [. . .] poètes, musiciens, peintres, écrivains et sculpteurs se découvrent des affinités avec le quartier Haight-Ashbury de San Francisco et le Greenwich Village de Manhattan. Allen Ginsberg, Frank Zappa et Roy Lichtenstein ont soudainement plus d'impact au Québec que leurs pairs de la Vieille Europe. (Berthiaume, 3)

Au théâtre, par sa forme et son contenu, la création collective québécoise dont les jeunes sont les plus fervents adeptes à l'époque est une manifestation de la contre-culture. Par sa nature, la création collective représente en quelque sorte l'anti-théâtre d'avant. D'ailleurs, une des troupes de création collective les mieux connues est celle du Living Theatre qui épouse parfaitement la contre-culture dans ses spectacles et ses modes de création :

The Living Theatre advocated the abolition of all institutions of capitalist society, from money to war — but through peaceful means only. [. . .] Members of the company lived a communal life and regularly used drugs to heighten their state of consciousness. [. . .] The company was probably the most conspicuous embodiment of the hippie movement of the 1960's on the American theatrical scene. (Usmiani, 19)

Comme nous le verrons plus loin, Paul Thompson qui a dirigé l'équipe de comédiens du *Farm Show* du Théâtre Passe Muraille a été inspiré par le mouvement de la contre-culture, sinon par les pratiques du Living Theatre et des communes de hippies pour créer ce spectacle. En effet, lui et son équipe de comédiens se sont installés pour un temps dans la petite communauté agricole de Clinton pour préparer et produire leur spectacle (dans

une grange...) Le thème des hippies qui font route vers le berceau de la contre-culture américaine, San Francisco, est aussi exploité dans le quinzième tableau du *Spectacle d'adieu* (Tableau 15). Et ce n'est là qu'un écho de la contre-culture dans ses deux pièces que nous étudierons plus loin.

En fait, la contre-culture imprègne le mouvement du jeune théâtre dans le Québec des années soixante et soixante-dix. À cette époque, au théâtre, les jeunes s'expriment à travers deux canaux que Gilbert David appelle le cru et le cool. Le cru concerne les sujets tabous qu'on désacralise comme le sexe, la famille et la religion. Ce sont d'ailleurs des thèmes récurrents du *Spectacle d'adieu*.<sup>11</sup> Le cool, lui, a trait à une nouvelle attitude à l'égard des formes théâtrales et de l'expérimentation. Par exemple, la relation avec l'auditoire change. Au lieu de seulement assister à une pièce, les spectateurs sont souvent appelés à y participer et à réagir vivement pendant un spectacle, que ce soit positivement ou négativement. Dans le *Spectacle d'adieu* – qui est un bon exemple de jeune théâtre cru et cool –, le public intervient directement dans le déroulement du spectacle, que ce soit lors du monologue de Gilles Renaud sur Alfred de De ou lors du concours d'improvisations où il est invité à voter pour la meilleure d'entre elles. Dans une pièce de théâtre de répertoire, le public n'intervient pas et les comédiens n'improvisent pas. D'ailleurs, l'improvisation elle-même fait partie du principe cool qui remet en cause le statut sacralisé du texte, et par le fait même, l'importance traditionnellement donnée à son auteur. C'est dans ce contexte que s'inscrit la création collective qui démocratise l'acte de création théâtrale et l'étend même jusqu'au public. Cette nouvelle façon de concevoir la création théâtrale n'est pas étrangère à la vague contre-culturelle qui trouve sa source au sein d'idéologies anticapitalistes, socialistes et marxistes à l'époque :

---

<sup>11</sup> Sexualité : tableau 11, 13, 17, 18, 19, 20; religion : tableau 17, 19; famille : tableau 16, 21, 22

[...] la pratique théâtrale de création collective s'est singularisée en effet par son approche égalitariste du processus de création artistique et, ce faisant, elle s'est présentée, en plus de représenter, comme actualisation d'une véritable autogestion où tous les participants ont voix au chapitre en ce qui concerne la nature de leur production dont un processus consensuel régit l'élaboration. (David, « Le cru et le cool », 122)

La création collective mise sur la démocratisation du processus de création d'une pièce. Il n'y a plus d'auteur ou de metteur en scène qui dirige l'exercice de création. En fait, ceux qui participent à la production d'une création collective n'ont plus de « rôle », mais des « tâches » (Usmiani, 3).

Même la diffusion de la pièce auprès du public s'effectue dans un esprit égalitariste. Ce genre de théâtre n'est plus confiné aux salles de spectacle luxueuses. Il fait fi des moyens matériels et peut être présenté dans n'importe quel lieu comme une grange lorsqu'on pense au *Farm Show* ou même dans la rue lorsqu'on pense à *Paradise Now* du Living Theatre lors d'une représentation à Paris. Ce théâtre se veut visible, abordable et accessible à tous.

Toujours dans l'esprit d'un contexte contre-culturel, l'association entre individus afin de produire une création collective était davantage basée sur la personnalité des participants et leurs valeurs plutôt que sur leur talent respectif de comédien. C'était d'ailleurs la philosophie de Julian Beck et de Judith Malina du Living Theatre :

Beck and Malina chose the members of the company carefully on the basis of thorough interviews; but the major criterion for becoming a member of the group was suitable personality, rather than acting talent. The company was probably the most conspicuous embodiment of the hippie movement of the 1960's on the American theatrical scene. (Usmiani, 19)

Règle générale, une création collective était créée à partir d'improvisations de comédiens. Puis, quelqu'un (comme Jean-Claude Germain dans le cas du Théâtre du Même Nom par exemple) était désigné pour colliger tout le matériel produit à partir de ces

improvisations. Dans certains cas, un texte ou un canevas était créé; dans d'autres cas, il n'y avait même pas de texte et presque tout était improvisé devant le public à chaque représentation. La création collective impliquait la « mort » de l'auteur unique d'où viendrait la création d'une pièce. C'était un acte contre-culturel qui allait à l'encontre d'une tradition théâtrale bien ancrée :

La création collective doit sa naissance, en tout premier lieu, à une contestation; contestation de l'auteur unique qui, à travers sa vision privilégiée du monde québécois, n'arrive plus, selon les jeunes, à traduire de façon adéquate la réalité d'une population en effervescence, en mutation. À cette époque, les Gélinas, Dubé ou Languirand, pour ne mentionner que ceux-là, ne suffisent plus à la tâche de refléter ce nouvel homme québécois, jeune, plein d'avenir, aux horizons vastes comme la terre qu'il foule. (Villemure, Aspects, 8)

Le théâtre québécois des années 1965 à 1970 s'érigait également contre des figures québécoises du milieu théâtral bien établies telles que Marcel Dubé. C'est pour cette raison que certains comme Michel Bélair appellent ce théâtre « nouveau » théâtre québécois. Comme l'explique Germain :

Le *Spectacle d'adieu* et les créations du Théâtre du Même Nom étaient construits en grande partie contre le théâtre de Marcel Dubé et d'autres comme Jean-Pierre Ronfard (pendant sa phase « française »). On ne voulait pas seulement assassiner Molière, on voulait se débarrasser du vieux cadre théâtral québécois. Tout ce que veut dire la révolution tranquille, par exemple, dans le théâtre de Marcel Dubé, c'est qu'on rajoute un monologue qui tout à coup est politique. La forme du théâtre, par contre, reste la même. C'est-à-dire qu'on a toujours l'impression d'être en train de regarder un téléthéâtre. À l'époque, ce théâtre se traduisait par des décors réalistes avec une forme théâtrale qui était plutôt vériste. Tout ça ne change pas en 1960, à l'aube de la Révolution tranquille. En fait, jusqu'à l'Expo '67, rien ne change, mais le pire, c'est qu'après l'Expo, ça ne changera pas non plus (Germain, interview personnel, 2007).

Pas immédiatement... mais il est clair que Jean-Claude Germain et sa troupe auront tôt fait d'être des vecteurs incontournables de ce changement tant souhaité. Et dans une perspective plus globale, ces changements allaient s'opérer par l'influence de la contre-

culture qui se concrétisait au théâtre par la création collective entre autres. Plusieurs créations collectives de l'époque dont le *Spectacle d'adieu* et *The Farm show* (que nous comparerons au deuxième chapitre) sont des points d'intersection entre l'affirmation identitaire postcoloniale et la contre-culture.

### **Rejet de l'influence française au théâtre et québéçisation du théâtre de répertoire**

La période 1965-1970 sera celle où il deviendra de plus en plus clair que faire du théâtre en français n'équivaut pas à faire du théâtre québécois. Leroux fait d'ailleurs remarquer que c'est après *Les Belles-Sœurs*, à la fin des années soixante, qu'on commence vraiment à parler de théâtre québécois et non plus de théâtre canadien-français (Leroux 355). Avec cette œuvre, le théâtre est plus populaire, plus local et moins inspiré par la France. On commence à parler au théâtre comme dans la vraie vie. Cette pièce crée une polémique justement parce qu'elle est écrite en joual. Cette controverse n'empêche cependant pas *Les Belles-Sœurs* de connaître un succès durable au Québec et d'être traduite, par la suite, en plusieurs langues. « La langue que Gélinas et Dubé avaient fait entendre sur scène, comme leurs personnages, paraîtront désormais bien timides à côté de ces femmes au naturel outrancier » (Greffard et Sabourin, 72). Avec *Les Belles-Sœurs*, le *DOLQ* parle d'une brèche ouverte par « [...] où passent tous les tenants du "nouveau théâtre", — qui viennent de recevoir une sorte de légitimation » (Introduction, *DOLQ*, xxxiv). Dans son ouvrage *Sciocritique de la traduction*, Annie Brisset ajoute : « La particularité de ce nouveau théâtre tient à une esthétique réaliste fondée en bonne part sur le rejet du "français de France", qui assumait jusqu'ici la fonction littéraire, au profit du français vernaculaire parlé au Québec » (Brisset, 34). Selon la perspective adoptée par Brisset, cette mise à distance est problématique. Par contre, pour les personnes

impliquées dans ce mouvement d'affirmation dramaturgique nationale, ce n'était pas seulement une question de variation linguistique, c'était aussi une affaire de différence culturelle. Ainsi, Nicole Leblanc, une comédienne créatrice du *Spectacle d'adieu*, explique :

Nous ne parlons pas « joual » qui est montréalais, mais le Québécois, au théâtre comme dans la vie. Nous gardons notre accent, nos mots, notre respiration, notre façon de parler qui charrie tout ce que nous sommes. Regardez un Français en colère, il s'épuise en une avalanche de mots. Le Québécois lui, se retient, respire à peine, et finit par éclater d'un juron, de deux... (Lamy, « Pour Noël 72 », 14)

Pour des comédiennes comme Leblanc, le « respir » québécois donnera lieu à un jeu d'acteur transformé. Dans un processus de promotion d'un théâtre national, c'est pour mieux se redéfinir qu'on prend ses distances à l'égard d'une bonne partie de l'héritage culturel de la France. Germain insiste à son tour sur le lien entre langue et culture en parlant lui aussi de respiration :

Le problème de la rupture entre le Québec et la France n'était pas juste une question d'accent, mais plutôt une question de respiration. Quand un Français se met en colère, il hurle. Ici au Québec, tant que ton père hurle, y a pas de danger. Par contre, quand ton père baisse la voix, c'est là qu'il faut s'inquiéter. Tout le code des sentiments n'est pas le même d'une culture à l'autre. Donc au Québec il ne fallait pas seulement faire du théâtre avec nos propres mots, mais il fallait aussi avoir un jeu, une interprétation qui correspondait à ce que nous étions. Et pour le découvrir, il fallait en partie travailler par l'improvisation. (Germain, interview personnel, 2007)

« Comme la profanation du théâtre religieux médiéval a permis la naissance en France du théâtre comique, la profanation des piliers de “notre” culture française a permis l'éclosion de notre théâtre québécois » (Villemure, 12). Profaner veut parfois dire québécoiser. C'est ce que fait allègrement le *Spectacle d'adieu*, qui reprend et réinterprète à la québécoise des extraits de pas moins de treize pièces de théâtre du répertoire

classique, parmi lesquels dix appartiennent au répertoire français : *La Méprise* de Marivaux, *Le Dépit amoureux* et *Le Médecin malgré lui* de Molière, *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, *Supplément au voyage de Cook* et *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *Yerma* de Federico Garcia Lorca, *Médée* de Jean Anouilh, *L'île des Chèvres* d'Ugo Betti, *Agamemnon* d'Eschyle, *Andromaque* de Jean Racine, *Hamlet, Prince de Danemark* de William Shakespeare et *Le Cid* de Pierre Corneille. Dans *Histoire de la littérature québécoise*, lorsqu'ils traitent des influences dans l'évolution du théâtre québécois, c'est-à-dire des auteurs ou des œuvres qui semblent en avoir influencé d'autres, Biron, Dumont et Nardout-Lafarge voient ce phénomène de réécriture théâtrale chez d'autres auteurs :

le joul sert à « québécoiser » des classiques du répertoire théâtral; l'exemple de Réjean Ducharme [avec *Le Cid maghané*] et de Robert Gurik [avec *Hamlet, prince du Québec*] est suivi par Jean-Pierre Ronfard avec *Lear* (1977) et Michel Garneau avec sa « tradaptation » de *Macbeth* (1978). Par-là, le nouveau théâtre québécois opère un double mouvement, qui vise à la fois à s'appropriier le répertoire théâtral universel et à adapter ces langages au contexte québécois. [...] Jean-Claude Germain (né en 1939) illustre tout à fait ce théâtre de la québécité qui se définit par le recours au joul, par le goût de l'improvisation, par l'autoréflexivité et par le mélange souvent grotesque de culture populaire et de sérieux historique. (Biron, 512).

Mailhot et Godin écrivent qu'au Québec, « la première adaptation à signaler est celle de *Pygmalion* [de George Bernard Shaw] par Éloi de Grandmont en 1967 » (Mailhot, *Théâtre québécois II*, 303). Ce sera suivi par la reprise de l'œuvre de Corneille par Ducharme en 1968 et le *Hamlet* québécois de Gurik, également en 1968. Nul doute que le *Spectacle d'adieu* a contribué à accentuer ce courant de québécoisation. Le mouvement atteint son apogée avec *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard en 1981, selon Jean-Marc Larrue, qui affirme également que Ronfard « aurait repris le

modèle instauré par Jean-Claude Germain et le TMN pour produire son *Roi boiteux* » (Larrue, 175). Greffard et Sabourin font aussi un lien entre *Le Roi boiteux* et le théâtre de Germain (sans toutefois souligner en particulier le *Spectacle d'adieu*) : « Cette parodie de Shakespeare apparait comme une explosion fulgurante dans le courant contestataire des œuvres de Jean-Claude Germain, de Robert Gurik ou de Réjean Ducharme » (Greffard, 97).

Parmi les autres pièces classiques québécoisées durant cette période, plusieurs proviennent du théâtre shakespearien : *Rodéo et Juliette* (Jean-Claude Germain, 1970), *La Tempête* et *Macbeth* (Michel Garneau, 1973 et 1978) et *Lear* (Jean-Pierre Ronfard, 1977). Dans *Théâtre québécois I*, Jean-Cléo Godin parle à ce sujet « d'appropriation du passé ou, pour reprendre les termes d'Ernest Gagnon, un effort de fécondation du présent par le passé » (331). Dans *Théâtre québécois II*, il résume ainsi la situation : « Racine, Shakespeare, Anouilh ou Giraudoux ne sont plus des classiques à jouer, mais des auteurs à adapter à l'époque contemporaine, à transformer selon les besoins d'un autre lieu et d'un autre temps; parfois à déjouer, à parodier, à défaire et à maghaner » (Mailhot, *Théâtre québécois II*, 25-26). Racine, Shakespeare, Anouilh, Giraudoux : voilà autant de dramaturges repris, parodiés et québécoisés dans le *Spectacle d'adieu* – spectacle qui n'est toutefois pas mentionné ici, ni dans les listes de québécoisation établies par les critiques. Pour une part, cela tient sans doute – paradoxalement – au grand nombre de pièces du répertoire qui sont adaptées dans ce spectacle. La démarche est plus facile à identifier quand Réjean Ducharme, par exemple, « maghane » *Le Cid*. Pour une autre part, n'oublions pas que l'absence de pérennité du *Spectacle d'adieu* est liée au peu de traces

laissées par cette production : cela ne diminue en rien le rôle véritable que celle-ci a joué à ce chapitre, même s'il est évident que cela a nui à sa reconnaissance.

Dans *Vie et mort du théâtre au Québec*, Janusz Przychodzen note aussi cet engouement pour la relecture du Grand Théâtre par la dramaturgie québécoise. Il est attentif au phénomène plus particulièrement dans les années 1980 :

Au Québec, la prise en charge locale du théâtre et du répertoire étranger des années 1980 devient particulièrement intéressante dans le cas de la relecture déconstructive radicale des figures les plus représentatives du « Grand Théâtre ». Tout d'abord, c'est William Shakespeare qui est convoqué [...]. Après Shakespeare, c'est au tour de Beckett d'être invité à un match de la vie [...]. (Przychodzen, 230-231)

En somme, un mouvement d'adaptation, de « tradaptation » ou de québécoïsation des œuvres du répertoire voit le jour à la fin des années soixante au Québec. Le mouvement est si présent que certains éditeurs comme Leméac créeront une collection spéciale pour rassembler ce genre d'œuvres. En 1970, Leméac « [...] launched a collection called "Traduction et adaptation," featuring translations and adaptations made in Quebec, thereby recognizing the legitimacy of québécois translation, which until then had been neglected » (Robert, *The New Quebec Theatre*, 119).

### **Revendications féministes**

Les mouvements de revendication féministe se font également entendre au Québec pendant les années soixante. Les femmes prennent de plus en plus leur place au théâtre et dans la vie artistique. On n'a peut-être pas assez souligné jusqu'à présent dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise à quel point il est significatif que ce cri du cœur de l'aliénation québécoise que constitue le poème *Speak White* ait été poussé par une femme, Michèle Lalonde, dont la participation à la célèbre Nuit de la poésie a été

marquante. On peut penser à de nombreuses autres femmes qui ont joué un rôle artistique et culturel de premier plan durant cette période. Citons ici quelques exemples. Claudine Monfette a écrit plusieurs des textes des chansons de Robert Charlebois pendant la période où il s'est fait connaître dans *L'Osstidcho*. Le 10 mai 1969 est créée la première fois la revue musicale *Les Girls* de Clémence Desrochers. Un peu comme *Les Belles-Sœurs*, *Les Girls* parlent de leur quotidien comme elles feraient dans la vie de tous les jours : « Elles parlaient d'elles-mêmes de leur chum, de leur rôle de ménagère, de la mère célibataire, de [leur] p'tit gars, de la pilule, de leurs lendemains de brosse, de leurs amours déçues, etc. Libéré et fou, ce spectacle le fut autant que *L'Osstidcho* » (Roy, Bruno, *L'Osstidcho*, 148). C'est peut-être dans cette revue que les créatrices du spectacle collectif *La Nef des sorcières* (1976) trouveront leur inspiration et la transposeront dans un cadre plus dramatique qu'humoristique.

L'auteur de cette première revue féministe, Clémence Desrochers, aurait très bien pu se retrouver au sein de l'équipe des créatrices et créateurs du *Spectacle d'adieu*. Pendant sa carrière dans les années cinquante, Clémence Desrochers parodiait déjà les classiques et avant même qu'on assiste à des rapprochements politiques et culturels avec la France, elle démontrait la nécessité d'une rupture (du moins au théâtre) entre la France et le Québec (Roy, *L'Osstidcho*, 147). Rappelons par ailleurs que la pièce *Les Belles-Sœurs*, même si elle est écrite par un homme, donnait la parole à des femmes. Michel Tremblay explique : « Déjà écrire une pièce avec quinze femmes, c'était très différent. [...] J'ai écrit *Les Belles-Sœurs* en réaction au théâtre nord-américain et québécois en particulier qui était écrit par des hommes et souvent pour des hommes. Les personnages féminins étaient souvent secondaires et comiques » (Coulbois, *Un Miroir sur la scène*).

Cette époque pendant laquelle le théâtre s'est démocratisé par la création collective permet aux femmes de participer davantage au théâtre et de s'impliquer dans le processus de création. Ainsi, leur participation en vient à permettre un meilleur équilibre avec celle des hommes au théâtre. *Le Spectacle d'adieu* est à l'image de cette réalité du temps, car il compte quatre comédiennes pour deux comédiens (ou trois hommes au total si on inclut Jean-Claude Germain). Quelques années après le *Spectacle d'adieu* naissent des théâtres collectifs féminins comme le Théâtre des Cuisines (1973), le Théâtre des Filles du Roy (1976) et le Théâtre expérimental des femmes (1979).

### **Des pièces et des événements marquants**

Expo '67 permet au Québec, et surtout à Montréal, de se faire voir par le monde entier. « Cette année-là, Montréal, et avec elle toute la province, connaît durant six mois un brassage des cultures et des techniques multimédias de participation où se profile la démarche interventionniste des collectifs de création » (David, « Le cru », 123). Au théâtre, cela permet de voir ce qui se fait ailleurs et de prendre conscience de l'imposture du théâtre français au Québec. C'est justement après l'Expo '67 que beaucoup de choses vont changer au théâtre. Outre l'attitude à l'égard des classiques et le désir de les parodier dont nous venons de parler, il faut mentionner les pièces qui touchent particulièrement le thème de l'indépendance au Québec comme *Le Chemin du Roy* de Claude Levac et Françoise Loranger, ainsi que *Les Grands Soleils* de Jacques Ferron. Viendra en 1969 le *Spectacle d'adieu* qui contribue au mouvement de « libération nationale » en mettant en relief « la soumission du théâtre québécois à la culture étrangère et à la vénération des chefs-d'œuvre » (Greffard et Sabourin, 72-73). L'année de la formation du Parti Québécois, 1968, est aussi le théâtre de manifestations artistiques comme « Place à

l'orgasme ». Cet évènement reflète bien un changement de valeurs dans un esprit de rébellion. Le 8 décembre 1968, sept personnes âgées entre 25 et 35 ans interrompent les cérémonies d'investiture de nouveaux membres de l'Ordre du Saint-Sépulcre. Une fois dans le chœur de l'église, « ils ont scandé, à l'intention des Chevaliers de l'Ordre du Saint-Sépulcre : “Sépulcres blanchis! À l'extrême-onction! À bas le capitalisme! À bas les sacrements!” » (Germain, « Le Théâtre québécois libre au pouvoir », 8-9). Jean-Claude Germain voit d'ailleurs dans cet évènement la naissance du théâtre révolutionnaire québécois et son premier acte de libération. On se réfère parfois à cet évènement comme étant la première partie d'un moment charnière qui sera nommé « Opération Décliv ». Le deuxième évènement de cette opération a lieu lors d'une représentation de la pièce *Double Jeu* de Françoise Loranger. Cette pièce expérimentale impliquait la participation du public. Au moment où des volontaires sont invités à participer à la pièce, trois hommes et deux femmes montent sur scène, se déshabillent et, une fois nus, égorgent deux colombes et tranchent le cou d'un coq.

Dans le même ordre d'idées, mais de manière moins provocatrice, il faut mentionner l'évènement à mi-chemin entre le théâtre et le récital de poésie qu'a été la Nuit de la poésie de 1970, au cours duquel Michel Lalonde récite son poème-affiche « Speak White », lequel est une invitation lancée aux francophones à prendre conscience de leur réalité de colonisés (Introduction, *DOLQ*, xxiv). De plus, le spectacle musical *L'Osstidcho* a joué un rôle déterminant. Ce fut en quelque sorte un spectacle de variétés qui incluait humour, musique et arts. Comme l'explique Robert Charlebois, *L'Osstidcho* était l'emblème de la jeunesse contestatrice de l'époque. Il l'était d'abord par son titre blasphématoire puis par la façon dont le spectacle s'est créé :

On était [...] le reflet de toute l'effervescence, de la fébrilité qu'il y avait au Québec à ce moment-là [...]. Et cette jonction qu'il y a eu entre le mai 1968 français, la contestation américaine contre l'impérialisme américain, contre la guerre du Vietnam, etc. Nous, grâce à notre situation en Amérique du Nord, nourris des deux côtés, on avait un petit peu fait l'amalgame de ces choses-là et on était le résultat de tout le brassage au Québec à ce moment-là. C'était la contestation. Louise [Forestier] me contestait, les gars contestaient Louise, le *drummer* contestait le bassiste, on contestait Paul [Buissonneau] et on se contestait entre nous » (*L'Osstidcho* - Partie II : La contestation).

C'est aussi ce que Bruno Roy a remarqué lorsqu'il écrit : « le phénomène de *L'Osstidcho* n'est pas né d'une génération spontanée ou d'un fait culturel isolé. Au Québec, il est issu d'un contexte social et culturel qui était traversé par des discours pluralistes et multiples que l'Expo '67 avait plus que favorisés » (Roy, 52). On peut affirmer de la même façon que le *Spectacle d'adieu* n'est pas non plus un fait artistique isolé. Il s'inscrit dans un mouvement de contestation et d'affirmation qui culmine dans diverses manifestations culturelles et politiques percutantes à la fin de la décennie 1960.

### **Le comédien québécois : portrait d'un colonisé**

Le thème de la décolonisation qui était cher aux intellectuels de *Parti pris* et à Pierre Vallières est non seulement présent dans le *Spectacle d'adieu* : c'est en fait le moteur du spectacle. À ce niveau, le titre de cette création collective est symbolique. Le *Spectacle d'adieu* existe justement parce qu'il décolonise le théâtre. Il procède d'un désir d'affranchissement – à l'égard du théâtre de France, comme on l'a déjà vu, mais également face à une certaine domination exercée par les Anglais. En effet, le fait de se revendiquer d'un des chefs de file de la Rébellion des Patriotes de 1837-1838, Jean-Olivier Chénier (*Les Enfants de Chénier dans...*), a une signification politique évidente –

qu'il faut à tout prix distinguer, cependant, de la coloration terroriste que la création de la « cellule Chénier » du F.L.Q. viendra donner à ce nom.

Ordinairement, quand un artiste fait son spectacle d'adieu, c'est au terme d'une longue carrière, à l'occasion d'une ultime prestation auprès d'un public conquis. Ici, les mots « *spectacle d'adieu* » dans le titre de l'œuvre sont évidemment empreints d'une grande ironie, car il s'agit plutôt de jeunes comédiens contestataires qui disent adieu à une manière de faire du théâtre. En ce qui les concerne, ce spectacle marque plutôt un début!

Le mot « *autre* » (... *dans un autre grand spectacle d'adieu*) signifie la naissance d'un « nouveau » théâtre québécois et un adieu à l'« autre » théâtre, c'est-à-dire le théâtre canadien-français dont Marcel Dubé était l'une des figures de proue. Ainsi, ce spectacle veut dire adieu au théâtre qui n'est pas québécois, au sens où l'entendent les membres de la troupe. C'est donc un « adieu » aux anciennes formes de théâtre québécois ainsi qu'au théâtre étranger, qu'il soit français, anglais ou même espagnol dans le cas de Federico Garcia Lorca. Le mot « autre » a aussi une connotation culturelle à l'époque. Selon Jean-Claude Germain, il y avait une mode chez les groupes rock des années soixante d'offrir plus d'un spectacle d'adieu, même si, à proprement parler, il ne peut y avoir qu'un spectacle d'adieu digne de ce nom. Il s'agissait toutefois d'une stratégie marketing pour attirer les foules. (Germain, interview personnel, 2007). Le T.M.N. se rit donc un peu de cette mode du temps.

Lorsqu'on parle d'un personnage colonisé dans le cadre du *Spectacle d'adieu*, on entend quelqu'un de soumis à une autorité. C'est ce que le communiqué de Jean-Claude Germain explique lorsqu'il décrit le thème principal du spectacle : « Quant au thème

général du spectacle, il s'est imposé de lui-même et on pourrait le résumer comme suit : le comédien face à l'autorité sur scène et dans la vie » (Annexe, Images 5 et 6, *infra*, p.350-351). Le spectacle fait d'abord le constat de la situation des acteurs québécois dans le domaine du théâtre. Ce sont des gens qu'on soumet, qu'on dénigre et qu'on ridiculise dès le premier tableau du spectacle. On dit d'abord à ces comédiens qu'ils ne savent pas parler ni marcher (tableau 1) ou qu'ils n'ont pas de talent (Tableau 2). En fait, même s'il avait du talent, le comédien québécois qu'on présente dans la pièce ne serait même pas fait physiquement pour le théâtre. Son habillement, son corps, ses cheveux (« Dites-donc, c'est vos cheveux? [...] Vous n'allez pas souvent chez l' coiffeur, hum? » – Tableau 2) ne conviennent pas pour le travail de comédien. Le comédien du *Spectacle d'adieu* est soumis à toutes sortes de figures autoritaires et autocrates. Il est assujetti, on le fait rire, pleurer, marcher et mettre à genoux. Puis finalement, on le met dehors (Tableau 5). Si jamais il ose se plaindre qu'une scène du théâtre de répertoire est trop difficile à jouer pour lui, on lui répond rapidement « Y en a d'autres qui peuvent le faire! » (Tableau 9). En fait, sa situation est encore pire, car même s'il souhaitait être libéré des figures d'autorité qui le dominant, sans un maître pour le diriger, l'acteur québécois ne sait que faire :

GILLES RENAUD. Voyons donc, maître, nous autres, qu'est-ce qu'on va faire? Va falloir se débrouiller tout seuls? Ben voyons, maître, vous savez très bien qu'on peut pas faire de théâtre sans vous, nous autres, eille?! (Tableau 27, *infra*, p.324)

Une fois qu'il a accepté son rôle de valet, une fois qu'on lui a lavé le cerveau, qu'on l'a rééduqué, qu'on lui a réappris à parler, à bouger, à sentir et à penser, l'acteur québécois se sent valorisé alors qu'il n'est plus comédien à l'avant-scène comme il l'aurait souhaité, mais simplement figurant :

PASSANTE. M'en donneriez-vous des cours de diction, des cours de théâtre à moi?

MONIQUE RIOUX. Ah, mais bien sûr, mon p'tit! Pour le moment, vous comprendrez que j'me spécialise dans la figuration. Je suis figurante.

PASSANTE. Que c'est ça euh... figurante?

MONIQUE RIOUX. Ah, ben, figurante, mon p'tit, c'est une comédienne comme les autres. Enfin, les figurants, ce sont ceux qui donnent l'atmosphère du spectacle. Comme disait je n'sais plus quel grand maître : « Il n'y a pas de petit rôle, il n'y a que de petits comédiens... » (Tableau 4, *infra*, p.206)

### **Portrait des figures d'autorité**

La première figure d'autorité du spectacle est le collègue d'un acteur québécois qui le ridiculise par ses commentaires critiques et acerbes. Il y a aussi l'auditoire, les critiques, les admirateurs qui sont vus comme des éléments négatifs par le comédien qui se sent observé et jugé non pas seulement au théâtre dans son travail de comédien, mais aussi dans la vie : « J'arrive au coin d'une rue... sont là, y m'attendent. J'arrive au théâtre en r'tard, sont assis dans leu' siège, sont là, y m'attendent. Que c'est qu' j'ai donc qu'y est pas comme les autres? » (Tableau 6) Ce qui importe pour le public semble être la renommée du comédien :

LE PASSANT FRANÇAIS. Tu es un artiste? Moi, j'adore les artistes, je trouve que ce sont des gens raffinés!

JEAN-LUC BASTIEN. C'est possible, oui.

LE PASSANT FRANÇAIS. Moi, j'ai un ami de famille qui fait du théâtre. Tu l'connais? Il s'appelle Jean-Luc Bastien?

JEAN-LUC BASTIEN. Comment ça, si je l'connais? C'est moi, chose. (Tableau 6, *infra*, p.209)

Les figures d'autorité ne se retrouvent pas seulement dans le milieu théâtral. La patronne du club au huitième tableau en est un exemple. Ce tableau démontre que le comédien québécois a peu de chance de se frayer un chemin dans un système assez fermé, dans lequel la place de choix est donnée aux pièces et aux acteurs étrangers. Se dire comédien

est un gage de mauvaise réputation (en particulier pour une comédienne, qui pouvait passer à tort pour une femme de petite vertu) :

LA PATRONNE. Dernier emploi?  
 LOUISETTE DUSSAULT. Comédienne.  
 LA PATRONNE. Pardon!?  
 LOUISETTE DUSSAULT. Co... comédienne. (Tableau 8, *infra*, p.213)

Parfois c'est un auteur de pièce de répertoire qui joue le rôle de la figure d'autorité. Par exemple, le douzième tableau présente Jean-Baptiste Poquelin (dit Molière) qui est censé arbitrer équitablement un combat de boxe, mais qui finit par en être le vainqueur. Il incarne donc la figure française classique, qui constitue, avec celle des Anglais, la figure d'autorité par excellence du *Spectacle d'adieu*. Quand ce n'est pas un Français qui le traite de « con » ou de « ridicule » comme le fait le personnage de Monsieur Robert dans *Le Médecin malgré lui* (tableau 16), c'est un Anglais qui dirige sévèrement un comédien québécois en lui criant « Shut up and get out right away! » (Tableau 17). Le metteur en scène anglophone qui campe aussi le rôle de Mr. Banks est particulièrement autoritaire. D'abord, il dirige tout et enlève toute liberté à l'actrice avec laquelle il partage les planches. Il la dénigre, un peu hypocritement, presque en aparté, comme si elle n'entendait pas le fond de sa pensée, car cette dernière continue à jouer son rôle comme si elle n'avait pas entendu les critiques : « Go back to your place », « I don't like your hair », « I don't like your dress », « You're not tall enough », « Don't ever touch me », « You're too fat », « You are ugly », « You're vulgar », « On your knees ». Devant cette figure autoritaire, l'actrice s'incline et embrasse les genoux du Britannique qui, non satisfait, demande finalement : « Start crawling now » (tableau 18). Et si jamais la comédienne québécoise se sent d'attaque pour s'affirmer dans son langage et sa situation, aussi désespérée soit-elle, comme c'est le cas de Clytemnestre au tableau 23, la

figure colonisatrice anglaise fait la sourde d'oreille et répond simplement : « Sorry I don't speak French ».

On l'a vu précédemment, la période 1965-1970 est une époque de remise en question des valeurs de la société, notamment celles qui touchent à la famille et la religion. Au tableau 19, c'est Dieu la figure d'autorité. C'est un dieu culpabilisateur qui y est représenté : « Es-tu toujours fidèle? [...] Tu as de mauvaises pensées? [...] De mauvais désirs? [...] De mauvais touchers? [...] Tu te sens coupable? [...] Coupable!?! » Puis, il y a la famille au sein de laquelle il y a deux pôles d'autorité : la mère et le père. Contrairement au père qu'on personnifie au moins une fois dans le *Spectacle d'adieu* au tableau 21, la mère, elle, n'est jamais présente et on ne l'entend jamais parler, mais son influence se fait sentir. D'abord, les trois sketches d'improvisation tournent autour de cette figure maternelle qu'on invoque et auprès de laquelle on veut se réfugier :

LE MARIÉ. Ouin. Qui qu'tu veux appeler?  
 LA MARIÉE. Moman.  
 LE MARIÉ. Ta mère!  
 LA MARIÉE. J'veux appeler Moman.  
 LA MARIÉE. Moman.  
 LE MARIÉ. Moué j'vois pas quel plaisir t'as à appeler ta mère, calvaire.  
 (Tableau 13, *infra*, p.243)

La mère peut aussi conduire à commettre des crimes comme celle de *La Folle de Chaillot* au tableau 22. En cas de besoin, on se tourne vers elle comme Hermione pour crier « Moman! Moman! » au tableau 24.

L'autre pôle d'autorité de la famille, c'est le père. Celui qu'on appelle affectueusement « Pôpa » est en fait un personnage menaçant au tableau 21 lorsqu'il répète « Tais-toué » à Yerma. Finalement, tout comme la figure autoritaire de la mère qui exerce son influence en son absence, le comédien québécois a besoin de la figure

autoritaire du père parce que sans celui qu'on appelle aussi « patron » et « maître », rien n'est possible.

Toutefois, toute la pièce finit par être un effort de s'affranchir de la tutelle du père et des autres figures d'autorité, colonisatrices entre autres, qui sont nombreuses dans le *Spectacle*. L'enjeu du combat qui se livre tout au long de cette production est la liberté de création dans le domaine dramaturgique. Ce combat connaîtra un dénouement victorieux grâce à la mise en place de certains mécanismes ou stratégies de décolonisation.

### **Mécanismes de décolonisation : les blasphèmes**

La première de ces stratégies est langagière. Il s'agit de jurer, de blasphémer ou de « sacrer » en bon québécois. Le « sacre » québécois ne se reproduit guère à l'identique par un Français, encore moins par un Anglais. C'est donc un trait distinctif. Un enchaînement de sacres a une indéniable teneur émotive : « Chriss de tabarnacque de câlisse de chriss! » (Tableau 11). Sorte de mécanisme de défense contre « l'opresseur étranger », ces blasphèmes à la québécoise sont rassembleurs pour l'auditoire qui rit assez souvent en entendant une série de sacres dans une langue et un ton qu'il reconnaît. C'est le même scénario lorsqu'un comédien québécois marie langage vulgaire et blasphème : « L'ossti d'chien sale! » (Tableau 11). Le sacre est le premier mécanisme de défense utilisé contre une figure d'autorité au premier tableau. Lorsque l'acteur français s'exclame : « Mais que voulez-vous, mon p'tit, ça n'a aucun style, ça ne sait pas parler, ça ne sait pas marcher », le Québécois crie sa réponse à travers des jurons bien québécois : « J' voulais vous dire que'qu' chose, moi, à propos d' la langue française. J' vais vous dire que moi, Gilles Renaud, la langue française là, j' m'en contrechriss, j' m'en contretabarnaque, pis j' m'en contrecibouère, O.K. là!?! » (Tableau 1, *infra*, p.201)

On emploie le même genre de mécanisme de défense avec d'autres figures autoritaires comme celle de la mère au quatorzième tableau :

Pis j'veux pas à vouère, ta mère! Moué chus cave?! J'passerai pas un voyage de noces avec ta mère! Si t'es pas contente, chriss, ben marie-la, ta mère, moi j'en ai plein l'cul d' ta chriss de mère, O.K.?! Est laitte, est pas belle pis est même pas fine! O.K.?! Pis est même pas intelligente, pis t'es pareil! Salut! C'est moué qui s'en vas, c'coup-là! (Tableau 14, *infra*, p.255)

### Méprises et jeux de langage

Le deuxième mécanisme de défense employé pour tenir tête aux symboles d'autorité du spectacle consiste en des méprises délibérées. Par exemple, on attribue l'origine d'une pièce à un autre auteur. Au dixième tableau, les comédiens s'amuse en attribuant précisément à Alfred de Musset la pièce *La Méprise* (qui est de Marivaux) ou *La Mégère apprivoisée* (de William Shakespeare). On se plaît aussi à mal prononcer le titre d'une pièce pour la ridiculiser : « La pièce qu'on d'vait faire, ça s'appelle *On ne baine pas ave l'amou* » (Tableau 17, *infra*, p.275). Au douzième tableau, on propose de fausses traductions au plus grand bonheur de l'auditoire : « Nous n'attendons maintenant que l'arbitre. We are still waiting for the referee. Le nom du match ce soir, the match title: « Le dépit amoureux », « The loving... loving depit » (Tableau 12, *infra*, p.232). Considérons aussi l'ajout de répliques aux textes de pièces de répertoire qui sont parfois hors contexte, comme au tableau 16 dans *Le Médecin malgré lui* de Molière. Ces répliques brisent le rythme classique dicté par la pièce et remettent en question les points de référence du spectateur par rapport au texte de répertoire:

MARTINE. Qu'appelles-tu bien heureuse de te trouver? Un débauché, un traître, qui m'mange tout ce que j'ai.

GILLES RENAUD. Tu m'as fait mal.

LOUISETTE DUSSAULT. T'es-tu fait mal, Gilles?

GILLES RENAUD. Enchaîne! À m'a fait mal!

LOUISETTE DUSSAULT. Eille, j'y ai pas fait mal! Enchaîne! J't'ai pas fait mal, Gilles Renaud.

SGANARELLE. T'as menti.

GILLES RENAUD. Enchaîne! (Tableau 16, *infra*, p.268)

Un autre exemple est celui de l'interprétation du coulissier par Gilles Renaud (*La Folle de Chaillot*) au tableau 22. Ce dernier crie ou chante « Bonne fête Maman » à travers le texte original de la pièce de Jean Giraudoux. Parfois, c'est l'imitation langagière et caricaturale qui est humoristique. Prenons par exemple Jean-Luc Bastien qui imite un Anglais essayant de parler français :

Bonne-soir mesdames et messieurs. Ah, excusez, ah, my lousy French. Ah... français pouilleux? Ah, nous allons vous donner ce soir un extrait, ah, d'une pièce de théâtre d'un grand auteur française, ah, Jean Giraudoux. Ah, c'est un extrait ah, du *Supplément au voyage de Cook*. Ah, j'ai fait la mise en scène et ah, mon femme, darling... (Tableau 18, *infra*, p.287)

Enfin, le mécanisme de décolonisation par excellence qui en englobe plusieurs autres se situe au niveau de l'utilisation du joul au théâtre qui est encore récent depuis la présentation de la pièce *Les Belles-Sœurs* un an avant la création du *Spectacle d'adieu*.

### **Confrontation entre langue française et joul**

Lorsque les comédiens font cohabiter dans une même scène une langue à l'accent étranger avec le parler québécois, un effet d'humour est créé. C'est surtout dans les moments de grande proximité entre le joul et le français parisien que l'auditoire s'amuse le plus :

LE NARRATEUR. Indécise, hésitante, tentée, excitée, séduite, consentante, Lisette s'abandonne et...

TÉLÉSPECTATRICE. Maudit qu'c'est platte au deux, j'm'en vas mettre ça au dix tout d'suite! (Tableau 10, *infra*, p.224)

Ou encore :

CAMILLE. Bonjour, petit con.

GILLES RENAUD. Pis, lui y dit :

PERDICAN. Allô bébé, ossti, viens-tu fumer un p'tit joint dans l'bois, on va aller s'baigner tout nus dans 'rivière, ossti.

GILLES RENAUD. Là, à répond :

CAMILLE. Oh! Pardon! Petit con! [inaudible] Ti con! Voyons petit con!  
Ah non! Petit con! (Tableau 17, *infra*, p.278)

Ailleurs, comme au tableau 11, une réplique prononcée à la française est « traduite » ensuite en français québécois :

FRONTIN. Tourne encore sur moi cette prunelle friande que tu avais hier...

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS. Ça sera pas dur, a l'a ça écrit dans face. »

[...]

FRONTIN. Tu me retiens encore quelque chose, il n'y a pas là ma somme.

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS. Chriss, tu manques d'expérience.  
(Tableau 11, *infra*, p.227-230).

Nous avons précédemment discuté du fait que Gratien Gélinas, dans le théâtre canadien-français, a fait usage d'un français populaire québécois dans ses pièces alors que Michel Tremblay a innové en faisant place au joual sur scène. La contribution originale du *Spectacle d'adieu* est de présenter côte à côte, ou face à face, le parler français de France et le parler des Québécois à l'occasion de la répétition de scènes du théâtre de répertoire par des comédiens québécois.

Selon Jean-Claude Germain, pour livrer un texte du répertoire, un comédien québécois de l'époque devait se le traduire en français québécois afin de bien le comprendre au départ. Une fois le texte compris, il pouvait le dire en français de la façon qui était requise par ses professeurs de l'École nationale de théâtre, du Conservatoire d'art dramatique ou par le metteur en scène. Cependant, pour comprendre l'interprétation du comédien, le public québécois devait à son tour se traduire l'interprétation du comédien en français québécois (Germain, interview personnel, 2007). Comme on

l'explique dans « Théâtre québécois et... théâtre au Québec : 1971 », le dicton qui a alors cours est le suivant :

« Il n'est bon bec que de Paris. » Même en France, cette mentalité écœure les gens de province. Imaginez au Québec! C'est pourquoi le Conservatoire n'est pas une exception à la règle. Toute correction est un châtiment corporel qui entraîne des troubles de la perception. Résultat : les gens de théâtre ne perçoivent pas la réalité québécoise. Ils ne l'entendent pas, donc ne la parlent pas, puisqu'on parle comme on entend. Et plus l'apprenti comédien parle « de bon bec », plus il se désapprend, plus il se déquébécoise. (Desrochers, 56)

Le *Spectacle d'adieu* fait le pari de mettre l'accent français et l'accent québécois sur la même scène, et joue sur les effets comiques que ce rapprochement occasionne. À l'époque, le français européen de plusieurs professeurs de théâtre cohabitait, dans les coulisses et les salles de répétition, avec le français québécois d'un bon nombre de comédiens. Dans le *Spectacle d'adieu*, c'est cette coexistence à forces inégales qui est soudain projetée à l'avant-scène. Les comédiens du spectacle sont très habiles pour alterner entre les deux formes d'expression orale, au grand bonheur de l'auditoire.

### **Ironie, autodérision et jeu des comédiens**

Dans le *Spectacle d'adieu*, même si le fond du spectacle est sérieux lorsqu'on dit adieu théâtre de répertoire, ses comédiens québécois évitent de se prendre trop au sérieux. Les moments ironiques empreints d'autodérision sont nombreux. L'autodérision est en fait un des piliers du spectacle puisque celui-ci a été bâti à partir de scènes de théâtre qui avaient été ratées ou mal jouées par les comédiens-créateurs.

Au tableau 18, après avoir joué une scène dans laquelle il y avait plusieurs répliques anglaises, Monique Rioux apprend à son collègue qu'elle ne comprend même pas la langue de Shakespeare, ce qui renforce le message que le *Spectacle d'adieu* veut

transmettre à l'auditoire, à savoir qu'au Québec, il faut jouer du théâtre qui nous ressemble et que nous comprenons :

JEAN-LUC BASTIEN. All right, Monique, break of fifteen minutes.  
 MONIQUE RIOUX. Voyons-donc, Jean-Luc, pourquoi tu m' parles toujours en anglais comme ça, tu sais ben que j'comprends rien. (Tableau 18, *infra*, p.295)

L'utilisation d'un narrateur qui exprime sa pensée ou ajoute des répliques au texte classique comme dans *La Méprise* de Marivaux doit aussi être considérée comme une méthode par laquelle on s'approprie le théâtre étranger. Quelquefois, c'est le ton de voix des acteurs qui peut être considéré comme un mécanisme décolonisateur. En effet, les comédiens s'amuse souvent à utiliser des tons de voix qui divergent du contexte de la pièce dans son cadre classique. Par exemple, au seizième tableau, lors de l'interprétation du *Médecin malgré lui* par Gilles Renaud et Louise Dussault, les comédiens disent leur texte en lui donnant une touche personnelle très différente de l'interprétation classique du texte de Molière. En conclusion, les commentaires ironiques, l'humour autodérisoire et le jeu des comédiens sont des stratégies qui contribuent à effacer l'image de l'acteur québécois passif et soumis à la dramaturgie étrangère.

### **Anachronismes**

La présentation d'anachronismes est aussi une stratégie qui contribue à ridiculiser le théâtre de répertoire dans le *Spectacle d'adieu*; elle peut aussi être vue comme une entreprise de décolonisation en ce sens. À plusieurs reprises pendant le spectacle, des réalités modernes (et parfois particulièrement représentatives des années soixante) sont insérées dans le contexte d'une pièce de théâtre classique du dix-septième siècle. C'est le cas du « Loving depit » de Molière dans le cadre d'un combat de boxe alors que les

comédiens sont des pugilistes s'affrontant avec des mots qui, comme des coups portés à l'adversaire de différentes façons, sont exprimés dans différentes tonalités (Tableau 12). Dans le même ordre d'idées, à la fin du seizième tableau, Monsieur Robert discute avec un Sganarelle qui a l'allure et le ton d'un personnage québécois intoxiqué:

SGANARELLE. Eille, t'es pas cool toi, bonhomme.

MONSIEUR ROBERT. Pardon?

SGANARELLE. T'es pas cool!

MONSIEUR ROBERT. Moi je cause français, moi, Monsieur, j'm'excuse.

SGANARELLE. Fume du pot, ossti. T'es pas dans l'bon bag là, bonhomme. T'es out of the door, t'es même pas high, ossti. Eille, bonhomme... (Tableau 16, *infra*, p.272-273)

Dans son monologue sur l'œuvre d'Alfred de Musset au dix-septième tableau, Gilles Renaud fait un va-et-vient constant entre le dix-neuvième siècle et 1969. C'est une façon pour le comédien de faire apprécier par l'auditoire l'exercice comparatif hilarant entre deux époques et deux cultures auquel il s'adonne :

Pis lui, l'gars, y a un nom too much, vous allez mourir en entendant ça, checkez-vous ben là, t'nez-vous solide, ossti. Y s'appelle, le gars : Per-dican. Eille, c'est too much. Mon p'tit Perdican, viens faire tes devouères!!! Ben oui. Les gens te r'gardent dans rue, les gars à école, y rient d'toi. S'cuse. c'est toi qui... « Non, j' m'appelle Robert » Tsé. Tu caches ton nom. Et la fille, est ben plus too much, la p'tite fille là, hein? À s'appelle Camille, stie, comme Camille Henry, l'joueur de hockey! [...] Eille, une fille s'appelait George Sand dans le temps, au onzième siècle. George! Une fille, ossti! Eille, appelle-toi George si t'es une fille, tu vas avoir l'air fin. [...] Une université au onzième siècle ça flippait, ossti... mauditemment là-bas. Tout le monde fumait, là-bas. Les cours de philo sur l'acide... comprend rien, ossti. Les mathématiques su le hash, chriss envoie donc. Y flippait way out... stone vingt-quatre heures par jour pendant quinze ans, sti. (Tableau 17, *infra*, p.276-277)

Certains « faits » rapportés par Gilles Renaud sont évidemment faux, inexacts ou exagérés. Mais la véracité importe peu lorsqu'on est occupé à créer un « nouveau » théâtre québécois. Tous les coups sont permis :

Y était stone tout l'temps, Alfred de De! C'est vrai, ça cokait dans c'temps-là au onzième siècle... les existentialistes là y avait euh... y avait toute une gang... y était toute une gang à... en Angleterre, ossti ça se t'nait là, là. Y avait... y avait Alfred de De, euh... y avait George Sand : c'tait sa blonde. Y avait Chopin, c'tait aussi sa blonde. Y avait Claudel. Ça, ça cokait tout c'monde-là : l'pot, l'acide, le hash. Claudel, lui, y était spécial. Claudel lui, y partait su l'encens, sti. (Tableau 17, *infra*, p.278-279)

Ainsi, on réinvente l'histoire classique du théâtre pour la rendre plus attrayante au public québécois. Notons d'ailleurs que le *Spectacle d'adieu* regorge de référence à des éléments culturels que le public québécois connaît bien. Ce sont parfois des lieux comme les Trois Cloches (Tableau 13), le magasin de vêtements Dupuis et frères (Tableaux 10 et 20), le Mont-Tremblant et Val-David (Tableau 14), Ville d'Anjou, Verchères et Acapulco (Tableau 17). On note aussi des références à la culture populaire de l'époque comme le film *Hell Driver* (Tableau 14), ainsi que le groupe rock The Mothers of Invention, l'acteur Randolph Scott et l'émission de télévision *La Comédie canadienne* (Tableau 17). On se réfère aussi à la culture hippie représentée par le couple du tableau 15 qui désire se rendre à San Francisco pour profiter de la contreculture. Notons également les références à des modes du temps comme le classique voyage de noces « dans le sud » (Tableau 13), des références à la drogue par l'entremise de personnages intoxiqués comme Sganarelle au onzième tableau ou comme ceux qui fument « le bon gros pot à nous autres, là » (Tableau 17).

Finalement, à l'heure de la contestation du système capitaliste, il n'est pas surprenant d'entendre quelques commentaires critiques pendant le spectacle. Au dixième tableau, Gilles Renaud parle de la « Canadian Broadcastrating Corporation » et Nicole Leblanc enchaine en parlant du « théâtre des jeunes, le théâtre Coke ». Mis à part ces répliques, notons qu'en général, la création collective se veut un exercice de création

dramaturgique participative et démocratique, ce qui la rapproche des valeurs sociales-démocrates prônées par divers groupes sur la scène politique à cette époque. Comme l'explique Germain dans le documentaire *Un Miroir sur la scène* en se référant à la fondation du Parti Québécois qui se revendiquait alors de ces valeurs sociales : « l'idée de création collective évolue en même temps que l'idéal d'un parti démocratique purement québécois. [...] Le pouvoir créateur est un miroir du pouvoir réel. Le concours d'improvisation dont la meilleure est désignée par le public va dans ce sens » (Tableaux 13, 14 et 15).

### **Remise en question de la religion**

Durant la période 1965-1970, l'influence de l'Église sur la société en général diminue progressivement. Dans les écoles, on crée aussi du matériel didactique plus adapté au contexte québécois :

Dans la foulée d'une réforme scolaire qui met fin au monopole clérical sur l'enseignement, l'implantation de nouveaux programmes dans les écoles secondaires favorise l'utilisation d'un matériel didactique qui stimule la recherche personnelle. Peu à peu, les œuvres québécoises se substituent aux manuels et aux anthologies devenus désuets. Pour les explications de texte, pour les exemples grammaticaux, on ajoute aux français des auteurs québécois. Dans les cégeps, vers la fin de la décennie, des œuvres québécoises remplacent des œuvres françaises au programme. (Introduction, *DOLQ*, xv)

Un mouvement artistique québécois qui contribuera à accélérer une prise de conscience critique par rapport à certaines valeurs de société, y compris celles de l'Église, sera Ti-Pop. En tant que dérivé du mouvement Pop Art ou art populaire, Ti-Pop (petit peuple) entend briser des tabous sexuels et religieux de même qu'une mentalité folklorique (Roy, Bruno, *L'Osstidcho*, 115) :

Le Ti-Pop, c'est une attitude; fondamentalement, elle consiste à donner une valeur esthétique aux objets de la culture Ti-Pop. Vous y êtes? Un Sacré-Cœur en carton tout sanglant, avec la mention « Pourquoi me blasphémez-vous », une affiche électorale du temps de Duplessis, le cœur du Frère André dans le formol [...]. À la fois nostalgie et sarcasme, ironie et bonheur, retrouvailles et rupture. [...] Ti-Pop, c'est cette démarche paradoxale qui consiste à assumer un certain passé national, mais à l'assumer comme passé justement, c'est-à-dire à le poser du même coup comme dépassé. (Maheu, 103)

Le *Spectacle d'adieu* s'inscrit dans cette vague de critique des valeurs religieuses de cette période. Le dix-neuvième tableau en est un exemple, dans lequel on assiste à une scène de confession au cours de laquelle le confesseur (le personnage du Seigneur) pose toutes sortes de questions accusatrices qui étaient fort probablement similaires à celles qu'on posait aux paroissiens qui se rendaient au confessionnal à l'époque. Lorsqu'on lui demande si elle se sent coupable par rapport à ses « mauvais touchers », la comédienne répond sincèrement et joyusement « Oh oui, Seigneur! », ce qui fait bien rire l'auditoire. À la fin de l'extrait, le mot qui revient le plus souvent est « coupable ». La confession est présentée ici comme un moment où le fidèle est rabaissé. Il n'y a aucune discussion, aucune pitié de la part du confesseur, mais simplement des accusations. Ainsi, le *Spectacle d'adieu* se rit un peu de ce sacrement de la confession.

Lors du monologue de Gilles Renaud au dix-septième tableau, ce dernier discute encore de religion, mais dans un autre contexte. Parlant de la foi de l'écrivain français Paul Claudel, il associe de manière humoristique drogue et religion : « Là, lui, Claudel, c't'un rat d'église. Tsé y se t'nait en arrière des confessionnals de même pis... » (Tableau 17, *infra*, p.279). Il mime ensuite Claudel en train de consommer de la drogue. Pour qu'en 1969, ces blagues de Gilles Renaud sur la drogue et la religion puissent passer la rampe, il fallait que les mentalités soient vraiment en train de changer. Le rire ainsi

généralisé était certainement libérateur. Le *Spectacle d'adieu* s'inscrivait ainsi de plain-pied dans le mouvement de la contreculture américaine (« sex, drugs and rock and roll »), tout en adaptant son discours à la réalité québécoise.

### **Un spectacle qui fait place aux femmes**

Le *Spectacle d'adieu* fait aussi écho au féminisme qui prend de l'ampleur à la fin des années soixante au Québec. Ce n'est pas une coïncidence s'il y a plus de comédiennes que de comédiens qui participent à la création du spectacle, alors que le nombre de diplômés de l'École nationale de théâtre durant cette période compte plus d'hommes que de femmes. En 1968, la nouvelle cohorte d'élèves compte deux femmes pour six hommes. En 1969 et en 1970, on dénombre quatre femmes et sept hommes. Sur une période de vingt-deux ans entre 1960 et 1982, il n'y a que six années où la cohorte d'élèves acceptée en première année à l'École nationale de théâtre comptait plus de femmes que d'hommes : 1960 (la première cohorte de l'école nationale de théâtre dont fit partie Jean-Luc Bastien), 1962, 1976, 1979, 1980 et 1982. Nicole Leblanc est la seule comédienne du spectacle à avoir étudié dans une cohorte, celle de 1962, qui comptait plus de filles que de garçons<sup>12</sup>. Quant à elle, Odette Gagnon était la seule femme de son groupe en 1964<sup>13</sup> (*L'École*, 155).

Dans le *Spectacle*, on remarque d'abord qu'on s'attaque à certaines images stéréotypées voulant que la femme soit faible et craintive. Au quatorzième tableau, dans son improvisation, Gilles Renaud s'attendait probablement à ce que Nicole Leblanc joue

---

<sup>12</sup> C'est la deuxième plus petite cohorte d'élèves de l'École nationale de théâtre entre 1960 et 1982 (*L'École*, 155)

<sup>13</sup> C'est d'ailleurs la plus petite cohorte de l'École nationale de théâtre entre 1960 et 1982. Voici la liste d'élèves de cette cohorte : Odette Gagnon, Raymond l'Heureux, Hubert Piuze, Gilles Renaud et Jean-Guy Roy (*L'École*, 155).

le rôle de la femme qui a peur des araignées, ce qui ne fut cependant pas le cas et ce qui fit évoluer l'improvisation dans une autre direction :

LA MARIÉE. C'est qu'y a, là?  
 LE MARIÉ. Y a une araignée.  
 LA MARIÉE. Onnnnnhhhh. Est belle.  
 LE MARIÉ. Ouais.  
 LA MARIÉE. Est ben belle.  
 LE MARIÉ. « Est belle, Gilles, ben belle, Gilles... » (Tableau 14, *infra*, p.250)

En fait, dans la majorité des tableaux du spectacle, les personnages féminins sont audacieux et tiennent tête à l'autorité, souvent symbolisée par un personnage masculin. Considérons entre autres Tahiriri, qui, tant qu'elle le peut, tient tête au metteur en scène :

METTEUR EN SCÈNE. That's better, on your knees.  
 TAHIRIRI. Non. (Tableau 18, *infra*, p.291)

Il y a aussi Yerma qui continue de parler malgré les « tais-toé » menaçant de « Pôpa » (Tableau 21). Il y a Médée : « J'écrase du pied, j'assume, je revendique. Bêtes, je suis vous! Tout ce qui chasse et tue cette nuit... est Médée » (Tableau 21, *infra*, p.305). Clytemnestre est une autre figure féminine forte : « Vous voulez m'éprouver, han? Vous m'prenez pour une femme inconsidérée, c'est ça, han?! J'vous l'dis, moué! Vous devez l'savoir : mon cœur tremble pas, pis vos critiques comme vos louanges, ça m'laisse indifférente » (Tableau 23, *infra*, p.308). Sa fougue a des accents de révolution québécoise en faveur de l'indépendance politique face à ceux qui la harcèlent avec des « Sorry I don't speak French » : « J'm'en viens! J'm'en viens avec la victouère. J'm'en viens vous annoncer la fin du pouvoir de ceux qui nous ont piétinés! » (Tableau 23, *infra*, p.310). En terminant, notons qu'il semble n'y avoir qu'un seul personnage féminin très dénigré tout au long d'un tableau. C'est la mariée du troisième sketch improvisé. Son mari lui parle toujours durement : « T'es toujours fatiguée, ossti! Sacrament! [...] C'ben

plus important, l'bicycle, tabernaque! [...] Laisse-lé faire, ton ossti d'gilet. [...] Toi t'as des hémorroïdes! [...] J'm'en câlisse... Maudite niaiseeeeeeeuse! » (Tableau 17, *infra*, p.256-262) Néanmoins, ce personnage féminin finit par déterminer l'issue de l'histoire à la fin du tableau :

LE MARIÉ. Viens t'en, sti! On s'en va à San Francisco : here we go.

LA MARIÉE. Non, non, non! J'm'en vas voir ma mère!

LE MARIÉ. Han?

LA MARIÉE. J'm'en vas voir ma mère.

LE MARIÉ. Quelle mère?

LA MARIÉE. J'm'en vas voir ma mère. M'en vas voir ma mère. Che... ché pu... ché pu quoi faire avec mon tricot. M'en vas voir ma mère, t'as compris, c'est moi qui conduis! Allez! Allez! Mets-toi là-bas, là! C'est moi qui conduis pis on s'en r'vient à Montréal. Allez! (Tableau 15, *infra*, p.263-264)

Le *Spectacle d'adieu* met en scène des personnages féminins forts qui affrontent des forces autoritaires. Bien que ces personnages ne gagnent pas toujours clairement leurs batailles, ils font écho aux luttes féministes qui surviennent à l'époque des représentations du spectacle.

### **Forme théâtrale**

Un autre lien à faire entre le *Spectacle d'adieu* et l'évolution du théâtre québécois à la fin des années soixante a trait à la rupture esthétique qui s'opère dans ce domaine. Greffard et Sabourin résument bien le lien que nous avons déjà établi entre formes dramaturgiques et situation sociale :

La remise en question du théâtre à la fin des années 1960 est le fait d'une nouvelle génération qui est déterminée à opérer des changements radicaux dans la société [...]. La nouvelle esthétique rejette le texte en faveur de la création collective, définit une expression artistique polyvalente qui intègre la chanson, la musique d'inspiration québécoise et l'expression corporelle. La langue parlée se substitue à la diction savante, et la spontanéité au jeu emprunté et codifié, jugé inapte à exprimer des sentiments collectifs, vrais et profonds. (Greffard et Sabourin, 83)

S'il n'a pas inventé cette esthétique multiforme, le *Spectacle d'adieu* la met certainement à l'honneur, avec la place qu'il fait à la création collective, à l'improvisation, à la chanson, au parler québécois et à des jeux de scène innovateurs reposant sur une économie volontaire de moyens – ce que Michel Bélair appelle une « esthétique économique » en affirmant que l'expression est de Jean-Claude Germain : « Le phénomène n'était pas nouveau en soi; il allait pourtant permettre une des premières mises en forme de ce que l'on pourrait appeler un espace théâtral proprement québécois » (Bélair, *Le Nouveau théâtre*, 68). Selon Jean-Marc Larrue toutefois, c'est carrément Germain qui a été le premier à expérimenter cette approche de l'esthétique économique dans le théâtre au Québec :

Le T.M.N. a également, par ce spectacle [le *Spectacle d'adieu*], instauré le principe de l'« esthétique économique » — ainsi que la nommait Germain — qui devait marquer toutes les productions du Jeune Théâtre jusqu'au début des années 80. L'« esthétique économique » est la variante locale du théâtre pauvre de Grotowski et de cette scène entièrement vidée que prônait Peter Brook. (Larrue, « La création collective », 158-159)

Cet esthétisme économique, qui consiste à mettre l'accent sur le jeu des acteurs plutôt que sur les accessoires et le décor, est annonciateur du travail subséquent de Germain. Selon Bélair, « [le *Spectacle d'adieu*] devait profondément marquer toutes les productions ultérieures du T.M.N. » (Bélair, *Le Nouveau théâtre*, 68) Lors du *Spectacle d'adieu*, il n'y avait aucun accessoire sur scène, si ce n'est quelques tabourets (Bélair, *Le Nouveau théâtre*, 68). Bref, les éléments scénographiques étaient absents, mis à part l'éclairage et une bande de couleur qui décorait la scène : « [...] rien ne devait venir s'y ajouter pendant le spectacle. [...] Puisque rien, puisqu'aucun décor ne permettait de fixer quelque lieu ou quelque non-lieu que ce soit, tout allait donc venir du texte et de l'espace

que réussiraient à créer les comédiens » (Bélaïr, *Le Nouveau Théâtre*, 68). Les comédiens du spectacle n'étaient même pas costumés. Ils portaient leurs vêtements de tous les jours, et puisque leur habillement changeait d'une représentation à l'autre, certains moments du spectacle changeaient aussi et pouvaient avoir une incidence sur le texte :

GILLES RENAUD. Louissette Dussault est habillée par la maison [inaudible]. Elle porte ce soir un ensemble qu'on appelle un jump-suit, style G.I. bambou. Elle porte une petite ceinture orange, un petit foulard à la tête de la même couleur qui est très joli et elle semble en très grande forme.

NICOLE LEBLANC. Monsieur Bastien est vêtu par la maison Dupuis et Frères Limité. Vêtu d'un pantalon brun, d'un bas brun, d'un soulier brun et d'un petit béret vert, il est aussi en très grande forme. (Tableau 10, *infra*, p.219-220).

Cette économie délibérée de moyens s'accordait, comme nous l'avons vu, avec les moyens matériels et financiers très limités dont disposait la troupe pour monter le *Spectacle d'adieu*. D'ailleurs, le communiqué du lundi 15 septembre 1969 en fera mention :

*Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* peut être présenté dans n'importe laquelle salle et nécessite un minimum de facilités techniques d'éclairage [...]. Ce spectacle est présenté au public sans décors, sans accessoires et sans costumes. Si la chose est possible, il est même préférable que le spectacle soit présenté de plain-pied et que le public soit le plus près possible des comédiens. (Annexe, Images 5 et 6, *infra*, p.350-351)

Cette pauvreté à la Grotowski du théâtre du T.M.N. a malgré tout contribué à charmer le public et a bien servi un des motifs qui sous-tendaient la création de cette « vente de feu », c'est-à-dire de souligner que le théâtre non subventionné parvenait à faire beaucoup avec très peu de moyens, tandis que le théâtre dit officiel, largement subventionné, proposait un théâtre prévisible et soporifique (Vaillancourt, 31-32). Ce dépouillement quasi complet de la scène faisait éclater le cadre réaliste respecté par des

auteurs comme Gratien Gélinas ou Michel Tremblay. Dans le *Spectacle d'adieu*, il n'y a plus de quatrième mur qui sépare l'auditoire des comédiens. À plusieurs reprises pendant le spectacle, les comédiens s'adressent directement aux spectateurs, comme lorsque Jean-Luc Bastien leur explique les règles d'improvisation :

Ok, là? Bon, c'que j'viens d'vous dire là, c't'arrangé. [...] Avec le gars du théâtre, pas des vues, mais euh... Alors là, maintenant, c' que j'vais vous dire c'est vrai, c'est que c'qui s'passe, c'est qu'on va donner un thème d'improvisation et les trois filles, qui ont répété toutes les trois la scène du *Médecin malgré lui* depuis une semaine et demie, vont improviser avec Gilles; d'après vos applaudissements vous allez choisir laquelle est la meilleure... (Tableau 13, *infra*, p.240)

Le théâtre simplifié à l'extrême dans ses moyens pratiqué par le *Spectacle d'adieu* exigeait des comédiens qu'ils jouent une scène dans un lieu imaginaire et complexe qu'ils créaient eux-mêmes grâce à leur grand talent. À certains moments dans le spectacle, on ironise d'ailleurs sur le caractère dépouillé de la scène, comme c'est le cas au tableau 13, où Louise Dussault et Gilles Renaud semblent très préoccupés par la disposition et l'utilisation qu'ils feront de meubles imaginaires. Ils se promènent sur scène en déplaçant du matériel qui n'existe pas en vérité, ce qui fait bien rire l'auditoire. C'est d'ailleurs un moment du spectacle où ils s'adressent directement à lui pour lui expliquer le jeu de scène. L'auditoire reste muet jusqu'à ce qu'on lui ait expliqué ce qui est mimé. C'est à ce moment que les rires fusent : « Ça, c'est des meubles au cas où on 'n ait d'besoin » (Tableau 13). Notons également la fin de la première partie :

JEAN-LUC BASTIEN [...] Rideau! Comment? Y a pas d'rideau icitte?  
Rideau?!!  
MONIQUE RIOUX. Viens-t'en, chriss, y est sourd. (Tableau 18, *infra*, p.295)

De fait, il n'y avait pas de rideau qui séparait l'auditoire de la scène, même lors de l'entracte.

## Conclusion

*Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* représente bien la période où il a été créé à la fin des années soixante. Il fait écho aux changements politiques et culturels qui surviennent à cette époque. Les trois thèmes qui étaient chers aux intellectuels de *Parti pris* s'y retrouvent : indépendance, laïcisation et socialisme (ce dernier dans une moins grande mesure que les deux autres). La pièce se fait un peu le porte-parole de bien des questionnements d'ordre culturel et pédagogique qui surviennent dans les écoles de théâtre pendant la Révolution tranquille. Avec sa jeune équipe, symbole d'une jeunesse québécoise qui est démographiquement très importante durant cette période, le Théâtre du Même Nom est au cœur d'un bouillonnement culturel, et ce, particulièrement au niveau des changements qui s'opèrent dans l'appareil théâtral québécois. Les jeunes acteurs de la fin des années soixante n'ont pas froid aux yeux et expérimentent avec de nouvelles formes, de nouveaux contenus. Certains vont même jusqu'à boycotter leur diplôme à l'École nationale de théâtre. La contestation est au goût du jour. Pensons à *L'Osstidcho* et à d'autres événements culturels comme Expo '67 qui ont contribué à élargir la mentalité des jeunes Québécois. À une époque où les rues du Québec sont le théâtre d'actes terroristes et de manifestations souvent violentes sous l'influence d'intellectuels tel Pierre Vallières, le *Spectacle d'adieu* est aussi une scène de revendication. Avec un « coach » (Bélair, « Une lutte à finir ») rassembleur comme Jean-Claude Germain qui est au fait et à la racine des changements qui adviennent au théâtre au Québec, comment aurait-il pu en être autrement?

Sur la scène politique, au moment où le Québec tente de se rapprocher de la France afin d'améliorer son sort au niveau international et ainsi se distancier de la

fédération canadienne, les Enfants de Chénier se placent en porte-à-faux par rapport à ces liens culturels de plus en plus forts qui contribuent à embrouiller les Québécois par rapport à leur identité au sein de la francophonie. La situation est d'ailleurs préoccupante dans le domaine du théâtre où les jeunes comédiens sont de plus en plus soumis aux maîtres de France qu'on invite au Québec pour les instruire. Graduellement, et avec des pièces comme le *Spectacle d'adieu*, l'influence de la France au théâtre sera habilement remise en question à la fin de la décennie.

Mais cette « vente de feu » parfois virulente ne vise pas seulement la France. Elle vise également à se débarrasser d'anciennes valeurs sociales, concernant notamment la place des femmes. Dans le *Spectacle d'adieu*, les femmes sont des personnages combattifs qui se tiennent debout face à l'autorité, tout comme celles de Voix des femmes qui manifestent dans la rue. Leurs batailles ne sont pas toujours gagnées, mais leur présence est accrue et leurs voix de plus en plus fortes. Notons également que la troupe des Enfants de Chénier est une équipe de comédiens qui compte plus de femmes que d'hommes. Dans *Nègres Blancs d'Amérique*, Pierre Vallières milite en faveur d'une prise de conscience, d'un désir de sortir de l'obscurantisme généré en grande partie par le clergé. Cette prise de conscience, le *Spectacle d'adieu* y contribue certainement à sa manière parfois sarcastique, parfois humoristique, un peu comme Ti-Pop. Mais le premier front sur lequel les comédiens du spectacle mènent leur combat est certainement celui de la langue. On joue carte sur table dès le début du spectacle : « J'voulais vous dire quequ'chose, moi, à propos d'la langue française [...] j'm'en contrechrisse, j'm'en contretabarnaque, pis j'm'en contrecibouère [...] » (Tableau 1, *infra*, p.201). C'est ainsi, avec quelques sacres bien québécois, que les soumis, les colonisés, engagent une « lutte à

finir » (Bélair) avec les figures d'autorité : Mr. Banks, un Français, Monsieur Robert, Molière, Musset, Shakespeare, Marivaux, Randolph Scott, Pôpa et les autres.

La visée du spectacle, c'est la libération, voire la décolonisation. Et presque tous les coups sont permis : « Vous connaissez les règles du jeu : pas de coups bas, mais démolissez-vous! Une lutte à finir en deux chutes. Allez-y, tapez-vous dessus! (Bélair, « Une lutte à finir »). Mais lorsqu'un arbitre est déclaré vainqueur d'un combat, comment peut-on s'astreindre à respecter les règles du jeu? (Tableau 12) On frappe donc l'adversaire avec une pluralité de stratégies pour le déstabiliser : blasphèmes, méprises, jeux de langage, ironie, autodérision et anachronismes. Ces attaques ont lieu au moyen d'une langue bien québécoise, le joul, et dans une forme de théâtre bien différente de celle du théâtre de répertoire. Cette forme théâtrale, bien qu'elle soit très épurée et pauvre en moyens, n'en reste pas moins efficace et éclatée. Ainsi, même avec ses moyens matériels et financiers limités, le *Spectacle d'adieu* reflète l'avènement d'un « nouveau » théâtre québécois qui prend forme à travers une rupture esthétique avec le théâtre d'avant. Au milieu d'autres compagnies théâtrales subventionnées, le T.M.N. réussit à faire plus avec moins et réussit même à inquiéter quelque peu les ténors de l'institution du Grand Théâtre au Québec.

En terminant, c'est un peu pour toutes ces raisons évoquées dans un contexte culturel et politique de la fin des années soixante que Michel Bélair parle du *Spectacle d'adieu* « comme l'un des points tournants les plus essentiels à la compréhension de ce qu'allait rapidement devenir par la suite le théâtre québécois » (Bélair, *Le Nouveau théâtre*, 69).

## **Chapitre 2 : Examen comparatif des créations collectives *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* (1969) et *The Farm Show* (1972)**

L'examen historique et comparatif du théâtre de création collective québécois et canadien-anglais des années soixante et soixante-dix, aussi appelé théâtre alternatif, a déjà été fait par des spécialistes comme Renate Usmiani dans *Second Stage : The Alternative Theatre Movement in Canada*, Diane Bessai dans *Playwrights of Collective Creation*, Denis W. Johnston dans *Up the mainstream : the rise of Toronto's alternative theatres 1968-1975* et Alan Filewod dans *Collective Encounters : Documentary Theatre in English Canada*. En contre-partie, bien que ces spécialistes étudient l'histoire de la création collective au niveau culturel, tout en la situant dans un contexte canadien et international (surtout Bessai et Usmiani), il n'existe pas d'étude comparative du théâtre de création collective qui implique une comparaison binaire entre le *Spectacle d'adieu* et une autre création collective du théâtre canadien-anglais de la même époque. Dans le présent chapitre, nous proposons la lecture comparative de la création collective *The Farm Show* (1972) du Théâtre Passe Muraille, produite sous la direction de Paul Thompson, et des *Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* (1969) du Théâtre du Même Nom, création collective produite sous la supervision de Jean-Claude Germain.

### **Objectif, hypothèse et méthodologie**

Le premier objectif de cette étude comparative est évidemment d'en apprendre davantage sur le *Spectacle d'adieu* en le comparant – en contexte canadien – à une autre œuvre du même genre et de la même époque. Comme l'explique Philip Stratford dans

*Pôles et convergences : essai sur le roman canadien et québécois*<sup>14</sup>, « en prenant les meilleures œuvres de nos bons auteurs et en braquant notre attention sur les unes et les autres, nous pourrions en apprendre davantage sur elles, les connaître plus à fond, mieux percevoir des aspects divergents que si nous les étudions isolément ou dans le cadre de leur propre famille littéraire » (Stratford, 13-14).

L'étude comparative du *Farm Show* et du *Spectacle d'adieu* a aussi comme objectif de vérifier deux affirmations similaires émises par Diane Bessai et Renate Usmiani qui ont étudié l'histoire de la création collective canadienne et québécoise. Dans *Playwrights of Collective Creation*, Diane Bessai explique :

In Quebec, collective creation was not only politically and culturally radical in subject matter but was also taken up as a deliberate political alternative to the literary theatre, whose writers were perceived to have defected to the mainstream. In English Canada, collective creation primarily served the cause of an anti-colonial cultural stance within a theatre whose mainstream [...] admitted little that was indigenous at all. (Bessai, 36)

Dans le même esprit, à la fin de *Second Stage*, Renate Usmiani conclut : « Generally speaking, Québec alternative theatre [...] shows a greater concern with the need to re-define and reinterpret its national history than do the alternative theatre companies in English-speaking Canada » (Usmiani, 151). Nous vérifierons si ces affirmations s'appliquent à l'étude binaire de ces deux créations collectives.

Afin de nous orienter dans cet exercice comparatif, nous nous inspirerons de la méthode de travail que Philip Stratford expose dans *Pôles et convergences* pour comparer des romans québécois et canadien-anglais :

---

<sup>14</sup> Nous citons ici la traduction française, par Monique V.-Landa (Montréal, Liber, 1991), de l'essai *All the Polarities. Comparative Studies in Contemporary Canadian Novels in French and English*, de Philip Stratford (Toronto, ECW Press, 1986).

J'aborderai chaque comparaison en apportant quelques détails biographiques et situerai chaque auteur dans son milieu. Puis, passant aux romans choisis, j'indiquerai brièvement leur origine et leur importance. Pour amorcer la comparaison proprement dite, je montrerai pourquoi ils constituent une paire compatible et j'en soulignerai les caractéristiques communes. [...] Opposer l'un des romans à l'autre, tenir compte d'une part des sujets et thèmes, d'autre part des styles et des structures, me rapprocher et me distancier tour à tour : ces démarches me permettront d'affiner mes définitions des types généraux des romans et révéleront le caractère exceptionnel de chacun des ouvrages dans le cadre d'un même type. (Stratford, 25-26)

### Notes biographiques : Paul Thompson

Paul Thompson est né le 4 mai 1940 à Charlottetown, à l'Île-du-Prince-Édouard. Il a cependant grandi dans l'ouest de l'Ontario, à Listowel, où son père était vétérinaire et « where he worked on his uncle's farm in the summers » (« Thompson, Paul : 2011 – Prix de la réalisation artistique : Théâtre »).

You have to imagine myself as a fourteen year old being sent to my uncle's farm to learn to be a man. I'm there and I am told that if I clean up the pig's pen one day, my aunt has an extra ticket to the Stratford Festival which is still in a tent. I work all day: hard, sweaty, smelly work, spending an hour to rubbing that stink off my body, and go and see *The Merchant of Venice*. (L'Ecuyer)

Il étudie le français à l'University of Western Ontario et après avoir obtenu son diplôme en 1963, il reçoit une bourse d'études du gouvernement français qui lui permet d'étudier à la Sorbonne : « [...] there he attended up to twenty plays per month to better attune his ear to spoken French » (Johnston, *Up the Mainstream*, 109). Il est influencé par le théâtre de Roger Planchon (1931-2009) et travaille bénévolement en tant que stagiaire et apprenti directeur pour lui au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, de 1965 à 1967 (Wagner, « Paul Thompson »). À cette époque, le type de théâtre que prônait Planchon, un théâtre près du

peuple, jouissait d'une popularité très grande en France. Au moment du décès de Planchon, en 2009, on pouvait lire dans *The Guardian* qu'il fut :

the most influential theatre director of his generation in France and a man of many talents - actor, writer, film director. For many years he led the celebrated Théâtre National Populaire (TNP), based in the Lyon suburb of Villeurbanne, a « people's theatre » that aims to bring culture to working-class audiences beyond the Parisian boulevards. [...] Planchon was influenced by Brecht's idea that historical theatre should be based on detailed research into the lives of working people. (Bradby)

Le travail avec Planchon aura très certainement influencé Thompson dans la création de ses projets. Comme l'explique Brian Kennedy dans *The Baron Bold and the Beauteous Maid* : « Thompson was more interested than his contemporaries to create theatrical moments in which Canadian audiences could actually see themselves » (Kennedy, 189).

Lors d'une interview téléphonique réalisée avec Thompson, nous lui avons demandé ce qui l'avait davantage marqué chez Planchon :

There were two things. The first one was the interest French directors like Planchon had in their audience. They had a very very special approach to developing their audience and relating to their audience. The second was Planchon's ability to respond to what actors were giving him on stage and change completely a bunch of different approaches because he saw something better. In fact he had a great line which warned everybody. When he talked to actors he told them he had a big sign behind him that said : « J'ai le droit de me contredire ». Planchon would glean ideas from wherever he could. (Thompson, interview personnel)

Avec Planchon, Thompson a appris l'importance à accorder à l'auditoire dans la création d'un spectacle, de façon que cet auditoire puisse s'y reconnaître en quelque sorte. Il a aussi appris que la création d'un spectacle pouvait se faire jusqu'à la toute dernière minute avant sa création, un élément que Thompson appliquera dans la production du *Farm Show*.

En 1967, Thompson revient en Ontario, « hoping to apply the techniques and attitudes he had learned in European theatre to create a new kind of theatre in Canada » (Johnston, *Up the mainstream*, 110). Au printemps 1967, il est engagé comme adjoint à la réalisation à Stratford pour travailler sur *Le Tartuffe* de Jean Gascon qui y sera présenté :

In the Festival's workshop program, Thompson found himself working with new writers and a nucleus of enthusiastic, experienced actors eager to stretch themselves artistically. [...] There he also met actress Anne Anglin, whom he married in 1970, and who was to become one of the most admired actors at Theatre Passe Muraille. (Johnston, *Up the Mainstream*, 110)

Entretemps, il travaille à Montréal entre 1968 et 1969 avec le théâtre qui a donné naissance au Centaur Theatre, l'Instant Theatre, situé à la Place Ville-Marie, où il dirige quelques pièces dont *Fin de partie* de Samuel Beckett. Comme Frédéric Moreau du roman de Flaubert, c'est à cette époque que Thompson fait son « éducation sentimentale » :

I had what I called « my éducation sentimentale » in Montreal in the winter of 1968. I was in Montreal because I was offered work at Instant Theatre and I did a bunch of shows there. The Instant Theatre was a very happening place at the time. It had about a hundred seats. It played at noon hour. Two performances each noon hour. There was a real happening crowd there. I probably did approximately six plays there. And I could support myself in my modest living circumstances so I could be in the most exciting city in Canada at the time, Montreal. In the second year I was there, the winter of 1969, I shared an apartment with a student of the National Theatre School. I needed to immerse myself in the culture and the politics. I was protesting in front of McGill saying « À bas les Anglais<sup>15</sup> ». Irony was not missed on a whole bunch of people. I spent one and a half winters in Montreal because I was doing Stratford in the summer of 1968 and the summer of 1969. In between the first and the second summer I was in Montreal doing plays and being a groupie of the Théâtre d'Aujourd'hui. I saw a bunch of other stuff too. I was there for

---

<sup>15</sup> Il s'agit de la grande manifestation du 28 mars 1969 devant l'Université McGill. Les manifestants réclament une plus grande place accordée au français à cette université, ainsi que la création d'une autre université de langue française à Montréal : « Des insultes sont échangées, des slogans hurlés – “McGill français”, “McGill au peuple”. Quelques mois plus tard, l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ouvrira ses portes. (« Manifestation en faveur de la francisation de l'Université McGill », *Bilan du siècle*)

« La nuit de la poésie »<sup>16</sup>. I was there for the great early productions of Yvon Deschamps and Robert Charlebois. (Thompson, interview personnel)

À l'époque, l'intérêt de Paul Thompson pour Stratford diminuait alors que celui pour le Québec et sa culture grandissait. Selon Johnston, Thompson « feels that working at the Festival prevented him from progressing toward what became the backbone of his work, making plays based on his own and his audience's heritage » (Johnston, *Up the Mainstream*, 111). Dans une interview filmée intitulée *Conversations about The Farm Show*, Thompson parle du fait que certains théâtres sont « reserved totally for kings and queens » (Ondaatje, *Films by Michael Ondaatje*). En 1969, à l'invitation de Martin Kinch, il se joint à l'équipe de direction du Théâtre Passe Muraille. En fait,

Though not the founder of Passe Muraille, it was Paul Thompson who took over the company when no one else wanted it, Thompson who developed its distinctive performance style, Thompson who scoured the hinterland for new audiences, who built bridges to other companies, and who raised the money for its present home. Paul Thompson was also Passe Muraille's longest-serving artistic director, from 1970 to 1982. (Johnston, recension de *Dangerous Traditions: A Passe Muraille Anthology*.)

En 1970, Thompson dirige avec le Théâtre Passe-Muraille une adaptation de *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* de Jean-Claude Germain intitulée *Notes from Quebec* :

Thompson's first work for Theatre Passe Muraille, staged in May of that year, was consistent with the theatre's counter-culture leanings. Entitled *Notes from Quebec*, it is described in Theatre Passe Muraille's records as an adaptation. Actually, the production was a collective creation, freely translated from *Diguïdi, Diguïdi, ha! ha! ha!* The script began as collective verbal improvisations by Jean-Claude Germain at the Théâtre du Même Nom, where he was co-ordinator and animateur. Thompson had admired Germain's play for three actors during the previous year in Montreal. [...] It exemplifies the kind of revolutionary energy in Quebec's collective theatre of the time, which appealed to Thompson. In a small way, this

---

<sup>16</sup> La première Nuit de la poésie a lieu au Gesù le 27 mars 1970; environ 150 poètes provenant de toutes les régions du Québec y participent. Des milliers de personnes assistent à cet événement organisé par Gaston Miron et Claude Haeffely, et marqué par la présence d'artistes comme Denis Vanier, Michèle Lalonde, Claude Gauvreau, Roland Giguère, Gatien Lapointe, Paul Chamberland, Raoul Duguay et Nicole Brossard.

marked the beginning for Thompson and Theatre Passe Muraille of a different kind of alternative theatre — with its roots less in the American counter-culture of radical and defiant self-expression and more in the particularities of Canadian culture and politics. (Bessai, 35-36)

*Notes from Quebec* n'a pas été bien reçu par la critique. Selon Thompson, le fait que la pièce n'était pas assez sensationnelle et qu'elle a été jugée trop verbeuse joua en sa défaveur. Ce ne sera cependant pas la seule fois qu'il collaborera avec le Théâtre d'Aujourd'hui, car en 1978, il y présentera *Les Maudits Anglais* :

It was a terrific moment in history because it was two years after the PQ had come to power and two years before the first referendum. So I brought a whole bunch of Anglos to Quebec to save it from itself. The whole point, apart from one actor, is that none of them really spoke French, but they acted in bad French so they massacred the language. The irony of that was to show how the rest of Canada was misunderstanding what was happening in Quebec and to show at the same time that there were interesting parallel passions in the rest of Canada. [...] The audience understood the humor of the play and really admired us for our guts in massacring the language. (Thompson, interview personnel)

Paul Thompson a été directeur général de la section anglophone de l'École nationale de théâtre de Montréal de 1987 à 1991. Après son départ, il a poursuivi sa carrière de directeur, « [...] specializing in the development of new plays. He has directed at Montreal's Centaur Theatre, Alberta Theatre Project, the Blyth Festival, Native Earth Performing Arts Society in Toronto, De-ba-jeh-mu-jig company on Manitoulin Island, and Theatre Passe Muraille » (Wagner, « Paul Thompson »). En 2011, Paul Thompson reçoit le prix du Gouverneur général du Canada pour les arts et spectacles dans la catégorie réalisation artistique.

### Notes biographiques : Jean-Claude Germain

Jean-Claude Germain est né le 18 juin 1939 sur la rue Fabre à Montréal. Cette rue est d'ailleurs le théâtre de bien des historiettes qu'il raconte dans un livre qu'il fait paraître en 2007, *Rue Fabre, centre de l'univers : historiettes de mon jeune âge*<sup>17</sup>. Il fait ses études classiques au Collège Ste-Marie à Montréal entre 1950 et 1957 (Lavoie, 107). « Tout en étudiant à l'U. de Montréal (1957-1959), il fonde le Théâtre Antonin-Artaud, en 1958, et entreprend la production d'*Ubu roi*, projet qu'il doit abandonner faute d'argent » (Bourassa, « Jean-Claude Germain »). Entre 1965 et 1969, Jean-Claude Germain est journaliste au *Petit Journal* où il rédige la section « Spectacles ». De 1968 à 1971, il est secrétaire exécutif du Centre d'essai des auteurs dramatiques. « En 1969, il fonde le Théâtre du Même Nom (T.M.N.), un théâtre expérimental où il affiche clairement sa volonté de s'éloigner des théories du "Cartel" [mainmise exercée sur le milieu théâtral] adoptées par le Théâtre du Nouveau Monde (T.N.M.) » (Bourassa, « Jean-Claude Germain »). Comme on l'a déjà vu, *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* est la première pièce du groupe créée le 23 septembre 1969 à la salle du Théâtre d'Aujourd'hui :

Les comédiens de la troupe de Germain, connus sous le nom des Enfants de Chénier (1969-1971), puis, par la suite, des P'tits Enfants Laliberté (1971-1973), se joignent à la troupe d'André Brassard (Mouvement contemporain) et à la compagnie de Jean-Pierre Saulnier (Apprentis-Sorciers) pour former le Centre du Théâtre d'aujourd'hui, dont Germain est le directeur général de 1972 à 1982. (Bourassa, « Jean-Claude Germain »)

---

<sup>17</sup> Ce n'est pas seulement Paul Thompson qui s'intéresse à Jean-Claude Germain au Canada anglais. *Rue Fabre: Centre of the Universe* a été traduit par Donald Winkler en 2012 et a paru chez Véhicule Press. De plus, comme on le mentionne dans le *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord (DALFAN)* : « Ses activités théâtrales débordent sur le domaine du cinéma et de l'enseignement. Ainsi, l'Ontario Educational Communication Authority filme, sous la direction de Harry Fishback, six épisodes du texte "Les jeunes s'toute des fous!" et sept épisodes de "Canadiens, Canailles, Canayens". Germain en écrit les scénarios » (DALFAN, p. 599).

Il recevra plusieurs prix et distinctions, comme celle d'être nommé Patriote de l'année par la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal en 1993. On lui décerne le prix Gascon-Thomas en 1994, prix remis « à des artistes et artisans de la scène qui ont contribué de façon exceptionnelle à l'épanouissement du théâtre au Canada et dont la carrière est source d'inspiration pour les étudiants qui s'appêtent à faire un pas dans le milieu professionnel » (Prix Gascon-Thomas). Germain est président d'honneur du Salon du livre de Montréal de 1990 à 1998. Au salon du livre de 2001, on lui remet le prix Fleury-Mesplet qui « est décerné à une personne, un organisme ou une compagnie qui, par son action, ses initiatives et son dynamisme, contribue au progrès de l'édition québécoise » (Prix Fleury-Mesplet). On le nomme également chevalier de l'Ordre de la Pléiade en 2001, distinction accordée par l'Assemblée nationale du Québec.

### ***The Farm Show* : un point de rupture dans l'histoire du théâtre canadien-anglais**

Une des premières choses qui nous ont incités à comparer le *Spectacle d'adieu* et *The Farm Show* est l'importance respective que ces deux œuvres ont trouvée aux yeux des spécialistes du théâtre canadien et québécois. Les deux pièces sont en quelque sorte considérées comme des tournants dans le développement, l'histoire et l'héritage de la création collective au pays.

L'importance du *Spectacle d'adieu* pour certains spécialistes du théâtre québécois comme Jean-Marc Larrue et Michel Bélair, de même que la fréquence de la présence de cette création collective dans le discours critique sur le théâtre québécois, ont été exposées au chapitre précédent. Nous aimerions démontrer ici que *The Farm Show*, pièce créée dans la grange de Ray Bird à Clinton, en Ontario, au mois d'août 1972, jouit d'une

importance aussi grande (sinon plus) dans l'histoire du théâtre alternatif canadien. En d'autres mots, on peut affirmer que plusieurs spécialistes considèrent *The Farm Show* comme un tournant dans l'histoire du théâtre canadien-anglais au même titre que le *Spectacle d'adieu*.

Le texte qui rend hommage à Paul Thompson à l'occasion de la remise du Prix du Gouverneur général du Canada pour les arts du spectacle décrit *The Farm Show* comme étant « a revolutionary production, credited as one of the first true “collective creations” in Canada » (Thompson, « Prix de la réalisation artistique »). Dans *Playwrights of Collective Creation*, Diane Bessai écrit que Paul Thompson est « the most influential Canadian practitioner of collective creation at the time [on parle des années soixante-dix] » (Bessai, 14). La marque qu'a laissée Paul Thompson sur le théâtre canadien doit beaucoup au *Farm Show*. Dans l'*Oxford Companion to Canadian Theatre*, David Barnet écrit que cette production fut « the first critically successful collective creation, and the influence of this production and its director Paul Thompson have been substantial » (Barnet, 106). Renate Usmiani note aussi l'importance du *Farm Show* dans le contexte du développement de la création collective canadienne : « In spite of its deceptive surface simplicity, *The Farm Show* is a highly complex production; it is clearly the most successful in its genre produced by Passe Muraille » (Usmiani, *Second Stage*, 54). Dans *Collective Encounters : Documentary Theatre in English Canada*, Alan Filewod explique que *The Farm Show* est devenu un modèle d'inspiration pour les créations collectives qui verraient le jour après 1972 :

*The Farm Show* is important both as a play and a cultural phenomenon. It stands as one of the finest works of the Canadian theatre, and it became the model for a form of community documentary theatre based on the actors' personal responses to the source material. *The Farm Show* inspired

numerous imitations across Canada, most of which applied techniques of collective creation developed by Passe Muraille's artistic director, Paul Thompson. (Filewod, *Collective Encounters*, 24)

Dans *L'Encyclopédie canadienne*, Filewod répète l'importance qu'il accorde au *Farm Show* en considérant la pièce comme une « landmark event [that] became a template for hundreds of similar projects across English-speaking Canada » (Filewod, « Collective Creation »). Paul Thompson lui-même avoue que cette production a fait des petits :

The end result of *The Farm Show* in relationship to Clinton is that there is now a theatre ten miles away from Clinton, in Blyth, where they do creative original Canadian plays in the summertime in a 450-seat theatre. It's only one of two theatre companies in English Canada where creativity and original work are at the centre of the season and they have over 400 seats. There is a place in Calgary called Alberta Theatre Project that has a winter Canadian season where they do four new Canadian plays each winter in a 400 seat theatre. Usually original plays seem to be developed in a 100 to a 200 seat. And then those shows take off when the company goes on tour. It's an interesting spinoff. It would not have happened without *The Farm Show*. (Thompson, interview personnel)

Le Théâtre Passe Muraille est une troupe de théâtre et un lieu de production de pièces du théâtre alternatif qui existe encore aujourd'hui (basé à Toronto). Comme le Théâtre d'Aujourd'hui qui est fier de présenter seulement du théâtre québécois et franco-canadien<sup>18</sup>, le Théâtre Passe Muraille ne présente que du théâtre canadien qui est « innovative and provocative » (Théâtre Passe Muraille, *About TPM*). Dans l'histoire du théâtre canadien, la place du Théâtre Passe Muraille n'est plus à faire. Pour certains comme Robert C. Nunn, *The Farm Show* est à la racine même de ce qu'est devenu aujourd'hui le Théâtre Passe Muraille. En 1989, il écrit que *The Farm Show* fut « [t]he

---

<sup>18</sup> Sur le site internet du Théâtre d'Aujourd'hui, sous l'onglet « Mission et Historique », on peut lire la mission qu'il se donne : « Le Théâtre d'Aujourd'hui se consacre exclusivement à la création, la production et la diffusion de la dramaturgie québécoise, et canadienne d'expression française » (Théâtre d'Aujourd'hui, « Mission et historique »).

definitive example of the work of Toronto's Theatre Passe Muraille » (Nunn, « *The Farm Show* », 201).

Selon Brian Kennedy, la pièce « caused a small revolution in Canadian theatre » (Kennedy, 186). Thompson voulait créer un théâtre local qui n'était pas importé d'ailleurs et qui serait apprécié par les gens de l'endroit. L'influence de Roger Planchon et de son théâtre populiste l'a certainement encouragé à aller de l'avant avec son objectif de créer du théâtre « d'ici » :

Lacking suitable Canadian plays, and disposed towards collective action by the ideological fashion of the day, many troupes began creating their own plays, defining their identity and cultural base in local history. Passe Muraille's production of *The Farm Show* in 1972 stands as a seminal event in this movement; it signaled the preoccupation of alternate theatre with indigenous material. (Filewod, « Alternate Theatre », 17)

Comme l'explique Diane Bessai, *The Farm Show* poussait l'expérience du théâtre local dans le contexte de la création collective jusqu'à des nouvelles limites :

The main distinctions to be drawn between Theatre Passe Muraille's collective creations of the period and conventionally developed plays are more than multiple authorship and presentational structures. Primarily, they lie in the foregrounding of the actors as performers who are establishing direct lines of communication with an identified audience that had little experience of a genuinely indigenous Canadian theatre. (Bessai, 126)

Ce qui a cependant été peu souligné jusqu'ici et que nous exposerons plus loin, c'est l'influence non négligeable qu'ont eue le séjour de Thompson au Québec à la fin des années 1960 et en particulier le travail de Jean-Claude Germain sur la production d'un spectacle comme *The Farm Show*.

Listowel, le village ontarien où a grandi Thompson, est à environ une heure de route de Clinton où a eu lieu *The Farm Show*. L'idée du spectacle était simple : « [...] doing a play about the kind of Ontario farming community in which Thompson had been

raised » (Johnston, *Up the Mainstream*, 119). Ted Johns, à qui l'on doit la version écrite du *Farm Show*, était un bon ami de Thompson, et certains membres de sa famille vivaient à Clinton : « This personal connection was the single most important factor in the success of the *Farm Show*; it gave the actors the credibility to make contacts and overcome suspicions in a tightly knit community » (Filewod, *Collective Encounters*, 35).

Ray Bird, un résidant de Clinton, a accepté de prêter une maison de ferme vieille de 120 ans, inutilisée (et presque inutilisable à cause de son piètre état<sup>19</sup>), pour loger Paul Thompson et sa troupe. Bird a aussi offert une grange abandonnée qui servirait à Thompson et à son groupe pour les répétitions pendant tout l'été 1972. Bien que le logis fût fourni gratuitement par Bird, Thompson devait trouver des fonds pour engager des acteurs. Comme l'explique Johnston : « Although Passe Muraille did not have the funds to underwrite such a project, Thompson decided to use his own earnings from Brock [University] and set about assembling his cast » (Johnston, *Up the Mainstream*, 119).

Ceux qui acceptèrent de se joindre à Thompson (sans trop savoir exactement ce qu'on attendait d'eux) furent David Fox, Fina MacDonnell, Miles Potter, Janet Amos, Anne Anglin (son épouse) et Alan Jones (qui quitta très vite la troupe pour être remplacé par Paul Thompson pendant la tournée et puis par Ted Johns l'année suivante lors de la reprise de la pièce). Thompson ne savait pas vraiment lui-même, à l'époque, où tout cela le mènerait et à quoi ressemblerait cette œuvre. Le style un peu chaotique de son travail de direction, le foisonnement de ses idées et le caractère expérimental des structures de ses projets de théâtre, voilà autant d'éléments qui font de lui une personnalité particulière dans le monde du théâtre canadien, voire qui ont contribué à sa renommée. Plusieurs

---

<sup>19</sup> Ray Bird explique : « I did not think the house was in livable conditions, but [Paul Thompson] had a look at it and he thought it would be alright » (Ondaatje, *The Clinton Special*).

acteurs et actrices ont en effet eu de la difficulté à travailler avec lui (pas seulement l'équipe du *Farm Show*) à cause du sentiment d'insécurité qu'ils éprouvaient lorsqu'ils étaient dirigés par Thompson.

En tant que membre original du groupe qui a créé *The Farm Show* en 1972, David Fox se souvient que même après quelques jours de répétition, personne ni même Paul Thompson ne savaient où l'expérience les mènerait : « I had no idea and Paul had no idea, talking about it beforehand and talking about it in the first few days of rehearsal, no idea, what form the show was going to take » (Ondaatje, *The Clinton Special*). Les remarques de Miles Potter vont dans le même sens : « As far as I know he did not have any idea about what we were going to do when we got here [Clinton], and we assumed that he did, and he told us he didn't. And we assumed that he was lying. But he wasn't. He didn't know what he was going to do » (Ondaatje, *The Clinton Special*). Lorsque nous l'avons interviewé, Paul Thompson se remémorait à quel point il avait fait peur à ses acteurs; il prédisait aussi que ce serait difficile pour sa fille qui préparait – au moment de l'entrevue (au printemps 2013) – une sorte de suite au *Farm Show*, intitulée *Beyond the Farm Show*, laquelle a été présentée à l'été 2013 au Blyth Theatre Festival, 41 ans après la présentation du spectacle original<sup>20</sup> : « It's about what's happening in farming in 2013. Such as for the *Farm Show*, the actors have to do research. But I don't think she can scare her actors as much as I could. They can second-guess » (Thompson, interview personnel).

Le contrat des acteurs était simple pour la création du *Farm Show* : 35 dollars par semaine en plus de la nourriture et du logis qui étaient fournis. En échange, les

---

<sup>20</sup> Ce spectacle ne semble pas avoir répondu à toutes les attentes, si l'on en juge par le compte rendu publié dans le *Globe and Mail* de Toronto, le 3 juillet 2013, sous la plume de J. Kelly Nestruck. L'article s'intitule : « *Beyond the Farm Show* : Warm-Hearted and Entertaining, but not really much beyond *The Farm Show* ».

comédiens devaient rencontrer les membres de la communauté de Clinton, travailler bénévolement pour eux afin d'apprendre à les connaître et puis réussir à concevoir un spectacle de théâtre local à propos de cette communauté. Un des éléments primordiaux pour Thompson était que ses acteurs apprennent à parler comme des fermiers et qu'ils portent une attention particulière au langage des gens qu'ils rencontreraient. Il insiste sur le fait que son intérêt pour une langue populaire au théâtre s'est probablement forgé pendant son séjour à Montréal lorsqu'il a assisté à des pièces de théâtre comme celles de Jean-Claude Germain :

The initial exercise of *The Farm Show* was to have them listen to how farmers spoke in Clinton. They had to understand how to speak like them, and understand the cadence. That became the real core of the discoveries that we made. I suspect that was built out of the power of *joual*. (Thompson, interview personnel)

Mis à part le lien personnel entre Ted Johns et les habitants de Clinton, Alan Filewod souligne que Paul Thompson a su s'entourer d'acteurs qui étaient très talentueux pour mener à terme ce projet. Le fait d'avoir réuni tout ce talent dans de telles conditions est un indéniable ingrédient du succès de cette production : « Offering only thirty-five dollars a week and free accommodation in the farmhouse, Thompson gathered a cast of remarkably inventive and intelligent actors » (Filewod, *Collective Encounters*, 35). D'ailleurs, Thompson expliquait en entrevue que le choix des acteurs s'est fait scrupuleusement afin d'assurer une pérennité au *Farm Show*, ce qui n'a pas été le cas pour le *Spectacle d'adieu* :

I realized that it was inevitable that the company would split at one point or another because eventually the actors become aware of their talent. So the point was to not make the company completely dependent on those people and only those people. You could include new people. And what we found about *The Farm Show* is that if we were really really smart about who the new people were, the audience would think that the new people

are the originals and in this case they would not imagine anybody else doing it although before them there were other people. We went through at least three different complete sets of people in *The Farm Show* over its seven years of playing [1972-1979]. For example, Miles Potter wanted to explore his career and a guy called Eric Peterson came in and he ended up doing Miles's part so well that people could not believe that he hadn't done the original. Then Claire Coulter came in and took over from Janet Amos. We were very lucky with some of our people. We ended up at Passe Muraille with a gang of about 20 people who had multiple experiences in collective creation and depending on the show and their availability they could come back in and out. So the whole collective movement was able to sustain a lot longer than Jean-Claude's situation. So I think that I learned that from Jean-Claude's experience. (Thompson, interview)

Certes, le spectacle obtint un franc succès auprès de la communauté de Clinton, mais aussi dans des grands centres urbains comme Toronto, Ottawa, Vancouver, Edmonton, Winnipeg. *The Farm Show* a aussi fait une tournée des régions rurales de tout l'Ontario et de la Saskatchewan. Finalement, il a même été présenté en Angleterre et au Pays de Galles au printemps 1979 :

We took [*The Farm Show*] to rural areas in England where they had never had a play about farmers before. The audience was taken aback but delighted. They were certainly not used to seeing plays about farming showed to farmers. It was a significant original exchange. It was all over the south of England and we also went to Wales for three different performances. That was in the spring of 1979. (Thompson, interview personnel)

Cette popularité est ce qui en fait un spectacle assez particulier. Il est en effet remarquable de constater la vaste étendue de l'auditoire qui a porté un intérêt à la pièce même si cette dernière s'adressait au départ à un public assez restreint. Comme l'explique Diane Bessai :

Another interesting dimension is *The Farm Show's* way of reaching to an extended audience, whether rural or urban, from elsewhere. This audience relates to the image of a particular community only because the actors have rediscovered in their procedures within the play the vitality inherent in the rural way of life. (Bessai, *Playwrights*, 78)

C'est aussi une facette du spectacle que Renate Usmiani souligne dans son analyse de cette création collective, tout en ajoutant :

It was also performed on radio and its creation documented on film by Michael Ondaatje [*The Clinton Special*, 1974]. The enormous appeal of *The Farm Show* to audiences everywhere was truly astounding. John Coulter gave a partial explanation when he compared it to the impact of Irish theatre in the 1920s, based on self-discovery and identification. But while this theory may be correct for rural areas, it surely does not hold for big cities like Toronto and Ottawa. To urban audiences, *The Farm Show* appealed by its simplicity, its spontaneity, and its authentic characters and situations. (Usmiani, *Second Stage*, 48)

En conclusion, tout comme le *Spectacle d'adieu*, *The Farm Show* est considéré comme un point de rupture de l'histoire du développement de la création collective canadienne ou simplement du théâtre canadien par plusieurs critiques et spécialistes du théâtre parce qu'il représente un effort très original de création de théâtre local ou national qui a eu du succès tant au niveau local qu'à l'échelle nationale. Comme le *Spectacle d'adieu* qui visait la création d'un théâtre québécois libéré des influences classiques étrangères, à sa façon, *The Farm Show* avait aussi pour objectif de produire du théâtre de culture locale qui s'inspirait directement d'une communauté et d'événements réels. Le fait que le *Spectacle d'adieu* et *The Farm Show* avaient des objectifs similaires et que les deux œuvres sont considérées comme des créations collectives phares dans l'histoire du théâtre québécois ou canadien est un bon point de départ motivant une étude comparative de ces pièces.

### Points communs entre *The Farm Show* et le *Spectacle d'adieu*

Mis à part leur objectif et l'importance que des spécialistes leur accordent, il y a d'autres caractéristiques qui incitent à relier les deux créations collectives par l'entremise d'un exercice comparatif. D'abord, ces deux pièces sont identifiées par leurs créateurs comme étant des spectacles : *The Farm* « *Show* » et le « *Spectacle* » *d'adieu*. Les deux spectacles ont été créés avec la participation des comédiens et ont impliqué environ le même nombre d'entre eux. Le *Spectacle d'adieu* comptait deux acteurs, quatre actrices et un animateur, pour un total de sept participants. *The Farm Show* comptait quatre acteurs (trois après le départ d'Alan Jones), quatre actrices et un animateur, pour un total de sept ou huit participants. Tout comme Jean-Claude Germain, Paul Thompson jouait le rôle d'animateur. Néanmoins, contrairement à Germain, Thompson n'a jamais rédigé quoi que ce soit : « As a director, playwright (although never with pen and paper), and animateur, Thompson has been one of the most influential figures in modern Canadian theatre » (Filewod, *Collective Encounters*, 24). Il faut aussi noter la proximité des dates de la création des deux spectacles : seulement trois années les séparent. Mais ce qu'il faut souligner avec force, c'est que le *Spectacle d'adieu* précède *The Farm Show*, que Thompson l'a vu et qu'il est le premier à reconnaître l'influence que ce laboratoire dramaturgique très innovateur a eue sur lui et sur le tour qu'il allait faire prendre à ses expériences théâtrales au début de la décennie 1970.

Si l'on se penche sur les deux styles de théâtre, on note que les deux œuvres représentent un théâtre pauvre en moyen et en matériel de scène. En ce qui concerne le *Spectacle d'adieu*, le matériel de scène se résume à bien peu d'éléments comme on l'a expliqué au chapitre précédent : quelques tabourets « surmontés d'une bande de couleur »

(Vaillancourt 31-32). *The Farm Show* en comportait un peu plus, tout en restant assez modeste. Il y avait entre autres des ballots de foin (« Bale Scene »), des caisses et un drap (« Winter Scene ») et d'autres objets comme une vieille machine à laver utilisée par Janet Amos dans la scène « Washing Woman ». La scène du *Farm Show* était aussi tapissée d'une carte géographique représentant le cadastre de Clinton et décrivant l'emplacement des habitants de l'endroit : « This map (*marked on naked stage*) shows the roads and the names of the different farmers in the area » (Theatre Passe Muraille, *The Farm Show*, 19).

Par ailleurs, on peut faire des rapprochements entre les têtes dirigeantes des deux pièces. Les deux personnages sont nés à la même époque : en fait, moins d'une année sépare leur naissance. Ils ont tous les deux fait des études universitaires. Ce qui est encore plus intéressant à propos de ces deux animateurs, c'est que leurs chemins se sont réellement croisés à quelques reprises pendant leur carrière<sup>21</sup>. Comme nous l'avons vu, la deuxième pièce du Théâtre du Même Nom, *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!*, a été reprise par le Théâtre Passe Muraille en mai 1970, dans une traduction, une adaptation et une mise en scène de Thompson, sous le titre *Notes from Quebec* (Lavoie, 109). À ce propos, Diane Bessai écrit que « the most influential type of collective playmaking in Canada during the 1970s was free-form improvisation by the actors — as initiated by Paul Thompson at Theatre Passe Muraille in *Notes from Quebec* (1970) » (Bessai, 28). Étant donné que cette traduction-adaptation précède de deux ans la création du *Farm Show*, et que Thompson lui-même confirme son enthousiasme pour le travail de Germain, on peut

---

<sup>21</sup> Bien que ce ne soit pas là matière à grande comparaison littéraire, notons que Jean-Claude Germain et Paul Thompson ont une certaine ressemblance physique, entre autres parce qu'ils ont tous deux choisi de porter la barbe (voir Annexe, photos 10 et 11, Annexe, *infra*, p.346).

affirmer qu'il y a eu une influence de ce dernier sur Thompson dans l'expérimentation théâtrale de type « création collective » :

Fluently bilingual and familiar with French theatre after his period with Roger Planchon, Thompson was naturally attracted to the remarkable theatrical renaissance in Quebec in the late 1960s. Upon his return from France he had a winter in Montreal, and was one of the few Anglophone Canadian directors to attempt to bridge the gap between the two cultures. (Filewod, *Collective Encounters*, 32-33)

En lien avec le succès mitigé remporté par *Notes from Quebec*, il ne faudrait peut-être pas oublier que cette tentative, de la part de Thompson, de faire connaître une œuvre de Germain au Canada anglais par le biais de la traduction et de l'adaptation a eu lieu juste avant les événements d'octobre 1970. Peut-être faut-il donc mettre ce peu de succès en partie sur le compte du climat politique très tendu qui prévalait à cette époque, climat peu propice aux efforts de rapprochement et de compréhension mutuelle entre les « deux solitudes ». Paul Thompson explique ainsi cette mauvaise réception du public :

At Passe Muraille at that time, either you had a sensational piece of theatre that took off or you worked hard at getting noticed. And doing sensational theatre at the time was doing a whole bunch of nudity. It was considered outrageous social behavior. In that context, *Notes from Quebec* was a wordy play, and it wasn't going to generate a big audience. Even for Jean-Claude, compared to *Si Aurore m'était contée deux fois* and probably *Rodéo et Juliette*, I suspect that they had bigger audiences than for *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* (Thompson, interview personnel)

*Notes from Quebec* n'a jamais été publié. En fait, Paul Thompson a une sacrosainte horreur du canevas des créations collectives et n'a jamais été très intéressé par la publication des pièces de théâtre qu'il a dirigées, puisque, selon lui, le texte n'est pas assez représentatif d'une performance. D'ailleurs, en ce qui concerne une de ses productions, *Les Maudits Anglais*, Thompson a remarqué que le texte de la pièce ne représenterait qu'environ 30 pour cent de ce qu'on aurait pu vivre en assistant à la pièce

(Thompson, interview personnel). Il est donc quelque peu ironique d'avoir mis le mot « notes » dans le titre de la pièce puisqu'il n'y a aucune note écrite à son propos : « I think there is more than one irony in there. I think that the meaning of the script is that we should be learning from Quebec. It's "take note of this, baby, there are things happening over there » (Thompson, interview personnel). Il est donc clair que Paul Thompson a été marqué par le travail de Jean-Claude Germain et par tout le bouillonnement de la scène théâtrale québécoise à cette époque.

La deuxième collaboration entre Jean-Claude Germain et Paul Thompson est survenue à peine quelques mois plus tard, quand, à l'invitation de Thompson<sup>22</sup>, la pièce de Germain *Si Aurore m'était contée deux fois* est reprise par le Théâtre du Même Nom au Town Hall du Saint Lawrence Centre de Toronto. Elle a été produite dans le cadre du Festival du Théâtre Underground. La pièce est jouée les 3 et 4 septembre 1970. C'est donc dire que les échanges entre les deux dramaturges sont assez suivis durant cette période.

Huit ans plus tard, en 1978, Paul Thompson met en scène *Les Maudits Anglais* au Théâtre d'Aujourd'hui. Dans son article dans *Le Devoir* du 28 octobre 1978, Adrien Gruslin décrit l'enthousiasme de Germain par rapport à la présentation de cette pièce :

C'est un Jean-Claude Germain fort heureux de la réaction suscitée par le spectacle *Les Maudits Anglais* du Passe Muraille de Toronto que j'ai rencontré il y a quelques jours au Théâtre d'Aujourd'hui. Il y a de quoi! La présentation a attiré au local de la rue Papineau un public nouveau, unilingue anglais pour une bonne part. La venue de Paul Thompson et de son équipe a permis un échange profond entre deux groupes de création liés par des objectifs apparentés. « Jamais je n'aurais pu prévoir une réponse aussi enthousiaste du public », dit Germain. (Gruslin, « La courtepoinTE », 23)

---

<sup>22</sup> Précision que m'a apportée Jean-Claude Germain dans un courriel en date du 3 avril 2013 (Germain, « Les Maudits anglais et Notes from Quebec »).

Pour Thompson, ce spectacle avait pour objectif de démontrer à quel point le reste du Canada ne comprenait pas la situation du Québec et les revendications du peuple québécois.

En somme, il y a beaucoup de points communs entre le *Spectacle d'adieu* et le *Farm Show*. D'abord, les deux pièces sont présentées comme des spectacles qui ont impliqué environ le même nombre de participants incluant un animateur. La date de production des deux spectacles n'est pas trop éloignée. Ensuite, les deux pièces se revendiquent de l'esthétique du « théâtre pauvre ». Finalement, les deux animateurs des troupes de théâtre sont nés à la même époque et ils se connaissaient bien. Ils ont même collaboré dans quelques projets de théâtre et l'influence de Jean-Claude Germain sur Paul Thompson est indéniable.

### **L'importance et la contribution des acteurs**

Contrairement au *Spectacle d'adieu* dans lequel Jean-Claude Germain ne jouait pas, Paul Thompson a joué dans *The Farm Show* à l'époque où il a dû remplacer Alan Jones. Néanmoins, le rôle principal de Thompson a été essentiellement celui d'animateur, tout comme celui de Germain. Une similarité dans leur approche créatrice était de donner toute la place à l'acteur et à lui accorder le plus d'importance possible dans le processus de création du spectacle. Nous savons que chez Jean-Claude Germain, la place de l'acteur est au cœur du théâtre et qu'il était toujours prêt à pratiquer le minimalisme dans les décors pour lui donner encore plus de place. Dans la création du *Spectacle d'adieu*, ce sont surtout les acteurs qui ont participé à l'élaboration du spectacle à travers des improvisations dirigées par Germain. Pour Paul Thompson, la place de l'acteur est tout aussi importante, voire primordiale, comme l'explique Alan Filewod : « Thompson is

rare among Canadian directors in his reliance on the actors to discover not just the form and the structure of the play but its content and scope as well. Thompson would normally begin rehearsal of a play without any preconception of the final product » (Filewod, *Collective Encounters*, 28). Ce sont les acteurs, dirigés par Paul Thompson, qui ont créé *The Farm Show*. Pour Germain et Thompson, il est primordial de bâtir un spectacle à partir des connaissances et du potentiel de chaque acteur. Il s'agit d'utiliser ce potentiel au maximum. D'ailleurs, dans la création du *Spectacle d'adieu*, Germain a beaucoup considéré le potentiel individuel de chaque comédien.

En commençant le processus de création, je demandais toujours aux acteurs ce qu'elles et ils avaient en commun et ce que l'on pouvait faire ensemble. Si quelqu'un était capable de chanter une chanson western alors peut-être qu'on allait pouvoir faire un numéro western. Si on avait quelqu'un de l'équipe qui dansait, on allait peut-être faire un numéro de danse. Dans une création collective, on considère d'abord le potentiel des participants. (Germain, interview personnel, 2007)

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, un des points de départ du *Spectacle d'adieu* était le fait que les acteurs et actrices du Théâtre du Même Nom de l'époque avaient tous et toutes déjà raté une scène de théâtre classique pendant leur formation de comédien. Au lieu d'être un échec, le ratage d'une scène se transforme donc en possibilité de création. La démarche créatrice qui passe par l'acteur est très similaire chez Paul Thompson et particulièrement en ce qui concerne la création du *Farm Show*. Lors d'une interview accordée à Bob Wallace, Thompson explique :

Part of the concept of doing collective plays is saying that the actor has more to give than often is required or demanded of him in traditional plays. I think he should be more than a puppet. In the kind of work we're doing, we like the actor to really put some of himself in the play. We also work through the skills an actor has. If an actor could yodel, e.g., then I'd really like to put this yodel in a play. (Wallace, « Paul Thompson at Theatre Passe Muraille », 54)

Afin d'illustrer ce commentaire, prenons l'exemple de la cinquième scène de l'acte 1 intitulée « Bale Scene » du *Farm Show*. Dans cette scène, Miles Potter mime la journée de travail épuisante qu'il a vécue à travailler aux foins avec un fermier de la communauté de Clinton. Il raconte avoir vécu l'enfer dans cette grange où il suffoquait. Il devait transporter des balles de foin en culotte courte, ce qui lui causa de sévères égratignures : « I wasn't dressed for it » (*The Farm Show*, 40). À la fin de sa journée de travail, il était non seulement épuisé, mais frustré et en colère d'avoir été aussi naïf de s'être laissé convaincre de participer au projet de Paul Thompson. Le spectacle met donc en scène sa propre genèse. Malgré la frustration de Potter après cette journée, Paul Thompson lui a demandé de jouer ou de démontrer ce qu'il avait fait lors de cette expérience de travail.

Miles Potter raconte :

It was pure hell. And we went through a few hours of it, and I did not think I was going to make it. And by the time we knocked off I was really mad. I was really angry because I thought I had been conned into a sort of a ... [Paul Thompson] knew what it was going to be like, and I didn't. And he conned me into it knowing it was going to be hell; it was going to be really hard, and I was just going to destroy myself. And I was really mad. I was just covered with cuts, and I was bleeding, and I came home, and stomped around for a while. I would not talk to anybody; I would not talk to [Paul]. I went over to somebody's house and took a bath. [...] I went to bed. I got up the next morning and [Paul] said « show us what you did ». And I did it just as mad, and angry, and resentful as I could, and everybody fell out laughing. (Ondaatje, *The Clinton Special*)

C'est ainsi que le « show » prend forme. La scène qui en a résulté, la « Bale Scene », est l'une des plus populaires du *Farm Show* et, au départ, c'était nul autre que Miles qui pouvait l'interpréter puisque c'était lui qui l'avait en quelque sorte vécue. C'était lui « l'expert en la matière » pour expliquer ce travail ardu qu'est la récolte des foins à la ferme. Tout comme Jean-Claude Germain, Thompson a créé des acteurs « spécialistes » de divers domaines relatifs à la culture du village de Clinton. C'est à partir de la

connaissance des acteurs, de leur vécu à la ferme, que *The Farm Show* s'est créé. Comme on l'explique à la scène 1 de l'Acte 1: « We lived there for about six weeks and put this show for the people there », avant que le spectacle ne se déplace vers d'autres lieux (*The Farm Show*, 19). Le *Spectacle d'adieu* repose lui aussi sur un travail « de terrain », bien que d'un autre genre.

Ce n'est pas parce que Paul Thompson et Jean-Claude Germain sont très orientés vers les acteurs qu'ils sont nécessairement indulgents envers eux. Selon les dires de Louise Dussault, Germain est « terrible » au quotidien avec « un sens de l'humour assez féroce » (Andrès, 88). Selon les dires de Janet Amos, il n'est pas non plus facile de travailler avec Thompson : « Paul is always difficult to work with. He is very very challenging. Sometimes he uses words and vocabulary that you can't understand at all to describe something quite simple » (Ondaatje, *The Clinton Special*). Miles Potter est du même avis :

There is nothing easy about working with Paul. Nothing at all. He is a genius at figuring out what we should be doing in terms of what play, what subject, where you should go. He is a fanatic. [...] He was the first fanatic I had ever met [...] a guy who had one idea, an agenda, and a world view, and it was not going to change. And that's his strength. (Ondaatje, *The Clinton Special*)

Germain et Thompson partagent donc certaines caractéristiques dans leur intérêt pour le développement et l'utilisation des comédiens et dans leurs relations professionnelles avec ceux-ci, en tant qu'animateurs de groupes de création collective.

Dans *The Farm Show*, la contribution de l'acteur est surtout basée sur le mimétisme. Le rôle de l'acteur consiste à imiter les personnes qu'il a rencontrées à Clinton pendant sa préparation. Cette imitation se fait sans critique, sans jugement, comparativement au *Spectacle d'adieu* où l'imitation (des Français par exemple) prend

davantage l'allure d'une caricature. Cette imitation des Français (ou des Anglais parfois comme le metteur en scène anglophone du tableau 18) est assez cinglante, voire peu flatteuse. Certes, il y a aussi beaucoup d'imitation de personnages dans le *Spectacle d'adieu*, mais on ne sait jamais qui les acteurs imitent de manière précise, contrairement au *Farm Show* où il est important que l'on reconnaisse les personnes qui sont transposées sur scène. Dans le premier tableau du *Spectacle d'adieu* par exemple, on ne sait pas qui Jean-Luc Bastien imite exactement lorsqu'il dit « C'est rien mon p'tit, j'veus trouve ridicule ». On sait qu'il imite un Français à cause de sa démarche et de son accent, mais sans plus, et il n'est pas nécessaire d'en savoir davantage, car on construit un archétype. Seuls les comédiens savaient d'où provenait leur inspiration pour une imitation puisque c'est dans leur expérience personnelle de jeunes comédiens qu'ils avaient puisé pour concevoir la pièce collectivement. Le travail d'imitation dans ce spectacle relève davantage de la parodie. On imite pour se moquer. L'intention n'est donc pas la même.

Le rôle des acteurs des deux pièces est donc essentiellement celui d'imiter, quelle que soit la motivation. Cependant, bien que la forme de l'imitation soit différente, l'objectif est semblable : la création d'un théâtre qui puise son inspiration dans des réalités et préoccupations locales ou nationales. Dans *The Farm Show*, l'imitation vise à créer le portrait le plus véridique possible de la communauté de Clinton<sup>23</sup>, alors que dans le *Spectacle d'adieu*, c'est l'intention de critiquer, l'intention parodique, qui compte plus que la véracité de l'imitation.

Un autre élément à souligner dans la contribution des comédiens des deux pièces se trouve au niveau de la personnification d'objets ou d'éléments de la nature. Les acteurs

---

<sup>23</sup>On peut même parler de théâtre « documentaire » dans le cas du *Farm Show*. Robert C. Nunn analyse d'ailleurs la pièce dans ce contexte dans un article intitulé « The Meeting of Actuality and Theatricality in *The Farm Show* ».

du *Farm Show* ont beaucoup plus souvent recours à la personnification, contrairement à la pièce du T.M.N. où on l'utilise très peu. D'abord, en ce qui concerne le *Spectacle d'adieu*, puisque tout ce qui reste de cette création collective, c'est principalement une bande sonore, il est difficile de dénombrer précisément un certain nombre de moments ou de scènes où l'acteur personnifie des éléments ou des objets sur le mode du pantomime. Il y a quelques jeux de scène dont la compréhension ne peut être parfaitement claire et la transcription de la pièce le souligne. En fait, notre commentaire sur la performance enregistrée par Réginald Hamel ne souligne qu'un seul moment principal où une actrice démontre ce talent de personnification. C'est le monologue du vingt-quatrième tableau lorsque Louise Dussault joue Hermione :

Il pense voir en pleurs dissiper cet orage. (*Elle mime l'orage.*)  
 — orage. Il croit que toujours faible et d'un cœur (*Elle mime et imite un cœur qui bat.*)  
 ... incertain,  
 Je parerai d'un bras les coups de l'autre main. (*Elle mime « de l'autre main ».*)  
 Il juge — (*Elle mime « juge ».*)  
 Juge encor de moi par mes bontés — (*Elle hésite.*)  
 bontés...  
 bontés... (*Sur un ton enjoué, elle mime « bontés ».*)  
 ... passées. Mais plutôt le perfide a bien d'autres pensées. (*Elle mime « pensées ».*)  
 Pensées.  
 Triomphant. (*Elle mime « triomphant ».*) (Tableau 24, *infra*, p.313-314)

Les scènes où l'acteur personnifie des objets ou des éléments dans *The Farm Show* sont très nombreuses. Il y a par exemple un acteur qui *mime* une tondeuse autoportée dans la troisième scène du premier acte intitulée « Round the Bend » : « William takes hold of the extended arms of actor bent over to create his garden tractor which moves slowly forward with appropriate noises [...] » (*The Farm Show*, 28). Parfois, les éléments à mimer sont complexes comme une fenêtre, le froid, des glaçons, la neige, la lune et des

étoiles. Chaque fois, avec peu de moyens, la réponse est inventive. Par exemple, dans « Winter Scene » :

Verse one :

The middle of winter.  
 Inside, everything is cozy and warm, and small.  
 Window : (*Mime window*)  
 Frost : (*Blows on the frosted windows three times to make a hole to look outside*)  
 Icicles : (*Mime shape of icicles dripping, with icicle sound*)  
 Snow : (*Wind and snow created from blowing sound and by flapping the sheet around like snow*). (Theatre Passe Muraille, 33)

Considérons également la sixième scène du premier acte intitulée « Les Jervis » :

FIRST GIRL (*enters stage left and mimes while speaking*)  
 A tall, wire fence — bent.  
 Thick fence posts,  
 Enclose a smooth, flat pond.  
 A water-wheel,  
 Turning.  
 Above it,  
 A sign written in black.  
 Time. (*sits centre stage with hands like two ducks' heads*)  
 Ducks!  
 Swimming on the pond.  
 SECOND GIRL (*enters stage right and mimes while speaking*)  
 A sparsely wooded hill,  
 Sloping down  
 Into a clay bank,  
 And into the water.  
 Trees.  
 Deer,  
 Small, with white spots.  
 Staring. (Theatre Passe Muraille, 44)

Finalement, une des scènes les plus intéressantes du *Farm Show* est celle où quatre acteurs miment un fermier labourant sur son tracteur. Une photo de cette scène, reproduite dans le livre (page 63) et en annexe (Photo 12, Annexe, *infra*, p.346), sert d'ailleurs parfois à identifier *The Farm Show*. Miles Potter y joue le rôle du fermier,

Anne Anglin celui de la roue droite, Fina MacDonnell de la roue gauche et Paul Thompson de l'engin. Miles Potter est assis sur ses épaules. Contrairement aux comédiens du *Spectacle d'adieu*, les acteurs du *Farm Show* ont aussi été appelés à mimer des animaux tels que les canards, les paons et les béliers de l'acte I, scène 6 (44-46).

Néanmoins, les comédiens des deux créations collectives se rejoignent au niveau de « l'imitation » du langage. D'abord, en ce qui concerne *The Farm Show*, il était primordial, comme nous l'avons vu, que les comédiens apprennent à parler comme les habitants de Clinton qu'ils avaient choisi de représenter. Dans le *Spectacle d'adieu*, la langue des Français de France qu'on imite sert un des objectifs politiques de la pièce : mettre à distance cette manière de parler qui ne correspond pas à la culture québécoise. Dans le *Spectacle d'adieu*, on apprécie davantage le jeu langagier du comédien que ses talents de mime. Étant donné que le *Spectacle d'adieu* est plus politique, il n'est pas si étonnant de constater qu'il est moins axé sur le mime. L'environnement et les objets n'ont pas la même fonction dans chacune des pièces. *The Farm Show* se veut une représentation réaliste à travers un théâtre pauvre en moyens. Ce qui compte pour le *Spectacle d'adieu*, c'est le langage plus que le jeu physique. C'est à travers le langage que passe la critique.

Néanmoins, à travers leurs acteurs, Jean-Claude Germain et Paul Thompson avait un objectif similaire, c'est-à-dire développer un jeu proprement québécois ou canadien-anglais :

[. . .] il faut savoir que le lien d'affinité et d'amitié que j'ai eu avec Paul Thomson était basé sur le même combat, c'est-à-dire à partir du même constat sur la fausseté du jeu des acteurs qui était souvent tributaire de l'écriture, j'ai abouti au *Spectacle d'adieu* et Paul au *Farm Show*. Si j'étais en guerre contre le jeu franchouillard des acteurs, Paul l'était également contre le jeu britannique, qu'on enseignait à l'École nationale de théâtre et

qui portait les acteurs — tous formés pour jouer pour Stratford — à lever le nez sur le théâtre « Canadian ». Ce qui était également le fait d'une grande partie des acteurs de théâtre québécois du temps. Le théâtre du cru n'était pas considéré à la hauteur de leur talent classique. (« JCG/Paul Thompson », courriel)

C'est ce qui pourrait peut-être expliquer que certains acteurs comme Louise Dussault ou Miles Potter ont trouvé l'expérience de travail parfois difficile avec Jean-Claude Germain et Paul Thompson respectivement. Ces derniers les ont fait passer à travers un cheminement de rééducation rigoureux afin de leur permettre de (re)devenir des acteurs québécois ou canadien qui ne calquaient pas leur jeu sur une tradition issue d'une culture étrangère, qu'elle soit française ou britannique.

### **La création d'une dramaturgie nationale par la création collective**

Le *Spectacle d'adieu* et *The Farm Show* ont un objectif fondamental similaire. Les deux pièces ont été pensées dans l'esprit de créer une dramaturgie nationale ou locale. Comme l'explique Paul Thompson, un des éléments qui a fasciné l'auditoire du *Farm Show* fut de se reconnaître dans les personnages ou de reconnaître des gens qui leur ressemblaient. Le critique Stan Dragland offre une opinion similaire. Pour lui, *The Farm Show* redonnait le théâtre au peuple : « It was in a way bringing Stratford back to the people [...] I love the Shakespeare plays they do there but this felt real in more ways than one and in fact when you come to think of it, it was probably like Shakespeare at the Globe back when he was writing the plays » (Ondaatje, *The Clinton Special*).

*The Farm Show* et le *Spectacle d'adieu* devaient être des spectacles dans lesquels les spectateurs pouvaient se retrouver et prendre plaisir à se reconnaître. À notre avis, les deux pièces ont atteint leur objectif. Ce qui différencie ces deux créations collectives par contre, c'est leur façon d'atteindre cet objectif de création d'un théâtre national. Le

*Spectacle d'adieu*, dans son approche, était beaucoup plus agressif, plus critique, plus politiquement engagé. On critiquait les classiques pour démontrer leur manque de pertinence dans un contexte où il fallait laisser plus de place à l'imaginaire québécois sur la scène des théâtres du Québec. C'est pourquoi on a présenté le *Spectacle d'adieu* comme une « vente de feu », en vue de faire place à du nouveau. En ce sens, le Théâtre du Même Nom a utilisé une approche plus critique comparativement au *Farm Show*. Paul Thompson n'a pas senti le besoin d'adapter ou de ridiculiser sur scène des pièces de Shakespeare pour créer un théâtre proprement canadien-anglais. Il a simplement observé une communauté pour en tracer un portrait artistique et unique. En fait, la pièce ne contient aucune référence au théâtre classique.

Bref, *The Farm Show* et le *Spectacle d'adieu* ont tous deux été des créations collectives dont l'objectif principal était de créer un théâtre national. Les moyens pour y arriver sont cependant bien différents. Le *Spectacle d'adieu* est didactiquement théâtral, il explique sur scène à quel point le théâtre classique ne correspond pas à la réalité québécoise. *The Farm Show* est le miroir de la vie quotidienne d'une communauté. Il n'offre pas de commentaire critique et il ne voulait d'ailleurs pas le faire. L'une des craintes des comédiens était que les spectateurs se sentent offusqués ou critiqués par leur interprétation : « Before the performance, neither group had the least idea what to expect. The farmers didn't know what they would see and the actors were quite uncertain about the reaction their mimicry would get » (Nunn, « The Meeting of Actuality », 45). Plus qu'incertains, les acteurs semblaient avoir peur de leur propre talent à reproduire la vie des gens de la communauté de Clinton, comme l'explique Ray Bird :

It wasn't until about ten days before the opening that I began to become aware of the talent involved, and [the actors] were becoming concerned

about the reaction of the people who were being portrayed. They seemed just a little frightened of their ability to portray people's mannerisms. Suddenly it occurred to me that those people are afraid of what they can do. (Ondaatje, *The Clinton Special*)

Bien que l'objectif des deux spectacles fût comparable, comment expliquer l'immense popularité du *Farm Show* qui a offert des représentations dans des grandes villes comme Toronto et Vancouver? En fait, nous croyons que c'est justement parce que *The Farm Show* parlait de gens ordinaires et de la vie de tous les jours, celle des fermiers par exemple, que la pièce a eu du succès, et ce, même auprès des citadins de Toronto. Ted Johns, le scripteur de la pièce, se souvient de l'étonnement de certains par rapport à la grande popularité de la pièce dans toute la province d'Ontario :

At first the result didn't seem like a play: no lights, no costumes, no set, a barn for a theatre, haybales for seats. Simply pure performance. First in those incredible performances at Clinton, and then again in Toronto, in Saskatchewan, in Southern Ontario auction barns, in the palatial art centres of Ottawa, Stratford, and Manitoba, Michael Ondaatje's successful film, a CBC television special, several radio versions, and finally crowds of strangers asking, « How did you do this? », no one anticipated the delight people would take in hearing their own language and observing their own culture. (Ondaatje, *The Clinton Special*)

C'est justement parce que plusieurs personnes pouvaient s'identifier aux personnages du *Farm Show* que la pièce a si bien fonctionné. D'ailleurs, la version écrite de la pièce comporte l'avertissement suivant au lecteur : « All the characters in this play are non fictional. Any resemblance to living people is purely intentional » (Theatre Passe Muraille, 15). Cet avertissement s'amuse évidemment à prendre le contrepied des mises en garde habituelles qui prennent soin de préciser qu'il ne faut pas chercher de ressemblance entre fiction et réalité et que tout lien entre l'un et l'autre est purement fortuit.

Le succès comparativement moins important du *Spectacle d'adieu* tient au fait que son contenu était susceptible de rejoindre un public plus restreint comme les étudiants des écoles de théâtre de l'époque ou les habitués du théâtre en général (incluant les critiques) qui connaissaient bien les classiques du théâtre européen. Le *Spectacle d'adieu* n'était pas bâti pour un public non initié au théâtre. Par exemple, un membre de l'auditoire qui n'avait pas lu *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset n'aurait sans doute pas pu apprécier aussi pleinement le monologue de Gilles Renaud du dix-septième tableau qu'un autre spectateur familier avec la pièce.

En ce qui concerne *The Farm Show*, même les citadins pouvaient davantage s'identifier aux personnages. On peut dire en fait que Paul Thompson, lui-même originaire d'une petite ville ontarienne, mais ayant étudié et travaillé en milieu urbain, était bien placé pour savoir comment s'adresser aussi bien aux spectateurs des villes qu'à ceux des campagnes. Il sait être doucement ironique, par exemple, quand, au début du spectacle, on explique qu'après le succès remporté à Clinton, la troupe a eu l'idée de le présenter en ville, « to see if we could brighten up the dull lives of the people who live in Toronto » (*Theatre Passe Muraille*, 19). « *The Farm Show* was successful with Clinton audiences because it held a mirror to their lives; it was successful across Canada because the actors reflected characteristics that were recognizable to all Canadians. It never played New York » (Kennedy, 189). Dans le contexte du théâtre de création collective, *The Farm Show* a bénéficié d'une popularité comparable à certains égards à celle qu'a connue *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay au Québec. Les deux pièces étaient le miroir d'une communauté à travers laquelle bien des gens pouvaient se reconnaître. Il ne faut pas entendre par là, bien sûr, que ces pièces étaient une reproduction fidèle des

milieux en question, car dans un miroir, il y a toujours une part de miroir déformant. Toutefois, certains portraits avaient une force de persuasion qui fascinait même leurs créateurs. Comme Paul Thompson l'explique :

Even though we particularized a character like Jean Lobb [acte deux, scène un] right down to the way she laughed, we somehow made a connection with someone larger. For me, the real movement in *The Farm Show* occurs when that particular sense sits in with the larger sense; when that happens, it's magic. [...] the characters have a capacity to go beyond themselves to say a large thing at the same time they say a small thing. (Wallace, « Holding the Focus », 57)

En conclusion, tout comme *Les Belles-Soeurs*, *The Farm Show* a permis à un vaste public de se reconnaître à travers la vie de quelques personnages. C'est ce qui explique la grande différence de succès entre le spectacle du Theatre Passe Muraille et celui du Théâtre du Même Nom. Paul Thompson et Jean-Claude Germain ne voulaient pas s'adresser au même genre d'auditoire. Thompson avait recommandé à Germain, à l'époque, de tenter l'expérience et d'aller jouer devant les gens de régions rurales :

I kept telling him that there was a whole huge audience for him and for Quebec in the regions. Instead of hanging out in Montreal, he could do like we did and go out to the rural areas. He had no patience with the working class people in the country. He called them farmers in a pejorative way, some kind of « paysans ». He was only interested in « le monde de Montréal », the working class « Montréalais ». It could be explained by the fact that at the time Montreal was such a full world and such a competitive world. (Thompson, interview personnel)

Tout au long de sa carrière, Thompson a créé des spectacles pour un auditoire plus varié. Des spectacles du Théâtre Passe Muraille sous sa direction ont d'ailleurs été présentés dans presque chacune des provinces du Canada :

Compared to Jean-Claude Germain, we immediately started to travel to the countryside. I created shows in eight of the ten provinces: *Les Maudits Anglais* in Quebec, *The West Show* in Saskatchewan, *As Far as the Eye can See* in Alberta. The landscape ended up coming into our productions very very strongly. It was a different landscape for each of the different

plays. [...] So I think that the strength that came out of our movement is the manifestation of all the different regions of the country. There is a whole bunch of different companies that got inspired by *The Farm Show* and Passe Muraille's work and started doing their own work. They created companies in places like Nova Scotia, Calgary, Edmonton, British Columbia. (Thompson, interview personnel)

Bref, l'auditoire de Thompson a été beaucoup plus varié que celui de Germain et en ce qui concerne plus particulièrement *The Farm Show* par rapport au *Spectacle d'adieu*, l'approche de Thompson a peut-être été davantage un gage de succès. D'ailleurs, pour Paul Thompson, le plus bel exploit est d'avoir présenté *The Farm Show* sur une scène dédiée au théâtre Shakespearien au Stratford Festival « devant un public nombreux du voisinage qui n'était jamais venu au théâtre auparavant » (« JCG/Paul Thompson », courriel).

### **La publication du texte**

Le texte du *Farm Show* a été établi deux ans après sa création : « The published text is based on the 1974 version of *The Farm Show*, performed in Toronto » (Usmiani, *Second Stage*, 49). Tout comme pour Germain, la publication du texte ne semblait pas une priorité pour Thompson : « Thompson himself never advocated the primacy of the writer in his collective enterprises and, for some years, was even indifferent to the publication of Theatre Passe Muraille's scripts. For him, theatre is an art serving the performer, not aspiring to be dramatic literature » (Bessai, *Playwrights*, 15). La popularité du *Farm Show* et le fait que la pièce a même été présentée de nouveau quelques décennies plus tard y sont peut-être pour quelque chose. Du 27 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 2007, la pièce a en effet été présentée au Collège Vanier, au Québec, dans une

mise en scène de Theresa Noon. Néanmoins, la publication du *Farm Show* a certainement contribué à sa pérennité (comme aussi le film d'Ondaatje).

### **L'improvisation**

Les deux spectacles ont été bâtis à partir de l'improvisation des acteurs. Thompson et Germain synthétisaient les séances d'improvisation pour créer des scènes ou des tableaux. Les deux spectacles incluent aussi certains moments d'improvisation. Cependant, ceux-ci sont beaucoup plus longs et nombreux dans le *Spectacle d'adieu* que dans *The Farm Show*. Dans le *Spectacle d'adieu*, les tableaux qui impliquent de l'improvisation sont ceux du voyage de noces avec des improvisations de Gilles Renaud, Louise Dussault, Nicole Leblanc et Monique Rioux (tableaux 13, 14 et 15). Il y a aussi la longue improvisation monologuée de Gilles Renaud sur *On ne badine pas avec l'amour* au dix-septième tableau.

Dans *The Farm Show*, il y a deux scènes principales où les acteurs peuvent être appelés à improviser. D'abord, il y a « Round the Bend » (acte I, scène 3) :

As in most collective creations, there is room for improvisation and audience involvement: in this scene, for example, the actor portraying a young boy throws the ball he is playing with into the audience; interaction between performers and the public may or may not develop, depending on the mood of the evening. (Usmiani, *Second Stage*, 50)

Comme pour l'improvisation de Gilles Renaud autour du monologue de la pièce de Musset, l'improvisation s'enrichit avec la réaction du public. Par exemple, plus le public rit, plus Gilles Renaud est encouragé à exagérer ou à mettre l'accent sur certains éléments. C'est le cas lorsqu'il imite Paul Claudel qui « coke » de l'encens :

Ga, ga, juste une narine, ga'j'coke, c'est mon style ça moué, r'garde ça. Vous l'avez vu? Vous l'avez pas vu, han? Vous payez vous autres aussi. Rien qu'une narine. C'est Claudel qui m'a montré ça. Farme tu seul. Vous

avez pas vu? Y ont pas vu. Vous autres vous allez vouère si vous voyez pas, sti. C'bord-là vous verrez pas. [inaudible] de ce côté-là c'est correct. À ferme tu seul. Pis ça c'est ben facile. M'as vous l'expliquer. Vous l'vez la patte, la même patte. Là vous donnez un p'tit coup interne. [inaudible] Pis là, tu cokes, mon vieux, ça rentre par là! Oua! Là, ça t'rentre toute dans l'cerveau direct! Wow! Cerveau droit pis l'cœur gauche, ossti : boom! Le cœur gauche, y flippe à mort [inaudible]. C'est épouvantable. Pis c'est comme Claudel dans é églises [inaudible] souliers de satin. Y passait l'après-midi [inaudible] C'était too much. Mais Alfred de De, lui, Afred de De, lui, y avait une qualité, Alfred de De... (Tableau 17, *infra*, p.279)

On retrouve aussi de l'improvisation à la fin de la scène huit de l'acte deux du *Farm Show* intitulée « Picture Frame ». Lorsque l'encanteur prend la parole, la foule est invitée à faire monter les enchères. Les actrices qui étaient sur scène juste avant l'intervention de l'encanteur se joignirent aux spectateurs : « Give me three *and a half*, give me four, four, four, give me five! (*etc.*) (*The girls who left the picture frame are now bidding as women in the audience. If other members of the audience join in, the price goes up until : OK fella you bought it! Take it away* » (*The Farm Show*, 99). Dans le *Spectacle d'adieu*, la majorité des improvisations ont lieu entre les comédiens. Il n'y a que quelques moments d'interaction entre Gilles Renaud et l'auditoire pendant son monologue du tableau dix-sept. Néanmoins, on peut conclure que ces deux pièces veulent faire tomber le quatrième mur qui sépare les comédiens de l'auditoire en interagissant avec ce dernier. Dans une interview, Stan Dragland mentionnait que « That's the first theatre I had ever been to where the actors were walking around in front of the stage before the production happened and they were waving to people in the audience. So the fourth wall was down before anything began » (Ondaatje, *The Clinton Special*). Cette démarche d'improvisation s'inscrit dans l'objectif des deux spectacles d'être du théâtre accessible

et non pas une scène pour « les rois et les reines » de ce monde, comme l'explique Paul Thompson (Ondaatje, *The Clinton Special*).

### La structure des deux spectacles

Le communiqué annonçant la création du *Spectacle d'adieu* décrit celui-ci comme étant divisé en deux parties qui se présentent comme des combats. La première s'intitule « Les enfants de Chénier vs L'équipe des champions de France : Marivaux, Molière, Musset, Giraudoux ». La deuxième partie s'intitule « Les enfants de Chénier vs L'équipe des autorités : Claudel, Marceau<sup>24</sup>, Anouilh, Giraudoux, Euripide, Eschyle, Racine, Corneille, Shakespeare ». Chaque partie se compose de sketches qui servent tous l'objectif visé par le *Spectacle d'adieu*, qui est de mettre à distance le théâtre classique et de se ménager ainsi un espace de théâtre autonome. L'objectif sous-jacent du *Farm Show* est également de créer un théâtre local, mais les moyens déployés pour y arriver sont différents. Au lieu de prendre le théâtre classique de front comme le font les Enfants de Chénier, Thompson et sa troupe pratiquent une sorte de retour aux sources. Comme l'écrit Diane Bessai : « The structure of *The Farm Show* is episodic and anecdotal. In his introduction, Thompson likens it to “a Canadian Sunday School or Christmas Concert where one person does a recitation, another sings a song, a third acts out a skit, etc.” » (Bessai, *Playwrights*, 67). Dans son analyse de la pièce, Renate Usmiani note qu'il y a quand même un fil conducteur qui unit les scènes :

Although Thompson's introductory note to *The Farm Show* describes its structures as « like that of a Christmas Concert » and suggests that the play consists simply of a series of episodes put together casually, careful analysis reveals a definite design in its inner structure. The episodes of the

---

<sup>24</sup> Marcel Marceau (1923-2007) était un mime français rendu célèbre pour son personnage appelé Bip. Selon Jean-Claude Germain, le communiqué a été rédigé avant que le spectacle soit finalisé. Au final, il n'y a pas eu de scène parodiant Marcel Marceau ni de référence à cet acteur lors du spectacle.

second act deal with the more serious issues of farm life and, therefore, have a greater dramatic impact on the audience. There is a definite heightening of tension and emotion as the play progresses, a heightening which leads up to a climactic final scene. (Usmiani, *Second Stage*, 52)

Il est vrai qu'on peut considérer la deuxième partie du *Farm Show* comme étant plus dramatique que la première. C'est dans la première partie qu'on retrouve les scènes les plus comiques ou les plus légères comme la cinquième scène, « Bale Scene », avec Miles Potter, et la scène « Man on a Tractor » où quatre comédiens miment un homme labourant son champ sur son tracteur. Le premier acte est aussi celui où David Fox incarne Les Jervis, un personnage coloré de la communauté qui s'est créé un mini zoo en recueillant des animaux de toutes sortes au fil des années. Il y a aussi la fanfare, le défilé et l'ambiance de fête recréés par les comédiens pour la septième scène intitulée « Orange Parade ». Dans son étude de la structure de cette création collective, Alan Filewod explique : « In the first act, the play defines the community by the patterns of its daily life and work. In the second act, the play looks more closely at the life cycles of the community » (Filewod, *Collective Encounters*, 46). À notre avis, c'est cette démonstration du cycle de vie, de mort et de renaissance, qui rend la deuxième partie du spectacle plus dramatique, comme l'entend Usmiani. C'est dans la deuxième partie du spectacle qu'on souligne davantage les accidents de travail parfois tragiques qui surviennent en milieu rural. Au centre de la vie du fermier est placé le tracteur qui s'avère être l'outil de travail par excellence. Cependant, il peut causer la mort, comme le rappelle Daisie dans son monologue de la deuxième scène du deuxième acte :

[...] there's been a good many people around here that's been killed on them. Especially going around these hills, they'll just flip over... they're not safe, they're not!

Now, I know, there was a man... he went out after his lunch, and his wife wondered why he didn't come in, and there he was, dead under it! It had

rolled over, and he was pinned under it. (Theatre Passe Muraille, *The Farm Show*, 75)

Elle mentionne aussi le cas d'une autre femme qui est restée coincée sous un tracteur :  
 « Well, they hit something, and she fell off, and she fell face down and there was just enough air for her to breath, or she would have suffocated! » (Theatre Passe Muraille, *The Farm Show*, 75).

Il y a même une scène du spectacle, la troisième du deuxième acte, qui s'intitule « Accident » et qui raconte l'histoire d'Uncle Carman, blessé fatalement en essayant de réparer sa lieuse :

[...] and he was just coming away from the baler when he noticed some straw caught in the sprocket of the plunger arm. He started to reach for it, just when the tractor started to stall. He shouted at me to speed up the tractor. I brought up the throttle! And the plunger arm came down heavily on the right side of his face (*Carman screams, falls back*), caught his eye, nose, cheek... [...] He was conscious all the way to London. (Theatre Passe Muraille, *The Farm Show*, 76)

La tension dramatique plus grande du deuxième acte du *Farm Show* se manifeste aussi dans le traitement de l'exode des enfants d'agriculteurs vers la ville, comme dans la huitième scène, « Picture Frame » :

HUSBAND. The kids today don't want to work hard and they've got the T.V. and everything telling them how they can live in the city and make a lot of money.  
 WIFE. Oh, they'll work. But even if they did want to buy the farm, we'd be dead by the time they got enough money. Oh yes. Of course you know it's not easy, you just can't hand your farm down to your children. There's taxes to pay, and the government... (Theatre Passe Muraille, *The Farm Show*, 98)

Dans le même ordre d'idées, lorsque le personnage de Bruce Pallett prend la parole à l'acte deux, neuvième scène, c'est pour souligner les déboires des fermiers et expliquer à quel point il est dur de gagner sa vie en exploitant une ferme :

This is a rotten business! It isn't worth a damn, really, y'know? And the only reason we're farming is because — well, it's prob'ly for most of us the only business we know, and we like it, and it's a way of life, eh? And everybody thinks it should be a public utility, and that everybody should supply food for free.

Now I don't mind gambling with the weather [...] but I don't like fighting the government and the people too, y'know, what the hell — what's it for? (Theatre Passe Muraille, *The Farm Show*, 100)

Quant à la dernière scène de la pièce impliquant John Deere et son tracteur à la rescousse des garçons d'une veuve, the Black Widow, risquant de se noyer à cause d'une soudaine crue des eaux, bien qu'elle se termine par la victoire du tracteur de John Deere sur les éléments et le sauvetage de toutes les victimes, son conducteur perd la vie en cours d'opération, ce qui ajoute à la tonalité plus dramatique de ce deuxième acte du *Farm Show*.

La deuxième partie du *Spectacle d'adieu* est également plus dramatique que la première. C'est dans cette dernière que des personnages meurent sur scène, ce qui n'arrive pas dans la première partie. Il y a d'abord Louise Dussault à la fin du vingt-cinquième tableau :

Nous avons beaucoup souffert pour le grand théâtre. Nous avons joué tous les grands auteurs, tous les grands classiques partout au Québec devant des salles vides, remplies d'ignorants, indifférents ou contestataires. Nous mourrons tous pour l'art, comédiens et martyrs. Aaaaaaaaaaaaah! (Tableau 25, *infra*, p.317)

Puis, au tableau vingt-six, plusieurs personnages de la pièce *Hamlet* meurent comme dans l'œuvre de Shakespeare elle-même. En parallèle, toujours dans le même tableau, Don Rodrigue du *Cid* de Corneille décrit l'horreur d'un champ de bataille après un combat où plusieurs ont trouvé la mort : « De notre sang au leur font d'horribles mélanges. / Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port, / Sont des champs de carnage où triomphe la mort. [...] Et le combat cessa faute de combattants » (Tableau 26, *infra*, p.321-322).

Également, beaucoup de tableaux de la deuxième partie du *Spectacle d'adieu* qui n'impliquent pas explicitement la mort de personnages se terminent par des cris et des plaintes de souffrance psychologique. Pensons à Jean-Luc Bastien et à son monologue du Tableau 20, à Nicole Leblanc jouant Médée et Agata au Tableau 21, à Gilles Renaud qui joue le coulissier et termine en gueulant à tue-tête « Bonne fête môman » (Tableau 22) et au personnage enragé de Clytemnestre joué par Odette Gagnon à la fin du tableau 23. En général, le ton et les événements des tableaux de la première partie du *Spectacle d'adieu* sont davantage humoristiques et moins tristes ou tragiques que dans la deuxième partie.

En conclusion, il existe une certaine similarité dans la structure des deux pièces. Dans les deux créations collectives, *The Farm Show* et le *Spectacle d'adieu*, on a l'impression en général d'un mouvement plus ou moins continu d'accumulation de tension qui éclate à la fin de chaque pièce. Dans les deux cas, cette tension mène à une situation victorieuse tout à la fin. Après les déboires du fermier raconté par Bruce Pallett dans la neuvième scène du deuxième acte du *Farm Show*, c'est la victoire du fermier et de son tracteur sur les éléments, la création et la célébration du mythe de John Deere par une ballade :

But one thing came of that fateful day  
And I'm proud that I can stand here and say,  
'Whenever men gather, be it far or near,  
And there's tractor of that make — men named her, *John Deere*. (Theatre  
Passe Muraille, *The Farm Show*, 107)

Dans le *Spectacle d'adieu*, après les nombreuses morts du tableau 26 (*Hamlet* et *Le Cid*), c'est la démission de Pôpa et son retour en France qui scellent la victoire des Enfants de Chénier sur le théâtre de répertoire:

GILLES RENAUD. C'est Pôpa.  
LES COMÉDIENS. Qu'est-ce qu'y a, Pôpa?

GILLES RENAUD. Pôpa.  
 LES COMÉDIENS. Ouais?  
 GILLES RENAUD. Y é parti dans l'Europe... POUR TOUJOURS!!!  
 LES COMÉDIENS. Oh yeah! Yahoo! Youpi! Hi! Hi! Ha! Ha! (Tableau  
 27, *infra*, p.324-325)

En terminant, notons que les deux créations collectives finissent sur une chanson : *The Farm Show* par une ballade, celle de John Deere, et le *Spectacle d'adieu* par « Ce n'est qu'un au revoir ».

### **Conclusion**

Dans un premier temps, Diane Bessai affirme que les créations collectives québécoises sont plus politiquement et culturellement occupées à se distancier du théâtre de répertoire ou de ce qu'elle appelle le « literary theatre ». Cependant, au Canada anglais, toujours selon Bessai, les groupes de création collective sont davantage préoccupés par la création d'un théâtre local (Bessai, *Playwrights of Collective Creation*, 36). Nous croyons que cette affirmation correspond bien au résultat de la comparaison entre le *Spectacle d'adieu* et *The Farm Show*. L'objectif principal du *Spectacle d'adieu* était de promouvoir la différence entre le théâtre québécois et le théâtre de répertoire en montrant les travers de ce dernier. C'était une critique du théâtre politiquement engagée en vue de donner ou de préparer une meilleure place au théâtre québécois (de même qu'au français québécois). L'objectif principal du *Farm Show* était de créer un spectacle local à propos des gens de l'endroit – ce qui n'empêche pas cette démarche artistique d'avoir également une portée politique.

Le *Spectacle d'adieu* voulait surtout critiquer et s'engager dans un mouvement de libération du théâtre<sup>25</sup>, alors que *The Farm Show* nous semble plutôt axé d'emblée sur le divertissement. C'est tout le processus de construction du *Farm Show* et sa grande popularité qui ont donné un certain poids critique ou politique à la pièce, en ce sens que cela a contribué à fonder une dramaturgie proprement canadienne-anglaise. Néanmoins, ce n'était pas la première intention de Thompson et de son groupe de comédiens.

Renate Usmiani explique que le théâtre alternatif québécois dont fait partie le *Spectacle d'adieu* est davantage préoccupé par la redéfinition et la réinterprétation de son histoire nationale que les compagnies de théâtre alternatif canadiennes (Usmiani, *Second Stage*, 151). *The Farm Show* et le *Spectacle d'adieu* ne sont pas les exemples les plus représentatifs de cette tendance. Certaines autres œuvres de ces deux dramaturges, comme *1837: The Farmers' Revolt* (1973)<sup>26</sup> pour Paul Thompson et *Un pays dont la devise est je m'oublie* (1976)<sup>27</sup> de Jean-Claude Germain, abordent plus directement la problématique historique. Mais le rôle du *Farm Show* et du *Spectacle d'adieu* est indéniable dans l'établissement d'une dramaturgie canadienne-anglaise, d'une part, et québécoise, de l'autre. Et, comme nous l'avons vu, il n'est pas anodin de constater qu'au-delà des « deux solitudes », un lien important a uni les trajectoires de Thompson et de Germain.

---

<sup>25</sup> Les comédiens ont d'ailleurs signé l'affiche du spectacle qui joue le rôle de manifeste, comme nous l'expliquait Jean-Claude Germain (Germain, interview personnel, 2007). Cette affiche est d'ailleurs reproduite en annexe (Image 3, Annexe, *infra*, p.348).

<sup>26</sup> *1837: The Farmers' Revolt* est une pièce qui relate l'histoire des événements qui ont mené à la rébellion de 1837-1838 avec William Lyon Mackenzie. Selon Diane Bessai, la pièce est « an interpretation reflecting the nationalistic bias of the day, particularly in its efforts to recover some of the forgotten or suppressed details of the rebellion of 1837-38 » (Bessai, « Documentary Drama », 143).

<sup>27</sup> *Un pays dont la devise est je m'oublie* est une réécriture à la Jean-Claude Germain d'épisodes de l'histoire du Canada à travers des personnages comme le Canadien errant, aussi appelé le coureur des bois, un « découvreur » français, c'est-à-dire Jacques Cartier, Jacques De Meulles, intendant de la Nouvelle-France, Louis-Joseph de Montcalm, un habitant, un curé de paroisse, Louis Cyr, Michel Normandin et Maurice Richard.

### Chapitre 3 : Méthodologie de la transcription

Un des objectifs de la présente thèse est d'offrir une transcription de la performance du *Spectacle d'adieu* enregistrée par Réginald Hamel. Il s'agit en quelque sorte d'une tentative de reconstitution historique d'une performance de ce spectacle. En ce qui concerne le concept de transcription, nous adoptons ici la définition que l'anthropologue<sup>28</sup> Edward L. Schieffelin emploie dans « Moving Performance to Text : Can Performance be Transcribed » : « Transcription is the production of a written version of material originally presented in performative form » (Schieffelin, 80).

La première étape de notre travail a consisté à faire nettoyer la bande audio enregistrée par Hamel en 1969 qui était, comme Jean-Claude Germain l'avait constaté, « à la limite de l'audible » (Germain, « Les Enfants de Chénier en 1969 », 13). Elle a été nettoyée en studio par l'équipe du secteur électroacoustique de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. La bande est de type Mag Phone Mono 2 pistes, de vitesse 3/4 pps.

Dans l'élaboration d'une méthodologie de transcription, il faut d'abord cibler les éléments qui doivent être inclus prioritairement dans cette dernière. Il ne faut pas nécessairement inclure tous les détails d'une performance, ce qui pourrait énormément alourdir la lecture et la compréhension de la transcription. Selon Schieffelin, dans le domaine de la transcription, on s'imagine justement trop souvent que l'objectif d'une transcription efficace est l'inclusion de tous les détails d'une performance : « In its highest aspiration, it would be the attempt to record transparently and objectively in writing every significant detail of a performance, including the tone and emphasis, pacing

---

<sup>28</sup> Edward L. Schieffelin se décrit plus spécifiquement comme un « cultural anthropologist » (Schieffelin, 81).

and synchronization, and momentum and intensity of events, in the order in which they occur » (Schieffelin, 80). La tentation d'inclure beaucoup de détails est forte puisque toute source d'information semble en quelque sorte bonifier la qualité d'une transcription comme l'explique Schieffelin :

The first issue to confront in listening to my tapes was what to include in the written-down text and what to leave out. My experience in recording had already suggested that I could leave out virtually nothing. Coughs, laughter, catcalls, dog-fights, small noises of the night, and even (on one occasion) the sound of a fart — all had the capacity to affect the way the performance went, and so had to be included. (Schieffelin, 85)<sup>29</sup>

Cependant, cette aspiration à tout noter relève de l'utopie et n'est en fait pas toujours souhaitable. Après avoir insisté sur l'importance d'une transcription minutieuse, Schieffelin conclut son texte par une mise en garde aux transcripateurs :

The foregoing suggests that the transformation of performance events into an objectified textual format brings with it a particular impoverishment of the material. This is not because a transcript can never contain everything. On the contrary, impoverishment can result from excess. Rather, it is because, in the end, there are a number of qualities intrinsic to the flow of performance that cannot really be transformed into text, or rather, which become significantly altered when that is attempted. This is particularly true with the dynamic, evanescent qualities of performance — pace and rhythm, movement and trajectory, tension, climax, and release. While appropriate marks are placed to indicate and qualify various aspects of these features in the transcript, the sense of the flow of performance itself, with its qualities of emergence and participation, is lost. (Schieffelin, 91)

Dans « Transcription as Theory », Elinor Ochs souligne également l'importance d'éviter qu'une transcription ne devienne trop lourde à déchiffrer pour le lecteur : « One of the important features of a transcript is that it should not have too much information. A transcript that is too detailed is difficult to follow and assess. A more useful transcript is a

---

<sup>29</sup> Cet article de Schieffelin concerne son travail de transcription d'une séance de spiritisme dans une communauté bosavi de Papouasie-Nouvelle-Guinée. « Bosavi séances were largely concerned with curing the sick and identifying witches — inevitably issues of considerable local importance, which frequently had significant political repercussions throughout the local communities » (Schieffelin, 88).

more selective one » (Ochs, 44). Il est donc impératif de s'assurer que l'information incluse dans la transcription et tous les détails qu'on peut y ajouter en enrichiront la lecture et l'utilisation.

Un autre élément qui a influencé certains de nos choix de transcription a été la contribution de Jean-Claude Germain au travail. Lors de nos rencontres avec lui qui avaient pour objectif de nous aider à déchiffrer la bande sonore et de commenter notre transcription, Germain a mentionné que le plus utile, à son avis, serait de produire une transcription qui s'apparenterait davantage à un texte dramaturgique qu'à une performance. Nous avons donc voulu tenir compte de son avis, tout en cherchant quand même, dans une certaine mesure, à rendre compte de la dimension performative du spectacle, audible sur la bande à transcrire. C'est ce qui nous a amenés à retenir le format sur deux colonnes dont nous traitons ci-dessous.

Nous nous sommes également inspiré de reconstitutions de spectacles de théâtre comme celui du *Prince Constant* de Grotowski transcrit par Serge Ouaknine et celui de *T'es pas tannée Jeanne d'Arc* du Grand Cirque ordinaire transcrit par Guy Thauvette. En ce qui concerne la reconstitution du *Prince Constant* proposée par Ouaknine, rappelons que le metteur en scène et théoricien du théâtre Jerzy Grotowski (1933-1999) mettait à l'avant-plan le travail des acteurs dans son Théâtre-Laboratoire de Wroclaw, en Pologne, au cours des années soixante. Comme l'explique Jean Jacquot :

Grotowski refuse le décor, la machinerie, les jeux de lumière, le maquillage, de même que toute musique et tout bruitage qui ne seraient pas produits par les interprètes eux-mêmes. Il rejette la conception d'un théâtre riche, et d'une mise en scène qui prétendrait faire une synthèse des arts. L'expression vocale et gestuelle, avec quelques accessoires et un éclairage fixe, doit suffire. (Jacquot, 23-24)

On voit aisément une parenté avec le travail de Jean-Claude Germain. De plus, Grotowski travaille lui aussi à partir de textes de théâtre existants : dans ce cas, il s'agit de la pièce de l'auteur espagnol Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante* (*Le Prince constant* – 1629). Grotowski est parti de l'adaptation en polonais qu'a faite de cette pièce J. Slovacki. Cette adaptation est déjà une transformation du texte de Calderón; puis, Grotowski y insère des séquences résultant d'improvisations. C'est ce dernier qui demande à Serge Ouaknine de reconstruire le scénario, ce mot étant ici entendu au sens de « matériau de textes groupés par le metteur en scène à partir d'un texte original, généralement classique ». Dans le cas du *Spectacle d'adieu*, il ne s'agit pas seulement d'un texte classique, mais de plusieurs. Ouaknine se demande comment « transcrire [...] l'intraduisible de ce spectacle? – la musicalité des voix et des corps du groupe, leur espace signifiant, les rythmes, la simultanéité des images et la “combustion” du prince? » (Ouaknine, 33) Ouaknine indique en outre, dans sa reconstitution du scénario, les endroits où le texte de Slovacki a été repris. Dans la transcription qui est proposée ici du *Spectacle d'adieu*, ces indications sont fournies dans le chapitre suivant (4).

### **Présentation formelle**

Comme l'explique Ochs, « A first item to attend to in organizing and appraising a transcript is the way in which the data are physically displayed on each page » (Ochs, 45). Nous avons opté pour un format de transcription à deux colonnes. C'est le modèle de la transcription que propose Ouaknine du *Prince Constant* de Grotowski. Selon ce modèle, la première colonne, celle de gauche, sert à décrire le non verbal. Par exemple, Ouaknine donnait des précisions sur la tonalité de la voix des comédiens et sur les divers

jeux scéniques<sup>30</sup>. Nous faisons de même : ces descriptions incluent entre autres des indications de silence (le nombre de secondes de silence est indiqué entre crochets), des jeux de scène qui nous ont souvent été expliqués par Jean-Claude Germain ou des descriptions des émotions des comédiens traduites par leur voix. La colonne de gauche sert aussi à inclure des réactions de l'auditoire comme des rires ou des applaudissements.

Par exemple, voici un extrait du premier tableau (*infra*, p.202) :

[Silence 3] <i>Juste avant de quitter la scène, l'acteur français dit plus calmement.</i> <b>Rires.</b>	J'te téléphone ce soir.
--	-------------------------

Dans la colonne de gauche, plusieurs précisions sont apportées. D'abord, « [Silence 3] » indique qu'il y a un silence de trois secondes entre cette réplique et la précédente<sup>31</sup>. Ensuite, une précision a pu être apportée quant au jeu de scène de l'acteur français grâce aux indications fournies par Jean-Claude Germain. La précision apportée sur le ton de voix sur lequel est prononcée la réplique donne également un éclairage que le simple report des paroles ne donne pas<sup>32</sup>. Enfin, la réaction de l'auditoire est indiquée en caractères gras.

Cette disposition sur deux colonnes est recommandée par Elinor Ochs :

First, in placing nonverbal behavior in a separate column apart from verbal behavior, the transcriber heightens the perception of these behaviors as distinct. It appears as if the nonverbal behavior [...] emerges as one stream of behavior and verbal behavior emerges as a parallel yet different stream. (Ochs, 54)

<sup>30</sup> Ouaknine a en outre représenté le positionnement des acteurs sur la scène au moyen de croquis.

<sup>31</sup> Selon Ochs, « What will count as a significant pause may vary situationally, but typically anything over .3 seconds counts as significant » (Ochs, 69).

<sup>32</sup> Comme le mentionne Schieffelin, « It is one thing to simply transcribe words — it is another to transcribe them performatively. [...] On the linguistic level alone, there are numerous paralinguistic features such as intonation, pitch, loudness, rapidity of delivery, and so on that may be important in the performance » (Schieffelin, 86).

Dans la transcription du *Spectacle d'adieu*, la colonne de droite présente le nom des personnages en lettres majuscules. La réplique d'un personnage se trouve directement sous son nom. La majeure partie de la transcription est à deux colonnes. Cependant, quand deux personnages parlent en même temps, la colonne de droite se divise elle-même en deux, comme dans l'exemple suivant, tiré du tableau 18 (*infra*, p.293-294) :

<i>En même temps.</i>	TAHIRIRI Ha! Ha! Ha! Ha!	METTEUR EN SCÈNE Make love to me.
	TAHIRIRI Quelle volupté cela doit être d'enlever...	
	TAHIRIRI ...peu à peu de Mr. Banks...	METTEUR EN SCÈNE Meet me with your eyes.
	TAHIRIRI ...et dans l'ordre qu'il indiquera...	
	TAHIRIRI cet entrecroisement d'étoffes,	METTEUR EN SCÈNE Look at me as if I were a god.
	TAHIRIRI ...de courroies,	METTEUR EN SCÈNE Make love to me.

### Le temps

La transcription doit être lue de gauche à droite. Les éléments de la colonne de gauche doivent être considérés avant de lire les éléments de la colonne de droite : « For a page of transcription, this directionality means that within each line utterances to the left of other utterances have been produced earlier. Similarly, words to the left of other words on the same line have been uttered earlier » (Ochs, 49). De plus, la séquence des éléments décrits dans le temps se déroule de haut en bas dans la transcription, c'est-à-dire qu'un énoncé du haut de la page survient dans la performance avant un autre énoncé qui

apparaît plus bas dans la transcription. C'est une convention d'une transcription d'ordre conversationnel, comme l'explique Ochs :

Across many cultures, there is a convention whereby written language is decoded from the top to the bottom of each inscription. The reading of conversational transcripts takes no exception to this norm, and, generally, the history of a discourse is unfolded in a downward direction. Utterances that appear below other utterances are treated as occurring later in time. [...] Speaker's turns are placed below one another, as in dramatic script. (Ochs, 46)

Dans le cas où deux personnages s'expriment en même temps, cette simultanéité est exprimée par le fait que les mots des répliques qui s'entrecroisent figurent sur la même ligne de transcription. Une mention « en même temps » dans la colonne de gauche (non verbal) confirme cette situation de simultanéité.

### **Les réactions de l'auditoire**

Les moments où les membres de l'auditoire rient ou interagissent avec les comédiens ont été pris en compte dans la transcription (par exemple, par les mentions « rires » ou « applaudissements »). C'est un élément sur lequel insiste Schieffelin : « [...] a transcription of a performance event may legitimately (and, I would assert, should in principle) incorporate audience activity and any other occurrence that may affect the expressive structure or content of the event » (Schieffelin, 82). Jason Camlot, professeur à l'Université Concordia, et son groupe de chercheurs qui ont participé à la transcription de plus d'une centaine d'heures de poésie, ont décidé d'inclure des réactions de l'auditoire dans leur transcription au moyen d'annotations assez simples. Dans un échange par courriels, voici la réponse qu'il donnait à la question suivante : « Do you add (interpret) stage directions or for example audience response? » :

As we were transcribing 100+ hours of poetry readings, we did decide to include note (again in square brackets) of audience response, but kept it to simple things like [laughter], [applause], etc. We also included simple descriptions of a reader's non-speech vocalizations, i.e. [laughter], [cough], etc. This might get more complicated in transcribing the play, though, since what you hear in a performance may be part of a stage direction... (Camlot)

En ce qui concerne le *Spectacle d'adieu*, la plupart des réactions de l'auditoire se résument à des rires et à des applaudissements. Cependant, leur durée et leur intensité varient. Lorsqu'elle est élevée, nous inscrivons « Rires soutenus » ou « Applaudissements nourris ». Lorsque, au contraire, on a l'impression que seuls quelques membres de l'auditoire rient, cela est indiqué par l'expression « Quelques rires » ou « Quelques applaudissements ». À mi-chemin entre les deux, nous utilisons l'expression « Rires » (ou « Applaudissements »), lorsque l'expression du contentement de l'auditoire semble généralisée sans toutefois être particulièrement élevée comparativement à d'autres moments du spectacle.

Chaque tableau de la transcription est introduit par une courte mise en contexte qui la décrit brièvement et en donne les personnages. Par exemple (*infra*, p.205) :

### **Tableau 3**

<p><i>Deux femmes lors d'une répétition : la première comédienne répète son texte et se décourage (Nicole Leblanc); la deuxième commente et l'encourage assez agressivement, impatientement (Monique Rioux). Durée : 52 secondes.</i></p>
---

Des notes supplémentaires viennent compléter certaines scènes pour faciliter la compréhension du lecteur.



## Langage

Pour transcrire la langue parlée du *Spectacle d'adieu*, nous voulions nous baser sur le texte de la pièce *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* de Jean-Claude Germain et des comédiens du T.M.N. puisqu'elle a été produite à environ un mois d'intervalle après le premier spectacle. Nous pensions que cela faciliterait notre travail de transcription et qu'il reflèterait le style de transcription de la langue orale que Jean-Claude Germain privilégiait sur scène à l'époque. Néanmoins, en lisant cette pièce, nous avons remarqué que certains mots n'étaient pas toujours écrits de la même façon. Dans *Diguïdi*, C'est le cas par exemple du sacre « chrisse » (Germain, *Diguïdi*, 33) qui devient parfois « christ » (Germain, *Diguïdi*, 36-37). C'est aussi le cas pour d'autres mots comme « bein » et « ben » (Germain, *Diguïdi*, 34; 41), « s'pas » et « c'pas » (Germain, *Diguïdi*, 34; 35), « là » et « lâ », « chus » et « chûs » (Germain, *Diguïdi*, 41). Certains comme Jean-Cléo Godin ont compris que c'est tout un défi de transcrire à l'écrit (ou simplement de comprendre le code de transcription) de la langue orale de Jean-Claude Germain et que parfois son style semble être inconstant ou contradictoire. C'est ce que Godin souligne dans un article intitulé « Mal écrire ou parler beau, transcription de la langue parlée » :

De Tremblay à Barbeau, de Garneau à Germain, l'oreille varie et les mêmes sons connaîtront des transcriptions différentes où les nuances ne tiennent pas toujours à des variantes régionales ou dialectales. À la limite, rien de plus normal que de retrouver chez un même auteur et à l'intérieur d'un même texte plusieurs transcriptions d'un même mot. Partant de ce principe, il faut chercher ses exemples chez le champion des incohérences : j'ai nommé Jean-Claude Germain. (Godin, « Mal écrire », 115)

En fait, chez Germain il ne faut pas nécessairement privilégier la cohérence dans la transcription de la langue, mais surtout essayer de refléter la sonorité ou la prononciation des mots à l'oral dans la forme écrite : « [...] Germain poursuit des objectifs multiples et

qui n'excluent pas les contradictions. Bien sûr, il s'agit de traduire une langue parlée, à peu près comme elle se dit et s'entend. » (Godin, « Mal écrire », 117).

Synthétisant le style de Germain, Godin note trois particularités de son code qui concernent la prononciation du son [s], les élisions et l'accentuation de certaines syllabes.

D'abord, chez Germain le son [s] se transcrit de diverses façons :

[...] le « s » s'impose comme la marque de la langue parlée, de préférence au « c » : « stait », « sque », « spour », « st'une », « sibouère », sans oublier cet « espace » qui reproduit par rapport à « espace » exactement la même distinction que « fisse » par rapport à « fils ». Mais cet usage ayant pour effet de privilégier le [s] doux, il faudra recourir au « z » partout où le son [z] est requis par l'euphonie, surtout lorsque le « s » fait habituellement l'affaire : « dé-z-échasses », « nous-z-autes », « eu-z-autes », « lé-z-Indes », etc. (Godin, « Mal écrire », 116)

Dans la transcription du spectacle, c'est surtout le « c » de la langue écrite que nous avons utilisé pour transcrire le son [s] pour chaque mot où nous n'entendions pas particulièrement d'accentuation justifiant l'emploi d'un ou de deux « s » pour transcrire le son. Par exemple, nous privilégions « c'pas » (pour transcrire « ce n'est pas ») plutôt que « s'pas ». Au niveau du son [s], le code de la transcription est plus proche de la langue écrite que parlée parce que nous ne pouvons justifier d'autres variantes. C'est aussi le cas pour l'euphonie qui implique un son [z]. Nous avons décidé de les omettre et d'offrir une transcription plus près de la langue écrite. Au lieu d'écrire « nous-z-autes » par exemple, nous transcrivons par « nous autres ».

Même si le code que nous avons employé semble plus proche du code de l'écrit, en transcrivant, notre priorité a toujours été de traduire aussi fidèlement que possible la langue parlée « à peu près comme elle s'entend » comme le suggère Godin. Mais lorsque la sonorité ne justifiait pas un emploi particulier (un « s » pour un « c » ou une élision habituellement prononcée [z] et encodée par un « z » chez Germain comme dans « vas-z-

y »), nous avons privilégié le code de la langue écrite. De même, la constance de ce code a été respectée tout au long de la transcription (pour « c’pas » par exemple). Une deuxième caractéristique du style de transcription de Germain synthétisé par Godin concerne les élisions :

[...] la convention veut qu’on les indique généralement par l’apostrophe, alors que Germain élimine souvent l’apostrophe, créant du même coup des assemblages verbaux inédits. [...] « lCanayen », « dconviction », « Entoutcas » [...] « oubedon », « parsque » dont la forme peut dérouter simplement parce que plusieurs mots habituellement séparés sont amalgamés. (Godin, « Mal écrire », 116)

Tout en étant conscients de cette caractéristique, nous avons plutôt opté pour l’apostrophe pour indiquer une élision. À notre avis, la justification de son omission n’est pas assez claire chez Germain. Par exemple, nous écrivons « p’tit » au lieu de « ptit ».

Finalement, une troisième caractéristique du style d’écriture « orale » de Jean-Claude Germain concerne l’accentuation de certaines syllabes, particulièrement celles qui terminent les mots :

[...] certains mots courts sont, dans la langue parlée, accentués si lourdement qu’ils s’enrichissent d’une finale inédite : « d’aborre » <d’abord>, « t’es morre » <mort>, « un sorre » <sort> sont des mots que l’œil reconnaît difficilement, et dont la formation semble tenir à la fois de la tendance québécoise à la féminisation des finales (toutte, pantoute, dboutte), et de l’accentuation. (Godin, « Mal écrire », 117)

Puisque cette caractéristique d’accentuation ou de féminisation est davantage déchiffrable de l’oral à l’écrit dans la performance du *Spectacle d’adieu* (contrairement à un « s » pour un « c » par exemple), nous l’avons davantage considérée dans notre transcription. Par exemple, nous écrivons « toute » au lieu de « tout » lorsque le « t » final est très nettement prononcé, ou « pantoute » au lieu de « pas du tout » puisque « pantoute » est la forme qui est le plus près de l’oral. C’est aussi le cas pour des mots comme « toué » pour

« toi », « té » pour « tu es », « y » pour « il », « ben » pour « bien », « é » pour « les » qui correspondent davantage à la prononciation orale du comédien du *Spectacle d'adieu* et qui sont aussi des formes utilisées par Germain dans *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* En fait, dans certains cas, nous n'avons eu d'autre choix que de nous inspirer des formes de transcription de *Diguidi*. La pièce a été utile pour la transcription des jurons par exemple. La pièce débute d'ailleurs par une énumération de sacres québécois : « Ossti d'tabarnacque de saint cibouère de calvaire de câlisse de chrisse [...] t'es pas dans une discothèque icite, viarge, t'es dans un théâtre... » (Germain, *Diguidi*, 33). Dans la transcription, c'est « chriss » qui est utilisé parce que c'est la forme qui est la plus proche de la sonorité avec une accentuation sur le son [s] en finale comparativement à « christ » ou « chris ».

En conclusion, notre transcription est un peu à mi-chemin entre le code de la langue écrite et un code de transcription orale. En fait, lorsque l'oral ne justifie pas l'emploi de règles particulières ou de transcription particulière, c'est le code de la langue écrite que nous utilisons comme référent.

## Processus de transcription

La façon de faire pour transcrire est bien simple à la base et s'apparente beaucoup au travail qu'a effectué Guy Thauvette pour transcrire *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* du Grand Cirque ordinaire<sup>33</sup>. Voici comment il rapporte sa démarche :

J'ai d'abord utilisé l'enregistrement sonore non daté d'une représentation de *Jeanne d'Arc*, que je situe avant février 1970, et que j'ai « piraté » avec l'aide d'une jeune préposée à la bibliothèque des Sciences humaines et sociales de l'Université de Montréal. [...]. À partir de ce document écrit et de l'enregistrement sonore, j'ai mis trois heures de travail par page, en moyenne, pour arriver à déchiffrer les dialogues et fixer une avant-première version. J'écoutais plusieurs fois la même séquence, à l'aide d'écouteurs ou l'oreille collée au hautparleur. Je réécoutais régulièrement les mêmes passages critiques [...] pour isoler la réplique qui manquait. J'ai complété cette avant-première version à l'aide des quelques extraits de la pièce inclus dans le film de Roger Frappier, *Le Grand Film ordinaire*, tourné de novembre 1969 à février 1970. (Thauvette, 23)

Contrairement à la documentation dont nous disposions pour le *Spectacle d'adieu*, Guy Thauvette avait accès à des extraits vidéos qui l'ont aidé à orienter sa transcription. Il faut aussi considérer qu'il faisait lui-même partie du spectacle. C'est une des raisons qui ont motivé notre appel à l'aide à Jean-Claude Germain quant à la vérification de notre interprétation et de notre transcription de la performance du *Spectacle d'adieu*. La rencontre d'une personne ayant participé à l'écriture du spectacle et à son élaboration était aussi recommandée par Edward Schieffelin lors d'un échange de courriels :

I do not envy you attempting to transcribe an improvised performance on tape now 40 years old. Magnetic recordings degrade with age - and unless the recording was made with the specific purpose of making a transcription they can be pretty hard to hear. I strongly suggest that you take the tape to an experienced professional sound engineer and ask him to remaster it with special emphasis on clarifying the speech on it. Good clear speech will prove crucial to preserving your sanity. I found that doing this made the difference between making reasonable sense of my earliest *séance* tapes, and not being able at all. If you know anyone who was at

---

<sup>33</sup> Transcription publiée aux Herbes rouges en 1991 sous le titre *T'es pas tannée Jeanne d'Arc? : Reconstitution du spectacle par Guy Thauvette*.

that original performance and who would be willing to listen to it with you to help identify the different voices and what is being said – you would find that very rewarding. Transcribing an unclear conversation between several persons can be long, hard, lonely work, and I wish you the best of luck at it. (Schieffelin, courriel)

D'ailleurs, lorsque nous lui avons présenté notre version de la transcription de la performance pour la première fois, Jean-Claude Germain s'en est montré très satisfait : il estimait que la plupart des tableaux avaient du sens pour lui et qu'ils en auraient aussi pour le lecteur. La transcription correspondait en général au texte-canevas qu'il avait créé pour le spectacle (Germain, interview personnel, 2010). Cependant, Germain a suggéré de supprimer les moments de la transcription où il y avait des jeux de scène qu'on ne pouvait comprendre même en entendant la bande sonore. Il proposait aussi de couper les hésitations des comédiens, les cafouillages dans certaines répliques. Bref, il souhaitait que soit retiré tout ce qui pouvait désorienter la compréhension qu'aurait un lecteur du texte de la transcription sans toutefois affecter le sens d'un tableau. Il préférait une version-texte à une version-transcription fidèle d'une performance. Ce qui primait pour lui était de produire un texte lisible et le plus intelligible possible. Selon lui, lorsque le *Spectacle d'adieu* fut créé, chaque tableau était écrit et chaque comédien avait son texte à dire. C'est un peu pour cette raison qu'il était important pour lui de retourner à un texte qui serait le plus fidèle possible à celui qui avait été rédigé au départ et qui avait permis de présenter une série de représentations très semblables. En fait, les seuls tableaux du spectacle qui changeaient d'une représentation à l'autre étaient les tableaux 13, 14, 15 qui présentent un concours d'improvisation. Dans la présente transcription, le thème est « les nouveaux mariés ». Lors d'autres représentations, le thème changeait.

À l'époque des premières représentations du *Spectacle d'adieu*, Jean-Claude Germain ne regardait même pas le spectacle et ne s'assoit jamais parmi les membres de l'auditoire pendant les représentations. Pour lui, on savait si un spectacle se déroulait bien juste en l'écoutant. Parallèlement, il suggère que ce n'est pas nécessaire d'entendre la bande sonore pour comprendre le spectacle, mais de lire simplement le texte avec les indications scéniques (la colonne de gauche qui comprend le non verbal) qui y sont fournies pour tout comprendre. Aussi, lorsque nous l'avons rencontré pour vérifier la fiabilité de notre transcription, il se concentrait toujours sur la transcription qu'il préférerait lire plutôt que de valider sa compréhension en écoutant la bande sonore. Ce n'était vraiment qu'en dernier recours, lorsqu'aucun sens ne pouvait être tiré de l'enchaînement des répliques transcrites, qu'il nous demandait de lui faire entendre un extrait.

Nous étions donc déchirés entre deux façons de rédiger cette transcription. D'une part, nous avions le choix d'offrir un texte qui incluait notre interprétation personnelle et / ou celle de Jean-Claude Germain pour certains passages nébuleux en rajoutant ou en inventant quelques mots pour faire le lien entre des idées incongrues afin de rendre un passage plus intelligible. D'autre part, nous voulions respecter notre mandat d'offrir une transcription qui correspondrait dans la mesure du possible à la performance enregistrée sur bande sonore même si certaines répliques manquaient de clarté. Nous nous en sommes tenu pour l'essentiel à cela. Heureusement, il n'y a que quelques passages du spectacle enregistré et peut-être un seul tableau en entier (le septième) qui sont vraiment difficiles à déchiffrer et qui peuvent laisser place à plusieurs interprétations. Comme nous l'avons expliqué plus haut, nous avons pris en compte la préférence de Jean-Claude Germain

pour une version texte. Pour nous, cette préférence se traduit en essayant d'alléger le code de transcription autant que possible.

### **Notre propre méthode de transcription**

Au final, la méthode de transcription que nous avons utilisée est celle que nous avons créée selon nos besoins et nos objectifs. C'est d'ailleurs ce que des chercheurs comme Edward Schieffelin et Jason Camelot ont fait. Se référant à son article « Moving Performance to Text », Schieffelin écrit qu'il a créé sa méthode de transcription à partir de sa propre expérience : « To tell the truth, I wrote my paper entirely from reflections on my own experience of field recording and transcription » (Schieffelin, courriel). Jason Camelot explique que les racines méthodologiques de la transcription peuvent être retracées dans le travail des folkloristes et des historiens de l'oralité, mais qu'en général, au niveau méthodologique, dans le domaine de la transcription, « for the most part, you're on your own » (Camelot). La méthode de transcription développée pour le *Spectacle d'adieu* est donc la nôtre, élaborée selon les besoins et le contexte de la présente thèse. Pour les extraits de pièces de théâtre reprises tout au long du *Spectacle d'adieu*, la référence en est donnée au début du tableau. Quand des didascalies sont ajoutées ou que le texte est québécois, cela est indiqué dans la colonne de gauche de la transcription ou précisé dans les remarques sur chaque tableau qu'on trouve au chapitre suivant.

## Chapitre 4 : Commentaires sur le *Spectacle d'adieu*

Étant donné qu'un des objectifs de la présente thèse est d'offrir une transcription du *Spectacle d'adieu*, l'occasion nous est fournie d'en proposer une lecture commentée. Chaque tableau est en quelque sorte un mini-scénario, une petite pièce de théâtre en soi, qui comprend assez souvent un conflit, voire un problème, lequel joue souvent le rôle de moteur. Le commentaire qui suit sera fait de tableau à tableau et aura pour point de départ la mise en relief du conflit, qui est un thème récurrent dans la plupart des tableaux du *Spectacle d'adieu*.

Ce spectacle transporte pour ainsi dire l'école de théâtre à la scène. Ce qui est mis en scène, c'est le malaise qu'éprouvent plusieurs étudiants des écoles de théâtre de Montréal à la fin des années soixante. Le *Spectacle d'adieu* remanie dans cet esprit plusieurs extraits de pièces du théâtre classique. Voici la liste de ces extraits en ordre chronologique de création originale. De l'Antiquité grecque, nous avons un extrait d'*Agamemnon* d'Eschyle; nous passons ensuite au 17<sup>e</sup> siècle avec deux extraits de *Hamlet* de Shakespeare. Le théâtre français du 17<sup>e</sup> siècle est aussi à l'honneur : deux comédies de Molière, *Le Dépit amoureux* et *Le Médecin malgré lui*, de même que *Le Cid* de Corneille et *Andromaque* de Racine. Puis, le *Spectacle d'adieu* fait une incursion dans le répertoire du 18<sup>e</sup> siècle avec *La Méprise* de Marivaux, et dans celui du 19<sup>e</sup> avec *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset. Puis, au vingtième siècle, nous revisitons le théâtre de Claudel avec *Le Soulier de satin*, celui de Jean Giraudoux avec *Supplément au voyage de Cook* et *La folle de Chaillot*; nous avons aussi un extrait de *Médée* d'Anouilh et deux extraits d'œuvres étrangères en traduction, *Yerma* de Federico Garcia Lorca et *L'île des Chèvres* d'Ugo Betti.

Tout en étant une dénonciation des travers du théâtre au Québec, le *Spectacle d'adieu*, puisqu'il était bâti selon le modèle de la création collective, se voulait une sorte de vitrine, comme Jean-Claude Germain nous l'expliquait. (Germain, interview, 2007) Ainsi bâti par les comédiens selon leurs goûts et leurs aspirations, le spectacle leur permettait de se montrer sous leur meilleur jour, c'est-à-dire de démontrer leurs talents particuliers par rapport à ce qu'elles ou ils savaient faire le mieux au théâtre. C'était une chance pour les comédiens d'être mieux connus du public et des intervenants dans le domaine du théâtre québécois. Aucun des comédiens n'est en effet resté dans l'ombre après le *Spectacle d'adieu*.

Certains étaient déjà connus comme Odette Gagnon qui a fait partie de la distribution des *Belles-Sœurs* (Linda Lauzon) en 1968. Après le *Spectacle d'adieu*, Odette Gagnon a aussi « pris part à d'innombrables manifestations publiques: *Nuit de la poésie* (1970), *Grand sommet populaire* (1982), etc. Elle a aussi écrit et joué pour le cinéma, la radio et la télévision, écrit des chansons et des textes solos » (« Odette Gagnon », *Association québécoise des auteurs dramatiques*).

Celle qui était la conjointe de Jean-Claude Germain à l'époque, Nicole Leblanc, est décrite par Étienne Bourdages comme une « [c]omédienne au parcours exceptionnel [...] [qui] a écrit certaines des plus belles et des plus importantes pages de notre histoire théâtrale et télévisuelle » (Bourdages, 234). Elle participe à plus de dix créations de Jean-Claude Germain dont *Les Hauts et les Bas d'la vie d'une diva* (1974). Comme Louise Dussault, elle fait aussi partie de la distribution des *Belles-Sœurs* (Olivine Dubuc) de 1968 au Théâtre du Rideau-Vert.

À la télévision, elle livre de grandes interprétations plusieurs fois primées dans *Rue des Pignons*, *Le Temps d'une paix*, *L'Étrangleuse* (épisode de la

série *Avec un grand A* de Janette Bertrand), *Cormoran*, *4 ½*, et *Virginie*. Au cinéma, elle travaille avec Jacques Gagné (*La Conquête* et *Le Temps d'une vente*), Jean-Claude Labrecque (*Les Vautours*) et Luc Picard (*L'Audition*). (Bourdages, 234)

Contrairement à Odette Gagnon et à Nicole Leblanc, Louise Dussault ne joue pas dans *Les Belles-Sœurs*, mais participe à la lecture de la pièce le lundi 4 mars 1968 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui par le biais du Centre d'essai des auteurs dramatiques. Après le *Spectacle d'adieu*, elle jouera dans *Demain matin, Montréal m'attend* de Michel Tremblay en 1970.

Elle est du collectif *La Nef des sorcières* (TNM, 1976) et de la pièce controversée *Les fées ont soif* (TNM, 1978). [...] Lauréate des prix Gascon-Thomas de l'ENT (1995), Victor-Morin de la SSJB (1995) et Méritas (1996), elle devient chevalier des Arts et des Lettres (France) en 2003. Mais pour toute une génération, Louise Dussault restera le personnage éponyme de la série télévisée pour enfants *La Souris verte*. (Vaïs, « Dussault, Louise », 134).

Monique Rioux s'est bâti une réputation dans le domaine du théâtre québécois pour enfants. Il n'est donc pas surprenant qu'elle choisisse d'imiter le langage d'un tout petit au dernier tableau du spectacle et qu'elle joue la mariée préoccupée par l'arrivée d'un bébé dans son couple en voyage de noces au quinzième :

[...] diplômée de l'ENT en 1964, elle exerce son métier dès 1965. À cette époque, elle participe à plusieurs émissions pour enfants. [...] En 1972, elle développe une méthode d'atelier d'écriture avec des enfants pour créer des textes dramatiques; en 1976, elle publie *L'Enfant et l'expression dramatique*. [...] En 1973, entourée de comédiens et d'auteurs, elle dirige des ateliers d'écriture avec la participation d'enfants de différents milieux sociaux. Cette expérience mène à la création du Théâtre de la Marmaille, maintenant connu sous le nom des Deux Mondes. (Bertin, « Monique Rioux », 344-345)

Monique Rioux a reçu le prix Victor-Morin en 1988.

Jean-Luc Bastien s'est beaucoup investi dans la mise en scène, et ce, même avant le *Spectacle d'adieu*. C'est aussi un pédagogue qui a fait carrière dans l'enseignement.

Il a ainsi monté plus d'une centaine de pièces, tant sur les plateaux montréalais (TNM, NCT) que pour les apprentis comédiens du Département de théâtre du collège Lionel-Groulx, dont il a assumé la direction à plusieurs reprises. [...] Enseignant durant 31 ans, il a été en outre directeur de la salle Fred-Barry à son ouverture, puis de la NCT de 1982 à 1989. (Dé, 35)

C'est Jean-Luc Bastien qui signe la mise en scène du spectacle *Les Fées ont soif* de Denise Boucher.

Gilles Renaud est un comédien qu'on a vu et qu'on voit encore beaucoup à la télévision et au cinéma : « Depuis 1975, il a tourné une vingtaine de films » (Belzil, 342).

Néanmoins, c'est au théâtre qu'il a fait son nom.

Avec quelque 60 rôles au théâtre, il compte parmi nos plus grands comédiens. Diplômé de l'ENT en 1967, il y deviendra tour à tour professeur, directeur de la section interprétation et directeur des études (1984-2001). [...] De 1969 à 1971, il est de toutes les pièces de Germain au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Dans les années 70, il joue les auteurs québécois : Sauvageau (*Wouf Wouf*, NCT, 1974), Gauvreau (*La Charge de l'original épormyable*, TNM, 1974), Garneau (« tradaptation » de *Macbeth*, la Manufacture, 1978), Ducharme (*Ha ha!...*, TNM, 1978) et, bien sûr, Tremblay, dont il défend avec une justesse redoutable une dizaine de personnages [...]. (Belzil, 341-342)

## Première partie

Cette première partie comprend les tableaux 1 à 18. Elle dure une heure et dix-huit minutes. Les extraits de pièces revues et réinterprétées par les Enfants de Chénier apparaissent à partir du dixième tableau dans le *Spectacle d'adieu*. Les neuf premiers présentent principalement diverses interactions entre comédiens français et québécois dans le cadre de répétitions, mais aussi dans la rue. Dans les deux premiers tableaux, très courts, on a donc deux face-à-face entre des Français et des Québécois. Dans le premier cas où sont mis en scène des hommes, le Québécois ne s'en laisse pas imposer. Dans le second, où sont représentées des femmes, la Québécoise est soumise et abattue. Au

tableau 3, il s'agit de représenter le cas d'un comédien qui ne se décide pas à entrer en scène et qui en fait tout un plat. Au tableau 4, on verse dans le ridicule d'une situation où une actrice à l'accent français cherche à en imposer alors qu'elle travaille comme figurante...

Les tableaux 5 à 9 traitent de diverses situations auxquelles sont confrontés les comédiens de manière plus générale. Au tableau 5, c'est bien sûr à la dictature du metteur en scène français qu'on fait référence principalement, mais aussi à l'intransigeance légendaire des metteurs en scène dans leur ensemble. Au tableau 6, l'acteur s'interroge sur son métier, tandis que les tableaux 7 et 9 attirent l'attention de manière très différente sur le trac et l'insécurité des comédiens. Quant au tableau 8, il montre comment le métier de comédienne en particulier a mauvaise réputation, en représentant l'une d'elles qui a du mal à se trouver un emploi de serveuse, la patronne ayant peur que cela ternisse la réputation de son établissement...

Au tableau 10, le jeu se complexifie, car un extrait de *La méprise* de Marivaux est interprété pour un téléthéâtre. Le tableau 11, qui en présente un autre extrait, attire plus nettement l'attention sur des différences culturelles entre Québécois et Français. Au tableau 12, une rupture amoureuse est jouée, tirée du *Dépit amoureux* de Molière.

Les tableaux 13, 14 et 15 reposent sur l'improvisation. Dans la transcription qui est donnée ici du *Spectacle d'adieu*, le thème retenu est celui du voyage de nocces. Dans le premier tableau d'improvisation (Tableau 13), la mariée déserte son mari en plein voyage de nocces au Mexique pour aller retrouver sa mère; dans le deuxième (Tableau 14), c'est le mari qui plante sa femme là pour s'en aller se promener au Mont-Tremblant. Enfin, dans le tableau 15, alors que les jeunes époux sont en route pour San Francisco sur leur

moto, la jeune épouse remet le cap sur Montréal au grand dam de son mari qui n'a pas le choix... Si le couple reste « uni » dans cette dernière improvisation, c'est une union qu'on sent bien précaire.

Au tableau 16, l'extrait du *Médecin malgré lui* de Molière permet de mettre en évidence le difficile rôle de celui qui intervient dans les affaires des autres. Le tableau 17, dans lequel Gilles Renaud interprète les personnages de la pièce *On ne badine pas avec l'amour*, est certainement le plus halluciné de tout le spectacle. Enfin, le tableau 18 où est interprété un extrait d'une pièce de Giraudoux représente une situation de colonisation que l'auditoire a le loisir de rapprocher de celle des Québécois.

### **Tableau 1**

Dans ce premier tableau, un conflit se présente sur deux fronts principaux. Il y a d'abord la formation du comédien puis l'utilisation de la langue française. Premièrement, le Français attaque Gilles Renaud à propos de sa démarche sur scène qu'il trouve ridicule : « C'est rien, mon p'tit, j' vous trouve ridicule [...]. Que voulez-vous, vous marchez comme un paysan, comme un gars de l'est » (*infra*, p.200) – c'est-à-dire comme un pauvre, l'est de Montréal étant traditionnellement plus canadien-français et moins bien nanti que l'ouest. À l'époque, selon Jean-Claude Germain, on reprochait souvent aux comédiens de marcher trop naturellement sur scène : « On leur disait : “Allons, on ne marche pas sur une scène comme dans la vie” » (Germain, interview personnel, 2010). Attaquer un comédien au sujet de son jeu sur scène, c'est s'en prendre à sa formation. En fait, le personnage du Français va même plus loin dans sa critique en s'en prenant à la société québécoise dans son ensemble, qu'il semble considérer comme étant arriérée.

À la fin des années soixante, ce qu'on enseignait aux étudiants des écoles de théâtre (et dans les leçons particulières données par des maîtres français ayant immigré au Québec), c'était à jouer comme un comédien français ou à jouer à la française. Il pouvait être frustrant pour un comédien québécois, entraîné à l'école française, de se faire dire, après des années de formation au cours desquelles il avait dû la plupart du temps chasser son « naturel » québécois pour adopter celui des Français, qu'il était toujours incapable de jouer, sinon de marcher sur une scène correctement. D'un autre point de vue, la critique acerbe que fait Gilles Renaud du Français peut être vue comme une victoire du comédien québécois qui, malgré ses trois années de formation au Conservatoire d'art dramatique ou à l'École nationale de théâtre, a su évoluer tout en gardant son propre style. Gilles Renaud entre en effet dans la joute avec le Français, s'inscrit au pointage et gagne finalement sa bataille puisque, à la fin du tableau, c'est le Français qui s'en va et qui s'accroche même à lui en lui lançant : « J'te téléphone ce soir » (Tableau 1, *infra*, p.202).

La prise de parole de Renaud et même le fait qu'il prend la position du metteur en scène qui critique ouvertement la performance du Français à la fin du tableau font vraisemblablement référence au boycottage organisé par la cohorte de finissants de l'École nationale de théâtre de 1968 qui ont créé le spectacle *Pot T.V.* : « En désaccord avec la conception du théâtre véhiculée à l'École, et en particulier par André Muller, réfractaire à la création québécoise, les huit finissants de la section Interprétation française quittent l'École avant la fin des classes » (École nationale de théâtre, Historique : 1951-1969).

La deuxième attaque du Français concerne la langue française : « Écoutez, mon p'tit, on naît avec [le talent], on l'a ou on n'l'a pas, c'est comme la langue française ». Gilles Renaud lui réplique avec une litanie de sacres bien québécois : « Justement... J'vais vous dire que'qu' chose, moi, à propos d' la langue française. J'vas vous dire que moi, Gilles Renaud, la langue française là, j' m'en contrecrisse, j' m'en contretabarnaque, pis j' m'en contrecibouère, O.K. là!? » (*infra*, p.201). À cela, le Français ne réplique pas et le tableau prend immédiatement une nouvelle direction.

Battu sur le plan verbal, le comédien français enchaine sur le plan physique et veut démontrer la supériorité de son jeu et, plus particulièrement, de sa démarche « théâtrale » sur scène. Gilles Renaud prend un rôle gagnant, non pas celui d'un « p'tit » comédien québécois qui imite, mais celui du metteur en scène qui critique. Il n'hésite pas à servir au Français la même médecine qu'on servait aux comédiens québécois de l'époque : des critiques dégradantes. Insulté, le Français réagit en criant des insultes :

Ah! Non! Non! Non! Non! Non! et non! J'en ai marre, j'en ai plein l'cul!  
Ça suffit, mon p'tit! Moi j'ai joué partout. J'ai joué à Paris, j'ai joué en France et jamais on ne m'a parlé sur ce ton, tu comprends, et c'est pas un p'tit blanc-bec comme toi qui va commencer ce soir. Moi j'en ai marre, je fous l'camp, tu t'démerdes avec ton spectacle, tu comprends? Je m'en vais! (*infra*, p.201)

Un acteur ou un étudiant québécois n'aurait jamais pu se permettre de réagir ainsi aux critiques d'un metteur en scène français. Dans le cas contraire, il aurait perdu son emploi ou diminué ses chances de jouer. Il fallait écouter et réagir positivement à la critique des metteurs en scène français (ou de quelque nationalité qu'ils soient, d'ailleurs). Ce qu'on nous montre dans ce tableau, c'est qu'aucun Français n'aurait accepté de se faire traiter de la sorte. À la fin du tableau, c'est l'acteur français qui déclare qu'il s'en va. Il leur dit en somme : « Arrangez-vous avec votre spectacle ». C'est bien ce que les comédiens vont

faire et c'est bien ce que les dissidents de l'École de nationale de théâtre de 1968 ont fait par la création de *Pot T.V.*<sup>34</sup> Le premier tableau où on assiste au départ d'un comédien est en quelque sorte une projection de la dernière, alors que le maître, « Pôpa », retourne en France, à la grande joie des Enfants de Chénier.

Dans la première génération des Enfants de Chénier, Jean-Luc Bastien était reconnu parmi les comédiens de la troupe comme étant celui qui imitait le mieux les Français sur scène et dans la vie de tous les jours. Selon Jean-Claude Germain, Bastien présentait d'ailleurs un certain maniérisme qui lui donnait un peu l'allure d'un Français. Certes, Bastien les imitait bien dans leur façon de bouger sur scène, mais il les imitait également très adroitement dans leur façon de parler. Jean-Luc Bastien les imitait bien parce qu'il avait carrément été dénaturalisé, transformé en comédien français pendant son séjour à l'École nationale de théâtre entre 1960 et 1963 : « [...] j'ai été formé comme un comédien français pendant trois ans. [...] J'avais donc reçu une formation solide mais d'ailleurs. J'étais déraciné. Cela ne pouvait se vivre sans un profond malaise. [...] J'étais un comédien français au Québec » (Gruslin, « Des Enfants de Chénier à la salle Fred-Barry », 22). Pour un Français (et Jean-Luc Bastien l'avait bien compris), ce n'est pas parce qu'on s'engueulait intensément au théâtre ou dans d'autres sphères de la vie qu'on ne pouvait pas fraterniser quelques minutes plus tard dans un autre contexte. La dernière réplique (« j'te téléphone ce soir ») fait rire l'auditoire québécois à cause de l'effet de surprise et peut-être aussi parce que cette réaction n'est pas typique de sa propre culture.

Certains Français et professeurs de théâtre européens de l'époque avaient aussi l'habitude d'appeler tout un chacun « mon p'tit », expression qu'on peut juger

---

<sup>34</sup> « Arrangez-vous avec votre spectacle » est aussi une phrase que Paul Buissonneau a dite à Robert Charlebois et aux autres créateurs de *L'Osstidcho* lorsqu'ils l'ont contesté en tant que metteur en scène en 1968.

condescendante et qui reviendra souvent dans le jeu des comédiens de la troupe des Enfants de Chénier au cours du *Spectacle d'adieu*. Selon Jean-Claude Germain, les gens de théâtre français qui étaient venus au Québec, comme Maurice Esclande, avaient rapporté de Paris non seulement leur façon de bouger et de parler au théâtre, mais aussi – par la force des choses – leur façon de s'exprimer dans la vie de tous les jours. Les comédiens ont voulu illustrer cette culture avec quelques clins d'œil du genre pendant le spectacle.

## Tableau 2

Ce tableau plutôt court présente une actrice québécoise qui se fait faire la leçon par une actrice française. L'interaction entre l'actrice québécoise et l'actrice française porte au point de départ sur l'apparence physique. Avec son ton de voix et ses commentaires hautains, l'actrice française rabaisse l'actrice québécoise au sujet de son apparence. Elle commence par dénigrer la robe que porte l'actrice québécoise : « Mais qu'est-ce que vous portez là, mon p'tit? ». Cette question innocente devient en fait la critique indirecte de la personne qui a confectionné ce vêtement :

NICOLE LEBLANC. Ça, madame? C'est une robe. C'est moi qui l'ai faite.

L'ACTRICE FRANÇAISE. Ça se voit! (*infra*, p.203)

Plus le tableau avance, plus la critique devient directe. Après le costume, l'actrice s'attaque ensuite au physique de la comédienne québécoise et déplore la petitesse de sa poitrine, pour ensuite critiquer sa coiffure : « Vous n'allez pas souvent chez l'coiffeur, hum? ». L'actrice française termine en remettant en question le talent de l'actrice québécoise.

La comédienne québécoise est représentée comme étant subordonnée à l'actrice française. Son ton de voix abattu le démontre. L'auditoire semble d'ailleurs mal à l'aise lors de ce tableau comparativement au premier où on rit beaucoup plus de la rébellion de Gilles Renaud et des répliques qu'il lance au Français. Ici, le rire est plus jaune. Lorsqu'on rigole, c'est surtout parce qu'on est mal à l'aise pour la Québécoise qui tente de faire sa place dans un monde occupé par des acteurs d'ailleurs qui n'acceptent pas facilement ceux qui sont d'ici.

Le langage employé dans le tableau est aussi révélateur d'une hiérarchie qui existe entre l'actrice française et l'actrice québécoise. Lorsqu'elle s'adresse à la Québécoise, la Française emploie des expressions infantilisantes comme « mon p'tit » ou « ma fille », alors que l'actrice québécoise répond toujours poliment par « Madame » à cette actrice qui pourtant est son égale.

Le résultat de cette interaction est une remise en question de l'actrice québécoise à cause des commentaires de la comédienne française qui a réussi à l'ébranler dans sa confiance. Le tableau se termine par « Oui madame, j'espère que j'ai du talent ». Dans ces deux premiers tableaux, très courts, on a donc deux face-à-face entre des Français et des Québécois. Dans le premier cas où sont mis en scène des hommes, le Québécois ne s'en laisse pas imposer. Dans le second, où sont représentées des femmes, la Québécoise est soumise et abattue.

### Tableau 3

Le *Spectacle d'adieu* était d'abord et avant tout une critique du théâtre classique et d'un certain colonialisme culturel. Toutefois, le spectacle était aussi un moment privilégié pour dénoncer quelques travers des comédiens en général, et ce, toutes cultures confondues. On sait d'ailleurs que le point de départ du spectacle pour Jean-Claude Germain était les comédiens. C'est à partir de leurs expériences vécues dans le monde du théâtre et de diverses anecdotes que le *Spectacle* s'est créé. À ce sujet, dans ce tableau, selon les souvenirs de Germain, on voulait déplorer la nervosité, le trac et l'anxiété exagérés de certains comédiens qui hésitaient presque maladivement à entrer en scène.

D'après Germain, avant le début d'un spectacle, en tant qu'acteur, un jour ou l'autre, on rencontre un comédien ou une comédienne qui hésite à faire son entrée sur scène et « qui en fait un drame » (Germain, interview personnel, 2010). Au cours de leur expérience de théâtre respective, les comédiens de la troupe de la première génération du Théâtre du Même Nom ont eu affaire à une actrice ou à un acteur qu'il fallait toujours « prendre avec des pincettes » afin de l'inviter à monter sur scène, alors qu'au cours des répétitions, cette même personne en manque de confiance performait parfaitement et souvent mieux que les autres comédiens de la troupe. Ce troisième tableau représente un peu le calvaire d'avoir à louer d'avance avec des « ça va, t'es bonne » celle qui sera peut-être la plus appréciée étant donné son besoin de se le faire rappeler.

Il faut à cet égard mettre la fin du deuxième tableau en lien avec la fin du troisième, lequel se termine lui aussi par une remise en question d'une actrice québécoise qui doute d'elle-même. Après « Oui madame, j'espère que j'ai du talent », on entend « Tu penses que j'ai pas d'talent... » Le manque de confiance de l'actrice québécoise est

donc fortement souligné. Ce n'est peut-être pas une coïncidence que la comédienne en manque de confiance soit jouée par Nicole Leblanc. En fait, il se pourrait que son personnage soit le même qu'au tableau précédent. Puisque la comédienne française du deuxième tableau doutait du « ta-lent » du personnage de Nicole Leblanc, il serait naturel qu'au troisième tableau cette dernière en doute elle aussi, à un point tel qu'elle ne veut plus monter sur scène. Les tableaux deux et trois montrent à quel point l'attitude désobligeante des Français au théâtre avait des effets négatifs sur les comédiens en contact avec eux. Mais cela allait au-delà, car le manque de confiance en soi, typique d'une culture peu affirmée et peu sûre de ses moyens, s'étendait à d'autres acteurs qui devaient eux aussi composer avec un syndrome d'infériorité ambiant. Jusqu'à présent dans le spectacle, le contact avec les Français cause des tensions qui mènent à une révolte (celle de Gilles Renaud) et à des remises en question et à de l'insécurité (vécue par le personnage de Nicole Leblanc).

#### **Tableau 4**

Le mot « talent » est encore important dans ce tableau. Si un comédien n'avait pas de talent, il ne pouvait pas devenir un bon comédien. Mais comment avoir « un petit peu de talent » pour jouer au théâtre si le talent à l'époque se définissait par l'accent théâtral français, la démarche française sur scène ou encore par l'habileté à pouvoir jouer des classiques qui ont peu de résonance pour une comédienne ou un comédien québécois? Indéniablement, les pièces qu'on jouait étaient plus proches de la culture française et donc plus familières aux acteurs français.

Ce quatrième tableau va dans le même sens que les précédents qui font foi de la mauvaise influence que les comédiens français ont sur les comédiens québécois. Cette

influence négative atteint son comble ici puisqu'on présente une Québécoise qui semble avoir été assimilée par la culture théâtrale étrangère. La comédienne québécoise « parvenue » s'exprime avec un ton de voix hautain pour parler à une autre Québécoise qui semble l'admirer. Elle lui parle de « talent » préalablement requis et elle l'appelle familièrement « mon p'tit ». Tout cela est très ironique parce que la comédienne n'a que des rôles de figurante, bref, des rôles muets, même après avoir suivi les traces des Français. Sa dernière réplique : « Il n'y a pas de petits rôles, il n'y a que de petits comédiens... » est tirée de *Ma vie dans l'art* de Constantin Stanislavski.

La façon de parler du personnage de la comédienne assimilée n'est pas québécoise pour Jean-Claude Germain, « C'est un langage qui est un peu coupé de la réalité, c'est un langage théâtral qui est utilisé par certains comédiens aussi bien dans la vie que dans les pièces » (Germain, interview personnel, 2010). Selon lui, une fois sortis de l'École nationale de théâtre avec leur diplôme, les jeunes comédiens québécois qui étaient en mesure de jouer les classiques comme leurs maîtres français le leur avaient enseigné (ils étaient bien peu nombreux) donnaient l'impression d'avoir été assimilés puisqu'ils se comportaient de manière un peu hautaine avec leur entourage et, entre autres, avec les autres comédiens qui n'avaient pas eu la chance d'étudier le théâtre avec un grand « T ». Ces Québécois qu'on pourrait qualifier d'assimilés à la culture française empruntaient même les expressions de ces derniers. Dans un de ses articles, Germain explique d'ailleurs le changement de personnalité d'un comédien québécois anonyme qu'il nomme Jules Jean, qui aurait été sous la tutelle de Maurice Esclandre :

[...] pour lui, Esclandre [sic] c'était comme un père spirituel, comme un gardien de la morale théâtrale. [...] Avec le temps, il en était même venu à adopter presque tous les manières d'Esclandre [sic]. Même si j'étais son aîné de cinq ans, il avait l'habitude de me parler comme à un enfant.

Me rencontrait-il sur la rue par hasard qu'il m'accueillait aussitôt par un « Salut mon petit » retentissant! Monologuait-il devant une tasse de café, qu'il s'interrompait à tout moment pour se pencher sur la table, me prendre le bras et me glisser à l'oreille : « Tu sais mon petit, le théâtre... » (Germain, « Portrait d'un martyr », 15)

Après un tel conditionnement dans des institutions comme l'École nationale de théâtre ou le Conservatoire d'art dramatique, les Québécois qui avaient « bien appris » devenaient en quelque sorte l'image de leurs maîtres français et se plaçaient eux-mêmes sur un piédestal par rapport à d'autres Québécois. Certains avaient même décidé de troquer leur accent québécois contre un accent français théâtral dans la vie de tous les jours.

Par accent français théâtral, on entend une façon de parler qui convient davantage au spectacle de théâtre selon Jean-Claude Germain : « C'est comme si les gens parlaient toujours en grandes “phrases” avec une sorte de jeu. La façon de parler de Françoise Faucher, que j'aime bien d'ailleurs, en est un exemple » (Germain, interview personnel, 2010). De façon générale, l'accent théâtral laisse transparaître davantage d'émotions. Le débit de la parole est plus lent et l'intonation sur les mots, surtout sur ceux en fin de phrase, est plus marquée.

À la fin des années soixante, l'influence de l'accent français théâtral ne se faisait pas seulement sentir au théâtre, mais aussi dans le domaine de la chanson québécoise. En effet, les auteurs-compositeurs québécois ont été influencés par les artistes français qui terminaient chaque phrase ou chaque vers sur une intonation de la voix très marquée. Plusieurs chansons québécoises de l'époque ont été créées en suivant ce modèle, comme se le remémore Jean-Claude Germain :

Pendant des années, les chansons étaient toutes fuckées au Québec parce que les chansonniers faisaient tous des finales à la française. Je me souviens entre autres de Pauline Julien qui chantait une chanson dont un couplet se terminait par « je suis née sur la rue Lavioleeeeeettttte ». J'ai

dit : « Pauline, franchement, es-tu née sur la rue Laviolette<sup>35</sup> ou bien sur la rue Lavioleeeeeetttte? » L'intonation de la voix de la chanteuse demeurait sur la dernière syllabe au lieu de retomber normalement. (Germain, interview personnel, 2010)

D'ailleurs, la plupart du temps, ce qui fait rire les gens de l'auditoire pendant le *Spectacle d'adieu*, mis à part certains gestes ou des jeux de scène, c'est précisément l'interaction entre l'accent français et l'accent québécois.

### Tableau 5

Ce tableau met l'accent sur la dictature du metteur en scène qui régnait au théâtre à la fin des années soixante. En plus de tout contrôler sur scène, les metteurs en scène traitaient souvent les comédiennes et les comédiens comme des moins que rien. Ils n'hésitaient pas à les humilier sur scène, selon Jean-Claude Germain. Les metteurs en scène étaient les patrons incontestés du théâtre, les dictateurs du médium, et leur attitude hautaine donnait parfois l'impression aux comédiens qu'ils avaient droit de vie ou de mort sur eux (Germain, interview personnel, 2010). C'étaient eux qui commandaient aux acteurs de rire, de pleurer et, parfois, de se mettre à genoux, symbole évident de soumission devant l'autorité. Jean Garon soulignait d'ailleurs dans *Le Soleil* que le *Spectacle d'adieu* présentait le « comédien face à l'autorité sur la scène et dans la vie » (Garon, « Un avenir prometteur »). Un comédien ne devait jamais contester la source suprême d'autorité, le metteur en scène, qui, en l'occurrence, était Français et apportait avec cette origine nationale tout une aura de supériorité présumée. C'est ce qu'on dénonce dans cette scène qui caricature cette attitude méprisante que le metteur en scène avait envers les comédiens. Ces derniers sont carrément traités comme des objets ou du matériel de scène qu'on déplace et qu'on remplace comme on veut. On les fait rire, pleurer

<sup>35</sup> La rue Laviolette est à Trois-Rivières et porte le nom du fondateur de la ville (17<sup>e</sup> siècle).

puis bouger un peu et puis on les fait sortir, peu importe leur difficulté à jouer le rôle, peu importe les difficultés qu'ils vivent en jouant et peu importe leurs plaintes comme « chus pus capabbe ».

Lorsqu'on entre dans une École de Haute Formation dramatique, c'est aux bas instincts qu'on fait appel, comme seule ressource de potentiel humain, en l'occurrence, le plus vital, l'instinct de compétition. Cette compétition est d'abord émotive, car elle est basée sur le nombre d'assauts de sensibilité, style Colgate-Palmolive (larmes, crises de folie, yeux dans la « graisse de beans », grimaces hystériques, colères de « monstres sacrés »... et toutes manies de coulisses du même acabit). Cette fameuse compétition est aussi une résultante du goût personnel du professeur de théâtre qui, pour peu qu'il soit distrait, pourrait se croire à Blue Bonnets. (Desrochers, 56)

À cette époque, puisque les emplois de comédiens au théâtre étaient relativement difficiles à obtenir pour un acteur québécois (puisque'il fallait être meilleur qu'un Français pour jouer du théâtre français avec un jeu et un accent français théâtraux), il valait mieux ne pas rechigner devant un metteur en scène qui nous avait fait la faveur de nous engager. Jean-Claude Germain se souvient d'ailleurs d'un metteur en scène qui rencontrait des comédiens québécois dans son bureau pour une audition et qui leur faisait faire un exercice bien particulier à la fin de leur entrevue : « Il les interviewait puis leur disait : "Marchez... marchez... marchez encore... prenez la porte" » (Germain, interview personnel, 2010). C'est précisément ce qui est mis en scène ici.

## Tableau 6

Dans ce tableau, l'acteur s'interroge sur son métier, sur son identité. Le Français qui l'approche ne le reconnaît pas tel qu'il est, mais connaît seulement sa réputation, comme si cette dernière comptait davantage à ses yeux. On peut aussi interpréter ce tableau au sens large comme un désir de rapprochement, de meilleure communication entre Français et Québécois. Néanmoins, le Québécois refuse et termine en critiquant le Français : « C'est ça oui, salut. Y postillonne, lui ».

La dernière réplique de Jean-Luc Bastien démontre qu'il est agacé par l'intérêt et la popularité qu'il gagne malgré lui : « J'arrive au coin d'une rue... sont là, y m'attendent. J'arrive au théâtre en r'tard, sont assis dans leu siège, sont là, y m'attendent. Que c'est qu'j'ai donc qu'y est pas comme les autres? » (*infra*, p.210). En devenant acteurs au théâtre, les comédiens perdaient un peu de leur intimité, comme c'est le cas pour les vedettes du cinéma ou de la télévision d'aujourd'hui. Parce que les gens de l'auditoire voyaient les comédiens sur scène, ils se permettaient souvent de les interrompre dans l'intimité de leur vie quotidienne pour leur adresser la parole. Et les comédiens, déjà las d'être soumis aux metteurs en scène et aux difficultés de leur métier, devaient tenter de rester le plus polis possible avec leurs admirateurs et accepter leur nouvelle vie de célébrité parfois avec résignation :

LE PASSANT FRANÇAIS. Ah, ça me fait plaisir de te connaître, depuis l'temps que j'entends parler de toi.

JEAN-LUC BASTIEN. Ben, c'est faite là. (*infra*, p.210)

En étant acteur au théâtre, « on est plus comme les autres ».

### Tableau 7

Il n'y a pas de personnages français dans ce tableau. Il implique des acteurs québécois en conflit parce que certains manquent d'inspiration pour jouer : « J'sais pas c'que j'ai, je l'sens pas, chus toute frette à soère ». D'autres membres du groupe montrent leur impatience : « Shoot! » (*infra*, p.211). Ce septième tableau est le troisième où les relations sont tendues entre des acteurs québécois parce que certains hésitent ou semblent incapables de faire leur travail correctement. Et le différend entre les acteurs québécois ne semble pas réglé à la fin du tableau qui se termine par « Mon dieu qu'té bête à soère » (*infra*, p.211).

### Tableau 8

Comme on l'a mentionné précédemment, Louise Dussault était reconnue comme étant très talentueuse pour jouer plusieurs personnages à la fois dans une même scène. Ce huitième tableau du spectacle est tout à son honneur, car elle nous démontre à quel point elle est habile dans ce genre de jeu théâtral. L'enchaînement de ses répliques est si rapide et fluide d'un personnage à l'autre que nous avons longtemps cru en décortiquant la bande sonore que le personnage de la patronne était joué par Nicole Leblanc. Ce talent de Louise Dussault pour jouer plusieurs personnages à la fois s'est exprimé plus tard dans son célèbre spectacle solo intitulé *Moman*, créé en 1979, présenté en tournée jusqu'en 1983 et repris en 2000 : « Comédienne de petite taille, très drôle, vive et à la voix forte et haut perchée, elle séduit dans le rocambolesque voyage d'une mère avec ses deux jumelles dans un autocar, dont elle interprète seule tous les passagers et le chauffeur » (Vaïs, « Dussault, Louise, 134).

Au niveau du contenu de ce tableau, on déplore encore la situation particulière de l'acteur au théâtre dans sa vie en dehors de la scène comme on le faisait au sixième tableau avec la remise en question de Jean-Luc Bastien et la confusion sur son identité : « Que c'est qu'j'ai donc qu'y est pas comme les autres? » (*infra*, p.210). Depuis le début du spectacle, le portrait global qu'on nous donne du comédien québécois est celui d'une personne malheureuse et mal dans sa peau. Au premier tableau, Gilles Renaud doit se défendre parce que sa formation d'acteur est critiquée. Lors du deuxième tableau, c'est Nicole Leblanc qui est dénigrée. Au troisième, deux Québécoises entrent en conflit. Lors du quatrième, c'est une comédienne québécoise assimilée qui tente d'en assimiler une autre (tout en trahissant ses véritables racines québécoises; son soupir et l'impression de mal-être qu'elle laisse transparaître par sa dernière réplique démontrent un peu de subtils regrets). Au cinquième tableau, les comédiens sont les vulgaires esclaves du metteur en scène. Au sixième tableau, malgré sa popularité, Jean-Luc Bastien n'est pas heureux dans son travail de comédien alors qu'au septième tableau, on s'engueule entre Québécois. Finalement, au tableau huit, Louissette Dussault, bien qu'elle avoue être « tout le temps de bonne humeur », est incapable de trouver du travail parce qu'elle est comédienne et que le métier de comédien est un travail « instable » selon le personnage de la patronne.

Le *Spectacle d'adieu* démontre à plusieurs reprises que la vie de comédien n'est pas rose en 1969, et ce, autant sur scène qu'en dehors de la scène. D'une part, il est difficile pour le comédien québécois de se trouver un emploi au théâtre parce que ce théâtre français n'est pas fait pour lui, comme on le rappelle à Nicole Leblanc dans le deuxième tableau : « J'espère que vous avez du ta-lent? » (*infra*, p.204). D'autre part,

ceux qui arrivent à se travestir en Français, à jouer le jeu pour en faire un métier sont confus, voire insatisfaits, comme Jean-Luc Bastien au sixième tableau.

Au huitième tableau, Louise Dussault joue un personnage qui a un pied sur scène et qui tente de se trouver un emploi dans un autre domaine, probablement parce que la vie de jeune comédien n'est pas très payante. Le problème est que des jeunes comédiennes québécoises comme elles n'arrivent pas à se dénicher un tel travail à temps partiel parce qu'on les étiquette comme des gens instables, des personnes qui seraient prêtes à trahir leur employeur aussitôt qu'ils et elles auraient la chance de vivre uniquement de théâtre. Dans le cas de Louise Dussault, sa situation en tant qu'actrice est encore pire puisqu'elle fait partie d'une troupe de théâtre émergente, le Théâtre du Même Nom, ce qui ne rime pas du tout avec « tapis rouge, ovations et admirateurs » comme ce pourrait être le cas pour des comédiens d'institutions mieux établies.

En conclusion, jusqu'au huitième tableau, le *Spectacle d'adieu* nous démontre que le comédien québécois est ostracisé premièrement par le monde du théâtre qui ne veut pas l'accepter tel qu'il est, et deuxièmement, par le reste de la société québécoise et le public du théâtre, représenté dans le huitième tableau par le personnage de la patronne, qui, normalement, devrait l'encourager, mais la tient plutôt en suspicion, voire comme une personne de mauvaise réputation. En somme, le portrait de l'acteur québécois qu'on trace depuis le début du spectacle est celui d'un être minable et inapte pour le théâtre et la société.

## Tableau 9

Ce tableau fait encore honneur au talent de Louissette Dussault qui joue deux personnages différents enchainant les répliques très rapidement. Clairement, il souligne le désintérêt des jeunes comédiennes et comédiens québécois de l'époque pour les textes classiques qu'on leur soumettait et qu'ils devaient jouer malgré eux. Comparativement aux tableaux précédents, on sent ici un peu plus de révolte grandissante chez la comédienne réticente, une prise de conscience de l'actrice qui veut être elle-même parce que jouer Marivaux « ça n'a rien à voir » avec elle, avec sa respiration d'actrice québécoise, comme Nicole Leblanc l'explique :

Quand on lui demande ce qu'elle pourrait faire avec sa respiration québécoise dans une pièce de Molière au T.N.M., Nicole Leblanc ne se gêne pas pour dire qu'elle serait fausse et mauvaise. « Je n'ai pas eu la formation française d'une Andrée Lachapelle<sup>36</sup>, je ne suis pas du tout là; cette formation a drainé un paquet de monde, mais ça, c'est une autre affaire. Tout ce que je sais, c'est ce que je suis, c'est mon respir, mes formes de colère, mes intérieurs de joie et de peine. Dans ce sens-là, la langue française et la langue québécoise n'ont aucune correspondance. Cela n'empêche pas que je peux aller voir Madeleine Renaud<sup>37</sup> et être profondément touchée par une grande comédienne qui ne parle pas la même langue que moi. Madeleine Renaud n'est pas fausse, elle joue en accord avec sa propre rythmique intérieure, peu importe les mots ou les tournures de phrases qu'elle emploie. Ce qui me touche chez elle, c'est la vérité de son être ». (Petrowski, 19)

---

<sup>36</sup> Andrée Lachapelle (née en 1931) est une actrice québécoise « [...] formée dès l'âge de 14 ans par Gérard Vlemineckx au Studio XV, puis par Mario Marist et Henri Norbert » (Bertin, 217). Elle commence d'ailleurs sa carrière avec la troupe de Norbert dans une adaptation du roman de Germaine Acremant, *Ces dames aux chapeaux verts*. Andrée Lachapelle est « d'une grande beauté à l'élégance racée, au regard perçant, elle marque de son talent plus de 200 personnages [...] au théâtre, à la télévision et au cinéma » (Bertin, « Lachapelle, Andrée », 217-218).

<sup>37</sup> Madeleine Renaud (1900-1994) était une comédienne française et une vedette de cinéma. Elle a fait carrière à la Comédie-Française. Elle travaille aussi comme metteuse en scène du *Soulier de satin* de Paul Claudel en 1943 et joue également le rôle de Dona Musique, « [...] rôle auquel la destinaient sa diction parfaite et sa voix d'une grande pureté qui restera fraîche et jeune jusque dans la vieillesse » (« Renaud, Madeleine » *Encyclopaedia Universalis*). C'est Nicole Leblanc qui interprète Dona Musique dans le *Spectacle d'adieu* (tableau 19).

C'est un peu ce genre de réflexions que voulaient provoquer les Enfants de Chénier avec le *Spectacle d'adieu*. Non pas ridiculiser nécessairement les classiques ou les bannir, mais faire prendre conscience que certains textes classiques sont inadéquats pour un acteur québécois puisqu'ils viennent d'une culture qui lui est étrangère. On oblige cependant l'actrice à jouer ces rôles en recourant à des menaces, car « Y en a d'autres qui peuvent le faire » si elle refuse. C'est ce qui explique la capitulation de l'actrice en quelque sorte qui se résignera à jouer Marivaux : « On va à faire, s'cuse-moi. J't'énervée, j'pense t'as raison. S'cuse-moi. Non, on va à faire. En fait, j'voulais juste te d'mander comment à faire » (*infra*, p.217).

### **Tableau 10**

Ce tableau est d'un intérêt particulier, car c'est à partir de ce moment dans le *Spectacle d'adieu* qu'on introduit des extraits de pièces de théâtre que les étudiants des écoles de théâtre de la fin des années soixante devaient sûrement répéter. On a donc, si l'on veut, du théâtre dans le théâtre, car ces extraits de pièces ne sont pas présentés pour eux-mêmes, mais parce qu'ils permettent de mettre en scène tout le malaise que ressentent des comédiens québécois à jouer ce théâtre européen, essentiellement français. Mais le jeu est complexifié dans ce dixième tableau parce qu'on a, en plus du théâtre dans le théâtre, du théâtre dans la télévision (et de la télévision dans le théâtre!), car l'extrait de pièce présenté est prétendument regardé à la télévision dans le cadre d'une émission de téléthéâtre. Les emboitements successifs produisent ainsi une mise en abyme très réussie.

Au début du tableau, on peut noter une méprise de la part de Nicole Leblanc sur le nom de l'auteur de la pièce *La Méprise*. Dans ce tableau, les didascalies ou indications

scéniques sont ajoutées et dites à haute voix par Gilles Renaud. Il précise de quel acte et de quelle scène est tiré l'extrait de *La Méprise* de Marivaux, comédie en un acte créée en 1734. L'extrait choisi présente un tête-à-tête entre deux amoureux : Frontin souhaite faire avouer à Lisette qu'elle l'aime. Rappelons que le *Spectacle d'adieu* s'adresse à des connaisseurs du théâtre, mais qu'un auditoire plus large pouvait aussi s'y retrouver grâce à de telles indications. Comme Jean Garon l'explique : « [Le spectacle] devrait, bien entendu, toucher surtout les gens de théâtre eux-mêmes mais, malgré une certaine méconnaissance du problème, tout le monde peut participer à cette désacralisation [du théâtre européen] » (Garon, « Un avenir prometteur »).

D'ailleurs, ce tableau de *La Méprise* de Marivaux est agrémenté de toutes sortes de références culturelles québécoises et nord-américaines que le public comprend bien. D'abord, il y a les deux présentateurs qui décrivent l'habillement des comédiens lors d'un défilé de mode. Ensuite, on se réfère à la boisson gazeuse Coke et au magasin Dupuis Frères. Les deux chaînes de télévision auxquelles on se réfère pendant ce tableau sont aussi évocatrices pour l'auditoire. En 1969, à Montréal, la chaîne de télévision numéro deux est celle de Radio-Canada qui présente entre autres une émission spéciale intitulée « Le Téléthéâtre de Radio-Canada ». Pendant le générique de cette émission, on entend le présentateur dire : « Des œuvres dramatiques de qualité, des œuvres de tous les temps et de tous les pays, une fenêtre ouverte sur le monde, le Téléthéâtre de Radio-Canada ». C'était lors d'une telle émission de télévision qu'aurait pu être présentée *La Méprise* de Marivaux.

À l'instar des comédiens des Enfants de Chénier qui n'aiment pas jouer les classiques, la téléspectatrice préfère regarder des émissions auxquelles elle s'identifie

davantage. C'est pourquoi elle change de chaîne pour la dixième à la fin du tableau. En 1969, à Montréal, c'est Télé-Métropole, l'ancêtre de TVA, qui diffusait ses émissions au 10. Télé-Métropole présentait des émissions à caractère plus régional et souvent plus culturellement québécoises auxquelles un personnage comme celui de la téléspectatrice pouvait sans doute mieux s'identifier. Gilles Renaud appelle d'ailleurs Radio-Canada la « Canadian Broadcasting Corporation » au début du tableau (*infra*, p.218). Par le rire que cette expression déclenche, on voit bien que l'auditoire apprécie le jeu de mots sur « Broadcasting ».

Ce tableau représente bien la vision de ce que devrait être la culture québécoise pour Jean-Claude Germain. Pour lui, cette dernière ne doit pas se définir par une soustraction, c'est-à-dire en ne conservant que ce qui fait partie du vieux folklore comme la ceinture fléchée et la tuque de laine, ce qui nous donnerait un Québécois qui ressemble plus au Bonhomme Carnaval qu'à autre chose. En fait, pour Germain, la culture est une inclusion d'éléments culturels étrangers dans d'autres éléments qui sont propres à la culture québécoise. Pour lui, le Coke, le téléthéâtre, la télévision, les défilés de mode et Dupuis Frères, tous ces éléments font partie de la culture québécoise. Et puisque pendant si longtemps les classiques du théâtre ont fait partie intégrante de notre culture étant donné qu'on les a joués à répétition sur les scènes québécoises, alors il faut aussi les inclure dans cette mosaïque culturelle et laisser ces classiques interagir et donner du sens au reste. Ce qui en résulte, c'est un tableau comme le dixième. Même si l'auditoire rit, il ne rit pas parce qu'on parodie ou ridiculise Marivaux, mais parce qu'on fait cohabiter la pièce dans un contexte d'éléments culturels québécois, contrairement à ce que des théâtres comme le Théâtre du Nouveau Monde offraient à l'époque.

Aux dires de Jean-Claude Germain, le *Spectacle d'adieu* est un ancêtre important, sinon le plus direct, de la Ligue nationale d'improvisation (LNI) fondée pendant les années 1970 par Robert Gravel parce que, selon lui le spectacle est la première pièce de théâtre québécoise où le public pouvait voter pour la meilleure improvisation et ainsi influencer le déroulement du spectacle, comme on le verra au tableau 13. Louise Dussault se rappelle aussi cette compétition d'improvisation dans un entretien lorsqu'elle se réfère à son expérience dans la Ligue nationale d'improvisation (LNI) :

J'ai [...] fait partie des premières lignes de la Ligue Nationale d'improvisation, mais pour démissionner après la cinquième joute. À quarante ans, je ne veux plus jouer sur mes facilités; j'entre dans une période de ma vie où ça ne m'intéresse plus de faire la « cute ». Pendant quinze ans, j'ai gagné ma vie là-dessus! C'est assez! Je sens de plus en plus l'urgence de parler des vraies affaires et à la L.N.I. ce n'est pas possible. C'était une vraie jungle, une fosse aux lions; le contexte était encore plus brutal et compétitif qu'avec *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* où, nous aussi, on avait un concours d'amateurs dans lequel le public devait juger du gagnant de la scène. Le pire, c'est que c'était moi qui en avais eu l'idée pour « sauver mon steak ». (Andrès, 90)

Avec l'insertion d'un extrait de Marivaux dans ce tableau, on a du théâtre dans le théâtre et on « joue » aussi les didascalies. On fait d'ailleurs dans la didascalie créative. Celles-ci sont en effet totalement inventées par rapport au texte de Marivaux. C'est ainsi l'équipe québécoise qui oriente le jeu et se réapproprie Marivaux à sa façon. Contrairement aux tableaux qui précèdent, ici, les Québécois commencent à gagner du terrain dans leur volonté d'affranchissement.

### Tableau 11

Ce tableau présente un autre extrait de *La Méprise* de Marivaux faisant suite à celui présenté au tableau précédent. Il permet de mettre en valeur la grande habileté de Louise Dussault, et aussi celle de Jean-Luc Bastien, à jouer trois rôles différents et à changer de personnage après presque chaque réplique. Un des objectifs de ce tableau est de démontrer à quel point l'interprétation des sentiments comme l'amour et le romantisme varient d'une culture à l'autre. La juxtaposition du couple français et du couple québécois sert ainsi à mettre en évidence certaines différences culturelles. Comme l'explique Jean-Claude Germain : « Pendant que les Français marivaudent, les deux personnages québécois le font aussi, mais à la québécoise. Tout ça crée une sorte de contrepoint. Le sens de la relation des deux Québécois est beaucoup plus terre-à-terre que celle des Français » (Germain, interview personnel, 2010). Alors que les Français (Lisette et Frontin) en sont encore au stade de la fréquentation qui ne se termine même pas sur un baiser, les Québécois, eux, ont fait l'amour, se sont engueulés et se sont déjà séparés à la fin.

La mise en parallèle de certaines répliques fonctionne comme s'il s'agissait en somme d'une « traduction en québécois » de tirades de Frontin. Par exemple, Frontin ne manque pas de souligner les « appas » de Lisette, alors que le comédien québécois soupire à propos de la comédienne québécoise en pensant tout haut : « Ossti qu'à m' travaille ». On n'hésite pas à aller dans le très vulgaire : « J'espère qu'à fourre ben » (*infra*, p.227). À côté du français classique ou français de référence, on place le français québécois, qui acquiert ainsi le droit d'être cité, joué. Il y a alternance entre trois niveaux de langue, celui de Frontin et Lisette, celui des comédiens français et celui des deux

Québécois. La langue, de même que l'interprétation d'une relation amoureuse, voire d'un conflit amoureux, étaient différents d'un niveau à l'autre.

### **Tableau 12**

Dans ce tableau, on passe de la méprise amoureuse au dépit amoureux, avec la présentation d'un extrait de la pièce de Molière *Le Dépit amoureux*, dans lequel est représentée la difficulté qu'éprouve un couple, Éraste et Lucile, à rompre. Sont mis en présence Lucile et Éraste qui se jurent qu'ils ne s'aiment plus (les interventions très minimales de deux autres personnages – Marinette et Gros-René – de ce passage tiré de l'acte 4, scène 3, sont retranchées pour simplifier le dialogue). Certaines répliques sont jouées à la québécoise comme lorsqu'Éraste s'exprime en criant : « Je l'sais dont ben » au lieu de « et je le sais fort bien » dans la pièce originale de Molière. Il y a aussi Lucile qui dit « et que ça c'est pu d'saison me sembe » au lieu de « Et que cela n'est plus de saison, ce me semble ». Tout au long du tableau, il y a aussi un ajout de marqueurs conversationnels tels que « eille ». C'est le va-et-vient entre les différents accents qui amuse l'auditoire et qui nous fait apprécier le grand talent des comédiens.

Ce tableau est présenté comme un combat de boxe entre Éraste et Lucile, le tout introduit de manière bilingue par une présentatrice. On note pour la première fois la présence de la langue anglaise dans ce spectacle, d'une manière qui tend à ridiculiser le bilinguisme, notamment lorsqu'on fait une traduction littérale du titre de la pièce de Molière : « Le Dépit amoureux », « The loving... loving depit ».

En raison de la thématique principale du *Spectacle d'adieu* qui consiste à dire adieu, justement, au théâtre français, ou, à tout le moins, à une façon classique de le jouer, un lien peut s'établir avec le thème de la difficulté de la rupture amoureuse

exprimée dans l'extrait choisi. Il est ironique que ce soit l'arbitre (et auteur de la pièce), Jean-Baptiste Poquelin, qui gagne le match sans même y avoir participé. Il semble que la victoire soit gagnée d'avance par les Français et par les auteurs (par opposition au rôle subalterne des comédiens). À ce niveau, on peut se rappeler une des premières répliques du spectacle : « Écoutez, mon p'tit, on naît avec [le talent], on l'a ou on n'l'a pas, c'est comme la langue française. » Il faut peut-être y voir là une critique de l'establishment du théâtre de l'époque qui, malgré les revendications pour laisser plus d'espace au théâtre québécois, malgré la démission en masse d'étudiants à l'École nationale en 1968 par exemple, persiste à donner la priorité au théâtre classique sur les scènes québécoises.

C'est ce match de boxe qui a inspiré Michel Bélair pour la rédaction de sa critique du spectacle intitulé « Une lutte à finir » paru dans *Le Devoir* en septembre 1969 quand il écrit :

Dans le coin gauche, les enfants de Chénier! (Applaudissements. Bravo. Silence.) Dans le coin droit, les enfants de c... (Bouh!). Les champions de France (re-bouh!). Molière, Musset, Giraudoux... et d'autres. L'entraîneur des champions : (silence). L'entraîneur des champions : absent ou décédé. (Rires.) Le « coach » des enfants de Chénier, Dgé-Si Germain! (Hourra!) (L'annonceur fait taire la salle et reprend). Vous connaissez les règles du jeu; pas de coups bas, mais démolissez-vous! Une lutte à finir en deux chutes. Allez-y, tapez-vous dessus! (Bélair, « Une lutte à finir »)

Soulignons que la représentation qui a servi de base à l'article de Michel Bélair n'est pas celle que Réginald Hamel a enregistrée et qui est ici retranscrite. En effet, Bélair mentionne dans son article « Une lutte à finir » que c'est Monique Rioux qui gagna le concours d'improvisation le soir du spectacle quand il était présent :

Craintif, J.-B. Poquelin se lève à son tour, mais il reprend peu à peu de l'assurance. La dissension règne au sein des enfants de Chénier : ils veulent tous participer au match. C'est finalement un concours d'amateurs soumis au jugement des trois cloches qui désignera Gilles Renaud et Monique Rioux. Le combat reprend. Poquelin dit Molière s'écrase à son

tour au bout de quelques minutes d'un combat inégal. (Ce qu'on peut prendre de plaisir à voir massacrer!) (Bélaïr, « Une lutte à finir »)

Dans la version du spectacle dont nous présentons ici une transcription, c'est Louise Dussault qui remporte l'appui le plus significatif de l'auditoire, comme on le verra au quinzième tableau. C'est donc elle qui sera désignée pour improviser avec Gilles Renaud au seizième tableau.

### **Tableaux 13, 14 et 15**

Dans les trois tableaux suivants (13, 14 et 15) entièrement joués à la québécoise, Gilles Renaud joue le marié tandis que les comédiennes Louise Dussault, Nicole Leblanc et Monique Rioux interprètent chacune à son tour le rôle de la mariée. Dans les trois cas, la mariée s'ennuie de sa mère et veut mettre fin à son voyage de noces pour retourner auprès d'elle. C'est donc une sorte de difficulté à rompre le cordon ombilical qui est représentée dans ces tableaux. La comédienne qui s'en tirera le mieux aura l'insigne honneur d'interpréter le rôle de Martine dans *Le Médecin malgré lui* de Molière (au tableau 16). Mais cette fois, ce ne sont plus les professeurs de théâtre ou les metteurs en scène en répétition qui sont les juges, mais le public. Ce dernier se voit donc octroyer un rôle dans la détermination de la suite du *Spectacle*.

Dans le tableau 13, les nouveaux époux sont au Mexique. Le tableau se termine par la mariée qui part à la nage rejoindre sa mère alors que le marié, lui, reste derrière. À noter que les Trois Cloches dont il est question dans ce tableau était le nom d'un endroit où l'on présentait des concours amateurs à Montréal en 1969. Lors de ces concours, les participants étaient jugés par l'auditoire à l'applaudimètre. Tout le tableau est basé sur l'improvisation. Pour la plus grande partie du spectacle, explique Germain, « [...] le texte

était fixé et avait été bâti à partir d'un canevas. Et tout ce texte avait été répété plusieurs fois pour se préparer à la présentation du spectacle. Il n'y avait que quelques scènes qui étaient vraiment improvisées dans le spectacle » (Germain, interview personnel, 2010). Les tableaux 13 à 15 en font partie.

Dans toutes les représentations du *Spectacle d'adieu*, il y avait durant ces tableaux un concours d'improvisation, mais le thème de l'improvisation changeait d'un spectacle à l'autre. Seul Jean-Luc Bastien connaissait le thème autour duquel les comédiens allaient devoir improviser. Pendant cette représentation du spectacle enregistrée par Réginald Hamel, le thème qu'il a choisi était « le voyage de noces ». Ni Gilles Renaud, ni même Jean-Claude Germain, ne connaissaient le thème qui allait être proposé. C'est une raison qui expliquerait que ce n'était pas toujours la même comédienne qui était la plus appréciée par l'auditoire (appréciation mesurée à l'applaudimètre) et qui allait ainsi jouer avec Gilles Renaud le rôle de Martine dans *Le Médecin malgré lui* de Molière. Comme l'indique Jean-Luc Bastien au début du « concours amateur », les comédiennes du *Spectacle d'adieu* avaient toutes répété le texte du *Médecin malgré lui* de Molière. Cependant, une seule d'entre elles serait choisie pour jouer ce rôle selon l'appréciation de l'auditoire.

Dans la deuxième scène de lune de miel qui tourne vite au vinaigre (scène 14), les nouveaux-mariés sont au Québec. La mariée est toujours au téléphone avec sa mère. Selon Jean-Claude Germain, Gilles Renaud était le meilleur improvisateur du groupe de comédiens des Enfants de Chénier, ce qui explique sans doute que ce soit lui qui joue le rôle du marié dans les trois tableaux d'improvisation. Dans ce tableau 14, il donne quelques portes de sortie à Nicole Leblanc afin de faire avancer l'action et leur permettre

de quitter le cadre imposé par la situation de départ, c'est-à-dire la chambre d'hôtel et la mariée qui parle constamment au téléphone avec sa mère. Selon Germain, même s'il passe ainsi du coq à l'âne, Gilles Renaud propose une nouvelle idée, c'est-à-dire de se rendre au mont Tremblant. C'est une idée sortie un peu de nulle part, mais qui permettait d'orienter l'improvisation autrement. Néanmoins, Nicole Leblanc n'a pas réussi à entrer dans le jeu proposé ou a refusé de donner une nouvelle direction à l'improvisation. Ce refus était peut-être simplement dû à un manque d'expérience :

À la base, en tant qu'improvisateur, tu ne dois jamais refuser l'information qui t'est proposée par l'autre improvisateur. Un comédien improvisateur suggère d'aller au mont Tremblant, tu embarques, pis tu vas au mont Tremblant. Tu peux pas commencer à dire, « ben comment ça, on va au mont Tremblant? » Si c'est le cas, les improvisateurs ne s'en sortiront jamais. (Germain, interview personnel, 2010)

C'est peut-être un des éléments qui a déplu à l'auditoire et qui a fait en sorte que ce n'est pas cette improvisation qui a remporté la majorité de l'appui du public ce soir-là. Ce conflit amoureux se termine par le départ du marié contrairement à la scène d'avant avec Louissette Dussault :

Pis moi j'm'en vas au Mont Tremblant tu seul! O.K.!? Pis j'veux pas à vouère, ta mère! Moué chus cave?! J'passerai pas un voyage de noces avec ta mère! Si t'es pas contente, chriss, ben marie-la, ta mère, moi j'en ai plein l'cul d'ta chriss de mère, O.K.?!! Est laitte, est pas belle pis est même pas fine! O.K.?!! Pis est même pas intelligente, pis t'es pareille! Salut! C'est moué qui s'en vas, c'coup-là! (*infra*, p.255)

Ces tableaux d'improvisation se terminent tous par un départ ou un nouveau départ. Elles sont en quelque sorte des modèles miniatures de tout le *Spectacle d'adieu* qui met en scène le « mariage de raison » des comédiens québécois avec le théâtre classique.

Dans la troisième et dernière scène d'improvisation autour du thème du voyage de noces (scène 15), la moto des nouveaux époux en route pour San Francisco tombe en

panne. On sait que San Francisco était à cette époque un haut lieu de la culture hippie. Mais nos deux tourtereaux ne s'y rendront pas. Et la raison invoquée par la comédienne pour rebrousser chemin est plus praticopratique que dans les deux autres tableaux précédents : elle ne sait pas comment continuer son tricot. Cela crée un effet de contraste humoristique. Cependant, tout comme l'improvisation de Nicole Leblanc, celle avec Monique Rioux ne s'est pas aussi bien déroulée que celle de Louissette Dussault. Jean-Luc Bastien a même d'ailleurs senti le besoin d'intervenir à la fin de cette troisième improvisation qui semblait s'essouffler un peu afin de rappeler aux deux comédiens qu'ils devaient arriver à un dénouement rapide puisque le temps accordé à l'improvisation était presque écoulé. Les Hell Drivers auxquels Gilles Renaud a fait référence au tableau 15 renvoient au film *Hell Driver* datant de 1957 et réalisé par Cy Endfield.

### **Tableau 16**

Cette scène présente un extrait du *Médecin malgré lui* de Molière remanié par les comédiens du *Spectacle d'adieu*. La scène débute par un conflit d'autorité entre Sganarelle et Martine. Le ton est cynique. Sganarelle dit que c'est à lui de parler et d'être le maître, et Martine de répliquer : « Et je te dis, moi, que je veux que tu vives à ma fantaisie. » Martine regrette d'avoir épousé Sganarelle et vice versa. Dans le *Spectacle d'adieu*, on reprend le texte de la pièce de Molière avec de petites différences qui vont dans le sens le plus souvent d'une prononciation à la québécoise des répliques. Par exemple, Martine s'exprime en disant « pis qu'j'm suis pas mariée avec toi pour... » qui était au départ dans le texte de Molière « et que je ne suis point mariée... » (Molière, *Le Médecin malgré lui*, 31). Il y a aussi des ajouts au texte de Molière comme « Et pan dans

les gencives! » (*infra*, p.267), de même que des bouts de phrase omis tels que « Il est vrai que tu me fis trop d'honneur » (Molière, *Le Médecin Malgré lui*, 32). Comme la fidélité au texte est remise en cause au point de départ, de telles omissions ne devraient pas nous surprendre.

Un peu plus loin dans cette scène, Gilles Renaud et Louise Dussault sortent carrément du texte. Gilles Renaud dit à Louise Dussault qu'elle lui a fait mal. Elle réplique que ce n'est pas vrai. Il lui répond : « Enchaîne... », et ils reprennent le texte du *Médecin malgré lui* avec des modifications allant dans le sens d'une québécoisisation des tournures et de la prononciation. Il y a des ajouts – comme « Ta main!! » – qui semblent renvoyer à des jeux de scène ou à des gestes que le comédien doit poser.

À la scène 2 du texte de Molière, Monsieur Robert (interprété par Jean-Luc Bastien) intervient pour empêcher Sganarelle de battre sa femme. Mais Martine – incarnation de la créativité ou de l'identité québécoise bafouée – lui dit de ne pas s'en mêler, car il se pourrait bien qu'elle aime ça, elle, recevoir des coups. Pourtant, Martine cherchera par la suite des moyens de punir Sganarelle des coups qu'il lui donne. Plus loin, Sganarelle s'en prend à Monsieur Robert dans une langue très « verte », comme dirait Gérard Godin, en faisant allusion à la culture de la drogue de la fin des années soixante, un anachronisme délibéré. Le dialogue entre le Sganarelle intoxiqué et Monsieur Robert n'est pas seulement différent dans l'interprétation originale de Molière, mais aussi au niveau du texte. Dans l'original de Molière, Sganarelle dit à Monsieur Robert : « Et vous êtes un impertinent, de vous ingérer des affaires d'autrui. Apprenez que Cicéron dit qu'entre l'arbre et le doigt, il ne faut point mettre l'écorce », ou, en d'autres mots, qu'il ne faut pas intervenir dans les querelles entre personnes en apparence

bien unies (Molière, *Le Médecin malgré lui*, 36). Molière aurait donc interverti le proverbe de Cicéron qui est en fait « Il ne faut point mettre le doigt entre l'arbre et l'écorce ». Dans le *Spectacle d'adieu*, Renaud, interprétant Sganarelle, s'exclame : « M'as t'dire un affaire, y a un poète Cicéron c'est pas carré<sup>38</sup> là lui, y dit : entre le Québécois et la Québécoise, faut pas mettre le Français » (*infra*, p.273). Cela signifie notamment ici que les comédiens québécois commencent à en avoir assez de se parler à la française sur les planches des théâtres et qu'ils n'ont plus besoin des conseils des Français. C'est ce qui explique que les personnages de Sganarelle et Martine se québécoisent tout au long de la scène. Celui de Monsieur Robert reste fidèle à l'interprétation française jusqu'à ce que l'acteur qui le joue en ait assez : « Wo! Wo! Wo! Gilles! Là chus tanné là moué, chus pogné pour jouer des Français : dans ce cas-là, j'men vas » (*infra*, p.274). Pour ajouter à l'insulte, Nicole Leblanc indique ironiquement à Gilles Renaud : « Laisse-z-y jouer les Anglais aussi des fois ». Le message est clair : les comédiens veulent jouer des personnages qui leur ressemblent davantage. Ils n'en peuvent plus de jouer les Français sur les planches.

### **Tableau 17**

*On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred De Musset dont Gilles Renaud interprète un extrait dans cette scène est aussi le théâtre d'un conflit amoureux – thème récurrent du *Spectacle d'adieu*. Comme l'explique le comédien : « Là-d'dans, y a un gars pis y a une fille, comme dans toué pièces » (*infra*, p.276). Dans ce dix-septième tableau, ce n'est donc plus un hasard si un grand nombre des extraits dont il est question mettent en scène un gars et une fille en situation amoureuse et conflictuelle. Peut-être est-ce aussi pour

---

<sup>38</sup> Soulignons que ce jeu de mots n'est pas une invention de la troupe des Enfants de Chénier. C'est une reprise de la sentence « Cicéron, c'est Poincaré » (si c'est rond, c'est point carré).

démontrer que le théâtre classique français est redondant à ce sujet. Gilles Renaud souligne quant à lui la distance qui sépare l'histoire de Camille et Perdican de la sensibilité des Québécois, par exemple quand il insiste sur le nom du protagoniste de la pièce de Musset : « Per – di – can », ce qui fait beaucoup rire le public. Renaud fera alors tout en son possible pour rendre Perdican, Camille et les autres personnages de cet extrait plus familiers à son public en les québécoisant. Il commence par le père de Perdican qui dit au père de Camille : « Eille bonhomme! J'viens d'avoir un flash! M'as marier ta fille avec mon gars! » (*infra*, p.277). Puis Renaud présente Perdican comme un étudiant drogué et ensuite Camille comme une jeune bourgeoise française hautaine.

Le monologue de Gilles Renaud, qui prend comme point de départ la tirade de Perdican, était prévu dans le canevas du spectacle et revenait à chaque représentation. Certains journalistes comme Michel Bélair s'y réfèrent dans leur critique: « Avant même d'entrer en scène, Musset, Alfrède de, s'avoue vaincu. Gilles Renaud, se réclamant d'une authenticité qui ressemble un peu à celle d'Yvon Deschamps, le met hors de combat en ne faisant jouer que ses muscles articulatoires » (« Une lutte à finir », Bélair).

Si le monologue de Perdican revu et corrigé par Renaud faisait partie du canevas de la pièce, l'interprétation qu'en fait ce comédien fait une large place à l'improvisation. On a en fait l'impression que Renaud, qui fait souvent référence dans cette scène à la culture de la drogue à l'époque contemporaine et dans le passé, est lui-même sous influence tant ses propos sont délirants. Il mélange allègrement les époques – il dit par exemple que Perdican fréquentait l'université au onzième siècle et suivait des cours de philosophie « sur l'acide » – et il fait d'Alfred de Musset et de Paul Claudel des contemporains qui « cokaient ».

Renaud tourne aussi en ridicule les recherches que les comédiens font sur les auteurs et textes dramatiques qu'ils sont appelés à interpréter :

Vous avez étudié Alfred de De quand vous étiez jeunes? Moi j'l'ai toute lu Alfred de De, sti. J'ai fait des recherches... sur Alfred de De et j'ai trouvé des choses... très intéressantes. Alfred de De... là j'vous l'dis, han? J'vous l'dirai pu. C'est le père des drogués, sti. Ça, ça cokait, Alfred de De. C'est vrai, y a les pères d'la Confédération, les fathers of invention<sup>39</sup>, ça c'est l'père des drogués, sti! (*infra*, p.278)

Il le compare même à un acteur américain Randolph Scott (1898-1987) ayant joué dans de très nombreux westerns : « Eille non, mais Alfred de De, c'est l'seul gars avec Randolph Scott qui roule d'une main, ossti! » (*infra*, p.280) Bref, Gilles Renaud délire, au plus grand plaisir de l'auditoire. Il en profite même pour enseigner à l'auditoire comment « sniffer » de la cocaïne.

Gilles Renaud s'amuse donc aux dépens de la culture française et de ses grands auteurs, tout en incorporant à son monologue des éléments culturels qui lui sont contemporains, notamment la grande présence de la culture de la drogue à la fin des années soixante, mise en valeur par des stars de la musique populaire comme Jimi Hendrix ou Janis Joplin. Considérant le témoignage vibrant du public à la fin de la scène, on a beaucoup apprécié le fait que Renaud soit « too much » dans son monologue. Cette scène est un des moments du spectacle où il y a le plus d'interaction avec l'auditoire. Le texte changeait dépendamment des réactions de celui-ci. Plusieurs hésitations, répétitions et gestes de Gilles Renaud sont également faits en fonction de l'intérêt du public.

Soulignons que Camille Henry (1933-1997) dont il est question dans cette scène fut hockeyeur et entraîneur québécois de hockey. Quant à George Sand (1804-1876) – à

---

<sup>39</sup> C'est peut-être une allusion indirecte à la maxime « La nécessité est mère de l'invention ». On pense aussi au nom du groupe « Frank Zappa and the Mothers of Invention », formé en 1964.

propos de qui Renaud s'exclame « Eille, une fille s'appelait George Sand dans le temps, au onzième siècle. George! Une fille, ossti! » (*infra*, p.277) –, c'est le nom de plume d'Amantine Aurore Lucile Dupin, qui fut l'amante de Musset. Dans son monologue, Renaud fait d'ailleurs référence à l'emploi de noms de plume par Alfred de Musset. Il dit que le nom de ses personnages, ceux de Camille et de Perdican, sont en quelque sorte des pseudonymes derrière lesquels se cache l'auteur. Serait-ce aussi une façon de dire que le comédien se cache derrière le rôle qu'il interprète? Notons que dans le *Spectacle d'adieu*, le comédien joue un double rôle : il est tantôt dans son rôle, en train, par exemple, d'interpréter la tirade de Perdican, tantôt à l'extérieur de son rôle, en train de nous en parler. Il ne peut donc pas se servir aisément de son rôle comme d'un paravent comme le font généralement les comédiens. Toutefois, le « Gilles Renaud » du *Spectacle d'adieu* est lui aussi, ne l'oublions pas, un personnage – ce n'est pas le « Gilles Renaud » de la vraie vie –, de sorte qu'on pourrait dire aussi bien que dans ce spectacle, le comédien peut se dissimuler derrière deux paravents plutôt qu'un seul.

### **Tableau 18**

Le centre de cette scène est encore un conflit amoureux entre un homme et une femme. En fait, cette dynamique homme-femme est un peu tordue et compliquée par le contexte colonial. Dans la pièce en un acte de Giraudoux intitulée *Supplément au voyage de Cook*, Mr. [Joseph] Banks [1743-1820], naturaliste-empailleur de l'expédition Cook [1768-1771] en Polynésie, dans le Pacifique Sud, à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, fait une mise au point auprès des indigènes : il souhaite que leurs femmes cessent de forniquer avec les colonisateurs blancs. Dans la scène V du texte d'origine, Mr. Banks repousse les avances de la jeune et belle Tahiriri. On peut penser que pour les Enfants de Chénier, Tahiriri la

colonisée représente probablement le Québec et ses habitants qui n'existent que lorsque le colonisateur reconnaît leurs beautés et les possède. Mais en fait, même s'il semble reconnaître ces beautés, il ment. Lorsque Mr. Banks se double du personnage du metteur en scène (évidemment absent de la pièce de Giraudoux), il dénigre Tahiriri dans un langage qu'elle ne comprend pas, c'est-à-dire l'anglais. La langue anglaise incomprise par la colonisée, voire la Québécoise, souligne en quelque sorte le discours trompeur de Mr. Banks et exprime la dureté de la langue du colonisateur.

TAHIRIRI. C'est qu'vous m'trouvez laitte.

MR. BANKS. Mais non, mon petit, vous êtes très jolie.

METTEUR EN SCÈNE. That's a lie.

TAHIRIRI. Mon parfum vous déplaît.

METTEUR EN SCÈNE. You bet!

MR. BANKS. Mais non, mon petit, vous sentez très bon<sup>40</sup>. (*infra*, p.291-292)

Le metteur en scène intransigeant, qui jouait le rôle du Français dans des tableaux précédents, est maintenant anglophone. La comédienne Monique Rioux souligne l'incommunicabilité que génère la barrière de la langue entre Québécois et Anglais à la fin du tableau, qui met en évidence également la difficulté que peut éprouver un comédien à sortir de son rôle :

JEAN-LUC BASTIEN. All right, Monique, break of fifteen minutes.

MONIQUE RIOUX. Voyons-donc, Jean-Luc, pourquoi tu m'parles toujours en anglais comme ça, tu sais ben que j'comprends rien.

JEAN-LUC BASTIEN. Voyons Monique, c'est l'entracte. Est quinze minutes. (*infra*, p.295)

---

<sup>40</sup> Notons que ce tableau du *Spectacle d'Adieu* suit d'assez près le texte de la pièce de Giraudoux, à part quelques omissions et ajouts. Par exemple, ici, le comédien fait dire à Mr. Banks « Mais non, mon petit, vous êtes très jolie » et « Mais non, mon petit, vous sentez très bon », ce qui fait écho à l'emploi de l'expression « mon p'tit » à la première scène du spectacle, alors que dans le texte de Giraudoux, on peut lire : « mon enfant » (Giraudoux, 29).

Le fait que Mr. Banks et le metteur en scène sont interprétés par le même comédien souligne encore une fois la suprématie de ces deux figures d'autorité sur le personnage de Tahiriri à qui elles lancent toutes sortes d'insultes. Le metteur en scène se prend d'ailleurs pour Dieu : « Look at me as if I were a god ». Le conflit n'est pas réglé à la fin du tableau puisque les deux parties sont incapables de communiquer entre elles.

## **Deuxième partie**

Cette deuxième comporte 9 tableaux et dure 48 minutes. Elle met l'accent sur les monologues. Le premier, tiré du *Soulier de satin* de Claudel, est interprété par Nicole Leblanc. On s'y moque gentiment des travers de l'église. Avec le monologue de Jean-Luc Bastien au tableau 20, on retourne un peu à la thématique de l'insécurité du comédien. Le tableau 21 combine plusieurs extraits de pièces différentes. Nicole Leblanc passe de *Yerma* de Federico Garcia Lorca à *L'Île des Chèvres* d'Ugo Betti en passant par *Médée* de Jean Anouilh. La question de l'aliénation versus la liberté y est explorée, de même que le tableau 22, où on retourne à Giraudoux. Cette fois, il s'agit d'un extrait de *La folle de Chaillot* : le personnage du coulissier est un être abject complètement asservi à sa mère. Avec le tableau 23, on a droit à un monologue de Clytemnestre dans *Agamemnon* d'Eschyle. De nombreuses œuvres classiques, de Jean Racine, Pierre Corneille et William Shakespeare sont ensuite revisitées et parfois entremêlées aux tableaux 24, 25 et 26. Dans la vingt-sixième, Don Rodrigue côtoie Hamlet sur scène, ce qui brouille les frontières entre les œuvres. Finalement, le vingt-septième et dernier tableau viendra sceller l'issue du match entre les Enfants de Chénier et les figures d'autorité.

### Tableau 19

Dans ce tableau, Nicole Leblanc présente un extrait du *Soulier de satin* de Paul Claudel. Le tableau débute par une confession où le confesseur exagère dans sa demande de détails sur les péchés de l'actrice : « Tu as de mauvaises pensées? [...] De mauvais désirs? [...] De mauvais touchers? [...] Seule? » Toutes ces questions ont pour but de rendre l'actrice coupable : « Tu te sens coupable? [...] Coupable!?! » Ce début de tableau dans un contexte religieux est propice pour enchaîner avec un extrait du *Soulier de satin* de Claudel que Nicole Leblanc avait probablement déjà étudié. On connaît la dimension religieuse du théâtre de Paul Claudel. Gilles Renaud fait référence à la foi catholique de Claudel dans son monologue au tableau 17 : « Là, lui, Claudel, c't'un rat d'église. Tsé y se t'nait en arrière des confessionnals de même [...] ». L'actrice qui s'apprête à jouer un extrait du *Soulier de satin* commence sa première réplique tirée de la pièce de Claudel par « Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ». Tout au long du tableau, Dona Musique interrompt son monologue par des chants ou des prières jaculatoires chantées telles que « Kyrie Eleison », « Oremous », « Gloria in Excelsis Deo », « Sanctus, sanctus, sanctus, dominus, deus sabaoth » et « Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis ». Elle termine par « C'est moi! C'est moi doux Jésus! C'est moi », ce qui n'est pas dans le texte de Claudel, pas plus que les prières. Bien que Claudel ait été un auteur aux convictions catholiques reconnues, il est intéressant de noter que le contenu nettement religieux est ajouté à ce tableau par la comédienne. On sait qu'une partie des forces vives de la Révolution tranquille a cherché à s'affranchir du carcan de l'Église catholique. Ce tableau est un peu l'écho de ce désir d'affranchissement qui était entre autres prônés par des groupes d'intellectuels comme ceux de *Parti pris*.

Pour les Enfants de Chénier, à une époque où les valeurs catholiques sont de plus en plus remises en question, l'intérêt pour le théâtre de Claudel devrait peut-être aussi être remis en question. Notons que lorsque le Seigneur interroge l'actrice sur « ses mauvais touchers », sa réponse « Oh oui, Seigneur! » est joyeuse et l'auditoire réagit en riant aussitôt. Les cantiques que Nicole Leblanc entonne sont de vrais cantiques de la liturgie catholique. Il y a le « Cantique au Sacré-Cœur de Jésus », dont les paroles ne sont pas modifiées. Puis, il y a « Mon sauveur, je ne suis pas digne », dont le texte est légèrement transformé de façon à produire un effet humoristique par l'introduction inopinée d'une allusion érotique. En effet, au lieu d'entonner, comme dans le cantique, « Seigneur Jésus, venez à moi », elle chante : « Seigneur Jésus, venez en moi », ce qui fait évidemment rire le public.

## **Tableau 20**

Alors que les autres comédiens réinterprètent à leur façon des passages du théâtre classique dans cette deuxième partie du spectacle, Jean-Luc Bastien a lui-même écrit son monologue. Le tableau débute d'abord par l'acteur qui ne sait pas comment jouer : « Ah... j'sais pas comment faire. Faut-tu que je l'fasse gai ou ben s'y faut qu'je l'fasse triste? Pis à part ça, chus pas capable partir comme ça, moi. Faut qu'j'aille que'que chose pour partir. Faut que j'aille un *cue*, que'que chose » (*infra*, p.300). L'acteur semble avoir perdu son « naturel de parler » comme dirait Jean-Claude Germain. Il cherche sa voix qu'il ne trouve pas ou qu'il n'a pas puisqu'il a besoin d'un *cue*. Par ce besoin, il admet sa dépendance envers le metteur en scène ou une entité supérieure qu'on appelle « Maître » ou « Pôpa » dans le dernier tableau. Peu importe la façon de jouer, que son interprétation soit triste ou gaie, il est insatisfait de lui-même : « Ouin... j'sais pas comment l'faire,

c'genre-là. Chus pas ben ben bon, j'pense. Comment c'est qu'y faut que je l'fasse? » L'acteur manque d'indépendance et on doit lui indiquer comment jouer : « Tu veux que je l'fasse triste? C't'un idée, ça. J'vas l'faire triste j'pense » (*infra*, p.300). Les tensions qui se développent dans ce tableau sont dans la même veine que dans le tableau précédent. On y parle de sexualité : « Eille! Savez-vous comment c'est que ça m'a pris de temps, moué, pour perdre ma josepheté? Trois ans, Mesdames et Messieurs. Pis vous? Ça s'peut pas? Pourquoi que ça s'peut pas, trois ans au lieu de trois minutes? Han? Quand on y pense? Quand on y pense jusqu'au boutte. »

On y traite aussi d'insatisfaction sexuelle : « Un homme pis une femme sur un banc dans un parc. Han? Que c'est qu'y faut qui s'passe? Han? Des caresses? Ben moué, y avait rien qui s'passait à fin. » Enfin, on cause également d'adultère :

Mais eux autres y s'mettent, y baisent, y baisent fort. [inaudible] C'est normal! [inaudible] C'est pareil! On pense qu'on va peut-être aller en prison. Mais c'est pas vrai! C'un idée qu'on s'fait Parce que moué [inaudible] j'ai rien qu'une femme comme tout l'monde, pis j'sais pas c'qui m'a pris! » (*infra*, p.302)

Comme dans tous les tableaux conflictuels du *Spectacle d'adieu*, il y a ici une figure d'autorité. Ce n'est pas un auteur classique qui représente cet opposant, mais le « système » comme l'appelle l'acteur. Que ce soit littéralement comme acteur ou en tant que personnage, cet homme est forcé d'être autre que lui-même et il s'en rend compte, car à la fin du tableau, l'acteur crie sa rage et sa révolte par rapport à ce système. Néanmoins, sa toute dernière réplique est empreinte de regret. Il offre d'ailleurs ses excuses en vue d'être pardonné pour sa crise : « S'cusez-moi, j'sais pas c'qui m'a pris ». Tout semble indiquer que l'homme reprendra son rang dans le système. Il est vaincu.

## Tableau 21

Ce tableau présente trois extraits de pièces. C'est le premier tableau du *Spectacle d'adieu* à combiner plusieurs œuvres dramaturgiques. Le premier extrait est tiré de la pièce *Yerma* de Federico Garcia Lorca. Dans le *Spectacle d'adieu*, Yerma appelle son mari Jean « Pôpa ». Le texte est joué avec un accent québécois : « Ben oui, c'est ça. Tais-toué. Tais-toué pis tais-toué. Ça va être dur de m'tordre les mains pour m'faire vouloir avec la tête. » (*infra*, p.303). La situation conflictuelle est très tendue entre le mari et la femme dans un contexte où Yerma aspire à la liberté, sinon à la possibilité de s'exprimer. C'est une chose que « Pôpa » lui refuse à plusieurs reprises sur un ton menaçant : « Tais-toué! »

Dans ce même tableau, Nicole Leblanc joue un deuxième extrait tiré de *Médée* de Jean Anouilh (la reprise d'un mythe grec – la vengeance de Médée). Tout commence par une phrase clé dans le cadre du *Spectacle d'adieu* alors que Médée se parle à elle-même : « Faut pas avoir peur, Médée, faut pas avoir peur. C'est maintenant ou jamais qu'y faut être toué-même... » (*infra*, p.304). Ces paroles représentent un véritable mot d'ordre pour le *Spectacle d'adieu* : être soi-même et ne pas craindre de le démontrer sur les planches, comme le déclare Médée : « J'écrase du pied, j'assume, je revendique ». Son discours est revendicateur et l'actrice qui bat la cadence du pied (ou avec un objet quelconque sur scène) rend l'interprétation encore plus impressionnante. Le caractère du personnage de Médée est tout le contraire de la passive Yerma au début du tableau.

Mais l'enchaînement du troisième extrait de ce 21<sup>e</sup> tableau laisse croire encore à un projet de révolte illusoire ou avorté comme c'était le cas au tableau précédent de Jean-Luc Bastien puisqu'avec *L'île des Chèvres* d'Ugo Betti (pièce qui date de 1950 pour la

version italienne), l'interprétation nous ramène dans une atmosphère plus léthargique. Un peu comme pour *Yerma*, l'extrait choisi présente Agata qui se parle à elle-même puisque dans le contexte de la pièce, la communication avec son mari est de plus en plus difficile, voire inexistante à mesure que les jours passent : « Il restait couché sur le lit. Nous parlions très peu. Des heures, puis des jours sans une parole : que dire? [...] Je vous disais que mon mari et moi commençâmes à nous parler rarement... la pensée a besoin de la parole n'est-ce pas? » (Lorca, 47) Finalement, on assiste à la transformation d'Agata en chèvre qui ne s'exprime que par des bêlements.

En somme, la combinaison des trois extraits de ce tableau touche à la liberté d'expression qui est limitée chez *Yerma*, revendiquée chez *Médée*, mais sans objet ou sans but en fin de compte pour *Agata*.

## **Tableau 22**

Ce tableau présente un extrait d'un monologue du coulissier de *La folle de Chaillot* de Jean Giraudoux. C'est l'histoire d'un fils qui fait des bassesses pour offrir des cadeaux, toujours plus de cadeaux, à sa mère. Ici, la figure d'autorité est une femme, la mère « malhonnête » de celui qui en est un peu l'esclave, son fils : « J'ai voué ma vie à cette femme » (*infra*, p.306). Ce qui attire l'attention dans ce tableau, c'est surtout les différents tons et accents que Gilles Renaud utilise d'une réplique à l'autre. Après avoir dit quelques répliques, Renaud change de ton de voix. Chaque changement de ton est entrecoupé de « Bonne fête maman » qu'il chante de façon différente d'une fois à l'autre. Cependant, le dernier « Bonne fête maman » prend davantage le ton d'une plainte et de l'expression d'une souffrance. Tout comme les tableaux précédents, celui de Gilles Renaud se termine sur une note négative.

### Tableau 23

Le tableau s'ouvre sur un monologue de Clytemnestre de la pièce *Agamemnon* d'Eschyle. Clytemnestre s'exprime avec l'accent québécois : « Vous voulez m'éprouver, han? Vous m'prenez pour une femme inconsiderée, c'est ça, han?! J'vous l'dis, moué! Vous devez l'savoir » (*infra*, p.308). Contrairement à la pièce Eschyle qui incluait un chœur répondant à la comédienne par une série d'affirmations, de questions ou d'exclamations, ici on répond seulement « Sorry, I don't speak French ». Il y a une certaine insistance sur la barrière de la langue. Mais contrairement au tableau de Mr. Banks et Tahiriri, c'est Clytemnestre qui est incomprise et non elle qui ne comprend pas, comme c'était le cas pour Tahiriri ou la comédienne qui la jouait, lorsque le metteur en scène s'adressait à elle. Le fait qu'elle est incomprise l'amène à se révolter, et la fin de son monologue, contrairement à ceux d'avant, elle offre une lueur d'espoir : « Aaaah! J'en ai assez! [...] J'm'en viens! J' m'en viens avec la victouère. J' m'en viens vous annoncer la fin du pouvoir de ceux qui nous ont piétinés! » (*infra*, p.309-310) On peut penser que ceux qui piétinent sont les Anglais puisque dans cette version remaniée par les Enfants de Chénier, ce sont eux qui martèlent sans arrêt « I don't speak French ».

### Tableau 24

Louissette Dussault interprète Hermione dans *Andromaque* de Jean Racine. Contrairement à Odette Gagnon dans le tableau précédent, elle s'en tient davantage au texte intégral. Hermione ne sait pas si elle aime ou si elle hait Pyrrhus. Elle ordonnera la mort de celui auquel en secret elle s'était destinée, dans la plus pure tradition de la tragédie classique. Cependant, Dussault donnera une couleur québécoise à cette tragédie

grâce à ses jeux de scène, à son accent et aux mots qu'elle emploie. C'est ce qu'elle fait entre autres lorsqu'elle mime ou invente un jeu de scène pour certains mots qu'elle prononce comme triomphe, rage, orage, cœur, juge, bontés et pensées. Elle intensifie donc son jeu par toutes sortes de gestes et de mimes. Selon Jean-Claude Germain, l'idée était de démontrer ici que ce ne sont pas seulement les mots qui sont importants au théâtre, mais surtout l'émotion transmise derrière ces mots, et plus encore le jeu québécois qu'on essaie d'intégrer derrière chaque parole. Cette émotion et ce jeu doivent être familiers pour les spectateurs afin qu'ils puissent comprendre le sens du tableau qui est joué devant eux :

La manière de faire du théâtre classique, en 1969, c'était de dire les mots en espérant qu'on en comprenne le sens. Mais le sens ne vient pas uniquement des mots, il vient aussi des sentiments qu'on met dans ces mots. Et les sentiments qu'on fait adhérer aux mots, il faut qu'ils soient compris par les gens qui connaissent le code de ces sentiments. C'était le cas pour le public de Jean Racine à l'époque où il présentait sa pièce *Andromaque*. Ce ne l'est plus aujourd'hui. En fait, les Français ont le même problème avec le théâtre classique joué de façon classique tout comme les Québécois. Ils ne se reconnaissent pas beaucoup plus que nous à travers ça. (Germain, interview personnel, 2010)

C'est sans doute pourquoi Louise Dussault choisissait certains mots qu'elle illustrait par des gestes, des mimes ou des sons afin de rendre ces mots encore plus évocateurs pour l'imaginaire québécois. Elle interrompt même sa performance (ce n'est pas de l'improvisation). Elle donne l'impression de décrocher de son rôle et tente de quitter la scène. Gilles Renaud la rappelle à l'ordre et elle poursuit. Ailleurs, elle menace d'éternuer, semble chercher ses répliques. Toutes ces interruptions massacrent un peu la pièce dans son cadre classique en la rendant beaucoup plus drôle et compréhensible, selon les réactions de l'auditoire, grâce à l'accent québécois et aux jeux de scène inventés par la comédienne. Mais le ton tragique demeure. Il est simplement exprimé

différemment avec des mots et des référents québécois comme ceux qui terminent le tableau: « Moman! Moman!!! », auxquels l'auditoire québécois pouvait s'identifier.

### **Tableau 25**

Louissette Dussault enchaîne avec son interprétation du désespoir d'Ophélie dans *Hamlet* de Shakespeare. Ophélie, figure tragique de la pièce, se désole de la mort de son père. Tout le monde meurt, d'ailleurs dans *Hamlet*. À un certain moment, Louissette Dussault exprime assez nettement le parallèle derrière le monologue triste d'Ophélie :

J'ai voulu faire rire mon public... J'ai pas réussi. J'ai voulu faire pleurer mon public... J'ai pas réussi. J'ai... Nous, nous avons consacré notre vie au théâtre, à l'art, à la... culture. Nous avons beaucoup souffert pour le grand théâtre. Nous avons joué tous les grands auteurs, tous les grands classiques partout au Québec devant des salles vides, remplies d'ignorants, indifférents ou des contestataires. Nous mourrons tous pour l'art, comédiens et martyrs. Aaaaaaaaaaaaah! Ooaaah... (*infra*, p.317)

Cette période de souffrance pour le grand théâtre est terminée. On assistera d'ailleurs à sa mise à mort dans les deux derniers tableaux. C'est Ophélie qui l'annonce : « Cette nuit, on le mit en bière. O gué, o gué, la dondaine o gué. Des larmes ont plu sur sa pierre » (*infra*, p.316).

### **Tableau 26**

Ce tableau présente un extrait du *Cid* de Corneille. Don Rodrigue fait le récit de son combat contre les Maures. Ce personnage de Corneille est interrompu par le roi de la pièce *Hamlet* de Shakespeare. Cela fait presque l'effet de voix superposées, virant à la confusion et à la cacophonie. Selon Jean-Claude Germain, l'idée d'entrecroiser des scènes de deux pièces classiques est venue du fait que les deux scènes présentées se terminent par la mort de plusieurs personnages à l'issue d'un combat décisif. Le sens

original de chaque extrait se perd et un nouveau semble naître dans le contexte de la « vente de feu » du théâtre classique mis en scène dans le *Spectacle d'adieu*. Jouée entièrement par les comédiens avec un accent français, ce tableau joue le rôle du point culminant avant le dénouement de la pièce. Figurativement, c'est le combat décisif où plusieurs soldats, les comédiens québécois, ont laissé leur « vie » sur le champ de bataille pour revendiquer un théâtre populaire et québécois. Les victorieux seront les Enfants de Chénier qui causeront la capitulation de « Pôpa » dans le dernier tableau.

### **Tableau 27**

Dans ce dernier tableau, le « maître » (alias « Pôpa » - figure paternelle) repart pour l'Europe. Les comédiens québécois vont devoir se débrouiller seuls. Et qu'ont-ils l'idée de faire? Un autre grand show – « libre »! Ce mot a évidemment une résonance particulière à l'époque. On a encore à l'esprit le « Vive le Québec libre! » lâché par le général de Gaulle du balcon de l'hôtel de ville de Montréal le 24 juillet 1967; et le mouvement indépendantiste est en plein essor (création du Parti québécois en 1968 par exemple).

Le maître ou « Pôpa » symbolise entre autres le professeur de théâtre français de passage au Québec pour enseigner. Peut-être est-ce une figure de Maurice Escande qui avait l'habitude de commencer son cours d'interprétation théâtrale par les paroles suivantes :

Messieurs, il n'y a qu'une seule chose que je ne tolérerai pas chez moi : l'arrogance des ignorants. Quand vous aurez potassé les classiques depuis trente ans comme moi, vous aurez le droit de parler. Pas avant. D'ici là, ce que j'attends de vous, c'est du travail et encore du travail. Vous marchez comme des paysans, vous pensez comme des paysans et vous parlez comme des paysans [ces mots sont ceux que Jean-Luc Bastien emploie dans le premier tableau du spectacle]. Faites-moi confiance. Dans quatre

ans, vous marcherez comme des comédiens, vous penserez comme des comédiens et vous parlerez comme des comédiens. N'oubliez jamais que le théâtre est un art et que l'art n'a rien à voir avec la vie de tous les jours. Ce n'est pas Racine qui doit s'abaisser jusqu'à vous. C'est vous qui devez vous élever jusqu'à lui. C'est l'œuvre de toute une vie. J'ai fait mes études au Conservatoire de Paris et, pendant 15 ans, j'ai joué à la Comédie Française. Et je vous avoue, messieurs, que je suis encore loin d'y être arrivé. Je vous demanderais de bien méditer les paroles d'un grand comédien, Gérôme Dromaire, qui me confiait, après avoir joué plus de 2,000 fois le rôle de Laflèche dans *L'Avare* : « Maurice, j'ai encore tout à apprendre » (Germain, « Portrait d'un martyr », 14).

À la fin du spectacle, le maître s'avoue vaincu par la ténacité des comédiens québécois qui tiennent à faire du théâtre qui leur ressemble :

Esclandre [sic] était venu au Québec, comme en mission, pour convertir les sans-culture [...] et à la fin de sa vie, il avait hésité entre rester au Québec et continuer à enseigner à jouer les classiques ou mourir en France. Finalement, la France l'avait emporté. Maurice Esclandre [sic] ne voulait pas mourir en pays de mission. (Germain, « Portrait d'un martyr », 16)

Les Enfants de Chénier ont donc gagné leur combat : « Le match est terminé. Le théâtre est mort. Les enfants de Chénier n'ont plus qu'à occuper la scène ou à descendre dans la rue. Et à parler » (Bélair, « Une lutte à finir »). Le spectacle a aidé à faire fuir ou à décourager « l'envahisseur » culturel étranger. À partir de maintenant les Enfants de Chénier peuvent créer d'autres « grands gros shows » libres.

## **Conclusion**

Le *Spectacle d'adieu* est une série de tableaux qui présentent des conflits entre des comédiens, des conflits avec des figures d'autorité comme un metteur en scène, des conflits amoureux, des conflits chez l'acteur lui-même, des conflits entre Français et Québécois et entre Québécois et Anglais. Ces conflits se terminent la plupart du temps par l'insatisfaction, l'inconfort, la confusion ou la rébellion des représentants québécois

excepté à la fin de la pièce où l'on se déclare victorieux. Les procédés employés par les comédiens pour développer chaque tableau incluent l'improvisation, la recherche de la participation de l'auditoire pendant la performance, l'humour, la présentation du théâtre dans le théâtre (ou parfois le théâtre dans la télévision comme au dixième tableau), l'adaptation et l'emploi d'un accent québécois. Tous ces tableaux et les procédés qu'on y emploie sous-tendent un objectif de promouvoir la reconnaissance et l'importance d'un théâtre populaire et québécois, d'une dramaturgie « d'ici ».

## Transcription du *Spectacle d'adieu*

### Première partie

#### Annonce du début du spectacle

<i>Jean-Luc Bastien présente le titre du spectacle. Durée : 12 secondes</i>	
<b>Rires.</b>	<b>JEAN-LUC BASTIEN</b> Les Enfants de chienne... euh... de Chénier... dans un autre grand spectacle d'adieu.

**Tableau 1**

<i>Un acteur français, joué par Jean-Luc Bastien, discute avec Gilles Renaud.</i> <i>Durée : 2 minutes et 5 secondes.</i>	
<i>Se moquant de l'acteur québécois sur la scène d'un théâtre.</i> [Silence 7]	L'ACTEUR FRANÇAIS Ha ha ha ha ha ha ha!
	GILLES RENAUD Qu'est-ce vous avez à rire?
<i>Sur un ton hautain.</i>	L'ACTEUR FRANÇAIS C'est rien, mon p'tit, j'veus trouve ridicule.
	GILLES RENAUD Comment ça, ridicule?
	L'ACTEUR FRANÇAIS Que voulez-vous, vous marchez comme un paysan, comme un gars de l'est.
	GILLES RENAUD Ah bon? Qu'est-ce vous avez contre les « gars de l'est »?
<b>Rires.</b>	L'ACTEUR FRANÇAIS Mais rien, mon p'tit, mais quand j'en vois un sur scène, j'le trouve ridicule.
	GILLES RENAUD Ah oui? Pourquoi ça?
	L'ACTEUR FRANÇAIS Mais que voulez-vous, mon p'tit, ça n'a aucun style, ça ne sait pas parler, ça ne sait pas marcher.
	GILLES RENAUD Eille, moi j'ai passé trois ans d'ma vie d'un école de théâtre à apprendre à marcher, à parler pis avoir du style, pis là vous m'dites qu'j'en ai pas?
<i>Toujours aussi hautain.</i>	L'ACTEUR FRANÇAIS Écoutez, mon p'tit, on naît avec, on l'a ou on n'l'a pas, c'est comme la langue française.
<b>Rires.</b>	

*Faisant fi de la colère de Gilles Renaud, il lui présente sa façon de marcher sur scène.  
À mesure qu'il s'exécute (on ne sait pas exactement ce qu'il fait), Gilles Renaud le critique et lui crie son mécontentement.  
Il crie.*

*Le Français semble un peu surpris. Il soupire puis reprend son activité sur scène.  
Encore une fois insatisfait, il crie.  
[Silence 4]*

*Il soupire. [Silence 4]*

*Insatisfait, il interrompt l'acteur français encore plus sévèrement après quelques secondes.  
[Silence 10] **Quelques rires.***

*Puis, frustré, l'acteur français abandonne et quitte la scène en criant.*

*Il crie plus fort sa dernière phrase.*

GILLES RENAUD

Justement... J'voulais vous dire que qu'chose, moi, à propos d'la langue française. J' vais vous dire que moi, Gilles Renaud, la langue française là, j'm'en contrechrissse, j'm'en contretabarnaque, pis j'm'en contrecibouère, O.K. là!?

L'ACTEUR FRANÇAIS

Ok là, mon p'tit, laisse-moi faire, j'le fais tout de suite. Tu vas voir. J'y vais.

GILLES RENAUD

Non!

L'ACTEUR FRANÇAIS

J'reprends.

GILLES RENAUD

Non!

L'ACTEUR FRANÇAIS

Je recommence.

GILLES RENAUD

Chriss!

Non!

L'ACTEUR FRANÇAIS

Ah! Non! Non! Non! Non! Non! et non! J'en ai marre, j'en ai plein l'cul! Ça suffit, mon p'tit! Moi j'ai joué partout. J'ai joué à Paris, j'ai joué en France et jamais on ne m'a parlé sur ce ton, tu comprends, et c'est pas un p'tit blanc-bec comme toi qui va commencer ce soir. Moi j'en ai marre, je fous l'camp, tu t'démerdes avec ton spectacle, tu comprends? Je m'en vais!

Je m'en vais.

[Silence 3] *Juste avant de quitter la scène, l'acteur français dit plus calmement.*

**Rires.**

J'te téléphone ce soir.

Tableau 2

<i>Nicole Leblanc discute avec une actrice française interprétée par Monique Rioux avec qui elle s'apprête à jouer. Durée : 58 secondes.</i>	
	L'ACTRICE FRANÇAISE C'est vous, Nicole Leblanc?
	NICOLE LEBLANC Oui madame, c'est moi.
	L'ACTRICE FRANÇAISE Mais qu'est-ce que vous portez là, mon p'tit?
	NICOLE LEBLANC Ça, madame? C't'une robe. C'est moi qui l'ai faite.
<i>Hautaine, presque indignée.</i>	L'ACTRICE FRANÇAISE Ça se voit!
<b>Rires.</b>	Dites donc, mon p'tit? Vous n'avez pas beaucoup de poitrine. C'est dommage, ça n'remplit pas l'costume, vous comprenez, ma fille?
<i>[Silence 5] Nicole Leblanc démontre par des gestes discrets qu'elle pourrait peut-être rembourrer son costume.</i>	NICOLE LEBLANC Ben, peut-être que si...
<b>Rires.</b>	L'ACTRICE FRANÇAISE Dites-donc, c'est vos cheveux?
	NICOLE LEBLANC Ben oui madame, c'est mes ch'veux à moi.
	L'ACTRICE FRANÇAISE Vous n'allez pas souvent chez l'coiffeur, hum?
<b>Quelques rires.</b>	NICOLE LEBLANC Ben... non.
	L'ACTRICE FRANÇAISE Dites donc, c'est la première fois qu'on va jouer ensemble?

*Abattue.*

NICOLE LEBLANC

Oui madame, c'est la première fois qu'on va jouer ensemble.

L'ACTRICE FRANÇAISE

J'espère que vous avez du ta-lent?

*Découragée et se sentant dénigrée.*

NICOLE LEBLANC

Oui madame, j'espère que j'ai du talent.

Tableau 3

<i>Deux femmes lors d'une répétition : la première comédienne répète son texte et se décourage (Nicole Leblanc); la deuxième commente et l'encourage assez agressivement, impatientement (Monique Rioux). Durée : 52 secondes.</i>	
<i>Elle pleurniche et renifle pendant et après sa réplique.</i>	1 <sup>re</sup> COMÉDIENNE Chus pas capable. Chus pas capable d'le faire.
<i>Sur un ton sévère.</i>	2 <sup>e</sup> COMÉDIENNE Ça va, t'es bonne!
<i>Elle pleurniche et renifle en parlant. Elle fait référence à une scène de théâtre qu'elle n'est pas capable de jouer.</i>	1 <sup>re</sup> COMÉDIENNE Écoute, je l'sais, c'est moi qu'y a fait. Je l'sais, ça marche pas pantoute. Ça manque de subtilité, ça manque de nuance... vraiment pas bon.
<i>Toujours sur un ton sévère et presque désapprobateur.</i>	2 <sup>e</sup> COMÉDIENNE Ça va, t'es bonne!
<i>Découragée.</i>	1 <sup>re</sup> COMÉDIENNE Écoute, peut-être que la première réplique, ça va. Ça, chus d'accord avec toi, mais c'est l'reste. Écoute, chus pas capable d'enchaîner la... la première partie avec la dernière.
<i>Toujours sur un ton sévère et impatient.</i>	2 <sup>e</sup> COMÉDIENNE Ça va, t'es bonne, enchaîne!
	1 <sup>re</sup> COMÉDIENNE Là chus pu capable. On peut pas me parler durement parce que j'perds tout, moi. Ah, pis je l'sais que c'est qu' c'est qu' tu penses, hein? T'as peur de l'dire devant eux autres que c'est qu'c'est qu' tu penses, han? Moi je l'sais. Tu penses que j'ai pas d'talent...
<i>À la fin de sa réplique, elle se met à sangloter.</i>	

Tableau 4

<p><i>Les deux personnages de ce tableau sont joués par Monique Rioux. Une passante montréalaise interroge Monique Rioux, une comédienne, à propos de son métier. Durée : 1 minute et 2 secondes.</i></p>	
<p><i>Elle roule ses « r ».</i></p> <p><i>Elle parle avec un accent français théâtral.</i></p> <p><b>Rires.</b></p>	<p>PASSANTE Eille, vous, là? C'tu vrai qu'vous êtes une actrice?</p> <p>MONIQUE RIOUX Moi? Mais bien sûr, chus une comédienne comme on dit dans l'métier.</p> <p>PASSANTE Qu'est-ce que c'est votre nom, à vous, donc?</p> <p>MONIQUE RIOUX Moi, c'est... Monique Rioux.</p> <p>PASSANTE C'tu dur être une actrice comme vous?</p> <p>MONIQUE RIOUX Mais pas tant qu'ça. Enfin, il faut suivre des cours et puis faut avoir un p'tit peu de talent évidemment.</p> <p>PASSANTE M'en donneriez-vous des cours de diction, des cours de théâtre à moi?</p> <p>MONIQUE RIOUX Ah, mais bien sûr, mon p'tit! Pour le moment, vous comprendrez que j'me spécialise dans la figuration. Je suis figurante.</p> <p>PASSANTE Que c'est ça euh... figurante?</p> <p>MONIQUE RIOUX Ah, ben, figurante, mon p'tit, c'est une comédienne comme les autres. Enfin, les figurants, ce sont ceux qui donnent l'atmosphère du spectacle. Comme disait je n'sais plus quel grand maître : « Il n'y a pas de petit rôle, il n'y a que de petits comédiens... »</p>

*Elle termine sa réplique en soupirant, ne sachant plus trop quoi ajouter.*

**Tableau 5**

<p><i>On retrouve dans ce cinquième tableau une comédienne jouée par Monique Rioux, des figurants joués par les autres comédiens des Enfants de Chénier et un metteur en scène joué par Louissette Dussault. Le metteur en scène critique les comédiens et leur donne des directives en criant. Durée : 1 minute</i></p>	
<p><i>On sent qu'elle ose à peine s'approcher du metteur en scène et s'exprime d'une voix très douce. Le ton de sa voix laisse entendre qu'elle fait pitié. Vite et sec.</i></p> <p><i>La comédienne commence à rire. Elle rit d'un rire qui mêle sarcasme et découragement.</i></p> <p><i>Le rire de la comédienne s'accentue puis elle s'essouffle et est incapable de continuer.</i></p> <p><i>L'actrice commence à pleurer.</i></p> <p><i>L'actrice pleure et émet des lamentations encore plus intenses.</i></p> <p><i>Après quelques secondes, le temps de laisser les figurants s'agenouiller sur scène, le metteur en scène leur commande de se tourner.</i></p> <p><i>Après quelques secondes, le metteur en scène commande aux figurants de se diriger vers le fond de la scène. L'actrice principale pleure toujours pendant ce temps.</i></p> <p><i>Puis, quelques secondes après son dernier ordre aux figurants, le metteur en scène leur demande de quitter la scène.</i></p> <p><b>Rires.</b></p>	<p>LA COMÉDIENNE Dites-donc, monsieur, qu'est-ce qu'on fait, nous, maintenant?</p> <p>LE METTEUR EN SCÈNE Vous riez!!!</p> <p>Plus fort!!!</p> <p>LA COMÉDIENNE Chus pu capabe.</p> <p>LE METTEUR EN SCÈNE Vous pleurez!!!</p> <p>Plus fort!!!</p> <p>Les figurants! À genoux! Tournez-vous!</p> <p>Vers le fond!</p> <p>Sortez!</p>

Tableau 6

<i>Jean-Luc Bastien rencontre un passant français circulant sur la rue Sainte-Catherine à Montréal. Durée : 1 minute et 5 secondes.</i>	
<p><i>Jean-Luc Bastien ne fait pas attention à lui.</i></p> <p><i>Il répète sa salutation avec plus d'insistance afin que Jean-Luc Bastien s'aperçoive que c'est à lui qu'on s'adresse.</i></p> <p><i>Sur un ton hautain, théâtral.</i></p> <p><i>Changement d'attitude de la part du passant français, maintenant beaucoup plus aimable et jovial.</i></p> <p><i>Sur un ton désintéressé et sans émotion.</i></p> <p><b>Rires.</b></p>	<p>LE PASSANT FRANÇAIS</p> <p>Bonsoir.</p> <p>J'te disais « bonsoir ».</p>
	<p>JEAN-LUC BASTIEN</p> <p>Salut.</p>
	<p>LE PASSANT FRANÇAIS</p> <p>Tu marches souvent comme ça, seul, sur la rue Sainte-Catherine?</p>
	<p>JEAN-LUC BASTIEN</p> <p>Ben, ça dépend quand j'ai à marcher, chose.</p>
	<p>LE PASSANT FRANÇAIS</p> <p>Tu es libre ce soir?</p>
	<p>JEAN-LUC BASTIEN</p> <p>Non pas spécialement là, j'ai un show à faire d'une demi-heure.</p>
	<p>LE PASSANT FRANÇAIS</p> <p>Tu es un artiste? Moi, j'adore les artistes, je trouve que ce sont des gens raffinés!</p>
	<p>JEAN-LUC BASTIEN</p> <p>C'est possible, oui.</p>
	<p>LE PASSANT FRANÇAIS</p> <p>Moi, j'ai un ami de famille qui fait du théâtre. Tu l'connais? Il s'appelle Jean-Luc Bastien?</p>
	<p>JEAN-LUC BASTIEN</p> <p>Comment ça, si je l'connais? C'est moi, chose.</p>

*Sur un ton flatteur.*

**Rires.**

*Le passant français quitte la scène.*

*Il monologue.*

LE PASSANT FRANÇAIS

Ah, ça me fait plaisir de te connaître, depuis l'temps que j'entends parler de toi.

JEAN-LUC BASTIEN

Ben, c'est faite là.

LE PASSANT FRANÇAIS

Alors, puisque tu n'es pas libre, au revoir, à un de ces jours j'espère.

JEAN-LUC BASTIEN

C'est ça, oui, salut. Y postillonne, lui. J'arrive au coin d'une rue... sont là, y m'attendent. J'arrive au théâtre en r'tard, sont assis dans leu siège, sont là, y m'attendent. Que c'est qu'j'ai donc qu'y est pas comme les autres?

Tableau 7

*Des comédiens se réunissent avant une prestation sur scène et se plaignent l'un et l'autre de leur condition physique et psychologique avant le spectacle. Certains semblent exprimer de l'inconfort. Par le ton de leur voix plutôt agressif, il semble que d'autres comédiens soient impatients d'entrer en scène ou impatients par rapport à leurs collègues plaignards, ce qui donne lieu à quelques escarmouches se terminant par « Mon Dieu qu't'es bête à soir » que l'auditoire trouve très amusant. Gilles Renaud et Jean-Luc Bastien faisaient partie du tableau. On distingue aussi une voix féminine, mais on ne sait pas si plus d'une comédienne féminine participe au tableau. Durée : 30 secondes.*

<b>Rires.</b>	<p style="text-align: center;">UNE COMÉDIENNE</p> <p>J'sais pas c'que j'ai je l'sens pas chus toute frette à soère.</p> <p style="text-align: center;">GILLES RENAUD</p> <p>Shoot!</p> <p style="text-align: center;">JEAN-LUC BASTIEN</p> <p>Hon, oui mais, t'ète ben que, là c'est pas tellement d'émotion pis e [inaudible] pas capable.</p> <p style="text-align: center;">UN AUTRE COMÉDIEN</p> <p>Shoot!</p> <p style="text-align: center;">UNE COMÉDIENNE</p> <p>Mon dieu qu'té bête à soère.</p> <p style="text-align: center;">UN COMÉDIEN</p> <p>[inaudible] d'émotion [inaudible]</p> <p style="text-align: center;">UN COMÉDIEN</p> <p>Ok [inaudible]!</p> <p style="text-align: center;">UNE COMÉDIENNE</p> <p>Mon dieu qu'té bête à soère.</p>
<b>Rires.</b>	

**Tableau 8**

<p><i>Louissette Dussault rencontre la patronne d'un club dans le cadre d'une interview pour devenir serveuse. La patronne est aussi jouée par Louissette Dussault. Elle parle comme un sergent instructeur de l'armée qui s'adresse à un militaire pendant la première moitié du tableau. Durée : 2 minutes et 25 secondes.</i></p>	
<p><i>Le rire de l'auditoire relié à l'interprétation du tableau précédent est rapidement coupé par le cri de la patronne. L'auditoire se tait aussitôt. [Silence 7]</i></p> <p><b>Quelques rires.</b> <i>Parlant toujours comme un sergent instructeur de l'armée qui s'adresse à un militaire.</i></p> <p><b>Rires soutenus.</b> <i>La nouvelle réplique de la patronne coupe sec le rire de l'auditoire qui se tait aussitôt.</i></p>	<p>LA PATRONNE Suivante!</p> <p>Nom! LOUISETTE DUSSAULT Euh... Louissette Dussault.</p> <p>LA PATRONNE Nom! LOUISETTE DUSSAULT Ah, Dussault? S'écrit avec deux « s », sans « e », « a-u-l-t ».</p> <p>LA PATRONNE Prénom! LOUISETTE DUSSAULT Euh... Louissette.</p> <p>LA PATRONNE Toué prénoms! LOUISETTE DUSSAULT Ah! mon Dieu! Marie-Ange, Blanche, Louissette.</p> <p>LA PATRONNE Nom du père! LOUISETTE DUSSAULT Paul-Émile... Dussault. Chus légitime.</p> <p>LA PATRONNE Nom de la mère! LOUISETTE DUSSAULT Rachel Gosselin. Gosselin.</p>

**Quelques rires.**

*L'interrompant.*

*Timidement et doucement*

*Elle bégaié.*

*Curieuse.*

**Quelques rires.**

LA PATRONNE

Grandeur!

LOUISETTE DUSSAULT

Cinq pieds un pouce et demi... t'être ben.

LA PATRONNE

Mensurations!

LOUISETTE DUSSAULT

Trente-quatre, vingt-quatre, trente-quatre.

LA PATRONNE

Couleur des ch'veux!

LOUISETTE DUSSAULT

Ah, ben là, j'ai pas eu l'temps d'aller chez l'coiffeur, mais la semaine prochaine...

LA PATRONNE

Ça va, brun. Couleur des yeux!

LOUISETTE DUSSAULT

Brun noisette, exactement.

LA PATRONNE

Ouais. Dernier emploi?

LOUISETTE DUSSAULT

Comédienne.

LA PATRONNE

Pardon!?

LOUISETTE DUSSAULT

Co... comédienne.

LA PATRONNE

Ah ouin?

LA PATRONNE

Faites-vous des shows, là?

*L'interrompant.*

LOUISETTE DUSSAULT

Ah, pas dans l'moment non, mais, mais, j'en ai déjà fait.

LA PATRONNE

J'te connais pas?!

LOUISETTE DUSSAULT

Ah ben, justement ça passait l'matin.. ah, ah... vous d'vez être au bureau à c't'heure là, hein?

LA PATRONNE

Ah ouin? Fais-tu du théâtre?

LOUISETTE DUSSAULT

Euh... oui, dans le moment j'travailles avec un groupe, euh... le T.M.N. euh...

LA PATRONNE

Ah ouais! T.N.M. Tapis rouge, ovations, admirateurs...

*L'interrompant.*

LOUISETTE DUSSAULT

Non non...

*Elle rit en terminant sa réplique.*

...Le T.-M.-N.... Euh...Théâtre du Même Nom, T.M.N., Théâtre du Même Nom!

*Sévèrement.*

LA PATRONNE

C'pas drôle!

[Silence 7] *Sceptique.*

Ouin? As-tu d'l'expérience au moins comme waitress?

LOUISETTE DUSSAULT

Ben... non non, j'ai jamais travaillé comme waitress, non. Mais une fois, dans une pièce de théâtre j'ai joué une waitress.

Euh, en tout cas chus pas mal vite hein, pis chus quasiment tout le temps de bonne humeur. [inaudible]

LA PATRONNE

Ouais. M'as être ben franc avec toué. Moi, c'que j'cherche, c'est surtout des filles stables, tu comprends, des filles mariées, des filles... des filles stables.

**Quelques rires.**

Tu comprends, mon club moué, y a une bonne réputation, pis j'voudrais pas à parde. Des comédiennes euh...

Tableau 9

<p><i>Une comédienne est découragée et se dit incapable de jouer une scène tirée d'une pièce de Marivaux. Une autre comédienne l'encourage plutôt sévèrement, voire, agressivement. Durée : 1 minute.</i></p>	
<p><i>Sévèrement.</i></p>	<p>1<sup>re</sup> COMÉDIENNE Ah, j'm'excuse, chus pas capabe. Ça marche pas. J'm'excuse, chus pas capabe. J'm'excuse. J's... Chus pas capabe!</p>
	<p>2<sup>e</sup> COMÉDIENNE Laisse-moué faire! Laisse-moué faire!</p>
	<p>1<sup>re</sup> COMÉDIENNE Je l'fais pas.</p>
	<p>2<sup>e</sup> COMÉDIENNE Eille!</p>
<p><i>Elle l'interrompt.</i></p>	<p>1<sup>re</sup> COMÉDIENNE Non, je l'fais pas. C'est clair, je l'fais pas.</p>
	<p>2<sup>e</sup> COMÉDIENNE Tu l'as choisie...</p>
	<p>1<sup>re</sup> COMÉDIENNE Non c'est pas moi qui a choisi scène-là, c'est Jean-Luc. [inaudible] Marivaux! Eh! Eh! Eh! Jamais. Non. Pas question.</p>
	<p>2<sup>e</sup> COMÉDIENNE Envoye!</p>
	<p>1<sup>re</sup> COMÉDIENNE Non! Je l'fais pas!</p>
	<p>2<sup>e</sup> COMÉDIENNE On t'posera pas d'questions!</p>
	<p>1<sup>re</sup> COMÉDIENNE Je l'fais pas. Je l'fais pas! C'est con, pis ça n'a rien à voir avec ce qu'on fait dans le reste du show. J'trouve que c'a rien à voir. [inaudible] d'ailleurs.</p>

<p>[Silence 9] <i>Son ton de voix a changé. Elle est maintenant plus calme.</i></p> <p>[Silence 4]</p>	<p>2<sup>e</sup> COMÉDIENNE Y en a d'autres qui peuvent le faire!</p> <p>1<sup>re</sup> COMÉDIENNE S'cuse-moi, chus en r'tard. Chus toute énervée. Y pleut pis j'ai eu d'la misère à stationner à voiture.</p> <p>On va à faire, s'cuse-moi. J't'énervée, j'pense t'as raison. S'cuse-moi. Non, on va 'a faire. En fait, j'voulais juste te d'mander comment à faire.</p>
--	---

**Tableau 10**

<p><i>Dans ce tableau, on a une téléspectatrice (Monique Rioux) assise devant son téléviseur, qui regarde une émission de téléthéâtre où l'on présente la comédie en un acte La Méprise de Marivaux. De l'autre côté de ce téléviseur, il y a deux présentateurs de l'émission (Gilles Renaud et Nicole Leblanc). Ils présentent la pièce qui sera jouée à la télévision, de même que les deux comédiens censés interpréter les rôles de Frontin et de Lisette, Jean-Luc Bastien et Louisette Dussault. Toutefois, ceux-ci resteront muets, car ce seront les présentateurs qui en assumeront en réalité l'interprétation. Ces derniers interprètent le début de la scène 2. Le texte de la pièce est assez fidèlement respecté, mais il y a ajout et modification de nombreuses didascalies. Durée : 5 minutes et 5 secondes.</i></p>	
<p>À voix basse.</p> <p><i>Monique Rioux s'exécute sur un téléviseur imaginaire et pendant ce temps, Gilles Renaud et Nicole Leblanc se promènent sur scène nonchalamment. Gilles Renaud siffle.</i></p> <p><i>Soudainement, bête, à elle-même.</i></p> <p><i>À elle-même toujours. Navrée.</i></p> <p><i>Nicole Leblanc prend place derrière le téléviseur imaginaire que regarde Monique Rioux.</i></p> <p><i>À lui-même.</i></p> <p><b>Rires soutenus.</b></p> <p><i>Gilles Renaud arrête de siffler et prend place à côté de Nicole Leblanc. Ils sont maintenant les deux présentateurs d'une émission de télévision que regarde une femme.</i></p> <p><b>Rires.</b></p>	<p>MONIQUE RIOUX Qu'est-ce que j' fais?</p> <p>NICOLE LEBLANC T'ouvre la télévision!</p> <p>Nicole, ta place! Oh, excuse-moi.</p> <p>GILLES RENAUD Renaud, arrête de niaiser!</p> <p>Bonsoir mesdames, bonsoir mesdemoiselles.</p> <p>NICOLE LEBLANC Bonsoir messieurs.</p> <p>GILLES RENAUD La Canadian Broadcastrating Corporation... ...a le plaisir de vous présenter ce soir...</p>

**Rires.**

*Il rit, comme s'il était un peu embarrassé.*

*Il s'adresse de nouveau à l'auditoire.*

**Rires.**

Louissette Dussault prend place sur scène sur le plateau de télévision imaginaire.

*Jean- Luc Bastien prend place à son tour sur scène sur le plateau de télévision imaginaire à côté de Louissette Dussault.*

**Rires soutenus.**

NICOLE LEBLANC

...Le théâtre des jeunes, le théâtre Coke.

GILLES RENAUD

Ce soir, vous verrez, *La Méprise*...

NICOLE LEBLANC

... d'Alfred de Musset.

GILLES RENAUD

Mais non, Nicole...

...vous confondez avec l'émission de la semaine prochaine. Tout le monde ici sait très bien que *La Méprise* est de Marivaux.

La semaine prochaine, mesdames et messieurs, vous entendrez...

NICOLE LEBLANC

...*La Mégère apprivoisée*...

GILLES RENAUD

...d'Alfred de Musset.

Ce soir, dans le rôle de Lisette : Louissette Dussault!

NICOLE LEBLANC

Et dans le rôle de Frontin : Jean-Luc Bastien!

GILLES RENAUD

Louissette Dussault est habillée par la maison [inaudible]. Elle porte ce soir un ensemble qu'on appelle un jump-suit, style G.I. bambou. Elle porte une petite ceinture orange, un petit foulard à la tête de la même couleur qui est très joli et elle semble en très grande forme.

NICOLE LEBLANC

Monsieur Bastien est vêtu par la maison Dupuis et Frères Limité. Vêtu d'un pantalon brun, d'un bas brun, d'un soulier brun et d'un petit béret vert, il

**Rires.**

*En même temps.*

*À partir de ce moment, les deux présentateurs parleront avec un accent français théâtral et n'emploieront plus l'accent québécois. Ils assumeront en outre les rôles de narrateur et de narratrice pour dire à haute voix les didascalies, souvent « imaginaires » elles aussi, de la pièce de Marivaux.*

*Jean-Luc Bastien enlève son chapeau imaginaire.*

*Lisette (Louisette Dussault) mime sa surprise de voir Frontin apparu soudainement derrière elle.*

*Jean-Luc Bastien bouge les lèvres et mime qu'il parle, mais c'est Gilles Renaud qui parle pour lui.*

**Rires soutenus.**

est aussi en très grande forme.

GILLES RENAUD

Dans quelques instants, mesdames et messieurs, vous entendrez les trois coups hebdomadaires...  
...et ce sera le début de la représentation. Et c'est bien, Nicole, je crois que nous les entendons,

GILLES RENAUD  
n'est-ce pas?

NICOLE  
LEBLANC  
Eh oui, Gilles, eh  
oui.

GILLES RENAUD

Mesdames et messieurs, c'est le début de la scène deux de l'acte un de *La Méprise* de Marivaux.

LA NARRATRICE

Frontin enlève son chapeau; en criant il aperçoit Lisette.

LE NARRATEUR

Surprise, Lisette se détourne.

LA NARRATRICE

Frontin lui dit :

FRONTIN

Eh! Eh! Bonjour, chère enfant; reconnaissez-moi, me voilà, c'est le véritable.

LE NARRATEUR

Faussement offusquée, hautaine, Lisette répond :

LISETTE

Que voulez-vous, Monsieur le Véritable? Je ne cherche personne ici, moi.

LA NARRATRICE

Frontin...

LES NARRATEURS

... et Lisette se redétournent.

LA NARRATRICE

Frontin [inaudible] fait signe que oui et lui dit avec passion :

FRONTIN

Oh! que si; vous me cherchiez, je vous cherchais; vous me trouvez, je vous trouve; et je vous défie que nous trouvions mieux.

LE NARRATEUR

Lisette rit.

*La téléspectatrice et le personnage de Marivaux rient. C'est Nicole Leblanc qui rit pour Lisette Dussault.*

LA NARRATRICE

[inaudible] Frontin se retourne, salue Lisette et lui dit :

FRONTIN

Comment vous portez-vous?

LE NARRATEUR

Coquette, Lisette virevolte, regarde Frontin avec amour et lui dit :

LISETTE

Fort bien.

**Rires.**

LE NARRATEUR

Elle fait une révérence et lui murmure langoureusement :

LISETTE

Et vous, monsieur?

**Rires.**

LA NARRATRICE

Frontin se relève à moitié et dit :

FRONTIN

À merveilles!

LA NARRATRICE

S'avançant d'un pas, il plonge son regard dans le corsage de Lisette et lui dit :

FRONTIN

Voilà des appas dans la compagnie de qui il serait difficile de se porter mal.

LE NARRATEUR

Pudique et rougissante, Lisette lui répond :

LISETTE

Vous êtes aussi galant que familier.

LA NARRATRICE

Et derechef, Frontin lance à Lisette une œillade en-fl-ammée.

**Rires soutenus.**

FRONTIN

Et vous, aussi ravissante qu'hypocrite.

LE NARRATEUR

N'en croyant pas ses oreilles, Lisette en reste bouche bée.

**Rires soutenus.**

LA NARRATRICE

Frontin revient sur ses pas et, cavalier, lance :

FRONTIN

Mettons bas les façons, vivons à notre aise.

LA NARRATRICE

Il se met à l'aise et redevenant aussitôt amoureux, la main sur le cœur, s'abandonnant à une déclaration, Frontin lui dit avec amour :

FRONTIN

Tiens, je t'aime.

*La téléspectatrice et la Lisette de Marivaux sont bouche bée.*

**Rires soutenus.**

*À partir de cet instant, l'expression du visage de la téléspectatrice québécoise et les gestes qu'elle fera démontreront un ennui et un désintérêt total par rapport à l'émission de télévision qu'elle regarde. Plus l'émotion du texte de Marivaux devient palpable, plus la téléspectatrice est ennuyée par ce qu'elle regarde.*

LA NARRATRICE

Dégagé.

FRONTIN

Je te l'ai déjà dit.

LA NARRATRICE

Affirmé.

FRONTIN

Et je le répète.

LE NARRATEUR

Touchée, surprise, Lisette en reste bouche bée.

LA NARRATRICE

[inaudible], Frontin enchaîne et dit à Lisette sur un ton affirmatif.

FRONTIN

Tu m'aimes.

LA NARRATRICE

[inaudible]

FRONTIN

Tu ne me l'as pas dit...

LA NARRATRICE

Sûr de lui.

FRONTIN

... mais je n'en doute pas.

<p><i>Elle change de chaîne de télévision imaginaire.</i></p> <p><b>Rires soutenus et tonnerre d'applaudissements. On entend aussi des « bravos ».</b></p>	<p>LA NARRATRICE Enjôleur.</p> <p>FRONTIN Donne-moi donc le plaisir de m'le dire.</p> <p>LA NARRATRICE Insatiable.</p> <p>FRONTIN Tu me le répéteras après.</p> <p>LA NARRATRICE Repus.</p> <p>FRONTIN Nous serons tous deux aussi avancés l'un que l'autre.</p> <p>LE NARRATEUR Indécise, hésitante, tentée, excitée, séduite, consentante, Lisette s'abandonne et...</p> <p>LA TÉLÉSPECTATRICE Maudit qu'c'est platte au deux, j'm'en vas mettre ça au dix tout d'suite!</p> <p>LE NARRATEUR Déparle!</p>
--	---

Tableau 11

<p><i>Ce tableau se déroule sur un plateau de télévision imaginaire. Un réalisateur joué par Louise Dussault fait une pause dans l'enregistrement de l'émission de téléthéâtre de Radio-Canada diffusée précédemment. Pendant cette pause, quatre personnages de comédiens, un Québécois joué par Jean-Luc Bastien, une Québécoise jouée par Louise Dussault, un comédien français également joué par Bastien et une comédienne française jouée par Dussault interagissent. Plus tard dans le tableau, Dussault et Bastien reprendront les rôles de Lisette et de Frontin de La Méprise de Marivaux. Durée : 3 minutes et 15 secondes.</i></p>	
<p><b>Rires.</b></p> <p><i>Aux comédiens.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>Regardant la Québécoise qui se plaint.</i></p> <p><b>Rires.</b> <i>S'adressant à la comédienne française avec un accent français théâtral.</i></p> <p><b>Rires.</b></p>	<p>LE RÉALISATEUR Chriss de tabarnacque de câlisse de chriss!</p> <p>Break!!!</p> <p>LE COMÉDIEN FRANÇAIS Ouf!</p> <p>LE RÉALISATEUR Enregistrement dans dix minutes!</p> <p>LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE L'ossti d'chien sale!</p> <p>Comme de raison parce que j'ai couché avec, y peut m'traiter d'même devant tout l'monde.</p> <p>LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS Elle, j'me la tape à soir ou ben j'm'appelle pas Bastien.</p> <p>LE COMÉDIEN FRANÇAIS Dis-donc, mon chou?</p> <p>Tu ne trouves pas que le réalisateur est un peu bête?</p> <p>LA COMÉDIENNE FRANÇAISE Tu as remarqué, n'est-ce pas? Mais tu comprends, c'est un grand rôle, il me l'a confié, il est nerveux et il le fait sentir.</p> <p>LE COMÉDIEN FRANÇAIS J'espère que ça ne te nuit pas trop?</p>

*Voix de Jean-Luc Bastien.*

**Rires.**

*On reprend la pièce de Marivaux où on l'avait laissée au tableau 10. Louise Dussault en comédienne française joue toujours le rôle de Lisette, alors que Jean-Luc Bastien, en comédien français, interprète le rôle de Frontin. Parallèlement, Bastien, en tant que comédien québécois, tente de séduire la comédienne québécoise jouée par Louise Dussault. Le dialogue entre ces deux personnages est entrecoupé par celui des comédiens jouant La Méprise.*

[Silence 4] *La comédienne française entre dans son rôle de Lisette. Elle dit sa première réplique sur un ton de voix aigüe et agaçant, toujours avec un accent français théâtral. Le comédien français (Jean-Luc Bastien) prend le rôle de Frontin et parle lui aussi avec un accent*

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE  
J'avoue un peu, tu comprends?

LE RÉGISSEUR  
Dans dix secondes!

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE  
Ah! Mon doux, mon doux!

LE COMÉDIEN FRANÇAIS  
J'espère que tu te sens en forme?

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE  
Ah! Tu me sécurises beaucoup.

LE COMÉDIEN FRANÇAIS  
J'espère, adorable.

RÉGISSEUR  
On enchaîne!

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE  
Viens! Viens.

LISETTE  
Tu ne doutes pas que je ne t'aime, dis-tu?

FRONTIN  
Entre nous, ai-je tort d'en être sûr?

*français théâtral.*

*En parallèle, à cette scène d'amoureux dont le préambule s'éternise, les deux Québécois développent leur relation amoureuse beaucoup plus vite.*

**Rires.**

LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE

Ossti, ça pogne!

M'a l'avoir, lui.

FRONTIN

Une fille comme toi manquerait-elle de goût?

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS

Ossti qu'à m'travaille.

**Rires.**

FRONTIN

Là, voyons, regarde-moi un peu pour vérifier la chose.

LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE

À part de ça, y é connu, ça s'rait pas bête.

**Rires.**

FRONTIN

Tourne encore sur moi cette prunelle friande que tu avais hier...

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS

Ça sera pas dur, a l'a ça écrit dans face.

**Rires.**

FRONTIN

... et qui m'a laissé pour toi le plus tendre appétit du monde.

LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE

Ché pas si y fait ben ça, par exemple.

FRONTIN

Tu n'oses, tu rougis.

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS

J'espère qu'à fourre ben.

**Rires.**

FRONTIN

Allons, m'amour, point de quartier; finissons cet

*Sur un ton un peu pervers.*

**Rires.**

*À partir de ce moment, le tableau présente plus évidemment trois scènes d'amour différentes qui se déroulent en même temps, mais dans trois espaces imaginaires distincts. Il y a d'abord Lisette et Frontin qui poursuivent leur échange selon le texte de Marivaux. Puis, il y a le comédien français et la comédienne française qui se font la cour en parallèle avec le comédien québécois et la comédienne québécoise, qui font de même à leur manière. Tous ces personnages sont joués par Louise Dussault et Jean-Luc Bastien.*

*Reprenant le rôle de Lisette.*

*Reprenant le rôle de Frontin.*

article-là.

LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE

Ah! Ah! Ah! Ah! Ça serait drôle si y avait une belle grosse queue.

LE COMÉDIEN FRANÇAIS

Dis-donc, mon chou, j'ai le cafard. On va manger ensemble?

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE

Y a ma mère qui m'attend. Je ne sais pas, il faudrait que j'téléphone, tu comprends?

LISETTE

Laisse-moi.

FRONTIN

Non, ta fierté se meurt, je ne la quitte pas que je ne l'aie achevée.

LE COMÉDIEN FRANÇAIS

Alors, on va prendre un cognac chez moi?

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE

[inaudible]

LE COMÉDIEN FRANÇAIS

J'ai tout ce qu'il faut.

*De retour dans son rôle de Lisette.*

**Rires.**

*La comédienne et le comédien français sont maintenant à la demeure de ce dernier.*

*Alors que Lisette, Frontin, le comédien et la comédienne français sont toujours en train de se faire la cour, les Québécois sont déjà en train de se déshabiller pour faire l'amour.*

*Ses gestes montrent qu'il déshabille la comédienne québécoise.*

*Dans la chambre à coucher du comédien français.*

**Rires.**

*En même temps, la comédienne et le comédien québécois font entendre des soupirs de jouissance sexuelle.*

*On entend encore des soupirs de jouissance des comédiens québécois.*

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE

Oui, mais alors pas trop tard.

LISETTE

Dès que tu as deviné que tu me plais, n'est-ce pas assez?

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE

C'est chaud, c'est sympa chez toi.

LE COMÉDIEN FRANÇAIS

Tu viens visiter ma chambre à coucher?

LISETTE

Je ne t'en apprendrai pas davantage.

FRONTIN

Il est vrai, tu ne feras rien pour mon instruction, mais il manque à ma gloire le ragoût de te l'entendre dire.

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS

C'est ça...

LISETTE

Tu veux donc que je la régale aux dépens de la mienne?

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE

C'est beau, c'est beau, c'est beau.

FRONTIN

La tienne!

Je t'aime!

*Des cris orgasmiques des Québécois  
mettent fin à leurs ébats.  
Elle crie.*

*La comédienne québécoise veut faire  
encore l'amour...*

*Mais son partenaire est épuisé.*

*Elle rit et enchaîne avec sa réplique.*

...que lui faut-il de plus?

LA COMÉDIENNE FRANÇAISE  
[inaudible] Je t'aime!

LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE  
Encore! Encore! Encore! Eille, là, là!

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS  
Ossti, chus fatigué! J'veux dormir.

FRONTIN  
Tu me voles, il n'y a pas là ce qui m'est dû, fais-  
moi mon compte.

LISETTE  
Ha! Ha! Ha! Ha! Tu me plais.

LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE  
T'es content? C'tait-tu bon?

FRONTIN  
Tu me retiens encore quelque chose, il n'y a pas  
là ma somme.

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS  
Chriss, tu manques d'expérience.

LISETTE  
Eh bien! donc, je t'aime.

LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE  
C'est ben à première fois qu'on s'en plaint, m'en  
vas t'dire.

FRONTIN  
Me voilà payé avec un *bis*.

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS  
C'est là, chriss, [inaudible] part.

LISETTE  
Le *bis* viendra dans le cours de la conversation.

**Rires.**

LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE

Toué mon écœurant, mêle-toué d'tes affaires.

LISETTE

Fais-m'en crédit pour à présent.

LA COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE

C'pas parce que t'as couché avec moi que tu vas m'runner.

LISETTE

Ce serait trop de dépense à la fois.

LE RÉALISATEUR

Y a un réalisateur, c'est moué icitte, non?

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS

Réalisateur, parlons-en, on sait pourquoi que t'as l'rôle.

FRONTIN

Oh! ne crains pas la dépense.

LE COMÉDIEN QUÉBÉCOIS

Moi ça m'gêne, Christophe! J'ai un autre scène, j'm'en vas.

FRONTIN

Je mettrai ton cœur en fonds, va, ne t'embarrasse pas.

COMÉDIENNE QUÉBÉCOISE

Ah, ben l'écœurant.

*Lisette et Frontin mettent fin à leur scène en riant.*

*Puis, seule sur scène, la comédienne québécoise s'exclame à propos de son partenaire qui s'en est allé.*

Tableau 12

<p><i>Quittant maintenant l'œuvre de Marivaux, les comédiens s'attaquent à Molière et particulièrement au Dépit amoureux. Gilles Renaud jouera Jean-Baptiste Poquelin, « l'auteur-arbitre »; Jean-Luc Bastien campera le rôle d'Éraste, tandis que Nicole Leblanc jouera le personnage de Lucile. Monique Rioux aura une courte réplique en tant que présentatrice au début du spectacle. Louise Dussault sera la présentatrice officielle du match de boxe. C'est elle qui présentera les deux combattants. Durée : 7 minutes.</i></p>	
<p><i>Sévère, la présentatrice du match de boxe demande qu'on fasse entrer les combattants dans l'arène pour qu'elle les présente à l'auditoire.</i></p> <p><b>Rires.</b>  <i>Les deux boxeurs, Éraste et Lucile, commencent à répéter leur texte à l'italienne sans émotion tout en marchant et en sautillant sur scène comme de vrais boxeurs qui se préparent à un combat. C'est le réchauffement des combattants avant l'affrontement.</i>  <i>Sans émotion, avec un accent québécois.</i></p>	<p><b>LA PRÉSENTATRICE DES ÉMISSIONS</b>  Nous interrompons maintenant l'émission présentement en cours afin de nous retourner à votre émission, j'en suis certaine, favorite, « Le stade Molière ».</p> <p><b>LA PRÉSENTATRICE DU COMBAT DE BOXE</b>  Fais-les entrer!</p> <p>Une deux, une deux. Ah. Le prochain acte aura lieu dans quelques minutes. The next act will take place in few minutes, we are waiting now, nous attendons présentement pour les deux adversaires, for the two opponents. Je vois à ma droite l'adversaire masculin s'approcher. Il porte le maillot jaune. À ma gauche, nous voyons l'élément féminin, vêtue, revêtue, hé, hé, de l'élément de, euh, pas de l'élément, mais d'un maillot rose. Nous n'attendons maintenant que l'arbitre. We are still waiting for the referee. Le nom du match ce soir, the match title: « Le dépit amoureux », « The loving... loving dépit ».</p> <p><b>ÉRASTE</b>  Je romps avecque vous, et j'y romps pour jamais,  Puisque vous le voulez; que je perde la vie  Lors que de vous parler je reprendrai l'envie.</p>

*Elle expire fortement à la fin de sa réplique.*

*Autre fort soupir à la fin de sa réplique.*

*Le réchauffement des deux adversaires est maintenant terminé. Ils sont dans leur coin et après une dernière présentation, les prochaines répliques qu'ils se lanceront seront comme des fanfaronnades comme des boxeurs le font parfois en entrant sur le ring.*

*Enthousiaste, enflammé, l'intensité de sa réplique augmente à mesure qu'il la dit. La répétition à l'italienne est terminée.*

LUCILE

Tant mieux; c'est m'obliger. Tant mieux; c'est m'obliger. Tant mieux; c'est m'obliger.

ÉRASTE

Non, non, n'ayez pas peur  
Que je fausse parole; eussé-je un faible cœur  
Jusques à n'en pouvoir effacer votre image,  
Croyez que vous n'aurez jamais cet avantage  
De me voir revenir.

LUCILE

Ce serait ben en vain.

ÉRASTE

Moi-même, de cent coups je percerais mon sein  
Si j'avais jamais fait cette bassesse insigne  
De vous revoir après ce traitement indigne.

LUCILE

Soit; n'en parlons donc plus.

ÉRASTE

Oui, oui, n'en parlons plus.

LA PRÉSENTATRICE DU COMBAT

Weighing one hundred and eighty pounds, comte  
Éraste, comte Éraste.

ÉRASTE

Et, pour trancher ici tous propos superflus,  
Et vous donner, ingrate, une preuve certaine  
Que je veux sans retour sortir de votre chaîne,  
Je ne veux rien garder, qui puisse retracer  
Ce que de mon esprit il me faut effacer.  
Voici votre portrait, il présente à la vue  
Cent charmes merveilleux dont vous êtes  
pourvue,

Mais il cache sous eux cent défauts aussi grands,  
Et c'est un imposteur enfin que je vous rends. Ha!  
Ha! Ha! Ha! Ha! Ha!

LUCILE

Ha. Ha. Ha.

LA PRÉSENTATRICE DU COMBAT DE  
And now weighing one hundred and ten pounds,  
comtesse Lucil-le, comtesse Lucile.

LUCILE

Et moi, pour vous suivre au dessein de  
tout rendre,  
Voilà le diamant que vous m'aviez fait prendre.  
Bravo, Bravo.

LA PRÉSENTATRICE DU COMBAT  
The referee tonight, le jury ce soir.

JEAN-BAPTISTE POQUELIN

L'arbitre!

LA PRÉSENTATRICE DU COMBAT  
...l'arbitre de ce soir, J.-B. Poquelin. Jean-  
Baptiste Poquelin dit Molière!

*Interrompant la présentatrice, il crie  
sur un ton désapprobateur, avec un  
accent français théâtral.  
Se reprenant.*

**Rires.**

*[Silence 30] À partir de cet instant  
dans le tableau, les comédiens  
changent le ton de leur réplique  
selon les claquements de doigts de  
l'arbitre. La forme de la réplique  
reste fidèle au texte de Molière, mais  
chaque comédien l'interprètera à sa  
manière. Parfois la réplique est dite  
avec un accent français théâtral,  
parfois avec un accent québécois. À  
mesure que les deux adversaires se  
combattent avec leurs répliques, ils  
bougent aussi sur scène. Ils se  
déplacent sur le ring imaginaire. Un  
claquement de doigt signifiera aussi  
parfois un changement de direction  
pour les comédiens qui se déplacent  
en cercle sur le ring.*

*On entend les premiers claquements*

*de doigts de l'arbitre.*

*Doucement, avec un accent français.*

*Doucement elle aussi, empruntant la voix d'une vieille femme à l'accent québécois.*

*Avec un accent français théâtral, Éraste lit la lettre que Lucile lui avait adressée.*

*On entend un claquement de doigts. Toujours avec un accent français.*

**Rires.**

*Il prononce « supplice » en faisant une pause entre les deux syllabes du mot.*

*Avec la voix d'une vieille femme à l'accent québécois, Lucile lit des extraits d'une lettre qu'Éraste à son tour lui avait envoyée.*

*Sur un ton de voix aiguë avec l'accent français théâtral.*

**Rires.**

*Empruntant la voix d'une vieille femme, encore avec un accent québécois.*

*Avec un accent français théâtral, elle prononce « -tes » avec une voix aiguë.*

**Rires.**

*Claquement de doigts.*

ÉRASTE

Il est à vous encor ce bracelet.

LUCILE

Et cette agathe à vous, qu'on fit mettre en cachet.

ÉRASTE

Vous m'aimez d'un amour extrême,  
Éraste,

et de mon cœur voulez être éclairci :  
Si je n'aime Éraste de même,  
Au moins aimé-je fort qu'Éraste m'aime ainsi.

Vous m'assuriez par-là d'agréer mon service?  
C'est une fausseté digne de ce sup-plice.

J'ignore le destin de mon amour ardent,  
Et jusqu'à quand je souffrirai :  
Mais je sais,...

... ô beauté charmante,

Et la main et la lettre ont menti tou-

-tes deux.

ÉRASTE

Elle est de vous? Suffit; même fortune.

LUCILE

J'aurais regret d'en épargner aucune.  
Enfin, voilà le reste.

ÉRASTE

Et, grâce au ciel, c'est tout.  
Que sois-je exterminé si je ne tiens parole.

*Avec un accent français québécois.*

*Claquement de doigts.  
Agressif et méchant, avec un accent  
français québécois.*

*Claquement de doigts.  
Découragé, avec un accent français  
québécois.  
Avec un accent français théâtral.*

*Claquement de doigts.  
Avec un accent québécois.*

**Rires.**  
*Avec un accent québécois.*

[Silence 12]

*Claquement de doigts.  
En français relâché et en roulant ses  
« r ».*

LUCILE

Me confonde le Ciel, si la mienne est frivole.

ÉRASTE

Salut ben.

LUCILE

Salut ben.

ÉRASTE

Ah! Lucile, Lucile, hein, un cœur comme le mien,  
ça s' fera r'gretter!

Je l'sais dont ben.

LUCILE

Éraste, un cœur fait comme est fait le vôtre

Peut facilement s' faire réparer par un autre.

ÉRASTE

Non, non, vous allez chercher partout, ça vous en  
trouverez jamais de toute façon...

De si passionné pour vous, je vous l'promats.

J'vous dis pas ça pour vous rendre attendrie;

J'aurais tort d'en former encore que'que envie.

Eille mes plus ardents respects n'ont pu vous  
obliger;

Vous avez voulu rompre : y faut plus y son-ger.

Mais parsonne après moué, quoi qu'on vous fasse  
entendre,

N'aura jamais pour vous de passion si tendre.

LUCILE

Quand on aime les gens, on les traite autrement,  
On fait de leur personne un meilleur ju-ge-ment.

ÉRASTE

Quand on aime les gens, on peut de jalousie,  
Sur beaucoup d'apparence, avoir l'âme saisie;  
Mais alors qu'on les aime, on ne peut en effet  
Se résoudre à les pardre, et vous vous l'avez fat.

LUCILE

La pure jalousie est plus respectueuse.

*Avec un accent québécois.*

*Ennuyée, hésitante, avec un accent québécois.*

*Éraste gémit comme un agonisant entre les deux répliques à bout de souffle. Il semble avoir été très amoché pendant le combat jusqu'à présent.*

*Claquement de doigts.*

*Avec un accent québécois.*

[Silence 15] *Claquement de doigts.*

*Elle reprend avec un accent québécois. [Silence 12]*

**Rires.**

*Avec un accent québécois.*

*Nonchalant, avec un accent québécois.*

*Plusieurs claquements de doigts.*

ÉRASTE

On voit d'un œil plus doux un offense amoureuse.

LUCILE

Non, non... ah... votre cœur, Éraste, était mal enflammé.

ÉRASTE

Non, Lucile, jamais vous m'avez aimé.

LUCILE

Hé! Hé! Je crois que cela faiblement vous soucie : Euh... Peut-être en serait-il beaucoup mieux... beaucoup mieux pour ma vie Si je...

Mais laissons là ces discours superflus...

Je ne dis point quels sont mes pensers là-dessus.

ÉRASTE

Pourquoi?

LUCILE

Par la raison que nous rompons ensemble,

Et que ça, c'est pu d'saison, me sembe.

ÉRASTE

Nous rompons?

LUCILE

Ben oui vraiment. N'en est-ce pas fait?

ÉRASTE

Et vous voyez ça d'un esprit satisfait?

LUCILE

Ben comme vous.

*Avec un accent québécois.*

ÉRASTE

Comme moi!

LUCILE

Euh... Sans doute, c'est faiblesse,  
De faire voir aux gens que leur perte nous blesse.

ÉRASTE

Ben, cruelle, c'est vous qui l'avez ben voulu.

LUCILE

Moi! Ben non; c'est vous qui l'avez résolu.

ÉRASTE

Moi! J'ai cru vous faire là un plaisir extrême.

LUCILE

Ben non, vous avez voulu vous contenter vous-même.

ÉRASTE

Mais, si mon cœur y r'voulait sa prison,  
Si, tout fâché qu'y é, y vous d'mandat pardon?...

LUCILE

Non, non, n'en faites rien; ma faiblesse est trop grande,  
J'aurais peur d'accorder trop tôt votre demande.

ÉRASTE

Ha! vous pouvez pas trop tôt me l'accorder,  
Ni moi sur cette peur trop tôt le demander;  
Consentez-y, madame : une flamme si belle  
Ça doit, pour votre intérêt, demeurer immortel.  
Moi j'le d'mande enfin; me l'accorderez-vous,  
Le pardon obligeant?

JEAN-BAPTISTE POQUELIN

[inaudible] Et le vainqueur du combat : J. B. Poquelin, Jean-Baptiste Poquelin!!! [inaudible]  
Un micro!!! J'exi-ge un micro!!!

*En criant il déclare le combat terminé. Ironiquement, le vainqueur du combat n'est ni Éraste, ni Lucile, mais l'arbitre lui-même, c'est-à-dire Jean-Baptiste Poquelin.*

**Tableau 13**

*Dans ce tableau et les deux suivants, Jean-Luc Bastien propose à trois comédiennes de la troupe de jouer une scène improvisée ayant pour thème le voyage de noces. La comédienne qui aura le mieux performé selon le public sera celle qui jouera le rôle de Martine dans Le Médecin malgré lui de Molière, en compagnie de Gilles Renaud et de Jean-Luc Bastien, au tableau 16. Gilles Renaud interprète l'époux dans les trois tableaux (13, 14 et 15). Louise Dussault est la première à jouer la nouvelle-mariée, puis, lors du deuxième tableau (tableau 14), c'est au tour de Nicole Leblanc, et enfin Monique Rioux clôturera le concours de la meilleure improvisation dont le public sera juge (tableau 15). Durée : 8 minutes et 40 secondes.*

<p><i>Avec un accent français québécois</i></p> <p><i>Gilles Renaud exécute quelques pas de danse flamenco sur scène après sa présentation.</i></p> <p><i>Soudain Monique Rioux et Louise Dussault crient au présentateur leur mécontentement de voir Nicole Leblanc choisie. Elles parlent toutes les deux en même temps. Nicole Leblanc se défend quant à elle aussi bien qu'elle le peut.</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>LE PRÉSENTATEUR</b></p> <p>Mesdames et messieurs, dans le prochain numéro ce souère, vous allez vouère Gilles Renaud, le beau, le grand, le dodu, le danseur de flamenco.</p> <p>Avec... sa charmante compagne, sa Rosita préférée, Nicole Leblanc...</p> <p style="text-align: center;"><b>LOUISETTE DUSSAULT et MONIQUE RIOUX</b></p> <p>Eille! Eille! Eille! Eille! Eille! c'est moi qui d'vais la jouer, c'est moi qui l'as travaillée, c't'à moi à jouer. Eille, moué aussi, j'veux en faire une scène!</p> <p style="text-align: center;"><b>LE PRÉSENTATEUR</b></p> <p>Wo! Wo! Wo!</p> <p style="text-align: center;"><b>NICOLE LEBLANC</b></p> <p>Le micro, le micro, le micro, c'est ma scène, les filles, j'connais à musique.</p> <p style="text-align: center;"><b>MONIQUE RIOUX</b></p> <p>Eille, moi aussi, j'vas en faire, une scène!</p> <p style="text-align: center;"><b>LE PRÉSENTATEUR</b></p> <p>Wo! Wo! Wo! Wo! Wo! Les girls! On va faire un vrai concours amateur!</p> <p style="text-align: center;"><b>LOUISETTE DUSSAULT</b></p> <p>Bon!</p>
--	---

**Rires.**

*S'adressant plus librement à l'auditoire.*

**Rires.**

**Rires.**

**Rires.** *Le présentateur a dû mal à capter l'attention de l'auditoire. Il s'adresse à l'auditoire lorsqu'il dit « on décroche ».*

LE PRÉSENTATEUR

Vous allez penser à une scène, là, pour faire une audition. La meilleure qui va faire la meilleure audition, à va pouvoir jouer dans *Le Médecin malgré lui* de Molière.

Ok, là?

Bon, c'que j'viens d'vous dire là, c't'arrangé.

NICOLE LEBLANC

Avec le gars du théâtre.

LE PRÉSENTATEUR

Avec le gars du théâtre, pas des vues, mais euh... Alors là, maintenant, c'que j'vais vous dire c'est vrai, c'est que c'qui s'passe, c'est qu'on va donner un thème d'improvisation et les trois filles, qui ont répété toutes les trois la scène du *Médecin malgré lui* depuis une semaine et demie, vont improviser avec Gilles d'après vos applaudissements vous allez choisir laquelle est la meilleure...

comme aux Trois Cloches,

des vraies trois cloches.

Bon, alors le thème...

... le thème ce soir, on décroche, le thème ce soir, c'est un couple de jeunes mariés qui sont en voyage de noces et ça fait disons un certain temps, soit une semaine ou deux, qu'y sont en voyage de noces et la jeune mariée s'ennuie de sa moman. Elle veut retourner la voir et, que le mari veuille ou pas, elle décide qu'elle va voir sa mère, qu'elle en a assez du voyage de noces et va voir sa mère. C'est clair pour tout le monde?

LES COMÉDIENNES

Ouais.

GILLES RENAUD

Ok. Who's the first one?

LE PRÉSENTATEUR

Who's the first one? Louise Dussault!

*Avant de commencer leur sketch, Gilles Renaud et Louise Dussault font un remue-ménage et déplacent des meubles imaginaires. La foule est muette à ce moment. Puis, ils s'adressent à l'auditoire pour l'éclairer par rapport à leur jeu de scène.*

**Rires.**

*Manipulant un meuble imaginaire.*

*Entrant tout de suite dans le jeu.*

*Les deux comédiens s'imaginent être dans une chambre d'hôtel en plein voyage de noces. Les comédiens parleront toujours avec un accent québécois.*

*Il chante.*

**Rires.**

*Chantant toujours.*

*Mélodieuse.*

**Rires.**

*Il répond, mélodieux.*

*Avec une voix de soprano.*

GILLES RENAUD

Oh!

LOUISETTE DUSSAULT

Ah ben là...

GILLES RENAUD

Ça, c'est des meubles au cas où on n'ait d'besoin.

LOUISETTE DUSSAULT

Eille, Gilles? T'en as-tu d'besoin?

GILLES RENAUD

T'en as d'besoin, toi?

LOUISETTE DUSSAULT

Non, j'sais pas...

On est en voyage de noces?

LE MARIÉ

Oui, chérie.

Ooooooh!

Mexico!

Mexiiiiiiiiicooooooooo.

LA MARIÉE

Youhououuuuu!

LE MARIÉ

Youhououuuuu!

Viens voir.

*Avec un accent québécois.*

**Rires.**

**Rires.**

**Rires.**

*Le mari semble être un peu trop entreprenant.*

*La mariée rit un peu en se rendant compte qu'elle ne se débarrassera pas de son amoureux aussi vite.*

*Il n'arrête pas de l'agacer amoureusement.*

**Rires.**

J'me sens comme Luis.<sup>41</sup>

R'garde si c'est beau, la playa.

LA MARIÉE

Ah! c'est ben beau, la plage!

LE MARIÉ

C'est-tu beau, le Mexique.

La *playa*...

... la plage, en mexicain.

LA MARIÉE

On est au Mexique.

LE MARIÉ

C'tu beau, han?

LA MARIÉE

Chus ben fatiguée, là. Tu m'laisserais pas dormir un p'tit peu, chus fatiguée.

LE MARIÉ

Han? Tu veux te coucher encore... ha, ha.

LA MARIÉE

Gilles! Gilles! Non! Non! Non! Gilles! Non! Gilles! N... Non, j'vas, j'vas faire dodo, ok? V... va, va prendre du soleil, on est au Mexique, mon beau.

LE MARIÉ

On est pas au Mexique pour prendre du soleil. C'pas même chose.

LA MARIÉE

Ben c'est pas l'temps, là, Gilles. Gilles?

Gilles? [inaudible]

LE MARIÉ

Oui, Louisette.

<sup>41</sup> Luis Mariano (1914-1970) était un ténor espagnol qui vécut la plus grande partie de sa vie en France. Il devint célèbre entre autres grâce à l'opérette « Le Chanteur de Mexico » présenté à Paris pendant les années cinquante.

Rires.

LA MARIÉE

Gilles?

LE MARIÉ

Oui, Louissette.

LA MARIÉE

Est-ce qu'on a assez de sous, Gilles? J'voudrais téléphoner à Montréal?

LE MARIÉ

Tu vas téléphoner à charge renversée? À qui qu'tu veux téléphoner à Montréal?

LA MARIÉE

Ben j'pourrais téléphoner à notre appartement.

LE MARIÉ

Ouin. Qui qu'tu veux appeler?

LA MARIÉE

Moman.

LE MARIÉ

Ta mère!

LA MARIÉE

J'veux appeler  
Moman.

LA MARIÉE

Moman.

LE MARIÉ

Moué j'vois pas quel plaisir t'as à appeler ta mère, calvaire.

LA MARIÉE

C'est beau la plage, han, Gilles?

LE MARIÉ

*La playa, bella!*

LA MARIÉE

T'as appris l'espagnol, toi?

LE MARIÉ

Non, ça c'est d'italien, c'parce que le gars à chambre y parle de même. [inaudible]

*La mariée rit et lance une réplique inaudible.*

LA MARIÉE

[inaudible]

LE MARIÉ

[inaudible]

LA MARIÉE

T'es-tu obligé de rester ici, Gilles?

*Toujours aussi collant.*

LE MARIÉ

Ben...

LA MARIÉE

[inaudible]

Tu m'laisseres-tu téléphoner à Montréal?

LE MARIÉ

Ah! vas-y téléphoner à Montréal. Ç'fait huit fois qu'tu téléphones depuis neuf heures à matin.

**Rires.**

LA MARIÉE

Non, non, non.

LE MARIÉ

Oui, oui, oui, oui.

LA MARIÉE

Huit fois.

LE MARIÉ

Là j'ai dit huit fois.

LA MARIÉE

Ben une... non, non t'as dit neuf.

**Rires.**

Gilles, Gilles, j'veux m'en r'tourner à Montréal, Gilles? [inaudible]

*Il commence à déboutonner sa chemise.*

LE MARIÉ

M'a tout froisser ma chemise.

**Rires.**

[Silence 9]

**Rires.**

*Au bord des larmes.*

**Rires.**

*Elle le repousse.*

**Rires.**

[Jeu de scène incompréhensible pour les trois prochaines répliques.]

LA MARIÉE

Mais t'es donc ben difficile. [inaudible]

LE MARIÉ

Ben j'aime ça, mais pas avec ma ch'mise.

LA MARIÉE

O.K., Gilles. Gilles!

Tu penses rien qu'à ça, donc!

LE MARIÉ

Pas rien qu'à ça.

Ah! Que t'as des belles mains. [inaudible]  
J'trouve que t'as vraiment des belles mains.  
Regarde, c'est esthétiquement beau.

LA MARIÉE

Gilles?

J'veux m'en r'tourner à Montréal, Gilles.

LE MARIÉ

On s'en va dans trois jours.

LA MARIÉE

Non, aujourd'hui, Gilles.

LE MARIÉ

Dans trois jours, mon amour.

LA MARIÉE

Gilles, je... j'm'en vas... Gilles! Non, Gilles.  
Gilles. Non, Gilles, j'm'en vas à Montréal!  
[inaudible]

LA MARIÉE

[inaudible] Non, non, c'est juste de l'eau salée ça.

LE MARIÉ

[inaudible] C'pas de l'eau salée, c't'un cheveu.

LA MARIÉE

Ben oui. Mais y a de l'eau salée dans mes  
cheveux. [inaudible]

Gilles, j'veux m'en aller à Montréal, Gilles?

*Avec un cri de désespoir.*

*Elle chigne un peu avant de continuer.*

**Rires.**

**Rires.**

*L'auditoire rit.*

*Avec un accent français théâtral et avec l'intensité d'une comédienne jouant un moment fort d'une tragédie du théâtre classique.*

*Jeu de scène incompréhensible.*

*Avec un accent québécois.*

**Rires.**

LE MARIÉ

Pourquoi? T'es pas heureuse avec moi su l'bord d'la « playya »?

LA MARIÉE

[inaudible]

LE MARIÉ

C'est qu'tu vas faire à Montréal!?

LA MARIÉE

J'm'ennuie de moman!

Gilles! Gilles? Laisse-moi voir ma mère!

Han? Gilles? Laisse-moi voir ma mère!

LE MARIÉ

Ta mère, ta mère, moi j'l'ai assez vue.

LA MARIÉE

J'm'ennuie d'môman.

LE MARIÉ

Ah! Tu vas rester en bas d'chez ta mère, chriss. Tu vas voir toué jours, vingt-quatre heures par jour, moué si d'ailleurs.

LA MARIÉE

No, non, j'travaille, c'pas pareil! Gilles, laisse-moi m'en aller à Montréal!?

Gilles? Gilles? J't'en supplie... j't'en supplie sinon j'me baigne.

Qu'est-ce qu'y a?

LE MARIÉ

Han? Où c'est qu'tu t'en vas, là? Tu t'en vas te baigner?

LE MARIÉ

Ah! vas-y, m'as te

LA MARIÉE

As-tu vu c'pas moi

	r'garder avec mes longues vues. <sup>42</sup>   qui a les billets.
	LA MARIÉE Sauf que si j'vas m'baigner, tu sais c'que j' vas faire. Je r'viendrai jamais.
<i>Au désespoir.</i>	LA MARIÉE Gilles!
<i>Frustré, l'ignorant, s'imaginant déjà sans elle.</i>	LE MARIÉ Non, non, Gilles chus t'à Montréal.
<b>Rires.</b> <i>Puis, s'adressant de nouveau à elle.</i>	À New York là, l'eau est rendue à trente degrés. Icitte, c'est chaud l'eau, mais à New York, tu vas geler comme une bonne. [inaudible] Où tu t'en vas, là?
<i>Voyant la marie s'éloigner.</i>	LA MARIÉE À la mer.
	LE MARIÉ Ben oui, mais tu prends même pas ton costume de bain.
<b>Rires.</b> <i>Elle fait le bruit de quelqu'un qui tombe dans l'eau puis elle crie.</i>	LA MARIÉE Adieu!
<b>Rires.</b> <i>Imitant quelqu'un qui coule dans l'eau et fait des bulles d'air.</i>	Bubble, bubble, bubble... Adieu!
<i>Jeu de scène incompréhensible.</i>	VOIX D'UNE AUTRE COMÉDIENNE [inaudible] y a dû égrainer son chapelet.
<b>Rires et applaudissements.</b>	LA MARIÉE Pas encore ça, par exemple!

<sup>42</sup> Fin du premier côté du ruban de la première bobine enregistrée par Réginald Hamel en 1969. Quelques répliques ont été recopiées au début du deuxième côté.

Tableau 14

<p><i>Ce tableau présente le deuxième sketch ayant pour thème le voyage de noces avec Gilles Renaud dans le rôle du nouveau-marié et Nicole Leblanc dans le rôle de la jeune épouse. Les deux personnages sont toujours dans une chambre d'hôtel imaginaire. Durée : 5 minutes et 55 secondes.</i></p>	
<p><i>Au téléphone avec sa mère.</i></p> <p><i>On entend le marié siffler en arrière-plan.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>Elle interrompt sa conversation avec sa mère et crie à son mari.</i></p>	<p style="text-align: center;">LA MARIÉE</p> <p>Allô, non, oui. Ouais.</p> <p>Allô, moman!</p> <p>Allô! Han? Tu sais qu'y embrasse fort fort fort sur les deux... han?</p> <p>Non, non, y fait juste le fou, oui, oui... oui. Han? Han? O.K. c'est rien, y fait toujours le fou, oui, oui. Y a pas changé. Non. Ah! Oui, oui, oui. C'est très très beau dewors, ouais.</p> <p>Un p'tit peu, j'avoue. J'avoue, oui. Un p'tit peu. J'comprends, han, c'a première fois j'sors de Montréal. S'tu fais-là, toué!!!</p> <p style="text-align: center;">LE MARIÉ</p> <p>Je r'garde la mer.</p> <p style="text-align: center;">LA MARIÉE</p> <p>Qu'est-ce tu r'gardes? Attends un peu, moman.</p> <p style="text-align: center;">LE MARIÉ</p> <p>Y a des filles tout nues dans l'camp, l'autre bord. Y a des filles tout nues dans l'camp l'autre bord.</p> <p style="text-align: center;">LA MARIÉE</p> <p>Ah non, ça m'intéresse pas.</p> <p>Allô? Non non, c'est parce qu'y voyait des filles tout nues l'autre côté.</p> <p style="text-align: center;">LE MARIÉ</p> <p>Dits pas ça. Dis pas ça à ta mère, à va t'chicaner,</p>
<p><i>À sa mère au téléphone.</i></p> <p><i>Tout bas, à l'auditoire.</i></p> <p><i>Tout haut, à sa femme.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>De retour au téléphone.</i></p> <p><b>Rires.</b></p>	

*Elle l'interrompt.*

*À sa mère au téléphone.*

*À son mari.*

**Rires.**

*De retour au téléphone.*

*Après des recherches, il trouve enfin ses jumelles et les montre à son épouse.*

*Toujours en conversation avec sa mère.*

*Elle laisse le téléphone. Pendant ce temps, son mari regarde toujours les filles nues par la fenêtre avec les jumelles.*

à va t'dire de m'lâcher, à va dire...

LA MARIÉE

Allô moman? Han?

LE MARIÉ

Où c'qu'y sont, mes longues vues?

LA MARIÉE

Attends un peu, là.

LE MARIÉ

Ça c'est les longues vues d'l'hôtel.

LA MARIÉE

Han?

LE MARIÉ

Mes longues vues?

LA MARIÉE

Tes longues vues?

LE MARIÉ

Ouais.

LA MARIÉE

Sait pas, n'avait pas, nous autres.

LE MARIÉ

Hmm. J'en ai acheté hier.

LA MARIÉE

Allô moman? Ouin.

LE MARIÉ

Sont icitte. Sont belles, han? Sont chromées.

LA MARIÉE

Tu t'ennuies ma belle grande, han? Oonnhhhh.  
T'ends peu, j'vas j'ter un coup d'œil là.

*Son mari lui place les jumelles devant les yeux.*

*Elle regarde avec les jumelles imaginaires.*

**Rires.**

*La mariée retourne au téléphone imaginaire pour parler à sa mère.*

**Rires.**

**Rires.**

*À sa mère au téléphone.*

*Elle laisse le téléphone pour s'adresser à son mari. Ce dernier est concentré sur quelque chose.*

*Au marié, fixant le mur de la chambre.*

**Rires.**

**Rires.**

*Sarcastique.*

*Il imite son ton de voix agaçant et sa voix nasillarde.*

*Tout en continuant d'observer avec*

LE MARIÉ

Wow.

LA MARIÉE

J'peux-tu vouère?

Tention mes yeux, tu m'les rentres trop au fond là.

Ouais, tu m'as montré la chambre à côté, y avait des beaux gars, ça fait pareil.

Allô moman? Non, non y r'gardait les gars. Ouais.

Non... Non, non. Tu t'ennuies? Ouin... Ouin? Ben écoute, ch'peux ben monter t'voir, moi?

Attends un peu.

Gilles?

C'est qu'y a, là?

LE MARIÉ

Y a une araignée.

LA MARIÉE

Onnnnnhhhh. Est belle.

LE MARIÉ

Ouais.

LA MARIÉE

Est ben belle.

LE MARIÉ

« Est belle, Gilles, ben belle, Gilles... »

LA MARIÉE

Gilles? Gilles? Ma mère s'ennuie.

<i>ses jumelles.</i>	LE MARIÉ Ouais? Ben content pour elle.
<b>Rires.</b>	LA MARIÉE Gilles? Attends un peu, là. Tu sais quand tu r'gardes, t'entends pas?
<i>Distant.</i>	LE MARIÉ Ouin...
	LA MARIÉE Han? Bon.
	LE MARIÉ Ben ouais.
<b>Rires.</b>	LA MARIÉE Bon, écoute.
	LE MARIÉ Ouais?
	LA MARIÉE Ma mère, à s'ennuie, m'as aller à trouver un peu.
	LE MARIÉ Eille, on est pas pour conduire de Val-David jusqu'à Montréal, chriss, pour...
	LA MARIÉE Non?
	LE MARIÉ ...aller voir ta mère. On est descendu hier, avant-hier pis l'autre jour avant. Or, moi j'paye pour le motel pour la journée, elle à fout rien pis ça coûte cher.
<i>À l'auditoire.</i>	
<i>De retour au téléphone.</i>	LA MARIÉE Allô moman? Non.
<b>Rires.</b>	Ah! Tu vas monter si on descend pas?
<b>Rires.</b> <i>Toujours en train d'observer à l'extérieur avec ses jumelles imaginaires, soudain, il tourne son</i>	LE MARIÉ Là, j'ai compris pis je r'gardais.

*regard vers sa femme.*

**Rires.**

*À sa mère au téléphone.*

*Pendant qu'il parle, la mariée essaie quelquefois de prononcer le « A » de « Allô moman » au téléphone.*

*Finally, elle aboutit avec son « Allô ».*

*Il l'interrompt.*

*À son mari.*

*Le marié marmonne, mécontent.*

*Elle reprend le combiné du téléphone pour parler à sa mère. À son mari*

**Rires.**

*En même temps.*

*Au téléphone.*

LA MARIÉE

Mais tu vas mieux par exemple.

LE MARIÉ

Dis à ta mère qu'on s'en va prendre une marche au Mont Tremblant. Faut monter à montagne. Qu'à vienne. Qu'à vienne monter à montagne avec nous autres.

LA MARIÉE

Allô moman! Ouais. Y veut...

LE MARIÉ

On monte jusqu'en haut.

LA MARIÉE

Attends, j'peux pas parler à toi pis parler à ma mère en même temps.

Voyons, tu sais qu'chus lente.

Allô, ouais, tu vas v'nir pareil.

À viens pareil si j'monte pas. J'pense que j'vas monter.

LA MARIÉE

Écoute,

LA MARIÉE

J'vas prendre l'auto...

LE MARIÉ

Non dis-y qu'à monte pis on va monter.

LA MARIÉE

Faut qu'à monte pis qu'on monte?

LE MARIÉ

On va monter toué trois en haut du Mont Tremblant à pied.

LA MARIÉE

Ah! Seigneur! Maman, y veut que tu montes en haut du Mont Tremblant à pied. Ouais. Tu vas

*À son mari.*

**Rires.**

**Rires.**

*Le marié acquiesce.*

*D'une voix forte et sur un ton fantasque.*

*Se reprenant tout doucement, avec une voix plus mielleuse.*

**Rires.**

*Pendant ce temps, la mariée regarde les gars de la chambre d'à côté avec les jumelles et s'esclaffe.*

*Formel et poli.*

*Ensemble.*

venir pareil.  
À va venir pareil.

LE MARIÉ

Dis-y qu'on r' descend à pied aussi,

qu'on campe là à souère.

LA MARIÉE

Mon dieu, ben tu veux-tu y parler?

LE MARIÉ

Allô!!

Bonjour. Oui, c'est Gilles.

Vous allez bien?

Ben là, c'est parce qu'on avait... han? On avait planné d'aller...

LA MARIÉE

Oh wow!

LE MARIÉ

...d'aller en haut du Mont Tremblant. Ouais, on voulait coucher là à souère dans tente, han? Ouais, l'hôtel nous passe une tente.

LA MARIÉE

Pauvre moman!

LE MARIÉ

Oui, belle-maman. Bon, ben, on va vous attendre... attendre. Hé, hé...

LA MARIÉE

Attends, j'veux y dire un mot.

LE MARIÉ

Oui bon, oui Nicole à veut vous...

LA MARIÉE

J'veux y...

*Toujours au téléphone.*

*Demandant le combiné du téléphone.*

*Toujours au téléphone.*

*À lui-même, tout bas.*

*Il continue de fulminer en arrière-plan tout bas.*

**Rires.**

*À sa mère*

*Tout bas, à lui-même.*

*À sa mère.*

*À son mari.*

**Rires.**

*À sa mère au téléphone.*

*À lui-même.*

*À sa mère.*

**Rires.**

LE MARIÉ ET LA MARIÉE

...dire un mot.

LE MARIÉ

Bon, ben c'est ça... on vous attend.

LA MARIÉE

Ben, passe-moi-lé.

LE MARIÉ

Au revouère.

Câlisse de tabouère de sacrament!

LA MARIÉE

Allô moman. Ouais, c'est mèmère, mais c'est vrai.

LE MARIÉ

Sacrament, on va l'avoir avec nous pour deux jours! Câlisse!

LA MARIÉE

Tu montes!

LE MARIÉ

Câlisse!

LA MARIÉE

Ben écoute, fatigue-toi pas ma mère là. Non, non m'a descendre moi, ouais.

LE MARIÉ

Dis-y j'vas aller 'a chercher!

LA MARIÉE

Gilles y va aller t'chercher.

Ben t'es ben *blood*.

Oui, c'est ça.

LE MARIÉ

Mon premier voyage de noces.

LA MARIÉE

Oui.

*Elle raccroche et s'adresse à son mari. Elle dit « fini » sur un ton satisfait et en haussant le ton, comme si elle était contente.*

*Fâché, décontenancé*

*Encore plus fâché.*

**Rires et applaudissements.**

J'ai fermé mon téléphone, j'ai fini.

LE MARIÉ

Non, c'est pas fini, ma tite fille!

LA MARIÉE

Que c'est qu'y a, encore?

LE MARIÉ

C'est toi qui vas aller la chercher! Pis moi j'm'en vas au Mont Tremblant tu seul! O.K.!? Pis j'veux pas à vouère, ta mère! Moué chus cave?! J'passerai pas un voyage de noces avec ta mère! Si t'es pas contente, chriss, ben marie-la, ta mère, moi j'en ai plein l'cul d'ta chriss de mère, O.K.?!! Est laitte, est pas belle pis est même pas fine! O.K.?!! Pis est même pas intelligente, pis t'es pareil! Salut! C'est moué qui s'en vas, c'coup-là!

**Tableau 15**

*Ce tableau présente le troisième sketch ayant pour thème le voyage de noces. Cette fois, Gilles Renaud est accompagné par Monique Rioux. En route pour San Francisco sur leur motocyclette, les nouveaux époux tombent en panne. Au début du tableau, pendant que le marié cherche à comprendre pourquoi la motocyclette ne marche plus, la mariée a sorti son tricot. Durée : 6 minutes et 25 secondes.*

<p><i>Très mécontent.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><b>Rires soutenus.</b></p>	<p style="text-align: center;">LE MARIÉ</p> <p>Tabarnaque! L'bicycle marche pas, sti! On pourra pas continuer.</p> <p>On est pogné icitte, ossti, pis San Francisco est encore à cent trente-quatre milles. Tabarnaque, l'bicycle marche pas, sti.</p> <p>On l'air fin en ossti, là, câlisse!</p> <p style="text-align: center;">LA MARIÉE</p> <p>Viens ici, Gilles!</p> <p style="text-align: center;">LE MARIÉ</p> <p>Sacrament!</p> <p style="text-align: center;">LA MARIÉE</p> <p>Qu'est-ce qu'y a, Gilles?</p> <p style="text-align: center;">LE MARIÉ</p> <p>Câlisse! Moi j'veux aller à San Francisco, ossti d'câlisse de tabarnaque!</p> <p style="text-align: center;">LA MARIÉE</p> <p>Ben là, chus fatiguée là, moi.</p> <p style="text-align: center;">LE MARIÉ</p> <p>T'es toujours fatiguée, ossti! Sacrament! Ça fait rien qu' trois mois qu'on fait du bicycle.</p> <p>Eille, donne-moué dix cennes, ossti, m'as appeler à Montréal pour faire v'nir des spark plugs.</p> <p style="text-align: center;">LA MARIÉE</p> <p>J'en ai pas dix cennes.</p>
--	--

<i>Concentrée sur son tricot imaginaire.</i>	<p>LE MARIÉ Câlisse! Comment on va faire pour téléphoner à Montréal, tabarnaque!</p>		
<b>Rires.</b>	<p>LA MARIÉE À l'envers, à l'endroit, à l'envers, à l'endroit, à l'envers... à l'endroit. Ouin, qu'est-ce que j'fais après?</p>		
<i>Toujours fâché, il marmonne en bougonnant et en imitant la mariée.</i>	<p>LE MARIÉ À l'envers, ossti!</p>		
<b>Rires.</b>	<p>LA MARIÉE Tu vois pas qu'mon rang, y é fini?!</p>		
<i>Découragée.</i>	<p>LE MARIÉ Mon rang y é fini...  C'ben plus important, l'bycicle, tabarnaque! Ossti parce que nous autres, on est fini, sti, d'toute façon.</p>		
<b>Rires.</b>	<p>LA MARIÉE Ben oui, mais j'serai pas capable de l'finir, mon gilet.</p>		
<i>Ensemble.</i>	<p>LE MARIÉ Laisse-lé faire, ton ossti d'gilet. On n'a pas besoin, à c't'heure, on pus d'bicycle.</p>		
<i>Sarcastique.</i>	<table border="0"> <tr> <td data-bbox="740 1255 1089 1392"> <p>LA MARIÉE Ben, c'est pas pour moi, l'gilet, pis c'est pas pour toi!</p> </td> <td data-bbox="1114 1255 1386 1434"> <p>LE MARIÉ Beau bicycle que j'ai payé quatre-vingt-neuf piasses, tabarnaque!</p> </td> </tr> </table>	<p>LA MARIÉE Ben, c'est pas pour moi, l'gilet, pis c'est pas pour toi!</p>	<p>LE MARIÉ Beau bicycle que j'ai payé quatre-vingt-neuf piasses, tabarnaque!</p>
<p>LA MARIÉE Ben, c'est pas pour moi, l'gilet, pis c'est pas pour toi!</p>	<p>LE MARIÉ Beau bicycle que j'ai payé quatre-vingt-neuf piasses, tabarnaque!</p>		
	<p>LE MARIÉ Eille y m'ont dit : « y va marcher, ossti, jusqu'à San Francisco, pas d'problème. » On a cent trente-quatre milles à faire.</p>		
	<p>LA MARIÉE Eille, Gilles?</p>		
	<p>LE MARIÉ Maudit tabarnacque!</p>		

LA MARIÉE

T'as-tu un dix cennes, Gilles?

LE MARIÉ

Ben non, j'ai pas d'dix cenne!

LA MARIÉE

Hon crotte, qu'esse j'vas faire? Là, ché pus qu'est...

LE MARIÉ

J'un cinq piasses.

LA MARIÉE

Un cinq piasses?

LE MARIÉ

Un canadien. Y é prennent pas icitte, ossti. Y prennent juste l'argent américaine.

LA MARIÉE

Ouin.

LE MARIÉ

Maudit tabarnaque!

LA MARIÉE

Ouais ben... eille, Gilles?

LE MARIÉ

...de câlisse.

LA MARIÉE

Ah... j'commence à être tannée d'être hippie, moi.

LE MARIÉ

Pipi!?

LA MARIÉE

J'viens de l'faire. Eille, Gilles?

LE MARIÉ

Chriss de patente! Pas des hippies [inaudible], ossti!

*Blasée.*

**Rires.**

*Il arpente la scène. Toujours aussi fâché, il n'écoute pas son épouse qui l'appelle.*

*Ensembles.*

*Désespérée.*

**Rires.**

*Se moquant.*

*Il s'interrompt.*

*Ensemble. Le marié termine sa réplique en marmonnant et jurant.*

**Rires.**

**Rires.** *Le marié devient de plus en plus dépressif et sa femme commence à en avoir pitié.*

LA MARIÉE

Gilles? Écoute! Écoute!

LE MARIÉ

Les hippies, c'toutes des intellectuelles s'à drogue...

LA MARIÉE

Gilles?

LA MARIÉE

Eille GIIIIILLES, faut j'téléphone à ma mère, ché pus quoi faire dans l'tricot.

LE MARIÉ

Téléphone à mô...

LE MARIÉ

On a même pas dix cennes pour téléphoner au garage pour faire v'nir des spark plugs pour mon bicycle, câlisse!

LE MARIÉ

Là on va essayer...

Y é ben chromé.

Ben carré comme on dit.

Maudit tabarnaque de câlisse!

LA MARIÉE

C'a pas d'importance.

Tu trouves pas qu'on est ben, ici?

Moi j'commence à avoir mal... euh.

... enfin, à avoir mal aux hémorroïdes à force d'être... d'être pognée s'un bicycle...

LE MARIÉ

Toi t'as des hémorroïdes!

LA MARIÉE

Oui.

LE MARIÉ

J'm'en câlisse...

	LA MARIÉE
	On...
	LE MARIÉ
	On va s'asseoir là, han?
<b>Rires.</b>	LA MARIÉE
	On va s'asseoir. On va s'asseoir.
<i>Il s'assoit.</i>	LE MARIÉ
	On va discuter.
	LA MARIÉE
	On va discuter. C'est ça, Gilles, on va discuter.
<i>Elle lui montre son tricot.</i>	LA MARIÉE
	Y s'en vient... y s'en vient bien, han? Par exemple? Ga?
<i>Désintéressé.</i>	LE MARIÉ
	Ah, ouais.
	LA MARIÉE
	Y a rien qu'trois rangs de faites, par exemple.
<b>Rires.</b>	LE MARIÉ
	Eille moué j't'après penser à un affaire... Ta-bar-naque.
<i>Lentement comme s'il avait une révélation, il pèse chaque syllabe.</i>	LA MARIÉE
	À quoi tu penses, Gilles?
	LE MARIÉ
	Eille, m'en voler, des spark plugs. Ossti, ça s'vole comme un rien d'un char, ça. Comm-e rien.
	LA MARIÉE
	Ouin?
	LE MARIÉ
	Y a plein d'chars icitte dans cour.
	LA MARIÉE
	Pis?
	LE MARIÉ

*Découragée.*

**Rires.**

**Rires.**

*Découragée.*

*Ensemble.*

**Rires.**

M'as voler deux spark plugs, ossti.

LA MARIÉE

Pis?

LE MARIÉ

Pis m'a es mettre su l'bicycle.

LA MARIÉE

Ah, non!

LE MARIÉ

On va continuer à San Francisco, ma belle, ossti!

LA MARIÉE

Ah non!

LE MARIÉ

Pis à souère, ossti! La mer! Pas ta mère! La mer!

À San Francisco, tabarnaque!

LA MARIÉE

Non, Gilles! Oh non! On s'éloigne de plus en plus!

LE MARIÉ

Non on va aller voir les Hell Drivers, ossti, pis on va partir avec eux autres!

LA MARIÉE

On r'viendra ben jamais, ça fait trois mois qu'on est parti. Quand est-ce qu'on va r'venir?

LE MARIÉ

Ossti, on verra.

LE MARIÉ

Eiiiille.

LA MARIÉE

Ah, crotte! c'est dur,  
la vie!

LE MARIÉ

Ok, j'pense m'a aller voler des spark plugs, là.

LA MARIÉE

Moi chus ben d'accord, mais si on pouvait les

*Il interrompt la mariée avant la fin de sa phrase.*

**Rires.**

*Elle fait référence à son ventre et au bébé qu'elle porte.*

*Il marmonne tout bas.*

*Plus fort.*

**Rires.**

**Rires.**

*Il répète ce qu'elle vient de dire sur un ton moqueur et cynique.*

*Illustrant la situation en se moquant de sa conjointe et en l'imitant pendant qu'elle donne à boire à son futur bébé sur leur motocyclette.*

vendre, faire d'argent, pour acheter d'autre laine.

LE MARIÉ

Pour acheter d'autres spark plugs?

LA MARIÉE

Non, pour acheter d'autre laiiiiiiiine!

LE MARIÉ

À part de ça pou'quoi tu tricotes un chandail?

LA MARIÉE

Ben, tu sais ben, voyons donc?

LE MARIÉ

Ben oui, câlisse.

C't'un autre problème, ça!

LA MARIÉE

C'pas un problème?

LE MARIÉ

Où c'est qu'on va l'mettre su' l'bicycle, câlisse!

Y a rien qu'd'la place pour deux, sti, on peut pas être trois su l'bicycle, ossti.

LA MARIÉE

Ben on va...

LE MARIÉ

On va s'faire arrêter par la police, tabarnaque!

LA MARIÉE

Ben non, ben non! On va l'mettre dans notre sac à dos.

LE MARIÉ

Dans notre sac à dos.

On va avoir d'air fin, sti, le p'tit, tu vas y donner à bouteille de même?

Maudite niaiseeeeeeeuse! Là j'm'en vas voler des spark plugs, ossti.

*À ce moment, le présentateur intervient pour signifier aux comédiens qu'il ne leur reste plus beaucoup de temps pour amener leur scène improvisée à une fin.*

**Rires.**

*Suppliante.*

*Ensemble.*

LA MARIÉE

Han?

LE MARIÉ

Han?

LA MARIÉE

Ah. Tu veux-tu que j't'aide?

LE MARIÉ

Ben non.

LE PRÉSENTATEUR

Dix secondes qui restent à scène.

LE MARIÉ

Dix secondes là, O.K., un, deux, j'ai volé des spark plugs, c'est faite, ossti.

Eille, j'ai deux spark plugs...

LE MARIÉ

...j'é-z-ai même pas, là, sont posées après l'bicycle. On part, ossti! Viens t'en!

LA MARIÉE

Su' l'bicycle?

LE MARIÉ

Viens t'en, sti! On s'en va à San Francisco : *here we go.*

LE MARIÉ

*Here we come.*

LA MARIÉE

Non, non, non!  
J'm'en vas voir ma  
mère!

LE MARIÉ

Han?

LA MARIÉE

J'm'en vas voir ma mère.

*Elle démarre la motocyclette imaginaire et imite le bruit du moteur.*

*Ils s'éloignent en motocyclette imaginaire et filent à toute vitesse. La mariée imite toujours le bruit du moteur de la motocyclette. Effrayé.*

*Le présentateur intervient pour signaler la fin de l'improvisation.*

**Applaudissements.**

*Il fait référence au premier sketch avec Louise Dussault.*

*Tout de suite après ce tableau et les **applaudissements** de l'auditoire, le présentateur mesure l'enthousiasme de l'auditoire pour chacune des trois improvisations précédentes pour déterminer qui est la comédienne gagnante qui pourra jouer en duo avec Gilles Renaud dans Le Médecin malgré lui de Molière.*

*Faisant référence au sketch de Louise Dussault (tableau 13), il demande à l'auditoire d'applaudir selon son degré de satisfaction.*

*L'intensité des applaudissements est*

LE MARIÉ

Quelle mère?

LA MARIÉE

J'm'en vas voir ma mère. M'en vas voir ma mère. Che... ché pu... ché pu quoi faire avec mon tricot. M'en vas voir ma mère, t'as compris, c'est moi qui conduis! Allez! Allez! Mets-toi là-bas, là! C'est moi qui conduis pis on s'en r'vient à Montréal. Allez!

Pout! Pout! Pout!... Pout!

LE MARIÉ

Eille! Eille! Eille! Eille! T'as pas tes licences!

LA MARIÉE

Ça fait rien! Allez! Allez! Allez!

LE MARIÉ

Pas trop vite là! Eille, tabarnaque! Arrête! Tu vas trop vite!

LE PRÉSENTATEUR

O.K.!

O.K., bon, applaudissements ici!

*élevée et on entend des « bravos! » pour ce premier sketch.*

*L'auditoire applaudit le deuxième sketch avec Nicole Leblanc (tableau 14). L'intensité des*

***applaudissements** est moins élevée que pour le premier sketch.*

*L'auditoire applaudit le troisième sketch avec Monique Rioux. Les **applaudissements** sont plus forts que pour le sketch de Nicole Leblanc, mais moins soutenus que pour celui de Louisette Dussault.*

**Applaudissements.**

*C'est donc l'improvisation de la tableau 13 qui est déclarée la favorite du public et Louisette Dussault qui interprètera le personnage de Martine dans Le Médecin malgré lui de Molière.*

Deuxième!

Troisième!

J'pense c'est Louisette. J'pense que c'est Louisette. Qu'est-ce que vous en pensez? On l'applaudit.

Tableau 16

<p><i>Lors de ce tableau qui présente le début de la pièce Le Médecin malgré lui de Molière (acte 1, tableau 1), Gilles Renaud interprète le rôle de Sganarelle et Louise Dussault celui de Martine. Les comédiens diront leur texte en lui donnant une touche personnelle très différente de l'interprétation classique de la pièce de Molière. Le ton change d'une réplique à l'autre. Cette interprétation en français québécois d'un monument du théâtre classique français est accueillie par des rires et des exclamations fusant de toutes parts. Le texte original de Molière est respecté de manière générale, à part de légères omissions et quelques ajouts. Durée : 6 minutes.</i></p>	
<p><i>[Jeu de scène incompréhensible]</i></p> <p><i>Il prend le rôle de Sganarelle.</i></p> <p><i>Après sa réplique, il se met à rire comme un maniaque et lance un croassement comme une corneille.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>Amusée par l'interprétation de Gilles Renaud, elle enchaîne sur un ton de découragement.</i></p> <p><i>Elle fait un bruit qui signifie qu'elle change de registre de langue avant d'enchaîner rapidement sur un ton arrogant avec un accent québécois.</i></p> <p><i>Elle termine en riant comme une folle.</i></p> <p><i>Avec un accent québécois.</i></p> <p><i>Martine rit toujours en arrière-plan.</i></p> <p><i>Martine crie et Sganarelle s'esclaffe</i></p>	<p>LOUISETTE DUSSAULT Ce soir... meringue.</p> <p>GILLES RENAUD Oh! avec...</p> <p>LOUISETTE DUSSAULT et GILLES RENAUD Citron.</p> <p>LOUISETTE DUSSAULT Après vous, jeune homme. O.K.</p> <p>SGANARELLE Non!! Je te dis que je n'en veux rien faire, et que c'est à moi de parler et d'être le maître.</p> <p>MARTINE Je te dis, moi, que je veux que tu vives à ma fantaisie... ...pis qu'j'me suis pas mariée avec toi pour souffrir tes fredaines!</p> <p>SGANARELLE Ô la grande fatigue que d'avoir une femme! et qu'Aristote a ben raison...</p> <p>... lorsqu'il dit qu'une femme est pire qu'un démon!</p>

*en croassant.*

**Rires.**

*Jouant toujours la folle, amusée et ricanant.*

*Pendant sa réplique, Martine rit toujours comme une folle.*

*Sganarelle et Martine crient et rient de plus belle.*

**Rires.**

*Elle crie.*

**Rires.**

*Martine crie toujours en arrière-plan.*

*En aparté.*

*À bout de souffle, et tout bas.*

*Martine crie.*

**Rires.**

*Elle enchaîne très doucement.*

**Rires soutenus.**

*[Jeu de scène incompréhensible.]*

**Rires.**

MARTINE

Voyez un peu l'habile homme, avec son benêt d'Aristote!

SGANARELLE

Oui, l'habile homme. Trouve-moi un faiseur de... de fagots qui sache, comme moi, raisonner des choses, qui ait servi un fameux médecin pendant six ans, et qui ait su, dans son jeune âge, son rudiment... par cœur.

MARTINE

Peste de fou fieffé!

SGANARELLE

Peste de la charogne!  
Et pan dans les gencives!

MARTINE

Ah! que maudit soit l'heure et le jour où j'avisai d'aller dire oui!

SGANARELLE

Que maudit soit le becque cornu de notaire qui me fit signer ma ruine!

MARTINE

C'est ben toi, vraiment, à t'plaindre de c't'affaire. Devrois-tu être un seul moment [inaudible] sans rendre grâce au Ciel de m'avoir pour ta femme? et méritais-tu d'épouser une personne...  
...comme moi depuis toujours?

SGANARELLE

Oh oui! J'eus lieu de me louer de notre première nuit de noces! Hé! parbleu! ne me fais point parler là-dessus : je dirais de certaines choses...

MARTINE

Quoi? que dirais-tu?

*Avec un accent anglais à la Sherlock Holmes.*

*Il fait des bruits avec sa bouche comme s'il fumait la pipe.*

*Ensemble*

*Martine termine en s'esclaffant.*

**Rires et applaudissements.**

*[Jeu de scène incompréhensible.]  
Sortant de son rôle un bref instant.*

*Sortant de son rôle un bref instant.*

*Il crie.*

*À l'auditoire.*

*Elle crie.*

*Sincère et doucement, plus bas.*

*Menaçant.*

*Reprenant son rôle.*

*Fâchée.*

*Fâché.*

SGANARELLE

Baste, laissons là ce chapitre. Il suffit que nous savons ce que nous savons, et que tu fus bien heureuse... de me

SGANARELLE  
trouver!

MARTINE  
trouver!

MARTINE

Qu'appelles-tu bien heureuse de te trouver? Un débauché, un traître, qui m'mange tout ce que j'ai.

GILLES RENAUD

Tu m'as fait mal.

LOUISETTE DUSSAULT

T'es-tu fait mal, Gilles?

GILLES RENAUD

Enchaîne! À m'a fait mal!

LOUISETTE DUSSAULT

Eille, j'y ai pas fait mal!

Enchaîne!

J't'ai pas fait mal, Gilles Renaud.

SGANARELLE

T'as menti.

GILLES RENAUD

Enchaîne!

SGANARELLE

J'en bois une partie.

MARTINE

Qui me vend, pièce à pièce, tout c'qui est dans l'logis.

SGANARELLE

C'est vivre de ménage.

GILLES RENAUD

*Avec un accent québécois.*

*Calme.*

*Il crie.*

*Il crie plus fort et plus autoritairement.*

*Sortant brièvement de son rôle, Gilles Renaud marmonne tout bas des paroles incompréhensibles. Puis, il reprend son rôle et enchaîne avec un accent français.*

*Il se plaint encore en marmonnant tout bas. Ses paroles sont incompréhensibles.*

Ta main.

MARTINE

Qui m'a ôté jusqu'au litte que j'avais.

SGANARELLE

Tu t'en lèveras plus matin.

GILLES RENAUD

Ta main!

MARTINE

Qui n'laisse enfin aucun meuble dans toute la maison.

SGANARELLE

On en déménage plus aisément.

GILLES RENAUD

Ta main!!!

MARTINE

Et qui, du matin jusqu'au soir, ne fait que jouer et que boire.

SGANARELLE

C'est pour ne me point m'ennuyer.

GILLES RENAUD

Joue!!

MARTINE

Et que veux-tu que je fasse pendant ce temps avec ma famille?

SGANARELLE

Tout ce qu'il te plaira!

MARTINE

J'ai quatre pauvres petits enfants sué bras.

*Hautain et toujours avec l'accent français.*

*Sortant de son rôle, avec un accent québécois, à Gilles Renaud.*

**Rires.**  
*Inquiet.*

*Elle s'exclame.*

*Mal à l'aise.*

*Pas du tout convaincant et plutôt timide.*

*Ferme et défiante.*

SGANARELLE

Mets-les à terre!

MARTINE

Qui me demandent à toute heure du pain.

SGANARELLE

Euh... Donne-leur le fouet : quand j'ai bien bu et bien mangé, je veux que tout le monde soit saoul dans ma maison.

MARTINE

Et tu prétends, ivrogne, que les choses aillent toujours de même?

LOUISETTE DUSSAULT

Chriss, t'es mauvais!

SGANARELLE

Allons ma femme, tout doucement, s'il vous plaît.

MARTINE

Que j'endure éternellement tes insolences et tes débauches?  
Iiiiiiiii.

SGANARELLE

Ma p'tite, ma mie, ne nous emportons point.

MARTINE

Et que je ne sache pas trouver le moyen de t'ranger à nos devoirs?

SGANARELLE

Ma femme, vous savez que je n'ai pas l'âme endurente, et que j'... j'ai le bras assez bon.

MARTINE

Je me moque de tes menaces.

SGANARELLE

Euh... voyons ma p'tite, ma mie, votre peau vous démange, à votre ordinaire.

MARTINE

*Défiante.*

*Avec un accent québécois.*

*Sortant de son rôle, écœuré, il crie à Jean-Luc Bastien.*

*Ce dernier fait alors son entrée dans le rôle de Monsieur Robert. Il se joint à Gilles Renaud et Louise Dussault.*

*Hautain avec un accent français, il s'adresse à Sganarelle.*

*Puis, il s'adresse à Martine.*

**Rires.**

Je te montrerai bien que je ne te crains nullement.

SGANARELLE

Ma p'tite, ma mie, vous avez envie de me dérober quelque chose.

MARTINE

Crois-tu que je m'épouvante de tes paroles?

SGANARELLE

Ma femme... je... je vous froterai les oreilles.

MARTINE

Sac à vin!

SGANARELLE

Je vous battraï.

MARTINE

Ivrogne que t'es!

SGANARELLE

Je vous rosserai.

MARTINE

Infâme!

SGANARELLE

Je vous étrillerai.

MARTINE

Lâche et insolent!

GILLES RENAUD

Joue avec elle!!!

MONSIEUR ROBERT

Bon, t'es un con! Faut pas s'battre pour de vrai! [inaudible] T'es complètement ridicule! La guerre des cons!

S'faire... s'faire, s'faire battre par son mari... follement ridicule! Pardon?

*Avec un accent québécois.*

**Rires.**

*Avec un accent québécois.*

*[Jeu de scène incompréhensible où il y a escarmouche entre Martine et Monsieur Robert si on se fie à la pièce de Molière.*

**Rires.**

*À Sganarelle.*

*Il parle comme un drogué ou un intoxiqué avec un accent québécois.*

**Rires.**

*Offusqué, avec un accent français.*

MARTINE

Vas-tu la fermer, « la guerre des cons »?

C'est-tu tes affaires?

MONSIEUR ROBERT

Je passais par là.

MARTINE

De quoi tu t' mêles! Maudit grand cave! C'est qu' tu fais là?! T'as rien à faire là-d'dans. C'pas toi qui r'çois un coup!? Si moué j'aime ça? O.K.? C'pas toi qui y 'es r'çois?

MONSIEUR ROBERT

Aille!

MARTINE

Ok!? Pis mange donc d'la marde!

MONSIEUR ROBERT

Saperlipopette!

Dis-donc toi?! [inaudible] Fais quelque chose quoi, reste pas là comme... comme un grand con, quoi, t'es tout fou comme ça. T'as l'air ridicule, t'as l'air complètement ridicule.

SGANARELLE

Eille, t'es pas cool toi, bonhomme.

MONSIEUR ROBERT

Pardon?

SGANARELLE

T'es pas cool!

MONSIEUR ROBERT

Moi je cause français, moi, Monsieur, j'm'excuse.

SGANARELLE

*Il s'approche probablement de Monsieur Robert et le touche.*

Fume du pot, ossti. T'es pas dans l'bon bag là, bonhomme. T'es out of the door, t'es même pas high, ossti. Eille, bonhomme...

MONSIEUR ROBERT

Ne me touchez pas.

*Il est complètement « gelé ».*

SGANARELLE

T'as un flash pis à part de ça, c'est pas d'même que tu t'piques.

MONSIEUR ROBERT

Pardon?

SGANARELLE

Tu t'piques pas?

MONSIEUR ROBERT

Je, je ne comprends pas ce que vous dites.

*Il s'approche encore de Sganarelle.*

SGANARELLE

Eille, m'as t'dire un' affaire...

MONSIEUR ROBERT

Ne me touchez pas!

*Fâché.*

Ahh!

SGANARELLE

M'as t'dire un' affaire, y a un poète, Cicéron c'est pas carré là... lui y dit :

**Rires.**

entre le Québécois et la Québécoise, faut pas mettre le Français.

MONSIEUR ROBERT

Non, non, non! Aaahh!

SGANARELLE

Assis-toi, bonhomme!

*Il continue à parler et à raconter son histoire sans se soucier de son interlocuteur alors que Jean-Luc Bastien sort de son rôle et l'arrête.*

JEAN-LUC BASTIEN

Bon, eille arrête, Gilles!

**Rires.**

*Sganarelle continue à parler et à raconter son histoire alors que Jean-Luc Bastien essaie de l'arrêter.*

**Rires.**

SGANARELLE

Pis là y s'met à m'dire,  
eille bonhomme, t'es  
high...

JEAN-LUC

BASTIEN

Wo! Wo! Wo!  
Gilles! Là, chus  
tanné, là moué.  
Chus pogné pour  
jouer des  
Français : dans ce  
cas-là, j'men vas.

NICOLE LEBLANC

Laisse-z-y jouer les Anglais aussi des fois.

Tableau 17

<p><i>Gilles Renaud est seul sur scène pour improviser un monologue à propos d'Alfred de Musset, dit « Alfred de De » et de son œuvre On ne badine pas avec l'amour. Tout au long de son monologue, il jouera différents personnages dont le père de Perdican, Perdican, Camille et Alfred de De lui-même. Durée : 16 minutes.</i></p>	
<p><b>Rires.</b></p> <p><i>Il rit.</i></p> <p><b>Rires de l'auditoire.</b></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>Il a le livre de la pièce entre les mains.</i></p> <p><i>Il s'adresse à un membre de l'auditoire.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><b>Rires prolongés tout au long de cette réplique.</b></p> <p><b>Rires.</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>GILLES RENAUD</b></p> <p>Là là... maudit... too much, là là... Y a une scène entre Odette Gagnon pis moi, une scène d'Alfred de Musset. Odette Gagnon, a fume, ossti, depuis qu'est stone, à veut pu jouer ça.</p> <p>Est partie, way out of... vous allez à vouère dans deuxième partie, pis moué m'as faire mon possible, ossti. Ça, ça s'appelle... on d'vait faire la scène mais on a fait pas, tsé. Moi j'ai dit, m'a, m'a leur en parler parce que y vont s'ennuyer. Si y ont pas Alfred de De dans un show [inaudible].</p> <p>J'vais vous parler d'Alfred de De. La pièce qu'on d'vait faire, ça s'appelle <i>On ne baïne pas ave l'amou</i>.</p> <p>C'est vrai, ça s'appelle de même. À page trois-cent neuf.</p> <p>L'as-tu lue, à page trois-cent neuf? Est flippante, c'te page-là!</p> <p>Too much! Pis y à vendent juste avant trois-cent huit.</p> <p>T'aurais pu l'acheter. Y donnent la trois-cent-dix l'autre bord gratis.</p> <p>C'est flippant, Alfred de De. Alfred de De, ça c'est flippant, c'gars-là, c'pas possible. Y voit des affaires, là lui. Eille, si y en a qui veulent des souvenirs du show, ça coûtera pas cher après. Là dans page trois... moi j'l'ai toute lu c'livre-là, j'espère. J'l'emprunté à un de mes chums parce que là-dedans j'ai juste des pages trois cent neuf.</p> <p>Est tellement flippante. Elle est tellement</p>

*On entend quelqu'un de l'auditoire dire « et la page trois cent onze ».*

**Rires.**

**Rires.**

*En imitant quelqu'un qui appellerait le petit Perdican.*

**Rires.**

*Imitant un personnage qui interpelle Perdican.*

**Rires.**

flippante. La trois cent dix en haut est l'fun aussi là, han? Juste en haut là [inaudible] l'a vous d'jà lue? Chriss, vous lisez pas?

Trois cent onze, Ah non, trois cent onze, est plate.

UNE COMÉDIENNE

[inaudible] page trois cent neuf.

GILLES RENAUD

Trois cent neuf, ouais, je l'sais [inaudible]. C'est marqué trois cent onze, mais c'est toute des pages trois cent neuf. Moi j'tripe [inaudible]. M'a toute... j'l'ai perdu... M'as toute vous la raconter, la pièce. J'ai toute lu, le soir... Là-dans, y a un gars pis y a une fille, comme dans toué pièces. Y a toujours un gars pis une fille. Pis là, sont cool... Ah non... sont p'tits p'tits toué deux, tsé, un p'tit gars pis une p'tite fille.

Pis lui, l'gars, y a un nom too much, vous allez mourir en entendant ça, checkez-vous ben là, t'nez-vous solide, ossti. Y s'appelle, le gars : Per-dican.

Eille, c'est too much.

Mon p'tit Perdican, viens faire tes devouères!!!

Ben oui. Les gens te r'gardent dans rue, les gars à école, y rient d' toi.

S'cuse. c'est toi qui...

PERDICAN

Non, j' m'appelle Robert.

GILLES RENAUD

Tsé. Tu caches ton nom. Et la fille, est ben plus too much, la p'tite fille là, hein? À s'appelle Camille, stie, comme Camille Henry, l'joueur de hockey!

Mais c't'une p'tite fille, elle. C'est toute. Dans c'temps-là, au onzième siècle, y appelaient les filles de même.

**Rires.**

Eille, une fille s'appelait George Sand dans le temps, au onzième siècle. George! Une fille, ossti! Eille, appelle-toi George si t'es une fille, tu vas avoir l'air fin. Fait que là, sont p'tits p'tits, toué deux. Les deux pères eux autres, sont grands comme toutes les pères. Pis les deux pères, y sont partis s'un tripe d'acide, ossti.

**Rires.**

Sont stone morts là, sont way out! Pis là l'père à Perdican, y dit au père à Camille :

*Comme un intoxiqué.*

PÈRE DE PERDICAN

Eille, bonhomme! J'viens d'avoir un flash! M'as marier ta fille avec mon gars! Wow! Wow!

*Il reprend sa voix de narrateur.*

GILLES RENAUD

Pis y tripent, toué deux. Wow! Wow! Wow! Pis y ont du fun, pis y crient fort, ossti. Et vingt ans après. Comme disait un de mes amis... vingt ans après...

*Il fait un bruit avec sa bouche pour signifier le changement dans le temps.*

Perdican, Camille. Wo! Ça marche pus, là. Lui... elle est allée d'un couvent tsé, avec les sœurs, les vieilles filles pis toute l'monde, là...

*Il mime les visages de femmes laides.*

ben belles... y en a qui sortent belles,

**Rires.**

Elle, est sortie belle, y a des exceptions à la règle. Mais lui, Perdican... lui, y a flippé en ossti. Lui, y est allé dans l'université. Une université au onzième siècle ça flippait, ossti... maudiquement là-bas. Tout le monde fumait, là-bas. Les cours de philo sur l'acide... comprend rien, ossti.

**Rires.**

Les mathématiques su le hash, chriss envoye donc. Y flippait way out... stone vingt-quatre heures par jour pendant quinze ans, sti. Là y arrive face à face avec Camille.

*Il fait un bruit avec sa bouche pour signifier l'arrêt dans le temps.*

Ça marche pus pantoute. Là, elle a dit :

*Hautain, imitant la voix d'une jeune*

*femme avec un accent français théâtral.*

*Il reprend sa voix de narrateur.*

*Empruntant la voix d'un intoxiqué, avec un accent québécois.*

**Rires.**

*Il reprend sa voix de narrateur.*

*Indignée, avec un accent français théâtral.*

*Gilles Renaud reprend le rôle de Perdican, junkie.*

*Redevenant narrateur avec une voix plus ordinaire.*

**Rires.**

**Rires.**

CAMILLE

Bonjour, petit con.

GILLES RENAUD

Pis, lui y dit :

PERDICAN

Allô bébé, ossti, viens-tu fumer un p'tit joint dans l'bois, on va aller s'baigner tout nus dans 'rivière, ossti.

GILLES RENAUD

Là, à répond :

CAMILLE

Oh! Pardon! Petit con! [inaudible] Ti con! Voyons petit con! Ah non! Petit con!

PERDICAN

Voyons sti, on va prendre d'l'acide on va partir trois jours on va flipper toué deux.

GILLES RENAUD

Là, à veut pas pantoute. Y s'chicanent. Mais là, m'a vous parler d'Alfred de De... Vous avez étudié Alfred de De quand vous étiez jeunes? Moi j'l'ai toute lu Alfred de De, sti. J'ai fait des recherches... sur Alfred de De et j'ai trouvé des choses... très intéressantes. Alfred de De... là j'vous l'dis, han? J'vous l'dirai pu. C'est le père des drogués, sti. Ça, ça cokait, Alfred de De. C'est vrai, y a les pères d'la Confédération, les fathers of invention, ça c'est l'père des drogués, sti!

Y était stone tout l'temps, Alfred de De! C'est vrai, ça cokait dans c'temps-là au onzième siècle... les existentialistes là y avait euh... y avait toute une gang... y était toute une gang à... en Angleterre, ossti ça se t'nait là, là. Y avait... y avait Alfred de De, euh... y avait George Sand : c'tait sa blonde. Y avait Chopin, c'tait aussi sa blonde.

Y avait Claudel. Ça, ça cokait tout c'monde-là : l'pot, l'acide, le hash. Claudel, lui, y était spécial.

**Rires et applaudissements.**

*Les membres de l'auditoire réagissent en criant « Aaaaahhhh! »*

**Rires.**

*[Jeu de scène incompréhensible]*

*Il s'adresse à une personne dans l'auditoire.*

*[Jeu de scène incompréhensible]*

*On l'entend inhaler.*

**Rires.**

*On l'entend inhaler encore une fois.*

*S'adressant à un spectateur près de la scène, il lui donne le livre ou ses notes sur On ne badine pas avec l'amour afin d'avoir les mains libres sur scène.*

*Mais il s'interrompt et interpelle le*

Claudiel lui, y partait su l'encens, sti.

Eille moi j'assez chaud, j'vous vois pus, sti. Y fait chaud, han? On s'déshabille-tu?  
Aaaaahhhh!

Y vont penser qu'c'a comédie canadienne.

On s'déshabille pas. Ayez pas peur. Là, lui, Claudiel, c't'un rat d'église. Tsé y se t'nait en arrière des confessionnals de même pis...

tsé style...

Ga, ga, juste une narine, ga'j'coke, c'est mon style ça moué, r'garde ça.

Vous l'avez vu? Vous l'avez pas vu, han? Vous payez vous autres aussi. Rien qu'une narine.

C'est Claudiel qui m'a montré ça.

[inaudible] Farme tu seul. Vous avez pas vu? Y ont pas vu. Vous autres vous allez vouère si vous voyez pas, sti. C'bord-là vous verrez pas. [inaudible] de ce côté-là c'est correct. À farme tu seul.

Pis ça c'est ben facile. M'as vous l'expliquer. Vous l'vez la patte, la même patte. Là vous donnez un p'tit coup interne. [inaudible] Pis là, tu cokes, mon vieux, ça rentre par là! Oua! Là, ça t'rentre toute dans l'cerveau direct! Wow! Cerveau droit pis l'cœur gauche, ossti : boom! Le cœur gauche, y flippe à mort [inaudible]. C'est épouvantable. Pis c'est comme Claudiel dans é églises [inaudible] souliers de satin. Y passait l'après-midi [inaudible] C'était too much. Mais Alfred de De, lui, Alfred de De, lui, y avait une qualité, Alfred de De...

GILLES RENAUD

Tiens ça, stie, s'te plaît.

Alfred de De...

Lis pas avant à trois cent neuf. Moi j'ai pus

*spectateur.*

*Il fait référence à un autre spectateur.*

*S'adressant derechef au premier spectateur à qui il avait confié le livre, il décide de le lui enlever et de le donner à un autre.*

*À cause de la réponse de Gilles Renaud, on peut déduire qu'un des deux spectateurs à qui il s'adressait lui demande s'il pourrait lire On ne badine pas avec l'amour à deux, probablement avec l'autre spectateur.*

**Rires.**

**Rires.**

*À partir de ce moment, il retourne à son monologue.*

**Rires.**

**Rires.**

**Rires.**

confiance, là, moi. Si y lit la page trois cent neuf...

m'as y donner à lui, l' livre.

Tu l'tiendras pas pour ta pénitence.

La lire à deux? Wow... C'est dangereux, j'ai trop peur que vous lisiez ça à deux. À deux ça...

La page trois cent neuf à deux, ça fait six cent dix-huit!

Eille non, mais Alfred de De, c'est l'seul gars avec Randolph Scott qui roule d'une main, ossti!

Ça c'est too much! C'est vrai, Randolph Scott, lui c'facile, c't'un cowboy. Les cowboys, y peuvent toute faire. Y a un gun dans main, y roule sa cigarette. Y parle anglais là.

Ça c'est dur en ossti. T'nir un gars en joue. Pas dans joue comme ça.

Pas d'Anjou non plus, pas un gars d'Ville d'Anjou. Un gars « en joue ». Tsé, un gars en joue c'est un gars devant votre fusil. Euh, in front of your gun, tsé? C'parce les termes de western, ça s'dit pas en français. Y a des westerns italiens, mais pas français. Là, t'nir un gars en joue... tu roules ta cigarette, pis tu parles anglâs. Ça c'est too much. Moi chus juste allé à Ottawa ossti, pis j't'ais pas capable de rouler dans Ottawa.

C'est vrai! J'roulais à Hull, pis j'cokais à Ottawa! Toué matins, j'allais rouler, j'allais rouler ma once... mon once... comment c'qu'on dit ça...? L'français moué, j'vas parler joual... j'aurais, j'all... je... ha... en tout cas. C'est le ch'veu à

*Avec un accent anglais texan.*

*Il imite le bruit d'un pistolet qui tire.*

*Il fait un bruit avec sa bouche, peut-être pour faire apparaître la plume imaginaire.*

*[Jeu de scène incompréhensible.]*

**Rires.**

*Il fait un bruit pour l'imiter.*

*Il prend le rôle d'Alfred de De qui inhale et qui, intoxiqué, invente l'histoire de Perdican et Camille.*

**Rires.**

l'autre de t'à l'heure.

Fait que là lui, Randolph Scott, y tient son gun, pis dans joue pis y fait :

RANDOLPH SCOTT

I'm gonna kick you right in the [inaudible].

GILLES RENAUD

L'gars meurt là, c'est fini, toué t'es ben content tout ça, mais Alfred de De, y est cool, ossti, Alfred de De, lui, y t'nait d'une main, mais pas dans joue, dans main, y avait un crayon, une plume...

des grand's plumes au onzième siècle. Y t'nait une plume...

... y t'nait sa plume pis y'es roulait d'une main. Y était ben plus fort que Randolph Scott, parce que d'une main, y faisait les deux p'tits bouttes, ossti.

Eille, t'essaiera ça, d'faire les deux p'tits bouttes juste avec une main, pis t'nir une grande plume d'l'autre main, sti. Too much. Là, Alfred de De, y avait un style comme toutes les odeurs dramatiques... les auteurs... les odeurs dramatiques y ont toute un style, un style d'écriture. C'est d'même ossti, c'fait des siècles que c'est d'même. Au onzième siècle, y en avait un lui, Alfred de De, y avait un style. Alfred y mettait un joint dans sa bouche.

Il l'allumait avec une chandelle, pas une allumette, c'tait toujours la chandelle pour allumer. Pis là y cokait, quand qu'y était en l'air, y écrivait. Fait qu'y faisait :

ALFRED DE DE

Perdican et Camille sont partis tous les deux dans le bois. Perdican dit à Camille [inaudible] pis à veut pus y parler.

*Il cherche la page en question.*

*Jouant un personnage inconnu qui cherche à savoir le vrai nom d'Alfred de Musset.  
Jouant Alfred de De.*

**Rires.**

*Faisant référence aux gens qui essayaient à l'époque de découvrir le nom de plume des écrivains utilisant des pseudonymes.*

GILLES RENAUD

Ça, c'était son style, à Alfred de De. Quand qui y était high, wow, y écrivait... y a écrit des affaires à page trois cent neuf. Ça c'tait... quand y a... quand y a lu... quand y a écrit à page trois cent neuf, ça, moi je l'sais parce que... j'connais ça... mais ça c'est... chus certain qu'y était su l'bon gros pot, tsé. La page trois cent neuf, c'a été écrit su le gros pot, tsé. Le bon gros pot à nous autres, là. Tsé, le Gold d'Acapulco, sti, le Black de Verchères là, tsé. Le gros pot. Ça... la page trois cent neuf, m'as vous la lire, c'est too much...

ousqu'à l'est... parce qu'y en a une qui est soulignée. Parce qu'y a des bouttes qui sont plates, comme tout l'long. Mais dans c'temps-là là, y avait un affaire, c'est que les gars, y écrivait toujours... y avaient peur, han?, de s'faire pogner parce que c'tait... c'tait régulier, mais c'tait pas régulier d'fumer. T'avais le droit d'fumer, mais t'avais pas l'droit d'fumer. C'est ben compliqué j'veux pas... j'vous expliquerai ça un autre fois... Alors, Camille pis Perdican, ça c'est ses noms de plume [inaudible] t'écrit tout un livre, pis tu mets ton nom de plume au boutte, mais eux autres avant chaque phrase, ossti, y mettaient un nom de plume, ça mélangeait l'monde, ossti... Camille... Perdican, c'tait jamais l'même gars qu'y écrivait. Y é cherchaient, y é trouvaient pas, sti.

PERSONNAGE INCONNU

Qu'est-ce que c'est votre nom? Camille?

ALFRED DE DE

Non, moi c'est Alfred de De.

GILLES RENAUD

Y avaient ben des problèmes, taient jamais capables d'les trouver.

Là y dit des affaires too much, mais là y signe Perdican. Fatikant, ossti, pour nous autres. Pis là y dit, à page trois cent neuf :

*Il imite Alfred de De qui se drogue.  
Sans prendre le rôle d'Alfred de De,  
il commence à lire à voix haute un  
extrait d'On ne badine pas avec  
l'amour.*

*Il s'arrête et questionne l'auditoire.*

**Rires.**

*Il reprend sa lecture.*

*Il arrête sa lecture et donne ses  
commentaires à l'auditoire.*

*Il reprend sa lecture.*

*Il répète à l'auditoire.*

*Il conclut en faisant un bruit avec sa  
bouche.*

*Reprenant sa lecture.*

*Avec un accent français théâtral.*

*Il conclut en faisant un bruit avec sa  
bouche.*

*Il commente à l'auditoire.*

« Adieu CAMILLE, retourne à ton couvent. » Des affaires de même, mais c'est pas important. Là y prend une bonne pouf, tsé.

GILLES RENAUD

Wo, wo... Pis là, y part, ossti, y part, là. Y dit : « Tous les hommes... »

Correct? Vous comprenez?

Non, mais faut pas être trop high parce que quand t'es trop high, tu comprends pas toute. Moi, chus pas trop high là. Êtes-vous trop high? Si y en a qui sont trop high, levez à main. Ceux-là qui sont trop high, y vont s'frapper au plafond.

Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches...

GILLES RENAUD

...un ou l'autre, au onzième siècle c'tait un ou l'autre [inaudible]. Au onzième siècle, c'était du monde très civilisé.

PERDICAN

...méprisables et sensuels.

GILLES RENAUD

Tous les hommes, ok?

Réglé, sti, l'sort des hommes.

PERDICAN

Toutes les femmes...

GILLES RENAUD

...continue-t-il, ...  
...sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées.

Toutes les femmes, O.K? Les hommes, les femmes.

*Il fait une parenthèse à voix haute pour l'auditoire.*

**Rires.**

*Sur un ton dramatique, en séparant les deux syllabes du mot.*

*Il commente, ironique.*

*[Passage manquant.]*

PERDICAN

Le monde! Le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques...

GILLES RENAUD

Les hommes, les femmes : phoques.

PERDICAN

...les plus informes se rampent et se tordent sur des montagnes de...

...fan-ge.

Fan-ge.

GILLES RENAUD

Ça, c't'une tite graine dans l'phoque, tsé. La main y part tout seul. Mais, fait que là, y continue. Y r'coke un autre fois. Là, y dit :

PERDICAN

Mais il y a au monde une chose sainte et sublime...

GILLES RENAUD

Claudel l'influence, ossti! Y a coké un peu d'encens.

PERDICAN

...c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits...<sup>43</sup>

J'ai souffert souvent...

GILLES RENAUD

... disait-il. C'est encore « Fatikant » qui parle.

PERDICAN

Je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé.

GILLES RENAUD

Légèrement trompé.

<sup>43</sup> Segment manquant du spectacle entre deux bobines. Comme Gilles Renaud était en train de donner la fameuse réplique de Perdican (de la page 309...), on peut présumer qu'il a livré le texte suivant de la pièce (Acte 2, scène 5) : « ... et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit ». La transcription enchaîne avec la suite du texte : « J'ai souffert souvent... » etc.

**Rires.**

*[Jeu de scène incompréhensible].*

**Rires.**

*[Jeu de scène incompréhensible].*

**Rires.**

*[Jeu de scène incompréhensible].*

**Rires.**

*Il reprend le texte de Musset.*

*Il fait un bruit avec sa bouche pour souligner le point terminant la phrase.*

*Il imite Alfred de De qui se drogue.*

*Irruption sur scène d'un nouveau personnage anglais joué par Jean-Luc Bastien qui interrompt brusquement le monologue.*

PERDICAN

C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice...

GILLES RENAUD

C'est beau, han?

Fac-ti-ce. [inaudible] Pour ceux qui savent pas flipper, c'est...

... avoir un buzz, c'est, c'est les genoux qui s'ouvrent comme ça.

Ça c'est avoir un buzz. Pis un flash, c'est...

Ça, un flash, ça peut durer des mois. Y a du monde qui viennent au monde avec un flash. [inaudible] Too much. Pis le v'là r'parti :

PERDICAN

...créé par mon orgueil et mon ennui.

GILLES RENAUD

Page trente-huit...

... point.

O.K.? Là, y prend la dernière p'tite goutte de son joint. Tsé, la p'tite goutte? Passe-moi ta bobépine.

GILLES RENAUD

Y est sur le pot le plus fort.

ALFREDE DE

Ouuhhh.

GILLES RENAUD

Là, y a un buzz, pas un flash là. Pour une fois, y a un buzz pis là y marque, j'ouvre la parenthèse, pis là y marque : « Il sort », ossti!

<p><b>Applaudissements nourris et bravos.</b></p>	<p>GILLES RENAUD Y ferme la parenthèse y too et il sort. Wow!</p>	<p>UN ANGLAIS Shut up! Shut up! Shut up and get out!</p>
	<p>UN ANGLAIS Shut up and get out right away!</p>	
	<p>GILLES RENAUD I'm sorry I was just trying to [inaudible].</p>	
	<p>UN ANGLAIS Shut up and get out!</p>	

Tableau 18

<p><i>Jean-Luc Bastien joue un metteur en scène anglophone britannique qui présente un extrait de la pièce Supplément au voyage de Cook de Jean Giraudoux (scène V de cette pièce en un acte). Bastien campe aussi le rôle de Mr. Banks de la pièce de Giraudoux alors que Monique Rioux interprète celui de Tahiriri. Durée : 8 minutes et 15 secondes.</i></p>	
<p><i>Avec un fort accent britannique.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>Il s'adresse à elle et l'invite sur scène.</i></p> <p><b>Rires.</b>  <i>[Jeu de scène incompréhensible.]</i>  <i>S'adressant à sa femme.</i>  <i>S'adressant aux techniciens de scène imaginaires.</i>  <i>À sa femme</i>  <i>Aux techniciens</i>  <i>À sa femme.</i>  <i>S'adressant à Monique Rioux, qui interprétera le rôle de Tahiriri.</i>  <i>Avec un accent français théâtral.</i></p> <p><i>Prenant le rôle de Mr. Banks. Avec un accent britannique très prononcé.</i></p> <p><i>[Jeu de scène incompréhensible].</i></p>	<p>METTEUR EN SCÈNE</p> <p>Bonne-soir mesdames et messieurs. Ah, excusez, ah, my lousy French. Ah... français pouilleux?</p> <p>Ah, nous allons vous donner ce soir un extrait, ah, d'une pièce de théâtre d'un grand auteur française, ah, Jean Giraudoux. Ah, c'est un extrait ah, du <i>Supplément au voyage de Cook</i>. Ah, j'ai fait la mise en scène et ah, mon femme, darling...</p> <p>... Oh, viens darling. Ah, mon femme va jouer le lead. Ah, j'espère que vous allez passer, ah, une excellente soirée. I hope you enjoy your evening, thank you so much for being here.</p> <p>Now go to your place.</p> <p>All right, technicians, come on! Give me a follow spot on me please. More intensity.</p> <p>Go back to your place.</p> <p>Give me some red, please. Thank you technicians.</p> <p>Now go to your place.</p> <p>You can start now.</p> <p>TAHIRIRI</p> <p>Superbe Mr. Banks!</p> <p>METTEUR EN SCÈNE</p> <p>That's all right.</p> <p>MR. BANKS</p> <p>Regagnez votre famille au plus vite, Mademoiselle. Ah, votre père ne m'a pas compris. J'entends dormir seul.</p> <p>METTEUR EN SCÈNE ANGLOPHONE</p> <p>Go back to your place. All right technicians, another follow spot on me please here.</p>

*Avec un accent québécois.*

*[Jeu de scène incompréhensible.]*

*Doucement. Avec un accent québécois.*

*À Tahiriri, tout haut.*

TAHIRIRI

Comme vous êtes beau, Mr. Banks!

METTEUR EN SCÈNE ANGLOPHONE

Go back to your place!

MR. BANKS

Je ne suis pas aussi beau qu'il vous semble, mademoiselle! L'éclat qui vous aveugle est pour la majeure partie emprunté. Euh, vous savez, j'enlève pour dormir jambières et lunettes.

TAHIRIRI

Pourquoi les Anglais sont-ils si durs avec les femmes. Pourquoi ne dorment-ils pas avec elles!?

METTEUR EN SCÈNE ANGLOPHONE

[inaudible] Thank you.

MR. BANKS

Je l'ai dit à votre père tout à l'heure. Ils ne dorment avec elles que pour avoir des enfants.

TAHIRIRI

Mais justement, Mr. Banks. Mon père l'a parfaitement compris.

METTEUR EN SCÈNE

I don't like your hair.

TAHIRIRI

C't'un enfant de vous que je veux, Mr. Banks. Aucun des jeunes gens de l'île ne m'en a encore donné. O Mr. Banks!

METTEUR EN SCÈNE

I don't like your face.

TAHIRIRI

On commence à me montrer du doigt, mais dès que j'veus ai vu, ô Mr. Banks, j'ai compris que vous alliez me rendre mère.

METTEUR EN SCÈNE

I don't like your dress.

*Elle s'approche pour toucher Mr. Banks.*

TAHIRIRI

Tout de vous me causait volupté, votre façon de parler en touchant à peine du coin des lèvres le langage comme s'il était trop chaud...

METTEUR EN SCÈNE

You're not tall enough.

TAHIRIRI

...ce duvet blanc qui sort de vos oreilles.

METTEUR EN SCÈNE

Don't ever touch me!

TAHIRIRI

Et quand j'ai dit que votre regard ne m'avait pas brûlée, j'ai menti!

METTEUR EN SCÈNE

You are too fat.

TAHIRIRI

Voyez sa marque! Elle est en forme de cœur!

METTEUR EN SCÈNE

You are ugly.

TAHIRIRI

Partout où il s'est posé, il a semé sur ma peau des petits cœurs.

METTEUR EN SCÈNE ANGLOPHONE

You're vulgar.

TAHIRIRI

Et quand mon père m'a dit de plonger avec vous jusque dans votre île...

... j'ai bien juré d'obéir...

...mais pour en rapporter non son reflet, mais deux masques de petits Anglais...

METTEUR EN SCÈNE

Stop that.

Stop that.

Stop that.

TAHIRIRI

...car j'le sens, Mr. Banks, vous allez me donner deux jumeaux!

METTEUR EN SCÈNE

Put some heart into it!

TAHIRIRI

Et quand ils s'annonceront,  
hélas! vous serez loin...  
... mais je plongerais...

MR. BANKS

Stop that.

Stop that.

TAHIRIRI

... une nuit pour vous l'apprendre.

METTEUR EN SCÈNE

Stop that.

TAHIRIRI

Et ils naîtront, et je leur...

TAHIRIRI

...appliquerais

METTEUR EN  
SCÈNE

Stop that!

TAHIRIRI

...les deux masques pâles...

TAHIRIRI

...et ils seront...

METTEUR EN  
SCÈNE

Stop that!

...des bébés Banks, puis des  
masters Banks...

Stop that.

TAHIRIRI

...et un soir comme celui-ci, selon la loi de notre île, je leur apprendrai moi-même comment on fait l'amour à Birmingham...

METTEUR EN SCÈNE

Calm yourself down!

TAHIRIRI

Afin que tous vos descendants, Mr. Banks, répandent dans l'archipel et jusqu'aux terres où l'on se mange votre effigie et votre mémoire, et

*L'intensité de sa réplique augmente à mesure qu'elle la dit.*

[Silence 5] *Pendant sa réplique, le metteur en scène continue de dire des « smile » à chaque fin de phrase de Tahiriri.*

*À Tahiriri.*

**Quelques rires.**

[Silence 9]

*Sur un ton neutre.*

*Sur un ton de désespoir.*

*Sur un ton encore plus émotif et désespéré.*

*Il reprend son rôle de Mr. Banks.*

*Elle se relève.*

*En pleurant. Avec un accent québécois.*

que le premier à la danse, et que le premier à l'amour, et le premier à la pirogue, ou à la chaudière où bout l'ennemi, ce soit le fils de Mr. Banks!

METTEUR EN SCÈNE

That's better, on your knees.

TAHIRIRI

Non.

METTEUR EN SCÈNE

On your knees.

MR. BANKS

Très tentant, chère petite, mais impossible!

TAHIRIRI

J'embrasse vos g'noux!

METTEUR EN SCÈNE

Repeat that?

TAHIRIRI

J'embrasse vos g'noux!

METTEUR EN SCÈNE

Repeat that!

TAHIRIRI

J'embrasse vos g'noux!

MR. BANKS

Cela ne vous donnera rien, mon enfant. Mes genoux sont la part la plus insensible de mon corps.

TAHIRIRI

Je vois...

METTEUR EN SCÈNE

Go back on your knees.

TAHIRIRI

C'est qu'vous m'trouvez laite.

Rires.

*Désespérée.*

MR. BANKS

Mais non, mon petit, vous êtes très jolie.

METTEUR EN SCÈNE

That's a lie!

TAHIRIRI

Mon parfum vous déplaît.

METTEUR EN SCÈNE

You bet!

MR. BANKS

Mais non, mon petit, vous sentez très bon.

METTEUR EN SCÈNE

Start begging now.

TAHIRIRI

Alors, sauvez-moi, Mr. Banks!

METTEUR EN SCÈNE

Faster.

TAHIRIRI

Ils vont me tuer, s'ils apprennent votre refus.

METTEUR EN SCÈNE

Feel more.

TAHIRIRI

Je déshonore l'île.

METTEUR EN SCÈNE

Faster.

TAHIRIRI

N'êtes-vous point prêt à tout pour sauver un être innocent de la mort!

MR. BANKS

À tout, mon enfant, sauf de commettre avec lui l'œuvre de la chair.

METTEUR EN SCÈNE

Start crawling now.

TAHIRIRI

Aaaaaaaah! Vos genoux remuent, Mr. Banks! Ha!  
Ha! Ha! Ha! Ha! Ha!

METTEUR EN SCÈNE

Be vulgar!

TAHIRIRI

La part la plus insensible de vous prend ma  
défense!

TAHIRIRI

Ha! Ha! Ha! Ha! Ha!

METTEUR EN  
SCÈNE

Be sensual.

TAHIRIRI

Une seule fois, Mr. Banks!

TAHIRIRI

Ha! Ha! Ha! Ha!

METTEUR EN  
SCÈNE

Sensual.

TAHIRIRI

Laissez-moi une seule fois être une épouse  
d'Europe!

METTEUR EN SCÈNE

Be sexual.

TAHIRIRI

Vous déshabiller, Mr. Banks, j'veux déshabiller  
mon époux.

TAHIRIRI

Ha! Ha! Ha! Ha!

METTEUR EN  
SCÈNE

Make love to me.

TAHIRIRI

Quelle volupté cela doit être d'enlever...

TAHIRIRI

...peu à peu de Mr.  
Banks...

METTEUR EN  
SCÈNE

Meet me with your  
eyes.

TAHIRIRI

...et dans l'ordre qu'il indiquera...

TAHIRIRI

Cet entrecroisement  
d'étoffes,  
de courroies,  
de chaussettes et de  
jarretières, qui fait de votre  
corps...

METTEUR EN  
SCÈNE

Look at me as if I  
were a god.  
Make love to me.  
Meet me with your  
eyes.

TAHIRIRI

...une énigme.

METTEUR EN SCÈNE

Look at me as if I were a god.

TAHIRIRI

Toute petite, ce que je préférerais déjà au monde...

METTEUR EN SCÈNE

God.

TAHIRIRI

...c'était d'écorcer les acajous... Ha! Ha! Ha! Ha!  
Ha! Ha! Ha! Ha!

METTEUR EN SCÈNE

God... God.

TAHIRIRI

Laissez-moi du moins enlever un de vos souliers...

METTEUR EN SCÈNE

God... God.

TAHIRIRI

...ou votre ceinture.

METTEUR EN SCÈNE

Don't touch me!!!

*Il crie très fort.*

*Jean-Luc Bastien quitte ses deux rôles (Mr. Banks et le metteur en scène) et Monique Rioux celui de*

<p><i>Tahiriri.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>Criant à un technicien de scène imaginaire de fermer le rideau.</i></p> <p><i>Ils quittent la scène et c'est la fin de la première partie du spectacle.</i></p> <p><b>Applaudissements.</b></p>	<p>JEAN-LUC BASTIEN All right, Monique, break of fifteen minutes.</p> <p>MONIQUE RIOUX Voyons-donc, Jean-Luc, pourquoi tu m'parles toujours en anglais comme ça, tu sais ben que j'comprends rien.</p> <p>JEAN-LUC BASTIEN Voyons, Monique, c'est l'entracte. Est quinze minutes. Rideau!</p> <p>Comment? Y a pas d'rideaux icitte? Rideau?!!</p> <p>MONIQUE RIOUX Viens t'en, chriss, y est sourd.</p>
--	---

## Deuxième partie

Tableau 19

<p><i>Nicole Leblanc joue le rôle d'une religieuse en extase dans ce tableau. Elle entonne des cantiques. Monique Rioux l'accompagne en tant que voix du Seigneur. Plus loin dans le tableau, un extrait de la pièce Le soulier de satin de Claudel est interprété à la québécoise presque textuellement. Durée : 7 minutes et 25 secondes.</i></p>	
<p><i>Elle chante doucement des hymnes religieux.</i></p>	<p>LA RELIGIEUSE          Ô Jésus, ô Jésus, doux et humble de cœur          Rendez mon cœur, rendez mon cœur, semblable          au vôtre.          Rendez mon cœur, rendez mon cœur, semblable          au vôtre.</p>
	<p>LE SEIGNEUR          Ma fille?</p>
<p><i>Avec l'accent québécois.</i></p>	<p>LA RELIGIEUSE          Oui, Seigneur?</p>
<p><b>Rires.</b></p>	<p>LE SEIGNEUR          Es-tu toujours fidèle?</p>
<p><i>Mal à l'aise.</i></p>	<p>RELIGIEUSE          Euh... non, Seigneur.</p>
	<p>LE SEIGNEUR          Tu as de mauvaises pensées?</p>
	<p>LA RELIGIEUSE          Oui, Seigneur.</p>
	<p>LE SEIGNEUR          De mauvais désirs?</p>
<p><i>Soupirant, presque découragée.</i></p>	<p>LA RELIGIEUSE          Oui, Seigneur.</p>
	<p>LE SEIGNEUR          De mauvais touchers?</p>
<p><i>Grave.</i></p>	<p>LA RELIGIEUSE          Oui, Seigneur.</p>

	LE SEIGNEUR
	Seule?
<i>Joyeuse.</i>	LA RELIGIEUSE
<b>Rires.</b>	Oh oui, Seigneur!
	LE SEIGNEUR
	Tu te sens coupable?
	LA RELIGIEUSE
	Oui, Seigneur.
<i>Plus accusateur.</i>	LE SEIGNEUR
	Coupable!?!
	LA RELIGIEUSE
	Oui, Seigneur.
<i>Encore plus accusateur.</i>	LE SEIGNEUR
	Coupable!?!
	LA RELIGIEUSE
<i>Elle recommence à chanter.</i>	Oui, Seigneur. Mon Sauveur, je ne suis pas digne que vous veniez dans ma maison. Mais j'implore ma guérison. Et votre bonté me fait signe. Heureux celui qui vous reçoit. Seigneur Jésus, venez en moi.
<b>Rires.</b>	
<i>Elle arrête de chanter.</i>	Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, Amen.
<i>À partir de ce moment, Nicole Leblanc interprète à sa manière un monologue de Dona Musique, tiré du Soulier de satin de Paul Claudel (dixième scène de la première journée).</i>	
	DONA MUSIQUE
	Déjà. Déjà chus avec lui sans qu'il le sache. C'ta cause de moi, avant qu'il m'ait connue. Qu'y affronte à la tête de ses soldats tant de fatigues, c'est pour moi qu'il nourrit les pauvres et pardonne à ses ennemis.
<i>Elle chante.</i>	Oremus. Prions.
<i>Elle poursuit sans chanter.</i>	Ah! ce sera pas long à comprendre que chus la

<p><i>Elle chante.</i>  <b>Rires.</b> [<i>Jeu de scène incompréhensible.</i>]</p> <p><i>Elle poursuit sans chanter. Avec un ton plus sinistre, toujours avec un accent québécois.</i></p> <p><i>Elle chante.</i>  <i>Elle poursuit sans chanter.</i></p> <p><i>Elle chante.</i>  <i>Elle poursuit sans chanter.</i></p> <p><i>En soupirant.</i>  <i>Elle se met à rire d'un rire presque sadique.</i>  <i>Elle chante.</i>  <i>Elle rit encore.</i></p> <p><i>Elle rit.</i></p> <p><i>Elle rit.</i></p> <p><i>Elle rit.</i>  <i>Avec quelques ruptures de ton.</i></p>	<p>joie, et que c'est la joie seule et non point l'acceptation de la tristesse... qui apporte... la paix.  Kyrie Eleison.</p> <p>Oremus, prions.  Oui. J'veux m'mêler à chacun de ses sentiments comme un sel étincelant et délectable qui les transforme et les rince! J'veux savoir comment y s'y prendra désormais pour être triste et pour faire le mal quand il le voudrait.  Gloria in excelsis Deo.  J'veux le remplir tout d'un coup et le quitter instantanément, et j'veux qu'il n'ait alors aucun moyen de me retrouver, ni par les yeux ni les mains, mais le centre seul et ce sens en nous de l'ouïe qui s'ouvre.  Oremus. Prions.  Rare et commune pour lui comme la rose qu'on respire tous les jours tant que dure l'été.  Aaahh! Et une fois seulement!</p> <p>Sanctus, sanctus, sanctus, dominus, deus sabaoth.</p> <p>Ce cœur qui m'attendait, ah! quelle joie pour moi de le remplir!</p> <p>Et si parfois le matin le chant d'un seul oiseau suffit à éteindre en nous les feux de la vengeance et de la jalousie,</p> <p>Que sera-ce de mon âme dans mon corps,  mon âme à ces cordes ineffables unie en un concert que nul autre que lui... n'a respiré? Il lui suffit de se taire pour que j'chante.  Où il est je ne cesse d'être avec lui.  Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  C'est moi pendant qu'il travaille, le murmure de cette pieuse fontaine!  C'est moi le paisible tumulte du grand port dans la lumière de midi,  C'est moi mille villages de toutes parts dans les</p>
--	---

fruits qui n'ont plus rien à redouter du brigand et  
de l'exacteur,  
C'est moi, petite, oui, cette joie stupide sur son  
vilain visage, la justice dans son cœur, ce  
réjouissement sur sa face!  
C'est moi! C'est moi doux Jésus! C'est moi.

Tableau 20

<p><i>Nicole Leblanc appelle Jean-Luc Bastien sur scène. C'est à son tour d'interpréter un monologue. Durée : 4 minutes et 48 secondes.</i></p>	
<p><i>Très timide.</i></p> <p><i>S'adressant à Nicole Leblanc.</i>  <i>Avec beaucoup d'entrain au début, à mesure qu'il parle, il perd de son enthousiasme puis hésite et se décourage.</i>  <i>Il s'interrompt.</i></p> <p><i>Sévère.</i></p> <p><i>Il reprend son monologue avec enthousiasme. Puis, vers la fin de sa réplique, il le perd, hésite encore et se décourage.</i>  <b>Rires.</b></p> <p><i>Il s'interrompt encore une fois.</i>  <i>Découragé.</i>  <b>Rires.</b></p> <p><i>Sur un ton sévère.</i></p>	<p>NICOLE LEBLANC</p> <p>Jean-Luc!</p> <p>JEAN-LUC BASTIEN</p> <p>Ah... j'sais pus comment l'faire. Faut-tu que je l'fasse gai ou ben s'y faut qu'je l'fasse triste? Pis à part ça, chus pas capable partir comme ça, moi. Faut qu'j'aille que'que chose pour partir. Faut que j'aille un <i>cue</i>, que'que chose.  Donne-moué un <i>cue</i> pour partir.  Merci pour le renseignement. Eille, j'me suis attaqué à Michèle Morgan, c'est normal que j'me fasse r'virer. Vous avez vu? Si j' m'attaquais aux laïttes, aux fades pis euh... aux sans espoirs...  Ouin... j'sais pas comment l'faire, c'genre-là. Chus pas ben ben bon, j'pense. Comment c'est qu'y faut que je l'fasse?</p> <p>NICOLE LEBLANC</p> <p>Triste!</p> <p>JEAN-LUC BASTIEN</p> <p>Tu veux que je l'fasse triste? C't'un idée, ça. J'vas l'faire triste j'pense.  Comment c'est qu'y font, les autres? À croire que le ciel, c'est pus le ciel, mais un immense derrière posé su' l'monde, pis qui descend tranquillement. Tout l'monde, y pouvait s'mette.  Excepté moi. Tout le monde qui avait sacré... excepté moi.  Pour moi, chus pas ben ben bon dans l' triste.</p> <p>J'sais pas ben ben comment l'faire, c'genre-là. J'ai essayé toutes les sortes. Que c'est qu'y faut que j'fasse?</p> <p>NICOLE LEBLANC</p> <p>Gai!</p>

**Rires.**

*Sur un ton plus joyeux.*

*Jusqu'ici enthousiaste, il devient plus sérieux, plus calme et de plus en plus désillusionné.*

**Rires.**

*Il s'interrompt encore.* **Rires.**

*Sévèrement*

*Il reprend avec enthousiasme qui se transforme de petit à petit en colère.*

[Silence 4]

*Il change de ton. Il est gai.*

**Rires.**

*Plus accusateur.*

*Le ton monte.*

JEAN-LUC BASTIEN

Le faire gai?

J'vas l'faire gai, j'pense.

Eille! Savez-vous comment c'est que ça m'a pris de temps, moué, pour perdre ma josepheté? Trois ans, Mesdames et Messieurs. Pis vous?

Ça s'peut pas? Pourquoi que ça s'peut pas, trois ans au lieu de trois minutes? Han? Quand on y pense? Quand on y pense jusqu'au boutte.

C'est ça. On pense pas. Pis on s'met à conter des menteries.

C'pas mieux d'un genre comme de l'autre.

Chus pas plus avancé, là. Que c'est qu'y faut qu'j'fasse?

NICOLE LEBLANC

Triste!

JEAN-LUC BASTIEN

Moi, l'matin, là, chez Dupuis Frères, aux gars, là, j'leu disais, là : « Eille, pilez-moi pas sué pieds à matin parce que moué j'ai fourré toute la nuitte! »

Un bon jour, j'me suis dit, si moi j'conte des menteries, pourquoi que les autres y en conteraient pas aussi, han? C'tait peut-être pas vrai pour personne? C'est ça, le système. On t'force à conter des menteries. Chaque menterie s'arrange su l'autre. Fait que moi aussi j'en contais.

[inaudible] dans le genre gai j'vas l'faire gai. Eille! J'tais dans l'désespoir! Pour les rejoindre! Parce que si j'en avais pas conté des menteries, j'aurais été tout seul. C'est parce que chus nono aussi.

C'est ça, l'système. C'est parce que chus nono?

C'est ça, l'système, c'est parce que chus nono?! Un homme pis une femme sur un banc dans un parc. Han? Que c'est qu'y faut qui s' passe? Han? Des caresses? Ben moué, y avait rien qui s'passait à fin. Parce que moué, j'v'nais de l'réaliser, l'principe. C'est ça, l'système.

Si y a des affaires qui marchent pas dans ton principe, si tu t' réveilles pas en forme pis t'as

*Il devient hystérique et se tait à la fin de sa réplique, à bout de souffle.*

[Silence 5] *Doucement.*

[Silence 10] *Il rappelle Nicole Leblanc sur scène.*

d'la misère à t'mettre, c'est toué l'coupable, c'est toué l'malade, c'est toué l'complicé! Te v'là tout seul par solitude, enfermé jusqu'au cou! Mais c'est pas vrai! Y en a pas de principe!

Mais eux autres y s'mettent, y baisent, y baisent fort. [inaudible] C'est normal! [inaudible] C'est pareil! On pense qu'on va peut-être aller en prison. Mais c'est pas vrai! C'un idée qu'on s'fait Parce que moué [inaudible] j'ai rien qu'une femme comme tout l'monde, pis j'sais pas c'qui m'a pris!

S'cusez-moi, j'sais pas c'qui m'a pris.

JEAN-LUC BASTIEN

Nicole.

**Tableau 21**

<p><i>Nicole Leblanc présente son interprétation de scènes de trois pièces de théâtre : en premier lieu, elle interprètera le rôle de Yerma dans la pièce éponyme de Federico Garcia Lorca (acte 3, premier tableau, scène 2). Jean-Luc Bastien jouera pour sa part le rôle de Jean, que Yerma appelle « Popâ ». Puis, Nicole Leblanc interprète Médée dans la pièce du même nom de Jean Anouilh (tableau 21). Enfin, elle passe à un extrait de L'île des Chèvres d'Ugo Betti (premier acte). Durée : 6 minutes et 17 secondes.</i></p>	
<p><i>Avec un accent québécois.</i></p>	<p>YERMA</p> <p>Pôpa?</p>
<p><i>Sec.</i></p>	<p>PÔPA</p> <p>Tais-toué!</p>
<p><i>Menaçant.</i></p>	<p>YERMA</p> <p>Pôpa? J'te cherche, toué, popâ. C'est toi que j'cherche jour et nuit sans trouver l'ombre où je pourrais respirer. C'est ton sang, c'est ta protection que je veux.</p>
<p><i>Menaçant.</i></p>	<p>PÔPA</p> <p>Tais-toué.</p>
<p><i>Rupture de ton avec un accent français théâtral. [Silence 4]</i></p>	<p>YERMA</p> <p>Repousse-moi pas. R'garde comme chus toute seule. Comme si la lune se cherchait elle-même dans le ciel. R'garde-moi.</p>
<p><i>Menaçant.</i></p>	<p>PÔPA</p> <p>Tais-toué!!</p>
<p><i>Doucement, en rupture de ton, avec un accent québécois. [Silence 3]</i></p>	<p>YERMA</p> <p>Ben oui, c'est ça. Tais-toué. Tais-toué pis tais-toué. Ça va être dur de m'tordre les mains pour m'faire vouloir avec la tête. C'est sûr qu'on peut vouloir avec la tête sans que le corps, maudit soit le corps, veuille aussi. C'était écrit, pôpa, j'vas</p>

[Silence 7]

*À partir de ce moment, elle interprète Médée. Elle dira tout son monologue en frappant violemment avec un objet (ou ses pieds) sur scène pour donner du rythme à ce qu'elle dit. Le tout donne l'impression d'entendre une harangue violente et agressive. Avec un accent québécois. Au début, d'une voix douce.*

*Très vigoureuse dans sa cadence jusqu'ici, la comédienne ralentit maintenant le rythme de ses battements de pieds.*

*Crescendo dans l'intensité et diminution du temps de silence entre chaque battement. La voix de la comédienne est plus forte, plus cavalière aussi.*

*Decrescendo dans l'intensité des battements et augmentation du temps de silence entre chaque battement. La voix de la comédienne est plus douce aussi.*

*Crescendo dans la force du ton et la rapidité de la réplique.*

pas m'mettre à m'battre avec la mer. Voilà! Que ma bouche soit muette!

Je l'sais que c'est pas normal. Je l'sais que c'est mal, mais j'y peux rien, popâ, moi. Le mal, je l'ai en moué, l'mal. Pis je l'veux, l'mal, je l'veux.

### MÉDÉE

Faut pas avoir peur, Médée, faut pas avoir peur, c'est maintenant ou jamais qu'y faut être toué-même...

Ô mal! Grande bête vivante qui rampe sur moi et pis qui m'lèche, prends-moi. Chus à toi c'te nuit, chus ta femme. Pénètre-moi, déchire-moi, gonfle et brûle au milieu de moi. Tu vois, je t'accueille, je t'aide, je m'ouvre... Pèse sur moi de ton grand corps velu, serre-moi dans tes grandes mains calleuses, ton souffle rauque sur ma bouche, écoute-moi. Je vis enfin! Je souffre et je nais. Ce sont mes noces. C'est pour c'te nuit d'amour avec toi que j'ai vécu.

Et toi, nuit, nuit pesante, nuit bruisante de cris étouffés et de luttes,

nuit grouillante du bond de toutes les bêtes qui s'prennent, qui s'pourchassent, qui s'tusent, attends encore un peu s'il te plaît, passe pas trop vite...

passé pas trop vite, passé pas trop vite...

Ô bêtes innombrables autour de moi, travailleuses obscures de cette lande, innocentes terribles, tueuses... C'est ça qu'ils appellent une nuit calme, les hommes, ce grouillement géant

*Crescendo dans la force du ton et la rapidité de la réplique.*

*Elle termine en criant.*

*Elle passe à la pièce d'Ugo Betti. Elle interprètera Agata. Elle dit son texte avec un accent québécois.*

*Elle imite la chèvre avec plus d'intensité.*

*Encore plus fort.*

*[Silence 9] Après sa prestation, Nicole Leblanc appelle Gilles Renaud sur scène.*

d'accouplements silencieux et de meurtres. Mais je vous sens moi, je vous entends à soir pour la première fois, au fond des eaux et des herbes, dans les arbres, sous la terre... Un même sang bat dans nos veines. Bêtes de la nuit! Médée est là! Médée va jouir et tuer comme vous.

Cette lande touche à d'autres landes où des millions de bêtes pareilles se prennent et s'égorgent en même temps. Bêtes de la nuit! Médée est là, debout au milieu de vous, consentante et trahissant sa famille. Je pousse avec vous votre cri obscur. J'accepte comme vous, sans plus vouloir comprendre le noir commandement. J'écrase du pied, j'assume, je revendique. Bêtes, je suis vous! Tout ce qui chasse et tue cette nuit...

... est Médée!!!

AGATA

Pis après. Rien. Rien. Rien. Le silence, le désert, le jour, le soir, le dîner, le vent... pis les chèvres. On les entendait dans l'silence... elles n'ont pas de beaux yeux, mais ils sont si mélancoliques : elles vous regardent vraiment. Les seuls sons que j'ai commencé à entendre, c'a été des bêlements... un silence absolu avec des bêlements. Un jour, c'était un après-midi d'été, j'ai pu sentir tout mon poids su l'herbe. Pis j' fus heureuse de l'sentir, c'est toute. Faire « béeh » moi aussi. Une chèvre m'a r'gardée, pis j'ai faite « béeh ».

Béeeeh!

Béeeeeeeeeeeeh!!!

NICOLE LEBLANC

Gilles!

Tableau 22

<p><i>À son tour, Gilles Renaud offre son interprétation d'un monologue, celui du couliissier alias Georges Chopin dans la pièce La Folle de Chaillot de Jean Giraudoux. Durée : 5 minutes et 15 secondes.</i></p>	
<p><i>À Nicole Leblanc, qu'il appelle moman, celle à qui le couliissier fait référence dans son monologue.</i></p> <p>[Silence 12] <i>Il chante sur un ton très enjoué avec un accent français théâtral.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>Rupture de ton : il chante avec un accent québécois.</i></p> <p><i>Il poursuit son monologue de la pièce de Giraudoux avec son accent québécois.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>Il chante comme un soprano.</i></p> <p><i>Il poursuit avec un accent québécois.</i></p>	<p>LE COULISSIER</p> <p>Allez vous asseoir, moman.</p> <p>Bonne fête maman, bonne fête maman, bonne fête maaaaan... bonne fête maman!</p> <p>GILLES RENAUD</p> <p>Le couliissier : extrait de <i>La Folle de Chaillot</i> de Jean Giraudoux.</p> <p>LE COULISSIER</p> <p>Je m'appelle Georges Chopin. Aucune parenté avec le pianiste. Mais je lui dois mon surnom. Sans lui, jamais il ne m'aurait pas été donné d'entendre toute ma vie sur mon passage des phrases de ce genre :</p> <p>le pianiste nous a vendus, le pianiste en a pour deux ans, tirez sur le pianiste.</p> <p>Fils d'une mère pauvre, mais malhonnête qui assurait rue Tiquetonne le rachat des bons du Mont-de-Piété, j'ai voué ma vie à cette femme.</p> <p>Bonne fête moman, bonne fête moman, bonne fête mômaaaan... bonne fête moman.</p> <p>J' vas y acheter un corset.</p> <p>C'parce qu'est obèse et déviée... que j'ai à quinze ans négligé de rapporter au commissariat un portefeuille trouvé à terre. C'est pour y acheter une tabatière en or parce qu'à chique, que j'ai à dix-huit ans posé pour le cinéma spécial.</p> <p>Bonne fête maman, bonne fête maman, bonne fêêêêêêêête maman, bonne fête maman.</p> <p>C'est pour l'installer à Charonne, à cause de son asthme, que j'ai pendant huitse ans... huit ans,</p>

*Il chante sans trop d'émotion.*

**Rires.**

*Il chante faux avec une voix de vieillard fatigué.*

*En guise de finale, il gueule à tue-tête avec un accent québécois.*

*[Silence 6] Gilles Renaud appelle la prochaine comédienne sur scène.*

pour le compte d'un courtier, assuré l'expulsion de locataires insolvables. Opération au début délicate, avec les femmes qui pleurent, les enfants qui s'cramponnent. Mais l'idée de ma mère me soutenait. Je devins un expert dans l'art d'ouvrir de petits bras.

Bonne fête moman, bonne fête moman, bonne fête mômaaaan... bonne fête moman.

Ma réputation devint telle qu'un courtier en grains me manda à Buenos Aires pour expulser trois cents familles italiennes d'un bloc qu'aucune police n'avait réussi à nettoyer.

Le 4 octobre approchait, ma mère désirait une émeraude, une émeraude d'homme, car ses doigts plutôt boudinent. En huit jours, le bloc était vide de tous ses habitants, mais avec tous ses meubles, trois cents poupées y comprises. J'avais entre-temps dans la ville, à propos d'une famine en Orient, reçu quelques notions du courtage et du séquestrage des blés et assuré ma vocation définitive.

Bonne fête moman, bonne fête moman, bonne fête mômaaaan... bonne fête moman.

Ma mère vit encore; l'excès des graisses et de la bénédictine lui enlève quelque peu de conscience, mais tous les 4 octobre, a me r'connâit et me tend pour un nouveau cadeau sa main surchargée de bagues et de bracelets que j'espère n'avoir à lui arracher, mère chérie, que dans un avenir encore lointain.

Bonne fête moman!!!

GILLES RENAUD

Odette.

Tableau 23

<p><i>Odette Gagnon entre en scène pour nous présenter son interprétation d'un monologue de Clytemnestre de la pièce Agamemnon d'Eschyle. Elle dit tout son texte avec un accent québécois. Certaines parties de son monologue ne figurent pas dans le texte d'Eschyle. Les autres comédiens interviendront avec des « I don't speak French » tout au long de sa performance. Durée : 4 minutes et 25 secondes.</i></p>	
	<p>CLYTEMNESTRE J'vous dis que chus fière de ce que j'ai faite. Sais-tu qu'est-ce j'ai faite?</p>
<i>Gilles Renaud.</i>	<p>UN ANGLAIS Sorry, I don't speak French.</p>
	<p>CLYTEMNESTRE Je l'ai enveloppé là, comme un poisson, d'un filet sans issue, riche de vêtements de malheur, pis là, je... j'frappe deux coups là, pis en deux gémissements, y laisse aller ses membres, pis quand y est tombé, j'ajoute un... troisième coup, offrande votive au Zeus souterrain, sauveur des morts. Son sang jaillit vivement sous l'épée tranchante et il m'éclabousse des noires gouttes de cette rosée sanglante, aussi douce à mon cœur que la rosée envoyée de Zeus l'est pour le grain qui germe dans le bouton, c'est toute.</p>
[Silence 5] <i>De façon plus arrogante.</i>	<p>Vous voulez m'éprouver, han? Vous m'prenez pour une femme inconsidérée, c'est ça, han?! J'vous l'dis, moué! Vous devez l'savoir : mon cœur tremble pas, pis vos critiques comme vos louanges, ça m'laisse indifférente.</p>
	<p>UN ANGLAIS Sorry, I don't speak French.</p>
[Silence 5]	<p>CLYTEMNESTRE J'l'ai tué, c'est toute c'que j'ai à dire.</p>
<i>Jean-Luc Bastien.</i>	<p>UN ANGLAIS Sorry, I don't speak French.</p>
	<p>CLYTEMNESTRE Eille chus l'offrande avant l'sacrifice, moué.</p>
<i>Nicole Leblanc.</i>	



*Haletante.*

*Encore plus enragée, elle frappe le sol de ses pieds en terminant sa réplique.*

*[Silence 10] Odette Gagnon appelle Louise Dussault sur scène.*

faut que j'm'en aille... Faut que j'm'en aille moé là, là. Eille, mon fiancé royal m'attend pour mourir. La tombée de la nuit sera notre lit. Y faut que j'm'en aille. Ô chef suprême des Grecs, là, aujourd'hui si glorieux là... tu vas descendre dans la mort, la nuit sans lumière. Eille, faut j'm'en aille! Le ravin déchiqueté par les eaux des torrents sera ta tombe, pis j'serai près d'toué. Pis les bêtes sauvages viendront s'nourrir de mon corps nu, corps d'la prêtresse du soleil! Eille, faut j'm'en aille! [inaudible] Faut j'vous quitte là, han? Eille, écoutez-moi là, écoutez-moi là, écoutez mon corps tant qu'y reste encore pur là! Oûsqu'y est? Oûsqu'y est, l'navire qui doit m'emporter, oûsqu'y est? Eille, surveillez les vents. Y vont se l'ver pour gonfler es voilures. Y vont se l'ver pour transporter l'engeance que j'vas enfanter. Eille, y faut que j' m'en aille.

Eille, eille, faut j'm'en aille moi là, là. Eille... m'man... m'man, r'tiens tes larmes là. J'm'en vas là. Mon père pis mon frère m'attendent là-bas où c'que j'm'en vas là. Ah! vous m'attendrez pas longtemps, j'm'en viens là. J'm'en viens! J'm'en viens avec la victouère. J'm'en viens vous annoncer la fin du pouvoir de ceux qui nous ont piétinés!

ODETTE GAGNON

Louissette!

Tableau 24

<p><i>Dans ce tableau, c'est au tour de Louise Dussault d'offrir un monologue. Elle interprètera Hermione dans la pièce Andromaque de Jean Racine (acte 5, tableau 1). Lorsqu'elle fait son apparition sur scène, Odette Gagnon lui demande de la faire rire. Durée : 6 minutes et 10 secondes.</i></p>	
<p><i>Louise Dussault soupire de découragement, comme si faire rire Odette Gagnon et l'auditoire après le monologue triste et tragique que celle-ci vient d'interpréter était un défi de taille. Elle essaie alors de se défilier et les autres comédiens de la troupe l'encouragent à interpréter quelque chose.</i></p> <p><i>Elle riposte aux encouragements et tente de se donner une bonne raison pour quitter la scène.</i></p> <p><i>À l'auditoire.</i></p> <p><i>S'adressant de nouveau à ses collègues comédiens.</i></p>	<p>ODETTE GAGNON Fais-moi rire.</p>
	<p>JEAN-LUC BASTIEN Envoye!</p>
	<p>MONIQUE RIOUX Allez, mademoiselle Dussault.</p>
	<p>LOUISETTE DUSSAULT Ben écoute là, d'même...</p>
	<p>GILLES RENAUD Envoye, fais-toué pas prier là.</p>
	<p>NICOLE LEBLANC Fais-toué pas prier.</p>
	<p>LOUISETTE DUSSAULT C' pas ben ben l'moment han? Youhou?</p>
	<p>LOUISETTE DUSSAULT Ah! pis à part de t'ça, j'sais pas quoi jouer.</p>
	<p>LES COMÉDIENS Envoye, envoye!</p>
	<p>NICOLE LEBLANC Fais-nous Hermignone.</p>
<p>LOUISETTE DUSSAULT Ah! chus pas bonne à souère.</p>	
<p>GILLES RENAUD Envoye, Hermignone.</p>	

*Les acteurs continuent de l'encourager à rester sur scène pour jouer un monologue.*

*Elle frappe trois fois les planches. Elle emploiera différents tons de voix et différents accents selon ses répliques. Elle soupire avant de dire sa réplique. Elle ricane.*

*Elle ricane.  
[Jeu de scène incompréhensible]*

**Rires.**

NICOLE LEBLANC

Hermignone.

LOUISETTE DUSSAUT

Hermignone?

NICOLE LEBLANC

Hermignone.

ODETTE GAGNON

Tu vas être bonne là-dedans.

GILLES RENAUD

Fais un homme de toué pis garoche.

LOUISETTE DUSSAUT

Eille, mais chus pas drôle à souère, han? J'me sens pas drôle.

GILLES RENAUD

C'a pas besoin d'être drôle, c't'une tragédie.

LOUISETTE DUSSAUT

Pas dur peut-être?

GILLES RENAUD

C'pas dur d'être drôle.

LOUISETTE DUSSAUT

Ok, Hermignone, Hermignone. Attends un peu...

HERMIONE

Ah! Où suis-je?

Qu'ai-je fait?

HERMIONE

Que dois-je faire encore?

Quel transport me saisit?

Quel chagrin me dévore?

Errante et sans dessein, je cours dans ce palais.

*Elle court sur scène et lance sa prochaine réplique en chantant comme une chanteuse d'opéra.*

*[Jeu de scène incompréhensible.]*

**Rires.**

*Elle poursuit sur un ton tragique désespéré.*

*Elle s'apprête à éternuer.*

*Elle éternue. Enrhumée, elle poursuit.*

*Elle s'apprête à éternuer encore.*

*Mais elle retient son éternuement.*

*Elle imite le bruit d'une alarme.*

*Elle poursuit en imitant la voix d'une commentatrice sportive enthousiaste.*

*Elle continue un ton plus doux et désintéressé.*

*Elle frappe deux fois sur scène.*

*Elle tape du pied deux fois.*

*Après sa dernière réplique, sortie de son rôle, Louise Dussault se décourage de sa performance et tente de quitter la scène. Gilles Renaud la rappelle à l'ordre.*

*Elle frappe la scène de son pied. Ce son est suivi d'un jeu de scène incompréhensible. **Rires.***

*Elle mime l'action de périr.*

*Elle mime « le perfide triomphe ».*

*Elle mime la rage. [Jeu de scène incompréhensible.]*

*Elle mime l'orage.*

Ah! ne puis-je savoir si j'aime, ou si je hais?  
Le cruel! de quel œil il m'a congédiée!

Sans pitié, sans douleur, au moins étudiée!

A... a... a... ta... ta... ta... attend.

L'ai-je vu se troubler et me plaindre un moment?

En ai-je pu tirer un seul... a... ta... ta...

...gémissement?

Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes,

Semblait-il seu-le-ment qu'il eût part à mes larmes?

Et je le plains encore? Et pour comble d'ennui,

Mon cœur, mon pauvre cœur s'intéresse...

... pour lui?

Je tremble au seul penser du coup qui le menace?

Et prête à me venger, je lui fais déjà grâce!

GILLES RENAUD

Louise?

HERMIONE

Non, ne révoquons point l'arrêt...

... de mon courroux :

Qu'il périsse!

Aussi bien il ne vit plus.

Le perfide triomphe,

perfide triomphe, non?, et se rit — Ha! Ha! Ha!

— de ma rage :

Il pense voir en pleurs dissiper cet orage;

— orage. Il croit que toujours faible et d'un cœur

*Elle mime et imite un cœur qui bat.*

*Elle mime « de l'autre main ».*

*Elle mime « juge ».*

*Elle hésite.*

*Sur un ton enjoué, elle mime « bontés ».*

*Elle mime « pensées ».*

*Elle mime « triomphant » puis « ailleurs ».*

*Elle mime « l'ingrat ».* **Rires.**

*Jusque-là, le monologue se déroule dans la bonne humeur. À partir d'ici, le ton change, et plus les vers de cette pièce de Racine s'enchaînent, plus le personnage d'Hermione devient triste, accablé et finalement hystérique.*

*Elle mime « prévoir ».*

*Elle commence à pleurer. Les mots sont entrecoupés de sanglots.*

[Silence 10] *Son chagrin est tel qu'elle a de la difficulté à parler sans s'interrompre. Elle mime « ce prince ».*

*Elle mime « en secret ».*

... incertain,  
Je parerai d'un bras les coups de l'autre main.

Il juge —  
juge encor de moi par mes bontés—  
bontés...

... bontés... passées.  
Mais plutôt le perfide a bien d'autres pensées.  
Pensées.

Triomphant...  
... triomphant dans le temple, il ne s'informe pas  
Si l'on souhaite ailleurs...

... ailleurs sa vie ou son trépas.  
Il me laisse, l'ingrat!

... l'ingrat!  
...cet embarras... cet embarras  
funeste.

Non, non, encore un coup : laissons agir Oreste.  
Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir,

... prévoir.  
Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.

À le vouloir? À le vouloir. Hé quoi? C'est donc  
moi qui l'ordonne?

Sa mort sera l'effet de l'amour... d'Hermione?  
...d'Hermione?...d'Hermione?

Ce prince,...

... dont mon cœur se faisait autrefois  
Avec tant de plaisir... redire les exploits,  
À qui même en secret...  
...en secret ...

*Elle a de la difficulté à s'exprimer à cause de son chagrin. Sa voix tremble.*

*Ses pleurs se mêlent à la rage. Elle crie le mot « loin » qui termine la réplique.*

*Criant à tue-tête, désespérée.*

*[Silence 7] Elle termine son monologue avec un rire hystérique.*

...je m'étais destinée  
Avant qu'on eût conclu ce fatal hyménée,  
Je n'ai donc traversé...

.... tant de mers, tant d'États,  
que pour venir si loin...

.... préparer son trépas?  
Moman! Moman!!!

Tableau 25

<p><i>Louissette Dussault enchaîne avec son interprétation de quelques répliques d'Ophélie dans Hamlet, Prince de Danemark de William Shakespeare (acte 4, scène 5). Le texte d'Hamlet suit d'assez près la traduction française par Eugène Morand et Marcel Schwob (Paris, Fasquelle, 1900). Durée : 4 minutes et 57 secondes.</i></p>	
<p><i>Elle chante.</i></p> <p>[Silence 7] <i>Elle arrête de chanter et doucement, tout bas, s'adresse à l'auditoire.</i></p> <p>[Silence 6]. <i>Elle reprend en chantant.</i></p> <p>[Silence 7] <i>On l'entend haleter. Elle sanglote et s'adresse à l'auditoire. À ce moment, on entend quelqu'un qui frappe trois fois dans ses mains.</i></p> <p>[Silence 5]</p> <p>[Silence 5] <i>Elle chante.</i></p> <p><i>Elle arrête de chanter.</i> [Silence 4]</p> <p>[Silence 5] <i>Elle chante. Elle s'interrompt et rit.</i></p>	<p style="text-align: center;">OPHÉLIE</p> <p><i>Comment connaître ton amant Au milieu des autres galants? À sa coquille, à son bourdon? À sa sandale ou chaperon.</i></p> <p>Il est mort, c'est tout. [inaudible] Je vous en prie. Partez.</p> <p><i>Le bel il est mort et enterré. Il est mort, il s'en est allé. À sa tête est un gazon vert. À ses pieds, un blanc pavé.</i></p> <p>Je vous en prie, partez.</p> <p>Songeries à mon père? Je vous en prie. Point de paroles là-dessus.</p> <p>Avancez mon carrosse. Bonne nuit, mesdames; bonne nuit, mes douces dames; bonne nuit. Bonne... nuit.</p> <p><i>Cette nuit, on le mit en bière. O gué, o gué, la dondaine o gué. Des larmes ont plu sur sa pierre.</i></p> <p>Il faut chanter. Et vous vous chanterez : <i>Et ron, ron, ron, petit patapon.</i> Et vous vous direz : et ron, ron, ron. Ah! la jolie chanson [inaudible].</p> <p>Voici une pensée. J'vous donnerais bien des pâquerettes, mais elles se sont toutes fanées, quand mon père est mort... On dit qu'il a fait une bonne fin.</p> <p><i>Car mon bon petit Robin...</i></p> <p><i>...c'est toute ma joie.</i></p> <p><i>Ne reviendra-t-il plus o gué Ne viendra-t-il plus, non?</i></p>

[Silence 5] *Elle s'arrête de chanter.*

[Silence 12] *Elle quitte son rôle d'Ophélie pour s'adresser à l'auditoire. Avec un accent québécois.*

*Avec un accent français théâtral.  
Très solennelle.*

**Rires.**

*Elle termine avec un cri strident et meurt sur scène. [Silence 20]*

*On l'entend crier de la même façon comme si elle mourait une deuxième fois. C'est un jeu de scène entre elle et Gilles Renaud. Ils font croire à l'auditoire que ce dernier n'avait pas compris que c'était le signal de son retour sur scène.*

*Avec un accent québécois.*

*Non, il est mort.*

*En son petit lit de mort, il dort.*

*Il ne reviendra plus.*

Et nous tout seuls, avons pleuré.

Et toutes les âmes chrétiennes!

Je prie Dieu... Dieu... vous garde.

LOUISETTE DUSSAULT

J'ai voulu faire rire mon public... J'ai pas réussi.

J'ai voulu faire pleurer mon public... J'ai pas

réussi. J'ai... Nous, nous avons consacré notre vie

au théâtre, à l'art, à la...

... culture.

Nous avons beaucoup souffert pour le grand

théâtre. Nous avons joué tous les grands auteurs,

tous les grands classiques partout au Québec

devant des salles vides, remplies d'ignorants,

indifférents ou des contestataires. Nous mourrons

tous pour l'art, comédiens et martyrs.

Aaaaaaaaaaaaah! Ooaaah...

Aaaaaaaaaaaaah!

Ben vas-y, Gilles, c't'à toi!

GILLES RENAUD

C'est mon *cue*?

Tableau 26

<p><i>Gilles Renaud entame ce tableau en jouant le personnage de Don Rodrigue du Cid de Pierre Corneille (acte 3, scène 3), à quoi se mêlera bientôt une autre scène d'Hamlet. Nicole Leblanc débute en jouant le personnage du roi. Jean-Luc Bastien interprète Laërte. Puis, Monique Rioux sera la reine Gertrude. Durée : 5 minutes et 34 secondes.</i></p>	
<p><i>Très solennel et épique dans son ton de voix, il parle avec un accent français théâtral.</i></p>	<p>DON RODRIGUE          Sous moi donc cette troupe s'avance,          Et porte sur le front une mâle assurance.          Nous partîmes cinq cents; mais par un prompt renfort,          Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port.</p>
<p><i>Elle l'interrompt parce qu'il en met un peu trop dans son interprétation.</i></p>	<p>NICOLE LEBLANC          Gilles?</p>
<p><b>Rires.</b>  <i>Il récite son texte plus mécaniquement.</i></p>	<p>GILLES RENAUD          Oui, oui.</p>
<p><i>Il l'interrompt.</i></p>	<p>DON RODRIGUE          Tant, à nous voir marcher avec un tel visage,          Les plus épouvantés reprenaient de courage! J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés, Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés;</p>
<p><i>Faisant fi des avertissements, il poursuit comme avant.</i></p>	<p>JEAN-LUC BASTIEN          Gilles.</p>
<p><i>Elle l'interrompt.</i></p>	<p>GILLES RENAUD          Oui, oui, oui.</p>
<p><i>Il fait fi encore une fois des avertissements.</i></p>	<p>DON RODRIGUE          Le reste, dont le nombre augmentait à toute heure,          Brûlant d'impatience, autour de moi demeure,          Se couche contre terre, et sans faire aucun bruit          Passe une bonne part d'une si belle nuit.</p>
	<p>MONIQUE RIOUX          Gil-les!</p>
	<p>GILLES RENAUD          Oui, oui, oui.</p>
	<p>DON RODRIGUE          Par mon commandement la garde en fait de même,          Et se tenant cachée, aide à mon stratagème;          Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous</p>

*À partir de ce moment, des répliques de la scène finale d'Hamlet de Shakespeare viendront se mêler à la tirade de Don Rodrigue.*

*Interrompant Don Rodrigue.  
Gilles Renaud délaisse le rôle de Don Rodrigue pour interpréter celui d'Hamlet. Tous les comédiens parlent avec un accent français théâtral.*

*S'adressant au roi.*

*À Laërte.  
Ils recommencent le combat.*

L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles  
Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles;  
L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort  
Les Maures et la mer montent jusques au port. On  
les laisse passer; tout leur paraît tranquille; Point  
de soldats au port, point aux murs de la ville.  
Notre profond silence abusant leurs esprits  
Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris;  
Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,  
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.  
Nous nous levons alors...

LE ROI

Cousin Hamlet, vous connaissez l'enjeu.

HAMLET

Parfaitement, monseigneur. Je sais que votre  
grâce a misé sur le handicap du plus faible. En  
garde, monsieur!

LAËRTE

En garde, monseigneur.

HAMLET

Et d'un.

LAËRTE

Touché, monseigneur.

LE ROI

Arrêtez! Qu'on me verse à boire. Hamlet, cette  
perle est pour toi, à ta santé. Passez-lui la coupe.

HAMLET

Après cette reprise, mettez-là de côté.  
Allons-y.

*Elle boit et meurt.*

*Ici, Gilles Renaud reprend la tirade de Don Rodrigue à peu près là il l'avait laissée.*

*L'interrompant, de retour à la pièce de Shakespeare.*

Touché de nouveau, qu'en dites-vous?

LAËRTE

Une touche, j'en conviens.

LE ROI

Notre fils va gagner.

LA REINE

Il est en nage et court d'haleine. Tiens, Hamlet.  
La reine trinque à ton triomphe.

HAMLET

Merci, madame.

LE ROI

Gertrude, ne buvez pas!

LA REINE

Mais je veux boire, monseigneur. Excusez, je vous prie.  
Aaaaaaah!

DON RODRIGUE

Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre,  
Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang,  
Avant qu'aucun résiste ou reprenne son rang.  
Mais bientôt, malgré nous, leurs princes les rallient,  
Leur courage renaît, et leurs terreurs s'oublient :  
La honte de mourir sans avoir combattu  
Arrête leur désordre, et leur rend leur vertu.  
Contre nous de pied ferme ils tirent leurs alfanges...

LAËRTE

Monseigneur! Maintenant c'est mon tour.

LE ROI

Je ne crois pas.

LAËRTE

Pourtant, c'est presque à contrecœur.

*Gilles Renaud reprend le rôle d'Hamlet.*

HAMLET

Allons-y pour le trois, Laërte. Vous ne vous y mettez pas vraiment. Je crains que vous ne me ménagiez gentiment.

LAËRTE

Pensez-vous? En garde, monseigneur.

LE ROI

Séparez-les; ils sont hors d'eux.

HAMLET

Poursuivons encore!

LAERTES

Hamlet! La ruse affreuse a su se retourner contre moi. Me voici couché pour toujours. Le roi... le roi est le coupable.

HAMLET

Venin à l'œuvre.

LE ROI

Aaaaaaaaah!

*Le roi crie en mourant.*

*Gilles Renaud enchaîne en reprenant le rôle de Don Rodrigue. Triste et découragé (toujours avec un accent français théâtral).*

DON RODRIGUE

De notre sang au leur font d'horribles mélanges.  
Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port,  
Sont des champs de carnage où triomphe la mort.  
Ô combien d'actions, combien d'exploits célèbres  
Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres,  
Où chacun, seul témoin des grands coups qu'il donnait,  
Ne pouvait discerner où le sort inclinait!  
J'allais de tous côtés encourager les nôtres,  
Faire avancer les uns et soutenir les autres,  
Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour.

LAËRTE

Cousin Hamlet! Il a ce qu'il mérite. Le poison, il l'avait lui-même préparé. Sa mort ni la mienne ne retombent sur toi, ni sur moi la tienne.

*Il meurt.*

*Tout doucement.*

*À ce moment, Hamlet meurt à son tour.*

Aaaaaaaaaah!

DON RODRIGUE

Mais voyant à leurs pieds tomber tous leurs soldats,

Et que seuls désormais en vain ils se défendent, Ils demandent le chef; je me nomme, ils se rendent.

HAMLET

Aaaaaaaaaoooooh!

DON RODRIGUE

Et le combat cessa faute de combattants.

Tableau 27

<p><i>Lors de ce tableau final, chaque comédienne et chaque comédien de la troupe répondra à un interlocuteur imaginaire au bout du fil d'un téléphone imaginaire. Durée : 3 minutes et 45 secondes.</i></p>	
<p><i>Elle gémit et se plaint. Elle pleurniche. Elle marmonne comme une jeune enfant triste qui s'ennuie de sa mère. Puis, elle sort de son rôle et donne le combiné de téléphone imaginaire à Jean-Luc Bastien en l'appelant.</i></p> <p><i>Inquiet. Très inquiet. Sarcastique. Il passe le combiné à Nicole Leblanc. Sur un ton racoleur.</i></p> <p><i>Puis c'est le tour d'Odette Gagnon.</i></p> <p><i>Elle rit.</i></p> <p><i>Elle ricane.</i></p> <p><i>Elle rit, taquine.</i></p> <p><i>Sérieuse.</i></p> <p><b>Rires.</b></p> <p><i>Louissette Dussault prend le combiné à son tour. Avec un certain enthousiasme. Triste. Déçue.</i></p> <p><i>Au tour de Gilles Renaud de prendre le combiné.</i></p>	<p style="text-align: center;">MONIQUE RIOUX</p> <p>Allô? [inaudible] Bobo. Oui, bobo.</p> <p>Oui? Va nir me voir? [inaudible]</p> <p>Jean-Luc!</p> <p style="text-align: center;">JEAN-LUC BASTIEN</p> <p>Oui, allô? Oui. Quoi? Oh non. Quoi? Han? Formidable!</p> <p style="text-align: center;">NICOLE LEBLANC</p> <p>Oui. Aaaaah... Aaaah.... Aaah... oui. Ah... Oui! Aaah....</p> <p style="text-align: center;">ODETTE GAGNON</p> <p>Allô? Han?</p> <p>Non.</p> <p>Non, non, non, non, non...</p> <p>Non. Non, non, non... Han? O.K. d'abord.</p> <p style="text-align: center;">LOUISETTE DUSSAULT</p> <p>Allô? Allô! Oui. Oui. Ouais. Ah bon? Ah bon? D'accord. C'est ça.</p> <p style="text-align: center;">GILLES RENAUD</p> <p>Allô? Ah! c'est vous, patron! Allô, comment ça va?</p>

[Silence 4]

*Inquiet.*

*Mal à l'aise.*

*Il prend le rôle d'une téléphoniste anglophone.*

*Perplexes et inquiets, les autres comédiens lui demandent d'expliquer la situation.*

*Les questions arrivent de toute part.*

*Il s'exclame.*

Han? Vous partez dans l'Europe pour toujours? Ben, voyons donc, patr... Voyons donc, maître, nous autres, qu'est-ce qu'on va faire? Va falloir se débrouiller tout seuls? Ben voyons, maître, vous savez très bien qu'on peut pas faire de théâtre sans vous, nous autres, eille?!

Ah, c'est notre problème? Ben là, on va faire l'quand même? Ben, c'est ça, maître...

Qu'est-ce vous voulez j'vous dise, han? Ben, c'est ça, bon voyage, han? Envoyez-nous des cartes postales! On veut avoir des nouvelles de vous, là-bas, dans votre pays. On veut connaître vos succès, han?

Ouais... C'est ça, adieu, maître! Adieu! Adieu! Adieu!

TÉLÉPHONISTE

Sorry, your time is up.

GILLES RENAUD

Oh, I'm sorry. Thank you, euh, good night... very much.

LES COMÉDIENS

Qu'est-ce qui se passe? Qu'est-ce qu'y a?

GILLES RENAUD

C'est Pôpa

LES COMÉDIENS

Qu'est-ce qu'y a, Pôpa?

GILLES RENAUD

Pôpa.

LES COMÉDIENS

Ouais?

GILLES RENAUD

Y est parti dans l'Europe...

GILLES RENAUD

POUR TOUJOURS!!!

*Heureux d'apprendre la nouvelle, les comédiens expriment leur grande joie.*

LES COMÉDIENS  
Oh yeah! Yahoo! Youpi! Hi! Hi! Ha! Ha!

GILLES RENAUD  
Hi, hi, ha, ha?! Ouais, on a l'air fin en ossti!

LES COMÉDIENS  
Qu'est-ce qu'on va faire maintenant? Ouais... qu'est-ce qu'on va faire?

*Perplexe.*

GILLES RENAUD  
Ben, qu'est-ce qu'on va faire...

JEAN-LUC BASTIEN  
Avez-vous des idées vous autres?

*Les comédiens discutent entre eux.*

GILLES RENAUD  
Des idées, des idées... sans Pôpa... des idées on...

JEAN-LUC BASTIEN  
...Peut-être si on faisait un autre grand gros show par'zemble... Ouais, mais pas à souère... ailleurs...

*Discutant ensemble.*

LES COMÉDIENS  
Ah... Ouais... Ouais... C'pas bête, ça... Un autre grand gros show.

*La discussion continue puis, tous ensemble :*

LES COMÉDIENS  
Un autre grand gros show! Libre! Libre! Libre!  
Libre!

*Les comédiens chantent, festoient et terminent le spectacle en chantant ensemble « Ce n'est qu'un au revoir, mes frères ».*

**Tonnerre d'applaudissements.**

**FIN DU SPECTACLE (Durée : 2 heures et 7 minutes)**

## Conclusion

Le premier objectif de cette thèse a consisté à expliquer l'inscription relative de la création collective *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* dans l'histoire du théâtre québécois et plus particulièrement pendant la période des années 1965 à 1970. Alors que certains critiques comme Michel Bélair et Jean-Marc Larrue ont considéré le spectacle comme un point de rupture dans l'évolution du théâtre québécois, d'autres critiques n'en mentionnent pas l'existence ou n'en traitent pas en lien avec l'avènement de la création collective au Québec, du théâtre engagé ou simplement dans une perspective globale de l'histoire du théâtre québécois. Certains facteurs peuvent expliquer la relativité de la présence du *Spectacle d'adieu* d'un discours critique à l'autre. L'absence du texte ou même du canevas de cette création collective n'a pas joué en faveur de sa pérennité. De même, les moyens de diffusion restreints de la troupe du Théâtre du Même Nom, le peu de moyens financiers dont disposait l'équipe de production et le public restreint auquel le spectacle s'adressait sont d'autres facteurs qui expliquent en partie le manque d'information au sujet de ce spectacle.

Le deuxième objectif de ce travail était de réhabiliter le *Spectacle d'adieu* en le situant dans le contexte socioculturel et artistique des années 1965 à 1970 au Québec. Ce fut aussi l'occasion d'expliquer les caractéristiques de cette pièce à travers laquelle transcendent des thèmes qui étaient chers aux intellectuels de *Parti pris* comme indépendance, laïcité et socialisme. Avant septembre 1969, aucune autre troupe ou œuvre québécoise n'avait été aussi loin dans la fabrication d'une « théâtritude » québécoise, et ce, par une sorte de mise à mort – sur scène – du théâtre de répertoire européen, principalement français. Dans le *Spectacle d'adieu*, cette mise à mort, cette

décolonisation du théâtre, s'opère de diverses façons, entre autres – comme cela se fait dans plusieurs tableaux du spectacle – en récitant mécaniquement des tirades célèbres du théâtre classique ou en se les appropriant en les jouant à la québécoise. Une autre mise à distance du théâtre de répertoire s'effectue par le fait de représenter sur scène à la fois le texte des pièces et leurs didascalies : en effet, cela constitue une façon ingénieuse d'opposer à la vitalité de la création collective québécoise le caractère de « lettre morte » des textes de théâtre classique. En tant que « vente de feu », le spectacle était explicitement didactique en proposant l'abandon du modèle français au théâtre autant chez l'acteur, le professeur, le metteur en scène que chez les dirigeants de l'institution pour qui le théâtre québécois devait passer en deuxième après les pièces du répertoire. Le *Spectacle d'adieu* s'inscrivait donc à sa manière dans un certain mouvement de décolonisation. Le langage des comédiens de la pièce fait aussi partie de cette stratégie décolonisatrice. Le *Spectacle d'adieu* fait un usage constant du joul. En fait, tout le spectacle sert à mettre en valeur le « français d'ici ». Il s'oppose au français d'Europe ou à l'anglais qui sont perçues comme des langues colonisatrices. Avec l'adaptation québécoise d'extraits de 14 pièces du théâtre de répertoire, on ne saurait passer sous silence cet effort de québécoisation, voire de décolonisation du théâtre québécois.

Le troisième objectif de la présente thèse était de mieux comprendre le *Spectacle d'adieu* par le biais d'un exercice comparatif avec une création collective canadienne-anglaise de la même époque, *The Farm Show*, mais aussi d'affirmer son influence par rapport à cette pièce et au travail de Paul Thompson. La comparaison entre *The Farm Show* et le *Spectacle d'adieu* a revalidé l'importance que revêt le *Spectacle d'adieu* dans l'évolution du théâtre québécois; nous concluons que le spectacle a aussi influencé

significativement le développement du théâtre canadien-anglais de la même époque. À sa manière, *The Farm Show* se portait à la défense d'un théâtre local mettant les influences étrangères entre parenthèses et qui, comme le disait Paul Thompson, tentait d'éviter la création d'un type de théâtre mettant en vedette les « kings and queens » de ce monde. En ce sens, *The Farm Show*, tout comme le *Spectacle d'adieu*, voulait produire une dramaturgie nationale à travers le modèle de la création collective. Afin d'atteindre cet objectif, Paul Thompson et Jean-Claude Germain ont recouru à des moyens similaires. Par exemple, tous deux ne juraient que par les comédiens et voulaient leur donner toute la place. De plus, leurs comédiens ont été préparés, voire entraînés, à travers des séances rigoureuses d'improvisation, de manière à leur permettre de libérer leur créativité.

Finalement, bien qu'il y ait beaucoup de similitudes entre *The Farm Show* et le *Spectacle d'adieu*, une affirmation de Diane Bessai quant à l'engagement politique au théâtre confirme à travers notre exercice comparatif du deuxième chapitre que *The Farm Show* est beaucoup plus centré sur le divertissement alors que le *Spectacle d'adieu* peut être interprété comme un manifeste qui se soucie moins de divertir. Néanmoins, contrairement à ce qu'une autre spécialiste, Renate Usmiani, pourrait affirmer à propos d'un panorama plus complet du théâtre alternatif québécois et canadien-anglais, *The Farm Show* semble plus concerné par l'écriture de l'histoire locale alors que le *Spectacle d'adieu*, avant de se concentrer sur la (re)création du théâtre québécois, mise d'abord sur l'abandon des influences étrangères.

Le quatrième objectif de cette thèse consistait à proposer une transcription du *Spectacle d'adieu* à partir d'un enregistrement sonore produit par Réginald Hamel en 1969. Cette transcription a été bâtie à partir d'une méthodologie élaborée selon les

commentaires de différents intervenants de ce domaine. Un des premiers critères dans la rédaction du texte du spectacle était de s'assurer que la transcription ne soit pas trop pénible à déchiffrer pour le lecteur et que ce dernier puisse s'y retrouver sans devoir écouter la bande sonore au même moment. Ainsi, la présentation des dialogues, des réactions de l'auditoire, des improvisations et parfois des cafouillages dans les répliques des comédiens devait être incluse dans la transcription de façon à enrichir la lecture et non à l'alourdir. Jean-Claude Germain a été d'une aide précieuse pour produire une transcription très fidèle à la performance enregistrée par Réginald Hamel. Nous nous sommes aussi inspirés du travail subséquent de Jean-Claude Germain au théâtre pour transcrire le langage parlé sur scène du *Spectacle d'adieu*. Au final, nous avons mis au point une méthode de transcription qui a été élaborée pour les besoins de cette thèse.

La transcription elle-même est précédée de commentaires au quatrième chapitre qui mettent en contexte chaque tableau afin de fournir des informations supplémentaires au lecteur et d'orienter sa lecture. En résumé, chaque tableau est en quelque sorte le théâtre d'un conflit entre deux forces antagonistes. Ces moments conflictuels mettent en lumière l'insatisfaction, l'inconfort, la confusion, la crainte et la colère ressentis par les personnages québécois du spectacle : des figures de colonisés. Le dernier tableau du spectacle marque cependant une rupture entre colonisé et colonisateur, c'est-à-dire une victoire définitive du comédien québécois sur le Maître français qui capitule et retourne en Europe. C'est le triomphe du théâtre populaire québécois sur le théâtre de répertoire étranger.

En terminant, cette thèse sur la pièce *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* se veut une porte d'entrée pour d'autres réflexions qui pourront nous en

apprendre davantage sur cette œuvre. Le texte de la pièce qui a été transcrit à partir de la bande sonore de Réginald Hamel devrait en faciliter l'étude. Dans une veine d'étude de la littérature canadienne comparée, la transcription permettra l'élaboration d'autres parallèles avec des pièces de théâtre québécois, canadiennes-anglaises ou même étrangères. Cet ouvrage permettra également d'éclaircir les circonstances du début de carrière des acteurs-créateurs du *Spectacle d'adieu*. Comme le souligne Jean-Claude Germain,

Il ne faut jamais oublier que la majeure partie du succès du *Spectacle d'adieu* auprès du public appartient à la ferveur explosive d'une brochette de jeunes acteurs et actrices professionnels débordant de talent, de naturel et d'assurance. Qui sait? On pouvait sans doute deviner les carrières qu'ils auraient par la suite. (« JCG/Paul Thompson, courriel »)

Ultimement, cette étude sur le *Spectacle d'adieu* contribuera à mieux comprendre la dramaturgie de Jean-Claude Germain et le travail. Cette pièce doit être soulignée comme une première étape importante de sa carrière prolifique.

## Bibliographie

### Ouvrages cités

- Andrès, Bernard, Yves Lacroix et Lorraine Hébert. « Itinéraire pour une môman : entretien-montage avec Louise Dussault ». *Jeu : revue de théâtre* 17.4 (1980) : 84-95.
- « Arrestations lors d'une manifestation contre le jour du Dominion ». *Bilan du siècle*. Université de Sherbrooke. Page consultée le 16 décembre 2014. <<http://www.bilan.usherb.ca/bilan/pages/evenements/21043.html>>.
- Barnet, David. « Collective Creation ». *The Oxford Companion to Canadian Theatre*. Dir. Eugene Benson et L. W. Conolly. Oxford et Toronto, Oxford University Press, 1989. 106-108.
- Beauchamp-Rank, Hélène. « La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires ». *Le Théâtre canadien-français*. Dir. Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank. Montréal, Fides, 1976. 267-290.
- Beaulieu, Victor-Lévy. « Le Québec, la langue pis sa contre-culture » *Études littéraires* 6.3 (1973) : 363-368.
- Bélair, Michel. *Le Nouveau Théâtre québécois*. Ottawa : Leméac, 1973.
- . « Une lutte à finir ». *Le Devoir*. 25 Septembre 1969.
- Belzil, Patricia. « Renaud, Gilles ». *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*. Dir. Michel Vaïs. Montréal : Éditions Québec/Amérique, 2008. 340-342.
- Berthiaume, Guy. « Contrechamp sur la contre-culture ». *À Rayons ouverts : chroniques de bibliothèque et archives nationales du Québec*. 86 Printemps-été (2011) : 3.
- Bertin, Raymond. « Lachapelle, Andrée ». *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*. Dir. Michel Vaïs. Montréal : Éditions Québec/Amérique, 2008. 217-219.
- . « Rioux, Monique ». *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*. Dir. Michel Vaïs. Montréal : Éditions Québec Amérique, 2008. 344-345.
- Bessai, Diane. « Documentary Drama ». *The Oxford Companion to Canadian Theatre*. Dir. Eugene Benson et L. W. Conolly. Oxford et Toronto, Oxford University Press, 1989. 142-144.

- . *Playwrights of Collective Creation*. Toronto : Les Éditions Simon & Pierre Ltée, 1992.
- Betti, Ugo. *L'île des chèvres*. Trad. Maurice Clavel. Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boréal, 2007.
- Bourassa, André G. « Jean-Claude Germain ». *L'encyclopédie canadienne*. Page consultée le 23 mars 2013.  
<<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/jeanclaude-germain>>.
- Bourdages, Étienne. « Leblanc, Nicole ». *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*. Dir. Michel Vaïs. Montréal : Éditions Québec/Amérique, 2008. 234-235.
- Bradby, David. « Obituary [Roger Planchon] ». *The Guardian*. 20 mai 2009.
- Brisset, Annie. *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil : Le Préambule, 1990.
- Camlot, Jason. « Issues related to transcribing an audio tape ». Courriel à Gregory Reid. 18 juin 2010.
- Cauchy, Clairandrée. « McGill français, il y a 40 ans - L'impossible union de causes qui s'opposent ». *Le Devoir*. 28 mars 2009. Page consultée le 16 décembre 2014.  
<<http://www.ledevoir.com/societe/education/242305/mcgill-francais-il-y-a-40-ans-l-impossible-union-de-causes-qui-s-opposent>>.
- Claudé, Paul. *Le Soulier de satin*. Paris, Gallimard, 1929.
- Collection Réginald Hamel. *CRCCF : Centre de recherche en civilisation canadienne-française*. Université d'Ottawa. Page consultée le 20 septembre 2012.  
<<http://www.crcf.uottawa.ca/fonds/P109.html>>.
- Cotnam, Jacques. « Du sentiment national dans le théâtre québécois ». *Le Théâtre canadien-français*. Dir. Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank. Montréal, Fides, 1976. 341-368.
- . *Le Théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*. Montréal, Fides, 1976.
- Coulbois, Jean-Claude. Réalisateur. *Un miroir sur la scène*. Office national du film du Canada, 1997.
- Corneille, Pierre. *Le Cid*. Paris, Libro, 2012.

- « Création du réseau des Universités du Québec ». *Bilan du siècle*. Université de Sherbrooke. Page consultée le 16 décembre 2014.  
<<http://www.bilan.usherb.ca/bilan/pages/evenements/1923.html>>.
- Dassylva, Martial. « À un âge où on est sans pitié ». *Un théâtre en effervescence : critiques et chroniques 1965-1972*. Montréal, Éditions La Presse, 1975. 97-98.
- . « Jeanne d'Arc au cirque ou la journée d'un nationaliste ». *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc* de Guy Thauvette. Montréal : Les herbes rouges, 1991. 254-255.
- . « Quelques articles du crédo théâtral de Jean-Claude Germain ». *La Presse* [Montréal] 6 mai 1972 : D5+.
- David, Gilbert. « Le cru et le cool. Les débuts de la création collective en théâtre ». *Les Arts et les années 60*. Francine Couture (Dir.) Montréal, Triptyque. 1991. 121-131.
- Dé, Claire. « Bastien, Jean-Luc ». *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*. Dir. Michel Vaïs. Montréal : Éditions Québec Amérique, 2008. 34-35.
- Desrochers, Marie-France, Marie-Renée Charest, Clément Cazalais, Marc Doré et Jean Bauer. « Théâtre québécois et... théâtre au Québec : 1971 ». *Jeu : revue de théâtre* 7 (1978) : 50-58.
- Egarvari, Tibor. Interview personnel. 2 avril 2015.
- Filewod, Alan. « Alternate Theatre ». *The Oxford Companion to Canadian Theatre*. Dir. Eugene Benson et L. W. Conolly. Oxford et Toronto, Oxford University Press, 1989. 16-20.
- . « Collective Creation ». *The Canadian Encyclopedia*. Page consultée le 23 mars 2013. <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/collective-creation>>.
- . *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada*. Toronto, University of Toronto Press, 1987.
- Fonds d'archives du théâtre populaire du Québec. *Service des archives et de gestion des documents*. Université du Québec à Montréal.  
Page consultée le 27 juin 2013.  
<[http://www.archives.uqam.ca/pages/archives\\_privees/genere\\_rdaq.asp?varcote=58P](http://www.archives.uqam.ca/pages/archives_privees/genere_rdaq.asp?varcote=58P)>.
- Forsyth, Louise H. « Jean-Claude Germain ». *The Oxford Companion to Canadian Theatre* Dir. Eugene Benson et L. W. Conolly. Oxford et Toronto, Oxford University Press. 230-232.

- Garon, Jean. « Un avenir prometteur ». *Le Soleil*. [Montréal] 25 septembre 1969.
- « Germain, Jean-Claude ». *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*. Page consultée le 25 avril 2013.  
<[http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/document.xsp?id=0719&qid=sdx\\_q0](http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/document.xsp?id=0719&qid=sdx_q0)>.
- Germain, Jean-Claude. *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha! suivi de Si les Sanssoucis s'en soucient, ces Sanssoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter*. Ottawa : Leméac, 1972.
- . Interview personnel. 30 octobre 2007.
- . Interview personnel. 17 décembre 2010.
- . « JCG/Enfants de Chénier ». Courriel à François Martel. 15 mars 2008.
- . « JCG/Paul Thompson ». Courriel à François Martel. 7 avril 2015.
- . « Le théâtre québécois libre au pouvoir ». *Digeste Éclair*. 4.2. 2 février (1969) : 8-10, 12, 13.
- . « Les Enfants de Chénier en 1969 ». *La revue de l'aut'journal*. 12 Hiver (2009-2010) : 13-22.
- . « Les Maudits anglais et Notes from Quebec ». Courriel à François Martel 3 avril 2013.
- . « Portrait d'un martyr de l'art ». *Digeste Éclair*. Décembre (1968) : 13-16.
- . *Rue Fabre, centre de l'univers : historiottes de mon jeune âge*. Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2007.
- . « Théâtre Québécois or Théâtre Protestant? » *Canadian Theatre Review*. Numéro 11 Été (1976) : 8-22.
- Godin, Jean-Cléo. « Mal écrire ou parler beau, transcription de la langue parlée ». *Présence francophone*. 31 (1987) : 113-120.
- Greffard, Madeleine et Jean-Guy Sabourin. *Le Théâtre québécois*. Montréal, Boréal, 2005.
- Gruslin, Adrien. « Des enfants de Chénier à la salle Fred-Barry ». *Jeu : revue de théâtre*. 21.4 (1981) : 21-30.
- . « La courtepoinette de Jean-Claude Germain ». *Le Devoir* [Montréal], 28 octobre 1978 : 23.

- Gruslin, Adrien et Michel Vaïs. « La N.C.T. — Éducation et théâtre : entretien avec Françoise Graton et Gilles Pelletier ». *Jeu : revue de théâtre*. 30.1 (1984) : 140-157.
- Gruslin, Adrien. *Le théâtre et l'État au Québec*. Montréal, VLB éditeur, 1981.
- Handfield, Micheline. « Le Théâtre du Même Nom ressuscite "Aurore l'enfant martyr" ... à sa façon ». *Québec Presse*, 22 mars 1970 : A16.
- Hébert, Lorraine. « Capteurs de rêve ». *Journal École nationale de théâtre / National Theatre School Journal*. Page consultée le 16 novembre 2012. <[http://www.ent-nts.ca/journal/j16p05\\_reves.htm](http://www.ent-nts.ca/journal/j16p05_reves.htm)>.
- Huffman, Shawn. « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction ». *Théâtre québécois 1975-1995*. Dir. Dominique Lafon. Montréal, Fides, 2001. 73-91.
- Introduction. *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome 4. 1960-1969. Dir. Maurice Lemire. Fides. xi-xli. 1984.
- Jacquot, Jean. « Introduction. » *Les voix de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, Éditions du CNRS, 1970, 21-32.
- Johnston, Denis W. Revue de *Dangerous Traditions: A Passe Muraille Anthology*, ed. Judith Rudakoff *Theatre Research in Canada* 17.2 Fall 1996. Page consultée le 2 octobre 2013. <<http://journals.hil.unb.ca/index.php/tric/article/view/7153/8212>>.
- . *Up the mainstream : the rise of Toronto's alternative theatres, 1968-1975*. Toronto, University of Toronto Press, 1991.
- Kennedy, Brian. *The Baron Bold and The Beautiful Maid : A Compact History of Canadian Theatre*. Toronto, Playwrights Canada Press, 2004.
- Lamy, Jonathan. « Une littérature d'audace ». À Rayons ouverts : chroniques de bibliothèque et archives nationales du Québec. 86 Printemps-été (2011) : 17-19.
- Lamy, Suzanne. « Pour Noël 72, une Charlotte "électrique". Nicole Leblanc a joué en trois ans 13 pièces de Jean-Claude Germain ». *Châtelaine* 13.12 Décembre (1972) : 14.
- Larrue, Jean-Marc. « La création collective au Québec ». *Théâtre québécois 1975-1995*. Dir. Dominique Lafon. Montréal, Fides, 2001. 151-177.
- Lavoie, Pierre. « Bio-bibliographie ». *Jeu : revue de théâtre*. 13, automne (1979) : 105-141.

- L'Ecuyer, John. Réalisateur. *Uncommon Hero*. Office national du film du Canada, 2011.
- Legris, René, Jean-Marc Larrue, André G.-Bourassa et Gilbert David. *Le Théâtre au Québec 1825-1980*. Montréal, Vlb éditeur, 1988.
- Leroux, Normand. « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977 : Le théâtre ». *Études françaises*. 13.3-4 (1977) : 339-363.
- « *L'Osstidcho - Partie II : La contestation* ». *Bibliothèque et Archives nationales du Québec*. *Youtube*. Page consultée le 16 décembre 2014.  
<<http://www.youtube.com/watch?v=BAuYYZcmNVU>>.
- Macduff, Pierre. « Le Théâtre d'Aujourd'hui ». *The Oxford Companion to Canadian Theatre*. Dir. Eugene Benson et L. W. Conolly. Oxford et Oxford University Press, 1989. 529-530.
- Maheu, Pierre. « Laïcisme et conscience nationale ». *Québec Underground*. Montréal, Médiart (1973) : 102-109.
- Mailhot, Laurent. « Métamorphoses ». *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc* de Guy Thauvette. Montréal, Les herbes rouges, 1991. 263-268.
- . « Orientations récentes du théâtre québécois ». *Le Théâtre canadien-français*. Dir. Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank. Montréal, Fides, 1976. 319-340.
- Mailhot, Laurent et Jean-Cléo Godin. *Théâtre québécois I*. Montréal, Hurtubise, HMH, 1981.
- . *Théâtre québécois II*. Montréal, Hurtubise HMH, 1981.
- Major, Robert. « Parti Pris. » *L'encyclopédie canadienne*. Historica Canada. Page consultée le 16 décembre 2014.  
<<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/parti-pris/fr/>>.
- « Manifestation en faveur de la francisation de l'Université McGill ». *Bilan du siècle*. Université de Sherbrooke, page consultée le 14 octobre 2013.  
<<http://www.bilan.usherb.ca/bilan/pages/evenements/21029.html>>.
- Nardocchio, Elaine F. *Theatre and Politics in Modern Quebec*. Edmonton, University of Alberta Press, 1986.

- Nestruck, J. Kelly. « Beyond *The Farm Show*: Warm-Hearted and Entertaining, but not really much beyond *The Farm Show*. » *The Globe and Mail*. 3 juillet 2013. Page consultée le 2 septembre 2013. <<http://www.theglobeandmail.com/arts/summer-entertainment/beyond-the-farm-show-warm-hearted-and-entertaining-but-not-much-beyond-the-farm-show/article12949418/>>.
- Nunn, Robert C. « *The Farm Show* ». *The Oxford Companion to Canadian Theatre*. Dir. Eugene Benson et L. W. Conolly. Oxford et Toronto, Oxford University Press, 1989. 201-202.
- . « The Meeting of Actuality and Theatricality in *The Farm Show* ». *Canadian Drama* 8 (1982) : 42-54.
- Ochs, Elinor. « Transcription as Theory ». *Developmental Pragmatics*. Dir. Elinor Ochs et Bambi B. Schieffelin. Seattle, Academic Press, 1979. 43-72.
- « Odette Gagnon ». *Association québécoise des auteurs dramatiques : Liste des auteurs*. Page consultée le 30 juillet 2013. <<http://www.aqad.qc.ca>>.
- Ondaatje Michael. Réalisateur. *Films by Michael Ondaatje*. Mongrel Media, 1974.
- . Réalisateur. *The Clinton Special*. Mongrel Media, 1974.
- Ouaknine, Serge, « Étude et reconstitution du déroulement du spectacle ». Dir. Jean Jacquot, *Les voix de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, Éditions du CNRS, 1970, p. 33-129.
- Petrowski, Nathalie. « Nicole Leblanc et le respire du Québec ». *Le Devoir* [Montréal], 2 février 1980 : 19.
- « Première de la "Nuit de la poésie" au Gesù ». *Bilan du siècle*. Université de Sherbrooke. Page consultée le 14 octobre 2013. <<http://www.bilan.usherb.ca/bilan/pages/evenements/2145.html>>.
- Prix Fleury-Mesplet. *Salon du livre de Montréal : Prix remis au salon*. Page consultée le 23 mars 2013. <<http://www.salondulivredemontreal.com/prixsalon.asp>>.
- Prix Gascon-Thomas. *École nationale de théâtre du Canada*. Page consultée le 23 mars 2013. <<http://www.ent-nts.ca/fr/actualites/prix/>>.
- Przychodzen, Janusz. *Vie et mort du théâtre au Québec : Introduction à une théâtritude*. Paris, L'Harmattan, 2001.
- « Publication de la revue «Études Françaises» ». *Bilan du siècle*. Université de Sherbrooke. Page consultée le 16 décembre 2014. <<http://www.bilan.usherb.ca/bilan/pages/evenements/1696.html>>.

- « Publication de l'ouvrage égalité ou indépendance ». *Bilan du siècle*. Université de Sherbrooke. Page consultée le 16 décembre 2014.  
<<http://www.bilan.usherb.ca/bilan/pages/evenements/20871.html>>.
- « Renaud, Madeleine (1900-1994) ». *Encyclopaedia Universalis*. Page consultée le 30 juillet 2013. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/madeleine-renaud/>>.
- Rioux, Marcel. « Remarques sur le phénomène *Parti pris* ». *Index de Parti pris 1963-1968*. Dir. Joseph Bonenfant. Sherbrooke, Centre d'étude des littératures d'expression française, 1975. 3-9.
- Robert, Lucie. « The New Quebec Theatre ». *Canadian Canons: Essays in Literary Value*. Dir. Robert Lecker. Toronto: University of Toronto Press, 1991. 112-123.
- Roux, Jean-Louis, Michel Garneau et Tom Hendry (Dir.) *L'École : Le Premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada / The School : The First Quarter of a Century of The National Theatre School of Canada*. Montréal, Stanké, 1985.
- Roy, Bruno. *L'Osstidcho ou le désordre libérateur*. Montréal, XYZ, 2008.
- Schieffelin, Edward L. « Moving Performance to Text » Courriel à François Martel. 14 mars 2010.
- . « Moving Performance to Text: Can Performance be Transcribed? ». *Oral Tradition* 20.1 (2005): 80-92.
- « Signature d'une deuxième entente entre le Québec et la France ». *Bilan du siècle*. Université de Sherbrooke. Page consultée le 16 décembre 2014.  
<<http://www.bilan.usherb.ca/bilan/pages/evenements/1702.html>>.
- S.M. « Jean-Claude Germain : "Venez pu me parler du théâtre québécois" ». *Québec-Press* 23 septembre 1973 : 18.
- Stratford, Philip. *All the Polarities. Comparative Studies in Contemporary Canadian Novels in French and English*. Toronto, ECW Press, 1986. Trad. Monique V. Landa. *Pôles et convergences : essai sur le roman canadien et québécois*. Montréal, Liber, 1991.
- Thauvette, Guy. « Avant-propos. » *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc*. Montréal : Les Herbes rouges, 1991. 11-27.
- Théâtre d'Aujourd'hui. « Informations pratiques. Notre salle Jean-Claude Germain ». *Théâtre d'Aujourd'hui*. Page consultée le 12 septembre 2013.  
<<http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/infosallejcg#a2K8b4LLar3yBuabZah1vI>>.

- . « Mission et historique ». *Théâtre d'Aujourd'hui*. Page consultée le 23 mars 2013. <<http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/historique>>.
- Théâtre du Même Nom. *Les enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu*. Université de Montréal. Division des archives. Fonds des Services audiovisuels (D0005). RAU0063. Deux enregistrements sonores, 1969.
- . « Vente de feu au théâtre du même nom : *Les enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* ». Communiqué. Montréal, 15 septembre 1969.
- Theatre Passe Muraille. « About TPM ». *Theatre Passe Muraille*. Page consultée le 23 mars 2013. <<http://www.passemuraille.on.ca/about/about-tpm/>>.
- . *The Farm Show*. Toronto: The Coach House Press, 1976.
- Thompson, Paul. Interview personnel. 16 avril 2013.
- . « 2011 : Prix de la réalisation artistique : Théâtre ». *Prix du Gouverneur général pour les arts du spectacle*. Page consultée le 16 décembre 2014. <<http://www.ggpaa.ca/award-ipients/thompson-paul.aspx>>.
- Usmiani, Renate. *Second Stage : The Alternative Theatre Movement in Canada*. Vancouver : University of British Columbia Press, 1983.
- Vaillancourt, Roseline. « La mythologie québécoise dans le théâtre de Jean-Claude Germain ». Mémoire de maîtrise. Université de Montréal, 1978.
- Vaïs, Michel. « Dussault, Louissette ». *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*. Dir. Michel Vaïs. Montréal : Éditions Québec/Amérique, 2008. 134.
- . « Quebec ». *Contemporary Canadian Theatre New World Visions*. Dir. Anton Wagner. Toronto : Simon & Pierre, 1985. 118-127.
- Villemure, Fernand. « Aspects de la création collective au Québec ». *Jeu : revue de théâtre* 4 (1977) : 57-71.
- Wagner, Anton. « Paul Thompson ». *The Canadian Encyclopedia*. Page consultée le 23 mars 2013. <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/paul-thompson>>.
- Wallace, Robert. « Holding the Focus : Paul Thompson at Theatre Passe Muraille Ten Years Later ». *Canadian Drama / L'art dramatique canadien* 8.1 (1982) : 55-65.
- . « Paul Thompson at Theatre Passe Muraille : Bits and Pieces ». *Open Letter* 2.7 Printemps (1974) : 54.

### Ouvrages consultés

- Anouilh, Jean. *Nouvelles pièces noires : Jézabel, Antigone, Roméo et Jeannette, Médée*. Paris : La Table ronde, 1947.
- Bednarski, Betty et Irene Oore. Dir. *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*. Montréal : XYZ, 1997.
- Côté-Legault, Antoine. « L'affirmation culturelle québécoise dans le mouvement du jeune théâtre : Grand Cirque Ordinaire et Théâtre du Même Nom (1969-1961) ». Mémoire de maîtrise. Université d'Ottawa. 2012.
- Dassylva, Martial. *Un Théâtre en effervescence : Critiques et chroniques 1965-1972*. Montréal : Les éditions La Presse, 1975.
- Eschyle. *Tragédies*. Trad. Paul Mazon. Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- Filewod, Alan. *Performing Canada : The Nation Enacted in the Imagined Theatre*. Kamloops : Textual Studies in Canada, 2002.
- Geddes, Gary. *Les maudits anglais*. Toronto : Playwrights Canada, 1984.
- Gignoux, Hubert. *Histoire d'une famille théâtrale*. Suisse : Éditions de l'Aire. 1984.
- Giraudoux, Jean. *Théâtre*. Tome 2. Paris, Éditions Bernard Grasset, 1971.
- Godin, Jean-Cléo et Dominique Lafond. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montréal : Leméac, 1999.
- Lorca, Federico García. *Yerma*. Trad. Marcelle Auclair. Œuvres complètes, vol. 2. Paris, Gallimard, 1990, 523-570.
- Molière. *Le Médecin malgré lui*. Paris, Bordas, 1964.
- Molière. *Œuvres complètes*. Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- Musset, Alfred de. *On ne badine pas avec l'amour*. Paris, Éditions Bordas, 1968.
- Jean-Claude Germain (au théâtre d') aujourd'hui. *Jeu*. 13 Automne. Montréal, 1979.
- Racine, Jean. *Andromaque*. Paris, Classiques Hachette, 2006.
- Salutin, Rick et Theatre Passe Muraille. *1837 : A History, A Play*. Toronto: Playwrights Canada Press : Toronto, 1976.

Shakespeare, William. *La Tragédie d'Hamlet*. Trad. Yves Bonnefoy. Paris, Gallimard, 1957.

*SpokenWeb: Developing a Comprehensive Web-Based Digital Spoken Word Archive for Literary Research*. Université Concordia. Page consultée le 20 avril 2015. <<http://spokenweb.concordia.ca/>>.

Thauvette, Guy. *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? : reconstitution du spectacle*. Montréal : Les Herbes rouges, 1991.

Warren, Jean-Philippe. *Une douce anarchie : les années 68 au Québec*. Montréal : Boréal, 2008.

## Annexe

### Photos



Photo 1 : En haut : Gilles Renaud et Jean-Claude Germain. Au centre : Monique Rioux et Jean-Luc Bastien. En bas, de gauche à droite : Louise Dussault et Nicole Leblanc. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.



Photo 2 : Gilles Renaud, Monique Rioux, Nicole Leblanc, Louise Dussault et Jean-Luc Bastien. Courtoisie Jean-Claude Germain. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.



Photo 3 : Louissette Dussault, Gilles Renaud, Monique Rioux, Jean-Luc Bastien et Nicole Leblanc à l'entrée de la salle de spectacle du Théâtre d'aujourd'hui en 1969.  
\*Courtoisie Jean-Claude Germain.



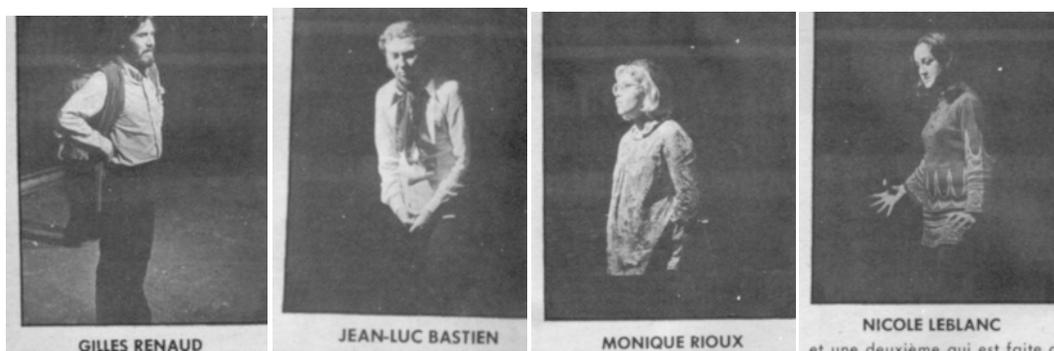
Jean-Claude Germain

— La troupe du Théâtre du Même Nom.

Photo 4 : De gauche à droite : Jean-Claude Germain, Louissette Dussault, Monique Rioux, Nicole Leblanc, Jean-Luc Bastien et Gilles Renaud. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.



Photo 5 : Nicole Leblanc, Gilles Renaud, Monique Rioux, Jean-Luc Bastien et Louisette Dussault. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.



Photos 6, 7, 8, 9 : Quelques membres de la troupe photographiés pendant le spectacle. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.

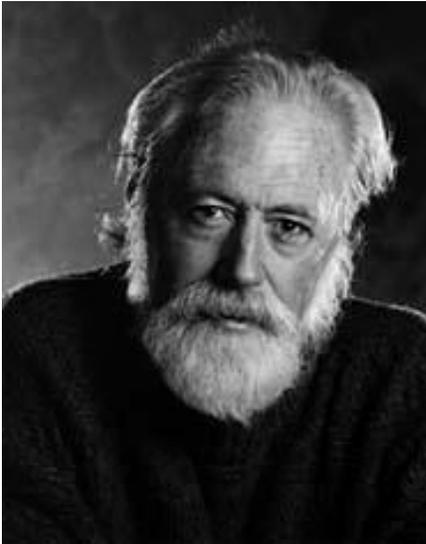


Photo 10 : Paul Thompson  
Source: *Playwrights Guild of Canada*  
<http://www.playwrightsguild.ca/playwright/paul-thompson>

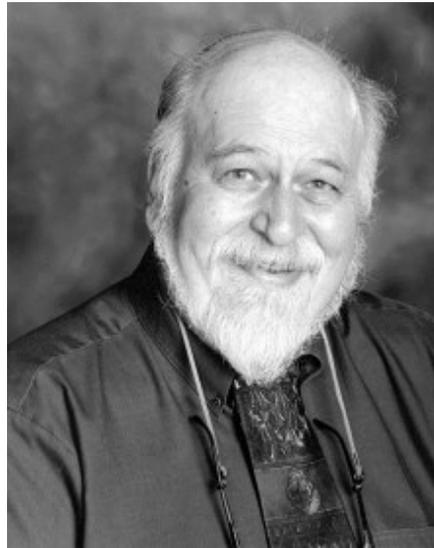


Photo 11 : Jean-Claude Germain (2009)  
Source : Jean-Guy Thibodeau (*Le Devoir*)



Photo 12 : Anne Anglin (gauche), Miles Potter (haut), Paul Thompson (bas) et Fina MacDonnell (droite)  
Source : *The Canadian Encyclopedia*

## Images

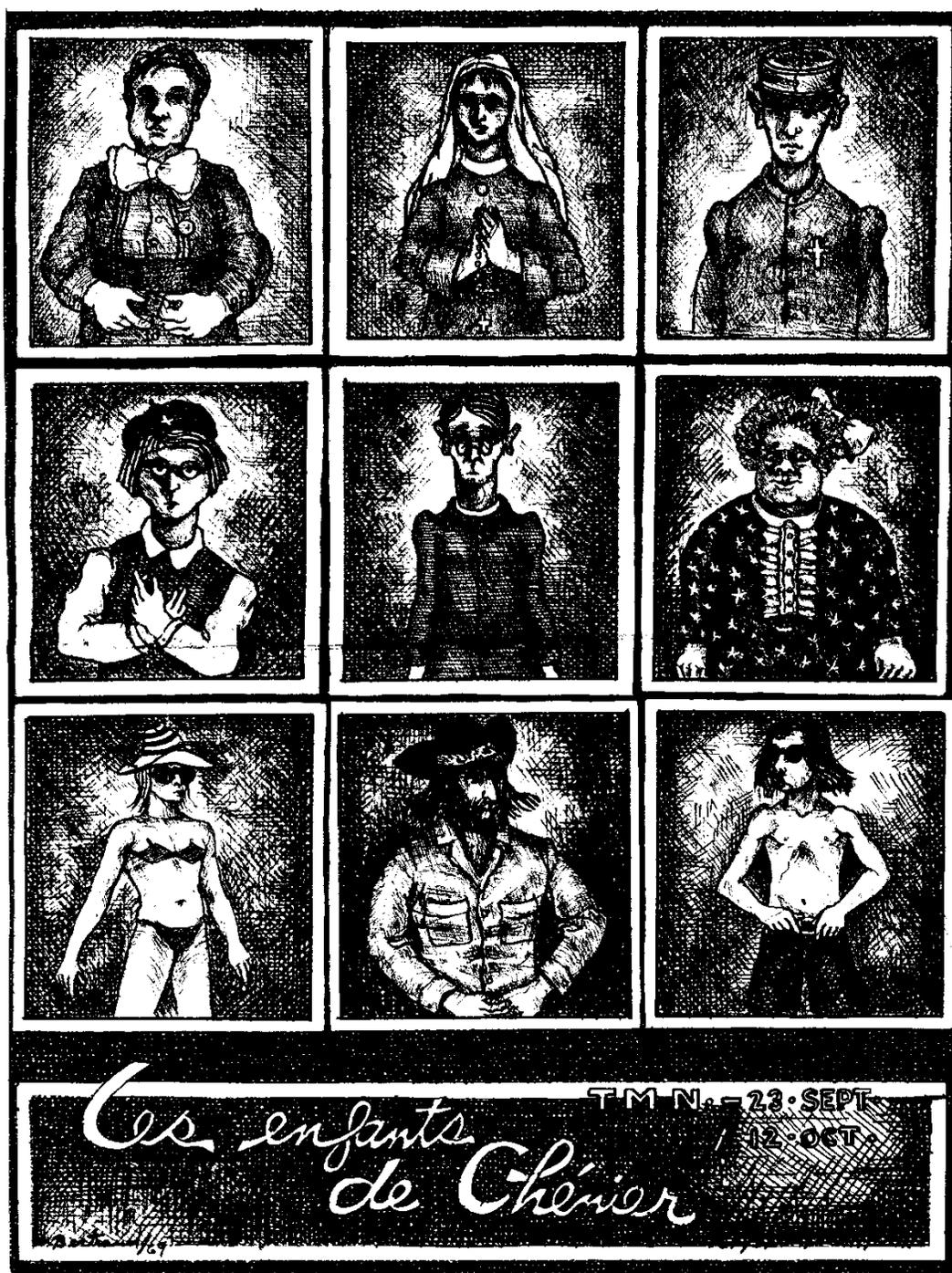


Image 1 : Recto de l'affiche publicitaire dessinée du *Spectacle d'adieu*. On peut peut-être y reconnaître quelques personnages du spectacle dont le cowboy Randolph Scott joué par Gilles Renaud à la scène 17, la religieuse jouée par Nicole Leblanc à la scène 19. Le personnage avec un béret est peut-être le portrait de Jean-Luc Bastien qui en portait un aussi à l'époque selon Jean-Claude Germain. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.

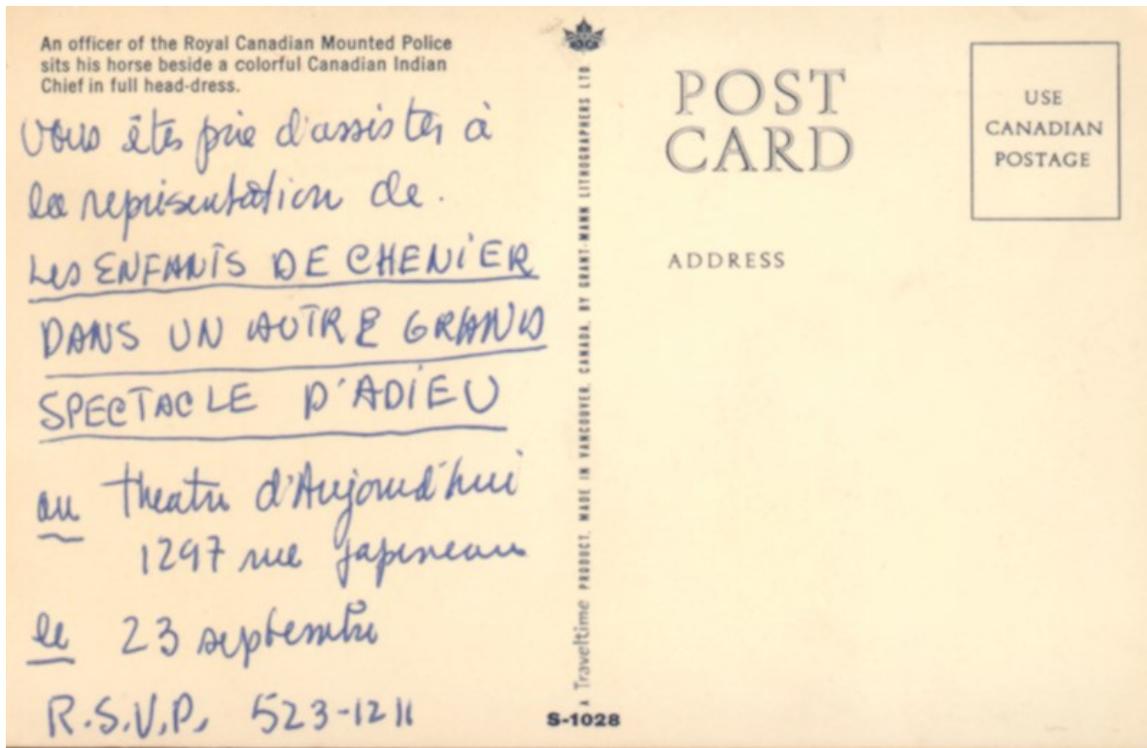


Image 2 : Carte d'invitation au spectacle. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.



Image 3 : Verso de l'affiche du Spectacle d'adieu signée tel un manifeste par tous les comédiens de la troupe et Jean-Claude Germain. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.

THEATRE DU MEME NOM\*THEATRE DU MEME NOM  
 THEATRE DU MEME NOM\*THEATRE DU  
 \*THEATRE DU MEME NOM\*

\*\*\*\*\*

CE SOIR

LE THEATRE DU MEME NOM

présente

EN PROGRAMME DOUBLE

DANS UN AUTRE GRAND SPECTACLE D'ADIEU

\*\*\*\*\*

LES ENFANTS DE CHENIER

VS

L'équipe des champions de France  
 MARIVAUX-MOLIERE-MUSSET-GIRAUDOUX

\*\*\*\*\*

Entracte de 15 minutes

\*\*\*\*\*

LES ENFANTS DE CHENIER

VS

L'équipe des autorités  
 CLAUDEL-MARCEAU-ANOUILH-GIRAUDOUX-  
 EURIPIDE-ESCHYLE-RACINE-CORNEILLE  
 SHAKESPEARE

\*\*\*\*\*

LES ENFANTS DE CHENIER (par ordre d'entrée en scène)-GILLES  
 RENAUD, NICOLE LEBLANC, MONIQUE RIOUX, JEAN-LUC BASTIEN, LOUI-  
 SETTE DUSSAULT et -à compter du 30 septembre- ODETTE GAGNON\*  
 COACH-JEAN-CLAUDE GERMAIN\* ECLAIRAGE- JEAN DUHAIME\*REGIS-  
 SEUR- MICHEL CARON\* STENOGRAPHE OFFICIEL- CLAUDE COUILLARD\*  
 TELEGRAPHISTE- MARIE-HELENE FALCON\* AFFICHES- JEAN BERTRAND\*  
 PHOTOGRAPHIES- GILLES CORBEIL\*\*\* Ce spectacle qui est une  
 création collective, a été réalisé en co-production avec  
 le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui \*\*\*\* PETITES ANNONCES  
 CLASSEES- A compter du 22 octobre et ce jusqu'au 23 novem-  
 bre, le THEATRE D'AUJOURD'HUI présentera un autre grand  
 spectacle de requiem: ROSENCRANTZ ET GULDENSTERN SONT  
MORTS DE TOM STOPPARD.

Image 4 : Affiche descriptive du *Spectacle d'adieu*. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.

THEATRE DU MEME NOM \* THEATRE DU MEME NOM \* THEATRE DU MEME NOM  
 THEATRE DU MEME NOM \* THEATRE DU MEME NOM \* THEATRE DU  
 THEATRE DU MEME NOM \* THEATRE DU MEME NOM  
 THEATRE DU MEME NOM \* THEATRE DU  
 \* THEATRE DU MEME NOM \*

COMMUNIQUE DE PRESSE

Pour publication immédiate

VENTE DE FEU AU THEATRE DU MEME NOM: LES ENFANTS DE  
 CHENIER DANS UN AUTRE GRAND SPECTACLE D'ADIEU

(Lundi le 15 septembre 1969)- A compter du 23 septembre et  
 ce jusqu'au 11 octobre (relâche les lundis), le Théâtre du  
 M<sup>4</sup>ême Nom inaugurera sa première saison par une création collec-  
 tive, LES ENFANTS DE CHENIER DANS UN AUTRE GRAND SPECTACLE D'ADIEU,  
 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, 1297 rue Papineau (ancien  
 théâtre des Apprentis Sorciers).

Réalisé en co-production avec le Théâtre d'Aujourd'hui, ce  
 spectacle d'adieu n'est pas la première manifestation publique  
 du Théâtre du Même Nom. Depuis sa naissance en février dernier,  
 le Théâtre du Même Nom s'est vu confier la responsabilité de  
THEATRE ET ENGAGEMENT, un des douze tableaux du film, Situation  
 du théâtre au Québec, que Jacques Gagné a réalisé pour l'Office  
 du film du Québec et qui sera présenté à Montréal très bientôt.  
 En juin dernier, au 3e Festival-Carrefour A.C.T.A., le Théâtre  
 du Même Nom assurait également l'illustration des divers thèmes  
 de discussion et présentait cinq spectacles d'environ quinze mi-  
 nutes.

Avant de recommencer à neuf et de se consacrer exclusivement  
 au théâtre québécois, les membres du Théâtre du Même Nom, Gilles  
 Renaud, Jean-Luc Bastien, Nicole Loblanc, Louisette Dussault,  
 Monique Rioux, Odette Gagnon et Jean-Claude Germain, ont senti  
 le besoin de faire l'inventaire, de liquider le vieux "stock",  
 les vieux meubles, les vieilles perruques et d'inviter le public  
 à une vente de feu. D'où un spectacle d'adieu.

...  
 ...2/

...2

D'adieux à Corneille, à Molière, à Marivaux, à Musset, à Giraudoux, à Anouilh et à plusieurs autres non moins "doux à entendre".

Création collective, Les enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu s'est organisé autour d'improvisations qui utilisaient les extraits classiques comme canevas. Chacun des participants ayant lui-même choisi les extraits "qu'il avait toujours voulu interpréter" - il n'y a que des grands rôles dans les adieux-, le spectacle peut se diviser en une première partie qui comprend des combats amoureux et une deuxième qui est faite de monologues.

Quant au thème général du spectacle, il s'est imposé de lui-même et on pourrait le résumer comme suit: le comédien face à l'autorité sur scène et dans la vie.

Comme deuxième spectacle cette saison, Le Théâtre du Même Nom présentera trois courtes pièces de Marc F. Gélinas, Margo, Dimi et Mortier, dans une mise en scène de Jean-Luc Bastion, avec Nicole Loblanc et Gilles Renaud. Prévu pour le 25 novembre, ce spectacle sera également présenté au Centre du Théâtre d'aujourd'hui.

Du mardi au samedi, Les enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu débutera à 8 heures 30 et le dimanche à 7 heures 30. Pour toutes réservations: 523-1211

(30)

Pour tous renseignements: Jean-Claude Germain (524-8584 ou 524-3818)

Images 5 et 6 : Première et deuxième pages du communiqué annonçant le *Spectacle d'adieu*. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.

QUELQUES PRECISIONS TECHNIQUES  
ET MATERIELLES

Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu peut être présenté dans n'importe laquelle salle et nécessite un minimum de facilités techniques d'éclairage soit au moins 8 frenelles, 3 li-càs et un podium. Ce spectacle est présenté au public sans décors, sans accessoires et sans costumes. Si la chose est possible, il est même préférable que le spectacle soit présenté de plein-pied et que le public soit le plus près possible des comédiens.

Vu ses engagements, le Théâtre du Même Non ne pourra présenter son premier spectacle en dehors de Montréal qu'à compter du 10 novembre et ce jusqu'au 22 novembre inclusivement. Coût d'une représentation des Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu: \$350. à \$450 selon les distances et le nombre de - sièges.

Pour tous renseignements contacter le Théâtre du Même Non:

a/s de Jean-Claude Germain,

2363 rue Dorion,

Montréal

tel: 524-3818 ou 524-8584 ou 523-1211

de Jean-Luc Bastion,

5558 Decelles, appt 5

Montréal 250

Tel: 733-1292

Image 7 : Quelques précisions techniques et matérielles du spectacle. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.

EXTRAIT DES CRITIQUES

..."Derrière le massacre des classiques -massacre qu'il faut accepter de bon coeur- il faut sans doute voir à la fois le refus d'une civilisation trop lourde et mal assimilée et la peur qui naît d'un avenir incertain et troublant. En ce sens le spectacle du TMN est une réaction de santé, un peu confuse et brouillonne, mais foncièrement normale. C'est une étape qui devrait déboucher sur quelque chose de plus important et pour l'équipe du TMN et peut-être pour l'ensemble du monde artistique. MARTIAL DASSYLVA, La Presse le 24 septembre 1969

..." Les Enfants de Chénier ont certainement présenté le spectacle d'adieu le plus drôle que j'aie jamais vu." STROWAN ROBERTSON, The Gazette, le 24 septembre.

..." A la fin du grand spectacle d'adieu des Enfants de Chénier, les planches étaient recouvertes de cadavres. Il n'y avait pas de survivants. Ce fut la plus illustre funéraille à laquelle j'aie jamais assisté. JOHN RICHMOND, The Montreal Star, le 24 septembre.

..." Le Théâtre du Même Nom réussit à stigmatiser, dans une création collective, tous les lieux communs et toutes les facilités du théâtre conventionnel. Plus: à le ridiculiser complètement. S'inspirant des scènes les plus connues du répertoire dit "classique", l'équipe de Jean-Claude Germain fait la preuve du ridicule de la situation. Une preuve par le vide. Au delà de l'étiquette "théâtre engagé" et des considérations limitatives qui la supportent, Les Enfants de Chénier, sous des dehors faciles, reposent le problème de la relation du théâtre à la société qui le fait naître. De façon précise." MICHEL BELAIR, Le Devoir, 25 septembre 1969

..."Ce spectacle d'adieu du TMN est une entreprise de demystification à laquelle rien ne résiste, surtout pas les classiques...Ce déboulonnage est systématique est souvent brutal...Aucune trace d'incapacité malade dans cet "adieu" aux grands rôles. Tout se fait dans la joie et l'ardeur..." JEAN GARON, Le Soleil, 25 septembre

EXTRAIT DES CRITIQUES

...2

..." C'est le spectacle le plus drôle qu'on ait présenté à Montréal depuis des siècles. Je dis des siècles parce que, au théâtre, le temps ne s'égrène pas vite chez nous! ...C'est de la décolonisation culturelle. Il était temps. ..C'est pas "Dehors, les maudits Français!" que disent Les enfants de Chénier. C'est "Laissez-nous chercher, laissez nous trouver ce que nous sommes. Et cette recherche, au TMN, ne se fait pas dans l'angoisse. Elle se fait dans le rire. Dans le geste. Sans prétention." SERGE DUSSAULT, Le PETIT JOURNAL, 5 octobre.

..."Aussi le présent paragraphe que je continue à l'instant, qu'on le remarque bien, constitue non pas un jugement pontifical, mais un humble avis, un fraternel conseil, une joyeuse invitation, un plaisant aveu public d'une joie particulière: IL EST UTILE ET AGREABLE d'aller voir "Les enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu." Affirmation sans prétention de critique.mais avec la prétention de spectateur concerné par le théâtre." JEAN ROYER (ex-critique devenu journaliste) L'Action, 27 septembre.

-30\*

Images 8 et 9 : Première et deuxième pages d'extraits de critiques du spectacle colligées par Jean-Claude Germain. \*Courtoisie Jean-Claude Germain.

## Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
<i>Objectifs et hypothèse</i> .....	5
<i>Le rôle charnière joué par le Spectacle d'adieu</i> .....	6
<i>La présence du Spectacle d'adieu dans le discours critique sur la dramaturgie québécoise</i> .....	10
<i>Premier facteur : l'absence du Spectacle d'adieu dans le discours critique</i> .....	13
<i>Deuxième facteur : la diffusion restreinte</i> .....	16
Chapitre 1 : Inscription du <i>Spectacle d'adieu</i> dans son époque et dans l'histoire du théâtre québécois.....	22
<i>Manifestations et terrorisme</i> .....	24
<i>L'influence de la France</i> .....	28
<i>Projet d'indépendance politique, féminisme et déclin de l'influence de l'Église</i> .....	30
<i>Débat linguistique</i> .....	33
<i>Contestation étudiante</i> .....	34
<i>Mouvement de contestation à l'École nationale de théâtre</i> .....	36
<i>Évolution de la dramaturgie québécoise entre 1965 et 1970</i> .....	42
<i>Théâtre québécois pauvre et théâtre de répertoire subventionné</i> .....	44
<i>Contre-culture et création collective</i> .....	48
<i>Rejet de l'influence française au théâtre et québécoisisation du théâtre de répertoire</i> .....	54

<i>Revendications féministes</i> .....	58
<i>Des pièces et des évènements marquants</i> .....	60
<i>Le comédien québécois : portrait d'un colonisé</i> .....	62
<i>Portrait des figures d'autorité</i> .....	65
<i>Mécanismes de décolonisation : les blasphèmes</i> .....	68
<i>Méprises et jeux de langage</i> .....	69
<i>Confrontation entre langues française et joual</i> .....	70
<i>Ironie, autodérision et jeu des comédiens</i> .....	72
<i>Anachronismes</i> .....	73
<i>Remise en question de la religion</i> .....	76
<i>Un spectacle qui fait place aux femmes</i> .....	78
<i>Forme théâtrale</i> .....	80
<i>Conclusion</i> .....	84
 Chapitre 2 : Examen comparatif des créations collectives <i>Les Enfants de Chénier</i> dans un autre grand spectacle d'adieu (1969) et <i>The Farm Show</i> (1972).....	
<i>Objectif, hypothèse et méthodologie</i> .....	87
<i>Notes biographiques : Paul Thompson</i> .....	89
<i>Notes biographiques : Jean-Claude Germain</i> .....	94
<i>The Farm Show : un point de rupture dans l'histoire du théâtre canadien-anglais</i> .....	95
<i>Points communs entre The Farm Show et le Spectacle d'adieu</i> .....	104
<i>L'importance et la contribution des acteurs</i> .....	108
<i>La création d'une dramaturgie nationale par la création collective</i> .....	116
<i>La publication du texte</i> .....	121

<i>L'improvisation</i> .....	122
<i>La structure des deux spectacles</i> .....	124
<i>Conclusion</i> .....	129
Chapitre 3 : Méthodologie de la transcription .....	131
<i>Présentation formelle</i> .....	134
<i>Le temps</i> .....	136
<i>Les réactions de l'auditoire</i> .....	137
Tableau 3 .....	138
<i>Symboles et ponctuation</i> .....	139
<i>Langage</i> .....	140
<i>Processus de transcription</i> .....	144
<i>Notre propre méthode de transcription</i> .....	147
Chapitre 4 : Commentaires sur le <i>Spectacle d'adieu</i> .....	148
<i>Première partie</i> .....	151
Tableau 1 .....	153
Tableau 2 .....	157
Tableau 3 .....	159
Tableau 4 .....	160
Tableau 5 .....	163
Tableau 6 .....	165
Tableau 7 .....	166
Tableau 8 .....	166
Tableau 9 .....	169

Tableau 10 .....	170
Tableau 11 .....	174
Tableau 12 .....	175
Tableaux 13, 14 et 15 .....	177
Tableau 16 .....	180
Tableau 17 .....	182
Tableau 18 .....	185
<i>Deuxième partie</i> .....	<i>187</i>
Tableau 19 .....	188
Tableau 20 .....	189
Tableau 21 .....	191
Tableau 22 .....	192
Tableau 23 .....	193
Tableau 24 .....	193
Tableau 25 .....	195
Tableau 26 .....	195
Tableau 27 .....	196
<i>Conclusion</i> .....	<i>197</i>
Transcription du <i>Spectacle d'adieu</i> .....	199
<i>Première partie</i> .....	<i>199</i>
<i>Annonce du début du spectacle</i> .....	<i>199</i>
Tableau 1 .....	200
Tableau 2 .....	203

Tableau 3 .....	205
Tableau 4 .....	206
Tableau 5 .....	208
Tableau 6 .....	209
Tableau 7 .....	211
Tableau 8 .....	212
Tableau 9 .....	216
Tableau 10 .....	218
Tableau 11 .....	225
Tableau 12 .....	232
Tableau 13 .....	239
Tableau 14 .....	248
Tableau 15 .....	256
Tableau 16 .....	266
Tableau 17 .....	275
Tableau 18 .....	287
<i>Deuxième partie</i> .....	296
Tableau 19 .....	296
Tableau 20 .....	300
Tableau 21 .....	303
Tableau 22 .....	306
Tableau 23 .....	308
Tableau 24 .....	311

Tableau 25 .....	316
Tableau 26 .....	318
Tableau 27 .....	323
Conclusion .....	326
Bibliographie.....	331
<i>Ouvrages cités</i> .....	331
<i>Ouvrages consultés</i> .....	340
Annexe .....	342
<i>Photos</i> .....	342
<i>Images</i> .....	347