

De la direction artistique

Fernand Villemure

Numéro 18 (1), 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28668ac>

[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

Villemure, F. (1981). De la direction artistique. *Jeu*, (18), 71–84.

de la direction artistique

La direction artistique d'une compagnie de théâtre subventionnée par l'Etat et dite institutionnelle me fait penser à la gouverne d'un paquebot sur les océans du monde. Pour son pilote, le choix des trajets et destinations, aussi vaste qu'il apparaisse, n'en demeure pas moins limité. Quand on se prend à souhaiter qu'il choisisse des voies moins connues et plus pittoresques dans les eaux vives du théâtre de recherche ou encore du théâtre socialement ou politiquement engagé, il faut admettre, du même coup, qu'il risque de s'échouer. Car l'horizon d'une telle compagnie semble dessiné d'avance sur les eaux planes du consensus, avoué ou non, entre l'Etat et la partie de la population que l'Etat écoute, c'est-à-dire la petite et moyenne bourgeoisie. Or, une compagnie institutionnelle ne peut survivre que par les subventions de l'Etat et par la vente des billets, qui, toutes deux, dépendent de cette classe de la population pour leur plus grande part. Comment alors une telle compagnie pourrait-elle oublier que sa première vocation consiste à procurer à sa « clientèle » une croisière divertissante vers des lieux connus et dans des conditions de confort intellectuel et physique sécurisantes?

Le Trident, à l'instar des autres grandes compagnies subventionnées, s'est inscrit dans ce « modèle » lors de sa création. Cependant, compte tenu de la situation particulière des artistes à Québec, il s'est donné des objectifs parallèles qu'il a cru pouvoir atteindre. Depuis, quatre années de fonctionnement ont suffi pour convaincre ses « pilotes » que le Trident devait laisser à d'autres organismes le soin de présenter du théâtre pour enfants et du théâtre de recherche.

A la barre du Trident, plusieurs directeurs artistiques se sont succédés au cours de ces dix années — 1970-1980 — de production théâtrale: deux individus, Paul Hébert et Guillermo de Andréa, et une équipe composée de Michel Gariépy, Françoise Loranger et Olivier Reichenbach ont endossé les objectifs particuliers du Trident, selon leur personnalité propre, et ont assumé la programmation des spectacles du Trident et le choix des metteurs en scène.

paul hébert

En plus de la tâche de directeur artistique, Paul Hébert se voit investi, comme les autres dirigeants du Trident, de la mission de former un public de théâtre à Québec: un public qui prendrait l'habitude d'aller au théâtre au point que cette activité entre dans ses moeurs. Comme il a déjà travaillé au T.N.M., il connaît bien les impératifs d'une compagnie institutionnelle. Quant aux objectifs particuliers du Trident, il va montrer qu'il y souscrit entièrement dès la première saison en programmant 0-71,



Molière Pop, Charbonneau et le Chef et Faby en Afrique; on verra que ce choix est à la fois sûr et risqué, à la fois habile et personnel, c'est-à-dire satisfaisant pour le public, les praticiens de Québec et lui-même comme artiste.

Afin de satisfaire à l'un des objectifs du Trident et aussi pour attirer le public de Québec, Paul Hébert commande à Jean Barbeau, alors jeune dramaturge de la région québécoise, la pièce inaugurale, *0-71*. Pour la mise en scène, il choisit Jean Guy qui a le double avantage d'être un comédien bien connu des Québécois et un protagoniste attiré des pièces de Barbeau. Le public, déjà gagné par la distribution comprenant vingt-cinq comédiens de la région, applaudit sûrement leurs efforts pour le faire rire de ses «bébêtes» anciennes et récentes, mais ses applaudissements comportent plus de sympathie, de complicité partisane que de franc enthousiasme et de chaude satisfaction attribuables à la qualité esthétique ou à la valeur culturelle du spectacle. Ce dernier, trop long et manquant de fini, se ressent d'une mise en scène faite à mesure que le texte devient disponible. Choix peut-être complaisant de la part d'Hébert, mais sûrement risqué comme l'est toujours celui de toute création.

Avec *Molière Pop*, on sent bien qu'Hébert a misé sur du solide: une bonne vieille recette à l'ancienne servie à la moderne par un des «chefs» du théâtre québécois: Jean-Marie Lemieux. Pourtant, malgré une distribution encore exclusivement québécoise — ou presque — le public ne manifestera pas grand appétit... A quoi alors peut-on attribuer ce demi-succès? Peut-être justement à ce «demi-Molière», car le public féru de Culture qui essaie d'y retrouver SES classiques, ceux qu'ils a connus du temps des anciens collèges, semble frustré qu'on défigure ainsi les «grandes» oeuvres — Lors de la septième saison, il réservera un accueil également mitigé au *Cid maghané* de Réjean Ducharme, probablement pour les mêmes raisons. Ainsi, malgré la certitude qu'entretenait Paul Hébert à l'égard du choix de ce spectacle et de son metteur en scène¹, la part d'inconnu lié à sa production a déjoué ses attentes. Au lieu de plaire au public, qui fait traditionnellement fête aux textes de Molière — preuve à posteriori, le succès que remportera *le Malade imaginaire*, en dixième saison —, Hébert l'aura bien malmené dans ses références culturelles, avec ce... *Pop* «à la Lemieux». D'ailleurs, peut-être le voulaient-ils ainsi, justement...

D'après le texte que Paul Hébert choisit pour les enfants, *Faby en Afrique* de Patrick Mainville, on peut déduire que ce domaine du théâtre ne lui était pas familier. Dépaysé devant ce public qu'il a mandat de satisfaire au même titre que les adultes, il estime pouvoir atteindre cet objectif par un spectacle exotique au cours duquel les enfants seraient dépaysés... Conscient de sa méconnaissance des jeunes publics, il sait cependant choisir un metteur en scène susceptible d'y pallier: Raymond Bouchard; celui-ci, comédien et animateur à la troupe des Treize de l'Université Laval, a contribué au renouveau du théâtre québécois vers la fin des années soixante. Rompu aux techniques du jeune théâtre et grâce à son imagination, Bouchard sait tirer double profit du budget alloué pour la production de *Faby*: avec des dépenses n'excédant pas 11% du budget de la saison, il réussit à composer une telle fête pour les enfants que leur assistance dépassera 22% du total des spectateurs de la saison.

1. Pour rédiger cet article, j'ai rencontré Paul Hébert à la mi-septembre 1980.



Le *Casino voleur* d'André Ricard: quelque part en Beauce, en 19... chez Fleurimont Bluteau (Paul Hébert) et sa femme (Denise Dubois), Gaudiose (Jean-Guy) vient jaser « affaires croches ». Photo: Ed. officiel.

Mais là où le directeur artistique s'affirme et se libère, là où Paul Hébert laisse vraiment la marque de sa personnalité et utilise toute sa marge de manoeuvre, c'est avec «son» *Charbonneau et le Chef*. La décision de produire ce spectacle s'est comme naturellement imposée à lui. Il en connaît le sujet depuis qu'il a interprété à la radio un texte dramatique de J. Thomas Mc Donough traitant du conflit Eglise - Etat qui avait opposé Monseigneur Charbonneau à Maurice Duplessis en 1949 au sujet de la fameuse grève d'Asbestos. Pour Hébert, qui connaît bien la situation pénible des travailleurs de l'amiante à Thetford Mines, il devient nécessaire non seulement d'illustrer ce «combat des chefs», mais aussi de faire valoir le rôle des simples ouvriers dans cette affaire. Il entend par là rejoindre un public nouveau, diversifié, plus vaste. Comme on peut s'en rendre compte, l'individu qui choisit ne perd pas de vue son rôle de directeur artistique. Et pour s'assurer que son but sera atteint, il se confie la mise en scène du spectacle.

A partir de ce moment, ses deux rôles de metteur en scène et de directeur artistique vont se fondre. D'abord, il communique avec l'auteur pour obtenir les droits de traduction et la permission de modifier selon ses vues certains passages et celle d'adapter à la scène le texte radiophonique. Il apprend alors que ce texte est issu des renseignements accumulés pour une thèse en Sciences sociales que l'auteur a déposée à l'Université Laval. La recherche qu'Hébert y fait et celle qu'il poursuit auprès de témoins encore vivants lui permet de trouver les éléments pour traiter la pièce comme il l'entend. Par la suite, il travaille de concert avec Mc Donough et Pierre Morency à la rédaction finale de ce qui est devenu *Charbonneau et le Chef*².

2. Texte publié dans le numéro 4 de la collection «Traduction Adaptation», Montréal, Leméac, 1974.



Pygmalion de Georges-Bernard Shaw. Albert Millaire et Dorothy Berryman. Photo: François Brunelle.

Pour Paul Hébert, ce spectacle est le premier d'un répertoire qu'il souhaite constituer au Trident. Une création dont la compagnie québécoise serait la fière et unique dépositaire, un spectacle que l'on devrait venir voir à Québec qui pourrait ainsi devenir à côté de Montréal un nouveau centre de la vie théâtrale au Québec. C'est un rêve qu'il caresse, une ambition qu'il entretient depuis le moment où il a laissé Montréal pour venir oeuvrer dans la Vieille Capitale. Son intuition ne l'a pas trompé: malgré les aléas propres à une création et les difficultés inhérentes à une grosse distribution, le spectacle est un succès et atteint le but que Paul Hébert s'était fixé, celui de rejoindre un public plus vaste et diversifié. Une représentation en particulier reste gravée dans la mémoire de ceux qui y ont participé, celle qui s'adressait aux travailleurs de la C.S.N. Si jamais le théâtre a eu le sens d'une « fête » pour le peuple, il l'a sûrement illustré en cette occasion.

Ce n'est certes pas au choix d'un seul spectacle qu'on peut identifier la marque personnelle d'un directeur artistique, mais celui de *Charbonneau et le Chef* nous semble caractéristique, car c'est celui où Paul Hébert semble s'être écouté le plus, celui auquel il s'identifie lui-même le plus. On sait qu'après l'avoir créé, il l'a produit de nouveau au Trident l'année suivante et repris avec la Compagnie Jean Duceppe à l'automne de 1973. En somme, ce spectacle constitue un des plus importants morceaux de sa carrière d'animateur de théâtre. Et pourtant, ce n'est pas la seule création programmée par Hébert; car, hormis celles de la première saison dont nous avons parlé, il faut mentionner: *la Vie exemplaire d'Alcide 1er, le pharamineux, et de sa proche descendance* (plus simplement titré *Alcide 1er*) de l'auteur québécois André Ricard; *Québec, printemps 1918* du jeune historien Jean Provencher; *la Folle*

du *Quartier latin*, une « mise en situation québécoise » que Roland Lepage a effectuée d'après *la Folle de Chaillot* de Giraudoux, *le Temps d'une vie* et *la Complainte des Hivers rouges*, également de Roland Lepage, et *le Casino voleur* d'André Ricard; soit, parmi les vingt spectacles pour adultes choisis par Hébert au cours des six saisons sous sa direction, un total de huit créations québécoises. Quand on demande à Paul Hébert ce qu'il a préféré ou ce qui l'a marqué davantage au cours de sa carrière de directeur artistique du Trident, il n'est pas surprenant, alors, de l'entendre répondre: « C'est le risque, cher monsieur! »³

Afin de compléter le portrait de Paul Hébert, examinons aussi ses autres choix. D'abord, ceux du théâtre pour enfants tendent à confirmer ce que nous disions du choix de *Faby en Afrique*: ce domaine du théâtre ne lui est pas familier. Il ne semble pas y poursuivre d'autres buts que celui d'amuser les enfants; à preuve *le Cirque Badaboum*, pure merveille de folie théâtrale et scénique, mais dépourvu de la conscience sociale qu'on sent dans son choix de spectacles pour adultes. Par ailleurs, on peut le supposer parfaitement conscient de cette lacune par le fait qu'il supprime tout spectacle de théâtre pour enfants au cours de la troisième saison. Et ce n'est qu'après avoir consulté des spécialistes du jeune théâtre et du théâtre pour les jeunes qu'il se risque à programmer quatre productions pour enfants, durant la quatrième saison. Il accorde alors sa pleine confiance à des gens comme François Despatie qui montera *les Aventures d'un enfant d'un jour* et Claude Laroche (du Grand Cirque Ordinaire) qui créera, avec son équipe, *Tit-Gars et Tite-Fille au pays de Partout*.

Étant donné le peu d'attention et d'argent consentis par Paul Hébert et toute l'équipe de direction du Trident au théâtre dit de recherche ou d'avant-garde, il faut en déduire que cet objectif n'a pas été visé en priorité... Seul le programme de la quatrième saison lui réserve une place sous le titre global de *Résultat 5/5*. Il s'agit d'une nouvelle invitation que fait le Trident à cinq groupes de jeunes comédiens, à se produire sous les auspices d'une compagnie institutionnelle, c'est-à-dire une offre d'occuper SES tréteaux et de rencontrer SON public. Dans ce cadre, le collectif du Trident, formé de six comédiens, parmi lesquels Raymond Bouchard chargé de l'animation, produit *le Héros*, spectacle résultant d'ateliers menés dans le sillage de Grotowski et illustrant les images et stéréotypes que chaque personne projette dans sa vie en société. Le collectif féminin du Grand Cirque Ordinaire présente *Un prince, mon jour viendra*; celui du Circuit Temporaire de Lévis, dirigé par Jacques Lessard, présente *les Zombiblots*; celui des Jeunes Comédiens du T.N.M., animé par Jean-Pierre Ronfard, présente *Théâtre en folie*; et un groupe animé par Paul Buissonneau présente *l'Aide-Mémoire* de Jean-Claude Carrière. Après cette expérience ou cette incursion unique dans le domaine de la recherche, le Trident et son directeur artistique sont essoufflés.

À la décharge de Paul Hébert, du moins partiellement, il faut signaler que sa conception de la recherche est plus vaste, sinon plus vague, que celle à laquelle nous venons de faire allusion. En effet, Paul Hébert entend par recherche au théâtre les diverses démarches que doivent faire tous les artistes qui s'attaquent à une création. Dans ce sens-là, son travail pour *Charbonneau et le Chef* ou *Québec, printemps 1918* et les autres créations constituent autant de recherches; et, pour lui, les efforts

3. Voir l'article précédent sur la direction administrative, sixième saison, 1975-1976.

nécessités par un tel travail valent bien ceux que déploient les jeunes qui explorent de nouvelles formes théâtrales et/ou de nouveaux propos dramaturgiques. À la lumière de la conception qu'en a Paul Hébert, on comprend mieux pourquoi le théâtre de recherche proprement dit a pu être négligé au Trident.

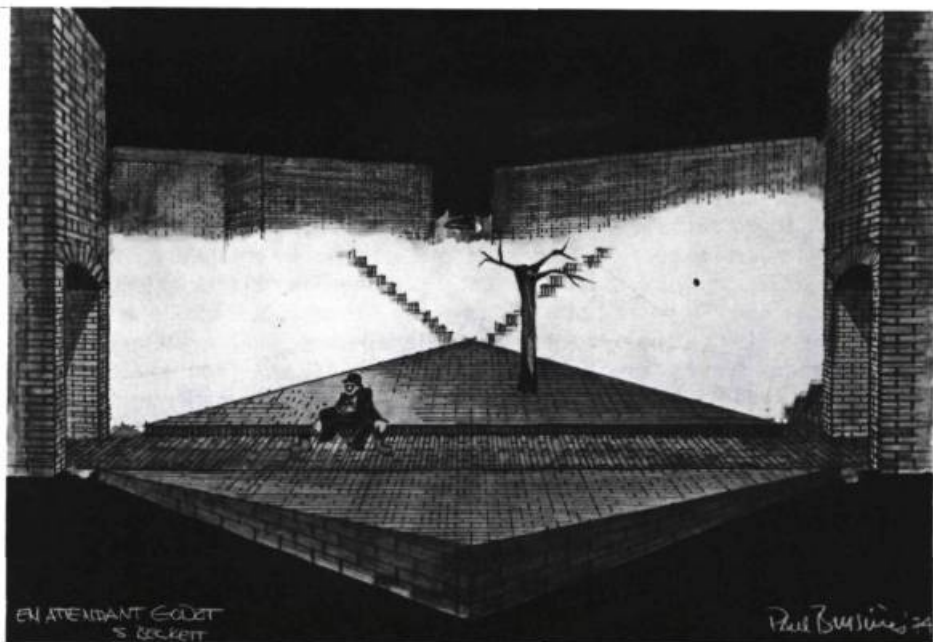
Comme pour la majorité des compagnies du même type, la part des pièces de répertoire dans les programmes du Trident occupe la plus grande place: Paul Hébert en a choisi douze parmi les vingt-huit spectacles programmés pour le public des adultes. Mis à part l'expérience de *Résultat 5/5*, Hébert n'inscrit qu'une seule coproduction, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay, que le Théâtre de Quat'Sous a créée au printemps de 1971 et que le Trident veut présenter à son public à l'automne de 1972. Parmi les douze pièces de répertoire qui ont retenu l'attention d'Hébert, mentionnons l'unique pièce québécoise, *le Cid maghané* de Réjean Ducharme. Deux pièces de cette série étaient d'origine anglo-saxonne, trois d'origine américaine et, enfin, six autres, de provenances diverses.

Le choix des pièces anglaises s'explique surtout par la sympathie qu'a toujours entretenue Paul Hébert à l'égard des maîtres anglais qu'il a appris à connaître au cours de son séjour à l'Old Vic de Londres. Dans le cas particulier de *Pygmalion*, il s'agit de la traduction québécoise d'Eloi de Grandmont dont il signe lui-même la mise en scène de manière à attirer au théâtre le public de la Basse-Ville de Québec. Quant à *la Mégère apprivoisée*, c'est un compromis entre son rêve de monter un Shakespeare et la contrainte de faire jouer une pléiade de jeunes comédiens frais sortis du Conservatoire. Ici encore il se charge de la mise en scène et, à ce titre, requiert les services de quelques comédiens-vedettes-de-Montréal, notamment Michelle Rossignol, pour attirer un public qui s'est refroidi devant l'échec du spectacle Copi-Mrozek, lors de la quatrième saison.

Plusieurs pièces choisies par Paul Hébert nous venaient du théâtre américain. Convaincu de notre parenté territoriale sinon culturelle avec nos voisins du Sud, Hébert puise à leur répertoire des pièces qui lui semblent susceptibles de parler aux Québécois. Par la puissance des sentiments et des passions que remuent les problèmes qu'on y exploite, par la similitude de moeurs et de mentalité qu'on y découvre, le spectateur québécois de la classe moyenne devrait, selon lui, s'y retrouver. Dans les cas de *la Mort d'un commis-voyageur* et de *la Chatte sur un toit brûlant*, force nous est de constater, en regard du taux d'assistance, qu'il ne s'est pas trompé. Quant à *Un jour dans la mort de Joë Egg*, le sujet, peut-être trop particulier, n'a pas su attirer autant de spectateurs que les deux précédents.

Enfin, des six autres choix de Paul Hébert, on peut dire qu'ils correspondent à une espèce de politique d'éclectisme adoptée par les grandes compagnies dans le but de répondre aux goûts d'un public de plus en plus nombreux et diversifié. Pour satisfaire sa demande de pièces comiques et légères, Hébert lui offre le *Molière Pop*, les deux courtes pièces, *Eva Peron* de Copi et *En pleine mer* de Mrozek, qui font partie du même spectacle, et *Ciel de lit* de Jan de Hartog.

D'autre part, pour remplir son rôle de diffuseur de Culture et répondre à ses goûts personnels, Hébert présente à son public québécois *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello et *la Mouette* de Tchekhov, dont il s'est réservé la mise en scène. Quant à *l'Opéra de quat'sous* de Brecht, l'occasion de le présenter lui est



Alcide 1^{er} de André Ricard: décor de Paul Bussières avec la collaboration spéciale du sculpteur Peter Knass (mur de métal texturé). Photo: François Brunelle.

fournie par Guillermo de Andréa, professeur-animateur au Conservatoire de Québec, qui avait travaillé la pièce l'année précédente avec ses étudiants de troisième. Aussi, parmi les comédiens de la distribution de *l'Opéra...*, retrouvera-t-on la majorité de ces ex-finissants.

Sur l'ensemble des programmes et des metteurs en scène choisis par Paul Hébert on peut faire les remarques suivantes: il a tenté de se conformer aux impératifs des grandes compagnies subventionnées par l'Etat en offrant des spectacles de bonne qualité professionnelle tirés du répertoire universel; il a aussi tenté de se conformer à la politique et aux objectifs particuliers du Trident en confiant 85% des emplois à des artistes de Québec et en offrant à son public du théâtre pour adultes, du théâtre pour enfants et du théâtre de recherche; mais ce qui caractérise surtout la direction de Paul Hébert, c'est l'importance qu'il a accordée aux créations québécoises et le nombre de mises en scène qu'il a faites: huit créations et onze mises en scène, sur un total de vingt-deux spectacles pour le public adulte, en six saisons.

En terminant, je m'en voudrais de ne pas souligner une autre caractéristique de Paul Hébert, et non la moindre: il s'agit de la qualité d'attention que celui-ci a su accorder à la spécificité du public de Québec. Témoin de cette attention particulière, *Québec, printemps 1918* qui, à travers les témoignages d'un procès, relate les événements graves — il y eut quatre morts — qu'ont vécus les gens de la Basse-Ville qui s'étaient farouchement opposés à la conscription. Comme pour *Charbonneau et le Chef*, Hébert veut faire ressortir par la mise en scène de cet autre épisode à caractère historique le rôle important de résistance aux «grands» qu'ont tenu les «petites» gens des couches populaires de la société québécoise. Autre témoin de son attention au public local, *la Folle du Quartier latin*. Comme les habitués du théâtre à Québec, Paul Hébert a remarqué madame Belley, célèbre par l'originalité des costumes qu'elle crée et arbore lors des premières. Le personnage vient se greffer à celui du texte de Giraudoux, *la Folle de Chaillot*, qu'il affectionne particulièrement. Sa décision est aussitôt prise et il passe à Roland Lepage, qui connaît bien Québec et ses habitants puisqu'il en est, la commande de faire une adaptation de cette comédie. La pièce qui en résulte prend la forme d'une «mise en situation québécoise» de *la Folle de Chaillot* et raconte comment les «petites» gens du Quartier latin de Québec réussissent, grâce à leur solidarité, leur ingéniosité et leur complicité, à contrecarrer les projets de gros industriels qui se préparent à détruire leur quartier dans le but d'exploiter d'éventuelles richesses pétrolières. Ici encore, Hébert fait ressortir la résistance des «petites» gens. Le public québécois n'a pas manqué de faire le lien avec les transformations radicales effectuées dans les environs du Vieux-Québec: démolition de pâtés de maisons où logeaient des personnes à faibles revenus et construction d'immeubles à bureaux ou d'hôtels luxueux.

En conclusion, on peut affirmer que la direction artistique du Trident a été marquée du sceau personnel de Paul Hébert et que, hormis les responsables des finances de la compagnie avec lesquels il n'a pu faire bon ménage, les artistes et le public de Québec ne peuvent garder de l'ensemble de son activité qu'un bon souvenir.

la direction à trois

À la suite d'une quatrième saison fort mouvementée, aux spectacles nombreux et variés, on constate qu'à ce rythme, la compagnie s'en va tout droit à un échec financier... Il est donc résolu de remplacer Paul Hébert. Après maintes supputations,

Le Conseil d'administration décide de confier la direction artistique à l'équipe dont on a déjà parlé, formée de Michel Gariépy, Françoise Loranger et Olivier Reichenbach. Avec les mêmes objectifs initiaux particuliers au Trident et un budget fortement augmenté en comparaison des précédents, l'équipe accepte le mandat de fournir aux Québécois la même qualité professionnelle de théâtre, mais en évitant cette fois de prendre des risques qui pourraient précipiter la fin du Trident.

En deux saisons, la cinquième et la sixième, l'équipe a programmé seize spectacles dont quatre pour les enfants; parmi les douze autres, trois créations québécoises et trois pièces de répertoire produites par le Trident, et six coproductions dont une du Grand Cirque Ordinaire, *la Tragédie américaine de l'enfant prodigue*, qui viendra clore la cinquième saison. À première vue, ce bilan semble laisser croire que l'équipe a compté davantage sur les ressources extérieures que sur ses propres moyens. Pourtant, là n'était pas son intention première; il faut savoir que les trois responsables espéraient présenter durant la sixième saison une programmation exclusivement québécoise au cours de laquelle on aurait présenté *Quatre à quatre* de Garneau dont la production était quasi complétée, *les Passeuses* de Morency et *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay qu'on envisageait de créer, tout comme *la Gloire des filles à Magloire* d'André Ricard, spectacle inaugural de la saison. Cependant, comme l'on sait³, la crise financière au sein du Trident, en décembre 1975, a provoqué l'interruption du mandat de l'équipe en poste et c'est le tuteur nommé par le M.A.C., monsieur Jean Pelletier, qui a choisi de compléter cette saison en invitant Jean-Claude Germain à présenter ses productions de *Bousille et les justes* et *les Hauts et les Bas d'la vie d'une diva*. L'équipe avait de bonnes intentions, mais il faut quand même analyser brièvement ce qui s'est produit sous sa gouverne.

Quand on s'attarde à son choix de metteurs en scène, on constate qu'hormis ceux des pièces pour enfants, Guérin, Despatie et Martineau, un seul artiste de Québec, Guillermo de Andréa, Québécois d'adoption depuis à peine deux ans, représente «les ressources locales». Comme il est aisé de le déduire, les distributions faites par les autres metteurs en scène comprendront forcément beaucoup moins d'artistes de Québec. Aussi peut-on dire que l'équipe n'a pas réussi à se conformer à la politique jusqu'alors défendue par le Trident d'utiliser le plus possible les ressources du milieu et comprend-on mieux l'intervention des étudiants finissants du Conservatoire qui ont dénoncé cette lacune au début de 1975 justement⁴.

Examinons d'abord les productions proprement québécoises et en premier lieu les spectacles pour enfants. Nul doute que l'équipe a eu la main heureuse en choisissant *le Cadran et le cerf-volant* et *Luclac dans l'Infini* de François Despatie, *Gros Pois* de Serge Guérin et *Maya* que Christian Martineau a monté à partir d'un conte d'Andersen. On y perçoit une conception du théâtre à tendance éducationnelle et non plus seulement féerique. Certes on ne laisse pas d'amuser et d'émouvoir le jeune public, mais on tend aussi, en continué avec l'école, à l'instruire. On ne considère plus autant l'enfant comme spectateur d'un type à part, mais plutôt comme un être humain ordinaire en voie de développement. Ouverture sur le cosmos, découverte de l'infiniment petit comme de l'infiniment grand, esquisse des mécanismes de pouvoir interpersonnel, tableau de vie quotidienne présenté par le

4. Voir l'article précédent sur la direction administrative, fin de la cinquième saison, 1974-1975.



La Complainte des hivers rouges de Roland Lepage: la scène où les Anglais viennent chasser les Canayens de leur maison.

biais de la légende, voilà autant de livres ouverts que les enfants ont lus avec plaisir sur les tréteaux du Trident.

À ces productions d'origine proprement québécoise, on doit ajouter la création de *la Gloire des filles à Magloire*, deuxième pièce de Ricard montée au Trident, et celle d'*Une brosse* de Jean Barbeau, dans le même cas. Quand les Québécois parlent d'eux-mêmes, que ce soit au passé ou au présent et même s'ils se présentent sous enveloppe étiquetée « comique », ils laissent toujours au spectateur rieur une immense dose de gêne que d'aucuns n'arrivent pas à « digérer ». En tout cas, c'est une explication qu'on peut risquer au sujet du succès mitigé de ces deux pièces auprès du public; car ce serait pour le moins faire preuve de mauvaise foi que de l'imputer aux mises en scène respectives d'André Brassard et de Jean-Pierre Ronfard, toutes deux d'un réalisme saisissant.

Quelques mots des pièces de répertoire choisies par l'équipe pour souligner que la comédie de Talesnik, *Lundi au lit*, mise en scène par Guillermo de Andréa, obtient auprès du public un succès qu'aurait certes mérité *la Nuit des Rois*, mise en scène par Brassard ou encore davantage *En attendant Godot* dans une mise en scène de Reichenbach. Sans vouloir être cynique, on peut dire qu'entre la résistance à se rendre au travail, la recherche amoureuse et l'attente « active » d'une solution, le public de Québec, qui compte un grand nombre de fonctionnaires, a préféré la



Le Temps d'une vie de Roland Lepage. Avec Pierre Brisset Des Nos et Marie Tifo.

première... Pourtant, deux de ces productions comportaient une distribution composée majoritairement d'artistes de Québec. Le public a ses raisons...

Enfin, ce qui caractérise davantage la direction artistique des trois, c'est le choix d'au moins quatre des six coproductions programmées au cours des cinquième et sixième saisons. Deux *hits* montréalais dont il est facile de comprendre l'inscription au programme de 1974-75, *Bonjour, là, bonjour*, produit par la Compagnie des Deux Chaises et *l'Ouvre-Boîte* de Lanoux, produit par le T.N.M. Puis, en fin de saison, «une fleur de macadam», *la Tragédie américaine de l'enfant prodigue*, puissant examen de conscience sociale projeté par la génération des vingt-à-trente ans. L'année suivante, 75-76, c'est l'énorme coproduction du C.N.A. (Centre National des Arts à Ottawa) et du T.N.M. (Théâtre du Nouveau Monde à Montréal) qui cassera les reins du Trident à Québec. *Marche, Laura Secord!* du tandem Roussin-Rousselle n'a pu être présentée au Palais Montcalm qu'au prix de transformations matérielles vraiment disproportionnées pour le budget de la compagnie. Ce sera donc la dernière production du Trident-première-formule. En effet, on sait déjà que les deux derniè-



Le Trident
Direction artistique: Paul Hébert
Grand Théâtre de Québec
Salle-Octave-Crémaire
Du 9 mars au 1er avril 1978
Mise en scène: Nirmund Chouinard
et Rémy Girard
Décor et costumes: Denis Donocourt
Éclairages: Paul Leclerc
Musique originale: Paul Breton

Avec:
Paul Breton
Pierre Brisson des Noy
Hermi Girard
Gerrmain Houde
Gaston Lepage
Roland Lepage
Claude Méthé
Rjean Roy
Marie Ylo



Le Temps d'une vie

de Roland Lepage



res coproductions de la saison ne sont pas des choix de la direction artistique de l'équipe comme telle.

En somme, on peut supposer que l'équipe a fait du mieux qu'elle a pu compte tenu des circonstances particulières qui ont entouré son action. La relocalisation du Trident au Palais Montcalm, l'incertitude constante quant aux possibilités de sa rénovation et le surcroît d'efforts humains et financiers engendré par cette incertitude, la vétusté, enfin, des installations ont sûrement gêné la direction artistique que Michel Gariépy, Françoise Loranger et Olivier Reichenbach entendaient donner au Trident. Il est en effet difficile de planifier une saison quand on ne sait pas quelle salle pourra recevoir les spectacles et dans quelles conditions. Aussi doit-on essayer de ne pas trop tenir rigueur à cette équipe qui a dû programmer à court terme plutôt qu'assumer une véritable direction artistique, se fier aux productions extérieures plutôt qu'à la capacité chancelante de la compagnie et engager des artistes qu'elle connaissait déjà plutôt que de solliciter les ressources locales. Voilà pourquoi on peut considérer la période du « triumvirat » comme celle de la transition entre le Trident-première-formule et celui qui reviendra devant le public pour la septième saison avec une structure administrative renouvelée, des objectifs moins nombreux et plus précis. C'est dans ce nouveau cadre que Paul Hébert reprend la direction artistique du Trident-deuxième-formule; cadre qu'il finira par trouver trop contraignant et dont la part restreinte de risques constituera un handicap sérieux à son plaisir d'assumer la fonction de directeur artistique. Aussi, après deux années, laissera-t-il la place à Guillermo de Andréa, jeune professeur du Conservatoire de Québec, qui s'est illustré au Trident, grâce aux mises en scène de *Lundi au lit* en 1975 et de *l'Opéra de quat'sous* en 1977.

fernand villemure