

Une compagnie au service des comédiens L'Équipe de Pierre Dagenais et son temps

Sylvain Schryburt

Numéro 115 (2), 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24864ac>

[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

Schryburt, S. (2005). Une compagnie au service des comédiens : l'Équipe de Pierre Dagenais et son temps. *Jeu*, (115), 189–198.

Une compagnie au service des comédiens

L'Équipe de Pierre Dagenais et son temps

Des chiffres et des troupes

À l'échelle du milieu embryonnaire du théâtre montréalais, 1941 et 1942 furent des années de profonds bouleversements. Malgré la faillite de l'éphémère Comédie de Montréal (février 1941 – mai 1942) de Paul Langlais et Marcel Provost, laquelle avait comblé le vide laissé par la disparition de la section française du Montreal Repertory Theatre (M.R.T. français) en février 1941, le « renouveau » tant de fois annoncé dans les journaux semble enfin se concrétiser. Trois événements en témoignent qui toucheront respectivement les trois principales troupes de la décennie naissante.

Pour la première fois depuis sa fondation en octobre 1939, la troupe des Comédiens Associés, qui prendra bientôt le nom du Théâtre Arcade où elle se produit, assure la régularité de l'offre théâtrale en proposant un renouvellement hebdomadaire de l'affiche dès l'ouverture de sa saison 1941-42. Jusqu'à la dissolution de la troupe permanente en 1947, elle jouera ainsi en moyenne trente nouvelles pièces par saison, sans compter quelques spectacles présentés lors de la période estivale. Quelques mois après ce changement de politique à l'Arcade, les Compagnons de saint Laurent (août 1937 – juin 1952) du père Émile Legault délaissent leur statut de troupe collégiale en présentant désormais leurs spectacles au cœur de la métropole, dans la salle fraîchement rénovée de l'Ermitage qu'ils inaugurent en février 1942 avec le *Noé* d'André Obey. Enfin, dans quelques journaux dont *Le Jour*, Pierre Dagenais publie « Ce que sera l'Équipe » le 5 décembre 1942, un court manifeste qui annonce la mise sur pied de sa propre compagnie (janvier 1943 – février 1948). Né le 29 mai 1923, Dagenais n'a alors que 19 ans.

Le chemin parcouru avant l'Équipe

Pour être jeune, il n'en est pas moins un acteur régulier des scènes de son temps. Formé chez M^{me} Jean-Louis Audet où il découvre les classiques et fait ses premières expériences de scène, Dagenais est d'abord connu pour les rôles d'enfants qu'il interprète dans divers feuilletons radiophoniques. Puis, entre 1939 et 1940, il sera des Compagnons de saint Laurent, une troupe dont, trente ans plus tard et sans doute bien avant, il critiquera vertement l'« amateurisme » et la légende qui l'entourait : « [...] on prétendait des Compagnons que nous étions des dieux [alors] que ces gens-là [les

Les Fiancés du Havre d'Armand Salacrou, mis en scène par Pierre Dagenais (l'Équipe, 1947). Sur la photo : Pierre Dagenais et Denise Pelletier. Photo : Henri Paul/coll. Nini Durand.

acteurs professionnels] nous étaient de beaucoup supérieurs¹. » Durant toute cette période, il fréquente assidûment le M.R.T. français, et surtout l'Arcade qu'il ne tardera pas à rejoindre.

Ses véritables débuts remontent au mois d'avril 1940 alors qu'il incarne l'Olivier des *Jours heureux* de Claude-André Puget dans une production privée de Bernard Goulet, un metteur en scène formé aux États-Unis et proche collaborateur du M.R.T. français. On le voit ensuite sur la scène du Monument-National avec la Comédie de Montréal dans *Tovaritch* de Jacques Deval (septembre 1941), puis dans une nouvelle production des *Jours heureux* en mai 1942, aussi mise en scène par Goulet. Durant ces quelques années qui précèdent la fondation de l'Équipe, c'est pourtant avec la troupe du Théâtre Arcade qu'il collabore le plus régulièrement, tenant des rôles secondaires dans neuf productions, depuis *le Prince Jean* de Charles Méré (février 1941) jusqu'aux *Ailes brisées* de Pierre Wolff (décembre 1942), en passant par *le Plus Bel Amour* de la Canadienne Yvette Mercier-Gouin (avril 1941).

Ces expériences professionnelles ont bien sûr façonné l'action future de Dagenais et de ses premiers collaborateurs, dont certains sont aujourd'hui encore bien connus : Janine Sutto, Huguette Oigny, Muriel Guilbault, Yvette Brind'Amour, Gisèle Schmidt, Nini Durand, Jean-Pierre Masson, Camille Ducharme ou René Chapat. Comme lui, ils ont fait leurs débuts dans l'une ou l'autre des productions du M.R.T. français, de la Comédie de Montréal ou de l'Arcade et sont donc bien au fait des écueils du théâtre professionnel de leur temps qui, faute d'argent public, de direction et d'audace artistique, frayait plus souvent du côté du commerce que de l'art. Bien que Dagenais s'en défende dans son manifeste du 5 décembre 1942², les réformes entreprises par l'Équipe sont en réaction directe aux façons de faire des scènes professionnelles en général, et de l'Arcade en particulier, dont il faudra maintenant dire quelques mots.

Travailler à l'Arcade

Entre 1941 et 1947, à chaque semaine de la saison régulière, on y donnait treize représentations d'un même spectacle, matinées et soirées confondues, ce qui laissait bien sûr peu de temps aux acteurs de la troupe permanente pour répéter et mémoriser les trois à cinq actes qu'ils devaient défendre la semaine suivante. Aussi, des passages comme celui-ci étaient-ils communs sous la plume des critiques, même les plus indulgents comme Marc René de Cotret : « Marcel Journet [...] est d'une élégance impeccable ; son jeu de scène est d'une belle sobriété. Il n'est à regretter seulement que sa mémoire fasse un peu défaut par moments, ce qui gêne un peu son jeu. » (*La Patrie*, 26 janvier 1942) Bien que ce genre de remarques, et d'autres beaucoup plus incisives encore, se fassent plus rares à mesure que progresse la décennie, Nina Laviolette et « maman » Falardeau, depuis leur trou de souffleuses, tenaient parfois les grands rôles de la soirée...

1. Entretien sonore inédit réalisé au domicile de Pierre Dagenais et de son épouse, l'actrice Nini Durand, le 25 janvier 1971 par Gervaise Boucher-Adam et Robert Spickler. Les bandes sont conservées à la Théâtrothèque du CRILCQ de l'Université de Montréal.

2. L'Équipe n'est pas « à proprement parler une réaction contre les mœurs, les procédés, l'esprit ou le niveau de ce qui s'est fait ou de ce qui se fait actuellement sur nos scènes », écrit-il.

Les difficultés mnémoriques, inévitables dans les circonstances, n'étaient pourtant pas les seules que les comédiens de l'Arcade devaient surmonter. Pour apprendre son texte, il arrivait qu'un acteur reçoive une copie expurgée de la pièce où ne figuraient que ses propres répliques et les derniers mots de celles qui les précédaient. C'est ce qui arriva à Dagenais lors de son premier contrat avec l'Arcade. S'il ne la connaissait déjà, l'acteur découvrait donc au cours des répétitions non seulement l'intrigue, mais les répliques que ses partenaires de jeu lui adresseraient !



Le vedettariat au Théâtre Arcade. *Les Deux Madame Carroll*, pièce de Marguerite Weiller, présentée la semaine du 12 novembre 1943. Photo: Fonds Giroux, Université de Montréal.

On montait les pièces sans metteur en scène, du moins au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Les Émile Bouffard, Henri Letondal, Antoine Godeau et autres Lilianne Dorsenn crédités à ce titre dans les programmes et les communiqués de la compagnie ne s'assuraient en réalité que de « régler » la représentation en veillant aux entrées et sorties des comédiens, en se chargeant de la mise en place et en s'assurant de la cohérence et du bon déroulement du spectacle. La plupart des critiques n'attendaient pas de ces régisseurs de plateau qu'ils proposent une lecture interprétative de l'œuvre mais, au contraire, qu'ils respectent en tous points ce qui passait pour les véritables intentions de l'auteur. La mise en scène n'était pas perçue comme un art autonome, mais comme la garante du sens univoque du texte et, surtout, de la vraisemblance de la représentation. Ainsi, on reprochera qu'un crucifix soit suspendu face au public plutôt que devant la table de travail du personnage, qu'un acteur boive de l'eau de vie comme s'il s'agissait d'un verre d'eau ou qu'un personnage qui refuse une cigarette parce qu'il se dit asthmatique soit ensuite vu en train d'allumer un cigare... Sauf en de rares occasions, comme un mauvais *casting*, la critique prend l'acteur pour seul et unique responsable de son jeu, ce qu'il était aussi dans les faits.

« Les comédiens de l'Arcade s'éloignent complètement du mélodrame³ »

Pour les acteurs, ces pénibles conditions de travail étaient rendues un peu plus supportables par la nature même du répertoire joué à l'Arcade où le boulevard, principalement celui du Paris des années 20 et 30, régnait en roi et maître. Exception faite d'une quinzaine de créations canadiennes, est en effet issue de ce répertoire la majeure partie des quelque 240 pièces que j'ai recensées pour la période allant de 1939 à 1947. Inutile d'insister sur les poncifs du boulevard dont les thèmes sont, comme chacun sait, extraordinairement répétitifs : triangles amoureux⁴, divorces, problèmes d'argent, psyché féminine, conflits générationnels et familiaux.

3. Extrait d'un communiqué de l'Arcade publié dans *Le Jour* du 13 septembre 1941. C'est à partir de la saison 1941-42 que la direction du théâtre affermit sa politique concernant le répertoire et adopte définitivement le boulevard, qui composera dès lors l'essentiel de sa programmation.

4. De ces thèmes, le fameux triangle était prisé entre tous, au point où une pièce qui ne le mettait pas à l'honneur était soulignée par la critique (« La direction de l'Arcade a décidé, pour une fois, d'abandonner la formule théâtrale ordinaire, l'éternel triangle [...] », Marc René de Cotret, *La Patrie*, 5 février 1945), mais aussi par les communiqués de presse que rédigeait la direction du théâtre (« Il ne s'agit pas du tout du classique triangle cher à trop d'auteurs mais d'une vigoureuse et franche étude du cœur humain [féminin, il va sans dire...] », *Le Jour*, 6 janvier 1945).



Tessa ou la Nymphé au cœur fidèle de Margaret Kennedy, adaptée par Jean Giraudoux, dans une mise en scène de Pierre Dagenais (l'Équipe, 1943). Sur la photo : Janine Sutto et Paul Gury. Photo : Henri Paul/coll. Nini Durand.

Dans la mesure où peu de temps était consacré à répéter un spectacle, ce répertoire offrait au moins l'avantage de situations archi-typées (scènes de jalousie ou de confrontation, aveux amoureux, ruptures et réconciliations, rencontres inopportunes, etc.) dont les acteurs connaissaient par cœur les rouages dramatiques, ce qu'on appelait le « métier ». Le système des emplois officiellement en vigueur, avec ses premiers et ses seconds rôles dramatiques et comiques, ses rôles de composition et ses rôles dits « épisodiques », facilitaient d'autant les choses que, d'une semaine à l'autre, les acteurs vedettes incarnaient des personnages à peu près similaires : « [...] on voit si souvent ces excellents artistes dans des rôles à peu près semblables qu'il devient embarrassant de trouver du neuf au sujet de leur jeu et de leur interprétation », écrivait Maurice Boulianne à propos de Germaine Giroux et de Marcel Journet, les grandes vedettes des premières saisons de la troupe (*Le Jour*, 13 décembre 1941) !

Avec le boulevard, dont l'un des principaux défenseurs au XX^e siècle fut André Antoine, le père de la mise en scène naturaliste en France, venaient également des exigences de réalisme, tant dans l'écriture que dans l'interprétation. Et c'est précisément à l'aune de ce critère que les critiques du *Jour*, de *La Patrie*, et parfois Jean Béraud de *La Presse*, jugeaient de la valeur des comédiens. Lorsqu'ils les encensent, des qualificatifs comme « naturel », « dans la note », « juste », « vrai », « sincère », « sobre », « nuancé », « mesuré », « sans excès » ou « profondément humain » sont légion sous leur plume. Il faut bien sûr se garder de prendre ces appréciations pour argent comptant, le sens du « naturel » étant inséparable des attentes esthétiques d'une époque. Cependant, on peut voir dans cet engouement pour le « logique » et le « vraisemblable » une réaction face à l'écriture et au style de jeu emphatique associés au

mélodrame, un genre que les journalistes estimaient dépassé et dont ils dénonçaient fréquemment l'arbitraire des situations et les effets larmoyants. Certes, les grandes passions déchirantes et les situations pathétiques ont toujours la faveur, mais la nouveauté est qu'on exige d'elles plus de vraisemblance psychologique et un minimum de retenue dans l'expression, ce que le boulevard apporte et permet, jusqu'à un certain point :

Ce parti pris de sobriété donne toute sa valeur à la pièce. Nombre d'auteurs auraient pu l'écrire, sans aucun doute, mais tous auraient versé dans les travers courants du mélodrame ou de la comédie vaudevillesque [...] Dans *Amours* [de Paul Nivoix] le dialogue est vif sans être léger, mordant sans être larmoyant ; les caractères sont profondément humains tout en étant très originaux [...] [L]es intonations [de Jeanne Demons] sont justes ; elle ne tente pas les grands effets mais sait nous faire vibrer dans les grandes tirades. (Marc René de Cotret, *La Patrie*, 27 février 1944)

Un traitement tout de délicatesse et de nuance a su tenir éloigné du mélodrame un sujet qui aurait risqué d'y tomber. (Critique d'*Éblouissement* de Keith Winter, Émile-Charles Hamel, *Le Jour*, 7 octobre 1944)

On ne saura jamais exactement comment ce goût plus prononcé pour le « vraisemblable » et le « naturel » s'incarnait sur scène. Nul doute cependant qu'assister à un spectacle de l'Arcade serait aujourd'hui une expérience déroutante. Si l'on en croit les comptes rendus des contemporains, on entendrait applaudir aux entrées en scène des artistes vedettes. On entendrait applaudir aussi le décor. Il y aurait des hésitations et la voix de la souffleuse. Il y aurait parfois des fous rires lors des scènes dramatiques et des commentaires sur les toilettes des actrices prononcées à voix haute. On pourrait entendre dans une même pièce des accents parisiens ou « canayens », selon la nationalité et la formation des comédiens présents sur scène⁵. Et naturellement, on pourrait deviner la fin de l'histoire dès les premières répliques. Surtout, ce répertoire truffé de « mots d'esprit » et de répliques « à effets », que les acteurs recherchaient et dont ils usaient abondamment dans leur jeu, nous paraîtrait tout sauf « vraisemblable » et « naturel ». Question d'époque et de regard sans doute.

« Notre troupe a été fondée pour servir les comédiens »

Il serait pourtant faux de croire que le boulevard était un genre apprécié de tous. La plupart des critiques émettaient à son endroit des réserves occasionnelles ; d'autres, comme Jean Béraud de *La Presse*, s'en contentaient seulement, faute de mieux. Mais plus important que l'insatisfaction d'une frange de la critique est que chez les acteurs eux-mêmes, surtout les plus jeunes, l'« envie de jouer autre chose que ce répertoire, et donc de fonder une nouvelle compagnie⁶ » se faisait sentir de manière pressante. Jouer « autre chose », certes, mais dans des conditions plus favorables, pourrait-on ajouter.

Aussi n'est-ce pas une surprise si, au moment de fonder l'Équipe et d'assumer la double tâche de metteur en scène et de directeur de compagnie, le premier souci de

5. Voir Jean Béraud, « Le problème des accents », *La Presse*, 16 mars 1940.

6. Michel Vaïs, « Janine Sutto-Deyglun. Entretien », *Jeu* 84, 1997.3, p. 76.

Dagenais, tel qu'exprimé dans le manifeste du 5 décembre, sera de « fournir aux jeunes comédiens de talent la possibilité de travailler aussi longtemps qu'il le faut sur un spectacle », « sachant qu'une œuvre d'art ne s'improvise pas ». Rompant avec les façons de faire de son temps, la compagnie s'offrira donc le luxe, et le risque financier qui l'accompagne, de spectacles espacés dans le temps qu'elle élaborera lors de répétitions échelonnées sur huit semaines en moyenne. Exit le trou du souffleur.

À une époque où « former le public » était un maître mot de la critique et un but avoué de plusieurs directeurs de troupe comme Mario Duliani du M.R.T. français ou Émile Legault des Compagnons de saint-Laurent, Dagenais renverse ainsi la formule pour centrer son action autour de la formation des comédiens, un pas essentiel vers la professionnalisation de la pratique théâtrale. Bien sûr, il ne s'agit pas pour lui d'assumer personnellement le rôle d'un professeur, seulement de reconnaître la nécessité d'un mode de production où l'acteur pourra travailler sans souci de rentabilité immédiate, c'est-à-dire sans avoir à se produire publiquement dans la semaine qui vient. Dagenais multipliera les déclarations en ce sens. On en retrouve bien sûr dans le manifeste, mais aussi dans diverses entrevues qu'il accorde aux journaux et dans certains programmes de la compagnie, comme celui de *Liliom* de Ferenc Molnar (Gesù, novembre 1945), conservé à la Bibliothèque nationale du Québec :

Nous voulons donner au public quelque chose d'honnête, du théâtre de belle classe. Mais nous voulons également que chacun de nos spectacles serve à familiariser nos comédiens avec les exigences du métier. Je crois en effet que le théâtre au Canada connaîtra la faveur du public lorsque celui-ci aura conscience qu'on lui offre le produit d'une expérience concrète [...] Nous n'oublions pas que notre troupe a été fondée pour servir les comédiens, avant tout ; c'est pourquoi nous en associons le plus grand nombre possible à notre travail de studio.

Pour Dagenais, « familiariser nos comédiens aux exigences du métier » passait d'abord par l'exploration d'un répertoire qui, se détachant du boulevard, mènerait progressivement sa troupe vers les œuvres classiques et modernes. Cette politique du marchepied explique pourquoi, toujours dans son manifeste, Dagenais inscrivait l'entreprise de l'Équipe sous le signe du « prolongement » et de l'« approfondissement », optant pour un répertoire qui fasse le pont entre le « théâtre bourgeois ou réaliste », veine dominante à l'Arcade, et le « théâtre poétique », cheval de bataille des Compagnons du père Legault, quoique dans un registre résolument chrétien que Dagenais détestait. Sans tout à fait répondre à cette exigence d'un entre-deux, *Altitude 3200* de Julien Luchaire, production inaugurale de la compagnie présentée en janvier 1943 au Monument-National, séduit d'emblée la critique :

Une première où les rôles sont sus, où l'on joue sans souffleur, la boîte de ce dernier fermée faute d'occupant, voilà du nouveau à Montréal! Il va de soi qu'on ne saurait attendre cela d'une troupe qui doit monter un spectacle dans le temps même où elle en joue un autre et nous n'entendons pas nous élever contre un état de choses dont il faut s'accommoder si l'on tient à avoir régulièrement du bon théâtre en notre ville ; mais nous sommes infiniment reconnaissant à l'Équipe qui nous procure la joie d'un spectacle préparé avec soin et donné avec un souci de perfection impossible ailleurs. (Émile-Charles Hamel, *Le Jour*, 30 janvier 1943)



Le Songe d'une nuit d'été
de Shakespeare, mis en
scène par Pierre Dagenais
(l'Équipe, 1945). Photo: Henri
Paul/coll. Nini Durand.

Tous les interprètes – jeunes en âge seulement – témoignent d'un grand naturel. Qu'ils soient ici loués en bloc. La troupe est homogène et chacun y trouve un emploi adapté à ses possibilités. (G. L., *La Patrie*, 15 janvier 1943)

Pierre Dagenais, metteur en scène : un réalisme poétique

Ces deux extraits et la pièce dont ils témoignent résument trois traits essentiels du travail de Dagenais : il aspire lui aussi à plus de « naturel » sur scène, mais dans un répertoire contemporain, moins commercial et, surtout, sans les scories que les pratiques de l'Arcade rendaient inévitables. À la troupe permanente où l'emploi et le vedettariat présidaient au choix des distributions, Dagenais oppose ainsi une compagnie dont les effectifs varient en fonction des exigences des rôles disponibles. À un rythme effréné de production que Janine Sutto comparera plus tard à celui d'une usine, il oppose un temps de répétition suffisamment long pour creuser le texte et approfondir les personnages. Enfin, à l'ancien rôle de régisseur, il oppose un véritable travail de direction d'acteur et, plus largement, de mise en scène. La critique y est d'ailleurs sensible qui, fait rare pour l'époque, attribue au metteur en scène une part de responsabilité dans l'interprétation des comédiens⁷.

En quoi consistait cette direction d'acteur ? Force est d'admettre qu'on possède peu d'informations concrètes à ce sujet et que, pour en savoir davantage, il importe plus que jamais de recueillir les témoignages des acteurs qu'il a jadis dirigés. J'ai eu

7. Voir à ce sujet les critiques de Jean Béraud pour *Tessa ou la nymphe au cœur fidèle* (*La Presse*, 1^{er} octobre 1943), *Marius* (*La Presse*, 12 mai 1944) ou *les Parents terribles* de Jean Cocteau (*La Presse*, 20 octobre 1947).

l'occasion d'en rencontrer quelques-uns au fil des années, dont le comédien Gilles Pelletier, ami d'enfance de Dagenais, qui s'est joint à l'Équipe en 1945. Il s'est dégagé de notre entretien l'image d'un metteur en scène fidèle à l'auteur, méticuleux et directif dans ses instructions, surtout en ce qui concerne les mises en place auxquelles il pouvait consacrer près d'une semaine de travail par acte. Avant même le début des répétitions, il avait consigné sa mise en scène sur papier, portant une attention particulière à l'emplacement des acteurs, à leurs déplacements et à l'orientation de leurs regards, mais surtout aux silences et aux pauses qui devaient ponctuer le débit. « Sa mise en scène n'était pas de jouer un texte mais une situation, me disait Gilles Pelletier, elle était dans les regards, dans les silences, les façons de traverser la scène, les façons de s'asseoir. Un sourd aurait compris ce qui se passait sur le plateau. »

Pour bien voir la singularité que représentait ce genre d'indications, il faut savoir qu'à l'époque de Dagenais, le théâtre était tout particulièrement rétif aux pauses et aux silences, qui passaient alors pour temps morts. Chez les Compagnons de saint Laurent, par exemple, les maîtres mots du père Legault étaient vitalité et action, « avec bien de la sueur et des cris... une fausse vitalité », me dira Pelletier. À l'Arcade, le genre particulièrement verbeux du boulevard était aussi peu propice au non-dit, surtout dans les scènes plus dramatiques où les sentiments des personnages se devaient d'être exposés en long et en large. Un répertoire de « tirades », de « confessions », de « confidences » et de « débats oratoires », écrivait Jean Béraud dans « Théâtre de l'inexprimé », article où il plaide justement en faveur du silence et de la subtilité dans l'interprétation : « C'est, pour des acteurs habitués à jouer de tout [c'est-à-dire du moindre effet], un fort intéressant exercice. » (*La Presse*, 17 mars 1945)

En insistant sur l'expression corporelle de l'acteur, dans un style sobre et dépouillé qui tendait plus que n'importe quel autre à cette époque vers le réalisme, la direction de Dagenais cherchait à faire entendre un texte, certes, mais elle visait surtout à en rendre les pauses, les respirations, les nuances et l'atmosphère, ce qui précisément



Huis clos de Jean-Paul Sartre, mis en scène par Pierre Dagenais (l'Équipe, 1945).
Sur la photo : Roger Garceau, Muriel Guilbault et Yvette Brind'Amour. Photo : Henri Paul/coll. Nini Durand.

échappe aux mots écrits, bien qu'elles en découlent. « Nous voulons un décor capable de créer à lui seul (et par décor nous entendons tous les instruments de la mise en scène) l'atmosphère entière indiquée par le texte », écrira-t-il dans son manifeste. Et c'est précisément à cette notion d'atmosphère qu'est associé, là et ailleurs, le « théâtre poétique » auquel il aspirait, une poésie qui n'était pas une stylisation fortement appuyée du jeu et des décors, comme la pratiquait le père Legault, mais qui passait au contraire par un souci de vérité dans l'interprétation et la recherche d'un équilibre harmonieux entre le texte, les décors, les costumes et la musique de scène.

« Il y a une poésie des mots que distille la musique des vers ; il y a une poésie de la musique, qui se trouve dans son rythme ; il y a une poésie du rythme, qui est la danse⁸ », écrira Dagenais comme en écho à plusieurs passages de *l'Art du théâtre* de Gordon Craig dont il était lecteur. Trois formes de poésie qui, transposées au théâtre, s'« incarne[nt] », se « concrétise[nt] », se « réalise[nt] » (les mots sont de Dagenais) dans le choix du texte, le débit et le rythme de l'énonciation ainsi que dans les mouvements de l'acteur en scène, c'est-à-dire les principaux leitmotifs de sa direction artistique. À cette poésie de la scène, Dagenais associe aussi des mots comme « paisible », « calme », « ordre » et « pure », lui qui se méfiait plus que tout des excès de stylisation qui s'éloignent de la « vérité » : « Devant un texte à mettre en scène, nous ne tenterons pas de le faire entrer de force ou de le distendre dans un style adopté d'avance comme une marque de commerce. »

Ce souci d'épurer le jeu des comédiens et de s'assurer que tous les éléments de la représentation (décors, costumes, musique, éclairages) s'unissent pour rendre l'atmosphère appropriée au drame explique pourquoi Dagenais et sa troupe ne se sont pas lancés d'emblée dans un répertoire qu'ils jugeaient eux-mêmes « poétique ». Avant d'y arriver, les premiers spectacles de la compagnie, plus près du réalisme, avaient pour ainsi dire une fonction formative : « Dans *Tessa* comme dans *Marius*, les comédiens ont pris des leçons de simplicité et de "vérité" qui leur serviront dans l'interprétation des œuvres classiques », déclarera Dagenais en entrevue au *Journal* le 3 novembre 1946.

C'est sur la base de ces acquis que l'Équipe entreprendra ce qu'on pourrait appeler sa deuxième période, celle qui l'a rendue célèbre, où la simplicité et la « vérité » du jeu s'alliaient à un répertoire qui, comme le souhaitait Dagenais, faisait le pont entre « théâtre réaliste » et « théâtre poétique » : *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, joué en extérieur dans les jardins de l'Ermitage en août 1945, *Liliom* de Ferenc Molnar (Gesù, novembre 1945), mais aussi, ce qui peut paraître curieux pour notre regard contemporain, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre (Gesù, janvier 1946). Trois pièces où l'on passe du monde chimérique au monde réel, du monde terrestre à l'au-delà, trois pièces où, pour autant qu'on puisse en juger avec soixante ans d'écart et les trop rares documents qui subsistent, s'est opérée la jonction du réalisme et de l'atmosphère poétique que recherchait Dagenais.

8. Extrait du programme de *l'Homme qui se donnait la comédie* d'Emlyn Williams (Monument-National, janvier 1944), aussi conservé à la Bibliothèque nationale du Québec.

Héritage de l'Équipe

Il y aurait encore beaucoup à dire sur l'Équipe, la singulière nouveauté qu'elle représentait dans le paysage théâtral des années 40, les causes de sa disparition, les trop nombreux échecs artistiques qui ont suivi ces trois productions phares et le douloureux oubli dans lequel a sombré Pierre Dagenais, surtout après l'émergence du nouveau théâtre québécois à la fin des années 60. Prenant acte d'un goût plus prononcé pour le « naturel » qui semble émerger à son époque, voulant dépolvériser le théâtre de conventions surannées, osant jouer le répertoire moderne, il aura largement contribué au développement de l'art théâtral au Canada et à réformer les modes de production de son temps dans le sens du respect de la dignité et du travail de l'acteur. Surtout, il aura contribué à légitimer, au Québec, la place du metteur en scène dans le processus de création artistique.

On ne peut pas dire qu'il a fait école. On ne peut pas non plus lui attribuer la paternité, même spirituelle, de l'une ou l'autre des compagnies qui suivront l'Équipe. Son héritage, pour être diffus, est tributaire de cette volonté qu'il avait de diriger une troupe qui soit au service des comédiens. « Nous sommes assurés, de cette manière, que l'œuvre de l'Équipe pourra, un jour, être continuée en dehors même de l'Équipe, par les comédiens et les techniciens qui se seront formés chez nous », avait-il déclaré dans le programme de *Liliom*. Ceux qui l'ont connu à cette époque seront sans doute d'accord avec lui. ¶

Mes plus sincères remerciements vont à Nini Durand, Gilles Pelletier et Janine Sutto qui ont bien voulu me rencontrer pour discuter du théâtre montréalais des années 40. En espérant ne pas avoir trop trahi leurs souvenirs...