

Le Théâtre d'Essai de Montréal

Sarah-Louise Pelletier-Morin

Numéro 180 (4), 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/97579ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pelletier-Morin, S.-L. (2021). Le Théâtre d'Essai de Montréal. *Jeu*, (180), 60–65.

Le Théâtre d'Essai de Montréal

Sarah-Louise Pelletier-Morin



On connaît l'importance du Théâtre du Nouveau Monde dans l'histoire du théâtre au Québec, mais on aborde moins souvent les forces vibrantes qui l'ont précédé et mis au monde, comme le fait ici une jeune chercheuse, en s'intéressant à une compagnie qui n'avait jusqu'ici fait l'objet d'aucune recherche, le Théâtre d'Essai de Montréal.

Les pages suivantes, qui sont le fruit de recherches dans divers fonds d'archives¹, ont été guidées par une première question: le Théâtre d'Essai est-il un «point aveugle» de notre histoire théâtrale? Autrement dit, a-t-il eu un impact déterminant *in vivo* et *in situ* sur le milieu théâtral ou, au contraire, son effacement est-il légitime? La deuxième question est la suivante: le Théâtre d'Essai peut-il être considéré comme l'ancêtre du Théâtre du Nouveau Monde (TNM)? La portée de ce travail s'est révélée d'abord et avant tout dans cette sémantisation du Théâtre d'Essai comme une «souche» ayant engendré une «descendance».

Compagnie théâtrale cofondée en 1949 par Éloi de Grandmont et Jean-Louis Roux, le Théâtre d'Essai de Montréal n'a eu qu'une durée de vie éphémère (1949-1951), mais apparaît néanmoins comme une des pierres angulaires de la généalogie du TNM. Durant ses deux années d'existence, elle présente sur la scène du Gesù deux pièces canadiennes qui feront événement dans la métropole: *Un fils à tuer* d'Éloi de Grandmont et *Rose Latulippe* de Jean-Louis Roux. Quelques mois après avoir mis fin aux activités de la compagnie, ses animateurs participent à la création du TNM. En effet, trois des fondateurs de ce nouveau théâtre sont associés au Théâtre d'Essai: Éloi de Grandmont, Jean-Louis Roux et Jean Gascon. Le TNM est d'ailleurs fondé au moment où Gascon revient de Paris, ce qui laisse penser que le projet de fonder une troupe théâtrale, qui était à l'origine une idée de Roux et de Gascon, peut enfin s'actualiser.

Deux éléments sont déterminants dans le récit du Théâtre d'Essai: d'abord, l'amitié entre Roux et Gascon, puis l'influence de Ludmilla Pitoëff.

1. J'ai consulté les fonds d'archives suivants: 1. Archives des périodiques numérisés par la BANQ; 2. Archives du théâtre du Gesù conservées chez les Jésuites; 3. Fonds Jean-Louis Roux (BANQ, pavillon Viger); 4. Fonds Éloi de Grandmont (BANQ, pavillon Viger); 5. Fonds Collection programmes et documentation sur le théâtre (archives de l'UQAM); 6. Collection des programmes de théâtre (BANQ, pavillon Rosemont) et 7. Archives de la théâtrothèque.



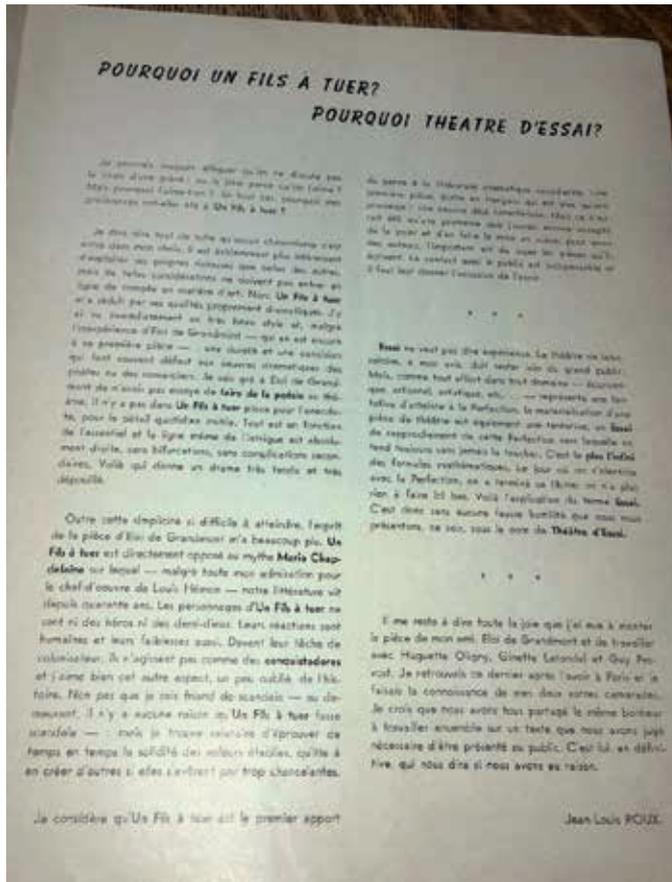
La première mondiale de la pièce "Un Fils à tuer", d'Éloi de Grandmont, a eu lieu hier soir au théâtre Gesù. Une salle comble a acclamé la première œuvre dramatique du jeune auteur canadien. Sur la photo ci-haut, on voit M. Gratien Gélinas, auteur du célèbre *Ti-Coq*, souhaitant bonne chance à M. Éloi de Grandmont; tous deux se trouvent sur la scène du Gesù, parmi les décors d'"Un Fils à tuer", peu avant la représentation d'hier soir. (Photo "Le Canada", par Deschamps)

À la première d'*Un fils à tuer*, Gratien Gélinas serrant la main de l'auteur, Éloi de Grandmont. (Source: «À la première d'*Un fils à tuer*», *Le Canada*, n° 154, 5 octobre 1949, p. 3.)

UNE RENCONTRE DÉTERMINANTE

L'éveil théâtral de Jean-Louis Roux et de Jean Gascon remonte à leurs études au collège Sainte-Marie, où ils sont exposés au répertoire dramatique chrétien par un père jésuite, Georges-Henri d'Auteuil². Les deux étudiants, remarquables pour leur talent, sont recrutés par le père Émile Legault pour jouer dans la troupe des Compagnons de saint Laurent. À partir de ce moment, leurs carrières vont épouser une trajectoire presque symétrique. À la fin de leur parcours au collège Sainte-Marie, ils s'inscrivent tous deux en médecine avant d'abandonner ces études pour se consacrer au théâtre, non sans subir les reproches de leurs parents. Ils partent à Paris en 1946 et se promettent de

2. Des recherches dans le fonds du collège Sainte-Marie (préservé au Fonds d'archives des Jésuites) ainsi qu'un article de Jean-Cléo Godin paru dans la revue *Jeu* en 1986 m'ont permis d'explorer cette hypothèse. Godin retrace le parcours du père d'Auteuil, décédé six ans plus tôt. On y apprend notamment qu'il a été critique de théâtre pendant plus de 20 ans pour la revue *Relations* (voir Jean-Cléo Godin, «Georges-Henri d'Auteuil, entre la dramaturgie et la morale», *Jeu* 40, 1986.3, p. 239-243). Le religieux assiste régulièrement aux œuvres jouées à Montréal et monte des pièces de théâtre avec ses élèves. L'envergure des décors et le raffinement des costumes témoignent de son investissement dans la production des créations. Le père d'Auteuil jouera un véritable rôle d'émulation non seulement pour Roux et Gascon, mais aussi pour toute une génération d'étudiants, qui participeront à la fondation de notre théâtre national.



Programme-manifeste d'*Un fils à tuer* (Théâtre d'Essai, 1949), texte de Jean-Louis Roux.

fonder leur propre compagnie théâtrale à leur retour au pays.

Après la mort de son mari, Ludmilla Pitoëff³ part à New York pour y rejoindre une de ses filles, Varvara. La Comédie de Montréal, qui apprend sa venue en Amérique, l'invite à participer comme metteuse en scène et comédienne à la production du *Vray procès de Jeanne d'Arc* (1942). Le père Legault profite alors à son tour du passage de Pitoëff au Québec pour la rencontrer, à la suite de quoi il lui offre une place dans la troupe des Compagnons, proposition que la comédienne accepte. C'est là que Roux fait sa rencontre. La femme d'origine russe fait d'emblée une impression très forte sur lui. Non seulement est-il frappé par son envergure et son charisme, mais il apparaît aussi intimidé par la femme de théâtre, qui est une metteuse en scène extrêmement dure et exigeante, confie-t-il dans sa biographie: «[Cette] femme exquise et rieuse que me semblait être jusque-là Ludmilla Pitoëff

fit soudain place à un metteur en scène exigeant, intraitable, rigoureux, ne laissant passer aucune faiblesse, requérant reprise sur reprise des mêmes quelques répliques, tant que nous ne parvenions pas à en extraire tout le sens et toute la vérité⁴. »

À la fin de la guerre, Pitoëff invite Roux et Gascon à la suivre en France. Les jeunes comédiens partent donc pour Paris en 1946, remplis de rêves et d'ambitions. «Après *Maison de poupée*, je jouai toujours avec Ludmilla Pitoëff *Le vrai procès de Jeanne d'Arc*, d'abord sur le parvis de la cathédrale de Rouen, puis sur la scène de Sarah Bernhardt. Mais ça ne démarrait pas. Pas plus au cinéma, malgré toutes sortes de tentatives: visite chez Marc Allégret, qui devait tourner *Maria Chapdelaine*; lettre à Gide, pour solliciter un rôle dans *La Symphonie pastorale*; audition devant Robert Bresson, pour le rôle du défroqué dans *Le Journal d'un curé de campagne*; réponse à une petite annonce dans laquelle on disait rechercher des grands Canadiens blonds [...]. Je ne pus m'y rendre mais Jean [Gascon] fut engagé⁵. »

4. Jean-Louis Roux, *Nous sommes tous des acteurs*, Montréal, Lescop Marguerite, 1997, p. 128-129.

5. Jean-Louis Roux, «Carnets d'automne (extraits)», *Tangence*, n° 45, octobre 1994, p. 149.

3. Ludmilla Pitoëff est la femme de Georges Pitoëff, l'un des membres du Cartel, une constellation que complètent Charles Dullin, Louis Jouvet et Gaston Baty. Fondé en 1927, le Cartel agit dans une liberté artistique totale, sans visée mercantile, oeuvrant à la création d'un théâtre sans compromis et proprement avant-gardiste (Bibliothèque Nationale de France, *Le Cartel: Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff*, Paris, BNF, 1987, p. 5).

La carrière de Jean Gascon en France a plus de succès que celle de Roux, ce qui explique aussi qu'il soit resté en France plus longtemps que son camarade: «Car, pour l'instant, écrit Roux dans ses *Carnets d'automne*, Jean s'était joint au Centre d'art dramatique de l'Ouest d'Hubert Gignoux, à Rennes, où il entamait une prometteuse carrière française. » Gascon revient à Montréal deux ans après Roux, en 1951.

C'est donc pour des raisons d'abord financières que Roux revient s'établir à Montréal en 1949. À son retour, il est frappé par l'absence de dramaturges canadiens: «[La] pénurie de littérature dramatique me laissa songeur. Elle m'inspira les mêmes réflexions que celles dont M. Jean Béraud nous faisait si judicieusement part dans un article récent: ce ne sont ni les comédiens, ni les metteurs en scène, ni les décorateurs, ni les techniciens, ni les directeurs qui sauveront le théâtre au Canada. Ce sont les dramaturges⁶. »

Il investit alors toute son énergie pour œuvrer à la fondation du théâtre canadien, en mettant sur pied le Théâtre d'Essai: «J'étais à peine descendu de l'avion que nous fondions tous deux une compagnie, cette compagnie dont Jean Gascon et moi nous étions si souvent entretenus [...]. Ainsi naquit le Théâtre d'Essai de Montréal, nom qui impliquait tout un projet. [...] [J]'offrirais la codirection à Jean Gascon, revint-il jamais à Montréal⁷. »

6. Jean-Louis Roux, «Petite histoire de "Rose Latulippe"», *Le Canada*, 20 février 1951, p. 4. Roux en vient à penser qu'il serait plus utile à Montréal qu'à Paris.

7. «Carnets d'automne (extraits)», *op. cit.*, p. 152. Un mois avant la fondation du Théâtre d'Essai, en septembre 1949, Roux annonce qu'il souhaite actualiser ce projet avec Jean Gascon («Coup d'œil sur Jean-Louis Roux», *Le Devoir*, 24 septembre 1949, p. 6.). Ces événements portent à croire qu'Éloi de Grandmont n'a joué qu'un rôle mineur dans la fondation de la compagnie — un rôle pour ainsi dire de «remplaçant». Gascon se trouvant toujours en France au moment où Roux revient au Québec. Roux explique d'ailleurs dans un article paru en septembre 1949 qu'il retourna à Paris l'hiver après la représentation d'*Un fils à tuer* et qu'il souhaite, à son retour, fonder le Théâtre d'Essai avec Guy Provost. Or, dans le programme d'*Un fils à tuer* (donc un mois après cet article), la fondation du Théâtre d'Essai avec Éloi de Grandmont est annoncée. Cette décision semble donc hautement circonstancielle.



Article de Jean Ampleman, « Le théâtre canadien est-il rétrograde? », *Le Devoir*, 26 novembre 1949, p. 14.

et les costumes sont, encore une fois, une création de Gérard Le Testut. Fait à noter : le nom d'Éloi de Grandmont n'apparaît nulle part.

Roux commence à écrire cette pièce en 1949, avec l'ambition de la présenter au Concours des Jeunes Compagnies à Paris. Sur le plan de la réception critique, la pièce fait événement pour les mêmes raisons qu'*Un fils à tuer*, soit parce qu'un « théâtre neuf » présente une œuvre créée par un jeune dramaturge canadien. Dans le programme, la présentation d'Alain Grandbois insiste sur l'audace de cette proposition théâtrale : « Voilà du théâtre frais, jeune, libre, audacieux, qui ne doit rien à personne, dont la fantaisie passe, comme en se jouant, de la réalité au rêve, au songe, avec une souplesse et une agilité tenant de la poésie la plus authentique. » De manière générale, la pièce reçoit un bel accueil. Maurice Blain est même élogieux à l'égard de Roux : *Rose Latulippe*, écrit-il, est « la plus belle expérience du jeune théâtre. [...] [La pièce] nous révèle surtout un jeune

En attendant le retour de son camarade, Roux se consacre à la production de la première pièce de la compagnie, *Un fils à tuer*. Au même moment, il se fait offrir plusieurs contrats dans le milieu théâtral, ce qui le réjouit, car il souhaite renflouer ses coffres pour retourner à Paris — ce qu'il fait quatre mois plus tard. Mais ce deuxième séjour parisien n'a rien de faste (c'est même pire que la première fois, note-t-il), ce qui le convainc de revenir définitivement à Montréal en mars 1950. Quelques mois plus tard, il se marie avec Monique Oligny⁸ et achève l'écriture de sa première pièce, *Rose Latulippe*, entamée lors de son deuxième séjour à Paris. L'œuvre sera présentée sur la scène du Gesù en février 1951.

COUP D'ŒIL SUR LA PROGRAMMATION

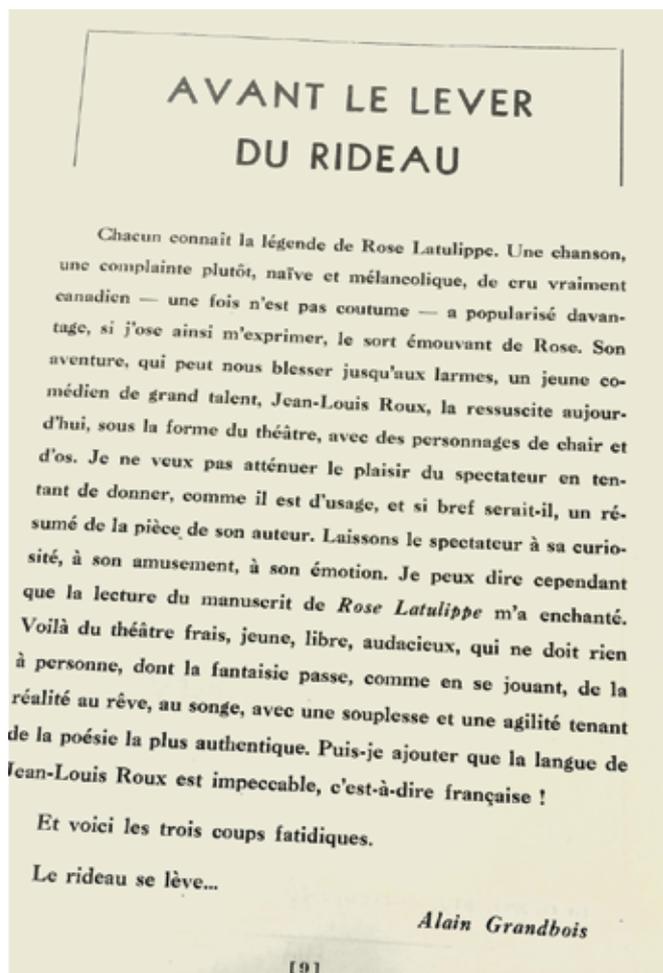
Un fils à tuer est un drame en trois actes et en cinq tableaux écrit par Éloi de Grandmont. La pièce, présentée au Gesù du 4 au 15 octobre 1949, est mise en scène par Jean-Louis Roux. La distribution est composée de Roux, de Ginette Letondal, de Guy Provost et d'Huguette Oligny. On confie la création des costumes à Gérard Le Testut. La pièce exploite de manière métaphorique la situation d'un fils défiant l'autorité du père pour aborder les rapports entre le Canada et la France. Dans l'entrée du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, on peut lire la description suivante : « *Un fils à tuer* n'est pas une reconstitution historique, ni seulement un psychodrame, mais une étude des relations entre le Canada français et la France, la mise en situation de deux nationalismes : celui du passé et de l'ordre (paternel) contre celui de la liberté et de l'avenir. [...] La pièce de Grandmont est vue, lue et discutée comme un manifeste. Jean-Louis Roux l'oppose au mythe de *Maria Chapdeleine*⁹. »

Un fils à tuer fait donc événement à l'automne 1949, comme le signale Ernest Gagnon : « Toute la presse en a parlé. Le drame était beau. On fut unanime à louer cette première réussite, au théâtre, d'un jeune écrivain de qualité. Et cet applaudissement était nettement mérité [...] »¹⁰. Le soir de la première, la salle — pleine — ovationne la pièce. Parmi l'assistance, on compte notamment Gratien Gélinas, venu encourager les créateurs du spectacle. Dans les comptes rendus de la pièce, on s'attarde à l'écriture de Grandmont, qu'on décrit comme « poétique » et « prometteuse ». Léopold Houlé, qui insiste sur l'esprit de jeunesse que lui inspire cette création, écrit dans *Radiomonde* que « [Grandmont a] assez de talent et de goût [...] pour faire la nique aux improvisateurs et aux dénigreurs du théâtre littéraire.¹¹ » Dans une critique acerbe et ironique où il souligne l'in vraisemblance de la pièce, René Lévesque écrit pour sa part qu'*Un fils à tuer* a « failli être une pièce bien écrite », mais qu'elle n'est « au fond qu'un exercice de style pas du tout dramatique¹² ». Fait intéressant, plusieurs journalistes passent des critiques négatives aux louanges, en prenant le soin d'excuser les faiblesses dramaturgiques, comme si la pièce n'était pas à concevoir isolément, mais qu'elle devait être pensée à l'aune de ce qu'elle annonce, soit l'avènement du théâtre canadien — un peu comme on pardonnerait le prototype imparfait d'une invention prometteuse.

Rose Latulippe est une pièce écrite par Jean-Louis Roux et qui n'a jamais été publiée. Roux porte trois chapeaux dans cette production : auteur, acteur et metteur en scène. La distribution est complétée par Thérèse Cadorette, Jean Coutu, Robert Gadouas, Roger Garceau, Jean-Louis Paris, Jean-Pierre Masson et Gilles Pelletier. La musique est confiée à Maurice Blackburn

8. Monique Oligny est la sœur de l'actrice Huguette Oligny et la fille de la journaliste Odette Oligny.
9. Laurent Mailhot, « Un fils à tuer », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1982, p. 1032.

10. Ernest Gagnon, « Un fils à tuer », *Relations*, novembre 1949, p. 17.
11. Léopold Houlé, « Critique écrite : critique parlée », *Radiomonde*, 15 octobre 1949, p. 6.
12. René Lévesque, « RENE du Nouveau Monde (Un fils à tuer?) », *Le Clairon*, 14 octobre 1949, p. 4.



Programme du spectacle *Rose Latulippe* (Théâtre d'Essai, 1951), présentation d'Alain Grandbois.

dramaturge et un metteur en scène d'une exceptionnelle autorité. Il est visiblement homme de théâtre. L'extrême diversité de ses dons est déjà une sorte d'accomplissement. Regardez s'avancer cet homme¹³. »

ORIENTATIONS ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE D'ESSAI

Dans le programme d'*Un fils à tuer*, Roux présente le Théâtre d'Essai sous le signe d'un « théâtre neuf », par opposition au théâtre « poussiéreux » des Compagnons de saint Laurent et à l'« éminence grise¹⁴ » qu'incarne le père Legault. Ce programme, qui a des airs de manifeste, traduit bien le mandat que se donnent les fondateurs : commettre un geste artistique critique à l'égard des conventions théâtrales, qu'ils jugent désuètes. Par la mobilisation explicite d'un paradigme de la nouveauté, ce « programme-manifeste » traduit un désir de rajeunir, de renouveler la pratique du théâtre

13. Maurice Blain, « Rose Latulippe de Jean-Louis Roux », *Le Devoir*, 22 février 1951, p. 6.

14. C'est l'expression qu'utilise Roux pour désigner l'ambiance qui règne chez les Compagnons (« Carnets d'automne », p. 157).

au Canada. Les fondateurs du Théâtre d'Essai insistent sur le fait que ces nouvelles voix doivent permettre d'éprouver la « solidité des valeurs établies » pour laisser place à de nouvelles idées. *Un fils à tuer* serait, peut-on lire dans le programme, « le premier apport du genre à la littérature dramatique canadienne ».

Par la proximité du nom, tout porte à croire que le Théâtre d'Essai a été influencé par le « studio d'Essai » (qui devient le « club d'Essai » en 1945), un lieu où gravitent notamment Jacques Copeau et Jean Tardieu¹⁵. À l'instar de ce studio de création, il s'agit pour la compagnie canadienne de présenter une programmation composée de nouveaux textes de théâtre, en faisant une place centrale aux dramaturges contemporains du Canada français. Cela dit, « nouveauté » ne doit pas rimer avec « expérimentation », soutient Jean-

15. Dans une entrevue publiée en 1949, Jean-Louis Roux revient sur son passage au studio d'Essai, qui a visiblement été marquant pour lui : « En juin 1948, au Studio d'Essai, il enregistre le *Philoctète* d'André Gide, avec Gide dans le rôle de Philoctète, Jean Gascon dans celui d'Ulysse et lui-même dans celui de Néoptolème. » (« Coup d'œil sur Jean-Louis Roux », *Le Devoir*, 24 septembre 1949, p. 6).

Louis Roux¹⁶ : « Dans le programme d'*Un fils à tuer*, j'expliquais que pour moi la vie n'était qu'une longue quête, jamais couronnée, de la perfection. De même pour le théâtre. J'allais donc faire mes modestes essais, conscient à l'avance de leurs défauts. Cette humilité cachait sans doute de grandes ambitions. »

L'entreprise du Théâtre d'Essai ne consiste pas à réinventer les codes théâtraux, ni même à provoquer le public, mais bien à créer le plus fidèlement possible un théâtre d'esthétique française au Canada — ce qui, en soi, est neuf, *inédit*. Ainsi, quand Roux écrit qu'il s'agit d'un « essai » vers la « perfection », il faudrait ici comprendre cet essai comme le calque canadien d'une perfection *française*¹⁷.

De fait, cela aura une incidence sur la réception des pièces, alors que peu de critiques cherchent à inscrire les productions du Théâtre d'Essai dans la « généalogie » de la dramaturgie canadienne. Les critiques tendent plutôt à montrer comment les productions s'alignent sur le théâtre français. Par exemple, le journaliste de *Radiomonde* conclut sa critique sur ces mots : « Bref, *Un fils à tuer* nous a plu et s'il faut faire des comparaisons, nous dirons qu'elle supporte facilement l'entourage de plusieurs pièces françaises qu'il nous est donné de voir sur une autre scène¹⁸. » Dans un autre article, Jean Vincent voit dans cette pièce une « inspiration existentialiste »

16. Dans l'entrevue accordée au *Devoir* en juillet 1949, Roux refuse de caractériser *Un fils à tuer* comme une pièce d'avant-garde : *Un fils à tuer* est-elle une pièce d'avant-garde ? S'il faut entendre [...] par pièce d'avant-garde, pièce que personne ne comprend, *Un fils à tuer* n'entre certainement pas dans cette catégorie. C'est une œuvre dramatique construite très simplement et de très bonne tenue : l'intrigue n'a rien de compliqué ; elle renferme quelques coups de théâtre qui arrivent au bon moment. » Roux insiste ici sur le caractère classique de l'œuvre, sans même revendiquer, ou brandir, le fait que ce soit une « pièce canadienne » (Roland Côté, « Dans la coulisse... quelques mots sur *Un fils à tuer* », *Le Canada*, 30 juillet 1949, p. 7).

17. Dans cette présentation du nom de la compagnie, Roux explique que le succès de cet « essai » dépend, selon lui, de la réponse du public. Ainsi, la qualité d'un spectacle ne semble donc pas intrinsèque à sa valeur esthétique. Or, dans son *Agenda*, Roux déplore le fait qu'il n'y ait pas de spectateurs « prêts » à recevoir les propositions de sa compagnie. En effet, à la suite de la deuxième représentation d'*Un fils à tuer*, il questionne la capacité même du public canadien à apprécier une œuvre théâtrale : « La critique d'*Un fils à tuer* se montre dure. Mais tous, tant qu'ils sont, ne connaissent pas le premier mot de l'art dramatique. » (Voir la Carte blanche dans ce numéro.)

18. Jean Ampleman, « Le théâtre canadien est-il rétrograde ? », *Le Devoir*, 26 novembre 1949, p. 14.

et rapproche l'écriture de Grandmont de celle de Sartre : « *Un fils à tuer* vous fera aussi penser à Jean-Paul Sartre¹⁹. » Fait étonnant, les critiques vont plus naturellement rapprocher *Un fils à tuer* de *Huis clos* que de *Tit-Coq*. C'est ainsi qu'on en vient à croire que la filiation esthétique du Théâtre d'Essai est moins canadienne que française.

Si Gratien Gélinas a contribué à faire naître le théâtre canadien l'année d'avant avec son succès *Tit-Coq* (1948), Roux avoue regarder de haut le travail de Gélinas à son retour de Paris²⁰. Dans cette perspective, l'inscription du Théâtre d'Essai dans le paradigme de la nouveauté ne vise pas, ultimement, à annoncer la fondation du théâtre canadien — il permet plutôt d'annoncer l'avènement d'un *autre* théâtre canadien.

DU THÉÂTRE D'ESSAI AU TNM

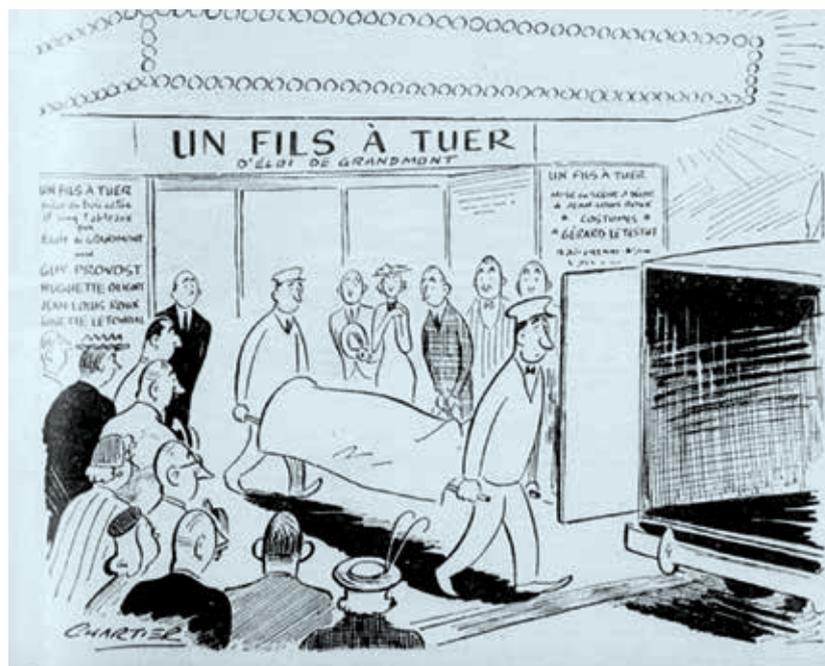
Si Jean-Louis Roux désigne le Théâtre d'Essai comme l'ancêtre du TNM, force est de constater que cette relation de filiation n'apparaît pas dans les premières années d'existence du TNM. Exit le paradigme de la nouveauté, la mise à l'avant-plan du théâtre canadien ou même l'influence du Cartel²¹.

Il faut se rendre aux années 1960, au moment où le théâtre de la rue Sainte-Catherine accède à des subventions étatiques et qu'il est durablement établi dans le champ théâtral québécois, pour mesurer cette relation de filiation entre le Théâtre d'Essai et le TNM. Ce dernier commence alors à prendre plus de risques — c'est ce qu'on peut appeler, avec Sylvain Schryburt, sa « deuxième vague ».

19. Jean Vincent, « Un fils à tuer », *Le Devoir*, 6 octobre 1949, p. 10.

20. Voir, à ce sujet, le documentaire *Gratien Gélinas, un géant aux pieds d'argile* réalisé par Pascal Gélinas en 2009. Gélinas et Roux ont une conception différente du théâtre canadien, notamment de la langue qui doit être employée au théâtre. Gélinas opte pour une langue plus orale, plus « canadienne », ce qui contraste avec le registre de Roux, ainsi que le décrit Grandbois : « La langue de Roux est impeccable, c'est-à-dire française ! »

21. Il faut en effet attendre 1954, soit trois ans après la fondation de la compagnie, avant qu'on présente les premières pièces écrites par des Canadiens (*La Fontaine de Paris*, une farce d'Éloi de Grandmont, et *Une nuit d'amour*, un drame d'André Langevin). En 10 ans d'existence, le TNM n'a présenté que 4 œuvres écrites par des dramaturges d'ici. La grande majorité des pièces sont tirées du répertoire français.



Affiche de la pièce *Un fils à tuer* (Théâtre d'Essai, 1949).

Tout porte à croire que la première décennie d'existence du TNM se déroule sous le signe de la prudence et de la conquête du public québécois, en misant sur l'« éclectisme », ce qui signifie *grosso modo* qu'on adapte la programmation aux goûts du public²². Or, lorsque le risque financier n'est plus aussi menaçant, on revient à l'idée matricielle de la compagnie, celle, pourrait-on dire, qui avait germé en 1949 au Théâtre d'Essai.

Lorsque Jean-Louis Roux prend les rênes du TNM en 1966, la direction artistique rompt explicitement avec les années précédentes. On constate une prédilection pour les esthétiques d'avant-garde et les pièces qui abordent des enjeux propres au Québec, sans oublier l'influence du théâtre européen²³. Roux retrouve alors ses premières amours, mais cette fois-ci dans un cadre plus stable, c'est-à-dire avec des fondations

financières plus solides qu'au Théâtre d'Essai. On peut dire, *in fine*, qu'il aura fallu traverser une décennie de compromis sur le plan artistique avant que puisse renaître le Théâtre d'Essai sous la forme de la deuxième vague du TNM.

Note: Je tiens à remercier spécialement Lucie Robert et Chantal Savoie du groupe de recherches La vie littéraire au Québec, ainsi que Theresa Rowat, ancienne directrice du Fonds d'archives des Jésuites, et Hyacinthe Munger, archiviste à la BANQ, pour leur précieuse aide durant ces recherches. •

22. On se souviendra que le TNM est né d'une union avant tout « financière » des forces théâtrales. Plusieurs compagnies sont en effet ruinées ou proches de la faillite au début des années 1950 — c'est le cas du Théâtre d'Essai : « Après un peu plus d'un an et demi d'existence, il comportait un déficit de près de deux mille cinq cent dollars. J'assumais la dette et grâce à un prêt sans intérêts que me consentit ma belle-mère, la journaliste Odette Oligny, je pus payer immédiatement toutes les factures, y compris les cachets des comédiens. » (Jean-Louis Roux, *Carnets d'automne*, p. 156)

23. « Roux prend ainsi ses distances avec l'éclectisme des années 1960 de Jean Gascon — son prédécesseur — et abandonne définitivement le drame policier et le boulevard au Théâtre du Rideau Vert (1949-). Dans le même temps, Roux prend acte des nouveautés scéniques que propose et explore le petit contingent des compagnies d'avant-garde actives durant les années 1960 — les Apprentis-Sorciers (1955-1968), l'Égrégore (1959-1968), les Saltimbanques (1963-1969), le Mouvement contemporain (1965-1967). » (Sylvain Schryburt, « Jean-Louis Roux et la mise en scène du répertoire européen : ouverture sur le présent, clôture du passé », *L'Annuaire théâtral*, n° 53-54, printemps-automne 2013, p. 139-153 [en ligne sur erudit.org, 2013]

Sarah-Louise Pelletier-Morin est candidate au doctorat en études littéraires à l'UQAM. Son mémoire portait sur la poésie de Michel Houellebecq et sa thèse, codirigée par Dominique Garand (UQAM) et Julie Paquette (Université Saint-Paul), se penche sur la politisation du théâtre au Québec. Elle a dirigé le collectif *Mythologies québécoises* (Nota Bene, 2021) et collabore à différentes revues québécoises en tant que poète, critique et essayiste.