

La compagnie Jean Duceppe Un théâtre d'émotion et d'identification

Adrien Gruslin and Jean-Pierre Lamoureux

Number 29 (4), 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28417ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

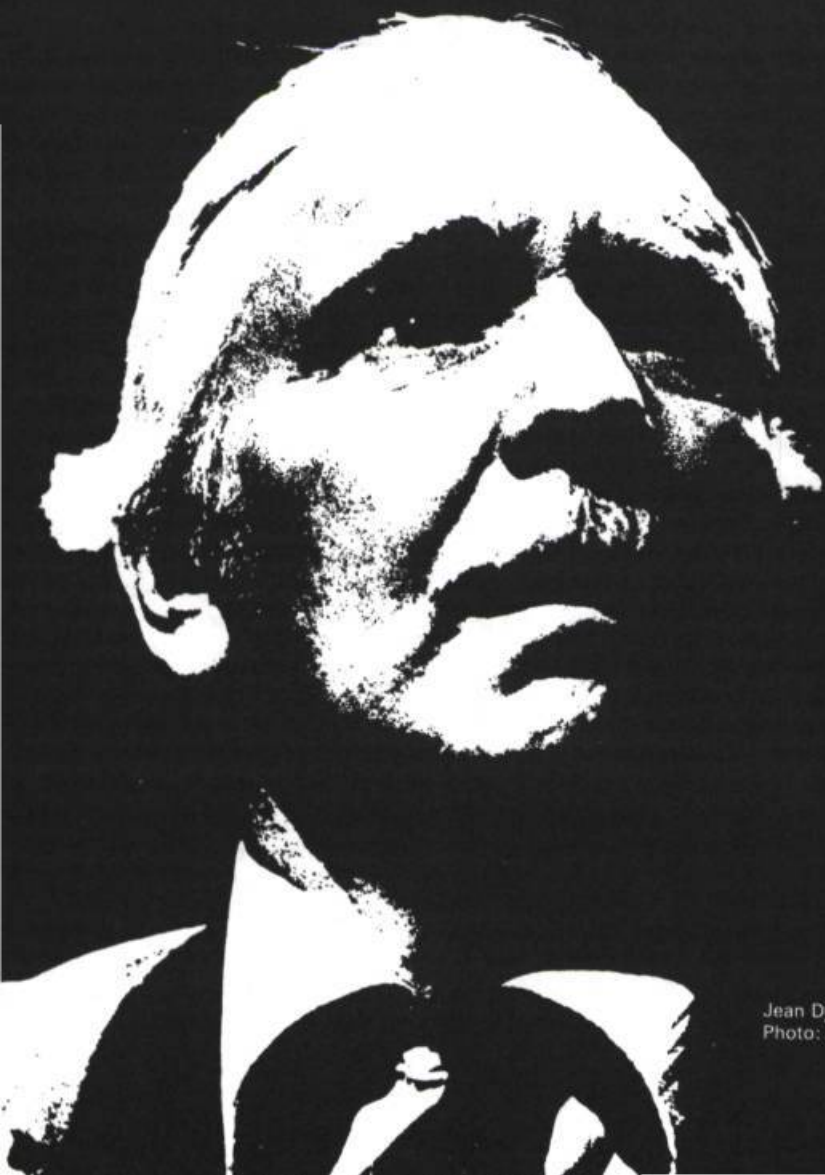
[Explore this journal](#)

Cite this document

Gruslin, A. & Lamoureux, J.-P. (1983). La compagnie Jean Duceppe : un théâtre d'émotion et d'identification. *Jeu*, (29), 95-118.

contacts

la compagnie jean duceppe:
un théâtre d'émotion
et d'identification



Jean Duceppe.
Photo: André Panneton.

Mettre sur pied en 1973 une compagnie de théâtre se produisant dans une salle aussi mal conçue pour le théâtre que le Port-Royal, risquer le tout sans aucune subvention, parvenir à enregistrer des profits dès la première année, voilà qui n'est pas une entreprise banale! C'est le coup d'éclat que la Compagnie Jean Duceppe, fortement identifiée à son directeur artistique, a pu réaliser. À cette ouverture spectaculaire a succédé une deuxième année difficile. Les saisons suivantes allaient cependant bien vite trouver une vitesse de croisière rassurante. À sa onzième saison d'existence, après plus de cinquante productions, la maison présente un bilan impressionnant.

C'est essentiellement à l'enseigne d'un théâtre d'émotion et d'identification que loge la Compagnie Jean Duceppe. C'est pourquoi elle semble privilégier le fait vécu ou donné comme tel, ou encore le fait vraisemblable, vécu virtuel. Ainsi, *Charbonneau et le Chef* met aux prises Maurice Duplessis et monseigneur Charbonneau, dans une joute typiquement québécoise et historique opposant l'Église et l'État. De même *Un jour dans la mort de Joe Egg* relate l'histoire de parents assumant — dans un humour tragique où l'auteur livre sa vie même — le vécu d'un enfant paraplégique. Ou encore *Soeur Agnès* expose le cas particulier d'une moniale victime d'assauts sexuels à l'âge de douze ans, accouchant au cloître d'un bébé retrouvé mort. La confrontation, à propos de ce cas de folie et/ou de meurtre, oppose la psychiatre et la mère supérieure. Autant de faits vécus, tirés tantôt de l'histoire, tantôt du tragique quotidien, tantôt de l'anecdote sensationnaliste. Autant d'émotions suscitées chez le spectateur.

Le fait vraisemblable n'en est pas moins touchant, qu'il emprunte une tonalité grave ou légère. *Visa le noir, tua le blanc* se penche sur la problématique des institutions psychiatriques; *Des frites, des frites, des frites...* sur celle du milieu militaire; *En première page* sur celle du monde de l'information, etc. Plus légers, mais tout aussi franchement réalistes, les textes oscillent du milieu des artistes (*les Sunshine Boys*) à celui de la banlieue (*les Voisins*) en passant par celui des tavernes (*Broue*).

Le modèle le plus courant reste peut-être celui de la comédie dramatique où humour et tragique cohabitent dans une recherche d'équilibre. L'équilibre étant atteint dans une représentation qui fait réfléchir un peu — « il ne faut pas brusquer son public », explique Jean Duceppe dans l'entretien qui suit, « sinon on le perd » — tout en émouvant parfois en profondeur, parfois superficiellement, et en faisant rire: de soi, de son quotidien, des autres...

Comédie dramatique que certains qualifient aisément de superficielle. Ni *le Dernier des Don Juan*, ni *le Sea Horse*, ni *l'Année du championnat*, ni *les Après-midi d'Émilie*, ni *Deux sur une balançoire*, ni *Juliette et ses hommes*, ni *Une simple histoire d'amour*, ni *les Sunshine Boys* ne satisfont les intellectuels. Ces pièces ne vont pas très loin. Et pourtant, on peut difficilement en nier l'efficacité, tant en matière d'émotion que d'identification. Une telle avenue théâtrale rencontre indubitablement l'assentiment d'un public. Ses détracteurs s'objectent au nom de la nécessité, pour un théâtre critique, de maintenir le spectateur à distance, rappelant que, sans elle, le récepteur perd sa lucidité, sa capacité d'analyse: en un mot, il se fait « avoir ».



Est-il donc possible d'imaginer un théâtre qui fasse évoluer son public tout en abolissant cette distance et tout en demeurant passablement confortable? N'est-ce pas la quadrature du cercle? C'est, en tout cas, le pari, pas toujours posé clairement, que s'est donné la Compagnie Jean Duceppe depuis l'automne 1973.

entretien avec louise et jean duceppe

Pourquoi avoir fondé une compagnie de théâtre en 1973?

Jean Duceppe — Contrairement à certains auteurs, à certains hommes de théâtre, je ne me suis pas levé un matin en me disant: j'ai une mission à remplir, je veux que le public soit amené à voir ceci ou cela... En 1972-1973, j'avais joué avec pratiquement toutes les troupes: au Théâtre du Nouveau Monde, au Rideau Vert, au Théâtre Populaire du Québec. J'avais créé dix-huit pièces québécoises, bref, j'avais le choix de jouer partout. Paul Hébert, au Trident, m'avait engagé pour *Charbonneau et le Chef* et j'avais exigé d'interpréter *la Mort d'un commis voyageur*. Les deux spectacles ayant eu du succès, je me suis demandé pourquoi nous ne pourrions pas nous en servir pour faire venir des gens au théâtre. Ma grande pensée, qui est une petite pensée, dit simplement qu'entre le Nouveau Monde, le Rideau Vert et le T.P.Q., il y a certainement un autre chemin. Je croyais également qu'on pouvait amener les hommes au théâtre. En 1973, ils ne venaient pas beaucoup. Il y en avait, mais les femmes les entraînaient. J'étais convaincu que les deux productions que j'avais en main, *la Mort...* et *Charbonneau*, allaient accrocher les hommes. Les deux spectacles appartenaient au Trident. J'ai essayé, sans succès, de persuader la compagnie de venir à Montréal. Alors j'ai racheté. Par la suite, il y a eu des chicanes à cause des pourcentages.

Avant ces deux productions, j'ai d'abord monté *le Saut du lit*, qui était une affaire sûre, entre autres, financièrement. La pièce, avec Guy Hoffmann, avait été présentée en tournée. Hoffmann y était génial, il se tapait le *show*. Les gens riaient, son numéro de clown avec un coussin était tordant.

Avec ces trois pièces, la compagnie était lancée. Et depuis, ça continue. Au tout début, je me suis avancé en disant: je vais faire du théâtre sans subvention. Tout a bien été jusqu'aux *Crasseux*. C'était la deuxième saison. *Les Crasseux*, j'y croyais, mais on s'est cassé la gueule. Je pense que le texte peut être dit adéquatement par des Acadiens. Mais nous, à Montréal, on était pris avec vingt-cinq accents sur la scène. Ça n'avait aucun sens!

Louise Duceppe — Mais l'assistance au spectacle n'a pas été si mauvaise.

J.D. — Non, mais l'erreur des *Crasseux* vient d'une mauvaise évaluation préalable. Ayant joué cent fois *la Mort...* à Montréal, et deux cents fois *Charbonneau*, j'avais prévu quatre-vingts représentations de l'oeuvre d'Antonine Maillet, pour lesquelles j'avais engagé tout le monde. Mais après vingt-deux soirées, on s'essoufflait. Alors on a cessé. J'ai payé tous les comédiens tel que prévu, certains ont attendu, mais ils ont été payés. Et on s'est réveillé sans argent. La Place des Arts, dont nous louions la

salle Port-Royal, n'avait aucune sympathie visible à notre égard. Ses dirigeants voulaient louer leur salle. Ils ne se rendaient pas compte qu'elle avait été vide depuis que le Nouveau Monde en était parti. C'est l'époque où, ayant gagné le prix orange trois fois, je suis parti en Tunisie, toutes dépenses payées. C'était bien beau, mais j'étais stressé. Il manquait cinquante mille dollars dans la caisse. Il n'y avait pas une maudite banque qui voulait nous prêter — maintenant les directeurs de banque nous courent après. J'ai alors pris quarante-six mille dollars d'argent personnel et quarante mille d'amis. Par la suite, j'ai remboursé ces quarante mille, après avoir remonté la côte. C'est à ce moment que Québec a commencé à s'intéresser à nous.

L.D. — La première subvention nous a été donnée par le ministre Denis Hardy.

J.D. — Oui, presque rien, et, bizarrement, Ottawa nous a demandé si on avait besoin d'argent. Et le premier octroi du fédéral est arrivé. Tout a recommencé à bien aller. On n'a pas toujours rempli le Port-Royal, certaines pièces ont été moins bonnes. Je pense à *Biedermann et les incendiaires* que les gens, ici, ont pris au premier degré. Je pense aussi à *Sainte Carmen de la Main*, dont les représentations, à l'été 1976, ont été très controversées. Ça a été un moment bien triste dans la vie de la compagnie, qui m'a fait beaucoup de peine. Je suis allé demander conseil au ministre Jean-Paul L'Allier, en poste aux Affaires culturelles de Québec. Il m'a suggéré de suivre les recommandations de mon comptable. Celui-ci voulait éviter le déficit. C'est pourquoi nous avons retiré la pièce de l'affiche. L'épreuve a été rude. J'ai mis à la place un texte de Neil Simon, *le Dernier des Don Juan*. Mon choix a fait gueuler, mais il a marché très fort. Et L'Allier nous a octroyé cinquante mille dollars.

Depuis ce temps, je pense avoir prouvé qu'on peut remplir une salle avec un répertoire éclectique. Le comptable, Gabriel Groulx, dans ses mots à lui, dit toujours : « Une grosse, deux moyennes, deux petites ». Il ne veut même pas lire les oeuvres qui composeront la saison. Depuis quatre ou cinq ans, notre compagnie est la seule à faire ses frais. D'ailleurs, à Ottawa, le ministre Francis Fox a mis sur pied une nouvelle politique visant à encourager les administrations équilibrées. Ce qui nous a valu, l'an passé, vingt-cinq mille dollars de plus pour budget bien administré. Une telle politique est intéressante car, pourquoi seules les troupes en déficit verraient-elles leurs octrois augmenter? Je ne dis pas qu'une maison ne peut être en déficit, cela arrive, mais volontairement, je trouve cela curieux... Prenons l'exemple du T.N.M., on y engloutit des millions, qui ne semblent pas suffire. Je ne juge pas leur saison, c'est l'édifice qui leur coûte cher. Moi, j'essaie de faire une *business*. C'est pourquoi je présente un éventail de spectacles de façon à satisfaire le public.

L.D. — Notre public, qui nous vient pour la moitié de Montréal et pour l'autre de la banlieue.

J.D. — Oui. Ahuntsic, Laval, par exemple. C'est donc des gens de la classe moyenne. Les brusquer trop risque de les faire sortir de la salle. Je n'en vois pas l'avantage. Il suffit parfois d'enlever deux lignes dans un texte pour ne pas les faire fuir. Si les gens sortent en pleurant ou parce qu'ils sont émus, d'accord; mais s'ils partent parce qu'ils sont en maudit, ils ne reviendront pas. Ce n'est un bon placement ni pour le théâtre, ni pour nous. Je peux me tromper. Est-ce une bonne politique? Je pense que c'est une bonne politique ici, au Québec. Je n'affirme pas que c'est une politique valable en France ou à Londres, où il y a des théâtres spécialisés dans les classiques,

les modernes, etc.

Mais dans cet éventail-là, votre principale source est Broadway.

J.D. — Oui, parce que le théâtre américain est plus près de nous que le théâtre français actuel. Les Français, ils sont dans le creux de la vague. Aujourd'hui, les Anglais produisent plus de dramaturges que les Américains. Aux États-Unis aussi, ils ont une misère folle à écrire des pièces. Est-ce que ça tient à des générations? Je ne le sais pas. Quant aux oeuvres québécoises, elles font également souvent problème. J'ai reçu une pièce en vers dont l'action se situe dans le port de Montréal, cela ne va pas! Je reçois des synopsis; des auteurs nous postent trois pages et nous disent: si le reste vous intéresse, je vous l'enverrai. C'est impossible! L'an passé, la compagnie a monté un texte dont elle a reçu des feuillets trois jours avant la première; les comédiens étaient affolés. Cette pièce n'était pas mauvaise, mais au moment où elle démarrait, elle finissait. Elle n'était pas prête. Et le comité de lecture, composé de Michel Dumont, Claude Maher, Louise et Monique Duceppe, Roger Lebel, Benoît Girard, Béatrice Picard et moi, a convenu, au vote, de ne jouer dorénavant que des pièces québécoises, américaines, anglaises ou autres dont on aurait le texte complet.

L.D. — Prenons l'exemple des *Gars* de Jean Barbeau: la pièce était tout écrite, mais elle n'était pas finie, et il l'a retravaillée.

J.D. — Barbeau est venu trois fois. Elle est dure sa pièce, mais elle passe. Je la lui ai fait retoucher à trois reprises; il a compris. Tout dramaturge doit s'efforcer d'acquiescer un public.



Quelque part... un lac d'Ernest Thompson, présenté pendant la saison 1980-1981. Sur la photo: Paul Hébert et Benoît Girard.

textes et traductions

Comment procédez-vous pour «dépister» les pièces que vous décidez finalement de monter?

J.D. — Moi, je me tiens au courant par les revues, les journaux américains. Et depuis que Tremblay a traduit des pièces américaines — ça ne se faisait pas avant —, les Français n'ont plus les droits universels. Michel Tremblay a brisé la glace avec *l'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*, et nous, nous avons continué. Les traductions françaises faites par les Français sont valables pour les Français, elles ne le sont pas nécessairement pour ici. Nous sommes Américains, nous parlons français par miracle, tant mieux, mais nous vivons dans un contexte nord-américain. C'est la raison pour laquelle j'ai fait appel à tant de traducteurs. Je pense que l'idée est bonne. Les Français ne l'acceptent pas. Quand j'ai joué à la télévision *la Mort d'un commis voyageur*, dans la version française d'Éric Kahane, on se demandait si le fantôme était vrai ou non. Moi, je croyais que non. Michel Dumont a prouvé le contraire, en traduisant ce texte l'année passée. Cet aspect, en apparence mineur, change beaucoup la pièce. La version de Dumont respecte mieux la pièce américaine, elle réintègre des éléments omis par les autres traducteurs. Donc, chaque fois, nous sommes plus près, nous traduisons mieux que les Français. Pour nous, j'entends, pour le public d'ici.

Et je me demande même si, parfois, certaines pièces américaines adaptées par des écrivains québécois ne seraient pas plus compréhensibles en France. Il serait intéressant de pouvoir aller jouer *la Mort...* en France et de dire: voilà la vraie traduction du texte de Miller. Mon fils Pierre a vu jouer *la Mort...* en Belgique. Le personnage, parce qu'il est chômeur et qu'il vient de l'Ouest, avait des éperons et un revolver. Les gens disaient: c'est vachement américain! Moi je dis non, ce n'est pas l'oeuvre de Miller.

Il me reste une phrase de Dullin qui dit: «Toute pièce qui réussit dans son genre a raison.» Pour moi, c'est devenu un mot d'ordre. Quelle que soit la pièce que je monte, qu'elle soit burlesque ou classique, si je la monte bien, proprement, sobrement, sans cabotinage, et si elle marche, j'ai raison. Et je ne trahis pas le théâtre en faisant cela. J'ai vu une pièce (*Pyjama Tops*) à Londres avec des comédiens extraordinaires; j'étais allé en coulisses, et l'acteur principal préparait un Shakespeare avec Laurence Olivier. Quelle performance! J'avoue que nous n'avons pas ici la discipline que ces gens-là ont. Parce que nous n'avons pas de tradition de théâtre. C'est ce qui permet à une troupe comme la mienne d'exister. S'il y avait eu des troupes de tradition au Québec, je ne serais pas là, peut-être.

Définiriez-vous le traitement des textes que vous reprenez en termes de traductions ou d'adaptations?

J.D. — Tout dépend du texte. Nous avons laissé *Une simple histoire d'amour* aux États-Unis, et le spectacle n'a pas marché. On s'est cassé la gueule; il y avait des situations trop typiquement juives, l'humour ne passait pas. Dans *les Sunshine Boys*, c'est la même chose, on l'a également laissé là. En France, ils l'avaient adapté. La version, dont on possède un exemplaire, s'intitulait *Bob et Charlie*. Elle n'a plus aucun punch. Nous avons choisi de ne pas transposer du tout. On a même gardé les blagues sur le New Jersey. On a eu raison car, chaque fois que je parlais du New

Jersey, le public éclatait. Il était au courant de la blague américaine.

L.D. — Parfois, il y a de petites adaptations. Ce fut le cas de *On Golden Pond* (*Quelque part... un lac*) dont l'action était transposée ici.

J.D. — On a laissé *la Chatte sur un toit brûlant* dans son lieu d'origine. On a carrément adapté *Un sur six*. Nous ne voulons pas transposer à tout prix. Nous risquerions de tomber dans un style bâtard. En septembre dernier, Radio-Canada présentait *l'Aide-mémoire* de Jean-Claude Carrière dans ce style. Les comédiens parlaient à la française, très pointu, du port de Montréal. Qu'ils se branchent! Ou ils transposent la pièce en québécois, ou ils la laissent à Paris.

N'y a-t-il pas danger, quand on transpose dans le contexte d'ici une pièce qui vient d'ailleurs, que le spectateur croie, finalement, qu'il s'agit d'une oeuvre locale?

J.D. — Oui, mais la chose est toujours clairement identifiée. Chaque fois, nous précisons qu'il s'agit d'une pièce américaine. Mais le danger existe. La preuve: l'année où j'ai reçu un prix Méritas, Michel Tremblay en avait aussi reçu un pour « sa » pièce *les Rayons gamma*. . . Il y a sûrement place pour une amélioration de l'information dans nos programmes. C'est ce que nous avons voulu faire avec *Soeur*



Hélène Loiselle dans la pièce de Paul Zindel, *l'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons* (saison 1981-1982). Photo: André Panneton.

Agnès, en publiant un article où l'auteur explique comment il a conçu sa pièce.

Mais l'abondance d'adaptations ne risque-t-elle pas de prendre la place de la dramaturgie québécoise? Comment expliquer le fait qu'il y ait peu de pièces québécoises dans les grosses compagnies cette saison?

L.D. — Ce n'est pas qu'ici! Les mêmes oeuvres sont jouées dans toutes les grandes villes: New York, Londres. . .

J.D. — On est allé cet été à un festival de théâtre à Williamstown, dans le Massachusetts. Depuis dix-neuf ans que le festival existe, on s'est aperçu, en lisant le programme, qu'ils ont joué les mêmes pièces que nous: *Front Page*, *Gin Game*, *One Flew over the Cuckoo's Nest*, *The Guardian*, etc. Et c'est une manifestation réunissant les plus grands noms.

On en revient donc au circuit du cinéma. Aujourd'hui, au cinéma, on montre la même chose partout. Plusieurs le déplorent. Alors qu'avant, le théâtre était plus singulier, plus spécifique. . .

J.D. — Je parlais de tradition tout à l'heure; je me demande s'il existe réellement une tradition française. À l'heure actuelle, il subsiste une tradition anglaise à Londres. Mais américaine? Je ne sais pas. Tout se mélange, tout le monde cherche des dramaturges. Tout le monde influence tout le monde. Prenons l'exemple de la phrase américaine, elle nous influence énormément. Je pense qu'elle commence à inciter les auteurs québécois à faire une phrase plus courte, un dialogue plus direct, bref, à y aller plus rapidement. Ça ronronne moins qu'avant sur les scènes. En 1942, à l'Arcade, ça ronronnait en petit jésus; après, chez les Compagnons, ça ronronnait encore un peu. C'est Pierre Dagenais qui a changé ce style. Ensuite est arrivé le Rideau Vert où Yvette Brind'Amour a commencé à jouer des rôles chic. Il y a un style Nouveau Monde, un style Rideau Vert, chacun a le sien. Mais à propos du Rideau Vert, je me souviens que, à un moment creux de ma carrière, il a été le seul à m'offrir des rôles.

compagnie jean duceppe et théâtre québécois

J.D. — Je ne sais pas s'il y a une dramaturgie québécoise actuellement. Il y en a eu une dans le passé: il semblait en exister une dans le temps de Gélinas, de Dubé, de Tremblay. Mais est-ce qu'il y en a encore une? Je ne sais pas.

Vous allez jusque-là?

J.D. — Je me pose la question, je ne sais pas. Je ne demande pas mieux. Qu'on m'envoie des pièces, je les lirai.

Vous portez un verdict assez sombre. Il signifie que si, par exemple, à la Compagnie Jean Duceppe pour la saison 1983-1984, il n'y a pas de pièces québécoises, c'est que vous n'en avez pas trouvé.

J.D. — Je n'en ai pas trouvé, et le comité de lecture non plus.

L.D. — Nous n'en avons pas trouvé qui convenaient à notre public. Il y en a sûrement

de bonnes qui vont être montées dans d'autres théâtres.

J.D. — Il y a aussi des contraintes objectives. Il nous faut tenir compte du Port-Royal qui a un plateau de cinquante pieds de large. Il y a des pièces qu'on ne peut monter sur une scène de cette dimension. Elles peuvent être jouées au Quat'Sous, au Théâtre d'Aujourd'hui, ce sont des lieux pour cela. Je pense que le nouveau théâtre en est un de chansonniers, ce n'est pas un vrai théâtre. Mais il existe des lieux pour des textes intimistes de ce genre. Ce ne sont pas des petites pièces dans le sens de pièces sans envergure. Il s'agit d'écrits qui demandent un environnement petit, intime. Et je ne l'ai pas ici.

À cet égard, ne peut-on faire référence au T.N.M. qui, ces dernières années, a dérapé à plusieurs reprises en donnant leur première chance à de nouveaux auteurs?

J.D. — *La Statue de fer*, l'an passé, je l'avais refusée. Je trouve que c'est rendre un mauvais service à un auteur que de jouer sa pièce si elle n'est pas bonne. Moi, il y a Marie Laberge que je souhaite revoir, elle écrit de façon merveilleuse et une autre de ses pièces m'intéresse. Mais cet écrit est très sombre, et j'aimerais le lui faire changer un peu. Mais, souvent, les dramaturges ne veulent rien modifier. Quand je pense qu'Arthur Miller a recommencé douze fois *la Mort*. . . ! Il l'explique lui-même, il la mettait dans un tiroir, il s'attaquait à autre chose, et il y revenait. Il n'y a aucune honte à faire cela. Barbeau s'y est plié avec profit. Je rêve qu'un auteur m'apporte sa pièce, que je l'accepte après certains remaniements que j'ai souhaités, qu'il vienne aux répétitions par la suite afin de corriger encore. Cela se pratique couramment aux États-Unis. Je me souviens d'une pièce où un comédien s'était exclamé: « C'est une comédie extraordinaire. » L'auteur en pleurait le soir de la première, il avait écrit un drame. C'est arrivé comme ça, et cela peut arriver souvent. Je trouve ce phénomène normal, parce que chaque individu dans une salle reçoit une pièce différemment.

des visées pédagogiques . . .

Vous disiez avoir reçu des pièces qui ne convenaient pas pour ici; qu'est-ce qui fait que votre public n'aurait pas pu les prendre?

J.D. — Notre public, qui est un public populaire, ne veut pas être agressé. Si nous voulons le secouer un peu, il nous faut y mettre les formes.

L.D. — La Compagnie Jean Duceppe ne fait pas du théâtre dit intellectuel. Elle mise davantage sur des émotions. Pourtant nous avons fait *Pauvre assassin*. Les gens nous ont dit: « Vous êtes fous, ça ne marchera jamais. » Et ça a marché. Nous avons eu quatre-vingt-dix-sept pour cent d'assistance. Bien sûr que tout le monde ne l'a pas pris de la même façon!

J.D. — Pour la pièce *Un jour dans la mort de Joe Egg*, j'ai eu des critiques épouvantables. Ce n'était pas le jeu des comédiens qu'on critiquait, mais on disait: « Montrer de telles infirmités sur la scène! » Et c'était de bonne foi, c'était signé, ce n'était pas des lettres anonymes. On a fait des progrès depuis ce temps-là!

En vous entendant parler, j'ai l'impression que vous voyez votre théâtre comme une espèce d'entreprise pédagogique. Vous dites: il ne faut pas brusquer les gens, mais j'ai quand même un projet à long terme qui fait que, petit à petit, je vais pouvoir leur

en dire, leur en montrer davantage.

J.D. — Je suis sûr que dans cinq ans, nous allons jouer des pièces que je ne joue pas pour l'instant, et qui vont passer. Déjà, j'en joue qui n'auraient pas passé au départ. Ce qui explique le choix américain, c'est que les personnages américains touchent les hommes qui viennent dans la salle. Dans *la Mort d'un commis voyageur*, ils se sont reconnus, dans *les Sunshine Boys*, également.

L.D. — Pour *Charbonneau et le Chef*, il y a des gens qui nous appelaient pour nous demander comment ils devaient s'habiller parce que c'était à la Place des Arts. Nous trouvions ça bien drôle, mais après nous nous sommes dit qu'il était vrai que la Place des Arts pouvait faire peur aux gens.

J.D. — Il y a deux semaines, à Joliette, un gars me dit: « C'est la deuxième fois que je viens au théâtre, ça a besoin d'être bon. » Une chose est claire: les gens ne vont pas au théâtre, ils vont au baseball. De plus, il y a un tas de critiques qui semblent ne pas aimer le théâtre. Certains ne semblent pas avoir fait d'études en théâtre. Pourtant, en Roumanie ou en Tchécoslovaquie, il y a trois ans d'études préalables au métier de critique. C'est donc que le métier de critique théâtral est un métier sérieux.

Quand vous avez le goût de brasser un peu les spectateurs, sans les violenter, sans scandale, c'est par rapport à quoi?

J.D. — J'ai fait *Des frites*. . . , j'étais fier de mon affaire, je les brassais avec ça. Je me



Un jour dans la mort de Joe Egg, de Peter Nichols (saison 1977-1978). De gauche à droite: Serge Turgeon, Lucie Saint-Cyr, François Tassé et Andrée Lachapelle.



suis permis aussi *Médium Saignant*; je savais ce que je faisais, c'était mon geste péquiste. Je pense, peut-être, monter l'an prochain une pièce qui a été jouée au Conventum par les Productions Germaine Larose, *Bent* de Martin Sherman. Il faut que j'arrive à présenter une pièce sur les homosexuels qui soit tellement bien jouée et belle, que les gens prennent conscience de cette réalité. C'était un problème de l'Allemagne hitlérienne et l'homosexualité est encore perçue comme un « problème », il ne faut pas l'ignorer.

Si on regarde l'ensemble des pièces que vous avez jouées, peut-on dire que vous présentez un théâtre réaliste, un théâtre d'identification et d'émotion qui part très souvent de faits vécus?

J.D. — Moi ça me touche plus. Je n'exige pas que ce soit une image fidèle, ça peut être une image qui fait rêver, qui fait partir en orbite. J'avais demandé à Arthur Miller: qu'est-ce qu'il vend le commis voyageur? Il se vend, il vend ses rêves, comme tous les Américains, et il se réveille par terre, comme tous les Américains. Et dans la salle, cette année, à partir du moment où il perdait sa job, on entendait les sacoches, et les hommes se levaient pour aller pleurer en arrière. Ils ont encore honte de pleurer devant leur femme. Mais il reste qu'ils viennent au théâtre et que ça leur fait mal. Je me rappelle qu'à l'occasion d'une tournée à la Malbaie, un gars aux cheveux tout blancs est venu me donner une boîte de cigares en disant: « J'ai échappé à ça! » J'ai compris qu'il avait échappé au rêve fini, il avait réussi sa vie, un petit peu, et la pièce l'avait agressé.

Actuellement, j'ai le goût de peut-être refaire *les Sorcières de Salem*, parce que la droite s'en vient sur un maudit temps, pas seulement chez nous, partout. Quand on commence à dire que Pinochet est relativement correct...! Et pour une pièce comme *Bent*, si les spectateurs résistent dans la salle, je leur aurai au moins fait faire un pas en avant.

Une pièce comme Soeur Agnès se situe-t-elle dans cette perspective? On a dit dans les journaux qu'elle était superficielle.

J.D. — C'est arrivé ce drame-là! À New York, il y a sept ans. Ce n'est pas une affaire superficielle. Une fille qui se fait brûler le sexe à l'âge de douze ans, qui enfante au cloître, qui a peut-être tué son enfant, qui est peut-être folle, ce n'est pas un point de départ superficiel. D'ailleurs, la pièce qu'on a qualifiée de « Broadway à-la-va-comme-je-te-pousse » a eu un mal de chien à aller sur Broadway. C'est peut-être une pièce discutable, une confrontation plus qu'une pièce de théâtre; mais ce n'est sûrement pas superficiel.

Ce serait intéressant de dresser une manière de portrait type des spectateurs. Vous disiez tout à l'heure que c'est la moyenne ou la petite bourgeoisie: cela reste assez flou finalement.

J.D. — Oui, et nous comptons faire la recherche. Nous voulons savoir d'où ils viennent, qui ils sont, et pourquoi ils viennent. Nous avons seize mille sept cent vingt-deux abonnés cette année.

L.D. — Nous ne savons pas qui sont les anciens abonnés, mais en ce qui concerne les nouveaux, nous nous sommes rendu compte, après avoir placé des annonces dans *la Presse*, *le Journal de Montréal*, et *le Devoir*, que les demandes nous parvenaient en aussi grand nombre du *Journal de Montréal* que de *la Presse*. Cela nous a étonnés. Pour la radio, nous savons que le public qui vient au théâtre écoute CBF et CKAC. Des billets de théâtre offerts par CJMS, par exemple, n'ont jamais été réclamés.

jean duceppe en province

Quelle place occupe la tournée pour la compagnie?

J.D. — La tournée, c'est un de mes vices. La troupe tourne chaque année, parce que je me dis que si je suis subventionné, il n'y a pas que Montréal qui paye.

L.D. — Nous ne sommes pas subventionnés pour les tournées. Nous le faisons parce que nous le voulons.

J.D. — Oui, et nous nous arrangeons pour ne pas perdre d'argent. Le seul danger qu'il y ait en tournée actuellement — et c'est tout un problème —, c'est que l'on retrouve à l'extérieur plus de spectacles qu'à Montréal. À la Place des Arts, vous avez par exemple l'Orchestre Symphonique, Deschamps ou Lapointe, et moi. Ailleurs, il y a le Rideau Vert, la N.C.T. et le T.N.M. En tout, six ou sept spectacles par mois¹. Mais à Sherbrooke, il arrive qu'il y en ait six ou sept différents dans la même semaine. Le public n'a pas l'argent pour ça. Avec le résultat qu'on est en train de tuer les tournées.

L.D. — Il y a des endroits, en Abitibi par exemple, où ça va bien en tournée; les organisateurs ne sont pas fous, ils ne surchargent pas. Ils sont quatre, ils divisent leur publicité. Tandis qu'ailleurs, ils vont essayer de se mettre les bâtons dans les roues.

J.D. — Jonquière et Chicoutimi se battent à mort. Tout le monde a le droit de tourner, je sais bien, mais il y en a trop. Lorsqu'on amène un bon spectacle en tournée, on donne au spectateur un plaisir auquel il a droit.

Est-ce que ce n'est pas aussi une façon de rentabiliser une production que de la faire rouler davantage?

J.D. — Pour le comédien, oui, c'est plus intéressant. Il joue un spectacle beaucoup plus souvent.

L.D. — Ici, au Port-Royal, on joue toujours trente-cinq fois. Et en tournée, nous faisons entre vingt et trente-cinq représentations.

Lorsque vous partez en tournée, la production est déjà faite; il y a des coûts qui ont déjà été investis et qui n'ont pas à l'être à nouveau.

L.D. — Oui, quand il y a une tournée de projetée, nous essayons, entre autres, de

1. Sic. N.D.L.R.

prévoir le décor en conséquence. Nous n'encourons pas de frais supplémentaires à ce chapitre, mais il y a tous les droits de suite.

J.D. — Si nous avons réussi, c'est grâce à un choix de pièces assez éclectique, mais également grâce à l'administration et à la production faite par Louise Duceppe et Guy Simard. « Une grosse, deux moyennes, deux petites » : le comptable, qui n'est pas un gars de théâtre, a bien raison. Cela permet à la troupe de durer. Je doute que la compagnie serait renflouée si elle avait de gros déficits comme au Nouveau Monde. On dirait: c'est une troupe sans but lucratif, mais il reste que c'est l'affaire de Duceppe. Le Nouveau Monde est une institution, le Trident est une créature politique et le Rideau Vert est aussi une institution... bref, c'est pour cela que j'ai tellement avantage à jouer serré. Vous savez que nous ne sommes pas nombreux alors qu'au Nouveau Monde ils le sont beaucoup plus.

des textes... pas des sketches

Quelles perspectives voyez-vous pour les années à venir?

J.D. — Je voudrais arriver à jouer non seulement des pièces d'avant-garde, mais également des pièces plus engagées. J'ai déjà rêvé de jouer *le Vicaire* et j'y arriverai peut-être un jour. Je souhaiterais aussi jouer plus longtemps, grâce à une formule d'abonnement qui me permettrait d'aller jusqu'à la fin mai. Si je joue sans abonnés, les beaux jours arrivent et les spectateurs s'en vont à la campagne. Les abonnements me permettraient de jouer chaque spectacle de quarante à quarante-cinq fois. Ce serait bon, et pour les comédiens, et pour les spectateurs, et pour la compagnie.



Dans *le Dernier des don Juan*, de Neil Simon, présenté au cours de la saison 1976-1977, Jean Duceppe et Monique Miller.

Vous n'avez pas de projets particuliers?

J.D. — Non. La seule chose qui me mette hors de moi, c'est de ne pas avoir de choix dans les pièces québécoises. Alors forcément je me tourne vers les Américains et les Anglais. Les oeuvres dramatiques que l'on reçoit veulent toutes sauver le Québec dans une seule pièce; ou encore, elles exposent des fantasmes de cul. Je l'ai déjà dit, j'ai eu une pièce où l'on masturbait un curé pour le mal que la religion avait fait aux Canadiens français. J'ai dit à l'auteur: on joue en matinée et en soirée, ça va être difficile de trouver un comédien! Il était en colère contre moi. Il est impossible de jouer ça, les gens dans la salle vont se demander à quoi ça rime!

Est-ce à dire que les auteurs québécois ont presque perdu contact avec le public?

J.D. — Oui. Dubé restait presque un miroir de la bourgeoisie. Tous les personnages de Dubé que j'ai joués, c'était toujours l'homme canadien qui s'effondrait à la fin: c'était ça l'homme bourgeois. J'ai toujours joué le même personnage au fond. Tremblay, c'est autre chose. Actuellement Barbeau est le seul qui essaie à travers ses comédies de dire des choses. Il y en a sans doute d'autres mais on ne les connaît pas. J'attendais beaucoup du Centre d'Essai, et j'attends toujours. Qu'il n'y ait pas beaucoup d'auteurs, ce n'est pas étonnant: nous ne sommes que six millions. Et, en forçant la note, peut-être deux millions à nous intéresser au théâtre. Nous ne sommes pas encore arrivés à avoir une passion du théâtre. S'il y en a une, elle est petite.

Et votre marge de manoeuvre ne vous permet pas de donner des commandes?



Un sur six de Don Clark et Sam Bobrick (saison 1978-1979). Avec, de gauche à droite, Monique Joly, Colette Brossoit, Jean-Marie Lemieux et Marc Messier.

J.D. — Nous l'avons expérimenté en comité de lecture. Il y a un auteur qui m'a raconté une pièce pendant une heure et demie. Présentée par lui, elle est extraordinaire. Mais il ne veut pas me donner une ligne. C'est un ami, il veut une commande, il veut être payé à l'avance. J'ai résumé la pièce aux gens du comité de lecture et ils ont ri aux éclats. Ils ont cependant réclamé un texte. Si nous n'avons pas de texte, nous ne nous engageons pas. C'est un règlement de notre comité de lecture.

L.D. — Les subventions n'ont pas tellement augmenté; tout le monde fait attention et nous n'avons pas d'argent pour payer des auteurs à écrire.

J.D. — Si tu as un théâtre de cent places et que tu donnes un salaire relativement bas aux comédiens, tu peux te permettre une création dont l'écriture ne sera achevée qu'*in extremis*. Mais au Port-Royal...

Sans doute allez-vous maintenir, pour les saisons à venir, un répertoire de pièces modernes?

J.D. — Oui. Je ne peux me risquer dans les classiques: les comédiens que j'engage ne forment pas un noyau qui joue des classiques.

Je pensais à un répertoire qui est moins immédiatement actuel.

J.D. — Je fais des tentatives du côté des Tchèques. Gabriel Garran à Aubervilliers a des textes tchèques. Pourquoi pas une pièce de Kohout encore? *Pauvre Assassin* avait très bien marché! Pinter aussi, dont j'ai joué *le Retour* il y a quinze ans. Il pourrait être repris, il y a toute une population qui ne l'a pas vu. Et *le Gardien*, qui avait été un *show* formidable! Il y a Claude Rich qui approche Pinter chez les Français, mais c'est moins profond. Il y a sûrement des auteurs qui vont éclater d'ici deux ou trois ans.

L.D. — Quand nous avons monté *Broue* ici, au Port-Royal, les gens étaient dans le doute, et pourtant ce fut un succès inespéré. Après, tout le monde voulait l'acheter en tournée. Par contre, nous en avons été victimes par la suite, parce que les gens ne voulaient que ce genre de théâtre.

J.D. — La mode est aux sketches. Je ne dis pas que ce n'est pas bon, mais ils sont partis dans ce genre-là et le *straight play* n'a plus de chance.

L.D. — Je suis sûre qu'il y a des gens qui sont allés voir *Broue* cinq fois. C'est amusant, mais tu ne peux pas aller voir *Broue* toute ta vie. C'est dangereux. Il y a aussi le phénomène Tremblay. Tout le monde a voulu écrire comme Tremblay et ils ont tous fait du sous-Tremblay: ce n'était pas bon. N'est pas Tremblay qui veut! Si on veut faire un théâtre québécois, il faut faire un théâtre au Québec qui soit universel.

J.D. — Le vrai théâtre ne devrait pas être limité. Si tu joues *Joe Egg*, ce n'est pas une pièce québécoise mais elle est tout de même valable! Après cette pièce-là, les gens discutaient. Certains étaient révoltés, mais d'autres, qui avaient des enfants semblables aux personnages de la pièce, étaient d'accord. Avec *Des frites...*, tu avais un problème universel, le problème militaire. Si tu as une pièce qui traite du

problème policier, tu peux la faire se passer au Chili ou en France, mais elle est valable ici.

Et ce serait cela, finalement, une des spécificités de la Compagnie Jean Duceppe: choisir des sujets, des thèmes, des émotions qui rejoignent un peu tout le monde, qui soient plus ou moins universels?

J.D. — Oui. Et je ne veux pas que cela soit spécifiquement québécois.

adrien gruslin

jean-pierre lamoureux



Ronald France et Jacques Godin, dans *Bidermann et les Incendiaires* de Max Frisch (saison 1978-1979).

annexe

1. pièces offertes au théâtre port-royal de la place des arts

Saison	Titre	Auteur(s)	Nationalité	Version française: v.f. Version québécoise: v.q. Adaptation québécoise; a.q. ¹
1973-1974	<i>Le Saut du lit</i>	John Chapman et Ray Cooney	américaine	v.f. Barillet et Grédy
	<i>Les Trois Farces</i>	Molière	française	—
	<i>Charbonneau et le Chef</i>	John Thomas	canadienne	v.q. Paul Hébert et Pierre Morency
	<i>La Mort d'un commis voyageur</i>	Arthur Miller	américaine	v.f. Éric Kahane
	<i>L'Année du championnat</i>	Jason Miller	américaine	v.q. René Dionne
1974-1975	<i>Un tramway nommé Désir</i>	Tennessee Williams	américaine	v.q. Guy Dufresne
	<i>Les Crasseux</i>	Antonine Maillet	canadienne	—
	<i>Le Sea Horse</i>	Edward J. Moore	américaine	v.q. René Dionne
	<i>L'Année du championnat (reprise)</i>	Jason Miller	américaine	v.q. René Dionne
	<i>Le Gardien</i>	Harold Pinter	anglaise	v.f. Éric Kahane
	<i>La Libellule</i>	Aldo Nicolai	roumaine	v.f. Philippe March
1975-1976	<i>Visa le noir, tua le blanc</i>	Dale Wasserman	américaine	a.q. René Dionne
	<i>La Mort d'un commis voyageur (reprise)</i>	Arthur Miller	américaine	v.f. Éric Kahane
	<i>Bousille et les justes</i>	Gratien Gélinas	canadienne	—
	<i>Les Vilains</i>	Ruzzante	italienne	v.f. André Gille
	<i>Le Dernier des don Juan</i>	Neil Simon	américaine	a.q. René Dionne

1. Terme employé pour désigner les traductions où il y a transposition de l'action de la pièce en milieu québécois, habituellement par le changement des noms des personnages et des lieux.

1976-1977	<i>Le Dernier des don Juan</i> (reprise)	Neil Simon	américaine	a.q. René Dionne
	<i>Médium saignant</i>	Françoise Loranger	canadienne	—
	<i>Je veux voir Mioussov</i>	Valentin Kataïev	russe	v.f. Marc-Gilbert Sauvageon
	<i>Les Après-midi d'Émilie</i>	Stanley Gaither	américaine	a.q. René Dionne
	<i>Qui a peur de Virginia Woolf?</i>	Edward Albee	américaine	v.q. René Dionne
	<i>Sainte Carmen de la Main</i>	Michel Tremblay	canadienne	—
1977-1978	<i>Les Passeuses</i>	Pierre Morency	canadienne	—
	<i>Un jour dans la mort de Joe Egg</i>	Peter Nichols	anglaise	v.f. Claude Roy
	<i>Des frites, des frites, des frites...</i>	Arnold Wesker	anglaise	v.q. Michel Beaulieu
	<i>Il n'y a pas de pays sans grand-père</i>	Roch Carrier	canadienne	—
	<i>Deux sur une balançoire</i>	William Gibson	américaine	v.q. Marcel Dubé et Gilles Rochette
1978-1979	<i>Aux hirondelles</i>	William O. Mitchell	canadienne	v.q. Arlette Francière
	<i>P'pa</i>	Hugh Leonard	irlandaise	v.q. Michel Beaulieu
	<i>Un sur six</i>	Ron Clark et Sam Bobrick	canado-américaine	a.q. René Dionne
	<i>Biedermann et les incendiaires</i>	Max Frisch	suisse-allemande	v.f. Philippe Pilliod
	<i>Piège à rebours</i>	Ira Levin	américaine	v.q. René Dionne
1979-1980	<i>Juliette et ses hommes</i>	Sam Havens	américaine	v.q. René Dionne
	<i>Le Jugement dernier</i>	Jean Daigle	canadienne	—
	<i>Histoires à dormir debout</i>	Alan Ayckbourn	anglaise	v.q. François Tassé
	<i>Pauvre Assassin</i>	Pavel Kohout	tchèque	v.f. Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingger
	<i>Gin Game</i>	Donald L. Coburn	américaine	a.q. Albert Millaire

1980-1981	<i>Broue</i>	Claude Meunier, Jean-Pierre Plante, Louis Saia, Francine Ruel et Voyagements	canadienne	—
	<i>Une simple histoire d'amour</i>	Lanford Wilson	américaine	v.q. François Tassé
	<i>Les Voisins</i>	Claude Meunier, Louis Saia	canadienne	—
	<i>En première page</i>	Ben Hecht, Charles MacArthur	américaine	v.q. René Dionne
	<i>Quelque part... un lac</i>	Ernest Thompson	américaine	a.q. Albert Millaire
1981-1982	<i>C'était avant la guerre, à l'Anse à Gilles</i>	Marie Laberge	canadienne	—
	<i>Tout dans le jardin</i>	Edward Albee	américaine	v.q. François Tassé
	<i>Bonne fête, maman</i>	Élizabeth Bourget	canadienne	—
	<i>La Chatte sur un toit brûlant</i>	Tennessee Williams	américaine	v.q. René Dionne
	<i>L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons</i>	Paul Zindel	américaine	a.q. Michel Tremblay
1982-1983	<i>Les Sunshine Boys</i>	Neil Simon	américaine	v.q. Jacqueline Magdeleine
	<i>En ville</i>	Élizabeth Bourget	canadienne	—
	<i>Ciel de lit</i>	Jan de Hartog	hollandaise	v.q. François Tassé
	<i>La Mort d'un commis voyageur</i>	Arthur Miller	américaine	v.q. Michel Dumont
	<i>Les Gars</i>	Jean Barbeau	canadienne	—
1983-1984	<i>Soeur Agnès</i>	John Pielmeier	américaine	a.q. Louison Danis
	<i>Le Dernier Round</i>	Michael Cristofer	américaine	v.q. Michel Dumont et Marc Grégoire
	<i>Caviar ou Lentilles</i>	Giulio Scarnicci, Renzo Tarabusi	italienne	v.q. Jacqueline Magdeleine
	<i>Les Petits Matins</i>	Paul Osborn	américaine	a.q. Benoît Girard
	<i>Le Clan</i>	George Sibbald	américaine	v.q. Michel Dumont et Marc Grégoire

2. quelques statistiques concernant le répertoire présenté au port-royal par la compagnie

statistiques annuelles

Saison	Nombre de spectateurs	Pourcentage d'occupation de la salle
1973-1974	156,262	96,7%
1974-1975	161,561	73,4%
1975-1976	93,581	73,7%
1976-1977	106,760	78,4%
1977-1978	85,856	70,2%
1978-1979	95,858	86,1%
1979-1980	102,084	89,3%
1980-1981	120,402	90,0%
1981-1982	117,149	88,1%
1982-1983	128,636	93,6%
10 saisons	1,168,149	83,9%

statistiques générales pour les dix saisons 1973-1983

Nombre de pièces: 57 (incluant 3 reprises, mais comptabilisées comme productions différentes)

Nombre de représentations au Port-Royal: 1,704

Moyenne de représentations par pièce produite au Port-Royal: 29,89

Moyenne de spectateurs par représentation: 685

Nombre de comédiens engagés: 539

Moyenne de comédiens par production: 9,45

commentaire: il convient de signaler que les productions avec distributions nombreuses ont été régulières, ce qui diffère de la pratique de certaines compagnies comparables ces dernières années.

3. pièces offertes en tournée par la compagnie²

- 1973-1974 *Le Canard à l'orange*, William Douglas Home
Charbonneau et le Chef, John Thomas McDonough
Les Trois Farces, Molière
Le Saut du lit, John Chapman et Ray Cooney
La Mort d'un commis voyageur, Arthur Miller
L'Année du championnat, Jason Miller
- 1974-1975 *Deux et deux font sexe*, Richard Harris et Leslie Darbon
Quatre pièces sur jardin, Barillet et Grédy
L'Année du championnat, Jason Miller

2. Toutes les productions du Port-Royal ne vont pas en tournée; de plus, quelques pièces mentionnées ici n'ont pas été présentées à la Place des Arts.

- Deux et deux font sexe*, R. Harris et L. Darbon
Les Crasseux, Antonine Maillet
Charbonneau et le Chef, J. T. McDonough
Un tramway nommé Désir, Tennessee Williams
Le Sea Horse, Edward J. Moore
Le Gardien, Harold Pinter
La Libellule, Aldo Nicolai
- 1975-1976 *La Mort d'un commis voyageur*, A. Miller
Visa le noir, tua le blanc, Dale Wasserman
Bousille et les justes, Gratien Gélinas
Les Vilains, Ruzzante/André Gille
Le Dernier des don Juan, Neil Simon
- 1976-1977 *Bousille et les justes*, G. Gélinas
Je veux voir Mioussov, Valentin Kataïev
Médium saignant, Françoise Loranger
Qui a peur de Virginia Woolf?, Edward Albee
Les Après-midi d'Émilie, Stanley Gaither
- 1977-1978 *Les Passeuses*, Pierre Morency
Un jour dans la mort de Joe Egg, Peter Nichols
- 1978-1979 *Des frites, des frites, des frites...*, Arnold Wesker
Piège à rebours, Ira Levin
- 1979-1980 *Juliette et ses hommes*, Sam Havens
Le Jugement dernier, Jean Daigle
Pauvre Assassin, Pavel Kohout
Un sur six, Ron Clark et Sam Bobrick
- 1980-1981 *Gin Game*, Donald L. Coburn
Broue, Meunier, Saia, Ruel, Plante et les Voyagements
Les Voisins, C. Meunier, L. Saia
En première page, Ben Hecht et Charles MacArthur
- 1981-1982 *Quelque part... un lac*, Ernest Thompson
C'était avant la guerre, à l'Anse à Gilles, Marie Laberge
- 1982-1983 *Les Sunshine Boys*, Neil Simon
En ville, Élisabeth Bourget
Ciel de lit, Jan de Hartog
- 1983-1984 *Les Gars*, Jean Barbeau
Soeur Agnès, John Pielmeier

commentaire: 37 des 54 pièces différentes montées au Port-Royal sont allées en tournée, dont certaines à plus d'une reprise, ce qui signifie que 68,5% des productions ont été vues un peu partout en province. Trois autres productions, venant du Théâtre des Prairies, ont également tourné sous les auspices de la Compagnie Jean Duceppe. Il importe de signaler que les productions offertes au Port-Royal dans un premier temps et, par la suite, en tournée, voient le nombre de leurs représentations presque doubler. Les statistiques concernant la tournée n'étant pas encore disponibles, il nous est impossible de les joindre au présent dossier.



Paul Savoie et Claude Michaud: *les Gars* de Jean Barbeau (saison 1982-1983).

4. quelques points d'analyse du répertoire offert à la compagnie afin de répondre à la question suivante: de quelle nationalité est le théâtre offert?³

Les présentes statistiques portent, évidemment, sur les productions du Port-Royal. Nous n'avons pas distingué, sous l'épithète «pièces canadiennes», les oeuvres québécoises des autres. Notons que seules les trois oeuvres d'Antonine Maillet, de W.O. Mitchell et de J.T. McDonough ne sont pas québécoises.

Pièces canadiennes	: 15	26,3%
Pièces américaines	: 28	49,1%
Pièces anglaises	: 4	7,0%
Autres	: 10	17,5%

(Ces autres pièces sont: italiennes (2), roumaine (1), russe (1), canado-américaine (1), française (1), tchèque (1), hollandaise (1), suisse-allemande (1), irlandaise (1).)

Il convient, en terminant, de souligner ce qui s'impose d'évidence: la primauté du théâtre américain, de Broadway, comme source majeure à laquelle puise la compagnie Jean Duceppe, et qui constitue indéniablement un trait spécifique de cette maison de production théâtrale.

répertoire constitué par adrien gruslin

3. Les présentes statistiques portent, évidemment, sur les productions du Port-Royal.