

C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine

1970

Jean-Claude Germain

Numéro 7, hiver 1978

Manifestes et textes théoriques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28648ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Germain, J.-C. (1978). C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine : 1970. *Jeu*, (7), 9–20.

C'EST PAS MOZART, C'EST LE SHAKESPEARE QUÉBÉCOIS QU'ON ASSASSINE

JEAN-CLAUDE GERMAIN

1970

Publié à l'origine dans l'Illettré (vol. I, numéro 1, janvier 1970), un journal littéraire à diffusion limitée et qui ne connut, sauf erreur, que deux livraisons, le texte de Jean-Claude Germain, C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine, déclenchait les controverses sur la place réelle de l'auteur dramatique dans notre théâtre. Secrétaire du Centre d'essai des auteurs dramatiques d'octobre 1968 à avril 1971 — Centre qui avait commencé dès 1965 à promouvoir la jeune dramaturgie québécoise — Germain est à cette époque animateur et dramaturg dans le groupe des Enfants de Chénier et, sans nul doute, très bien placé pour identifier les obstacles dressés contre le théâtre "québécois" naissant.

Aussi bien, Germain entreprenait-il le procès du théâtre "canadien-français", marqué selon lui au coin du culte universaliste bien-pensant et, en polémiste

redoutable, il découvrait la solidarité inattendue de l'Eglise, du Cabaret et du Théâtre dans leur commune et superficielle tentative de modernisation.

Canadien-français/Québécois, le paradigme peut apparaître aujourd'hui liquidé, relégué aux oubliettes de la sémantique postnationaliste... Et pourtant, il n'est pas sûr que nous soyons sortis indemnes de nos premiers coups de butoir libérateurs; une fois reconnus pour ce que nous sommes, en sommes-nous quittes avec la culture française ? L'influence tentaculaire anglo-américaine est-elle pour autant inexistante ? Où commence et se termine l'aliénation des nègres blancs d'Amérique ?

Toujours est-il que Germain articule son texte autour d'une opposition brutale : d'un côté, l'Universel, véritable gouffre du déracinement; de l'autre, un "nous-mêmes" singulièrement anémique, parce que, laisse-t-il entendre, son existence bien réelle passe en différé dans un poste contrôlé par des intérêts étrangers qui s'avèrent être défendus, dans un tourniquet tragi-

comique, par des colonisateurs de l'intérieur. Fable connue, mais pourtant méconnue encore au Québec ! Germain, en l'occurrence, ne s'embarrasse pas de nuances : il évacue cavalièrement toute la pratique théâtrale occidentale qui occupait la scène des années soixante. Outre que cette outrance en dit long sur le climat guerrier de l'époque, notre polémiste en veut d'abord à la pratique théâtrale autochtone et, nommément, à ces "fils du Père Legault" (!!!) qui perpétuent une tradition de répertoire et de jeu aliéné; du reste, Germain a bien soin de clouer au pilori les responsables de la situation théâtrale dominante et officielle : gadgétisation, culturalisme, commer-

cialisation, vedettariat.

Germain revendique donc une autonomie culturelle absolue, qui enclencherait, mais sur notre terrain, un nouveau rapport au monde; cette réappropriation de notre territoire culturel, trop longtemps laissé à l'abandon, précéderait tout échange qui se voudrait original et conséquent avec une autre culture constituée. Cette vue de l'esprit, induite par commodité ici, a sans doute alimenté bien des malentendus, réconforté plein d'ignorances; mais elle n'en a pas moins permis l'exploration d'une large pratique dramaturgique au Québec.

g. d.

L'auteur dramatique québécois est-il un spécimen humain en voie d'extinction ? Plus les réalisations d'une forme d'art sont anémiques, plus les questions qu'on se pose à son sujet sont profondes, abstraites ou universelles. La tristement célèbre question, "La littérature québécoise existe-t-elle ?", que le supplément littéraire du *Devoir** a posé annuellement pendant dix ans ou plus, est là pour en témoigner. Tout aussi symptomatique, le fait qu'elle a quitté l'affiche le jour où les romanciers ont accepté de n'être rien de plus et rien de moins que des romanciers québécois. On me demande de m'interroger sur l'avenir des mots et de leurs auteurs au théâtre. D'apparence anodine et maclounesque, c'est une question qui, en fait, pose le problème du théâtre par rapport au monde de l'image qui est celui des mass-médias. Nourri par Grotowski, Brecht, le Living Theater, le Bread and Puppet, le *Nouvel Observateur*, les *Cahiers de théâtre* d'Arrabal, le *Tulane Drama Review*, l'*Evergreen Review*, Maurice Béjart, l'Underground Theater, Jean Vilar, Strasberg, Stanislavski, Gordon Craig, Antonin Artaud, Piscator, la *Lanterna Magika*, Jan Kott, Alexandre Arnoux, Michael Kirby, et j'en oublie, il serait sans doute intellectuellement de bon ton d'élever le débat au niveau des principes, de planer dans l'universel et de répondre à cette question à partir de l'expérience théâtrale des autres, de répondre théoriquement pour les autres, en ne tenant pas trop compte de la réalité théâtrale d'ici. Mais trêve d'universel. Le Théâtre existe dans le relatif et les réponses qu'on peut apporter à ses problèmes ne peuvent être que relatives.

* Dans la présentation de son article dans *l'Illettré*, Jean-Claude Germain notait : "Quant à l'article qu'on peut lire à la page suivante, il était destiné au supplément littéraire (LES MOTS) du journal le *Devoir* qui me le commanda, l'accepta et ne le publia pas pour des raisons que je vous laisse le méchant plaisir d'imaginer." (N.D.L.R.)

le théâtre québécois est un monde clos et marginal

Le rôle que joue le théâtre dans la société québécoise est marginal et sans importance réelle et je ne pense pas que cela soit dû uniquement au nombre restreint de spectateurs qui fréquentent les salles de théâtre. Loin d'en être la cause, c'en est, à mon avis, le signe. Les troubles dont souffre actuellement le monde du théâtre québécois sont organiques et n'ont rien à voir avec les grands problèmes de l'heure. Ou enfin, si peu.

Monde clos et marginal, le théâtre québécois n'est encore, à l'heure actuelle, représentatif que de lui-même, c'est-à-dire d'un monde clos et marginal. En d'autres mots, ce qu'on peut voir en général sur la scène est le reflet fidèle et conforme de ce qui se passe et se pense en coulisse et dans les salles de répétition, le reflet des conditions dans lesquelles le métier de théâtre est exercé. Les problèmes majeurs du théâtre sont d'ordre pratique et artisanal. On peut le déplorer, mais le monde théâtral n'est bouleversé par rien de plus grave que des conflits de personnalité ou des crises de vedettes. Et, somme toute, l'arrière-scène des grandes maisons de théâtre a plus en commun avec l'arrière-scène du Rodéo-Café, du Béret-Bleu ou du Casa-Loma qu'on ne l'imagine.

directeur artistique — gérant de cabaret — curé de paroisse

D'ailleurs, même au niveau de la pensée, la profession de directeur artistique a beaucoup de traits en commun avec celle de gérant de cabaret. Depuis quelques temps, directeur artistique et gérant de cabaret font face au même problème, la désaffection du public, et réagissent de la même façon.

Là où l'un essaie la *topless*, puis la *bottomless*, puis le quatuor de jazz, puis les grandes vedettes américaines, puis la discothèque, puis le "bar du bon vieux temps", l'autre essaie la vedette de music hall, puis le metteur en scène dans le vent, puis le *show* musical, puis le romancier populaire, puis la vedette de cinéma et, en désespoir de cause, la création collective. La seule chose qui différencie le gérant de cabaret du directeur de théâtre, c'est que le premier finit par faire faillite et que le second continue d'être subventionné. L'un finira dans une ruelle avec deux balles dans la tête et l'autre dans un haut poste administratif et culturel. Deux façons de consacrer l'échec. L'envers d'une même médaille dont la troisième face est l'église paroissiale dont le curé, à l'instar du gérant de cabaret et du directeur de théâtre, fait face à un problème identique — la désaffection du public — et réagit de la même manière : liturgie en français, messe rock, confession publique, etc. Situé à mi-chemin entre l'église et le cabaret, le théâtre québécois oscille depuis toujours entre les deux, tantôt polarisé par l'un, tantôt polarisé par l'autre.

le théâtre des "fils du père Legault"

La génération des "fils du père Legault" (les ex-Compagnons de Saint-Laurent et leurs disciples) est entrée en théâtre comme on entre en religion. Elle a d'abord eu la *vocation* théâtrale, puis la *révélation* de la culture universelle et des grands textes. Forte de cette *vocation* et de cette *révélation*, elle a ensuite reçu la *mission* d'aller enseigner les grands textes au peuple québécois.

Fidèle en cela à toute la tradition missionnaire catholique romaine, l'action théâtrale des "fils du père Legault" a débuté par un refus et une condamnation en bloc de toutes les traditions et formes d'expressions populaires, païennes si l'on veut, dont le théâtre Arcade était le haut-lieu. Similaire à l'action des Jésuites en Nouvelle France, l'action théâtrale des "fils du père Legault" fut donc *éducatrice* et *moralisatrice*. A l'instar des missionnaires qui cherchaient à convertir les amérindiens superstitieux

ÉMILE LEGAULT

CONFIDENCES



FIDES

à une religion de classe universelle, les "fils du père Legault" cherchèrent à faire prendre conscience au public québécois de son ignorance et de son manque de culture, en lui faisant miroiter les joyaux d'une culture universelle infiniment supérieure aux velléités culturelles locales. Conformés à leurs modèles religieux, les "fils du père Legault" se sont voulus *hommes de théâtre* comme les Jésuites se voulaient *soldats du Christ*. Au *la religion par-dessus tout* répond le *théâtre par-dessus tout*. En pratique, cela a voulu dire que les hommes de théâtre comme les hommes d'église se sont bien gardés de prendre position ou même d'assumer les conflits politiques, économiques ou sociaux qui ont bouleversé et bouleversent le Québec.

Concevant leur art comme une religion avec ses rites ésotériques, ses lois et ses mystères, les "fils du père Legault" se sont voulus par-dessus la mêlée. Remplis de bonne foi et de naïveté, ils se sont contentés de reproduire sur scène la prêchée du dimanche. Tout comme le prédicateur cite la Bible pour appuyer ses dires, les "fils du père Legault" citaient les textes étrangers pour appuyer les leurs. Dégagés de toute responsabilité comme le prédicateur qui ne parle pas en son nom; mais en tant que "porte-parole du Christ", les "fils du père Legault" n'étaient que des interprètes irresponsables d'une vérité culturelle et universelle.

Polarisé par la religion, le théâtre des "fils du père Legault" se vit confronté au problème fondamental de l'Eglise : produire des saints martyrs de préférence, ou des défroqués. L'Eglise de notre époque ayant produit plus de défroqués que de saints, le théâtre des "fils du père Legault" dut emboîter le pas, ce qu'il fit, d'ailleurs, sans trop se faire prier. Tout comme l'Eglise québécoise avait connu le scandale du défroqué François Hertel, le monde du théâtre connut celui de la *commercialisation* de Jean Coutu et de Paul Dupuis. On les excommunia; puis, tout rentra dans l'ordre et tout un chacun jeta discrètement son froc aux orties.

Malheureusement, on ne se débarrasse pas d'un froc aussi facilement. Comme le disait fort justement Emile Boiteau : "En tout curé, il y a un gérant de cabaret qui sommeille." L'un et l'autre se complètent. Après une étape de transition assez longue et normale, le théâtre se trouve de plus en plus polarisé par le cabaret, une tradition qui, jusqu'à tout récemment, n'avait été représentée que par Gratien Gélinas. Après avoir condamné le succès commercial au nom de l'art, le théâtre fait de plus en plus du succès commercial, *le grand art*. D'éducateur magistral qu'il était, le théâtre est devenu humble et démocratique jusqu'à demander au public ce qu'il veut voir, jusqu'à attendre et exiger du public qu'il donne au théâtre une motivation qui ne relève que de lui-même. Somme toute, c'est du pareil au même. Rien n'a changé et l'attitude profonde reste la même. Curé ou gérant de cabaret, le directeur de théâtre se dégage de toute responsabilité créatrice. De fils à papa (l'autorité de la culture universelle) qu'il était, le théâtre est devenu fils à maman (le public). Ce qui ne change rien au fait que c'est toujours un théâtre de fils – frustré ou choyé selon les individus.

le cabaret, le théâtre et l'église agonisent

Lieux privilégiés de la culture et de la civilisation, le cabaret, l'église et le théâtre jouent un rôle de moins en moins important dans la société québécoise par la raison que ces lieux furent traditionnellement des lieux étrangers, des zones d'influence au service du catholicisme romain, dans le cas de l'église; de la culture française et universelle, dans le cas du théâtre; de *l'américan way of life*, dans le cas du cabaret. Tant et aussi longtemps que le théâtre n'aura pas trouvé sa polarisation et sa motivation créatrice en lui-même, tant et aussi longtemps qu'il n'aura pas assumé sa condition québécoise avec ses hauts, ses bas et ses incohérences, tant et aussi longtemps



Les disciples du Père Legault. Guy Hoffman, Éloi de Grandmont, Jean Gascon, Marc Drouin et Jean-Louis Roux.

qu'il ne sera pas le reflet de ce qui s'écrit *ici* et *maintenant*, le théâtre restera un phénomène artistique marginal dont l'importance ira en décroissant. Et loin de mourir en martyr, asphyxié par les mass-médias, il s'éteindra doucement dans son lit. D'anémie.

Résumer ainsi l'histoire de plusieurs années de théâtre et la réduire à quelques idées générales, c'est, bien sûr, porter flanc à l'accusation de manquer de nuances. Dans une étude plus approfondie, il faudrait tenir compte des "survivants de l'Arcade" et des groupes de théâtre dissidents qui ont fait leur apparition à travers les années. De façon trop intermittente pour créer un courant de pensée vraiment continu.

les masques peuvent changer, le visage reste le même

Mais revenons à notre première question : le théâtre sans auteur en opposition au théâtre d'auteur. Actuellement, au Québec, il n'y a que du théâtre traditionnel. Que l'on parle de plus en plus de *show* et de moins en moins de pièces, que l'on utilise de plus en plus l'audio-visuel n'est symptomatique, à mon avis, que d'un changement de masque et non de visage. Le résultat d'une dissociation — elle aussi traditionnelle — entre le fond et la forme, entre le véhicule et la pensée. Sublime illusion que beaucoup de gens de théâtre partagent avec les publicistes qui ont réinventé une soupe Campbell "cuite à l'ancienne et servie à la moderne".

Depuis un an ou deux, on assiste à un phénomène curieux, à la naissance d'une nouvelle génération de comédiens qui cherchent à "reproduire" le jeu des comédiens, disons du Living Theater, comme jadis on reproduisait celui des différentes vagues de comédiens français, sans aucune implication personnelle. Attitude encore une fois traditionnelle du comédien québécois qui enlève toute portée à la révolution théâtrale amorcée précisément par les comédiens du Living, de Grotowski, de Brook et de plusieurs autres. Révolution qui veut faire et fait du comédien un créateur à part entière qui joue sur scène en tant qu'individu conscient et responsable de sa création, engagé en tant que créateur et en tant que personne.

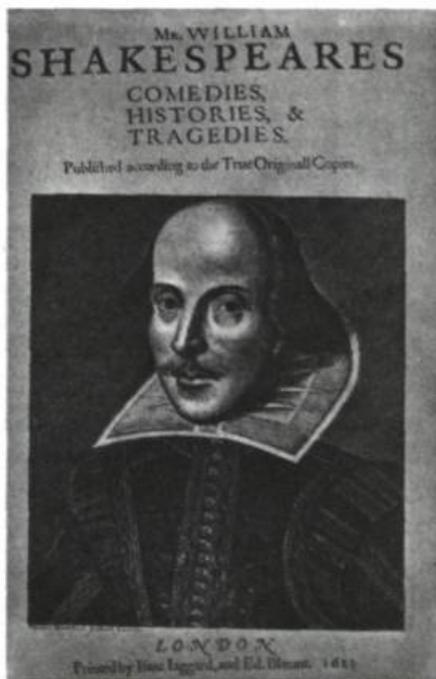
Les nouvelles techniques de jeu inventées par le Living, Grotowski, Brook et plusieurs autres sont le fruit d'un cheminement intérieur, d'une transformation radicale dans l'attitude du metteur en scène et du comédien face à leur art respectif.

Ceci dit, rien de plus simple que de copier les nouvelles formes en faisant abstraction de leurs implications au niveau de la conscience. Les metteurs en scène qui ont traditionnellement fait leurs emplettes à Paris n'auront plus qu'à les faire à New York, à Londres ou ailleurs. Pour les comédiens, ça ne changera pas grand chose : on continuera de les utiliser comme des "perroquets", à leur apprendre leurs répliques comme une partition et à programmer leurs gestes.

Le fait d'écouter le professeur Guillemain à la télévision ou dans une salle de cours ne change rien au fait que son cours est magistral. Le fait d'utiliser douze écrans de télévision, des projections de films et des diapositives, une bande sonore à vingt-quatre pistes, trois plateaux tournants ou d'asseoir les spectateurs dans des sièges pivotants ne changera rien à rien si les comédiens jouent sur une scène convention-



Molière .



Shakespeare.

nelle. Tant et aussi longtemps que le théâtre utilisera des comédiens, les comédiens resteront les seuls à pouvoir changer ou révolutionner le langage théâtral.

Aussi génial que soit un metteur en scène ou un auteur, il sera toujours limité par les limites mêmes des comédiens qui incarneront ou contrediront sa pensée. Le théâtre est un art de la présence réelle. Ce n'est pas un art abstrait. C'est un art concret. Il n'y a de pensée au théâtre que la pensée concrète incarnée par un comédien qui est tel et tel. La pièce de l'auteur, les théories et la pensée du metteur en scène : tout ça n'a aucune existence réelle. Seule existe la représentation conditionnée par le degré de conscience des comédiens.

Chose fort curieuse, c'est là une évidence qui est loin d'être admise par les gens de théâtre. Les mêmes qui, en revanche, trouveraient complètement idiot un cinéaste qui oserait prétendre pouvoir présenter sur l'écran des images qu'il n'a pas filmées.

Pourtant au théâtre, on vit toujours dans l'espoir d'un miracle — le miracle de la première — dans l'espoir qu'un comédien pourrait transmettre à un spectateur quelque chose qu'il ne comprend pas. Et comprendre pour un comédien n'a rien à voir avec l'appréhension intellectuelle. Pour lui, comprendre, s'est assumer, sentir et revivre. Donc, sa compréhension et sa possibilité de communiquer une émotion ou une idée aux autres sont forcément limitées par son degré de conscience, sa forme de sensibilité et son bagage d'expérience. Le théâtre est un art du possible.

Tant et aussi longtemps qu'il sera, exclusivement ou presque, un art de metteur en scène, tant et aussi longtemps que les comédiens seront satisfaits de leurs rôles d'interprètes soumis et irresponsables, le théâtre québécois restera un art — quels que soient les nouveaux moyens techniques mis en oeuvre — traditionnel et conventionnel, aliéné et aliénant, reproduisant dans sa pratique les conditions qui ont cours dans la société québécoise en général. Et il ne sera libéré et libérant que le jour où les artisans de théâtre s'attaqueront aux conditions qui les aliènent. Le théâtre n'a pas besoin de martyrs ou de héros. Il a besoin d'être fait par des créateurs, par des hommes ordinaires pour qui la liberté n'est pas un état de grâce héroïque, mais chose commune comme l'air qu'on respire.

L'auteur dramatique est-il en voie de disparaître ?

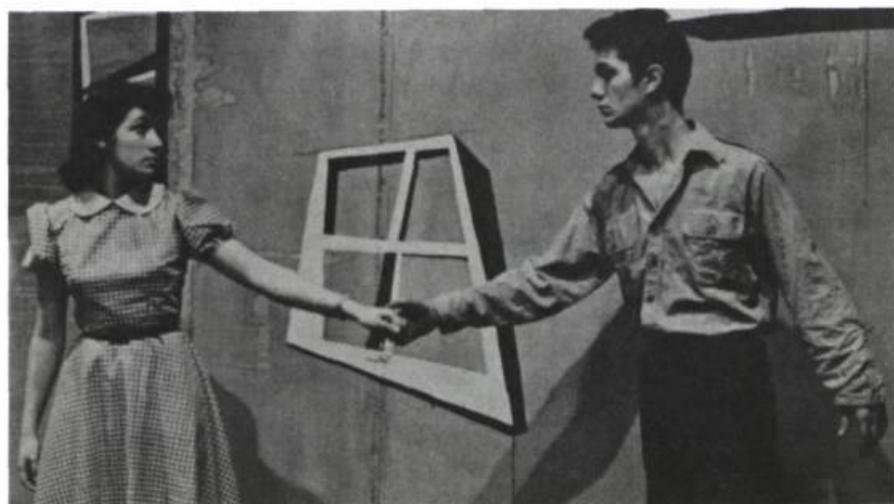
Faut-il conclure de tout cela que le jour où les comédiens s'assumeront comme créateurs, le théâtre pourra se passer d'auteurs dramatiques ou de metteurs en scène ? Mais avant de parler de ce qui n'est pas encore et de ce qui sera peut-être, examinons la réalité actuelle. Tout d'abord, rassurez-vous. L'auteur dramatique québécois existe. Son existence littéraire est officiellement reconnue. Il existe pour les professeurs qui donnent des cours sur le théâtre québécois, pour les étudiants qui les suivent, pour toutes les maisons d'édition qui ont créé des "Collections Théâtre" le jour où le ministère de l'Éducation a inscrit le théâtre québécois à son programme d'études, pour le Centre d'Essai des auteurs dramatiques, pour le Centre de Documentation des lettres canadiennes-françaises de Réginald Hamel, pour les étudiants qui rédigent des thèses et pour tous ceux qui savent lire et qui, par vice, s'intéressent à la littérature dramatique.

En fait, on conçoit parfaitement qu'un auteur dramatique québécois dont deux ou trois pièces sont publiées soit le sujet d'une longue étude dans une revue, que son oeuvre soit à l'étude dans un C.E.G.E.P. et qu'il soit — pourquoi pas — le sujet d'une thèse de doctorat. Sans, bien sûr, qu'aucune des dites pièces n'ait été jouée par une troupe de théâtre professionnelle. Ce qui nous amène à la deuxième donnée du problème : l'auteur dramatique québécois existe — et depuis fort longtemps — mais les gens de théâtre ne savent pas quoi en faire.



Tit-Coq, pièce de Gratien Gélinas, créée au Monument National, à Montréal, le 22 mai 1948.

(photo : Henri Paul)



De l'autre côté du mur, pièce de Marcel Dubé, créée au théâtre du Gesù, à Montréal, en 1952.

(photo : André Le Coz)

Bref, l'auteur dramatique est un intrus qu'on tolère et un autochtone qu'on méprise. Pour les héritiers de Molière — ne me demandez pas par quelles transactions frauduleuses et louches ils le sont devenus — l'auteur dramatique québécois n'a jamais été et n'est pas encore une *nécessité* vitale et impérieuse. C'est un luxe.

Dans une déclaration qu'il faisait lors d'une conférence de presse, quelques jours avant la première montréalaise des *Grands Soleils* de Jacques Ferron, Jean-Louis Roux résumait très bien la pensée des hommes de théâtre de sa génération, ainsi que de leurs disciples : "Nous pourrions monter des grands textes que nous ai-

mons, mais nous nous imposons de faire des créations québécoises." En d'autres termes, créer une pièce québécoise est un pensum dont on se débarrasse le plus vite possible pour pouvoir retourner aux choses sérieuses. Pensum pour les directeurs artistiques, pensum pour les metteurs en scène et, à quelques exceptions près, pensum pour les comédiens; il ne faut pas s'étonner si les productions des pièces québécoises reflètent et communiquent aux spectateurs l'ennui que les artisans du théâtre ont eu à les monter. *Les Belles-Soeurs* n'ont pas connu le succès qu'elles ont connu, uniquement parce que la pièce était une bonne pièce.



Les Belles-Soeurs, pièce de Michel Tremblay, créée au théâtre du Rideau-Vert, à Montréal, le 28 août 1968.

(photo : Pierre Lacasse)

Les gens de théâtre tolèrent les auteurs dramatiques québécois comme un mal nécessaire, tout en se gardant bien de faire quoi que ce soit pour que la maladie se propage. On n'a qu'à faire un survol rapide des dernières années pour s'en rendre compte. A l'exception de Gratien Gélinas qui s'est fait tout seul et de Michel Tremblay, la grande majorité des auteurs dramatiques connus se sont imposés au théâtre par le truchement d'une autre forme d'expression : Dubé, Loranger et Dufresne, grâce à la télévision; Félix-Antoine Savard, Anne Hébert, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, grâce à la littérature.

Molière dans une main et Beckett dans l'autre, le cul posé sur une pile de Shakespeare et la tête appuyée sur Brecht ou Tchekov ou Pirandello ou Sacha Guitry ou Anouilh ou Pinter ou Albee ou Maeterlinck ou j'sais plus qui, une citation de Racine à la boutonnière et un coup de Corneille dans le nez, repus de culture universelle, pétant de bonne volonté et de modestie, l'homme de théâtre québécois type attend la pièce québécoise. A l'entendre parler, d'ailleurs, on a l'impression qu'il va la monter simultanément à Paris, New York, Londres, Berlin et Bagdad. Passif ou émotif, colérique quand on lui pose des questions, homme moyen ou sensuel, il attend les pièces. Et en attendant, il se fait la main en montant des chefs-d'oeuvre.

L'idée qu'on puisse croire en l'oeuvre d'un auteur, qu'on puisse investir en l'oeuvre à venir d'un auteur, qu'on puisse même l'accoucher. L'idée qu'au lendemain d'un échec retentissant de la première pièce de Salacrou, *Patchouli*, Dullin puisse écrire : "Cher ami, je crois en ce que vous faites et je m'engage à monter vos trois prochaines pièces." L'idée qu'une telle attitude n'a rien d'exceptionnel et qu'elle n'est que normale. Tout cela n'a jamais effleuré l'*homo theatricus quebecensis*, puisqu'il faut l'appeler par son nom.

Chaque fois qu'un auteur dramatique voit une de ses pièces montée, il sait que pour la prochaine, il repart à zéro. D'ailleurs, même les auteurs arrivés voyagent d'un théâtre à l'autre. La seule exception à la règle, c'est la foi inébranlable d'André Brassard pour l'oeuvre de Michel Tremblay. Mais ça, c'est déjà une autre génération.

Les auteurs dramatiques, ça ne naît pas tout seul, ça se fait. Mais pour les faire, il faut les vouloir, les désirer et aussi en sentir le besoin. Dans le contexte actuel du théâtre, l'auteur dramatique est impuissant. Il ne peut qu'écrire ses pièces chez lui, comme Alfred de Musset, et attendre. Et à moins de devenir lui-même producteur de ses pièces, comme ce fut le cas de Marcel Dubé et Robert Gurik à leurs débuts, il ne peut prendre aucune initiative. Tant et aussi longtemps que l'*establishment* théâtral ne se sera pas libéré de sa mission *civilisatrice*, *éducative* et *moralisatrice*, il en sera ainsi.

Quant aux auteurs dramatiques québécois, j'admets qu'ils sont très souvent décevants. D'ailleurs, ce qui est terriblement décevant avec les auteurs québécois, c'est qu'ils sont nous-mêmes. Rien de plus et rien de moins. Comme la Bolduc. Comme Ti-Blanc Richard. Comme Willie Lamothe. Comme Robert Charlebois.

RÉFLEXIONS D'UN DRAMATURGE DÉBUTANT

CLAUDE GAUVREAU

1970

Qu'en est-il de ces Réflexions d'un dramaturge débutant que Gauvreau destinait aux spectateurs, hélas peu nombreux, de la création de sa pièce, la Charge de l'original épormyable, par le Groupe Zéro, en mai 1970 ? On sait

qu'après quelques représentations, certains comédiens, au désespoir de l'auteur présent, renoncèrent à jouer, vouant l'entreprise à l'échec. Le texte publié ici est donc, à proprement parler, un inédit; il a connu, certes, une certaine diffusion privée, mais il mérite sûrement une audience élargie, maintenant que les Oeuvres créatrices complètes sont enfin disponibles chez