



TPARAGRAPHES

est la collection des publications du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal

Responsable de la publication : Andrea Oberhuber
Courriel : paragraphes@umontreal.ca

Commandes postales

Librairie de l'Université de Montréal

Université de Montréal

C.P. 6128, succursale « Centre-ville », Montréal (Québec), H3C 3J7

Tél. : 1-514-343-7362

Courriel : librairie@umontreal.ca

En dépôt à la

Librairie de l'Université de Montréal, 3200 rue Jean-Brillant, Montréal

ISBN : 978-2-921447-24-9

ISSN : 0843-5235

Tous droits de reproduction et de traduction réservés

© Dépôt légal — 2^e trimestre 2011 — Bibliothèque et Archives
nationales du Québec (BAnQ) – Bibliothèque et Archives Canada (BAC) —
Bibliothèque nationale de France (BnF)

Écrits sur le théâtre canadien-français
Études suivies d'une anthologie
(1900-1950)

En mémoire d'André-G. Bourassa (1936-2011),
éminent historien du théâtre au Québec



Sous la direction de
Gilbert David

Écrits sur le théâtre canadien-français
Études suivies d'une anthologie
(1900-1950)

TPARAGRAPHES



Les écrits contemporains sur un théâtre inchoatif Essai de relecture du théâtre canadien-français

Gilbert David
Centre de recherche interuniversitaire
sur la littérature et la culture québécoises
Université de Montréal

[...] le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité.
Giorgio Agamben¹

Le présent ouvrage tire son origine d'une recherche que j'ai menée sous le titre de *Formes et fonctions discursives dans les écrits sur le théâtre à Montréal : 1900-1950*². L'objectif principal de ces travaux — à savoir l'examen des postures et des stratégies déployées par ceux et celles qui ont commenté la vie théâtrale dans la première moitié du XX^e siècle à Montréal — avait pour conséquence de m'amener à procéder d'abord à une vaste enquête documentaire pour échantillonner plusieurs catégories d'écrits sur le théâtre — toute prétention à l'exhaustivité étant, bien entendu, écartée d'emblée.

Durant deux bonnes années, des auxiliaires de recherche ont dépouillé des journaux montréalais, des magazines, des revues et des ouvrages qui portaient, en tout ou en partie, sur l'activité scénique du Canada français. Une bibliographie³ et des dossiers des textes recueillis furent ainsi réalisés. La masse des documents était considérable et, avouons-le, un peu effrayante par son ampleur et sa diversité. Par quel bout prendre ces textes dits secondaires, car, comme le fait remarquer Paul Veyne, « la difficulté de l'historiographie

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2008, p. 19.

² Cette recherche a été subventionnée par le FCAR (1999-2002).

³ Cette bibliographie compte quelque 6 734 entrées ; on peut la consulter en ligne et la télécharger (au format pdf) à l'adresse suivante : <<http://www.crilcq.org/documentation/enligne/ecritsurletheatre1900-1950.pdf>>.

8 *Gilbert David*

est moins de trouver des réponses que de trouver des questions⁴ »? Un certain tri s'imposait donc, de manière à y lever de stimulantes hypothèses interprétatives, et à y débusquer de bonnes questions.

La troisième année de la recherche fut dès lors consacrée à la lecture des textes et à un premier découpage éditorial. Dans cette tâche, je fus rejoint par Lucie Courchesne, Maggie Dubé, Sylvano Santini et Sylvain Schryburt, étudiants inscrits alors à la maîtrise ou au doctorat, et par mon collègue Yves Jubinville de l'UQÀM. Il fut convenu entre les membres de l'équipe de diviser le corpus en six ou sept catégories : les critiques journalistiques dans les principaux quotidiens — notamment *La Presse* et *La Patrie* —, les textes publiés dans des revues de théâtre et les chroniques théâtrales dans des mensuels ou trimestriels culturels, la couverture du théâtre, d'une part dans deux magazines de masse, *La Revue populaire* et *La Revue moderne* (fondés respectivement en 1907 et 1919), d'autre part dans l'hebdomadaire *Radiomonde* (fondé en 1939) — périodique au fort tirage qui appelait un traitement à part —, et enfin les écrits des praticiens de théâtre durant toute la période à l'étude. Par la suite, une catégorie d'écrits sur le théâtre a été abandonnée — les textes dans les programmes de spectacles⁵ —, et une autre est venue s'ajouter avec l'arrivée d'Hervé Guay dans l'équipe : les critiques dramatiques dans les hebdomadaires montréalais de 1898 à 1916. Pour ma part, en collaboration avec les membres de l'équipe, j'étais chargé de l'élaboration d'une anthologie des écrits sur le théâtre canadien-français de 1900 à 1950.

Puis, chacun des membres de l'équipe s'est mis à pied d'œuvre pour analyser l'une ou l'autre partie du corpus qui lui avait été impartie. Ces travaux d'analyse ont débouché sur la rédaction d'une première version de six études par autant de signataires, lesquelles forment à terme la matière analytique du présent ouvrage collectif. Nous sommes alors en 2005, et je n'ai d'autre choix que de reporter *sine die* la poursuite normale du projet de publication, faute de fonds. En effet, toutes les ressources financières de la recherche avaient été engouffrées par le volet documentaire. Et l'anthologie

⁴ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Histoire », 1979, p. 152.

⁵ Parallèlement, j'étais responsable d'une autre recherche subventionnée (CRSH, 1999-2002) qui portait précisément sur les programmes de théâtre à Montréal au XX^e siècle. Avec Sylvain Schryburt, mon assistant d'alors, ces travaux ont conduit à une exposition dans le foyer de la salle Saint-Sulpice de la Bibliothèque nationale du Québec en 2001, et à la publication du catalogue de cette exposition, intitulé *Théâtres au programme. Panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au XX^e siècle*, Montréal, CÉTUQ-Bibliothèque nationale du Québec, 2002, ill. [dont huit planches encartées en couleur].

elle-même — tout à fait essentielle pour valider une telle publication savante, j'y reviendrai — en était au point mort, là encore parce qu'il aurait fallu y investir plusieurs centaines d'heures d'auxiliaariat de recherche pour la transcription des textes à y inclure.

Mis ainsi en jachère pour une période indéterminée, le projet est redevenu possible, parce que j'ai pu remettre sur les rails la réalisation de l'anthologie — de mai à décembre 2010, Dominique Fortin, auxiliaire de recherche, a pu enfin transcrire la centaine de textes qui la composent — et parce qu'un éditeur avait été trouvé pour la publication de l'ouvrage. Les collaborateurs de la première heure ont tous accepté sur-le-champ de revoir leurs études — cinq ans, ça laisse à penser —, et c'est le fruit de ce long parcours qui se trouve maintenant entre vos mains.

Questions de méthode

Les ouvrages, et même les articles, sur la réception du théâtre ou, plus largement, sur les discours des producteurs et des récepteurs du théâtre sont rares. Très rares même. Il y a, au sein des milieux académiques, une préférence marquée pour s'attacher à des objets d'étude plus attrayants, susceptibles d'avoir un impact dans la sphère intellectuelle, et parfois même un rayonnement médiatique. Tel ne semble pas être le cas pour les écrits dits secondaires sur le théâtre, dont pourtant on fait un usage fréquent dans l'analyse des pratiques scéniques de telle ou telle figure — dramaturge, metteur en scène, acteur, directeur de compagnie, scénographe, et j'en passe — du théâtre ancien ou actuel. Soit.

Pourquoi, diable, vouloir ainsi persister dans l'analyse d'un domaine qui est, pour ainsi dire, condamné d'avance à n'intéresser qu'un lectorat confidentiel ? Il y a au moins deux bonnes raisons pour continuer de travailler dans cette direction. La première est qu'on ne saurait analyser l'activité théâtrale d'un pays, durant une période donnée, sans s'interroger sur ce qui l'accompagne et la détermine dans l'espace public. En effet, ce qui s'écrit en synchronie sur le théâtre — toutes catégories confondues, pour s'en tenir du moins au dernier siècle — agit non seulement comme une caisse de résonance, mais aussi et surtout comme un lieu révélateur des enjeux socio-esthétiques qui animent la société elle-même. L'activité théâtrale n'appartient pas qu'à ses seuls producteurs et créateurs. Ceux-ci — on l'ignore trop souvent — doivent inévitablement *composer* avec un ensemble complexe de forces exogènes, tant de la part des récepteurs institués que sont les critiques qu'en provenance des intervenants du monde politique,

sans ignorer les courants de pensée qui sont présents dans l'ensemble de la société par le truchement d'intervenants divers — par exemple, au Québec, les membres du clergé, pour la période qui nous intéresse, ont beaucoup pesé dans la balance. Étudier les discours des écrits sur le théâtre, en cherchant à clarifier la dynamique entre la production théâtrale et l'espace public, constitue néanmoins une démarche inévitable, si l'on souhaite identifier les postures et les points aveugles qui l'affectent.

La deuxième raison reporte l'attention, cette fois, sur l'analyste lui-même, confronté qu'il le veuille ou non aux écrits sur le théâtre en cause et sur l'inconfort méthodologique qui l'attend au détour. Sous quel angle et dans quelle perspective, en effet, abordera-t-il un corpus qui comprend tantôt des textes qui ont pour objet la critique de spectacles singuliers, tantôt une compagnie théâtrale, tantôt encore un praticien particulier, et ainsi de suite? Comment ne pas voir, en outre, ce que l'analyste a véritablement à prendre en compte pour aborder avec pertinence une réalité aussi inchoative que celle du théâtre canadien-français à Montréal entre 1900 et 1950 — une activité théâtrale professionnelle qui va de commencement en recommencement jusqu'après la Deuxième Guerre mondiale?

Sans prétendre aucunement que les six études du présent ouvrage apportent un éclairage définitif sur cette problématique, je pense cependant qu'elles apportent leur lot de nouvelles questions et, ici et là, quelques réponses. C'est que, chacun à sa façon, les chercheurs qui se sont penchés sur différents segments d'écrits sur le théâtre au Canada français entre 1900 et 1950 ont eu à s'interroger sur le mode d'approche le plus approprié pour tirer le meilleur parti possible de chaque corpus. Ainsi un certain inconfort méthodologique s'est-il trouvé à engendrer une démarche réflexive qui, me semble-t-il, est de nature à enrichir la connaissance de l'histoire du théâtre canadien-français — et pas seulement de ce qui s'est écrit sur lui en synchronie.

Études suivies d'une anthologie

Le présent ouvrage propose donc six études consacrées à autant de champs éditoriaux durant la période concernée. Dans son étude intitulée « Le prix du théâtre. La critique dramatique dans la presse quotidienne à Montréal entre 1900 à 1950 », Yves Jubinville se penche d'abord sur les transformations de la réception faite au théâtre dans les quotidiens montréalais dans la première moitié du XX^e siècle. Dans ces décennies, l'essentiel de la couverture de l'activité théâtrale est constitué de comptes rendus acritiques — souvent

anonymes —, plus ou moins repiqués des communiqués hyperboliques des théâtres eux-mêmes. Puis se met peu à peu en place une réception critique digne de ce nom, au fur et à mesure que la production théâtrale enregistre elle-même des changements significatifs en termes d'offre et d'exigences artistiques. Il faut rappeler que les quotidiens comme les théâtres sont des entreprises commerciales et que, dans ces conditions, ils fonctionnent en tant que vases communicants dans l'espace public — d'autant plus qu'il existe un fort courant de protectionnisme culturel face aux « dangers » d'une américanisation des divertissements de masse.

Yves Jubinville isole ensuite l'entrée en fonction du critique Jean Béraud (pseudonyme de Jacques Laroche) à *La Presse* en 1925, dont la carrière couvre la seconde moitié de la période à l'étude, et au-delà. Contrairement à un critique comme Henri Letondal à *La Patrie* dans les années 1920 et au *Petit Journal* dans les années 1930, Jean Béraud n'est pas en même temps un praticien du théâtre ou de la radio. Il fait ainsi figure de pionnier dans la presse quotidienne et il va prendre rapidement la mesure de ses responsabilités de critique et de chroniqueur du théâtre, en proposant à son lectorat une série d'articles qui abordent toutes les composantes de l'activité théâtrale, textes qui seront publiés en recueil sous le titre d'*Initiation à l'art dramatique*, d'abord à Paris en 1936, puis à Montréal en 1942⁶. Jean Béraud se trouve ainsi aux premières loges d'une discussion concernant le développement d'un « théâtre national » au Québec, capable de mettre à profit la grande tradition européenne et une américanité qui ne se réduirait pas à l'imitation servile des industries culturelles états-uniennes.

Pour sa part, Hervé Guay, dans « Un canal étroit. Le théâtre dans les hebdomadaires montréalais (1898-1916) », pointe l'émergence d'une véritable critique dramatique au sein de ce type de périodiques — par contraste avec l'approche superficielle que l'on peut observer dans les quotidiens en synchronie. Gustave Comte, Frédéric Pelletier et Jules Jéhin-Prune vont alors contribuer à la professionnalisation de la critique théâtrale en s'employant à en diversifier les formes éditoriales, malgré les difficiles conditions d'exercice du métier de journaliste à l'époque. Par-delà les questions de moralité, dans un

⁶ Il existe un certain mystère entourant la publication d'*Initiation à l'art dramatique* aux Éditions Eugène Figuière à Paris en 1936 ; en effet, aucun exemplaire de ladite édition n'a pu être retrouvé, y compris dans le Fonds Jean Béraud, conservé à l'Université de Montréal. On sait par ailleurs que la série d'articles, publiés d'abord dans *La Presse* sous une forme abrégée, a valu à l'auteur le Prix David en 1934, une fois qu'il les eut rassemblés sous forme tapuscrite. À la lumière de ces circonstances éditoriales, il est apparu plus pertinent de reproduire dans notre anthologie le chapitre intitulé « Pour un théâtre national » d'après l'édition montréalaise de 1942.

12 *Gilbert David*

contexte où les autorités religieuses ne manquent pas de condamner jusqu'à l'existence même du théâtre professionnel, les textes sur le théâtre dans les hebdomadaires s'interrogent aussi sur le régime scénique à privilégier au Canada français, en favorisant l'école française de la déclamation plutôt que le modèle d'origine états-unienne qui n'aurait soi-disant cherché qu'à en mettre plein la vue⁷. On peut donc détecter l'existence d'une doxa théâtrale qui prend appui sur une perception, réelle ou appréhendée, de la vulnérabilité du fait français au Québec, notamment à Montréal. Il s'ensuit que le théâtre reste sous haute surveillance, en tant que manifestation culturelle qui porte à conséquence dans l'espace public immédiat et, plus largement, dans le destin à long terme de la nation canadienne-française. Par ailleurs, on ne se surprendra pas de constater que la réclame publicitaire exerce une forte emprise sur les hebdomadaires, et contraint la liberté d'expression des critiques théâtraux en titre, sans interdire totalement l'expression mesurée de réserves. Pour reprendre l'expression choisie par Hervé Guay, la critique dramatique dans les hebdomadaires montréalais entre 1898 et 1916 a été dans l'obligation d'adopter un « canal étroit ».

S'il fallait n'apporter qu'une seule preuve du dynamisme de la réflexion sur l'activité théâtrale au Canada français, on n'aurait qu'à se référer à l'étude de Maggie Dubé sur « Le théâtre en revue(s) ». Le fait est que l'existence de revues spécialisées sur le théâtre dans la toute première décennie du XX^e siècle atteste l'importance qu'a acquise la production théâtrale auprès d'un public de connaisseurs — dont la composition comprend d'abord les membres des nombreux Cercles d'amateurs qui constituaient le vivier du théâtre professionnel à l'époque —, même si le principal animateur de revues théâtrales d'alors, Georges-Henry Robert, affichait sa volonté de rejoindre le plus grand nombre. On objectera que les essais de ce dernier, avec successivement *Le Théâtre* (1903), *L'Annuaire théâtral* (1908)⁸ et

⁷ Si l'on en croit Gérard Bouchard, le discours des élites canadiennes-françaises n'a guère contribué à l'émancipation culturelle : « [...] l'empire trop exclusif de la norme française incitait à une répétition trop servile, inhibait les élans créateurs, les audaces de pensée et d'écriture, les capacités de transgression » (Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 149), face à une culture populaire qui, déjà dans la première moitié du XX^e siècle, aurait annoncé un basculement en faveur « d'une culture francophone originale, nord-américaine » (*ibid.*, p. 152). En réalité, le corpus des écrits sur le théâtre canadien-français qui fait l'objet du présent ouvrage, est loin d'être aussi dichotomique : on y trouve plutôt nombre de tentatives de conciliation entre une France idéalisée, voire mythifiée, et les réalités d'une société exposée aux mutations de la culture de masse, dominée par les États-Unis.

⁸ Comme son titre l'indique, le périodique se voulait annuel, mais il n'eut droit qu'à une

L'Amateur (1911), se sont avérés de courte durée, faute d'avoir fidélisé un lectorat substantiel. Il n'empêche qu'il s'agit là d'un corpus précieux pour l'historien du théâtre canadien-français, car on y trouve des appels répétés en faveur de l'avancement de l'art dramatique et du développement de la dramaturgie nationale — signes qui ne trompent pas quant aux lacunes dont souffrait la production théâtrale de l'époque, et qui viennent tempérer les évaluations élogieuses dont celle-ci a pu faire l'objet à chaud, et par la suite... jusqu'à nos jours.

Il faudra attendre les années 1920 pour que voie le jour *La Lyre*⁹, un mensuel musical qui fait aussi une place à la couverture de la scène théâtrale de 1922 à 1928¹⁰. La situation du théâtre professionnel est très préoccupante durant cette décennie, confrontée qu'elle est à un déclin auquel n'ont échappé, à vrai dire, que la troupe Barry-Duquesne et les troupes du burlesque qui ont été, quant à elles, totalement ignorées par la critique. La production théâtrale reste alors prisonnière de la formule du renouvellement hebdomadaire de l'affiche, ce qui entraîne que chaque spectacle est réalisé à la va-vite par un régisseur qui fait office de répétiteur et d'agent de circulation. Et l'introduction du cinéma parlant au tournant des années 1930 n'a favorisé en rien la santé financière des théâtres. Contre toute attente, c'est à l'initiative

seule livraison, pour le moins copieuse avec ses quelque deux cent soixante pages, en 1908. La présente publication reproduit la couverture en couleur de cette unique livraison de *L'Annuaire théâtral*. La Société d'histoire du théâtre du Québec (SHTQ, fondée en 1976) allait adopter ce même titre lors de la fondation d'un périodique savant qu'elle lance en 1985, et qui existe toujours sous ce titre, même si la SHTQ a été transformée en Société québécoise d'études théâtrales en 1992.

⁹ On peut consulter la totalité des numéros de *La Lyre* (1922-1931) sous forme numérique dans les ressources offertes en ligne par Bibliothèque et Archives nationales du Québec à l'adresse suivante : <<http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lyre/>>.

¹⁰ On peut s'étonner que la très sérieuse équipe, sous la direction de Denis Saint-Jacques et Lucie Robert, de *La vie littéraire au Québec*, t. VI, 1919-1933 (Presses de l'Université Laval, 2010) n'ait pas cru bon de relever la contribution d'Henri Letondal, sous le pseudonyme il est vrai de Fabrio, à *La Lyre*, dans la section intitulée « Le discours sur le théâtre » (p. 484-485). Par ailleurs, la même publication attribue erronément à *La Revue du théâtre* (1927-1929) le statut de périodique spécialisé (*ibid.*, p. 213), alors qu'il s'agit d'un hebdomadaire promotionnel, publié chaque dimanche par Jos Cardinal, propriétaire du Théâtre Saint-Denis, pour annoncer la programmation à venir de cet établissement qui, au demeurant, se tournera vers la production d'opérettes et d'opéras à compter d'octobre 1928, en délaissant totalement le théâtre. Le lecteur peut consulter les numéros préservés de ces programmes dans les ressources offertes en ligne par Bibliothèque et Archives nationales du Québec à l'adresse suivante : <<http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/rtheatre/index.html>>. Ces remarques, nourries de la présente recherche, n'ont d'autre but que de souligner les difficultés qui attendent les chercheurs dans le domaine sous-développé de l'histoire du théâtre au Québec.

14 *Gilbert David*

d'un clerc, le père Émile Legault, qu'une revue théâtrale digne de ce nom est fondée en 1944 : les *Cahiers des Compagnons* (1944-1947), qui se présentent comme le prolongement éditorial de l'action théâtrale des Compagnons de saint Laurent (1937-1952), une troupe d'amateurs qui préparera une relève dont les réalisations renouvelleront la pratique professionnelle du théâtre dans les années 1940-1950.

Si les revues spécialisées ont eu du mal à s'imposer, en revanche l'activité théâtrale fait l'objet d'une attention soutenue dans les magazines. Sylvano Santini, dans son étude consacrée à « Un certain regard mondain. Le public en question dans *La Revue populaire* et *La Revue moderne* », s'intéresse à l'émergence d'un lectorat de masse, majoritairement féminin, auquel s'adressent deux magazines, d'abord *La Revue populaire* (1907-1951), puis *La Revue moderne* (1919-1959). Dans les deux cas, avec une touche d'élitisme chez le second, il s'est agi de rendre compte des nouveautés de l'heure, de faire état de la vie sociale et, en ce qui concerne le domaine culturel, dans une perspective qui, après une période assez conservatrice sur le plan moral, visera à soutenir le développement d'une production artistique pour et par les Canadiens français, afin de contrebalancer l'attraction exercée par les grandes capitales culturelles en Occident, Paris et New York en tête. Ces magazines n'hésiteront pas, par exemple, à promouvoir les artistes montréalais de la scène et de la radio par le biais de reportages, accompagnés de photos¹¹, mais par contre, elles renonceront à toute approche critique. Les termes « populaire » et « moderne » ont valeur ici de signes de ralliement, ce qui permet de prendre la mesure d'une société qui s'est rapidement urbanisée et qui a vu se moderniser son cadre de vie, dont témoignent notamment les encarts publicitaires qui font étalage des produits de consommation courante en forte expansion. Ainsi, même si le théâtre n'aura eu somme toute qu'une part congrue du contenu éditorial dans ces magazines, il y sera présent en tant que vecteur d'un vedettariat local, prémonitoire d'un changement de paradigme qui se concrétisera au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale.

Lucie Courchesne, dans son étude sur « La vie théâtrale selon *Radiomonde* », souligne d'emblée l'importance de la fondation, en 1939, de cet hebdomadaire, au format tabloïd, dans le paysage culturel au Québec : la radiodiffusion de langue française existe depuis 1922 et *Radiomonde* vient combler les besoins en information sur ses artisans de la part de l'auditoire

¹¹ Il faut noter l'extrême rareté des photos de productions théâtrales dans les périodiques entre 1900 et 1940, lesquels ne proposent — comme, du reste, les programmes de spectacles — que des photos d'acteurs. Ce déficit documentaire, est-il besoin de le souligner, handicape considérablement le travail de l'historien de théâtre pour cette période.

grandissant des émissions radiophoniques, avec la multiplication des émetteurs de ce nouveau média. L'activité théâtrale y a trouvé rapidement son compte, puisque les vedettes de la radio étaient souvent les mêmes qui s'activaient sur les scènes montréalaises. Entre 1939 et 1950, *Radiomonde* s'est ainsi porté régulièrement à la défense des animateurs du théâtre à Montréal, non sans réserver, la guerre venue¹², une réception hostile aux comédiens venus de France, accusés de concurrence déloyale au détriment des acteurs du cru sur les scènes montréalaises. Cette frilosité s'explique en partie par la précarité même qui affecte le théâtre professionnel à Montréal à l'époque. Pour remédier à cette situation, *Radiomonde* s'est d'ailleurs lancé, dès sa fondation et tout au long des années 1940, dans une campagne pour convaincre les autorités gouvernementales de doter la métropole d'un « centre municipal » et d'un conservatoire d'art dramatique¹³. De la sorte, le périodique enfourche le même cheval de bataille que ses prédécesseurs qui ont régulièrement réclamé le soutien des pouvoirs publics pour doter la métropole d'un théâtre national subventionné. Par ailleurs, si la critique théâtrale trouve une place dans *Radiomonde*, c'est davantage par ses interventions éditoriales que le périodique innove. Il en est ainsi avec les préoccupations entourant l'implantation durable du théâtre professionnel à Montréal, le choix d'un répertoire en prise sur le public immédiat ou la nécessité d'une discussion franche des pièces et des productions théâtrales à l'affiche. Nul doute que *Radiomonde* a contribué de la sorte à porter à la connaissance d'un large public les défis en mesure d'assurer « le renouveau du théâtre au Canada français¹⁴ ».

Enfin, Sylvain Schryburt, dans son étude intitulée « Rendre compte d'un quasi-silence : les écrits des praticiens de théâtre », se penche sur les discours tenus par ces derniers entre 1900 et 1950. Une fois qu'il eut constaté que les différents agents de la pratique théâtrale ont été longtemps peu diserts sur leurs pratiques, à cause des contraintes économiques qui les ont astreints à se consacrer exclusivement à l'exercice de leur métier, l'auteur fait état d'une recrudescence des écrits de praticiens à partir des

¹² Des acteurs français qui ont fui la France durant la Deuxième Guerre mondiale ont en effet séjourné un temps à Montréal, en s'intégrant à des distributions largement canadiennes-françaises, notamment à L'Arcade.

¹³ Ce n'est qu'au cours des années 1950 que sont fondés le Conseil des arts de Montréal (1955) et le Conseil des arts du Canada (1957), dont les programmes permettent l'attribution de subsides gouvernementaux à des théâtres montréalais à but non lucratif.

¹⁴ Tel est le titre choisi par Jean Hamelin, critique au quotidien *Le Devoir*, pour son ouvrage paru aux Éditions du Jour en 1961.

16 *Gilbert David*

années 1930, et plus encore durant les années 1940, ce qui recoupe les changements observables dans la pratique théâtrale au cours de ces deux décennies. Il est possible, en fait, de scinder en deux postures successives la conception que défendent les gens de théâtre par le biais de publications. *Comédiens et amateurs* (1919) d'Eugène Lassalle et, publié plus tardivement mais ouvrage de la même eau, *Mes souvenirs de théâtre* (1944) de Palmieri¹⁵ sont représentatifs du mode de production dominant jusqu'en 1930 environ, à travers le système des emplois¹⁶, du « *stock system*¹⁷ » et du changement hebdomadaire de l'affiche, ainsi que par le recours au jeu déclamatoire. Par la suite, on assiste à différentes tentatives de réformation du jeu de l'acteur et, surtout, à l'émergence de la mise en scène, vecteur du jeu d'ensemble d'une distribution donnée — ce qui met un terme au règne du régisseur-agent de circulation. Divers textes programmatiques sont ainsi publiés entre 1938 et 1947 par le père Émile Legault¹⁸ et par Pierre Dagenais, un dissident des Compagnons de saint Laurent et fondateur de L'Équipe (1944-1948). De son côté, Gratien Gélinas, qui triomphe avec sa revue annuelle des *Fridolinades* (1938-1946), ne fera connaître son point de vue sur la situation du théâtre au Canada français qu'avec la publication de « Pour un théâtre national et populaire », son discours de réception d'un doctorat *honoris causa* en 1949. La teneur de ce texte est à la fois le bilan d'un demi-siècle d'efforts en faveur

¹⁵ Nom de scène du comédien Joseph-Sergius Archambault (1871-1950), qui fit carrière à Montréal de 1898 à 1924.

¹⁶ L'emploi désigne « l'ensemble des rôles d'une même catégorie requérant, du point de vue de l'apparence physique, de la voix, du tempérament, de la sensibilité, des caractéristiques analogues et donc susceptibles d'être joués par un même acteur » (Georges Goubert, « Emploi », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 491). Voir également le tableau qu'Eugène Lassalle propose des emplois, dans *Comédiens et amateurs*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 89-90.

¹⁷ « On entend par là un mode d'exploitation basé sur le double principe suivant : existence d'une troupe permanente (*stock*), d'une part ; d'autre part, la direction en est assumée par une personne qui est à la fois directeur de troupe et directeur de théâtre » (Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1990, p. 213-214). Au XIX^e siècle, l'acteur-vedette contribuera par la suite à la transformation de ce mode de production en « *stock star system* », dont Sarah Bernhardt sera la figure emblématique et, à Montréal, un acteur comme Julien Daoust (1866-1943).

¹⁸ Le père Émile Legault, en fondant la troupe d'amateurs des Compagnons de saint Laurent en 1937, préconise un « théâtre à la chrétienne », en se réclamant des disciples de Jacques Copeau et en se montrant, comme ce dernier, très hostile au théâtre boulevardier parisien. Voir mon texte sur cette posture, « L'offensive du théâtre théocentrique. Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre », *L'Annuaire théâtral*, n^o 23, Québec, SQET-CRELIQ, 1998, p. 38-52.

de l'établissement d'une dramaturgie nationale qui rejoigne la collectivité canadienne-française, et un symptôme des limites d'une vision par trop communautariste de l'avenir du théâtre francophone en Amérique.

Une partie substantielle du présent ouvrage est consacrée à une « Anthologie des écrits sur le théâtre canadien-français (Montréal, 1899-1950) », afin de permettre au lecteur de prendre connaissance de la diversité des discours sur la vie théâtrale durant cette période. Il s'agit, ne nous le cachons pas, d'une sélection qui ignore de larges pans de la production éditoriale en cause, tout particulièrement la masse des critiques de spectacles parues dans les quotidiens ou les hebdomadaires. Cela dit, le choix proposé constitue une première dans le domaine et il offre plusieurs éclairages sur une réalité théâtrale encore largement méconnue. Notons ici que les règles suivies pour l'établissement des textes sont présentées plus loin, en tête de l'anthologie, par le biais d'un « Liminaire ». En outre, un « Index des périodiques » et un « Index des titres d'œuvres et d'ouvrages critiques » faciliteront à coup sûr le repérage des objets commentés, tant dans les études que dans les textes de l'anthologie. Études et anthologie proposent ainsi un ensemble de textes qui se répondent et qui sont propices à de nouveaux questionnements.

Le théâtre selon les contemporains d'une autre époque

En dépit des points de vue disparates qui se manifestent au cours d'un demi-siècle d'écrits sur le théâtre canadien-français, il est possible d'en dégager un certain nombre de lignes de force, à côté de divers points de fuite et d'inévitables taches aveugles. En premier lieu, notre corpus confirme l'existence d'un véritable trou noir dans les approches du phénomène théâtral à Montréal, au moment où l'Occident, en Europe comme aux États-Unis, enregistre depuis 1880 des bouleversements qui touchent aussi bien la dramaturgie que la représentation théâtrale. Les révolutions scéniques et les dramaturges naturalistes et symbolistes ont constitué alors un changement de paradigme qui allait affecter durablement la pratique du théâtre. Il faut s'y résoudre, rien de tel ne s'est produit au Canada français — même si de faibles échos des artisans de ces ruptures esthétiques peuvent être détectés ici et là dans les discours locaux, davantage après 1930 si l'on veut¹⁹, mais

¹⁹ Par exemple, Lucie Robert fait état d'une commémoration de Luigi Pirandello à Montréal en janvier 1937, avec la contribution de plusieurs personnalités du théâtre canadien-français. Voir « 1937 : les enjeux du théâtre », dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques (dir.), *1937* :

finalement sans grande conséquence sur la marche du théâtre avant les années 1950-1960²⁰.

À quoi attribuer un tel écart, pour ne pas dire un tel déficit dans la pensée du théâtre contemporain ? Et comment expliquer que des commentateurs et des praticiens canadiens-français aient été si peu informés alors de l'existence des œuvres de Henrik Ibsen, August Strindberg, Maurice Maeterlink, Eugene O'Neill ou Anton Tchekhov, ainsi que des réflexions des Adolphe Appia, Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Edward Gordon Craig — pour s'en tenir à cette courte liste ? Face à ces questions, l'historien se doit de se distancer de la documentation recueillie pour élargir son enquête aux conditions de production des discours concernés, sans pour autant négliger l'examen des champs interdiscursifs qui ont effectivement eu cours.

Deux causes principales peuvent expliquer cette situation. D'une part, il n'a pas existé un réseau ou, du moins, des canaux de communication entre les gens de théâtre ou les commentateurs canadiens-français, et leurs interlocuteurs éventuels à l'étranger qui auraient été à même de les informer des mouvances modernes de la pratique théâtrale en synchronie²¹. L'activité théâtrale au Canada français s'est faite en quasi-autarcie, en n'y incluant, le cas échéant, que les pratiques étrangères aptes à conforter une vision peu ou prou a-moderniste du théâtre²². D'autre part, le milieu théâtral au Canada français s'est reconnu essentiellement dans le répertoire hexagonal de la

un tournant culturel, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2009, p. 331-342.

²⁰ La mutation de la pratique scénique intervient par l'influence exercée par des animateurs du Cartel français, en particulier Ludmilla Pitoëff, compagne de feu Georges Pitoëff, et de Charles Dullin, eux-mêmes héritiers de Jacques Copeau, auprès de Jean-Louis Roux et de Jean Gascon, deux des fondateurs du Théâtre du Nouveau Monde en 1951 à Montréal.

²¹ Malgré les séjours en France de nombreux Canadiens français dans les années 1920-1930 — de Palmieri à Jean Béraud, sans oublier les Marcel Dugas, Antoinette Giroux, Jacques Auger et Jean Després —, aucun d'eux n'est, semble-t-il, revenu au pays avec dans ses bagages les textes de Maurice Maeterlink (*Le tragique quotidien*, 1894), d'Adolphe Appia (*L'œuvre d'art vivant*, 1921) ou d'Edward Gordon Craig (*L'Art du théâtre*, 1920). De 1901 à 1930, les seuls hommes de théâtre à avoir exercé une influence sur le théâtre canadien-français seraient, selon André-G. Bourassa, les metteurs en scène français André Antoine et Firmin Gémier (voir « Vers la modernité de la scène québécoise. Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales*, n° 13, automne 1981, p. 5-7 et 10-11.

²² On peut notamment s'interroger sur le rendez-vous manqué avec Jacques Copeau qui, en exil aux États-Unis, a été pourtant actif à New York avec une série de productions en français entre 1917 et 1919. Alors qu'il n'était pas rare que des tournées de troupes françaises s'arrêtent à Montréal, aucun spectacle du Vieux-Colombier n'a été invité dans la métropole canadienne à l'époque. Et, plus encore, aucun périodique montréalais, sauf erreur, n'a fait état de l'activité théâtrale de Copeau dans la métropole états-unienne.

« pièce bien faite », y trouvant des textes qui leur semblaient capables de toucher leur public par leurs thèmes volontiers provocateurs — le divorce, l'adultère, la prostitution, le suicide, etc. —, en faisant dès lors « reculer les limites du socialement représentable²³ » ou en versant carrément dans le spectacle de divertissement avec des revues et des vaudevilles.

Cependant, les écrits qui nous concernent sont traversés par bien d'autres débats. Le premier en importance est celui de l'existence même d'une dramaturgie nationale. Il en est pour en déplorer les faiblesses constitutives et d'autres pour en vanter la persistance, voire l'abondance. Dans le premier camp, Victor Barbeau n'a eu de cesse de railler les faiseurs d'une dramaturgie indigente, alors que d'autres, comme Jean Béraud, vont plaider en faveur d'une réception qui laisse la chance aux coureurs. Il faut admettre que les pièces des auteurs marquants de la première moitié du XX^e siècle — Louis-Honoré Fréchette, Léopold Houllé, Yvette Mercier-Gouin, Henry Deyglun et Jean Després — sont bel et bien tombées dans l'oubli. Gratien Gélinas, le seul dramaturge à avoir droit à une reconnaissance durable, sera même gratifié dans les années 1970 du titre de « père de la dramaturgie québécoise », ce qui mériterait quelques nuances²⁴.

L'autre grande source de débats concerne la moralité du théâtre et la pratique de la censure. Dans l'ensemble, on peut pourtant observer un esprit d'ouverture qui ira grandissant, notamment à la faveur du revirement de la position de l'épiscopat catholique qui entreprit de défendre le « bon théâtre » par de multiples initiatives²⁵, en espérant ainsi contrecarrer l'influence

²³ Hervé Guay, « La fin de l'âge des pères ? La réception du théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein dans les salles "françaises" de Montréal de 1900 à 1918 », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, CRCCF-SQET, printemps-automne 2008, p. 176.

²⁴ Le jeune Claude Gauvreau, futur signataire du manifeste *Refus global* de 1948, a présenté le 20 mai 1947 sa courte pièce *Bien-être*, l'un des vingt-six « objets dramatiques », écrits entre 1944 et 1946, et réunis sous le titre *Les Entrailles*. Il y a donc lieu de pointer ici la naissance d'un courant avant-gardiste, propre à engendrer un champ de production restreinte qui, selon Pierre Bourdieu, privilégie l'art plutôt que le rendement économique. Cette structuration du champ théâtral de production ira en se diversifiant à partir des années 1950.

²⁵ L'Église qui avait dénoncé régulièrement l'immoralité intrinsèque du théâtre, n'a jamais interdit pour autant les séances dramatiques sur les scènes des collèges classiques (avec des distributions unisexes) et de la part des Cercles d'amateurs qui montraient patte blanche en ayant recours aux conseils d'un aumônier, ce qui conduisait à des aménagements textuels de tous ordres. Par ailleurs, les oukases cléricaux à l'encontre des « mauvais théâtres » n'avaient que peu d'effet sur l'activité théâtrale des professionnels qui, au demeurant, n'hésitaient pas à s'autocensurer pour éviter un conflit ouvert avec les autorités religieuses. Parallèlement, les membres du clergé se sont montrés particulièrement actifs dans l'espace public en écrivant des pièces édifiantes et en réalisant un nombre considérable de spectacles patriotiques ou

jugée pernicieuse du théâtre mondain. Bien malgré elle, l'Église se trouvait à légitimer la pratique du théâtre, en ouvrant la porte à la discussion des critères pour départager le « bon » théâtre du « mauvais » dans l'espace public. Les quotidiens et les hebdomadaires ont d'abord joué de prudence, en rendant compte dans leurs pages des spectacles à l'affiche, tout en mettant ponctuellement en garde leurs lecteurs contre les « dangers » d'un théâtre contraire à la « mentalité canadienne-française ». Les revues spécialisées ont adopté une attitude plus conciliante, en rappelant souvent qu'une nation digne de ce nom se devait d'avoir un théâtre de qualité, quelles qu'aient été les interrogations sur la salubrité de ses pratiques au présent. Or les injonctions à la moralisation du théâtre se sont butées inexorablement à la montée en puissance des industries culturelles, notamment d'origine états-unienne : la radio, le disque et le cinéma parlant ont bientôt submergé le marché des biens symboliques, en rendant caduques les anciennes préventions à l'égard des divertissements. La société des spectacles était née et rien n'en entraverait la domination désormais, dans les grandes comme dans les petites cultures.

Ainsi l'activité théâtrale est-elle passée peu à peu d'un régime autoritaire, gouverné par le rigorisme conservateur, à un système implacable, peuplé de concurrents voraces qui cherchaient le profit à tout prix. La période peut, à distance, présenter un tableau désespérant : tant d'efforts déployés pour fonder un théâtre national subventionné et un conservatoire d'art dramatique se sont avérés vains. En l'absence d'une institution théâtrale et d'une dynamique engendrée par l'émulation entre différentes propositions artistiques, les discours des commentateurs et des praticiens ont-ils eu une influence quelconque sur le cours des choses ? Pas directement, mais leur existence même invite à se garder de jugements précipités. En retournant les pierres de cette époque à la fois proche et lointaine, une partie de notre réalité socioculturelle et historique y est toujours discernable. Et sans doute serait-on bien avisé d'y voir à l'œuvre une posture de résistance, dans l'attente de soirs meilleurs. Car, en dépit des tâtonnements dont témoignent ces écrits sur le théâtre professionnel canadien-français, qui va lui-même de commencement en recommencement, il ne faudrait pas oublier le rôle central des amateurs dans l'activité théâtrale durant toute cette période. En fin de compte, le théâtre canadien-français a constamment été animé d'une

paralituriques, sous forme de pageants et de jeux scéniques à grand déploiement (voir Rémi Tourangeau (dir.), *Dictionnaire des jeux scéniques du Québec au XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007). L'apport le plus inattendu et le plus décisif pour l'avenir du théâtre au Québec revient toutefois au père Émile Legault, fondateur et animateur des Compagnons de saint Laurent (1937-1952).

force tranquille dont les effets se feront sentir durablement au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale.

Archives, discours et pratiques théâtrales : autres perspectives sur l'histoire du théâtre canadien-français

Contre l'idée reçue d'un théâtre canadien-français aux pratiques étriquées et aux insuffisances insurmontables, le présent ouvrage aura atteint son objectif principal s'il pousse à y aller voir de plus près, en retournant aux archives qui étaient en dormance depuis longtemps. Les écrits anciens sur le théâtre sont souvent réputés indéchiffrables, du fait que les événements scéniques qui en ont déterminé l'existence sont, eux, bel et bien disparus à jamais. Ces archives doivent-elles, sans autre forme de procès, se substituer aux événements mêmes et instaurer la loi du seul texte dit secondaire, du fait de l'impossible résurrection de l'acte théâtral ? Soyons clair : l'historien du théâtre, sans céder aux leurres d'une vérité définitive, n'a d'autre choix que de se tourner vers l'archive, tout en veillant scrupuleusement à élargir l'analyse à même les connaissances objectivables quant à l'activité théâtrale concernée.

En effet, à condition, bien sûr, de prendre des précautions en ce qui concerne notamment une cueillette documentaire quantitativement et qualitativement conséquente, il est tout à fait pensable de mettre au jour les discours — les champs discursifs en concurrence — qui imprègnent une époque (ici 1900-1950), un milieu (la collectivité canadienne-française à Montréal), une pratique artistique (le théâtre). Une chose est certaine : une anthologie s'imposait pour valider, ne serait-ce qu'obliquement, les interprétations proposées par les six études du présent ouvrage. Au-delà des résultats d'analyse proposés, il convient maintenant de les mettre en perspective et d'en dégager quelques pistes pour la réalisation de nouvelles études en histoire du théâtre canadien-français. Dans cette perspective, trois grandes problématiques — qui, comme on sera à même de le constater, ne sont pas sans recouvrements —, mériteraient d'être fouillées plus avant : les modèles esthétiques et les savoir-faire artistiques ; les strates de la modernité théâtrale ; les critères d'évaluation des œuvres dramatiques et scéniques.

Les modèles esthétiques et les savoir-faire artistiques : La question du réalisme au théâtre exigerait un sérieux travail de prospection dans les critiques faites des productions théâtrales de la période. Le terme en lui-même est souvent trompeur et il recouvre un éventail de pratiques qu'il faudrait mieux départager. Par exemple, le « réalisme à l'américaine » ne saurait être confondu avec le naturalisme d'un André Antoine. Lorsqu'on prend en

22 *Gilbert David*

compte la composante langagière — niveaux de langue et accents —, on se retrouve devant une nébuleuse aux contours flous : entre le théâtre du « beau langage » et les parlures, entre la diction à la française et le « naturel » vernaculaire, la scène canadienne-française a été exposée aux exigences des puristes d'obédience hexagonale comme à celles des partisans d'une visée populaire, voire fusionnelle, avec le public réel²⁶.

Le réalisme n'a pas été, loin s'en faut, le seul modèle revendiqué par les gens de théâtre entre 1900 et 1950. Le registre comique, notamment, a été peu étudié jusqu'à maintenant et les genres qui s'en réclament — de la revue au vaudeville et du burlesque à la comédie haute — ont été abordés essentiellement du point de vue des thèmes et des types de personnage. On sait encore très peu de choses sur la *manière de jouer* la comédie durant cette période.

Par rapport à ces deux grands courants de la pratique théâtrale au Canada français, on serait en droit de s'interroger sur l'émergence d'autres modèles en fin de période, que ce soit le « réalisme poétique » que préconise un animateur comme le père Émile Legault ou la conception d'un « automatisme surrationnel », revendiquée par Claude Gauvreau pour sa dramaturgie.

Les strates de la modernité théâtrale : On ne peut plus aborder la modernité de nos jours en tant que phénomène d'un seul tenant. Il existe par conséquent *des* modernités, tout particulièrement quand on considère les pratiques théâtrales en Occident. L'approche moderniste de l'écriture dramatique ou scénique, telle qu'elle a vu le jour en Europe, s'est manifestée tardivement au Canada français. Pour s'en tenir à la dramaturgie, le théâtre canadien-français a pourtant fréquenté les modernes du théâtre de boulevard, en particulier Henry Bernstein :

[...] la distance qui sépare Bernstein d'un auteur comme Ibsen, dont la modernité est aujourd'hui unanimement reconnue, n'est pas si grande. Tous deux ont pour modèle la pièce bien faite, tous deux empruntent leurs personnages à la classe bourgeoise, tous deux sont conscients de la fragilité des valeurs dominantes. Tous deux font resurgir le passé dans le présent du drame, mettant ainsi en crise la forme dramatique traditionnelle²⁷.

²⁶ Gratien Gélinas adopte cette dernière posture, lorsqu'il déclare : « Le dramaturge à qui l'on ferait le reproche d'écrire un langage scénique trop populaire serait donc en droit de répondre, si ce langage est commun à ses personnages et si ces personnages sont bien de son peuple : "Changez la langue du public et mon texte se modifiera automatiquement dans le même sens. Autrement, comment l'homme de la salle pourrait-il, comme l'exige Copeau, *murmurer les mêmes paroles que l'homme de la scène, en même temps que lui et du même cœur que lui*?" » (« Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, Nouvelle série, vol. 3, n° 3, 1949, p. 42) Les italiques sont de l'auteur.

²⁷ Jean-Louis Besson, « Préface », dans Johannes Landis, *Le théâtre d'Henry Bernstein*, Paris,

Par ailleurs, il est des historiens pour présenter le théâtre burlesque comme porteur d'une modernité²⁸ qui n'aurait rien à envier à celle des *Fridolinades* (1938-1946) de Gratien Gélinas, qui a été quant à elle pleinement reconnue par la postérité. Il faudrait par conséquent se garder d'une vision restrictive du modernisme théâtral au Canada français. À cet égard, l'usage de la langue populaire au théâtre mériterait plus d'attention, en ce qu'elle serait révélatrice d'une stratégie de différenciation par rapport aux cultures métropolitaines, « c'est-à-dire l'affirmation d'une différence à partir notamment d'une revendication nationale²⁹ ». Dès lors, les appels répétés en faveur d'une dramaturgie spécifique au public canadien-français prennent tout leur sens. Avant de se diversifier, la dramaturgie nationale a commencé par faire sien les présupposés « réaliste » et « illusionniste »³⁰.

De plus, il ne faudrait pas oublier qu'à Montréal, il n'y a pas eu que des théâtres francophones. Au tournant du XX^e siècle et jusque dans les années 1920, la métropole est visitée par de nombreuses troupes britanniques et américaines qui proposent un « spectaculaire » propre à influencer des producteurs canadiens-français, au risque de déplaire à une partie de la critique, entichée de la façon de faire parisienne. On sait aussi que le Montreal Repertory Theatre (M.R.T.), fondé en 1929 par Martha Allan, a été fréquenté par le public canadien-français, attiré par une approche du théâtre apparentée au mouvement des Little Theatres, le nom donné au théâtre d'art dans sa version anglo-saxonne³¹. Une section française sera même ajoutée au M.R.T. quelques années plus tard, à laquelle on devra une production d'*À chacun sa vérité* de Luigi Pirandello en 1938.

Les critères d'évaluation des œuvres dramatiques et scéniques : Selon toute apparence, ce n'est que peu à peu que la critique a élargi l'éventail des critères d'évaluation des spectacles théâtraux entre 1900 et 1950. Mais

L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2009, p. 9.

²⁸ Voir Jean-Marc Larrue, « Le burlesque québécois. L'avant-garde version "peuple" », *Jeu, cahiers de théâtre*, n° 104, 2002, p. 98 : « La subversion morale du burlesque n'est pas moralisatrice, et le gag burlesque, tout en favorisant un regard irrespectueux sur l'ordre et les valeurs établis, reste impartial. Il n'y a pas de méchants dans le burlesque, il n'y a que des maladroits, des innocents et des inconscients. »

²⁹ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 246.

³⁰ « Les préoccupations formelles, c'est-à-dire spécifiquement littéraires et autonomes, n'apparaissent dans les "petites" littératures que dans une seconde phase, lorsque, les premières ressources ayant été cumulées, la spécificité nationale établie, les premiers artistes internationaux peuvent mettre en cause les présupposés esthétiques liés au réalisme et s'appuyer sur les modèles et les grandes révolutions esthétiques reconnus au méridien de Greenwich. » (*Ibid.*, p. 274)

³¹ En 1934, le M.R.T. présente *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen, *The Inspector General* de Nicolas Gogol et *Romeo and Juliet* de Shakespeare.

qu'en sait-on vraiment? Si l'on peut volontiers souscrire au commentaire suivant lequel : « Les appréciations portées sur les expériences esthétiques sont relatives : relatives à un sujet, relatives à des domaines d'objet, relatives à des communautés de goût ou à des publics aux contours plus ou moins définis³² », encore faudrait-il se coller à de véritables enquêtes sur le terrain de la réception critique. Trop peu d'études ont encore été réalisées sur les critiques de théâtre au Canada français, comme celle qu'a consacrée Hervé Guay à la période 1898-1914³³. Il nous manque des analyses sur des critiques comme Henri Letondal, Jean Després, Roger Duhamel, Jean Hamelin et même Jean Béraud, dans leur recension au jour le jour de l'activité théâtrale de leur temps. À travers de telles études de cas, la réflexion touchant les critères d'évaluation ne saurait être éludée. À partir de quand, par exemple, voit-on apparaître une opposition entre un « régime de communauté » et un « régime de singularité » dans la réception critique³⁴? Et, comment au juste les critiques ont-ils ou non tenté de justifier la pertinence de leurs critères?

Quoi qu'il en soit du devenir de ces recherches et, plus largement, des problématiques qu'il reste à explorer, nous croyons que le présent ouvrage constitue un préalable incontournable à ceux et celles qui voudront bien se pencher à nouveau sur l'histoire du théâtre canadien-français.

Remerciements

Nos remerciements s'adressent en premier lieu aux auxiliaires de recherche qui, de 1999 à 2002, ont été chargés de répertorier les écrits sur le théâtre entre 1900 et 1950 à Montréal, d'après les critères d'échantillonnage du projet de recherche : Lucie Courchesne, Maggie Dubé et Sylvain Schryburt ont ainsi rassemblé un vaste ensemble de textes qui sont aujourd'hui disponibles à la Théâtrothèque du Centre de recherche sur la littérature et la culture québécoises (site Université de Montréal), sous forme de photocopies, classées par périodiques et par années de publication. Une

³² Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Hachette littératures / Pluriel », 1999, p. 60.

³³ Voir Hervé Guay, *L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2010.

³⁴ D'après la sociologue de l'art Nathalie Heinich, le « régime de communauté » est celui « où c'est le grand nombre, le collectif, le général qui fait la grandeur », alors que le « régime de singularité » est celui « où la grandeur se mesure à la qualité d'un petit nombre d'admirateurs qualifiés, à la particularité d'une expression hors-normes, hors du commun, hors équivalences » (*Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 216-217).

mention spéciale doit être réservée à Lucie Courchesne qui a également été responsable de la réalisation d'une bibliographie détaillée de l'ensemble de la recherche documentaire touchant ce vaste corpus.

Plus récemment, entre juin et décembre 2010, Dominique Fortin, auxiliaire de recherche, a réalisé la transcription des textes de l'anthologie, et procédé à une première mise en forme des études du présent ouvrage. Sa contribution a permis de franchir une étape décisive dans la réalisation de cette publication.

Nos remerciements les plus vifs s'adressent également à Andrea Oberhuber, directrice de la collection « Paragraphes », publiée par le Département des littératures de langue française (Université de Montréal) : Andrea Oberhuber a cru dès le départ au présent projet de publication et elle s'est employée à le mener à bon port avec une admirable détermination, malgré des conditions financières difficiles. Nous offrons notre reconnaissance la plus vive à Alexandra Arvisais, assistante de la responsable de « Paragraphes », pour son travail de révision et de mise en forme du présent manuscrit, à Charles Dionne et Sylvie-Anne Boutin-Panneton, documentalistes au CRILCQ, pour l'établissement des index.

La présente publication a été rendue possible enfin grâce au soutien financier des organismes suivants : le FCAR (devenu le FQRSC), pour la recherche documentaire sur le théâtre canadien-français (1900-1950) ; le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour l'aide à l'édition ; le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, site Université de Montréal) pour sa contribution à la réalisation des index des périodiques et des titres d'œuvres du présent ouvrage.



Écrits sur le théâtre canadien-français

Études



Le prix du théâtre

La critique dramatique dans la presse quotidienne à Montréal entre 1900 et 1950

Yves Jubinville
Université du Québec à Montréal

La période visée par cette étude est celle où la critique théâtrale fait son apparition à Montréal¹. Toutefois, il convient d'entrée de jeu de préciser que la perspective offerte par les journaux quotidiens, en ce domaine, est bien différente de celle que présente l'étude des hebdomadaires où une véritable critique se pratiquait dès le tournant du siècle dernier². On serait donc tenté de parler ici de préhistoire de la critique dramatique au quotidien. L'expression fait image : comme si l'on voulait ainsi ranger le phénomène dans la catégorie des simples curiosités. Eh bien, soit ! L'historien se voit parfois obligé d'admettre qu'en certaines circonstances il a affaire à des objets hétéroclites et informes qui n'ont pas l'aspect lisse et rassurant de ceux qui sont *entrés dans l'histoire*. Aussi bien l'admettre : une bonne part de ce qui tient lieu de critique théâtrale dans les quotidiens montréalais, entre 1900 et 1950, ne cadre pas avec la définition que nous donnons aujourd'hui à ce terme. À parcourir ce corpus abondant, on touche pourtant au cœur de la vie théâtrale de cette époque même si, au plan documentaire, l'information qui s'y trouve se présente de manière fragmentaire et irrégulière. Il importe donc de pouvoir le lire avec les bonnes lunettes. Notre intention n'est pas de dégager une vision globale de ce que l'on a pu dire du théâtre pendant la première moitié du XX^e siècle, mais bien de faire voir les mécanismes qui œuvraient à la constitution de ce type de discours dans un espace marqué par un ensemble de contraintes.

¹ Pour un aperçu de la période antérieure, voir l'article de Jean-Marc Larrue : « Les débuts de la critique dramatique au Québec (1870-1896) : un contexte difficile », *Jeu, cahiers de théâtre*, n° 40, 1986, p. 111-121.

² Voir Hervé Guay, *L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal (1898-1914)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2010.

Une critique fantomatique

À l'appui de ce premier diagnostic, il convient de prendre à témoin nul autre que Jean Béraud qui, dans *Initiation à l'art dramatique*³, réfléchissait déjà aux conditions d'exercice de sa profession. De quelle critique parle-t-il ? De celle qui se pratique dans ce petit coin perdu de l'Amérique, appelé Montréal, mais que l'auteur ne prend pourtant pas la peine de nommer, convaincu sans doute que cela ne ferait que dérouter son lecteur⁴. L'omission est significative à plusieurs égards, même si elle n'est pas exclusive au sujet traité. Notons que dans les chapitres précédents du même ouvrage, Béraud parle des acteurs et des metteurs en scène sans jamais évoquer non plus de personnalités locales. Il adopte la même réserve à l'endroit des dramaturges. Seules les pages consacrées au théâtre national l'amènent à situer explicitement le lieu de sa réflexion. S'agissant de la critique, on peut aisément comprendre qu'il n'ait pas voulu heurter certaines sensibilités. Il demeure que le propos, à cet égard, trahit une fréquentation assidue et une connaissance intime de la scène montréalaise⁵, mais qui, apparemment, ne suffisaient pas pour assurer à la critique une place particulière dans l'organisation de la vie théâtrale. Car l'on ne saurait se tromper sur l'essentiel : l'enjeu pour Béraud concerne la structuration de l'institution théâtrale et la reconnaissance accordée à chacun des agents qui la composent. En ce qui a trait à la critique, il n'est pas exagéré de prétendre que ces années ont été déterminantes et qu'elles ont peut-être même influencé négativement l'évolution à long terme de la profession. Aux

³ Jean Béraud, *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Éditions Variétés, 1942 [1936]. Les textes contenus dans cet ouvrage ont d'abord paru, dans une version abrégée, dans le quotidien *La Presse*.

⁴ Jean Béraud, né Jacques Laroche, témoigne dans cet ouvrage de l'ambivalence typique de l'intellectuel canadien-français face au champ culturel national. Sauf rares exceptions, l'inscription de son discours dans le contexte du Canada français est savamment obliérée, laissant croire qu'il s'adresse en fait à un lecteur parisien. De fait, l'ouvrage est d'abord publié en France, aux Éditions Eugène Figuière, en 1936. L'éditeur québécois reprend intégralement cette édition en 1942, comme il le fera pour la majorité des ouvrages qu'il publie entre 1940 et 1946. Selon Jacques Michon, les propriétaires des Éditions Variétés (André Dussault et Paul Péladeau) faisaient leur spécialité de recopier ainsi des ouvrages, profitant du fait que l'édition française avait cessé une bonne part de ses activités durant la deuxième guerre mondiale : Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Le temps des éditeurs : 1940-1959*, vol. 2, Montréal, Éditions Fides, 2004, p. 42.

⁵ Jean Béraud parle, dans le chapitre intitulé « La défense de la critique » (*Initiation à l'art dramatique, op. cit.*, p. 161-181), de spectacles donnés à Montréal par des troupes américaines. L'attention qu'il accorde aux amateurs ne laisse pas de doute par ailleurs sur le destinataire de son discours.

dières du critique de *La Presse*, la reconnaissance ne sera acquise qu'à partir du moment où la critique saura résoudre le difficile arbitrage entre les intérêts du milieu et ceux du public : « Bref, artistes, public et critique doivent plutôt que se de se regarder surnoisement, vivre côte à côte en bonne amitié, comme des compagnons désireux de s'entr'aider, au service commun d'un art bien cruellement éprouvé mais qui doit retrouver, avec du temps et des bons soins, son prestige d'antan⁶. »

Le dilemme évoqué par le journaliste de *La Presse* en recouvrait un autre sur lequel les historiens ne manquent pas d'insister encore de nos jours. La critique, comme la vie théâtrale, a été grandement influencée par les conditions économiques qui ont marqué la période. Nous accordons à cette dimension une importance appréciable, entendu que la critique ne peut être comprise sans égard à son rôle dans l'économie globale des échanges. Qu'est-ce à dire ? La première partie de notre étude situe la critique théâtrale au sein de l'entreprise de presse qui constitue l'un des rouages essentiels du capitalisme moderne. Essentiel, si l'on mesure l'importance que revêtent, dans un tel système, ces *intermédiaires du marché* (courtiers en valeurs et autres agents médiateurs) qui, par l'information qu'ils produisent et divulguent, exercent un pouvoir de premier plan dans le jeu d'équilibrage entre l'offre et la demande. Examiner les conditions de production du journalisme au début du XX^e siècle, c'est ainsi poser que l'intervention critique dans les pages d'un quotidien participe étroitement d'un processus complexe qui aboutit à établir la valeur des choses⁷. À ceci près que, lorsqu'il s'agit d'affaires théâtrales, cela concerne à la fois la valeur réelle et symbolique du spectacle. Cette valeur seconde suppose l'existence d'un marché autre, parallèle, possédant ses règles propres et sa logique de fixation des prix⁸. Le critique intervient sur ces deux plans. Et, de ce fait, son inscription dans l'espace des échanges symboliques apparaît déterminée par sa capacité à prendre aussi ses distances des contingences du marché. Ce sera le propos de notre deuxième partie.

Enfin, la critique dramatique au Québec, dans la première moitié du XX^e siècle, se donne à lire comme un fragment d'une histoire plus large, celle

⁶ Jean Béraud, *Initiation à l'art dramatique*, op. cit., p. 184.

⁷ Jean Béraud écrit : « Hélas ! Entre ces artistes d'un côté et cette foule de l'autre, il y a un intermédiaire, une sorte de parasite, le critique. Que fait-il, celui-là ? Il joue un peu le rôle de ces intermédiaires dont le commerce ne peut se dispenser, et que l'on rend parfois responsables d'une hausse de prix indue. Les critiques paraissent également remplir un rôle inutile : ils font hausser le prix de l'effort. » [Nous soulignons] (Jean Béraud, *Initiation à l'art dramatique*, op. cit., p.183)

⁸ Voir Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, 3^e série, vol. 22, 1971, p. 29-126.

de la modernité et des discours qui l'ont façonnée, orientée et détournée parfois de sa trajectoire. Qu'il suffise de rappeler que la modernité se définit elle-même comme un *moment critique* de l'histoire. Derrière cette expression, on saisit à la fois le caractère réflexif et polémique de la pensée moderne et le régime de crise qui en découle. À cet égard, la situation du Québec, dans la période qui nous intéresse, cadre bien avec ce modèle, mais il convient aussi d'ajuster quelque peu notre regard pour faire la part notamment entre un *processus de modernisation* et la modernité elle-même⁹. Aussi bien dire qu'il n'y a pas une seule modernité comme il n'existe pas une seule critique. L'objectif de la troisième partie sera d'apprécier comment la critique dramatique a pu être (ou non) porteuse d'une vision moderne du théâtre, et de comprendre par ailleurs que, du fait même de son déploiement dans l'espace des médias, celle-ci battait déjà la mesure d'un monde habité par la *conscience du présent*.

Cette étude de la production critique dans les cinquante premières années du XX^e siècle ne vise pas l'exhaustivité ; elle n'épuise pas non plus toutes les questions que le sujet invite à soulever. Témoin de la volonté d'aller à la rencontre du passé, notre corpus a été établi afin de fournir un échantillon des plus représentatifs de la critique de l'époque. Pour chaque saison théâtrale sous enquête, soit un total de six, séparées par un intervalle de dix ans (1900-1901, 1910-1911, 1920-1921, 1930-1931, 1940-1941, 1950-1951), la sélection couvre la totalité de la production dans les principaux journaux de Montréal¹⁰. Dans cet ensemble fort vaste, des spectacles ont été identifiés dans le but de permettre une analyse comparative et de mieux apprécier les modulations de la voix critique dans différents contextes éditoriaux et idéologiques. Cette méthode a l'avantage de ne pas confondre les enjeux d'une analyse qui ne se veut nullement une histoire du théâtre par la critique. Au mieux, souhaitera-t-on qu'on y voie, dans une perspective plus globale, une contribution à l'enquête qui reste à faire sur la culture esthétique dans le Québec moderne.

La critique dans la dynamique marchande (1900-1930)

L'apparition de la critique dramatique correspond à la naissance, au Québec, du journalisme moderne. Cette évolution correspond à la transfor-

⁹ Yvan Lamonde, « La modernité au Québec : pour une histoire des brèches (1895-1950) », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Éditions de l'IQRC, 1986, p. 299-311.

¹⁰ La collecte de cette documentation a été réalisée dans le cadre d'un projet de recherche, dirigé par Gilbert David, intitulé : *Formes et fonctions discursives dans les écrits sur le théâtre à Montréal : 1900-1950* (FCAR, 1999-2002).

mation des journaux en entreprises de presse de type capitaliste produisant une information destinée à satisfaire la demande des masses urbanisées. On voudra tout de suite nuancer ce tableau en ajoutant qu'en 1900, le journalisme dit traditionnel, celui qui se définissait par la volonté de *former* le public en se faisant propagandiste de l'élite politique, n'a certes pas encore dit son dernier mot. Au sein de l'entreprise de presse toutefois, l'apport financier de la publicité modifie grandement les règles du jeu et donne une assise plus solide aux revendications d'autonomie des journalistes. Selon Beaulieu et Hamelin¹¹, la liberté de la presse ne sera véritablement acquise qu'au milieu des années 1930. D'ici là, la règle de la concurrence entre publicitaires joue quand même en faveur de la profession, en ce qu'elle lui permet d'échapper graduellement au monopole idéologique de l'État, des partis politiques et de l'Église, longtemps seuls bailleurs de fonds des journaux. Cette liberté relative est d'ailleurs plus réelle encore en ce qui concerne l'information culturelle qu'elle ne l'est pour la nouvelle politique qui recouvre, à l'évidence, des enjeux plus cruciaux. En ce sens, la critique dramatique se met très tôt au diapason de la culture nouvelle que véhiculent les médias écrits. Il s'agit d'une culture urbaine où prédomine la logique marchande ; son rôle d'intermédiaire entre acheteurs et producteurs de spectacles n'a rien de négligeable dans un contexte où les méthodes anciennes de publicité, basées sur des réseaux de contacts directs, ne suffisent plus devant la multiplication de l'information dans une agglomération de la taille de Montréal¹².

Rappelons que dans les deux premières décennies du siècle, sauf relâchement pendant la guerre de 1914-1918, l'activité théâtrale montréalaise ne cesse de progresser. L'intérêt des journaux à l'égard des spectacles tient à ce phénomène et surtout à la rapidité avec laquelle les salles changent d'affiche, assurant ainsi des revenus constants aux patrons de presse. On y verra la cause des formes élémentaires qu'adopte la critique qui se confond alors souvent avec le discours publicitaire. Celle-ci n'en est, à dire vrai, qu'une des nombreuses modalités possibles, définissant à la fois la fonction principale de la critique et commandant, de la part du public lecteur, des usages appropriés. On prendra une plus juste mesure de la situation en observant que, dans maints journaux de l'époque, l'information sur les

¹¹ André Beaulieu et Jean Hamelin, « Aperçu du journalisme québécois d'expression française », *Recherches sociographiques*, vol. 7, n° 3, sept.-oct. 1966, p. 305-348.

¹² Entre 1861 et 1901, la population de l'agglomération montréalaise va plus que doubler ; celle-ci passe de 191 000 habitants à 590 000. Voir Linteau et al., *Histoire du Québec contemporain. De la confédération à la crise (1867-1929)*, t. I, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal Compact », 1989, p. 170.

spectacles côtoyait les annonces de sirop pour troubles rhumatismaux et le traitement de la calvitie. Dans *La Presse* comme dans *La Patrie*, il s'agit en somme d'offrir une vitrine à des produits pour qu'ils atteignent leur clientèle. Typiquement, ces deux journaux adopteront la même formule qui consistait à publier, à intervalles réguliers (et rapprochés), des textes courts sur une variété de divertissements prenant l'affiche en ville. Sans exclure qu'il s'agissait, dans plusieurs cas, de communiqués rédigés par la direction des théâtres, la stratégie des journaux était d'assurer ainsi la meilleure visibilité qui soit aux spectacles, et ce, idéalement pour la durée complète des représentations. La séquence informative suivait généralement cet ordre : un entrefilet pour annoncer la venue de telle troupe américaine ou française ; un autre servant de rappel à un jour de la première ; un troisième texte rendant compte de l'événement lui-même ; un ou deux autres encore pour confirmer le succès de la pièce auprès du public après quelques jours de représentations. Aussi bien dire que spectateurs et producteurs en avaient pour leur argent. Nul doute que le journal en tirait, à son tour, de généreux dividendes.

On examinera plus loin le moment-clé du compte-rendu du spectacle. Observons pour l'instant que, globalement, cette logique commerciale oblige le critique, si tant est qu'il revendique ce statut, à s'effacer devant la nouvelle et son objet. De fait, l'exercice de la critique dans les journaux, toutes tendances confondues, répondait à une règle implicite de transparence garante de l'objectif recherché par ce type de discours visant à montrer qu'un *accord parfait existait toujours entre l'offre et la demande*, entre public et directeurs de théâtre ; et que cet accord était même préalable à l'action respective des deux agents. L'expression de cette transparence se manifestait dans les traits saillants du discours critique. Passons rapidement sur l'emploi du « nous¹³ » désignant justement cet espace commun de la communication, qui se mesure sans doute, en proportion inverse, au caractère étranger de la production théâtrale présentée longtemps à Montréal. Le plus significatif de ces traits discursifs est évidemment la pratique généralisée de l'anonymat ou du pseudonyme, qui ne répond pas ici à un contexte de censure (ce qui ne veut pas dire qu'elle n'existe pas), mais se lit plutôt comme le symptôme d'une critique fantomatique qui n'a pas pris conscience d'elle-même et qui, par voie de conséquence, cède le champ libre à d'autres locuteurs.

Suivant cette logique, la critique remplit essentiellement une fonction de relais mise au service d'instances exogènes. Parmi celles-ci, on sait que les directions de théâtre étaient autorisées à publier intégralement leur

¹³ « NOS SPECTACLES » : titre coiffant la chronique des spectacles du journal *La Patrie* de 1900 à 1930.

communiqué dans le journal. Par ailleurs, grâce à une habile rhétorique, qui ne souffrait que de très légères variations, les journaux se faisaient également les porte-voix du public, de ses goûts, de son jugement, de ses caprices... Enfin, comment ignorer que, pendant trois décennies, les meilleurs quotidiens montréalais publiaient sur une base régulière, et en guise d'analyse de spectacle, des textes extraits de publications étrangères ? Ces articles étaient souvent cités sans avertissement, dans la foulée de la tournée d'une vedette et de sa visite prochaine à Montréal. À lire aujourd'hui ces comptes-rendus sur le dernier vaudeville représenté à Paris ou sur un mélodrame joué avec succès à Broadway, on imagine que les intentions des journaux, usant de tels procédés, étaient dépourvues de malice ou d'arrière-pensée, mais qu'une telle pratique n'a pu qu'alimenter l'impression d'asphyxie culturelle que ressentira de plus en plus fortement l'élite artistique et intellectuelle canadienne-française dès les années 1920.

Après ce qui vient d'être dit, on ne s'étonnera pas d'apprendre que la vraie critique, celle qui juge et rend un verdict, était plutôt rare entre 1900 et 1920. Ce qui en tient lieu prend davantage l'aspect d'une description d'événement où l'on met en évidence le beau monde se trouvant chaque soir sur la scène et dans la salle. Reprenons notre argumentation en insistant d'ailleurs sur le caractère phatique de ces textes qui visent, avant toute chose, à établir et à garder le contact entre producteurs et consommateurs. Les formules sont bien connues et les journalistes ne se gênent pas pour en abuser, jusqu'à la tautologie : « L'enthousiasme des *spectateurs*, écrit le critique de *La Patrie*, qui assistaient hier soir à la représentation déjà connue et très appréciée du *public*, *Montréal à la cloche*, était délirant¹⁴ » (nous soulignons). Il faut lire cet énoncé dans la perspective du dialogue qui se noue avec tous les publics montréalais. Car celui-ci n'est pas homogène et les entrepreneurs de spectacles savent fort bien que le succès d'une pièce dépend de leur capacité à identifier et à rejoindre « leur » public. La critique contribue largement à cette opération dans les pages réservées aux amusements, en classant les spectacles par genre, ce qui suppose déjà une stratification correspondante du public. Chaque type de divertissement commande, en outre, un ton particulier au rédacteur, soit de déférence dans le cas des spectacles présentés à l'Académie de Musique et au Proctor's (ancien Majesty's), soit de familiarité lorsqu'il s'agit des pièces à l'affiche du Delville (revues et vaudeville) et des *Soirées de famille* du Monument-National.

Étonnamment, la question linguistique n'intervient pas dans l'appréciation des spectacles ; preuve que les journaux abordent le théâtre comme un

¹⁴ *La Patrie*, 5 mars 1901, [s.p.].

seul et unique marché. Tout semble se passer, du reste, comme si le public francophone partageait avec le répertoire anglophone, longtemps dominant, les références culturelles de son voisin anglais ou américain. Il faut dire que l'on insiste rarement dans les comptes rendus sur le texte lui-même ou sur les qualités (et défauts) dramaturgiques des œuvres présentées. Du mélodrame à l'opérette en passant par la revue, la critique réserve à ces spectacles le même traitement qui consiste à découper l'objet dramatique en tranches pour mettre en évidence les aspects les plus alléchants susceptibles d'attiser l'appétit du lecteur. Ce morcellement, qui épouse le mode de composition prépondérant des productions de l'époque (mélodrame et variétés), fait ainsi la part belle à l'acteur et à son jeu, voire à la richesse de ses parures. Le critique y portera d'autant plus d'attention que plusieurs des productions étaient centrées sur une vedette qui se donnait à voir sous tous les angles et que le spectacle s'efforçait, comme la critique, de faire bien paraître : « Miss Print, que l'on joue en ce moment [...] [est] une pièce écrite pour permettre à M^{lle} Dressler de mettre en relief les qualités qu'elle possède et qui, certes, sont nombreuses, puisqu'elle peut, presque à elle seule, retenir l'attention du public durant toute la soirée, sans jamais le lasser, ni le laisser distraire une seule minute¹⁵. »

La création des premières pièces canadiennes n'a pas modifié substantiellement la manière et le propos des journalistes à cet égard. La critique théâtrale n'est pas, du moins avant 1930, une tribune pour soulever des questions d'ordre esthétique, politique ou social ayant une portée en dehors de l'amusement des spectateurs. La présentation au Monument-National de *Dollard*, du journaliste et écrivain Hervé Garnier, suscitera, en 1920, une abondante couverture médiatique. Précédé par un bruyant battage publicitaire et des témoignages d'appui à la cause des auteurs canadiens, la pièce ne donnera pas lieu au débat historique auquel on aurait été en droit de s'attendre. Soit la critique témoignait ainsi de l'unanimité régnant alors sur ce sujet, soit elle exprimait sourdement l'incapacité de l'auteur à rendre scéniquement son propos. Quoi qu'il en soit, les comptes rendus de *La Presse* et de *La Patrie* empruntent, pour la circonstance, la même rhétorique qui contribue à aplatir l'œuvre en passant sous silence ses partis pris idéologiques :

Le public, un public spécial et très nombreux, a fait un triomphe de popularité à la pièce qui représentait tant de récits héroïques connus et tant de scènes familières de nos mœurs. L'auteur ne s'est pas écarté de la vérité historique dans les faits, la langue, le costume, le décor. Ceci n'implique pas que la pièce fut négligée au point de vue théâtral. Loin de là, l'œuvre est théâtrale à ce point que chaque acte paraît un grand tableau dramatique complet¹⁶.

¹⁵ *La Patrie*, 5 mars 1901, [s.p.].

¹⁶ *La Presse*, 12 novembre 1920, [s.p.].

La restriction à l'égard de la fonction critique des comptes rendus de spectacles ne signifie pas que les journaux en restent là en tout temps. Par des voies détournées, et sous prétexte de rendre compte de l'actualité, la presse quotidienne prend progressivement la mesure du caractère public de l'activité théâtrale et du fait que son organisation et son développement sont indissociables des luttes qui animent la Cité. Rappelons seulement qu'entre 1900 et 1920, Montréal vit une période d'expansion théâtrale sans précédent qui, sous le signe de l'industrialisation, favorise la construction et la rénovation de plusieurs salles de même que la fondation ou l'établissement de nouvelles troupes qui viennent ajouter à l'offre déjà abondante de spectacles. Le traitement réservé à ces nouvelles doit être compris à la lumière de l'esprit d'entreprise qui anime les élites économiques et les autorités civiles de l'époque. Ces dernières semblent préoccupées par les débordements causés par un développement trop rapide qui met en péril l'équilibre des pouvoirs. L'implantation de nouveaux théâtres et la multiplication des activités du spectacle soulèvent ainsi des questions qui touchent à la planification urbaine, à la législation commerciale, à la sécurité et la moralité de la population. Les exemples sont nombreux. En 1900, plusieurs journaux font écho à la bataille que livrent les artistes de la scène pour faire abroger la loi qui interdit aux francophones de jouer le dimanche. En 1901, *La Patrie* enquête sur un projet soumis à la ville pour interdire les cafés-concerts, jugés contraires aux bonnes mœurs. Dix ans plus tard, c'est au tour de la « taxe des pauvres », prélevée à même le prix de chaque billet, de soulever l'ire du journal *Le Canada*, d'obédience libérale et plutôt progressiste en matière culturelle, qui y voit l'expression d'une censure morale détournée. Plus que les spectacles eux-mêmes, ces événements ou faits de société sont l'objet de prises de position à travers lesquelles se devinent les rigidités idéologiques de l'époque, mais aussi l'expression de conceptions nouvelles qui tracent les voies de l'avenir. À preuve, ce passage d'un éditorial du *Canada* au sujet de la taxe des pauvres qui anticipe sur le thème du soutien de l'État à la culture, qui dominera les débats vingt ans plus tard :

Les théâtres qui pourraient former l'éducation du peuple, ceux dont on peut retirer quelque bienfait au point de vue intellectuel, moral, ceux qui contribuent à former le goût, sont ceux précisément chez nous qui sont généralement le moins achalandés et de ce fait ne parviennent à se soutenir que par des efforts inouïs.

Pourquoi donc grever encore ces institutions d'une taxe lorsqu'il est reconnu que leurs recettes payent à grand'peine les dépenses et que ce n'est que le

dévouement à la cause de l'art, qui fait qu'on compte encore de ces établissements parmi nous¹⁷.

Si l'auteur de ces lignes revendique pour le théâtre un espace de liberté hors des contraintes du marché et de la morale religieuse, l'opinion qu'il exprime indique aussi cette volonté de la part d'une certaine presse montréalaise de pouvoir délibérer à propos de théâtre. Le progrès sera lent et timide en cette matière mais néanmoins véritable. En 1910, aucun des journaux montréalais consultés n'offrait à leurs lecteurs une chronique régulière consacrée au théâtre. En 1920, *La Patrie* fait une plus large place à l'actualité théâtrale en y consacrant, chaque semaine, une « colonne ». Le ton professoral y domine toujours et les textes paraissent, en majorité, sans signature (le nom de Harther apparaît ici et là) ; il n'empêche que l'on sent alors le vent tourner en faveur d'une prise de conscience qui permet progressivement d'élever le niveau du discours, d'y associer surtout une exigence intellectuelle qui ne s'imposait pas vingt ans plus tôt. C'est dire que le fait de parler de théâtre dans les journaux commence à recouvrir de véritables enjeux : pour la vie théâtrale elle-même qui entre dans une nouvelle phase de développement ; pour les journalistes qui se spécialisent et veulent maintenant se saisir de leur droit de parole. Cela prend l'aspect notamment de chroniques régulières sur une variété de sujets : la dramaturgie canadienne, le mélodrame, le rire au théâtre, le comportement du spectateur, les amateurs et les professionnels, les impresarios, la censure, etc. La tâche de la critique paraît désormais plus claire : fonder son action sur une connaissance du théâtre tant du point de vue de son fonctionnement économique que de ses répercussions sur la vie sociale.

La critique en quête d'autonomie (1930-1950)

Paradoxalement, l'historien du théâtre qui s'aventure du côté de la critique des années 1930 sera étonné du peu de place réservée, dans les pages culturelles des quotidiens, aux conséquences de la crise économique. On se souvient de la thèse d'André Bélanger¹⁸ voulant que, pendant que celle-ci frappait de plein fouet les masses urbaines, une partie de l'élite

¹⁷ *Le Canada*, 3 décembre 1910, [s.p.].

¹⁸ Voir les deux publications suivantes : André J. Bélanger, *L'apolitisme des idéologies québécoises. Le grand tournant de 1934-36*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974 ; « Les idéologies pionnières : *La Relève* et la JEC », dans *Ruptures et constantes – Quatre idéologies du Québec en éclatement*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1977, p. 12-61.

canadienne-française trouvait refuge dans les délices de la sublimation. L'interprétation convainc, mais ne saurait tout expliquer. S'il est vrai qu'un courant de mysticisme traverse le champ idéologique pendant les années noires de la Dépression, relayé par les forces conservatrices (*Le Devoir*, le Chanoine Groulx) et inspirant bientôt les premières ruptures modernistes (*La Relève*), une observation patiente de la scène théâtrale permet de découvrir une autre réalité : celle d'un milieu énergétique qui semble vouloir tirer profit du ralentissement des activités promues par les grands Trusts américains (en faillite) pour jeter les bases d'une organisation locale solide. La critique se fait rapidement l'écho de ce grenouillage sans toutefois se faire d'illusion sur les résultats. Les tentatives pour implanter un théâtre français à Montréal ne font oublier à personne le retard accumulé par rapport aux grandes métropoles artistiques (New York, Paris, Londres, Berlin) et les difficultés qui ne manqueront pas de se présenter. On s'accorde néanmoins à percevoir que le milieu s'active ; que les amateurs sont plus présents que jamais et requièrent plus d'attention, si l'on croit qu'ils représentent l'avenir du théâtre canadien ; que les auteurs aussi auraient intérêt à prendre leur place ; que le public francophone enfin mérite d'être pris en compte. Devant ce vent d'optimisme, la critique sent rien de moins que l'obligation d'être à la hauteur, ce qui signifie qu'elle doit changer son rapport factice et servile à la représentation et assumer davantage la fonction d'arbitre qui lui revient.

Mais ce changement ne saurait s'effectuer à n'importe quel prix. Celui qui revendique un statut d'autorité le fait en contestant les pouvoirs établis. Cette préoccupation habitait déjà les chroniqueurs des années 1920 qui se positionnaient par rapport à l'Église, à la police locale, ainsi que face à l'influence grandissante des impresarios et directeurs de théâtre, responsables des programmations¹⁹. La saison 1930-1931 montre que ce mouvement s'est amplifié et que l'enjeu revêt maintenant encore plus d'importance. Par une série de prises de position, en apparence anodines, sur des sujets divers, les rédacteurs des principaux journaux semblent vouloir donner les gages de leurs compétences et s'imposer dans le rôle d'éclaireur et d'agent de changement. Cette démarche s'articule sur deux fronts. D'abord, la critique offre des solutions à un milieu théâtral en pleine ébullition mais incapable de faire les choix qui s'imposent, parce qu'empêtré dans des considérations

¹⁹ En 1920, *La Patrie* fait état de cette préoccupation à l'égard de la censure en coiffant une chronique du chapeau suivant : « La censure ; ce qu'on en dit, ce qu'on en pense : Donne-t-elle satisfaction à tous ? – Verrons-nous la création prochaine d'un bureau d'appel ? – Le rôle du journal quotidien vis-à-vis de ses lecteurs amateurs de cinémas. » (*La Patrie*, 2 octobre 1920, [s.p.])

à courte vue. « Ce qu'il faut faire²⁰ » : c'est ainsi qu'Édouard Baudry coiffe l'une de ses chroniques, qui donne le ton à son engagement en faveur d'une prise en charge, par les autorités politiques ou économiques, d'une part des dépenses nécessaires à l'instauration d'un théâtre professionnel francophone. Le ton de l'instituteur s'est changé en celui de l'ami bienveillant et intéressé qui, devant la difficulté de la tâche à accomplir, profite de sa tribune pour indiquer la voie à suivre. Aux amateurs, il adresse ainsi ses recommandations — sur le mode de l'admonestation — quant au choix d'un répertoire : pourquoi s'entêter dans le mélodrame quand le théâtre moderne et les pièces classiques n'attendent qu'eux pour être montés ? Mais le propos peut également se faire encourageant, quand il s'agit, par exemple, de souligner la première saison du théâtre Stella sous la gouverne de Fred Barry et Albert Duquesne chez qui l'on perçoit les premiers signes d'un véritable réveil théâtral²¹. Dans une chronique intitulée « Ce qu'il faut pour réussir²² », c'est vers les producteurs qu'Édouard Baudry se tourne cette fois pour dire qu'ils devront d'abord mériter l'appui du public, trop souvent déçu dans le passé par des promesses non tenues, s'ils veulent aller de l'avant avec le projet d'un théâtre français permanent (aux côtés du Stella)²³.

On se tromperait toutefois en concluant que le fait de relayer ici le point de vue du public fonde l'*habitus* dominant de la critique de l'époque. Nombreux sont les cas où celle-ci manifeste la volonté de prendre ses distances et de rompre avec une attitude de soumission à l'égard des spectateurs. Déjà perceptible chez les chroniqueurs de la saison 1920-1921, qui se mobilisaient pour faire l'éducation de leurs lecteurs, la figure du critique cultivé et informé se confirme en 1930 et autorise un discours plus assuré qui, à l'inverse, se fait un point d'honneur de condamner les abus commis au nom d'un public jugé trop complaisant. Cela se fait d'ailleurs dans le même élan que l'appel à la participation directe de ce dernier à l'effort de redressement théâtral. Cette posture n'est pas sans donner lieu à quelques acrobaties qui s'expliquent dans le contexte particulier des années 1930. Édouard Baudry en fait une démonstration éloquent, lorsqu'il converse avec le naïf et sympathique Totor, ouvrier imaginaire en chômage qui, grâce

²⁰ *La Patrie*, 20 septembre 1930, [s.p.].

²¹ Voir *La Patrie*, 11 novembre 1930 et 15 avril 1931.

²² *La Patrie*, 18 avril 1931, [s.p.].

²³ Lancé par un groupe d'acteurs français, ce projet ambitieux d'une Comédie française de Montréal qui devait loger au Théâtre des Arts (ancien Gayety's, aujourd'hui le Théâtre du Nouveau Monde) fera long feu. On sait par ailleurs que la troupe Barry-Duquesne devra interrompre ses activités en 1935.

justement à son inculture, incarne peut-être le spectateur idéal du théâtre de demain. Au fil de ses chroniques²⁴, Édouard Baudry trace le portrait d'un être aux antipodes du bourgeois détestable qui entretient le théâtre dans la superficialité. Totor est celui à qui le critique peut enfin parler ouvertement, librement, et espérer pouvoir être entendu. Mais cette opération charme paraît contradictoire au regard du discours sans concession qu'Édouard Baudry développe, par ailleurs, à l'endroit du théâtre populaire. La difficulté consiste ici à pourfendre une pratique, tout en cultivant son public naturel. La critique se place, en ce sens, dans une position semblable à celle des troupes canadiennes qui voient dans les masses urbaines et populaires une chance de développement, à la condition de pouvoir œuvrer en même temps à des changements profonds dans les mentalités.

Aussi bien dire qu'à travers chroniques et comptes rendus, le nouveau critique s'attarde à construire son image, à bâtir sa réputation. Rien d'étonnant, alors, que la profession devienne elle-même objet de discussion. Cette prise de conscience débute dès la saison 1920-1921 et s'intensifie à mesure que l'on approche de la période charnière des années 1950. Dans cet intervalle de trente années, beaucoup de choses ont évolué, notamment à l'égard des exigences du métier qui s'accordent de plus en plus à la nécessité de faire éclore une scène nationale et d'animer le milieu intellectuel et artistique montréalais. Mais l'on peut déjà dire que, le 4 juin 1921, sous la plume d'Harther, les dés sont jetés et l'orientation donnée. Journaliste à *La Patrie*, ce dernier écrit, dans un texte repris par un journal concurrent, que pour vaincre l'esprit de commerce qui afflige nos entrepreneurs de spectacles, la tâche de la critique consiste à « cré[er] autour du théâtre l'ambiance dans laquelle il vit ; c'est par la critique que se fait le mouvement théâtral, qui gagne de proche en proche, et produit cet entraînement, ce désir de connaître ce qu'on appelle le succès²⁵. »

Dix ans plus tard, Édouard Baudry ne dira pas autre chose, mais l'on sent, chez lui, que l'ambiance du milieu pèse déjà plus lourd et qu'il engage par conséquent le critique à jeter bas les masques et à prendre fait et cause pour la profession qu'il exerce²⁶. Ce qui ressemble en fait à une personnalisation de l'acte critique n'est pas une évolution à négliger. La personnalité est bien ce qui fait la marque des meilleurs, comme Jean Béraud, qui, à partir du milieu des années 1930, associe à ce métier l'indépendance d'esprit et la sensibilité aux choses de l'art. Ces valeurs s'incarnent également dans la personne de

²⁴ Voir *La Patrie*, 21 février 1931 et 14 mars 1931.

²⁵ *Le Pays*, 4 juin 1921, [s.p.].

²⁶ *La Patrie*, 25 octobre 1930, [s.p.].

Jean Despréz²⁷, qui exerça sa plume dans les pages de *Radiomonde* et dont les réflexions sur le sujet, publiées dans le quotidien *Le Canada* au printemps 1951, donnent toute la mesure du débat qu'il suscite depuis une génération : « Il y a trois sortes de critiques : celui qui sert le théâtre, celui qui se sert du théâtre, celui qui dessert le théâtre. Et cela, dans le monde entier²⁸. » Cette typologie a le mérite de la simplicité. Mais, au-delà de la typologie elle-même, c'est sa prétention à l'universalité qui retient surtout l'attention. Celle-ci étonne quand on sait combien Jean Despréz fut dévouée à la cause de la culture canadienne-française et engagée à diagnostiquer son malaise. On mesure ici l'écart qui, aux yeux de celle qui revient tout juste d'un long séjour à Paris, doit être comblé pour que l'art s'accomplisse pleinement dans nos contrées. La critique a pris son essor en 1950 ; ses formes se sont diversifiées et des individus arrivent maintenant à faire leur marque dans le métier. Il n'en demeure pas moins que son utilité s'évalue à l'aune du milieu théâtral dont elle fait partie. Et le verdict qu'elle pose là-dessus n'a rien d'encourageant :

Je suis brutale ? J'ai dit que ce serait un examen de conscience fait sans aucune complaisance. Et que chacun se doit de la faire, parce que le moment est venu pour l'individu comme pour la collectivité, de se ressaisir. Le moment est venu de cesser d'être vaniteux, fier de soi.

Après avoir fait le bilan de ce qu'on a et de ce qu'on a pas, il nous faut tous, la main dans la main, chercher à combler les lacunes de notre culture artistique, il faut surtout chercher à développer notre goût qui n'est pas très sûr et en bien des cas très mauvais. Tant qu'on ne sera pas décidé à le faire, et sérieusement et avec méthode, on n'obtiendra jamais que l'à-peu-près, le va-comme-je-te-pousse²⁹ !

S'il est vrai qu'une conscience professionnelle se manifeste progressivement, la lecture des comptes rendus critiques des journaux inspire un mélange d'étonnement et de déception. Reste que la qualité globale de la production se révèle nettement supérieure à la celle de la génération précédente. Notons, au premier chef, la longueur moyenne des textes qui augmente sans cesse, faisant place à un commentaire plus détaillé et moins centré sur la personnalité de l'acteur qui saturait littéralement le discours journalistique depuis le début du siècle. Il arrive même que le point de départ d'un compte

²⁷ Pseudonyme de Laurette Larocque-Auger (1906-1965) qui a écrit des radio-romans et quelques pièces.

²⁸ *Le Canada*, 12 mars 1951, [s.p.].

²⁹ *Le Canada*, 8 mars 1951, [s.p.].

rendu ne soit pas lié aux seules prouesses et parades d'un acteur mais à un élément de décor, à un effet d'éclairage, à l'intelligence du texte, bref à des éléments qui déplacent peu à peu l'attention vers le travail (technique plus qu'artistique ou intellectuel) de ce qu'il faut bien appeler timidement la mise en scène³⁰. Dès les années 1930, d'ailleurs, celle-ci n'est plus objet de confusion avec la notion de décor. Sans pouvoir toujours attribuer à un seul individu la tâche d'orchestrer tous les éléments de la représentation pour en faire un tout, les critiques témoignent d'une sensibilité accrue à l'harmonie d'ensemble du spectacle et au fait que cette dimension constitue désormais le plus important critère de réussite d'une production avant le succès au guichet³¹.

Mais là encore, en ce domaine, le pire côtoie parfois le meilleur. Un critique comme Jean Béraud se démarque nettement du lot par sa capacité à faire entendre une voix distinctive qui, sans être complètement immunisée contre cette forme de prose desséchée qui afflige si souvent ses pairs, exprime au moins l'agitation intérieure que provoque toujours le théâtre, quel qu'il soit, et le désir d'adresser à un tiers ses interrogations. À côté de lui, combien de plumes maladroites ou simplement indifférentes récitent encore le chapelet des bons mots, des bonnes scènes et des réactions du public ? La principale qualité de Jean Béraud est sans conteste sa compréhension de l'acteur et des complexités du jeu qu'il parvient à dégager du cadre traditionnel d'une rhétorique des émotions qui subordonne chaque geste à un effet et qui fait de l'interprète un artisan plus ou moins habile d'équations cathartiques. Qu'on en juge en comparant le critique de *La Presse* avec son vis-à-vis (texte signé M. T.) de *L'Illustration nouvelle* à travers deux extraits où chacun commente le jeu d'un acteur :

M. Dalio a un fort beau rôle pour ses débuts. Il en tire beaucoup, trop même. De Jacques Béard, laid et maladroit, mais tout de même homme de notre temps, dont une coquette se rit pour l'accabler ensuite de sa pitié, il fait un pauvre bougre dans la classe du Quasimodo de Lon Chaney. On ne lui reprochera certes pas de négliger dans une composition poussée aussi loin, ce qui peut

³⁰ Voir Jean Béraud, *La Presse*, 28 décembre 1940, [s.p.].

³¹ Roland Côté, critique du *Canada* en 1951, le confirme dans un texte consacré à Louis Jovet, de passage à Montréal pour y présenter *L'École des femmes* : « Et quand, au cours de sa conférence de presse, Louis Jovet nous disait que le metteur en scène n'était pour rien dans une pièce – que tout le travail reposait sur l'auteur et l'acteur, je ne sais pas s'il ne se moquait pas un peu de nous. A chaque instant, dans chaque geste, dans chaque attitude, dans chaque mouvement on peut noter la touche de génie qui a présidé à la mise en scène de *L'École des femmes*. » (Roland Côté, *Le Canada*, 8 mars 1951, [s.p.])

44 *Yves Jubinville*

faire effet sur le public. Mais celui-ci, voyant l'in vraisemblance d'un tel être dans un milieu tellement d'aujourd'hui, se dérobe parfois à l'émotion pour prendre en riant la situation³².

À ses côtés, Gisèle Schmidt a été une ingénue remarquable. Possédant une diction parfaite, une aisance impressionnante, elle s'est distinguée dans toutes les scènes et comme il se doit, soit sans rechercher l'effet, elle a plus d'une fois volé la vedette à ses partenaires. Artiste née, Gisèle Schmidt mérite les plus grands éloges pour son interprétation de Michèle³³.

La différence d'approche saute aux yeux. La notion d'interprétation, qui ne désigne pas ici le travail de l'acteur mais bien celui du critique, fait le partage entre Jean Béraud et les autres. Interpréter signifie dépasser le simple registre de l'opinion pour ouvrir le commentaire aux dimensions d'une recherche de signification qui, selon les cas, prolonge celle que mène l'acteur lui-même à travers son rôle. Dans le deuxième extrait, le regard glisse sur la surface des choses et des êtres, trahissant nettement son incapacité à saisir le mouvement d'une scène, la chimie d'une expression, l'engagement véritable de l'acteur dans son jeu. À remarquer d'ailleurs l'usage abusif, chez l'un (M. T.), des superlatifs qui repoussent l'objet du discours derrière un miroir de mots, et l'emploi raisonné, chez l'autre (Jean Béraud), d'épithètes qui mettent bien en évidence le principe dynamique guidant l'acteur dans son rôle, mais aussi à travers l'espace du texte et du plateau. Différence de taille, faut-il insister, qui consiste à soulever, à cette échelle du moins, la question du sens. Béraud est, à notre connaissance, le seul à cette époque à considérer la représentation au-delà de son événement momentané, tout en œuvrant patiemment à sa reconstitution problématique par l'écriture. L'acte critique devient, dans ces conditions, l'instrument d'un questionnement dont, pour la première fois, on sent qu'il représente un enjeu réel pour celui qui signe au bas de la page.

Petites et grandes modernités

La marche lente de la critique vers son autonomisation se fait durant la première moitié du siècle dernier à l'ombre d'une scène qui émerge progressivement d'une ère de glaciation. En conséquence, la venue à la modernité ne se fera pas sans hésitations, à la mesure des tentatives et des échecs qui ponctuent le développement de la vie théâtrale montréalaise

³² *Le Canada*, 12 mars 1951, [s.p.].

³³ *L'Illustration nouvelle*, 28 avril 1941, [s.p.].

jusqu'en 1950. De moderne, il n'y aura, à proprement parler, que le terme lui-même qui, pendant la première moitié du XX^e siècle, deviendra réalité ; et encore, son emploi par la critique ne recouvre pas toujours la même signification. En cette matière, confusion et contradiction règnent comme lorsque l'on parle de *pièce moderne* pour désigner en 1930 le drame bourgeois et la comédie de situation joués sur la scène du théâtre Stella. À quelle modernité a-t-on affaire ici, en comparaison avec la nouveauté que représentent la démarche des Compagnons de saint Laurent et celle du Montreal Repertory Theatre dans les années 1930 et 1940 ?

Cette étude ne prétend pas trancher ce débat, mais elle veut néanmoins en dégager certains éléments utiles à la compréhension de ce qui travaillait alors le discours critique. On ne reprendra pas, en ces pages, l'argumentation admirablement bien menée par Antoine Compagnon³⁴ sur les « paradoxes de la modernité », mais disons que, comme cadre d'analyse, la notion de paradoxe est bien celle qu'il nous faut pour décrire le nœud dans lequel sont pris à la fois les pratiques théâtrales et discursives de l'époque étudiée. Au premier chef, le paradoxe fondateur, épinglé par Baudelaire, voulant que le moderne serait *l'éternel dans le transitoire*, cerne bien la dynamique d'une presse prisonnière d'une logique médiatique et culturelle d'intensification du présent qui entre en conflit avec son vœu de voir naître une véritable scène canadienne. Mais la modernité, c'est aussi, si l'on en croit Jean Baudrillard³⁵, la dialectique de *l'ancien et du nouveau* qui, tout en recoupant le motif baudelairien, met surtout en évidence le fonctionnement conflictuel de la société moderne et le caractère polémique du discours culturel. Sous le signe du paradoxe, la scène théâtrale montréalaise recouvre en effet plusieurs conflictualités auxquelles la critique donne forme dans ses interventions quotidiennes. En rappelant qu'il ne s'agit pas ici de dresser le catalogue des avancées formelles enregistrées sur les scènes locales entre 1920 et 1950, mais bien de montrer ce qui fonde ou pas la modernité de la critique, on retiendra, en terminant, deux axes thématiques qui s'y rapportent : soit le débat entre le théâtre populaire et le théâtre dit moderne, et celui entre l'horizon national et l'ambition d'universalité du théâtre.

Au flanc du THÉÂTRE CANADIEN (!) est attachée une tumeur énorme et malsaine. Les amateurs de monstruosité, qui firent la fortune du MUSÉE

³⁴ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 189 p.

³⁵ Jean Baudrillard, « Modernité », *Encyclopedia Universalis*. Le portail de la connaissance, [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com/corpus2.php?napp=&nref=M120991>>, (page consultée le 8 août 2010).

EDEN et des institutions similaires de la rue Saint-Laurent où s'exhibaient des maladies honteuses et cachées, trouvent au THÉÂTRE NATIONAL FRANÇAIS l'aliment qui leur convient³⁶.

Le *problème* du populaire a été bien documenté en ce qui concerne la culture québécoise au sens large. Des études sur les formes théâtrales³⁷ d'inspiration américaine ont également mis en lumière la logique d'épuration culturelle engagée dans les années 1920 au Québec et poursuivie jusqu'à l'aube de la Révolution tranquille. Le texte ci-dessus témoigne de ce phénomène et du ton alarmiste et menaçant qu'adoptent, pour la circonstance, les pourfendeurs du vice populaire. De quoi s'agit-il au juste ? La « maladie honteuse » dont parle le chroniqueur du *Pays*, et qui semble affliger le Théâtre Canadien, s'appelle le « PAUL GURYTISME », du nom de cet auteur, metteur en scène et comédien montréalais (Paul Gury³⁸) dont l'œuvre se composait essentiellement de pièces mélodramatiques, trempées dans le Grand Guignol et puisant abondamment dans le fait divers scabreux pour procurer au spectateur son petit frisson hebdomadaire. Une telle réprobation était chose courante dans les pages des journaux des années 1920. Mais l'on sait, par ailleurs, que la pire condamnation qui frappera les acteurs de la scène populaire (variétés, burlesque, spectacles forains, etc.) prendra la forme d'une occultation systématique. Ce sera le sort jeté notamment sur le plus grand succès public de notre théâtre, *Aurore, l'enfant martyre*, créée en 1921. La critique choisit, en définitive, de s'en détourner et de nier l'existence de ce type de représentation, dans la perspective de ce qu'il faut bien appeler, avec Norbert Élias³⁹, un *procès de civilisation* dirigé, au nom de l'éducation des masses, contre les tentations de l'urbanité.

Dans ce débat, la critique navigue entre deux courants qui, au strict plan historique, présentent deux visions opposées de la sensibilité moderne de l'époque. D'abord, la guerre rangée contre un certain théâtre populaire se justifie plus souvent qu'autrement par une conception nouvelle prônant l'édification d'une pratique professionnelle du théâtre centrée sur la figure de l'auteur. Il s'ensuit logiquement, dans le discours critique, la fabrication d'une mythologie littéraire, dont se nourrit abondamment le mouvement

³⁶ *Le Pays*, 4 septembre 1920, [s.p.].

³⁷ Voir Chantal Hébert, *Le burlesque québécois et américain*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.

³⁸ Paul Gury, né Loïc Le Gouriadec, est un comédien, dramaturge et réalisateur (radio) d'origine française, mort à Montréal en 1974.

³⁹ Norbert Élias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Presse Pocket (Agora 49), 1976.

pour une dramaturgie nationale, ainsi que celui qui veut réhabiliter les classiques⁴⁰, mais aussi une dévalorisation de l'acteur et de ses *traditions*. Défenseur de cette cause, Édouard Baudry aborde la question des improvisations comiques où il invoque le critère du réalisme, si cher à une minorité éclairée du public, pour proposer leur bannissement de la scène :

Mais les plus regrettables de toutes les improvisations sont certes celle qui vont à l'encontre du caractère de l'œuvre jouée ou qui prêtent à l'auteur un genre d'esprit qui n'est pas le sien et qui n'est guère de belle qualité. Ça fait peut-être beaucoup rire une grosse partie du public, mais cela en scandalise le reste, qui n'est parfois pas loin de crier au sacrilège⁴¹.

À l'inverse, il arrive que la critique se porte à la défense, au nom du patrimoine national, d'une scène populaire qui serait dévouée à l'expression du « vrai folklore » canadien. Scène aussi bien dire utopique et inexistante, qui s'alimente à la source d'une conception passéiste de la culture du peuple⁴², mais surtout à la haine du « faux folklore » qui s'insinue, là encore, comme un virus dans l'organisme théâtral sous l'apparence d'une langue qui « souffre de négligence et d'emprunts fréquents au langage du terroir⁴³ ». De fait, la cible de cette attaque n'est pas le terroir autant que la culture urbaine du métissage contre laquelle les bien-pensants mènent une lutte de tous les instants. Un de ceux-là, cité par Ernest Baudry dans une chronique de 1931, entonne un réquisitoire aux accents conservateurs :

Il est déjà suffisamment difficile – disait encore [Léopold] Houlé - de conserver aussi pure que possible, surtout dans les villes, à cause de l'ambiance, la langue parlée par près de trois millions de nationaux, sans que nos philologues et nos professeurs d'humanités et de bon langage soient obligés de partir en campagne pour défendre nos vocables contre les formes niaises inventées par

⁴⁰ Voir Léopold Houlé, *L'histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, Montréal, Éditions Fides, 1945.

⁴¹ *La Patrie*, 19 janvier 1931, [s.p.].

⁴² Cette conception motivera l'ambition du père Legault de voir naître une dramaturgie enracinée dans le « terreau national » et dont Félix Leclerc incarna un temps l'espoir. De la part du clergé, il s'agit d'une opération de recyclage de la culture populaire qui se manifeste par ailleurs dans un effort pour rejoindre les masses urbaines au moyen de productions radiophoniques, médiatiques et bientôt cinématographiques arborant le sceau de la moralité chrétienne (voir Elzéar Lavoie, « La construction d'une modernité culturelle populaire dans les médias au Québec », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Éditions de l'IQRC, 1986, p. 253-298).

⁴³ *La Patrie*, 17 janvier 1931, [s.p.].

des comédiens ignares, payés pour amuser les Cassandre qui les écoutent à la radio ou ailleurs⁴⁴.

Réquisitoire, pourrait-on ajouter, qui confine à l'aveuglement à l'égard du monde auquel le journal d'Ernest Baudry participe pleinement. La désignation de la radio comme repoussoir dans le passage cité ne laisse pas de doute sur l'attitude de réserve que prend désormais la critique face à un réel battant la mesure de la quotidienneté, de la nouveauté, celle-là même que fabriquent les médias et qui pourrait bien avoir été le premier visage de la modernité québécoise⁴⁵. En vertu de ce schéma binaire, on comprend que le théâtre en vient à être assimilé à l'ordre ancien, à la Tradition, qui épouse un autre rythme, plus lent et solennel, offrant la possibilité d'interrompre la marche bruyante des jours en y introduisant un temps de réflexion. Longtemps, la religion, omniprésente, avait réussi, par ses rites, à imposer cette temporalité suspendue au-dessus des affaires humaines. Au détour de la crise économique, l'idée s'installe dans les esprits que le théâtre pourrait jouer un tel rôle et devenir un rempart efficace contre une modernité envahissante, projet auquel se rallie aisément l'Église catholique, consciente que se joue là une partie de son avenir.

La critique tire de ce débat les conclusions appropriées, mais non sans faire quelques concessions à l'esprit du temps qui invite plus que jamais à considérer la scène comme un lieu d'observation du monde contemporain. Il est possible d'identifier deux *topoi* interprétatifs relatifs au découpage, dans l'espace culturel, entre le primat de l'actuel et celui de la préservation. Le premier touche la critique associée à la montée d'une dramaturgie canadienne, en réaction à la vacuité du répertoire joué dans les théâtres francophones (au Stella et à l'Arcade). L'occasion était belle pour nos auteurs, disait-on, d'écrire des pièces de bon goût et de belle facture qui présenteraient un reflet de *notre monde*. La réussite de Gratien Gélinas, à l'enseigne du comique, inspira des tentatives semblables dans le domaine dramatique, dont celles d'Yvette Mercier-Gouin, qui joueront à la fois sur la proximité et la distance en développant, sur des canevas empruntés au théâtre parisien, des intrigues canadiennes. Dans l'ensemble, la critique est unanime à reconnaître les mérites d'une pièce comme *Le Plus Bel Amour*, montée à L'Arcade en avril 1941, dont l'actualité devient cette fois un gage de pertinence. Tous n'en mesurent pas néanmoins les conséquences également sur la fonction

⁴⁴ *La Patrie*, 17 janvier 1931, [s.p.].

⁴⁵ Voir Elzéar Lavoie, « La constitution d'une modernité culturelle populaire dans les médias au Québec », *loc. cit.*, [s.p.].

critique elle-même qui, dès lors, n'a plus le loisir de se soustraire à l'analyse sociale. Ainsi, le chroniqueur de *L'Illustration nouvelle* concède-t-il qu'il s'agit d'une œuvre « d'actualité et d'opinion », mais sans jamais entrer dans le vif du sujet. Quant à Jean Béraud, il saisit l'occasion, dans son résumé de l'intrigue⁴⁶, pour dénoncer, avec l'auteure, l'insignifiance de la bourgeoisie canadienne-française, vivant « dans un pays que la guerre n'a pas ravagé, comme on pouvait vivre en France avant 1939⁴⁷... »

Le désenchantement face à la production des théâtres commerciaux engendre un discours réformateur qui prône cette fois l'élévation des consciences au moyen du grand répertoire. La critique y trouve une matière exemplaire pour faire étalage de son savoir et prophétiser les vertus retrouvées de la noble culture européenne. En 1941 toujours, le 250^e anniversaire d'*Athalie* met à l'avant-scène des médias, et particulièrement de *La Presse* qui parraine l'événement, la troupe du père Legault, les Compagnons de saint Laurent, qui constitue le fer de lance de ce mouvement. Chroniqueurs et critiques s'emparent de l'affaire avec le même enthousiasme, s'autorisant les plus grands espoirs à l'égard de la jeune formation canadienne qui, touchée par la grâce racinienne, saura conduire le public à la rencontre du *Beau* :

Les Compagnons de saint Laurent ont-ils jamais déçu leur public ? Depuis *Le Jeu de saint Laurent du fleuve* de l'auteur Henri Ghéon, depuis *Le Mystère de la messe* (à Québec et à Montréal), depuis *Le Misanthrope* et *Britannicus*, *Les Femmes savantes*, *Le Noël sur la place*, *Le Dieu vivant* à la radio, ils n'ont cessé de se révéler les serviteurs désintéressés de la beauté en art dramatique⁴⁸.

À l'inverse du drame bourgeois de Mercier-Gouin, on devine que l'entreprise des Compagnons ne se mesure pas à l'aune du critère de l'actualité. Les journaux insistent davantage sur les circonstances exceptionnelles de la production d'*Athalie* qui trace, dans le ciel étoilé de l'Art, un fil lumineux reliant la Maison Royale de Saint-Cyr où fut créée la pièce, le Théâtre Français qui en assurera la première représentation publique, et enfin les Compagnons, devenus « les collaborateurs du génie racinien⁴⁹ ». Seule note discordante au milieu d'un concert d'éloges, la critique de Jean Béraud au lendemain de la représentation qui, faisant un pied de nez au journal qui

⁴⁶ La pièce raconte le séjour d'un médecin français accueilli à Montréal par les Dumont pendant la guerre. Secoué par le drame qui ne lui inspire que dégoût pour les mondanités, le médecin choisit de se retirer de la société, alors même qu'il s'éprend de la fille de son hôte.

⁴⁷ *La Presse*, 28 avril 1941, [s.p.].

⁴⁸ *La Presse*, 12 avril 1941, [s.p.].

⁴⁹ *La Presse*, 10 juin 1941, [s.p.].

l'emploi, déplore à demi-mot le détournement idéologique de l'opération qui laisse en jachère un projet artistique inabouti que trahissait un jeu approximatif et des choristes « qui ne sembl[ai]ent guère pénétrés de la mystique tragique⁵⁰ ».

Que signifie jouer Racine au Canada français, semble se demander Béraud qui refuse d'abdiquer sa responsabilité critique ? La poésie des classiques ne doit pas faire oublier le questionnement que ceux-ci introduisent au cœur du monde actuel. On pourrait croire qu'avec le temps cette hésitation à saisir la charge interrogative du théâtre se dissiperait à mesure que s'affirmait la dramaturgie nationale. Ce serait ignorer qu'une variante de cette dramaturgie s'est elle-même conjuguée sur le mode de l'épuration poétique, adoptant les traits et les poses du classicisme pour épouser les sinuosités d'une conscience canadienne-française malheureuse. Le théâtre de Paul Toupin répond bien à cette description ; un théâtre qui suscitera une réponse appropriée de la part de la critique, c'est-à-dire un discours empreint de révérence devant la grandeur des modèles (la tragédie grecque et classique, le théâtre métaphysique) revendiqués, mais peu attentif aux contradictions idéologiques et esthétiques dont cette forme empruntée pouvait être le symptôme.

À la création de sa pièce *Le Choix* en 1951, la presse est en fait confrontée à ce qui est qualifié déjà de « première grande pièce de théâtre littéraire au Canada français⁵¹. » La réalité ne tardera pas cependant à rattraper tout le monde. Et la déception sera d'autant plus grande que Paul Toupin lui-même, qui a ses entrées dans les rédactions montréalaises, n'aura pas ménagé ses efforts pour fournir quelques clés de lecture⁵². Dans ses comptes rendus, la critique en fait peu de cas, sinon pour noter les faiblesses de composition de la pièce ou la pauvreté de la mise en scène qui n'entament pas pour autant, aux yeux des chroniqueurs, le capital de respectabilité accumulé par l'auteur. Respectabilité qui semble interdire tout dialogue véritable avec l'œuvre, de discuter de la question qu'elle pose à ses contemporains. Pour être juste, il faudrait préciser que, dans la majorité des cas, la critique de l'époque n'a pas encore fait sienne cette obligation d'interpréter. À part celle de Jean Béraud peut-être, une seule voix donnera des signes de la nécessité de porter attention à ce qu'il faut bien appeler le sens ; mais ce sera, en fin de compte, pour mieux se résigner au silence et accuser Toupin lui-même

⁵⁰ *La Presse*, 27 juin 1941, [s.p.].

⁵¹ *Le Devoir*, 31 janvier 1951, [s.p.].

⁵² Un communiqué signé par l'auteur paraît à la fin janvier dans au moins trois journaux montréalais : *Le Devoir*, *La Patrie*, *Le Canada*.

de n'avoir rien à dire : « Deux mots encore pour terminer, sur la question de l'écriture, écrit Gilles Marcotte ; elle est belle, elle est magnifique. Comme une belle femme sans âme. Il ne suffit pas d'écrire, il faut avoir quelque chose à dire. M. [Paul] Toupin n'avait rien à dire. Des exercices de style, pendant trois actes⁵³. »

Jean Béraud : la chronique ou l'art de transcender le présent

Il a été beaucoup question de Jean Béraud dans cette étude. Dans le contexte du journalisme de l'époque, il ne fait pas de doute qu'il fut celui qui donna ses lettres de noblesse à la profession. Une explication possible du caractère exceptionnel de sa trajectoire se trouve dans le genre qu'il privilégia assez tôt dans sa carrière. Le choix de la chronique sera, de l'aveu même de son titulaire, une réponse nécessaire aux contraintes de l'actualité théâtrale. Contrainte médiatique principalement : le régime de production qu'imposent le système des tournées et la logique commerciale des entreprises de presse ne prédispose personne à adopter une attitude réflexive vis-à-vis de son objet. La situation à laquelle réagit Béraud en 1927-1928 montre, par ailleurs, l'inconséquence des journaux qui, pour la plupart, maintiennent leur politique éditoriale en matière de spectacles, en dépit d'une économie en crise qui fragilise l'industrie des tournées (américaines et européennes) et fait perdre à la scène locale presque tout le terrain qu'elle avait péniblement gagné en dix ans⁵⁴. Cette situation fera dire à Jean Béraud, en 1936, que sa chronique n'a, en définitive, jamais été qu'un pis-aller, accusant l'écart entre la réalité constatée tous les jours et le rêve d'une ville théâtrale véritablement active :

Il ne faut plus se payer de mots. Admettons sans plus débattre qu'une chronique théâtrale est devenue, à Montréal, un anachronisme. J'en suis fâché tout le premier, car enfin, parler de théâtre, pour qui l'aime, est bien passionnant. Mais devant les faits, il faut se soumettre de bon gré, et se contenter désormais de cette « Chronique du samedi », formule peu compromettante, qui offre l'avantage de permettre des incursions à la fois au théâtre, en littérature, au cinéma et même en musique⁵⁵.

Se replier sur la chronique sera néanmoins, pour Jean Béraud, l'occasion de cultiver un autre rapport à la création que celui imposé par le marché des

⁵³ *Le Devoir*, 31 janvier 1951, [s.p.].

⁵⁴ Voir à ce sujet l'article de Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, SQET/CRELIQ, n° 23, printemps 1998, p. 19-39.

⁵⁵ *La Presse*, 21 novembre 1936, [s.p.].

vedettes et des campagnes promotionnelles. Cette forme épouse l'ambition du journaliste de réfléchir, en dehors des impératifs de l'actualité, aux conditions faites aux artistes de la scène au Canada français. À la différence du critique à la petite semaine, qui s'adresse au consommateur de spectacles, le chroniqueur envisagé par Jean Béraud propose un rendez-vous régulier à tous les amateurs de théâtre. Une notion clé est d'ailleurs la *communauté d'esprit* qu'elle présuppose ou qu'elle vise à établir. Jean Béraud travaille sur les deux tableaux, en faisant de sa « colonne » du samedi le point de ralliement des gens du métier à qui il donne la parole et qu'il convie, par l'intermédiaire de *La Presse*, à un dialogue afin de contrer ce qu'il perçoit comme l'apathie générale du milieu. Il suffit, pour s'en convaincre, d'évoquer une série d'articles, rédigés durant la saison 1937, entre février et août, sur l'opportunité de mettre sur pied à Montréal une scène française durable. Menés sous forme d'enquête auprès d'une vingtaine de personnalités, dont Lionel Daunais, Henri Letondal, Jean Riddez, Judith Jasmin, les sœurs Antoinette et Germaine Giroux, Palmeri, Léopold Houlé et Yvette (Mercier-)Gouin, ces entretiens n'aboutissent guère, concède l'auteur, à des solutions concrètes, mais permettent tout de même de « faire certains constats ». La synthèse qu'il en fait le 21 août 1937, intitulée « Accordons nos violons », n'augure rien de bon... et pourtant : « Et voilà ! En somme, bien peu d'optimistes, peu de suggestions vraiment pratiques, des opinions constamment contradictoires et, en fin de compte, impossibilité de tirer de toutes ces interviews une conclusion unique et définie. Pourra-t-on jamais accorder nos violons⁵⁶ ? »

Les sujets abordés dans cette série apparaissent déjà comme des « lieux communs » de la vie théâtrale montréalaise. En ce sens, ils participent à en façonner la mémoire, en même temps qu'ils contribuent à clarifier les enjeux de son développement. Ces thèmes seront donc repris par le chroniqueur dans ses interventions ultérieures et l'on peut dire qu'ils vont même constituer une sorte de fonds de commerce dans lequel Jean Béraud n'hésite pas à puiser durant les périodes creuses de la saison — l'été particulièrement. Quels sont-ils ? Le répertoire, l'intervention de l'État, le Conservatoire, la langue théâtrale, la politique des affiches, les amateurs, les auteurs canadiens, la critique, etc. Voilà autant de raisons, affirme Jean Béraud, qui font que le théâtre canadien d'alors ne parvient pas à définir pour de bon sa mission.

À la différence de la période précédente où l'on pratiquait également la chronique, la place réservée au spectateur est, avec Jean Béraud, plus

⁵⁶ *La Presse*, 21 août 1937, p. 35.

circonscrite, comme si la finalité de la réflexion s'était avec le temps déplacée de l'éducation du public à l'élaboration d'une éthique de la profession critique. Le spectateur trouve tout de même sa place dans les chroniques du samedi et, fidèle à la vocation culturelle qu'il leur prête, le journaliste lui adresse ses recommandations et mises en garde. Le ton n'est plus celui du gardien des bonnes mœurs, mais celui du professeur dispensant son savoir. À cet égard, on retiendra deux cas où la régularité et la périodicité de la chronique autorisent des développements que ne pouvait permettre la couverture quotidienne de l'activité théâtrale. Ceux-ci montrent quelle haute idée Jean Béraud se faisait de son propre rôle, conscient qu'il était d'occuper une sorte de magistère théâtral, concurrençant celui des moralistes de la Belle Époque qu'il se plaît à fustiger.

En 1935, Jean Béraud amorce une longue série d'articles — quarante au total sur deux années — qui retracent l'histoire des nombreux « comédiens en visite » que le public aura eu l'occasion de voir sur les scènes montréalaises. Monumental travail de recherche, couvrant une période de près de soixante-dix ans et ayant nécessité le dépouillement des archives de *La Presse* et d'autres journaux de l'époque. Le critique peut ici, à bon droit, revendiquer le titre d'historien, ce qu'il fera, du reste, en 1958 en publiant un essai intitulé *350 ans de théâtre au Canada français*⁵⁷. Mais on notera également que le but de l'exercice n'est pas non plus détaché complètement de sa tâche d'observateur de l'actualité. En ouverture du texte concluant la série, l'auteur livre ses réflexions sur les retombées de ces visites sur le théâtre français à Montréal, voyant, comme bon nombre d'historiens d'aujourd'hui, combien celles-ci ont contribué à créer la situation désespérante qui prévaut en 1936 :

[...] Mais comment s'expliquer qu'un tel passé n'ait rien laissé ? Renonçons pour une fois à invoquer l'argument facile du film parlant. A-t-on songé à inculquer le goût de l'art dramatique aux jeunes gens du temps, nos hommes d'aujourd'hui ? Pourquoi ne leur a-t-on, qu'en de rares circonstances, offert des matinées à bas prix au cours desquelles on leur eût fait voir les beautés du répertoire dramatique français et étranger, classique surtout⁵⁸ ?

L'autre exemple fait écho à ce bilan négatif de la colonisation théâtrale française au Canada et à la nécessité de réparer l'erreur commise par les promoteurs et animateurs de ces visites dont la visée commerciale était, à en croire Jean Béraud, inversement proportionnelle à leur valeur culturelle.

⁵⁷ Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, coll. « L'encyclopédie du Canada français », 1958, ill.

⁵⁸ *La Presse*, 29 février 1936, [s.p.].

En 1931, alors que sa pensée éditoriale se fait de plus en plus cohérente, paraissent des textes qui semblent répondre à la volonté croissante du critique de participer lui-même à « inculquer le goût de l'art dramatique aux jeunes gens ». Cette éducation ne passera pas, faut-il insister, par les us et coutumes du métier ni par les anecdotes qui alimentent, à l'époque, la chronique artistique. Fidèle à lui-même, Jean Béraud propose à son lecteur, sur une période de quatre mois, à raison d'un texte par semaine, rien de moins qu'une histoire de l'art dramatique, combinant le récit des pratiques scéniques depuis les Grecs à l'exposé des conceptions successives qu'a pu revêtir l'idée de l'art dramatique. Formé lui-même à l'étranger⁵⁹, le critique y voit l'occasion de rappeler à quelle tradition cet art appartient, sans doute pour aviser ses lecteurs, parmi lesquels se trouvent plusieurs artistes, qu'on ne saurait y revendiquer sa place sans préalablement avoir refait le chemin de son histoire.

On comprend, à lire ces morceaux de bravoure journalistique, pourquoi Jean Béraud faisait bande à part. Il n'est pas inutile de signaler, d'ailleurs, que cette série fait suite à celle qu'il consacre en 1928-1929, saison où il inaugure sa chronique après un an de tâtonnements, à l'avenir du théâtre canadien. L'auteur y imprime définitivement un style, celui d'un essayiste et d'un penseur qui se sent à l'étroit dans les pages d'un quotidien, et dont les efforts seront bientôt récompensés par la Province de Québec qui lui décerne, en 1934, le Prix Athanase-David⁶⁰. À la table des matières de l'ouvrage qui lui vaut ce prix, figurera en tête le chapitre intitulé « Un peu d'histoire », programme qui ouvrait sa réflexion en 1931⁶¹, suivi de textes traitant dans l'ordre du « métier de dramaturge et du comédien », de la « mise en scène », de la « défense du critique » et de celle du « théâtre national ».

De l'art béraudien de la chronique, il faut retenir qu'il se caractérisait par une diversité formelle étonnante qui montre à quel point la tâche d'écrire sur le théâtre épouse ici les contours d'une réalité complexe et mouvante. Mais cette diversité ne dit pas moins non plus combien cet exercice hebdomadaire

⁵⁹ Entre 1917 et 1919, Jean Béraud suit une formation en histoire du théâtre et en dramaturgie à la Palmer Institute de New York. Puis, entre 1919 et 1922, il suit une formation en chant classique à Paris.

⁶⁰ Ce prix lui est accordé, étrangement, sur la base des articles qui formeront la matière de l'ouvrage *Initiation à l'art dramatique*, publié deux ans plus tard aux Éditions Eugène Figuière à Paris.

⁶¹ En 1946, paraît *Variations sur trois thèmes* (Montréal, Éditions Fernand Pilon, 1946), ouvrage qui regroupe une sélection de chroniques musicales, dramatiques et de cinéma, parues depuis 1930 dans *La Presse*. Outre Jean Béraud, l'ouvrage porte la signature des chroniqueurs Léon Franque et Marcel Valois.

fut, pour la critique de *La Presse*, un lieu de formation qui permet aujourd'hui de retracer son parcours intellectuel, d'observer les courbes de sa trajectoire. Autant le dire d'emblée, ce parcours n'apparaît pas rectiligne sans pour autant être échevelé ; l'on y perçoit partout un être en constant questionnement qui, de compte rendu en notice nécrologique, d'essai historique en dialogue imaginaire, travaille à raffiner sa pensée en même temps qu'il aiguise sa plume. Chaque semaine, Béraud y forge son identité en opérant sur deux plans distincts, mais complémentaires, ceux de la mémoire collective et de la mémoire personnelle, élaborant ce qui se donne à lire par moments comme le roman familial du théâtre canadien-français (re-)naissant.

Conclusion

Ce tour d'horizon de la critique dramatique à Montréal s'achève sur un triste constat qui confirme, à bien des égards, l'hypothèse d'une profession qui s'installe progressivement à demeure (dans les pages des quotidiens), mais qui n'a pas encore su trouver sa véritable place dans l'espace mouvant de la vie théâtrale. Suivant ici l'analyse sur la difficile constitution d'un répertoire dramatique national, alors que le milieu théâtral n'affiche guère de stabilité sur le plan institutionnel⁶², il convient d'ajouter qu'au milieu du XX^e siècle la critique demeure elle-même directement tributaire de l'incertitude ambiante et ne parvient pas à fonder les assises susceptibles de lui conférer quelque prestige ou autorité que ce soit. Le combat mené par des individus (comme Jean Béraud et Jean Després) pour la reconnaissance de la profession et l'établissement d'un dialogue fécond entre les critiques et les artisans de la scène n'est certes pas à ignorer et fait apprécier combien la situation a évolué depuis l'époque où la présence du théâtre dans les journaux souscrivait à la seule logique publicitaire. Il n'en demeure pas moins que la contradiction évoquée par Jean Béraud au début de cette étude, entre l'art et le commerce, entre le public et l'acteur, ne semble pas encore résolue en 1950, peut-être parce que l'écologie du milieu montréalais, son mode de fonctionnement relativement autarcique, n'autorise pas de véritable prise de distance.

À cette enseigne, il est bon de noter, comme d'autres l'ont fait déjà fait⁶³, qu'un critique comme Jean Béraud, qui traverse cette époque en s'imposant

⁶² Daniel Chartier, « Le théâtre en pleine crise », dans *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Éditions Fides, 2000, p. 251- 272.

⁶³ Gilbert David, « La critique dramatique au Québec. Reconnaissance d'une terrain (presque) vierge », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français. Trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 123-152 (voir la note 15, p. 132).

comme un guide, et dont l'ascendant sur le milieu est attesté par une diversité de témoignages, n'aura pas réussi lui-même à faire la transition qui s'imposait, au tournant des années 1950, alors qu'un vent nouveau souffle d'Europe et contribue à bousculer l'horizon esthétique du théâtre. En témoignent les réactions tièdes, pour ne pas dire froides, du critique de *La Presse* aux tentatives de l'avant-garde d'introduire un répertoire moderne (Beckett, Ionesco, Brecht) et ses réserves à l'égard d'un certain discours théorique. Ce dernier point importe d'autant plus qu'il s'agit d'un des enjeux majeurs de la modernité théâtrale, telle que l'anticipent notamment les prises de position des automatistes dès 1948. L'allusion à ce mouvement n'est pas indifférente, puisqu'elle pointe en direction de Claude Gauvreau dont l'œuvre critique est encore mal connue de nos jours bien qu'il ait tenu, durant ces mêmes années (1950-1951), une chronique théâtrale dans le journal *Le Haut-Parleur*. Aussi bien dire que Claude Gauvreau, c'est l'antithèse de Jean Béraud sur plusieurs plans. Au pragmatisme éclairé du dernier, le poète et dramaturge opposait une manière plus rude, plus anarchique, plus sauvage de pratiquer le métier. La figure du Cyclope, qu'il revendiquait ardemment pour lui-même, résume sans doute le mieux l'esprit qui animait son engagement envers l'art. Dans la mythologie ancienne, le Cyclope était ce monstre vivant hors de la Cité et en rupture avec ses lois. Cette *excentricité* était une condition nécessaire, selon Claude Gauvreau, à toute pensée artistique ; elle fondera, avec le principe d'authenticité⁶⁴, une éthique de la critique qui situait résolument son geste dans un lieu paradoxal excluant toute identification à un lieu, à une institution, à un milieu.

À l'opposé, en effet, Jean Béraud aura poursuivi longtemps son ambition, fort louable au demeurant, de pratiquer une pédagogie critique épousant au plus près les développements de la pratique théâtrale canadienne-française. Son impact est considérable puisqu'il inaugure ainsi l'époque d'une critique professionnelle vraiment responsable. Mais son œuvre, si tant est que l'on puisse en parler en ces termes, ne doit pas faire oublier qu'une autre voix était possible. La question demeure aujourd'hui de savoir si les générations suivantes ont permis que celle-ci se réalise pleinement.

⁶⁴ Voir Claude Gauvreau, « Qu'est-ce que l'authenticité ? », *Le Haut-Parleur*, 7 janvier 1951, [s.p.].

Un canal étroit

Le théâtre dans les hebdomadaires montréalais (1898-1916)

Hervé Guay
Université du Québec à Trois-Rivières

Une ère nouvelle

Le 21 novembre 1898, l'ouverture du Théâtre des Variétés, précédée la veille de la première représentation des *Soirées de famille* au Monument-National, inaugure une nouvelle ère dans la vie théâtrale montréalaise d'expression française. La fondation par Antoine Godeau et Léon Petitjean du petit établissement de la rue Sainte-Catherine est rapidement suivie par la création d'autres lieux qui offrent bientôt du théâtre d'expression française, entraînant une première phase d'activité théâtrale professionnelle continue dans une ville qui, depuis la Conquête, n'était parvenue à en maintenir une que dans la langue de Shakespeare.

En se régularisant et en se diversifiant, ces spectacles trouvent un écho dans la presse francophone où ils génèrent une couverture accrue. Très rapidement, les journaux allouent davantage d'espace à l'événement théâtral et aux artisans de la scène. La création d'un milieu théâtral d'expression française à Montréal prend de court la presse francophone qui absorbe d'abord le choc sans trop mesurer l'ampleur du mouvement. Plusieurs journaux ne jugent pas le changement suffisamment important pour apporter *illico* des modifications à ce qu'ils publient sur le théâtre, alors que d'autres sautent sur l'occasion pour expérimenter de nouvelles manières de rendre compte de l'activité théâtrale.

La majorité des journaux généralistes de la métropole ouvrent peu à peu leurs pages aux annonces et aux communiqués émis par des théâtres de langue française. Ce n'est pas un changement à proprement parler, car les théâtres anglais jouissent depuis longtemps de tels privilèges et, occasionnellement, les journaux en ont fait bénéficier les troupes francophones de passage et les quelques compagnies professionnelles, qui ont essayé de s'implanter à Montréal. En un an et des poussières, si l'on s'en tient aux principaux

hebdomadaires et bimensuels, le mouvement se généralise et touche quatre publications sur cinq. Et il ne s'arrête pas là. Les dirigeants de plusieurs feuilles cherchent à plaire à ces nouveaux annonceurs, d'autant qu'ils achètent avec régularité une part assez importante de la publicité vendue par les entreprises de presse. D'autres sont plus réticents à se joindre au mouvement ou ne sont pas approchés par les théâtres.

Afin d'étayer les liens privilégiés que tissent les théâtres et la presse hebdomadaire d'expression française à cette époque, nous rappellerons la situation complexe dans laquelle évoluent les journaux montréalais au tournant du siècle. Nous examinerons, entre autres, le rôle central que joue la publicité dans la relation qui se noue entre les théâtres et les journaux. Assez vite, quelques feuilles trouvent le moyen d'aller plus loin et mettent à la disposition du lecteur des textes dans lesquels une logique d'encouragement au théâtre continue de prévaloir, mais où s'affirment des opinions moins intéressées. Ce virage ne se prend pas sans heurts ni grincements de dents, comme le laisse entrevoir la querelle de *Quo vadis* ? Nous nous attarderons ensuite au compromis longuement recherché par *Le Nationaliste* pour qu'une parole plus libre sur le théâtre voie le jour. Un déblocage survient à l'orée des années 1910, alors que la presse d'opinion connaît un regain de dynamisme. Nous constatons tout de même que la marge de manœuvre dont jouissent les premiers critiques de théâtre montréalais est limitée à la fois par la moralité étroite dont on cherche à encadrer l'événement théâtral et une norme française omnipotente qu'il est difficile de remettre en question. Nous mesurerons en tout dernier lieu le chemin parcouru en une vingtaine d'années. Même si les aspects commerciaux et religieux continuent de dominer la relation qui s'est établie entre les hebdomadaires et les « salles françaises », peu à peu, un canal étroit se creuse où des critiques commencent à faire valoir des considérations d'un autre ordre.

Plusieurs entreprises de presse

Au tournant du XX^e siècle, la presse quotidienne est en pleine ascension. En effet, depuis qu'un premier journal montréalais (*The Gazette*) a adopté ce rythme de publication en 1854, des entreprises comme *La Presse* (1865) et *La Patrie* (1879) lui ont emboîté le pas et se sont transformées en quotidiens. À leur tour, ces journaux ont connu une forte augmentation de leur tirage et de leurs parts de marché. La quantité d'information, la rapidité avec laquelle ces entreprises peuvent la traiter ainsi que la fidélisation des lecteurs que lui procure son rythme accéléré de parution font du quotidien un concurrent

redoutable pour l'hebdomadaire qui n'a d'autre choix que de se restructurer pour survivre. La culture est un des lieux investis par les hebdomadaires pour s'attirer des lecteurs. De ce côté non plus, la partie n'est pas gagnée d'avance. Toutefois, le bouillonnement culturel que connaît la communauté francophone montréalaise dans les dernières années du XIX^e siècle favorise ce virage. En matière de théâtre, en anglais ou en français, Montréal demeure un « *one-week stand* ». En d'autres mots, une salle de spectacles change de programme à toutes les semaines. À première vue, ce régime de production théâtrale paraît avantager les quotidiens. Mais il faut encore que ceux-ci mettent à profit cet avantage compétitif, ce qui se produit très peu avant la Première Guerre mondiale. Pour quelles raisons ? D'abord, les salles francophones attirent un public plus restreint que celles présentant des productions anglaises. De plus, pour rejoindre un vaste public, le quotidien délaisse généralement les questions polémiques au profit de sujets plus consensuels. Or le théâtre demeure au Canada français une pomme de discorde opposant Libéraux et Conservateurs. Il n'est donc pas étonnant de voir les quotidiens y consacrer des ressources et un espace rédactionnel limités. Cette frilosité, ou pour mieux dire, cette ambivalence des quotidiens à l'endroit du théâtre, bénéficie aux hebdomadaires. Ceux-ci varient bientôt les genres journalistiques voués au théâtre et mettent rapidement à la disposition de leurs lecteurs des développements critiques à ce sujet. À telle enseigne que la presse hebdomadaire apparaît, dans les limites de la recherche théâtrale actuelle, comme le berceau de la critique théâtrale montréalaise d'expression française, considérée non pas comme une pratique épisodique et anonyme, mais en tant qu'activité personnalisée et nécessitant un suivi certain.

En tant que sous-ensemble d'un secteur plus vaste, la presse hebdomadaire se présente comme un prolongement, sur divers plans, de la presse quotidienne. L'ascendant des quotidiens est maintenant bien établi sur le secteur grâce à des tirages impressionnants et à cause d'un taux de pénétration élevé dans les foyers montréalais. Si aucun hebdo n'obtient un niveau de popularité comparable à celui de *La Presse* et de *La Patrie*, plusieurs titres demeurent dynamiques au tournant du siècle. La pression exercée par les quotidiens ainsi que la concurrence de toutes parts poussent toutefois les hebdomadaires à se différencier et à intégrer les innovations des titres les plus audacieux. Outre la culture, certains hebdomadaires cherchent à occuper un autre créneau délaissé par les quotidiens, le militantisme, en prêtant leur voix à des courants politiques. Le terrain est virtuellement laissé libre par les quotidiens, avant tout préoccupés d'élargir leur bassin de lecteurs et soucieux, pour cela, d'afficher un semblant de neutralité. Ce dernier souci

touche au reste quelques hebdomos. Mais c'est rarement une position tenable à long terme pour des entreprises de presse dont les assises économiques sont friables et dont le lectorat doit tout de même être réuni autour de visées communes.

Instantané de la presse hebdomadaire

De septembre 1898 à décembre 1914, une quinzaine d'hebdomadaires se disputent le marché montréalais, auquel nous pouvons ajouter deux bimensuels, *Le Passe-Temps* et *La Petite Revue*, qui s'apparentent à ceux-ci sous plusieurs aspects. Au cours de cette période, ce sous-ensemble de la grande presse prend donc la configuration suivante : trois titres mettent l'accent sur la culture (*Le Monde illustré*, *Le Samedi* et *Le Passe-Temps*) ; la politique est à l'avant-plan des treize autres (*Le Combat*, *Le Réveil*, *La Petite Revue*, *Les Débats*, *Le Rappel*, *Le Bulletin*, *La Croix*, *Le Nationaliste*, *L'Opinion*, *Le Canadien*, *Le Pays*, *L'Action* et *L'Autorité*). Huit paraissent le samedi alors que sept sont mis en vente le dimanche. *La Petite Revue* paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois.

Puisque Wilfrid Laurier, du Parti libéral, a dominé la scène politique fédérale de 1896 à 1911, il n'est pas étonnant de constater que plusieurs feuilles appuient, plus ou moins ouvertement, le parti au pouvoir. Mais le chef politique est loin de faire l'unanimité, même au sein des forces libérales. Par exemple, une feuille radicale, *Le Réveil*, soutient des politiques bien plus progressistes que celles de Laurier. La chose se reproduira avec *Le Pays* au début des années 1910. Trois journaux conservateurs, *Le Rappel*, *L'Opinion* et *Le Canadien*, parviennent à garder un moment la tête hors de l'eau, de 1902 à 1912, sans oublier l'organe des ultramontains, *La Croix*, qui tient le fort de l'extrême droite quasiment jusqu'au milieu des années 1930. Les nationalistes mettent aussi en circulation des feuilles d'opposition. *Le Nationaliste* voit le jour en 1904, suivi de *L'Action* en 1911, puis de *L'Autorité* en 1913. Les deux derniers sont formés des éléments les plus progressistes de la phalange nationaliste, tant sur le plan politique qu'en matière culturelle.

La période peut être découpée en trois phases successives. De 1898 à 1903, les titres à coloration culturelle sont fortement présents et profitent d'un certain désenchantement face à la politique. À compter de 1904, la naissance du *Nationaliste* atteste du retour en grâce des affaires publiques et du journalisme d'opinion. 1910 enregistre une radicalisation des points de vue. Elle touche d'abord les nationalistes et s'étend ensuite aux libéraux. *L'Action*, *Le Pays* et *L'Autorité* occupent ainsi une partie du champ laissé libre

par la presse conservatrice, incapable de renouveler sa clientèle. En matière culturelle, ces journaux réformistes favorisent une modernisation tranquille, similaire à celle qu'ils font valoir au plan politique. Ces réformes incluent une libéralisation progressive des mœurs censée mener au desserrement de l'étau moral régulant la production théâtrale. Mais Monseigneur Bruchési¹ veille...

La publicité, ligne de partage

En ce qui concerne le traitement accordé au théâtre, une première ligne de partage se dessine et elle concerne le sort réservé à la publicité et aux communiqués de presse. Premiers genres² par lesquels le théâtre entre dans les journaux, leur présence ou leur absence indique clairement de quel côté de la barricade se trouve l'entreprise de presse. La direction qui s'oppose vraiment au théâtre ne publie ni encadré publicitaire ni communiqué en provenance des producteurs de spectacles. Par contre, lorsqu'une publication s'y adonne, l'appui est on ne peut plus concret, puisque le public désireux d'assister au spectacle peut facilement compter sur l'information qui lui est nécessaire pour faire ses choix.

De manière significative, *La Croix* est l'un des deux hebdomadaires à ne pas publier de publicité d'un bout à l'autre de la période³. Par ailleurs, la réputation anticléricale du *Réveil* et de *La Petite Revue* explique sans doute qu'aucune compagnie théâtrale n'ait voulu y annoncer. Leur soutien au théâtre demeure néanmoins indéfectible. Tous les autres hebdomadaires accueillent des annonces pendant une bonne partie de la période. Autrement, les interruptions les plus notables surviennent dans des publications qui décident, pour diverses raisons, de montrer patte blanche sur le plan moral.

¹ Mgr Bruchési (1855-1939), élu archevêque de Montréal en 1897, administre l'archidiocèse jusqu'en 1921.

² Le genre journalistique peut se définir succinctement comme un discours qui offre une « configuration de plusieurs règles » reconnaissable d'une publication et d'une édition à l'autre (Colette Brin, Jean Charron et Jean de Bonville, *Nature et transformation du journalisme. Théorie et recherches empiriques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 202). À ce sujet, on peut aussi consulter Jean-Michel Adam, « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, n° 94, juin 1997, p. 3-18.

³ C'est peu dire que d'affirmer que *La Croix* ne publie aucune publicité théâtrale. Tout au long de son existence, le journal ne cesse de tonner contre le mal causé par la réclame, dont le principal serait de contribuer à remplir les salles. De plus, *La Croix* souligne à répétition l'hypocrisie des journaux qui dénoncent le mauvais théâtre tout en continuant à en publier les annonces, même quand leur rédaction s'en distancie.

Ainsi, *Le Monde illustré* cesse de publier des annonces de la mi-décembre 1901 à la mi-mars 1902. Le journal prend prétexte d'une campagne contre l'immoralité dans les théâtres⁴, menée par *La Presse*, aussi propriété de Treflé Berthiaume, pour mettre fin à ses contrats publicitaires. Mais la décision correspond plus profondément à un virage de la direction, qui veut transformer la publication en journal familial. Le 23 novembre 1901, Amédée Denault vient de succéder à l'ancien directeur, Édouard-Zotique Massicotte. Visiblement, l'année que ce dernier a passé à tenter de transformer *Le Monde illustré* en magazine culturel n'a pas produit les fruits escomptés. Six mois plus tard, Amédée Denault a changé le nom du périodique qui devient *L'Album universel*, appellation plus conforme à son nouveau mandat et au lectorat visé. Le nouveau directeur a, de plus, sensiblement réduit l'espace consacré aux arts, mais surtout modifié le type de couverture effectuée, ainsi que les événements requérant dorénavant l'attention des journalistes. En matière de théâtre, la priorité va désormais aux activités des cercles amateurs et aux grandes vedettes de l'heure, qu'elles soient canadiennes ou étrangères. Le virage familial de *L'Album universel* sera tout à fait consommé le 14 mai 1904, dernière édition où paraîtra une publicité théâtrale, celle du Théâtre National Français, qui se présente pourtant comme un « théâtre de famille ».

De son côté, *Le Nationaliste* renonce temporairement à la publicité pendant quelques mois en 1910 et en 1911. Mais il fait une exception pour le Parc Sohmer et le Parc Dominion, sans doute parce que le théâtre constitue une activité secondaire dans ces lieux de divertissement. Ce durcissement à l'égard du théâtre fait suite aux départs de plusieurs éléments progressistes du journal⁵ et à son intégration au *Devoir*. La situation ne durera pas. D'ailleurs, l'équipe du journal restera profondément divisée sur cette question. Les éléments les plus durs toléreront néanmoins que d'autres commentent la vie

⁴ Voici ce que fait paraître *Le Monde illustré* le 14 décembre 1901 : « Les journaux montréalais, et *La Presse* spécialement, ont mené contre l'immoralité de certains théâtres une vive et bonne campagne. Nous croyons que nos confrères ont raison, et nous les félicitons de leur zèle. Nous croyons aussi que l'heure est arrivée de donner à cette campagne de salubrité publique, une conclusion logique et pratique, quel qu'en puisse être l'inconvénient matériel. Cette conclusion, nous l'adoptons sous la seule forme qui nous paraisse adéquate : nous prenons dès maintenant les moyens de résilier le plus tôt possible tous nos contrats d'annonces théâtrales. *La direction.* »

⁵ En effet, plusieurs journalistes du *Nationaliste* préfèrent se joindre à l'équipe de *L'Action* et travailler sous la direction de Jules Fournier, dont le journal adopte un esprit d'ouverture à l'égard des arts et des lettres.

théâtrale. Ils ne cesseront toutefois de douter de sa moralité⁶. Entre-temps, l'opéra, forme plus élitiste grâce à sa parenté avec la musique sacrée, servira de caution aux yeux, par exemple, d'un Paul G. Ouimet, pour les formes jugées moins honorables de représentation. L'appui au théâtre l'emportera par moments au sein de la rédaction et vaudra au *Nationaliste* de publier certaines des critiques dramatiques les mieux écrites de la période.

Au cours de ses trois années d'existence, *Le Canadien* apparaît certes comme l'hebdo le plus ambivalent à l'égard du théâtre. Après avoir publié quelques publicités du Bijou au début de 1907, il cesse d'accueillir des annonces pendant six mois, puis en accepte à nouveau, en provenance de plusieurs théâtres, au cours de la saison 1907-1908. L'organe des jeunes conservateurs interrompt cette pratique à nouveau à l'automne de 1908 avant de faire place, l'hiver venu, à une « Semaine théâtrale » pendant trois mois. Il serait imprudent de trouver une autre logique à cette versatilité que la difficile quête d'identité du journal⁷. À l'évidence, la direction du *Canadien* a du mal à saisir à quelle enseigne loge sa clientèle relativement à l'art dramatique. Quelques années auparavant, de 1902 à 1904, *Le Rappel*, l'autre hebdomadaire d'obédience conservatrice, mais au public nettement plus populaire, avait tranché très drument en faveur des annonces théâtrales.

Si l'on en juge par l'attitude des journaux relativement à la publicité, l'opposition au théâtre est très circonscrite dans la presse hebdomadaire. Constat que semble corroborer la propension, encore plus étendue, des hebdomadaires à insérer, souvent *in extenso*, les communiqués des compagnies de théâtre, amateurs ou professionnelles, dans leurs colonnes. Même *La Croix*, qui se montre hésitante à l'égard des communiqués ou ce qui en tient lieu, adopte en la matière une politique identique à celle qui la conduit à séparer les bons livres des mauvais. Or le bon théâtre, selon *La Croix*, est religieux, amateur, patriotique et rigoureusement moral. Il se joue habituellement dans les écoles ou, si c'est ailleurs, sous la supervision expresse d'un aumônier, qui garde un œil sur le répertoire et l'autre sur la mixité des

⁶ Dans *Le Nationaliste* du 30 juillet 1911, Léon Lorrain écrit dans son billet du dimanche (« Le théâtre », p. 1), en guise d'encouragement à un théâtre sain : « Qu'on nous débarrasse de ces pièces dans lesquelles on glorifie avec une verve déplorable l'adultère, le vol, l'assassinat, le suicide et l'épanouissement des pires instincts ».

⁷ Ce désarroi transparait, dès la première édition, dans l'éditorial qu'y signe Thomas Chase Casgrain : « Aujourd'hui, on peut bien le confesser sans fausse honte, le parti conservateur, dans la vaste région de Montréal, est sans guide : il manque de moyens de renseignements sur ce qui se passe dans l'administration des affaires publiques ; il n'a pas de points d'appui et ses membres isolés, cherchant en vain une direction, menacent de se laisser entraîner de côtés divers et de se perdre. » (« Le Nouveau "Canadien" », *Le Canadien*, 22 décembre 1906, p. 10)

troupe, tolérée lorsqu'il est impossible de faire autrement. Quand tous ces critères sont satisfaits, l'organe ultramontain daigne, au fur et à mesure que sa lutte au « mauvais théâtre » devient clairement une cause désespérée, accorder quelque espace au « bon théâtre », histoire de lui permettre d'enlever des sympathisants au « mauvais ». Aveu d'échec de la part de son directeur, Joseph Bégin, qui n'a pourtant rien ménagé pour débarrasser Montréal de ces « école[s] de perdition⁸ ».

Autrement, l'usage du communiqué, plus ou moins modifié, se répand comme une traînée de poudre dans les journaux montréalais. Il s'agit certes du genre journalistique dominant de la période. Le communiqué a, de plus, une influence considérable sur plusieurs autres genres, notamment le bilan des représentations et la nouvelle théâtrale, qui s'en distancient à des degrés variables, d'autant que plusieurs journaux prennent rapidement l'habitude d'assembler à la queue leu leu les trois types de texte pour constituer ce qu'ils intitulent « Chronique des amusements », « Chronique des théâtres », « Chronique d'Art », « Gazette théâtrale », « Au feu de la rampe », etc. En fait, le titre s'avère, dans bien des cas, l'élément le plus original d'un assemblage qui, lui, ne varie guère, à ceci près que communiqués, bilans et nouvelles s'y trouvent d'une fois à l'autre en proportion variable. En revanche, une même unité de ton parcourt l'ensemble, faisant en sorte que le lecteur ne se sente pas trop dépaycé.

Communiqué, bilan des représentations et nouvelle théâtrale

Le communiqué se caractérise par sa provenance, le ton constamment laudatif qui est employé à l'égard de tous les éléments du spectacle, ainsi que par le moment de sa publication. En effet, le communiqué émane généralement de la troupe qui produit un spectacle. S'il faut l'en croire, le spectacle dont il est question est toujours supérieur, d'une manière ou d'une autre, à ceux qui l'ont précédé. Et pour cette raison, il court droit vers le triomphe. Enfin, la publication du communiqué précède toujours la représentation sur laquelle il attire l'attention. Il peut être repris intégralement par la presse, écourté, édulcoré, allongé. Bref, il peut avoir subi des modifications plus ou moins importantes.

Le bilan des représentations se distingue du communiqué en ce qu'il paraît après la représentation et prétend en faire le bilan. Commercial, ce bilan se mesure, pour l'essentiel, au nombre de spectateurs s'étant déplacés

⁸ Joseph Bégin, « Les théâtres de Montréal », *La Croix*, 20 novembre 1909, p. 1.

pour assister au spectacle. Petit à petit, d'autres éléments sont abordés, prioritairement en fonction de la satisfaction du public, vu avant tout comme un consommateur. Il en est ainsi des services qu'il reçoit, du décor qui lui est proposé et de ce qui peut l'indisposer. Dans cet esprit, le jeu des acteurs compte bientôt parmi les éléments à prendre en considération. Mais ce jeu n'est pas évalué en fonction d'un spectacle particulier mais relativement à la réputation de l'artiste. Dans ce contexte, son travail est satisfaisant ou il ne l'est pas, généralement selon son degré de succès auprès du public. Dans ce bilan, la qualité du texte, sa pertinence sociale ou le message qu'il véhicule ne sont jamais évoqués⁹. Le public a toujours raison d'avoir choisi ce qu'il a choisi. Il a seulement tort quand il n'est pas assez nombreux. À tous les coups, le bilan des représentations se termine sur l'annonce du spectacle à venir auquel l'on prédit invariablement un succès bœuf.

La brève théâtrale, comme son nom l'indique, annonce, dans une forme succincte, un élément nouveau à porter à la connaissance du public. Il peut s'agir de dévoiler un événement touchant le monde du spectacle ou, plus souvent, d'apporter une correction ou une précision à ce qui avait été annoncé précédemment. Cet élément de nouveauté est le point de départ de la nouvelle dont la suite peut reprendre des éléments du communiqué, d'autant que le ton adopté par le journaliste en est habituellement un de sympathie à l'égard des artistes, souvent présentés comme une cause de fierté nationale. Cette sympathie s'effrite cependant si un artiste ou une troupe sont impliqués dans une affaire louche, tel un scandale de mœurs. Au départ, le communiqué provient des troupes américaines, qui disposent d'une stratégie de promotion¹⁰ adaptée à chaque spectacle, même si les arguments reviennent d'une fois à l'autre. Il peut être publié dans les journaux en échange de billets de faveur ou en retour d'un tarif publicitaire avantageux. En Amérique du Nord, la pratique de la « *puffery* » et d'autres tactiques d'influence de la presse ont

⁹ Il n'est pas sûr cependant que l'activité théâtrale montréalaise aille dans le sens de ce que le grand critique réaliste américain, William Dean Howell, formulait assez brutalement à propos du théâtre de son époque : « The playing is commonly better than the plays » (cité par Brenda Murphy, *A Realist in the American Theatre*, Athens, Ohio University Press, 1992, p. 11).

¹⁰ Montréal n'échappe aucunement à ces stratégies de promotion, ainsi décrites dans l'anonyme « Chronique théâtrale » du *Monde illustré* du 9 septembre 1899 en page 298 : « L'ouragan théâtral annuel s'avance vers Montréal avec une rapidité vertigineuse, et d'ici à quelques jours il aura envahi tous nos théâtres, balayant sur son passage la torpeur accablante de l'été. Les signes précurseurs annonçant sa venue sont nombreux et se dessinent de plus en plus à l'horizon. C'est d'abord la *press agent* dont l'activité fiévreuse dévore tout et qui de journal en journal débite à la brasse toute la série des bonnes blagues écloses hors des coulisses aux villégiatures recherchées de l'artiste et de la troupe qu'il représente. »

cours depuis le début du XIX^e siècle¹¹, et se sont maintenues jusqu'à nos jours.

En outre, le communiqué, le bilan des représentations et la brève théâtrale cohabitent, dans plusieurs journaux, sur une période assez longue. Étant donné qu'ils sont publiés côte à côte et qu'on les regroupe souvent sous un titre commun, le lecteur attend des trois types de textes une similarité de ton. Leur mise en parallèle fait aussi en sorte que les réserves émises dans ceux-ci sont rarement très marquées. Un traitement à ce point sévère aurait pour effet de désavantager outrancièrement un théâtre au détriment des autres. Lui réserver un tel sort irait de plus à l'encontre de l'encouragement explicite des journaux francophones de l'époque envers les initiatives culturelles en langue française. Or une entreprise théâtrale d'envergure risquée, un jour ou l'autre, d'avoir recours à la publicité pour assurer le rayonnement de ses activités. À terme, la mise sur pied d'un théâtre national¹² et ses répercussions sur la population canadienne-française sont généralement vues comme favorables au développement de la presse, qui dessert, après tout, la même clientèle. Un premier équilibre est ainsi trouvé entre la direction du journal, son lectorat, et le producteur de spectacles, perçu comme un annonceur en puissance.

¹¹ Tice L. Miller, *Bohemians and Critics, American Theatre Criticism in the Nineteenth Century*, New Jersey/London, The Scarecrow Press/Methuen, 1981, p. 5-6. L'auteur résume ainsi la situation : « Existing side-by-side with serious attempts at criticism were paid puffs — press releases — manufactured by managers and their agents to circumvent criticism and increase attendance. Editors were given season passes for themselves and their families ; they in turn were expected to provide space for the puffs. Critics were provided with gifts, including refreshments at the theatre. A “cold cut room” at the Bowery Theatre in 1826 offered beverages, food and writing materials for the press. According to Charles Durang in *His History of the Philadelphia Stage, Between the Years 1749-1855*, Charles Gilfert, manager of the Bowery Theatre, began the practice of hiring a press agent to manufacture opinion about plays and actors during the 1827-1828 season. [...] Managers did not deny that such practices existed ; they regarded them as normal. »

¹² Dans la presse hebdomadaire, Zéphyrin Mayrand est, à ma connaissance, le premier d'une longue lignée à réclamer l'implantation d'un théâtre national (« Causerie. Nos théâtres », *Le Monde illustré*, 4 novembre 1899, p. 419) : « L'art de la scène a déjà fait des progrès chez les Canadiens français ; certains collègues s'y sont voués avec succès. Citons entre autres le Collège de l'Assomption qui s'est donné le luxe d'une splendide salle académique et théâtrale, et qui a su faire surgir parmi ses élèves des acteurs de mérite, des artistes en herbe dont le talent ne demande qu'à être poussé, pour arriver au premier rang. C'est ainsi que l'on donne au jeune homme une noble hardiesse, une bonne élocution, des manières distinguées. Pourquoi ne pourrions-nous pas créer un théâtre national, un théâtre canadien-français ? » Parmi les commentateurs contemporains à aller dans le même sens, citons notamment Jules Jéhin-Prume et Gustave Comte.

Genres composites, portraits et dessins d'artiste

L'éclosion des formes brèves conditionne également les premiers développements de la critique à apparaître régulièrement dans la presse hebdomadaire. Ces appréciations critiques trouvent place dans un genre, le pêle-mêle culturel, lui-même constitué d'un assemblage de formes courtes plus ou moins reliées les unes aux autres de manière à donner un aperçu des événements artistiques de la semaine. Le commentaire sur un concert, une exposition et un spectacle peut y côtoyer la notice nécrologique, l'annonce du voyage à l'étranger d'un artiste, de même qu'un fait divers relatif à une vedette internationale. Une signature fédère assez souvent ce matériau composite. Dès lors, il est possible au titulaire de la rubrique de prendre ses distances avec les informations qu'il a glanées çà et là. Faute de temps pour tout voir, la tentation est pourtant forte de continuer à recycler des bouts de communiqués de toute provenance.

Ces pêle-mêle, qu'ils soient intitulés « Notes d'art », « Causerie », « Théâtres, concerts, etc. » ou « Dans le monde artiste », favorisent l'émergence des premiers critiques dramatiques, dont nous savons, à coup sûr, qu'ils suivent avec régularité l'activité théâtrale montréalaise d'expression française. De 1899 à 1901, Gustave Comte, Frédéric Pelletier et Jules Jéhin-Prume appartiennent à un premier groupe restreint qui se prononce sur la production théâtrale, dans ces pêle-mêle que l'on retrouve dans les pages des *Débats*, de *L'Avenir*, du *Monde illustré* et du *Passe-Temps*. Certains d'entre eux y entament une carrière qu'ils poursuivront dans des journaux au rayonnement plus important. Ce premier mouvement s'essouffle néanmoins au bout de deux saisons théâtrales, faute de soutien avant tout de la part des directions des journaux, que ce soit en raison de préoccupations commerciales, de l'opposition cléricale ou encore des luttes intestines au sein des organes de presse. Face à l'adversité, la direction aime mieux se servir des billets de faveur des théâtres pour ajouter à la rétribution de journalistes mal rémunérés¹³ que d'allonger la liste, bien longue dans certains cas, de ses ennemis.

Peu après, la vogue du portrait et du dessin d'artiste, genres moins compromettants et plus adaptés à une activité théâtrale naissante, vient soutenir

¹³ Les témoignages abondent quant aux mauvaises conditions faites aux journalistes au début du XX^e siècle. Voir, par exemple, Hélène Pelletier-Baillargeon, *Olivar Asselin et son temps*, Montréal, Éditions Fides, 1996, t. I. La biographe d'Olivar Asselin fait la description suivante de ce qui attend le rédacteur à l'emploi d'un petit hebdomadaire francophone au tournant du siècle : « Travail précaire, artisanal, improvisé, mal rémunéré, mais que viennent compenser l'amitié, les trouvailles, les ruses, les bons mots et les morceaux de bravoure. » (p. 98)

une vie théâtrale en grande partie alimentée par des artistes de passage. Aussi les deux genres n'ont-ils pas de mal à se répandre. Ces représentations de l'artiste sont mieux à même que le pêle-mêle de sceller l'alliance de la scène et de la presse, secteurs économiques interdépendants et tous deux en butte à l'intransigeance du clergé. Les coûts engendrés par les « Profils » ou les dessins les empêchent toutefois de concurrencer vraiment le trio communiqué-bilan-nouvelle. En matière d'espace noirci et de temps rédactionnel demandé, il est assurément difficile de produire à moindre coût, à moins qu'il ne s'agisse de reprendre une dépêche d'un journal concurrent, sans prendre la peine d'en citer la source — autre pratique courante à l'époque.

La querelle de *Quo vadis* ?

L'abandon par *Les Débats* du pêle-mêle culturel illustre le risque qu'il y a pour un journal, même enclin au brassage d'idées, à s'ouvrir à des positions tranchées. Le 30 juin 1901, Jean Badreux fait paraître une critique dévastatrice de *Quo vadis*?, dans la production du Théâtre National Français. Il exécute le spectacle, trop éloigné, à son avis, du goût français : « M. Paul Cazeneuve peut avoir un talent spécial pour réussir auprès des Yankees, mais il ne vaut absolument rien lorsqu'il veut transporter la lourdeur du théâtre américain sur la scène française. C'est dire que son *Quo vadis*? est exécration, en dépit des annonces à tant la ligne qui affirment son excellence¹⁴. » Or, c'est la première fois que le journal accueille dans ses colonnes un compte rendu de cette longueur, portant, par surcroît, sur une seule représentation. Mais la réaction est telle — de la part du théâtre, faut-il présumer — que la rédaction s'empresse d'intervenir pour en atténuer l'effet. Quelques mois plus tard, à la critique unique et au pêle-mêle succède une série d'inoffensives caricatures d'artistes. La pression a eu raison de la direction qui avait sur les bras une querelle bien embarrassante.

En effet, sous le pseudonyme de Jean Badreux, se cachait Henry Roullaud, le père de Mlle Bérange, comédienne — momentanément écartée du théâtre même qui a produit le spectacle violemment pris à partie. De plus, le critique improvisé s'en prenait à Paul Cazeneuve au moment où ce dernier était en train de s'imposer comme la plus grande vedette de son temps sur la jeune scène montréalaise d'expression française. Et on lui reprochait justement de réussir par des moyens trop américains. La rédaction appuie Jean Badreux sur ce point, mais ressent le besoin de rassurer

¹⁴ Jean Badreux [pseudonyme de Henry Roullaud], « *Quo vadis* ? », *Les Débats*, 30 juin 1901, p. 3.

ses lecteurs qu'il ne s'agit pas là d'un parti pris contre un théâtre ayant du succès¹⁵.

Que cette querelle réduise au silence ceux qui cherchent à se prononcer sur la valeur des spectacles francophones dans les pages de l'organe qui en avait soutenu le plus décisivement le développement, montre bien la marge étroite qui est laissée à la critique de l'époque. Si elle ne soutient pas la norme française, elle se met à dos l'élite cultivée ; si elle fait fi des goûts américains des spectateurs, son jugement est démenti par le grand public auprès duquel son influence devient négligeable. Aux yeux de la direction des *Débats*, la discussion esthétique devient périlleuse car elle révèle un clivage social qui va à l'encontre du sentiment d'unité nationale que l'hebdomadaire tente de susciter. Plus profondément, ce conflit sur la norme à observer mine l'apparence d'impartialité sur laquelle la réflexion critique est censée reposer, à plus forte raison quand il s'agit d'un discours n'ayant pas encore acquis ses lettres de noblesse. Conséquence radicale, l'incident met fin à la réflexion sur le théâtre au sein de l'hebdomadaire qui s'y était adonné avec le plus de régularité et le plus sérieusement. Décidément, l'idéalisme des *Débats*, première manière, cédait la place à une prudence et un bonententisme de surface qui ne réussiront pas davantage à assurer la survie du périodique.

L'abandon du commentaire critique aux *Débats*, ainsi que le virage commercial entrepris en 1901 par *Le Monde illustré* ont raison, au tournant du XX^e siècle, des velléités réflexives d'une presse hebdomadaire à dominante culturelle. Les enjeux politiques et commerciaux priment alors sur le développement de la réflexion théâtrale. Pour autant, ces premières tentatives ne sont pas sans lendemain. Deux des trois critiques qui s'y sont fait la main, Gustave Comte et Frédéric Pelletier, demeureront actifs comme journalistes pendant de nombreuses années encore et continueront ailleurs et longtemps à exercer leur jugement sur les arts.

Accélération de la commercialisation des rubriques théâtrales

En octobre 1902, *Le Rappel* paraît se souvenir du travail effectué par Gustave Comte, Jules Jehin-Prume et Frédéric Pelletier lorsqu'à son cinquième numéro, la direction de l'organe des jeunes conservateurs assigne un

¹⁵ « D'abord, l'article de Jean Badreux n'était nullement hostile au Théâtre National Français. Nous avons avec ce théâtre des relations agréables que nous ne désirons pas voir cesser, et nous estimons de plus que son existence et sa prospérité toujours croissante constituent un précieux agent économique au sein de notre bonne ville. » (La rédaction, « À propos de "Quo Vadis ?" », *Les Débats*, 7 juillet 1901, p. 1)

titulaire à sa « Chronique d'Art ». Paul Yvel, alias W. Dagenais, y officiera à peine deux mois, avant de se voir remplacé par une série de communiqués en guise de rubrique dramatique. Mais le journaliste a eu le temps d'affirmer des positions clairement anti-cazeneuviennes¹⁶, positions difficilement conciliables avec la décision ultérieure du journal de vendre de la réclame aux théâtres. Des raisons strictement commerciales dictent alors le changement de ton. L'activité théâtrale est dorénavant présentée sous un jour outrageusement favorable aux annonceurs. Dans cette veine, quand la rédaction du *Bulletin* associe une signature à sa chronique dramatique en septembre 1905, Jacques Squire doit-il se contenter de rendre plus vivants les communiqués transmis par les salles de spectacle. De son propre aveu, sa tâche consiste principalement à « les [les spectateurs] inviter à fréquenter assid[û]ment les théâtres de Montréal¹⁷ ». La plus-value qu'il confère à ces communiqués ne paraît pas convaincre ses patrons de retenir ses services, puisque sa signature au bas de la rubrique théâtrale disparaît avant même que l'année ne soit terminée.

Au reste, la seule critique digne de ce nom à figurer dans *Le Bulletin* paraît le 3 novembre 1907 à la faveur d'une tribune libre. Deplans, de son vrai nom Charles Holmes, décide, de son propre chef, d'accomplir ce que l'hebdo se refuse à faire : établir le mérite de ce que produisent des théâtres montréalais comparables. Le critique improvisé profite de ce qu'au cours de la même semaine, *Raffles* prenne l'affiche de deux théâtres montréalais, pour comparer les deux productions. Ses préférences vont à la mise en scène et à l'interprétation des artistes du Théâtre National Français, plus soucieux, selon lui, de vraisemblance culturelle que leurs homologues du Théâtre des Nouveautés. Il est vrai que le directeur Heurion a cru suffisant de copier le Théâtre Réjane dans sa matérialisation des aventures d'un gentleman cambrioleur anglais. D'une part, Charles Holmes prouve par l'acuité de ses observations qu'il existe des personnes dotées des compétences nécessaires à l'exercice d'une critique nuancée ; d'autre part, il fait la preuve qu'une certaine impartialité est possible, même en présence de deux normes concurrentes. Son initiative demeure malheureusement isolée.

¹⁶ Dans sa « Chronique d'Art » (*Le Rappel*, 2 novembre 1902, p. 3), Paul Yvel écrit : « [J]e ne parle pas, soit dit en passant, de certain théâtre de la rue Ste-Catherine, dans l'[E]st, déclaré depuis longtemps hors concours pour les traductions grotesques des mélodrames américains et faisant spécialité des galimatias assaisonnés de coups de canons. » Il récidive, lors de sa dernière chronique, le 23 novembre 1902 : « La pièce à l'affiche au [Théâtre] National Français, *Le Cavalier de France*, a été jouée avec beaucoup d'ensemble ; tous les acteurs également mauvais, et ce drame sans queue ni tête, est une véritable ineptie. »

¹⁷ Jacques Squire, « Chronique théâtrale », *Le Bulletin*, 3 septembre 1905, p. 3.

Les exemples précédents indiquent que le vent de commercialisation qui souffle sur la presse hebdomadaire s'accélère de 1904 à 1909. La « repolitisation » du secteur ne semble pas avoir profité à un examen plus libre des spectacles. Néanmoins, la recherche d'un compromis acceptable ne disparaît pas complètement.

L'exception significative du *Nationaliste*

À compter de 1904, l'hebdomadaire incarnant le mieux cette quête d'un regard sur le théâtre, qui ne soit pas dicté uniquement par des préoccupations publicitaires, est *Le Nationaliste*. À plusieurs égards, la publication dirigée par Olivar Asselin prend la relève des *Débats*. À l'instar du *Combat* et de *L'Action*, qui en ont été les avatars sous de nouveaux noms, *Les Débats* n'ont pas survécu à l'intransigeance de Monseigneur Bruchési¹⁸. De son côté, *Le Nationaliste*, qui voit le jour un mois et des poussières après l'abdication des premiers, fait montre d'une radicalisation du sentiment anti-impérialiste à l'origine de la feuille lancée par Louvigny de Montigny. On passe d'une volonté d'indépendance vis-à-vis du pouvoir à une attitude d'opposition appelant une autonomie politique fondée sur « la création d'un esprit national » distinct. Sur le plan culturel, le directeur de l'organe nationaliste vise un développement intellectuel essentiellement canadien¹⁹.

En revanche, Olivar Asselin, qui promet pourtant des journalistes prompts à signer leurs articles de leur propre nom, ne semble pas en voir la nécessité pour ceux qui écrivent sur le théâtre. *Latude*, *Falstaff*, *Le Supplément*, *M. Le F.*, *Le monsieur du balcon*, *La demoiselle du balcon* et *Turc* sont autant de pseudonymes qui se suivent au commentaire théâtral dans les colonnes de l'organe nationaliste. À chaque signature correspond une formule appelée à contrebalancer l'espace abondant réservé aux communiqués émanant directement des théâtres, assemblés au sein d'une chronique qui porte tantôt le nom d'« Amusements », tantôt celui de « Gazette théâtrale ».

¹⁸ Le 4 octobre 1903, frappé d'interdiction par l'archevêque de Montréal, *Les Débats* se sabordent, mais des rédacteurs reprennent aussitôt la formule sous les noms de *Combat*, puis de *L'Action*, quand court la rumeur d'une nouvelle interdiction (André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, t. IV (1896-1910), p. 174).

¹⁹ Le 6 mars 1904, à la une de la première édition du *Nationaliste*, Olivar Asselin fixe dans « Notre programme » les objectifs à atteindre : « 1° Pour le Canada, dans ses relations avec la Grande-Bretagne, la plus large mesure d'autonomie compatible avec le maintien du lien colonial » ; puis « 3° Adoption par le gouvernement fédéral et les gouvernements provinciaux d'une politique de développement économique et intellectuel essentiellement canadienne ».

Latude²⁰, la première signature à imprimer brièvement sa marque sur la chronique théâtrale, d'août à décembre 1904, y voit surtout l'occasion d'ironiser sur la piètre qualité de la critique publiée dans *La Presse*, et de souligner, ponctuellement, l'actualité d'une pièce, sans beaucoup s'attarder sur la représentation. Falstaff, alias Henriette Bourassa, introduit, de septembre à octobre 1905, une revue de la semaine théâtrale, version condensée du feuilleton parisien, qui précède l'enfilade de communiqués. Sous sa plume, la chronique comprend deux parties : « La semaine au théâtre » suivi de « À l'affiche ». Sinon, elle évite la méchanceté envers les acteurs, tout en se portant à la défense du public. Celui qui lui succède en novembre, Le Supplément, fait preuve de moins de délicatesse. Il s'insurge contre la monotonie du répertoire joué, appuie une pièce naturaliste au nom de la critique sociale qui s'en dégage, et se met à dos les acteurs des deux principaux théâtres francophones de Montréal dès son deuxième texte. Ce qui lui vaut une verte réplique d'un dénommé Raoul de Crézennes qui suggère, au nom de ses collègues, son renvoi pour incompetence. L'artiste lui reproche notamment de ne pas avoir tenu compte qu'un des acteurs, dont le critique remettait en cause le talent, en remplaçait un autre, indisposé. Il faut ensuite attendre avril 1906 pour que *Le Nationaliste* désigne une autre responsable de la critique théâtrale. Marie Le Franc, qui signe M. Le F., est une romancière française fraîchement débarquée au pays. Celle-ci devient la première à proposer à plusieurs reprises un compte rendu portant sur une représentation spécifique²¹ — genre qu'apparemment, elle reprendra en octobre 1906 sous le pseudonyme de La demoiselle du balcon. Par ses commentaires, elle cherche à guider le spectateur, et invoque à son tour le critère de vraisemblance culturelle, plus important pour le public, à ses yeux, que pour certains artistes de la scène. Avant elle, Le Monsieur du balcon retourne, quant à lui, sous le titre trompeur de « Nouvelles théâtrales », à une sorte de revue de la semaine théâtrale à la Falstaff, mais dans un texte détaché de la chronique et sur un ton divertissant, proche des grands feuilletonistes français²². À leur instar, la

²⁰ Latude, pseudonyme dont on ignore qui il masque, semble renvoyer au héros de Guilbert de Pixérécourt et d'Auguste-Anicet Bourgeois. Officier français sous Louis XV, il est emprisonné parce qu'amoureux de la Pompadour, il ne s'est pas montré assez discret. Il est la figure centrale du mélodrame, *Latude ou 35 ans de captivité*. Voir à ce sujet Latude, « Les Amusements », *Le Nationaliste*, 13 novembre 1904, p. 3.

²¹ En décembre 1905, Marie-Louise Milhau la précède dans *Le Nationaliste*. Elle produit une appréciation très fouillée de la *Phèdre* de Racine, dans l'interprétation de Sarah Bernhardt.

²² Le 19 août 1906, par exemple, il écrit joliment à propos de l'ancien directeur du Théâtre National Français : « Monsieur [Fernand] Dhavrol prend de superbes achigans à Chambly, il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'il a beaucoup pêché. »

moralité n'est pas son fort et pas davantage l'analyse de la représentation. Il préfère de beaucoup parsemer ses textes de bons mots. Il s'évertue de plus à ne pas froisser les comédiens et à réserver son jugement pour le plus fort de la saison qu'il n'aura jamais l'occasion de commenter.

En fait, la première plume à satisfaire la direction du *Nationaliste* durant une année entière sera Turc. Sous ce pseudonyme, Marcel Dugas produira, à chaque semaine, d'octobre 1909 à mai 1910, des comptes rendus de spectacles tenant l'affiche à Montréal, tout en réussissant le tour de force de parler le moins possible de la représentation. Au fil de sa « Chronique théâtrale », il s'attarde principalement aux pièces. Il en résume l'intrigue, fait le portrait des principaux personnages et pose des « jugements sur la valeur morale des actions et des situations²³ ». Sauf exception, il réserve les derniers paragraphes à des observations sur la représentation qu'il formule de manière nettement plus cavalière qu'il ne commente le texte. Par exemple, dès sa seconde chronique, à propos du costume de Madame Schuller, il s'exclame : « Il était atroce votre déshabillé chinois ! » Plus tard, le 17 avril 1910, il lance, excédé : « M. Palmieri pourrait-il crier un peu moins fort ? Cela devient désagréable à la fin. » Marcel Dugas a d'ailleurs réuni dans *Le théâtre à Montréal. Propos d'un huron canadien* la plupart de ses dix-neuf « Chroniques théâtrales ». Fait significatif, il a pris bien soin de les expurger de toute référence à la vie culturelle montréalaise. Par l'éclat de son style, le critique vise avant tout à plaire à une élite francophile, qui ne cherche rien tant qu'à imiter la culture de la mère patrie, la morale exceptée. Car le jeune Marcel Dugas est épris d'assainissement moral et d'épuration linguistique, envisagés comme un seul et même combat devant mener à la « régénération » de la nation. À cette fin, la France conservatrice sert de modèle à l'élite canadienne-française que le peuple doit, à son tour, imiter afin de se « désaméricaniser ». Fort de son rôle de directeur de conscience, Marcel Dugas ne perd aucune occasion de sermonner une « population qui manque absolument de goût et de sens théâtral, chez qui les productions littéraires les plus grotesques trouvent des applaudissements et des éloges²⁴ ». Pour Marcel Dugas, le sérieux de la cause culturelle justifie le ton acerbe des ses remarques.

²³ Alonzo Leblanc, « *Le théâtre à Montréal. Propos d'un huron canadien* », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, t. II : 1900-1939*, Montréal, Éditions Fides, 1980, p. 1075.

²⁴ C'est ainsi qu'il apostrophe le public du Théâtre National Français (voir Turc [pseudonyme de Marcel Dugas], « Chronique théâtrale. *Le Maître de forges* », *Le Nationaliste*, 6 mars 1910, p. 3).

Quoi qu'il en soit, les sept signatures, qui se relaient à la rubrique théâtrale du *Nationaliste* en six ans, de même que la multiplicité des genres abordés pour commenter le théâtre, illustrent bien que la conciliation publicité/critique est malaisée à Montréal en ce début de siècle. Elle l'est plus encore quand plusieurs des journaux, auxquels revient cet arbitrage, reposent sur des assises financières incertaines et qu'il en va de même des annonceurs sollicités. Ajoutons à cela le poids symbolique attaché au fait de signaler à une société inquiète de son avenir, tout particulièrement de la survie de sa langue et de sa culture²⁵, que ses premiers pas dans les arts de la scène sont parfois chancelants. Au surplus, les avis divergent totalement quant au modèle théâtral à suivre. Or les uns et les autres ne se montrent pas plus accommodants pour autant. Par surcroît, la question de ce qui est moralement tolérable sur une scène crée encore bien des remous. On admettra, dès lors, qu'une seule plume puisse difficilement faire l'unanimité bien longtemps même au sein d'un organe rassemblant un lectorat soi-disant homogène en termes idéologiques.

Au fond, la valse-hésitation du *Nationaliste* en matière de réflexion théâtrale avant 1909 reprend, avec peut-être plus d'acuité, les atermoiements du *Rappel* et du *Bulletin* dont il a été question précédemment, ainsi que la dernière tentative qui intervient à l'*Album universel* de mars à avril 1906, afin d'imposer une approche critique heurtant le moins de susceptibilités possibles. Encore là, l'anonyme et prude titulaire assignée à l'appréciation des spectacles ne réussit pas à trouver grâce auprès du directeur d'allégeance conservatrice, Guillaume Alphonse Nantel. La « Chronique des théâtres » est abandonnée après seulement cinq semaines d'essai²⁶. En somme, comme on l'a parfaitement compris au *Nationaliste*, il est nettement plus facile de se moquer de la critique qui se pratique ailleurs que de proposer une formule ayant la moindre chance de persister au-delà de quelques semaines.

²⁵ Les hebdomadaires montréalais du début du siècle se montrent obsédés par l'avenir de la « race ». La plupart d'entre eux consacrent au moins un grand dossier, courant souvent sur plusieurs numéros, à cette question. Mais ils y reviennent aussi périodiquement. Les titres donnés à ces articles parlent d'eux-mêmes : « Notre avenir » (*Les Débats*, 25 mars 1900, p. 4) ; « Qu'advient-il de la race canadienne-française en ce XX^e siècle ?... » (*Le Monde illustré*, 16 mars 1901, p. 2) ; « L'Avenir des Canadiennes françaises » (*Le Nationaliste*, 19 novembre 1905, p. 1) ; « Le bilan d'un pays. L'agonie d'une race » (*Le Pays*, 19 août 1911, p. 2) ; ou encore « Nous avons failli à notre mission » (*Le Pays*, 20 janvier 1912, p. 1).

²⁶ Autre exemple que ce qui se passe au *Nationaliste* n'est pas un phénomène isolé, Diable Rose, qui propose au *Passe-Temps*, du 28 décembre 1907 au 25 janvier 1908, des comptes rendus réunis dans une chronique intitulée « La semaine dramatique ». Celle-ci ne dure que trois numéros.

Changement de cap

Le vent tourne en matière de commentaire théâtral aux abords de 1910. Il faut dire que la presse hebdomadaire se reconfigure. En cinq ans, trois feuilles progressistes viennent concurrencer *Le Nationaliste* et impriment une vigueur nouvelle au secteur. Le théâtre n'échappe pas au mouvement. *L'Action*, *Le Pays*, ainsi que *L'Autorité*, mais ce dernier avec moins de conviction, se mettent de la partie. Ces hebdomadaires invitent des collaborateurs de premier plan à s'emparer de la rubrique théâtrale pendant une période variable. L'effet d'entraînement fait en sorte que, de 1910 à 1914, le public peut souvent fréquenter la prose d'au moins deux commentateurs actifs, parfois davantage, et ce, même si l'activité théâtrale, au cours de la décennie, montre déjà des signes d'essoufflement. À la suite de la faillite du Théâtre des Nouveautés en 1908, Montréal peine désormais à faire vivre simultanément deux théâtres d'expression française. Un rétablissement suit. Cependant, 1914 voit à nouveau le Théâtre National Français occuper seul le terrain dévolu aux professionnels francophones. Ces difficultés des entreprises théâtrales rendent encore plus significatifs les progrès réalisés par des journaux, souvent à peine nés, dans le domaine du commentaire dramatique.

Même *Le Nationaliste*, dont l'ardeur à l'égard du théâtre est bien relative, ne peut rester complètement à l'écart du mouvement et l'on y maintient une couverture électorale de l'activité dramatique montréalaise, en dépit des réticences d'une bonne partie de la rédaction envers certaines formes théâtrales²⁷. Il est vrai que le renouveau a partiellement pris forme dans ses propres pages avec l'affectation de Marcel Dugas à la rubrique théâtrale d'octobre 1909 à mai 1910, saison durant laquelle le jeune Aristarque²⁸ se

²⁷ Cette réticence à l'endroit du théâtre s'accroît dès l'instant où *Le Nationaliste* devient l'édition dominicale du *Devoir*. Elle vient de haut, puisque les témoignages concordent, qui attestent de l'insensibilité d'Henri Bourassa à l'art en général et au théâtre en particulier. Dans ses souvenirs, le journaliste Ernest Schenk est explicite : « On ne l'a jamais vu vibrer au souffle de l'art, ni vénérer le Beau, ni s'abandonner à la magie de la musique, ni céder aux sortilèges de la poésie. » (Ernest Schenk, *Silhouettes de journalistes. Vedettes et simples troupières – sans fiel et sans fard. Aussi, souvenirs d'un imprimeur*. Le Devoir à une époque mouvementée, Montréal, Thérien Frères, 1970, p. 31) Par ailleurs, Victor Barbeau a souvent raconté qu'à la suite du tollé provoqué par ce qu'il a écrit sur la troupe de Julien Daoust, [Henri] Bourassa « tout étonné [...] de voir que *Le Nationaliste* publiait des chroniques dramatiques, [...] a fait savoir à [Frédéric] Pelletier que ça ne l'intéressait pas, alors on les a supprimées » (Entrevue donnée par Victor Barbeau à Radio-Canada en 1981 et citée par Chantale Gingras, *Victor Barbeau. Un réseau d'influences littéraires*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2001, p. 28).

²⁸ *Le Petit Larousse illustré*, éd. 1984, écrit au sujet d'Aristarque (v. 215 - v. 143) que ce grammairien alexandrin qui fut aussi une critique constitue le « type du critique sévère ». Par ailleurs, « A. Ristark » est aussi le pseudonyme employé par un collaborateur du *Passe-Temps*

montre particulièrement sévère envers la légèreté du répertoire français. Il reproche aux auteurs parisiens, nonobstant l'admiration sans borne qu'il voue à la France, leur penchant pour les situations scabreuses, incompatible avec la « mentalité canadienne ». D'ailleurs, tous ses commentaires portent sur des auteurs européens, sauf deux. Il s'avise ainsi de commenter la revue *A, E ou U Hein !* d'Ernest Tremblay et de Georges Dumestre. À l'évidence, ni le sujet ni la langue des revuistes ne sont jugés dignes de sa plume. Il s'agit de sa plus courte chronique. D'emblée, le critique s'avoue en terre inconnue. « Sont-ce des hiéroglyphes ? » sont ses premiers mots. Paris est trop loin, sans doute, pour que le critique puisse y comprendre quelque chose. Au départ de Marcel Dugas, il faudra attendre le second Turc pour que le théâtre reçoive à nouveau un traitement de choix dans *Le Nationaliste*. Victor Barbeau reprendra alors la formule de Marcel Dugas : longue analyse de la pièce, suivie de quelques notes hâtives jetées en pâture aux comédiens. Mais, avec encore plus de mordant contre ce qui ne vient pas de Paris, comme l'apprendra à ses dépens Julien Daoust²⁹.

Entre les deux Turcs, quatre autres collaborateurs du *Nationaliste* toucheront plus sporadiquement aux arts de la scène : Frédéric Pelletier, Paul J. Ouimet et Gaulaf, pseudonyme commun de Conrad Gauthier et de Napoléon Lafortune — cas unique dans la presse généraliste d'une quinzaine de chroniques uniquement consacrées à l'activité des amateurs. De son côté, Paul J. Ouimet s'occupe d'art lyrique en 1911 et en 1912³⁰. Il déplore incidemment la dépravation colportée, à ses yeux, par le théâtre et *a fortiori* par le cinéma. En 1912 et en 1913, Frédéric Pelletier parlera à l'occasion d'opéra à la faveur de sa chronique, « La vie musicale ». Comme son titre l'indique, ce pêle-mêle aborde tout ce qui entoure le monde de la musique,

qui y signe des portraits en 1903 et en 1904.

²⁹ Victor Barbeau mène contre Julien Daoust une campagne obstinée qui commence le 14 février 1915 par une critique très dure de *La Conscience d'un prêtre*. Elle se poursuit par une contestation publique de la décision de Julien Daoust de ne pas l'inviter aux premières de son théâtre le 31 octobre 1915. Deux semaines plus tard, soit le 14 novembre, il signe un compte rendu dévastateur de sa pièce, *La Création du monde*. Il réclame enfin qu'il soit démis de ses fonctions de directeur du Théâtre National Français.

³⁰ Ernest Schenck, *Silhouettes de journalistes. Vedettes et simples troupiers – sans fiel et sans fard. Aussi, souvenirs d'un imprimeur. Le Devoir à une époque mouvementée, op. cit.*, p. 8. L'ancien journaliste du *Devoir* brosse un portrait peu flatteur du jeune homme qu'il oppose à son collègue s'occupant de théâtre amateur : « De vieille famille bourgeoise, baryton à la mode, soliste à Saint-Louis-de-France, portant beau, de belles manières, un peu fat, P.-J. O. –, paraphe employé pour de courts comptes rendus de concert, – faisait merveilleusement contraste avec Lafortune. [...] La rigolade n'était pas le fort de ce serviteur de la Musique avec un grand M, pas loin de croire que la Critique avec un grand C est un sacerdoce. »

incluant l'opéra et l'art lyrique, mais on n'y trouve pas de comptes rendus de concerts. La question de la critique ne cesse néanmoins de le préoccuper. À plusieurs reprises, il s'inscrit en faux contre l'anonymat qui prévaut dans le domaine de la critique. À son avis, « [l']impersonnalité en art est une absurdité³¹ ». En matière d'opéra, il se bat bec et ongles « pour empêcher qu'on écarte les œuvres françaises³² ». Sa lutte contre ce qui vient des États-Unis se double d'un nationalisme culturel où il est nécessaire de faire une place aux musiciens canadiens : « Notre mission [...] c'est de faire une guerre à mort à l'américanisme dans le domaine culturel, c'est d'encourager ce qui vient de nous, d'abord. Le moyen, c'est de combattre l'influence yankee en produisant, nous aussi, quelque chose³³. » À l'évidence, le modèle français est celui qu'il a en tête. Frédéric Pelletier affiche, par contre, moins de morgue à l'égard du public que la plupart de ses confrères du *Nationaliste*. Au sein du journal, seuls Conrad Gauthier et Napoléon Lafortune, dont le regard vif et joyeux se pose sur l'activité des amateurs, se montrent encore plus amènes que lui envers le spectateur moyen.

Victor Barbeau a vingt ans lorsqu'il se met à écrire sur le théâtre au *Nationaliste*. Il le fait sous son propre nom, car il ne prendra le pseudonyme qui restera attaché à son nom qu'en 1921, quand il lancera *Les Cahiers de Turc*, revue de critique littéraire qu'il écrit de A à Z. Du 20 décembre 1914 au 9 avril 1916, Victor Barbeau reprend la chronique dramatique là où Marcel Dugas l'avait laissée le 15 mai 1910. Dès sa première critique, il pourfend l'immoralité du *Voleur* de Henry Bernstein qu'il accuse de faire « œuvre de téréatologiste³⁴ ». Mais on sent, comme chez Marcel Dugas, que, derrière les réticences qu'il exprime (« Mais ce talent, si talent il y a, est écrasé par l'obscénité³⁵ »), l'étudiant n'en est pas moins affecté par le modernisme de plusieurs comédies qu'il juge faibles mais intéressantes. De plus, un même élitisme anime les deux écrivains en devenir, et les conduit à rejeter les formes de théâtre populaire et à se gausser du public qui les apprécie. Mais le contexte a changé. L'intransigeance du jeune Victor Barbeau se heurte à une crise théâtrale dont il tarde à mesurer l'ampleur. Celle-ci est précipitée par la popularité du cinéma et le début de la Grande Guerre. Les positions du critique novice ne s'assouplissent pas pour autant. Il ne cesse de s'en prendre à l'apathie du public, à son anglophilie, et de cravacher ceux qui, comme

³¹ Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Nationaliste*, 8 septembre 1912, p. 3.

³² Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Nationaliste*, 3 novembre 1912, p. 3.

³³ Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Nationaliste*, 3 mars 1912, p. 4.

³⁴ Victor Barbeau, « Le théâtre. *Le Voleur* », *Le Nationaliste*, 20 décembre 1914, p. 5.

³⁵ *Idem*.

Julien Daoust, s'abaissent à lui présenter des « inepties ». Car, pour Victor Barbeau comme pour Marcel Dugas, « l'épuration du goût du public³⁶ » ou, si l'on préfère, sa « désaméricanisation » constituent une lutte à finir. Et, aux yeux d'idéalistes si fervents, l'heure n'est surtout pas aux compromis.

L'apport des revuistes

La naissance du *Pays* modifie en profondeur la dynamique de la presse hebdomadaire montréalaise sur le front culturel. Fondé en janvier 1910 par Godfroy Langlois, ce journal libéral est le premier hebdomadaire à embaucher un collaborateur régulier, attiré seulement au théâtre, et signant ses articles de son propre nom. Le premier titulaire en est le comédien, chanteur et revuiste Ernest Tremblay. Dès la première édition du *Pays*, il est de la partie, preuve incontestable de la sympathie de la direction à l'égard de l'activité théâtrale. Dans son « Feuillet théâtral », l'auteur de revues commence par jeter un regard plus général sur le théâtre de son temps avant de se mettre à commenter les spectacles courants. Durant les deux saisons où il officie, son regard tranche avec celui de ses contemporains. Dès sa première chronique, il se porte à la défense de la comédie³⁷, à une époque où ce type de spectacles est fort mal vu au Québec. De plus, son attention à la représentation est supérieure, et de loin, à celle de ses collègues. Ainsi, ses observations sur le jeu des acteurs ne dénotent aucune vision en surplomb. Chose rare, ses remarques dénoncent autant le dédain des experts phraseurs envers ce qu'il appelle les « manifestations du Beau » que la paresse intellectuelle du petit peuple. Enfin, aux susceptibilités exprimées par plusieurs artistes face à la critique, il oppose la bonne foi, réitérée à maintes reprises. Ses positions valent d'ailleurs à Ernest Tremblay des attaques sur plusieurs fronts : de la part d'artistes courroucés, même si ses observations paraissent mesurées par rapport à bien d'autres ; de la direction du *National* que, de son propre aveu, il n'entend pas gêner ; du *Nationaliste* dont il doit subir l'ironie et le sarcasme³⁸.

³⁶ Victor Barbeau, « Propos de théâtre. *Les Deux Noblesses* », *Le Nationaliste*, 27 février 1916, p. 3.

³⁷ Par comédie, à l'époque, on entend le théâtre moderne, surtout constitué de comédies dramatiques dans lesquelles les auteurs abordent des sujets controversés comme le divorce ou les problèmes conjugaux.

³⁸ *Le Nationaliste* laisse à peine passer une semaine avant de se moquer d'Ernest Tremblay par les moyens éprouvés du sarcasme et de la « surcorrection » linguistique. En fait, non seulement le détenteur de la rubrique théâtrale, Marcel Dugas, croise le fer avec lui en marge de sa chronique, mais un journaliste anonyme lui sert de plus une leçon d'écriture dans un

En fait, le désaccord entre lui et Marcel Dugas porte sur trois points : la moralité, la langue et la légitimité du genre théâtral auquel s'adonne Tremblay. Pour faire court, le journaliste du *Nationaliste* se montre hostile dans les trois cas. Comme il ne trouve rien à redire, sur le plan moral, aux œuvres ou aux chroniques d'Ernest Tremblay, Marcel Dugas avance face à la « cacophonie » de ses revues le concept « d'immoralité esthétique ». Tout-en-un où celui qui pêche en matière de langue³⁹, de « mauvais genre » et de manque de cohérence dramatique, est blâmé d'office. Dernière flèche du « Huron canadien » à l'encontre de son rival du *Pays*, empoisonnée celle-là, il l'accuse d'être « le prototype du cabotinisme américain » et, par conséquent, de s'écarter du théâtre à la française. Qu'à cela ne tienne, Ernest Tremblay ne se laisse pas impressionner par Turc qu'il traite de « jeune eunuque » qui « découvre de l'immoralité partout⁴⁰ ».

En janvier 1912, le successeur d'Ernest Tremblay au *Pays*⁴¹ est pourvu d'un profil similaire. Revuiste lui aussi, Roger Valois adopte une attitude

article, coiffé du titre moqueur de « Nos gloires nationales », publié le 23 janvier 1910 en page trois. Comme si ce n'était pas suffisant, le débouloonnement se poursuit le 20 février 1910. La feuille nationaliste publie alors les vers d'un revuiste concurrent, Léon May, à qui elle permet de régler ses comptes avec le chroniqueur du *Pays*, à nouveau tourné en ridicule. Léon May écrit : « Mon Dieu, je ne suis pas un auteur transcendant / Je n'ai pas de passé, je ne suis pas un barde / Comme le grand Ernest, poète décadent / Que l'univers entier en ce moment regarde. / Gazettier futile, cynique rimailleur / Aux règles du bon goût constamment il résiste / Il fait un peu de tout, est même revuiste / Et cache son esprit sous un ton trop railleur. / Deux petits mots encore à lui dire il me reste / S'il veut ne point briser son brillant avenir / En suivant ce conseil il peut y parvenir / Qu'il travaille beaucoup et qu'il soit plus modeste. » Et May d'ajouter, après sa signature, le grief dont il tient rigueur à Tremblay : « Auteur laissé pour compte de la revue *Ohé ! Ohé ! Française*. »

³⁹ Le reproche linguistique de Marcel Dugas est double. Il vise la langue du revuiste dont le défaut central s'avère certes de faire une place à la langue populaire. Car, longtemps avant *Les Belles-Soeurs*, le joual a eu cours dans la revue, ainsi que certains titres comme *Montréal en strike !* en témoignent. Clairement, Turc n'aime pas davantage le ton familier des chroniques de son vis-à-vis. Il signale, entre autres, l'écriture peu littéraire du journaliste en qui il voit un « plat cornac » (Turc, « Chronique théâtrale. *Arsène Lupin* », *Le Nationaliste*, 13 février 1910, p. 3).

⁴⁰ Ernest Tremblay, « Feuillet théâtral », *Le Pays*, 5 février 1910, p. 4.

⁴¹ Avant que Roger Valois ne prenne la relève d'Ernest Tremblay, *Le Pays* met à l'essai un certain V.R. Nous ne connaissons pas l'identité véritable de ce dernier, mais le style indique que ce pourrait bien être Roger Valois lui-même dont les initiales auraient simplement été inversées. V.R. a à peine le temps de rédiger quatre textes à l'automne 1911 quand ses initiales disparaissent de la feuille libérale. Le 20 janvier 1912, « Baptiste Poquelin » lui succède. C'est sous ce pseudonyme que Roger Valois renouera avec l'expérience de soiriste qu'il a entamée au *Canada*. La tenue de la rubrique théâtrale ne l'empêchera pas de continuer à contribuer à la section politique du *Pays*, en usant des pseudonymes Albert Chamot et Jean Brisson. Valois deviendra le rédacteur en chef de l'hebdomadaire libéral en décembre 1915.

plus favorable au modèle français, et fait preuve de moins de complaisance envers les artistes. Il se distingue également de son prédécesseur en délaissant le coup d'œil occasionnel sur les affaires théâtrales et en optant pour le strict compte rendu d'une représentation spécifique. Aussi ses commentaires prennent-ils invariablement le nom de la salle dont il analyse le spectacle : « Au Princess », « Au National », etc. Pour l'essentiel, Valois fait peu de compromis quant au répertoire, aux coupures pratiquées dans les pièces et à l'interprétation. Sur ce dernier point, Roger Valois défend son droit de différer d'opinion dans une société qui n'y est pas habituée : « Et j'ai toujours cru, écrit-il, qu'un critique pouvait dire ce qu'il pensait de l'interprétation même si son impression est aux antipodes de celle de son voisin sans que celui-ci crie à la partialité et à l'injustice⁴². » Ses échanges musclés avec le futur comédien Armand Leclair, qui remet en question son droit de critiquer le jeu des artistes du Théâtre National Français, laisse entrevoir le ferment d'anti-intellectualisme sur lequel repose la résistance à la critique. Faisant fi des habitudes des artistes et de la direction, sous le pseudonyme de Baptiste Poquelin, il persiste et signe : « Ne finira-t-on pas par comprendre que le public se fatigue de toujours revoir les mêmes gens et qu'il serait heureux si la troupe se renouvelait un peu plus souvent⁴³ ? » Il se montre toutefois sensible aux conditions de travail des acteurs et souligne la différence de conditions existant entre les théâtres des deux grandes communautés montréalaises. À l'occasion, il prend la défense des artistes contre l'administration de certains théâtres, en déplorant qu'on les utilise à toutes les sauces.

Il est le tout premier à encourager l'avènement d'une modernité littéraire, dotée d'une esthétique théâtrale qui lui est propre et de qualités dont il dresse la liste. Il demande plus de réalisme, une interprétation « vécue », des dialogues où l'on n'aurait pas peur des mots. À l'instar d'Ernest Tremblay mais différemment, il pressent qu'à la scène, une langue trop littéraire ne sert pas toujours l'action dramatique. « Qui sait, se demande-t-il encore, rêvant d'un auteur canadien qui obtiendrait du succès en Europe, si l'accent canadien ne rendrait pas la pièce encore plus intéressante⁴⁴ ? » Plus concrètement, ces premiers signes de modernité, il les repère dans le mélodrame social

⁴² Baptiste Poquelin [pseudonyme de Roger Valois], « Au National. *Jeunesse* d'André Picard », *Le Pays*, 2 novembre 1912, p. 3.

⁴³ Baptiste Poquelin, « Le début de la troupe dans *Le Refuge* » de Dario Nicomedi », *Le Pays*, 8 août 1914, p. 7.

⁴⁴ Baptiste Poquelin, « Chronique théâtrale. Au National. *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau. Aux Nouveautés. *Le Mariage de M^{lle} Beulemans* » de MM. Fesson et Wicheler », *Le Pays*, 25 octobre 1913, p. 9.

de Henry Bernstein et d'Eugène Brieux. Il éprouve, du reste, une constante nostalgie pour les audaces au Théâtre des Nouveautés et au Théâtre de l'Académie qu'une réelle curiosité animait, selon lui, sans compter que ni l'un ni l'autre ne soumettaient le choix des pièces à l'examen d'un comité de censure. Par contre, il dénonce l'imposture de certaines troupes de tournée dont les artistes médiocres recherchent indûment les applaudissements. Il stigmatise les artistes, de passage au Princess, qui agissent de la sorte : « Pour un peu, on nous amènerait le souffleur, qui est encore celui qui gagne le mieux son argent⁴⁵. » Il cesse dès lors de rendre le public responsable des échecs financiers des entreprises théâtrales. Refrain familier de la critique du début du siècle, qui pointait rarement du doigt les promoteurs, de peur que la ville ne se retrouve à nouveau dépourvue d'activité théâtrale.

Un nationalisme avant tout français

L'autre joueur important de la période au chapitre du commentaire théâtral n'est autre que *L'Action*. La feuille nationaliste, fondée par Jules Fournier en avril 1911, met quatre mois à publier de la réclame théâtrale faite maison et un an et demi à affecter un journaliste à la couverture théâtrale. Joseph Baril, qui se choisit le pseudonyme parodique d'Hugo de Saint-Victor, débute dans le métier en août 1912. Il y restera jusqu'en septembre 1913, le temps de signer une trentaine de chroniques, dont plus de la moitié, de son vrai nom, à compter de janvier de la même année. Dans ses articles, une longue analyse de la pièce est d'ordinaire suivie par des observations portant avant tout sur le jeu des acteurs. Par ses orientations esthétiques, le jeune critique de *L'Action* occupe une position mitoyenne. Il paraît à la fois respectueux de la norme française, encore que sensible à l'écart existant entre les réalités parisienne et montréalaise. Non sans ironie, il ne cesse de relever les différences culturelles à l'œuvre dans les pièces, dans le jeu des acteurs, dans les expressions du public et dans la vie courante. Au surplus, la morale ne le laisse pas indifférent. Mais il n'en fait pas une maladie. Pour autant qu'il soit en présence d'un théâtre d'idées ou encore d'une comédie ayant une résonance sociale. Ce sont ces aspects de l'art dramatique qui retiennent avant tout son attention, et il y accorde plus de valeur qu'à une stricte hiérarchie des genres⁴⁶. S'il semble sérieux sur le fond, en particulier

⁴⁵ Baptiste Poquelin, « Chronique théâtrale. Madame Yorska dans *La Vierge folle* et *La Rafale* au « Majesty », *Le Pays*, 9 mai 1914, p. 10.

⁴⁶ Joseph Baril reconnaît que la revue fait partie du théâtre canadien et il croit que la tragédie classique est passée de mode.

dans les premières chroniques où il se fait la main, bien vite Joseph Baril l'est beaucoup moins dans le ton. Sur ce plan, il subit très certainement l'influence de ses collègues de *L'Action*, Jules Fournier en tête, qui se révèlent, pour la plupart, redoutables par leur habileté à manier le trait d'esprit et la dérision. Il est même possible qu'au sein de l'organe nationaliste, on ne le trouve pas assez progressiste ni doté de suffisamment d'humour. La chose se vérifie peu après son compte-rendu de la revue *Paye Baptiste* !⁴⁷. Une semaine plus tard, un communiqué paraît pour relativiser la critique de Joseph Baril. En y regardant de plus près, il semble bien que nous ayons affaire à une note de la rédaction qui ne se donne pas pour telle. D'ailleurs, le jugement émis par la critique débutant y est révisé par un « ami de *L'Action* » selon qui *Paye Baptiste* ! « valait mieux, de beaucoup que ce qu'en a dit samedi dernier notre chroniqueur théâtral⁴⁸ ». Dans l'ensemble, ce qu'écrit Joseph Baril paraît révélateur de la tension qui travaille le milieu théâtral de l'époque, tout autant que le public. Artistes et spectateurs sont partagés entre un « idéal français⁴⁹ » prestigieux mais inaccessible et une réalité jugée trop désolante pour mériter d'être représentée sans qu'on l'embellisse. D'où l'insatisfaction manifestée de toutes parts devant des imitateurs qui ne ressemblent guère au modèle, quand on ne cède pas à la désapprobation face aux rares tentatives d'évoquer plus directement la réalité, perçues comme trop vulgaires en comparaison de ce qui se fait en France. Subsiste, de plus, le risque pour l'artiste d'être associé au théâtre américain de bas étage. Cette polarisation entre deux normes concurrentes, Joseph Baril y répond en se montrant favorable à ce qui est d'origine française. Il croit ainsi se porter fermement

⁴⁷ Hugo de Saint-Victor [pseudonyme de Joseph Baril], « Au théâtre », *L'Action*, 14 décembre 1912, p. 4.

⁴⁸ Cette remise en question du jugement de Joseph Baril est évidente, même si elle est enrobée de politesse et, bien sûr, d'humour : « Nous sommes heureux de pouvoir noter ici cette opinion, que nous sommes assurés qui ne fera pas de peine (comme dirait M. Faguet) à M. Hugo de Saint-Victor. Elle surprend d'autant moins, même après les critiques de notre distingué collaborateur, que nous connaissons personnellement, depuis longtemps, MM. Valois et Radläuer pour des hommes extrêmement spirituels et bien doués. » [Nous soulignons] L'on continue ensuite à y contredire l'essentiel de ce qu'a affirmé précédemment le critique officiel du journal. Qui ce nous peut-il désigner, sinon un supérieur de Joseph Baril, voire Jules Fournier lui-même ?

⁴⁹ L'expression est d'Arthur Laurendeau qui, parlant du chef d'orchestre Hasselmans, dit qu'il « est une force au service de l'idéal français en ce pays. Qu'il ne craigne donc pas les conspirations italo-anglaises et qu'il sache bien que, dans l'opinion des vrais connaisseurs (il y en a tout de même quelques-uns), il représente la civilisation la plus parfaite, la beauté la plus vraie, la sensibilité la plus humaine » (Arthur Laurendeau, « À l'opéra. *Le Jongleur de Notre Dame* de Massenet », *L'Action*, 7 décembre 1912, p. 1).

à la défense du caractère le plus important de la nationalité : la langue. Cette obsession de la langue est commune à cette époque⁵⁰.

De l'emprise de la publicité à un délicat contrepois

De 1898 à 1916, la presse hebdomadaire fait progressivement place à la critique dramatique comme genre journalistique. La critique est cependant bien loin d'être le seul genre pratiqué. La publicité, le communiqué, le portrait, la nouvelle, brève ou longue, la dépêche, la caricature et le reportage, pour ne nommer que ceux-là, coexistent avec la critique. C'est seulement dans les années 1910 que ces textes d'opinion deviennent plus répandus. Leur importance se voit notamment à l'espace qui leur est octroyé et au fait que plusieurs auteurs les signent de leur vrai nom, abandonnant l'ancienne pratique du pseudonyme. Avant d'aller vers une certaine stabilité, le genre n'est pas sans connaître des variations notables et même, à certains égards, des régressions. Le glissement du pêle-mêle artistique au pêle-mêle théâtral, ainsi que de la revue de la semaine à la critique ciblée, vouée à un seul spectacle, pointe dans le sens d'une spécialisation de la pratique tout en favorisant une certaine professionnalisation de ceux qui s'en acquittent. L'attention disproportionnée accordée à l'analyse de la pièce par rapport à la représentation, qui s'observe chez la plupart des critiques, montre cependant que cette spécialisation et cette professionnalisation avancent à petits pas.

La période sur laquelle porte cette étude en est une où la publicité exerce son emprise sur la presse tant quotidienne qu'hebdomadaire. À ce chapitre, l'évolution des genres consacrés au théâtre au cours de la période appelle quelques observations. En gros, on peut distinguer trois phases quant aux développements critiques qui y ont cours. De 1898 à 1903, une certaine percée a lieu et favorise l'émergence des premiers commentateurs réguliers de l'activité théâtrale. De 1904 à 1908, un recul se fait sentir et aucune des formules de couverture du théâtre mises à l'essai, à commencer par celles qui accordent vraiment une place à des commentaires critiques, ne trouve grâce très longtemps auprès des directions des hebdomadaires. De 1909 à 1916, le compte rendu suivant la représentation arrive à s'implanter pendant une saison, parfois davantage, dans au moins trois hebdomadaires. À quoi il faut ajouter la chronique de Gustave Comte dans *Le Passe-Temps* qui est souvent

⁵⁰ Voir Chantale Bouchard, *La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*, Montréal, Éditions Fides, 1998. L'auteure raconte dans quel contexte est née cette obsession de la langue sans toutefois aller jusqu'à en décrire les effets pernicieux dans les domaines de la critique littéraire et théâtrale.

consacrée au théâtre. C'est dire que la moitié des hebdomadaires comportent, dans les années 1910, une portion critique susceptible de faire contrepoids aux formes publicitaires, qui y ont solidement pris racine. La règle ne touche pas les titres les plus populaires qui sont à peu près totalement dépourvus de critique.

Difficile, l'émergence de la critique d'expression française à Montréal l'est aussi en vertu du désaccord profond sur la norme théâtrale à adopter. Il est clair que le public et les premiers critiques diffèrent parfois notablement d'opinion sur la question. Minoritaire, la critique qui s'offusque du fait qu'il se fasse à Montréal un théâtre calqué sur celui de Paris⁵¹. Majoritaire, celle qui pourfend les théâtres montréalais qui adoptent le modèle du théâtre à l'américaine, friand d'effets spectaculaires, ignorant de la sorte toute entreprise de différenciation culturelle, ce qui irait jusqu'à mettre en péril, aux yeux de ces premiers critiques, le fait français au Canada... Autre frein, le catholicisme intransigeant qui règne et qui mène à la condamnation de l'essentiel du répertoire, ce qui complique d'autant son renouvellement. Malgré son avènement difficile dans les colonnes des hebdomadaires, la critique théâtrale, ou plus exactement la partie la plus progressiste de celle-ci, commence, avant la Première Guerre mondiale, à creuser un canal étroit en vue de la reconnaissance d'un théâtre qui pourrait se conjuguer en français sans nier pour autant son appartenance au continent nord-américain.

⁵¹ L'accommodement souhaité par la majorité de la critique de l'époque en matière de canadianisation artistique est que le théâtre montréalais se montre plus moral que le modèle français à imiter.

Le théâtre en revue(s)

Maggie Dubé
Université de Montréal

Le théâtre re-vu

Le théâtre « re-vu », c'est-à-dire : commenté, mis en perspective, en lumière, désenchanté, traité avec complaisance, déplacé, replacé, défiguré historiquement, kaléidoscopé, étudié, encouragé, critiqué... Voilà quelques-unes des approches sous lesquelles on pourra appréhender le théâtre à l'intérieur des revues. Celles qui lui sont consacrées sont une trace de l'actualité théâtrale d'une époque, et de ce qui en fut dit, écrit, pensé ; elles recèlent les visions de ses chroniqueurs, ses intellectuels, ses auteurs, ses pamphlétaires, ses artisans, ses artistes. Et la revue constitue un média bien particulier, notamment en ce qu'elle représente un banc d'essai, un espace littéraire éphémère, rarement figé, possiblement sans cesse (ré-)évalué, (ré-)ajusté, (ré-)expérimenté, de semaine en semaine, de mois en mois, voire d'année en année. Le périodique, par sa nature même, met en évidence un discours mouvant, en constante transformation. Les revues de théâtre publiées à Montréal entre 1900 et 1950¹ n'échappent pas à ce constat et témoignent assurément d'une évolution, d'une pluralité de leurs formes et de leurs fonctions discursives.

¹ Seront étudiées les revues consacrées au théâtre qui nous ont paru les plus importantes, c'est-à-dire les plus significatives d'un point de vue historico-littéraire, parmi celles dont on a conservé une trace matérielle, que ce soit entièrement — quand tous les numéros ont été conservés — ou partiellement. Ce sont : *L'Annuaire théâtral*, *Comœdia*, *La Lyre*, *Les Cahiers des Compagnons* et *Parvis et tréteaux*. Nous ne ferons pas état, ici, des revues dont le théâtre ne constituait pas l'objet premier. C'est le cas de revues telles que *L'Étincelle*, *La Vie artistique*, *Le Taon* et *L'Œil en coulisse*. Nous avons dû également nous priver de revues dont aucune trace apparemment ne fut gardée, par aucune institution québécoise ou canadienne, comme *L'Entr'acte* et *Le Journal des théâtres*.

1900-1914 : L'Annuaire théâtral : spicilège unique

Au début du XX^e siècle, les revues consacrées au théâtre, si elles ne sont pas rares, demeurent — comme l'écrit Georges-Henry Robert — des « essais d'une durée éphémère² », et ce, malgré l'abondance des productions théâtrales montréalaises à cette époque (c'est-à-dire du tournant du siècle au début de la Première Guerre mondiale). Une série de revues ou de journaux artistiques qui s'intéressent de près à l'activité théâtrale se succèdent à un rythme qui révèle trop bien la précarité de leur statut, sinon — selon une perspective plus abrupte et volontiers plus pessimiste — leur « inutilité³ ». En effet, est-il possible d'en penser autre chose, quand on sait que *Le Théâtre*⁴, *Le Journal des théâtres*⁵, *L'Entr'acte*⁶, *L'Étincelle*⁷, *La Vie artistique*⁸ ou encore *L'Amateur*⁹

² C'est ainsi que Georges-Henry Robert, fondateur et éditeur de *L'Annuaire théâtral* en 1908, qualifie les diverses tentatives de publications périodiques consacrées au théâtre, et auxquelles succède *L'Annuaire théâtral* ; voir la « Lettre de l'éditeur à M. Germain Beaulieu », *L'Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, 1908, p. 4.

³ *Idem*.

⁴ *Le Théâtre* est une revue hebdomadaire fondée à Montréal en 1903 par Georges-Henry Robert et qui parut quatre fois, d'octobre à novembre.

⁵ Revue mentionnée par Georges-Henry Robert dans *L'Annuaire théâtral* (voir la « Lettre de l'éditeur à M. Germain Beaulieu », *loc. cit.*, p. 4), mais dont on n'a apparemment conservé nulle trace : *La presse québécoise des origines à nos jours* (André Beaulieu et Jean Hamelin [dir.], Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987) n'en fait pas mention ; Bibliothèque et Archives nationales du Québec n'a pas non plus conservé trace de ce périodique.

⁶ Revue mentionnée par Georges-Henry Robert (dans *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*), mais dont apparemment aucune trace ne subsiste : *La presse québécoise des origines à nos jours* (*op. cit.*) n'en fait pas mention ; Bibliothèque et Archives nationales du Québec n'en possède aucun exemplaire.

⁷ « Journal hebdomadaire - politique - littéraire - artistique » fondé à Montréal en décembre 1902, et qui cesse d'exister après le numéro de mai 1903, *L'Étincelle* a été dirigé par Claire-Ethel Prad ; y ont collaboré, entre autres, Arsène Bessette, Charles Gill, Arthur Beauchesne, Hector Garneau, Albert Lozeau, Louis-A. David. Selon *La presse québécoise des origines à nos jours* (*ibid.*, sous l'entrée « *L'Étincelle* »), « les déclarations pompeuses des pages liminaires ne rendent pas justice à la revue qui produira d'intéressantes chroniques sur la cinématographie et les activités des théâtres montréalais : le Théâtre National [Français], le Palais Royal, le Monument-National ».

⁸ *La Vie artistique* est un hebdomadaire qui parut à Montréal entre 1905 (25 novembre) et 1910, et dont les fondateurs sont Léandre Barrois et J.-E. Perreault. Bien que cette revue ne se soit pas consacrée exclusivement à l'activité théâtrale, on dit que « les pièces jouées au Théâtre National et au Théâtre Français [y auraient fait] l'objet d'une critique pénétrante ». Voir *La presse québécoise des origines à nos jours*, *op. cit.* Bibliothèque et Archives nationales du Québec possède seulement les numéros de l'année 1905.

⁹ *L'Amateur*, une revue annoncée comme bimensuelle et destinée à couvrir l'activité théâtrale et artistique, est fondée par Georges-Henry Robert à Montréal en 1911 ; on n'en connaît qu'une seule livraison, celle du 1^{er} avril 1911.

disparaissent, dans la majorité des cas, après quelques mois, voire après une seule parution ?

Cultivé et de profession libérale, Georges-Henry Robert fait partie des fervents amateurs de théâtre qui, au début du siècle, souhaitent contribuer activement au développement et au progrès d'une production théâtrale proprement canadienne-française. Dans ce but, il fonde trois périodiques : d'abord *Le Théâtre*, en octobre 1903 ; cinq ans plus tard, son projet sans doute le plus ambitieux, *L'Annuaire théâtral* (1908), voit le jour ; puis, ultime essai, au souffle court, mais dont les objectifs demeurent sensiblement les mêmes : *L'Amateur*, qui paraît une seule fois en 1911. Malgré les intervalles qui séparent l'existence des trois périodiques, un certain discours y est maintenu, qui met en évidence les idéaux, les visées de leur fondateur, et les mêmes fonctions essentielles qu'il souhaite leur voir remplir. L'un des aspects réitérés dans l'éditorial inaugural de chacune des trois revues est l'insatisfaction vis-à-vis des productions théâtrales contemporaines. Aussi croit-on que la diffusion d'écrits périodiques sur le théâtre, même modeste, serait susceptible d'améliorer la qualité de ce qui est présenté sur la scène francophone à Montréal. D'autre part, le théâtre amateur, annonce-t-on, bénéficiera d'une attention particulière ; enfin, les trois revues insistent sur la nécessité d'encourager le développement d'une littérature dramaturgique au Canada français. Il s'agirait en somme de donner une impulsion et un soutien à tout essai honorable, si fragile ou si minime soit-il, car « j'ai constamment entendu dire qu'une bonne publication théâtrale serait de nature à aider au soutien de nos théâtres comme à l'éclosion d'une littérature théâtrale chez nous¹⁰ » ; « élever », si l'on veut, ce qui semble naître encore, en ce pays de culture encore incertaine. Il faudrait ainsi convenir que « toute organisation tendant à le [l'art dramatique] perfectionner doit être encouragée. Cet encouragement doit porter surtout sur nos jeunes talents qui, s'ils n'ont pas le mérite de la perfection, ont la bonne volonté et l'espérance d[y] parvenir. [...] *Le Théâtre* sera l'organe des artistes et amateurs dramatiques¹¹ ». Et ailleurs, on lit : « *L'Amateur* ouvre largement ses pages à tous ceux qui ont quelque chose d'utile à dire pour l'avancement [...] de l'art en notre pays¹² ».

Ce projet d'« avancement » doit s'accompagner d'une éducation du public. *L'Amateur*, *L'Annuaire théâtral* et *Le Théâtre*, loin d'être destinés à une élite intellectuelle, rappellent sans cesse qu'ils sont faits par des amateurs, pour le plus grand nombre, et qu'une « vulgarisation » de l'art est

¹⁰ Georges-H[enry] Robert, « Lettre de l'éditeur à M. Germain Beaulieu », *loc. cit.*, p. 4

¹¹ Voir l'éditorial inaugural de la revue *Le Théâtre*, *op. cit.*

¹² Voir l'éditorial inaugural de *L'Amateur*, *op. cit.*

nécessaire¹³. En 1903, le ton est déjà donné au projet trois fois entrepris par Georges-Henry Robert : « Notre but est très simple : mettre le bon théâtre dans l'estime des Canadiens¹⁴. »

Ces trois revues, dont il faut souligner le caractère unique, relativement audacieux, étant donné qu'elles se consacrent presque exclusivement au théâtre¹⁵, forment un tout assez homogène. Cependant, la voix majeure de ce trio historique est assurément celle de *L'Annuaire théâtral*, qui est le lieu de convergence de tous les idéaux de Georges-Henry Robert, auxquels font écho les éditoriaux du *Théâtre* et de *L'Amateur*. D'un contenu généralement semblable à celui de *L'Annuaire théâtral*, les deux revues en sont presque des répliques en miniature. *L'Annuaire théâtral*, dont l'ampleur est considérable — il compte plus de deux cent soixante pages, publicités comprises —, mérite que nous en examinons de plus près les discours sur le théâtre.

« Il y a sept ou huit ans¹⁶, nous est né le théâtre canadien-français. Depuis, j'ai constamment entendu dire qu'une bonne publication théâtrale serait de nature à aider au soutien de nos théâtres comme à l'éclosion d'une littérature théâtrale chez nous¹⁷. » Ces premiers mots de *L'Annuaire théâtral*, écrits par son fondateur, directeur et éditeur, résument déjà à eux seuls les grandes lignes discursives de l'ambitieuse publication.

L'Annuaire théâtral est une somme pour le moins composite, qui totalise deux cent quarante pages de contenu théâtral. On y trouve, côte à côte, des articles signés par des amateurs et des professionnels — de l'avocat au dramaturge, en passant par le directeur de théâtre —, des écrits de toute provenance et de toute époque — de la France du XVII^e siècle au Canada français du XIX^e siècle, sans oublier les agents contemporains de la vie théâtrale à Montréal —, avec des textes et des documents de toute espèce, comme l'atteste le sommaire imprimé en tête du périodique : des potins et anecdotes sur l'activité théâtrale internationale ; un papier polémique sur l'utilité du théâtre ; des statistiques, des chroniques historiques, des articles à caractère encyclopédique ; une série de photos d'actrices américaines ou françaises ;

¹³ *Idem*.

¹⁴ Voir l'éditorial inaugural de la revue *Le Théâtre*, *op. cit.*

¹⁵ *Le Théâtre*, par exemple, peut en effet se vanter d'être, comme son surtitre l'indique, « *The Only French Theatrical Paper in Canada* », ou encore (en sous-titre) « Le seul journal du genre au Canada », l'« *Organe des cercles dramatiques et des sociétés littéraires* ». *L'Annuaire théâtral*, qui, comme son nom l'indique, devait paraître une fois l'an, n'aura paru en fin de compte qu'une seule fois, en 1908.

¹⁶ L'auteur remonte ainsi vraisemblablement à la fondation du Théâtre National Français par Georges Gauvreau, en 1900, qui confie à Julien Daoust la direction des activités de production.

¹⁷ *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 1.

des souvenirs d'acteurs ; des dessins et caricatures ; des proverbes, pensées, poèmes et courtes pièces ; des chronologies ; des listes des cercles amateurs ; des agences théâtrales de partout dans le monde, etc. Et tout cela, sans plan discernable, dans un fouillis inextricable et joyeux, celui du spicilège : comme si Georges-Henry Robert avait fait don aux lecteurs de ses archives personnelles, sorties tout droit d'un cahier qui rassemblerait des coupures de journaux, des photos, des lettres et des citations diverses.

D'une certaine manière, cette masse volumineuse apparaît comme une forme de réponse au jugement implacable d'une Sarah Bernhardt qui, quelques années auparavant, avait fait du Canada français « un pays sans art et sans littérature¹⁸ ». L'affirmation culturelle nationale, c'est-à-dire canadienne-française, notamment face à la France, se trouve au cœur du projet colossal de Georges-Henry Robert. *L'Annuaire théâtral* a les allures d'une preuve administrée à la société, d'un objet qui se voudrait l'exemple d'une assez large culture artistique dont disposerait un simple amateur, et qui serait transmise à d'autres compatriotes amateurs. Cette transmission culturelle participe sans conteste d'un esprit patriotique ; elle sert à affirmer tant bien que mal une présence, à braver, sous l'abondance et la diversité des références, toute autorité dominatrice, qu'elle soit anglo-canadienne, américaine ou française.

L'anarchie des documents présentés dans l'unique numéro de *L'Annuaire théâtral* laisse découvrir pourtant un fil conducteur. On reconnaît, à y regarder de plus près, le travail d'un mordu d'histoire dramatique, d'un « théâtrographe¹⁹ ». « Il y a sept ou huit ans, nous est né le théâtre canadien-français²⁰ » : voilà ce qu'on entend démontrer dans les pages de *L'Annuaire théâtral*. C'est pourquoi les textes traitant spécifiquement des *origines* du théâtre canadien-français abondent, et surpassent nettement, en nombre et en importance, ceux consacrés à l'actualité : par exemple, l'ouvrage s'ouvre sur une biographie de Paul Cazeneuve, comédien et directeur du Théâtre National

¹⁸ On découvre en effet un étrange attachement à la figure de Sarah Bernhardt dans *L'Annuaire théâtral*. L'un des premiers articles du volume s'intéresse à sa biographie. Un certain M. Baker, avocat, signe un article qui se porte à la défense de l'art canadien, et qui commence par une allusion aux propos de l'actrice française : « On s'est plu à répéter ces derniers jours que le Canada était sans art et sans littérature. » On trouve enfin, dans les dernières pages du volume, une seconde biographie et quelques pages de photos de l'actrice. La présence de la diva française hante donc tout le volume, l'encercle en quelque sorte de toutes parts.

¹⁹ L'expression est utilisée par A. E. Roberge, qui, dans un article de *L'Amateur*, cite *L'Annuaire théâtral*, « magnifique volume illustré, publié par M. Georges-Henry Robert, théâtrographe [sic] canadien ».

²⁰ Georges-Henry Robert, « Lettre de l'éditeur à M. Germain Beaulieu », *loc. cit.*, p. 5.

90 *Maggie Dubé*

Français, laquelle est suivie d'un texte qui retrace l'histoire de ce premier « théâtre réellement français²¹ ». Germain Beaulieu, un compatriote et un collaborateur très respecté de *L'Annuaire théâtral*, fait référence au tournant du siècle, en y allant d'un éloge bien senti des *Soirées de famille* (1898-1901). Les acteurs Rodolphe Girard, Palmieri ou encore Rémi Tremblay relatent leurs souvenirs de théâtre, et l'auteur Édouard-Zotique Massicotte établit une brève histoire des « théâtres et lieux d'amusement à Montréal pendant le XIX^e siècle²² ». Léon Famelart se remémore l'existence du Conservatoire (1887), qu'il considère avoir été le « premier théâtre français permanent de Montréal²³ ». A. Léopold Leymarie raconte le grand événement dramatique de 1902 : *La Passion*, de Germain Beaulieu, mise en scène par Julien Daoust. Enfin, il faut mentionner le long article sur « L'histoire des Canadiens français²⁴ », par Benjamin Sulte, qui porte entre autres sur le théâtre aux XVII^e et XVIII^e siècles au Canada. La volonté de faire état des assises historiques du théâtre canadien-français est donc flagrante, et se vérifie encore dans l'établissement méticuleux d'une importante liste des cent soixante-douze pièces écrites au Canada (établie par Georges-Henry Robert²⁵), de celle des pièces représentées aux *Soirées de famille*, de 1898 à 1901²⁶, ou avec l'histoire détaillée de trois cercles dramatiques d'amateurs canadiens²⁷.

Le discours patriotique, qui sert surtout la défense de la langue, de la littérature et de la dramaturgie françaises d'Amérique, est omniprésent. Or si « l'immoralité » des vaudevilles et boulevards américains est mille fois dénoncée, ou que l'on déplore sans cesse l'autorité gênante de la « surproduc-

²¹ Cette emphase mise sur le Théâtre National Français est typique des trois périodiques fondés par Georges-Henry Robert. Par exemple, *Le Théâtre*, en page couverture de son premier numéro, rend hommage à Georges Gauvreau, « propriétaire du premier théâtre français construit à Montréal ». Le Théâtre National Français est « un véritable succès, dont l'honneur rejaillit naturellement sur M. Gauvreau, et une preuve incontestable qu'un bon théâtre peut, sous une habile direction, prospérer et soutenir la comparaison avec les grands théâtres anglais du pays ». En 1911, *L'Amateur* emploie à peu près la même formule, en mettant en page couverture une autre photo de Georges Gauvreau.

²² Édouard-Zotique Massicotte, « Les théâtres et les lieux d'amusement à Montréal pendant le XIX^e siècle », *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 83-96.

²³ Léon Famelart, « Souvenirs d'un vieux menton bleu canadien-français », *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 125.

²⁴ Benjamin Sulte, « L'ancien théâtre canadien », *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 50-56.

²⁵ Georges-Henry Robert, « Le théâtre canadien. Monographie », *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 198-204.

²⁶ Anonyme, « Pièces représentées aux *Soirées de famille* (direction Elzéar Roy) », *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 62-63.

²⁷ Le Cercle dramatique de Hull (p. 211-213), le Cercle dramatique Jacques-Cartier (p. 214) et le Cercle littéraire Saint-Henri (p. 215).

tion française », qui ne fait que montrer « [n]otre infériorité littéraire, au point de vue français²⁸ », l'ambivalence schizophrénique est manifeste. Le désir que se « réveille la patrie, en manque d'estime pour elle-même²⁹ » s'allie à la revendication d'un héritage culturel français et aux savantes citations d'auteurs français des siècles passés, qui parsèment le volumineux périodique, ou à travers les lettres d'encouragement à d'obscurs auteurs d'outre-mer dénichés par Georges-Henry Robert : Louis Schneider, Paul et Victor Margueritte et Eugène Brieux. Rien n'exprime mieux cette fascination en forme de repoussoir que la « Galerie des artistes français³⁰ », composée de dix-neuf pages de photos, qui sont là, nous avertit-on, « pour montrer les *beautés* et trop souvent les *laideurs* du théâtre français contemporain³¹ ». Les photos d'actrices américaines ou l'article qui fait l'éloge du vaudeville américain viennent aussi créer, en marge des propos dominants, de curieuses contradictions qui, cependant, soulignent encore une volonté de ne rien jeter, de conserver jalousement tout ce qui pourrait servir à l'édification d'une mémoire culturelle collective.

Ouvrage dont la teneur discursive est décidément historique et patriotique, *L'Annuaire théâtral*, non moins que la grande majorité des périodiques de la même époque, qu'ils soient spécialisés ou non, ne produit pas à proprement parler une *critique* du théâtre contemporain. Cependant, ceci n'empêchera pas certains de ses collaborateurs de critiquer vivement la « critique » elle-même et d'analyser, par exemple, avec assez de lucidité, l'impact de la « critique » journalistique sur la production théâtrale. Germain Beaulieu dans son article « Le théâtre et la critique » (1908) accuse les journaux de ne pouvoir prodiguer autre chose que des « louange[s] idiote[s]³² », qui, loin d'aider le théâtre, le mèneraient plutôt vers son déclin. Rémi Tremblay, quant à lui, essaie de déterminer les causes de l'insuccès du théâtre canadien-français, et finit par accuser la jeunesse et l'inexpérience du peuple canadien-français et, surtout, l'absence d'une critique valable, « la conspiration du silence³³ » qui ne peut qu'aggraver la situation.

L'Annuaire théâtral propose, au demeurant, un grand album de famille, nostalgique, rempli du passé et comme vide du présent. Cet « album » donne, tout au plus, quelques bribes d'un présent perçu comme insatisfaisant —

²⁸ Titre d'un article signé A.W. Baker dans *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 74-75.

²⁹ Voir l'article de Colombine [pseudonyme d'Éva Circé-Côté], intitulé « Une mère dénaturée. Allégorie du théâtre français qui a précédé le théâtre canadien et est devenu le maître de la place », *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 132.

³⁰ Anonyme, « Galerie des artistes français », *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 105-124.

³¹ *Ibid.*, p. 105.

³² Germain Beaulieu, « Le théâtre et la critique », *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 97-99.

³³ Rémi Tremblay, « Le théâtre français au Canada », *L'Annuaire théâtral*, *op. cit.*, p. 48.

vu notamment la pauvreté du répertoire joué à Montréal ou encore celle de la production dramaturgique locale. Et des revues comme *Le Théâtre* et *L'Amateur* n'auront guère pu faire mieux : se contentant surtout de livrer au lecteur quelques blagues et potins relatifs au milieu théâtral, tant canadien qu'international, ou de relater quelques faits artistiques anciens. Les exigences et les espoirs formulés dans les éditoriaux — leur optimisme même, parfois — envers une dramaturgie et un théâtre canadiens-français, font paradoxalement entrevoir toutes les lacunes qui marquent l'activité présente ; ils laissent dans l'ombre, victimes d'un point aveugle, ce qui se déroule sur la scène montréalaise, et projettent le lecteur soit dans un passé réconfortant, soit dans un avenir aux contours flous, que l'on voudrait simplement meilleur.

1920-1931 : *Comœdia* et *La Lyre* : l'actualité confrontée

En 1920, *Comœdia* se veut l'« organe du théâtre français à Montréal³⁴ ». Un seul numéro paraît, celui du 14 décembre. Bien qu'affichant un discours d'autonomie et d'ouverture à l'international — n'étant « attachée à aucune organisation scénique particulière³⁵ », et surtout, refusant de faire « une œuvre du terroir³⁶ », car « l'art est international et aucunement régi par une question de géographie politique³⁷ » —, *Comœdia*, d'une part, demeure tout de même particulièrement sensible au sort du théâtre canadien-français et, d'autre part, braque l'attention du lecteur sur l'activité théâtrale parisienne.

Qui plus est, la revue compte honorer en ses pages la « pensée française » : « Nos colonnes sont ouvertes à toutes manifestations sincères de la pensée française [...]. Nous sommes des tenants de la vraie pensée française³⁸. » En fait, la France demeure en quelque sorte la référence première, la toile de fond, sur laquelle on tente de surimposer ou de faire miroiter une « pensée » sur le fait artistique d'Amérique. Le parallèle possible entre l'activité théâtrale montréalaise et parisienne est constamment invoqué. On trouve par exemple comme premier article, en deuxième page, une liste des pièces jouées à Paris à l'époque, lesquelles « à part quelques nouveautés qui nous sont interdites [...] sont [celles] que nous avons vues et que nous voyons sur nos scènes mon-

³⁴ Sous-titre de la revue.

³⁵ Voir le petit encart signé « La Direction » (p. 14).

³⁶ Voir l'article de Bohème [pseudonyme non identifié], « Mieux que de la bonne volonté », *Comœdia*, vol. 1, n° 1, 14 décembre 1920, p. 13 ; ainsi que le petit encart (p. 14).

³⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸ Voir le petit encart (p. 14).

tréalaises³⁹ ». Mais il ne s'agit pas nécessairement de célébrer sans nuance aucune cette influence de l'ancienne mère patrie, car elle montre aussi à quel point « la guerre a rendu les directeurs timorés⁴⁰ ». Dans un autre article, intitulé « Véralité de la presse », tiré de *La Revue bleue*, il est affirmé que « dans la presse française, les hommes de pensée sont au service des hommes d'argent⁴¹ ». Ce que *Comœdia*, dans un entrefilet, ne manque pas de commenter, non sans ironie : « Nos bons journaux [canadiens-français] diront avec un petit air candide : "Seigneur, nous vous remercions de ce que nous ne sommes pas comme ceux-là"⁴² ! » On y trouvera encore la reproduction d'un article d'Ernest Legouvé, « de l'Académie », sur le métier de comédien⁴³ ; puis un long texte de Berthelot Brunet sur deux pièces que l'on joue à Paris⁴⁴.

Toutefois, poser la France comme modèle ou contre-modèle du théâtre contemporain, n'interdit pas l'encouragement sincère d'un art proprement national⁴⁵. Dans un court article anonyme, un auteur lance un appel au gouvernement de la province afin qu'il subventionne un théâtre qui serait « en majeure partie canadien⁴⁶ », ce qui assurerait aux écrivains du pays « de se faire jouer un jour⁴⁷ » — sans mauvais jeu de mots ! Il ajoute cyniquement :

Ne pourrait-on pas tenter dans ce sens des démarches sérieuses auprès de Monsieur le Président du Conseil ? L'antique noblesse de sa maison et le riche patrimoine de valeurs intellectuelles dont il est l'héritier ne permettent-ils pas de compter beaucoup sur lui pour réaliser pleinement une œuvre de haute culture française ? Noblesse oblige⁴⁸.

Le directeur de *Comœdia*, E. de la Batut⁴⁹, signe quant à lui un article provocateur intitulé « Peut-il y avoir un théâtre canadien⁵⁰ ? » Il y déplore

³⁹ Anonyme, « Ce que l'on joue à Paris », *Comœdia*, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ [Anonyme], « Véralité de la presse », *Comœdia*, *op. cit.*, p. 5.

⁴² Voir l'entrefilet anonyme de la page 5.

⁴³ M. Legouvé, « Comédiens vs farceurs », *Comœdia*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴ Berthelot Brunet, « Le théâtre à Paris », *Comœdia*, *op. cit.*, p. 13-14.

⁴⁵ Mais il faut rappeler que *Comœdia*, loin de promouvoir un repli patriotique, entend aider « à faire connaître [son] pays et [ses] artistes. [Ceci] ne tend pas à en faire une œuvre du terroir, car son objectif n'est pas de faire une propagande exclusivement réservée à une nation » (« Mieux que de la bonne volonté », *loc. cit.*, p. 13).

⁴⁶ [Anonyme], « Propos de théâtre. Se faire jouer à Montréal », *Comœdia*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Prénom inconnu. Cet homme était également imprimeur de la revue.

⁵⁰ E. de la Batut [probable pseudonyme d'un auteur inconnu], « Peut-il y avoir un théâtre canadien ? », *Comœdia*, vol.1, n° 1, 14 décembre 1920, p. 3.

entre autres le manque de spécificité de la dramaturgie canadienne, et le fait que ses auteurs soient toujours tentés « de copier trop servilement les dramaturges français ». Ce faisant, il salue l'œuvre d'un Paul Gury, émigrant français qui, « aussi paradoxal que cela paraisse », a su échapper à cette tentation et « faire évoluer ses personnages dans un milieu moins restreint que celui qu'on appelle le milieu "bien parisien"⁵¹ ».

E. de la Batut démontre un optimisme certain envers la jeune dramaturgie canadienne, et croit qu'elle pourrait s'inspirer davantage du milieu d'où elle émerge, sans pour cela perdre son caractère universel :

Je crois [...] qu'il peut y avoir un théâtre canadien, car un peuple jeune comme le nôtre est mûr pour cette sorte de littérature. Le public canadien peut donc être assuré d'avoir bientôt un théâtre à sa portée et qui soit littéraire. Soutenir que le Canada n'offre pas de types comme ceux du théâtre français, c'est être ignorant du travail de généralisation qui permet à l'écrivain-né, à celui qui a des yeux « qui savent voir », de camper un marchand canadien, un avocat, un homme d'affaires, un docteur dans lequel chacun reconnaisse un docteur, un avocat de la vie quotidienne⁵².

Contrairement aux revues spécialisées qui la précèdent d'environ dix ans⁵³, *Comœdia* s'intéresse non seulement à l'histoire du théâtre, mais également à ce qui est produit sur les planches à l'époque. L'axe Paris-Montréal ressort encore nettement. La revue contient, d'une part, deux pages entières de critiques – ce qui, sur les quatorze pages que compte le périodique, n'est pas négligeable – sur les spectacles alors présentés au Canadien, au Théâtre National Français, au Family et au Chanteclerc. Bien que, dans l'ensemble, il s'agisse d'appréciations assez légères, proches du simple compte rendu descriptif, on ne saurait pour autant les qualifier de complaisantes ou croire qu'elles résultaient d'arrangements commerciaux avec des directeurs de théâtre. D'autre part, il y a le papier de Berthelot Brunet, informé, substantiel, à propos de deux pièces présentées à Paris, l'une de Georges Duhamel, l'autre de Paul Raynal. L'évidente culture générale de l'auteur lui permet notamment une mise en perspective historico-littéraire (Berthelot Brunet fait référence au *Tartuffe*, puis aux contemporains Georges de Porto-Riche et Henry Bataille) et également générique : il discute par exemple du « réalisme » de l'une des pièces, qui se présente comme une « pièce à clef⁵⁴ ».

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ Nous pensons ici à *L'Annuaire théâtral*, à *L'Amateur* et au *Théâtre*.

⁵⁴ Berthelot Brunet, « Le théâtre à Paris », *loc. cit.*, p. 13-14.

L'éphémère *Comœdia* reste l'une des premières revues spécialisées à avoir proposé un retour significatif sur l'activité théâtrale de son temps. En outre, on peut avancer que la collaboration de journalistes professionnels, tel le jeune Berthelot Brunet, donna certainement au lecteur, l'espace d'un numéro, un écho plus consistant de ce qui se produisait sur la scène contemporaine.

*La Lyre*⁵⁵, revue qui entendait se consacrer d'abord à la musique, a fait au théâtre une place importante dans ses pages. Le discours qu'elle émet sur l'activité théâtrale de 1922 à 1928 connaît une mutation peu ordinaire, voire une rupture, en 1924, avec l'arrivée de Fabio, pseudonyme d'Henri Letondal. On peut assurément affirmer à cet égard qu'il y a un avant et un après Fabio.

De 1922 à 1924, la fascination qu'exerce l'activité théâtrale en France sur le « journal » mensuel est considérable. Le modèle le plus parfait de l'art théâtral provient des Français – et ce, malgré l'ombre au tableau que constitue le répertoire à l'affiche, qualifié de « malsain » : boulevards et mélodrames, notamment. La chronique de Gaston Dieskhau⁵⁶ est fort révélatrice du relatif conservatisme de *La Lyre* au début des années 1920. Gaston Dieskhau résume littéralement en un mot le travail de Maurice de Féraudy, vice-doyen de la Comédie-Française, de passage au Canada avec sa troupe : « la perfection⁵⁷ » ! Se déclarant détenteur du *bon goût* et se donnant pour mission d'éduquer le public, l'auteur considère regrettable « que le public montréalais ne se soit pas porté plus en foule aux magnifiques représentations » de la troupe en visite. Les amateurs de théâtre doivent se rendre compte, dit l'auteur, de ce qu'est « le vrai théâtre français », qui ne doit rien au théâtre licencieux d'un Henry Bernstein ou d'un Henry Bataille. Seul le classicisme des Racine, Molière et Corneille peut « assur[er] du caractère moral » d'une pièce. Et cela, Maurice de Féraudy le sait, car « ce semeur d'idéal est venu nous ouvrir les portes du Beau », souligne Dieskhau.

Ce que l'on joue à Paris fait l'objet de louanges soutenues⁵⁸, et les troupes françaises, dont la plus acclamée est celle d'André Calmettes de la Comédie-Française, se voient consacrer des pages entières⁵⁹. Or une autre dimension discursive de la revue fait contrepoids à l'idéal à atteindre dont

⁵⁵ Revue mensuelle, « musicale et théâtrale », qui a existé entre 1922 et 1931. Tirage : 4 750, en septembre 1924 ; voir André Beaulieu et Jean Hamelin (dir.), *La presse québécoise des origines à nos jours*, op. cit. Son attachement à l'activité proprement théâtrale dure jusqu'en 1928, après quoi *La Lyre* fusionne avec *Le Carillon canadien*.

⁵⁶ Voir *La Lyre*, vol. 1, n° 2, novembre 1922, p. 27.

⁵⁷ *Idem*, pour cette citation et les suivantes.

⁵⁸ Voir, par exemple, le n° 3.

⁵⁹ Voir, par exemple, les n°s 1, 3, ou 12.

on investit le théâtre français : l'espoir extraordinaire que suscite le théâtre *amateur* canadien. Celui-ci occupe, d'ailleurs, beaucoup plus d'espace dans la revue que le théâtre professionnel. Et, les six années de parution de *La Lyre* sont en effet marquées par le désir constant de promouvoir l'activité des troupes d'amateurs.

La revue publie, par exemple, sur une base régulière, une liste abondante, longue de deux pages, des productions de troupes d'amateurs qui ont eu lieu non seulement à Montréal, mais partout au Québec, ainsi qu'en Nouvelle-Angleterre. Un compte rendu du « 10^e congrès annuel de la Fédération des sociétés théâtrales d'amateurs de France⁶⁰ » montre à quel point *La Lyre* prend appui sur le dynamisme des amateurs pour anticiper le développement d'une dramaturgie véritablement nationale. Citant d'abord quelques extraits d'un discours prononcé au Congrès par un confrère européen : « "le théâtre de demain, le théâtre régénéré, le théâtre pauvre et glorieux sortira toujours, comme il l'a fait périodiquement au cours de son histoire, d'une pièce écrite par un amateur et jouée par des amateurs"⁶¹ », la revue s'empresse d'ajouter :

La Lyre, quoique dans sa première année, tient à s'associer à tout mouvement qui soulèvera un plus grand intérêt chez nos amateurs. Notre journal veut être le conseiller des Sociétés d'amateurs dans le choix des œuvres nouvelles. Il offre à tous son concours désintéressé et se tient à la disposition des interprètes qui auraient besoin de conseils et d'appuis. *La Lyre* sera leur amie⁶².

Dans l'édition d'octobre 1924, est publié un article de Fabio, dans lequel l'auteur ne manque pas de valoriser l'activité des troupes d'amateurs, en critiquant les faiblesses du théâtre dit professionnel :

Au risque de déplaire à nos sympathiques impresarii et directeurs de théâtre improvisés, il faut bien avouer que le mouvement amateur est le seul qui soit vraiment digne d'intérêt. [...] Les spectacles d'amateurs susceptibles d'intérêt sont précisément ceux qui ne cherchent pas à copier le grand théâtre et nous montrent du « neuf ». Ce mouvement est mince et ne demande qu'à se développer⁶³.

⁶⁰ [Anonyme], « Le 10^e congrès annuel de la Fédération des sociétés théâtrales d'amateurs de France », *La Lyre*, vol. 1, n^o 4, février 1923, p. 30.

⁶¹ *Idem*.

⁶² *Idem*.

⁶³ Fabio, « Le théâtre à Montréal. Ce qu'il faut penser du théâtre amateur. – Pourquoi pas une "Société Canadienne de Théâtre" ? – Il nous faut non pas un monument mais une scène nationale », *La Lyre*, vol. 2, n^o 24, octobre 1924, p. 9.

Fabrio-Henri Lentondal propose en outre que soit fondée une « Société canadienne de théâtre », un peu sur le modèle de la Société canadienne d'opérette. Il met, par ailleurs, le public canadien-français en garde :

[Q]ue l'on n'oublie pas que « notre théâtre » n'est pas entre les mains des troupes de passage, mais entre nos propres mains, et que le pays n'attend que le courage de ses comédiens pour s'enorgueillir d'une scène nationale ! De tous les arts, le théâtre est celui que nous avons le plus délaissé. [...] Si nous continuons dans cette indifférence quotidienne, nous risquons fort d'être entièrement submergés par la production européenne et américaine. Notre théâtre ne sera pas canadien, il sera français [...] ⁶⁴.

Se gardant toutefois d'un « optimisme niais et plat à l'égard du théâtre canadien », l'auteur termine l'article en déclarant :

On laisse [...] des écrivailleurs dramatiques [canadiens] saboter les mélodrames français et leur donner les titres les plus affreux : *Haine, Vengeance, Trahison, Le Martyr de la rue Craig, Le Supplice d'une cuisinière* [...]. Que les bons amateurs mettent fin à ces tristes plaisanteries en jouant proprement des pièces à leur portée ⁶⁵ !

Le jugement impitoyable de Fabrio, qui se conjugue à une pensée critique sans détour et manifestement indépendante et désintéressée, donnera le ton à la revue, de 1924 à 1928. De plus, Fabrio ose critiquer la critique contemporaine elle-même. Par exemple, tout en déplorant les choix artistiques du promoteur J.-A. Gauvin (directeur très estimé du Majesty's), l'auteur écrit :

Sans aller aussi loin dans le dénigrement que ce Turc, maître [è]s-tombage, ou dans la flatterie, comme certains critiques dramatiques de nos grands journaux, dont les louanges sont trop largement payées, il y a lieu de se plaindre du répertoire et un peu beaucoup des caprices de directeur de notre ami Gauvin ⁶⁶[...]

Cette allusion aux propos vitrioliques de Victor Barbeau — sous le pseudonyme de Turc — est récurrente. L'écriture fine et expressive de Fabrio ne manque pas de mettre du piquant aux querelles internes :

Les derniers *Cahiers de Turc* [...] auront au moins eu l'effet de remettre sur le tapis la question des auteurs canadiens et de faire naître un débat [...] sur notre production théâtrale. D'après Turc, « notre » théâtre en est encore aux vagissements de la première enfance ; il n'aurait même pas encore assez de

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Fabrio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, vol. 4, n° 46, novembre 1926, p. 8.

dents écloses pour tenter de mordre celui qui l'aurait mordu le premier. La vieille loi juive : « Dent pour dent » n'a pas en lui un adepte enthousiaste. En relisant les messages apocalyptiques que nous adresse mensuellement Turc du haut de la rue S[ain]t-Hubert, on y découvre, malgré tout, à travers l'amertume de son désespoir, à demi-justifié, des éclairs de praticisme [*sic*]. S'il ne prescrit pas les remèdes les plus efficaces — la médecine n'est pas son fort —, il réussit très bien les diagnostics⁶⁷[...]

Fabrio ne se montrera guère indulgent envers les critiques « du terroir ». À propos d'une pièce de Sacha Guitry (*Mozart*), présentée au Majesty's, il écrit : « Pourquoi a-t-il fallu qu'un petit groupe d'intellectuels d[u] terroir ait vomit leur bagout sur ces artistes éminents dont s'enorgueillit le monde entier et débité quelques sottises "hâhneries". Heureusement que M. [Sacha] Guitry est au-dessus de ces criticaillieurs⁶⁸. »

Il aura donc fallu attendre l'arrivée de Fabrio, c'est-à-dire Henri Letondal, journaliste, auteur de revues et bientôt auteur et réalisateur à la radio, pour que les chroniques théâtrales de *La Lyre* revêtent une véritable « personnalité », et contiennent des positions critiques assez incisives, exemptes de complaisance. Cependant, les jugements de Fabrio demeureront néanmoins empreints de modération ; le polémiste ne se montre ni chauvin ni défenseur systématique de l'art français. L'auteur refuse de jouer le rôle de « criticailleur », mais condamne tout autant l'intransigeance malade, dont il accuse en premier lieu son confrère Victor Barbeau (Turc)⁶⁹. De toute façon, Henri Letondal considère qu'en matière de théâtre, le public reste toujours le meilleur juge.

Des compagnons sur le parvis. *Les Cahiers des Compagnons* (1944-1947) : expérience et doctrine

« La publication des *Cahiers* marque un progrès énorme sur celle de revues ou de petites feuilles tentées ici dans le passé⁷⁰. » Si *Les Cahiers*

⁶⁷ Fabrio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, vol. 4, n° 48, janvier 1927, p. 24.

⁶⁸ Fabrio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, vol. 4, n° 49, février 1927, p. 24.

⁶⁹ La présente étude portant d'abord sur les *revues* comme telles, et non pas sur les personnalités qui ont marqué l'histoire de la critique théâtrale, nous omettons volontairement de parler, par exemple, de certaines publications – fort importantes, du reste, pour l'histoire littéraire du Canada français – telles que *Les Cahiers de Turc* (1921-1922 ; 1926-1927), ou encore *Les Carnets viatoriens* (1936-1955), qui ne sont pas à proprement parler des revues, mais plutôt des recueils rédigés par un seul individu.

⁷⁰ Cette citation sans attribution d'auteur est tirée des *Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 2, sept.-oct. 1944, p. 47.

*des Compagnons*⁷¹ s'inscrivent dans un courant idéologique préexistant — les Compagnons sont en effet apparentés à des groupes comme celui qui anime *La Relève* ou encore à un mouvement comme la Jeunesse étudiante catholique (JEC) —, ils représentent toutefois un effort véritablement singulier dans le milieu du théâtre. *Les Cahiers des Compagnons* sont le « bulletin », le rapport périodique des activités d'une troupe d'amateurs, les Compagnons de saint Laurent, fondée sept ans auparavant. Jamais encore un tel type d'écrits périodiques sur le théâtre n'avait vu le jour. Certes, les réflexions polémiques d'un Victor Barbeau ou d'un Gustave Lamarche⁷² avaient pris pour cible l'activité dramaturgique et scénique canadienne-française, mais elles demeuraient en marge du milieu théâtral. Ce que *Les Cahiers des Compagnons* fournissent à l'amateur de théâtre, c'est une vue de l'intérieur sur un milieu théâtral, ses pratiques, sa doctrine, ses visions à long terme, ses dilemmes, voire les tensions qui y règnent⁷³.

Le père Émile Legault, directeur des *Cahiers* — jusqu'à son remplacement par Réginald Boisvert en avril 1946 —, souligne dans l'éditorial du premier numéro du périodique leur fonction spécifiquement théorique : « À cette heure, il n'est plus seulement [*sic*] de multiplier les réalisations sur la scène qui constitue notre aire de labeur et le lieu de notre perfectionnement. Nous savons que nos amis attendent davantage : une doctrine, des jalonnements, une technique⁷⁴. »

« Doctrine », « technique » : ces termes désignent deux aspects fondamentaux des *Cahiers*. Le volet technique, qui s'adresse explicitement aux jeunes amateurs, aux collégiens, inclut par exemple des esquisses scénographiques utilisées par les Compagnons pour leurs productions, des instructions sommaires pour la fabrication de masques ou sur la composition d'une « batterie⁷⁵ » — divers instruments destinés à accompagner des « jeux »

⁷¹ Ce bulletin bimestriel paraît de septembre 1944 à janvier 1947. Douze numéros seront publiés.

⁷² Voir notamment *Les Cahiers de Turc* (1921-1922 ; 1926-1927) et *Les Carnets viatoriens* (1936-1955).

⁷³ Yves Jubinville, dans son article « La traversée du désert, lecture discursive des *Cahiers des Compagnons* (1944-1947) » (*L'Annuaire théâtral*, n°23, printemps 1998, p. 90-106), avance l'hypothèse que les tensions entre la troupe et le milieu professionnel, auxquelles il est souvent fait allusion dans *Les Cahiers des Compagnons*, seraient plus ou moins fantasmées et dissimuleraient plutôt des tensions multiples existant à l'intérieur même de la troupe.

⁷⁴ Émile Legault, « Nous ouvrons un chantier... », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 1, sept.-oct. 1944, p. 1.

⁷⁵ Hubert Gignoux, « La batterie », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 3, n° 4, mars-avril 1945, p. 130-131.

inspirés de l'époque médiévale —, des conseils pour l'« entraînement gymnique⁷⁶ » du comédien.

Beaucoup plus dense, d'un point de vue tant qualitatif que quantitatif, le volet « doctrine » où logent les réflexions théoriques et critiques des *Cahiers*, est très révélateur de la stratégie déployée par le père Émile Legault pour faire avancer la cause du « bon théâtre » : les « présentations » de chaque livraison du périodique, signées principalement par ce dernier, donnent les grandes lignes d'une doctrine qui, par ailleurs, sera distillée dans les articles et les extraits du répertoire dramatique qui forment l'essentiel du contenu éditorial. Désirant réformer le théâtre, puisant leur inspiration dans le théâtre religieux du Moyen Âge, les Compagnons de saint Laurent se disent des « artisans » « au service » d'un théâtre chrétien « populaire⁷⁷ », « poétique », « spiritualiste », énergiquement hostile au théâtre psychologisant, bourgeois ou boulevardier. Ils reconnaissent comme maîtres les Léon Chancerel et Henri Ghéon — eux-mêmes disciples de Jacques Copeau —, auteurs et animateurs contemporains du renouveau du théâtre chrétien en France. S'opposant au théâtre professionnel jugé trop commercial, les Compagnons de saint Laurent se détournent du vedettariat, prônent l'anonymat de l'acteur, conçoivent la troupe comme une humble famille spirituelle. Ils défendent un théâtre « national », qui serait d'inspiration médiévale, d'une part, et fondé sur une tradition dramatique européenne classique — Shakespeare, Molière —, d'autre part.

Les articles théoriques et critiques foisonnent dans *Les Cahiers des Compagnons*. Certains s'intéressent à l'histoire du théâtre — par exemple ceux consacrés au Theatre Guild de New York, au théâtre de Charles Vildrac pendant l'entre-deux-guerres, à la « chanson française » des siècles passés⁷⁸. Des documents rassemblés par Marcel Raymond gardent « Tchekhov toujours vivant⁷⁹ » à travers des textes d'Irène Némirovsky et de Denis Roche. L'avant-dernier numéro contient une conférence bien documentée de Jean-Louis Roux

⁷⁶ Jean Dasté, « Entraînement gymnique », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 2, nov.-déc. 1944, p. 55-56.

⁷⁷ C'est-à-dire qui s'adresse à tous. On souhaite en fait conquérir un public universel. Sur cette question, voir entre autres le long article de Léon Chancerel, « Du public », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n°s 5-6, mai-août 1945 ; ou encore, le vol. 1, n° 3, nov.-déc. 1944, consacré à Henri Ghéon.

⁷⁸ Respectivement : Marcel Raymond, « Retour à Shakespeare », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 2, *op. cit.*, p. 36-40 ; Marcel Raymond, « Le théâtre de Charles Vildrac », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 1, *op. cit.*, p. 4-8 ; et Paul Claudel, « La chanson française », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 2, n° 1, janv.-fév. 1946, p. 20-22.

⁷⁹ Marcel Raymond, « Tchekhov toujours vivant », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 2, n° 4, août-sept. 1946, p. 77-80.

sur l'art du comédien. Le troisième numéro est entièrement consacré à la mémoire d'un maître à penser, Henri Ghéon : on y trouve entre autres un hommage à ce dernier écrit par Jacques Maritain ; un volumineux triptyque, de Marcel Raymond, sur les romans du dramaturge français, son œuvre critique et ses rapports avec André Gide ; un important article de Gustave Lamarche sur la « rythmique du drame⁸⁰ » ghéonien ; et un autre, signé Valdombre (pseudonyme de Claude-Henri Grignon), qui compare le rapport à la religion chez Gide et chez Ghéon. La voix des auteurs français occupe une place importante dans *Les Cahiers des Compagnons* et il n'est pas étonnant de constater que les principaux articles des premiers numéros soient signés par Jacques Copeau ou par Léon Chanceler. D'autres articles sur « Giraudoux et la tragédie⁸¹ » ou encore sur « Le théâtre à Bruxelles » consolideront le positionnement critique des *Cahiers* en matière de théâtre international.

La critique des spectacles présentés par les *Compagnons* occupe une place non négligeable dans la revue, avec des extraits tirés de la presse, des commentaires d'artistes et d'écrivains du Canada et d'ailleurs. On trouve aussi le compte rendu détaillé de deux productions présentées par les *Compagnons*, signé Émile Legault — qui qualifie de mauvaise la traduction de Shakespeare par François-Victor Hugo ou qui critique sans ambages les décors trop colorés du peintre Alfred Pellan pour *La Nuit des rois* :

Pellan n'a sûrement pas été capable de résister à la tentation que lui proposait subtilement Shakespeare, et sa fantaisie a dépassé les bornes du décor fonctionnel. Je me suis demandé si nous n'aurions pas gagné à jouer l'œuvre intégralement devant des tentures neutres. Les costumes de Pellan qui, à quelques exceptions près, étaient conformes aux exigences de l'œuvre, auraient alors « chanté » davantage, et nous n'aurions pas eu une espèce d'équivoque visuelle créée par les costumes en conflit avec le décor trop nourri de couleurs et de lignes⁸².

Par ses préoccupations théoriques, la revue, comme l'a souligné Yves Jubinville, témoigne du fait que « la troupe du père Legault demeure [...] la première expérience théâtrale au Québec qui s'accompagne d'un tel effort de réflexion⁸³ ».

⁸⁰ Voir p. 89-92.

⁸¹ Thierry Maulnier, « Jean Giraudoux et la tragédie », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 2, n° 1, *op. cit.*, p. 4-8.

⁸² Voir Émile Legault, « Lettre du directeur. Bilan de deux spectacles », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 2, n° 2, avril-mai 1946, p. 7.

⁸³ Yves Jubinville, « La traversée du désert, lecture discursive des *Cahiers des Compagnons* (1944-1947) », *loc. cit.*, p. 102.

« Tout ou presque tout ce que nous écrivons dans ces *Cahiers* sera le monnayage de leur doctrine [Léon Chancerel, Henri Ghéon, Jacques Copeau, Gustave Cohen, Paul Claudel, Constantin Stanislavski, Charles Péguy, Henri Brochet, etc.], dans son interprétation canadienne⁸⁴. » On s'en doute, le rapport à ces penseurs et auteurs dramatiques européens en est moins un d'allégeance que de proximité désirée ; et si la doctrine de ces derniers fait clairement « autorité » au sein des *Cahiers*, c'est dans un esprit de « fraternité », une relation « amicale » – d'inspiration médiévo-chrétienne. Quand les Compagnons déclarent qu'ils considèrent leurs « maîtres » étrangers comme leurs « amis », ils en font pratiquement leurs égaux. Et ce ne sont pas que des vœux pieux. Plusieurs segments de la revue, dont les échanges épistolaires, particulièrement éloquents à cet égard, suggèrent sinon démontrent au lecteur qu'il existe entre certains dramaturges français de l'époque et la troupe mont-réalaise non seulement des liens privilégiés, mais des liens *amicaux*, voire une admiration réciproque. Dans la présentation d'une lettre envoyée par un comédien français, la rédaction — probablement Émile Legault lui-même — précise ses intentions : « Si nous la publions indiscrètement c'est d'abord qu'elle sera le moyen d'un nouveau contact avec cette jeunesse française qui nous est si intimement fraternelle⁸⁵. » En tête d'une autre lettre, on peut lire « Brochet nous écrit » ; Félix Leclerc, de son côté, publie une « lettre à Henri Ghéon⁸⁶ » ; le dramaturge André Obey écrit au père Émile Legault ; Henri Ghéon, déclare sur un ton intime : « Or, au contact de mes *amis* groupés à l'Ermitage [les Compagnons] (puis à la *Nouvelle Revue Française*) j'apprends que l'art est difficile⁸⁷ ». Puis, Henri Ghéon adresse son dernier message aux Compagnons le 29 novembre 1941 : « Très cher Père et ami [...] Mes amitiés autour de vous. Je vous embrasse bien affectueusement⁸⁸... ». Le numéro trois des *Cahiers* sera entièrement consacré à Henri Ghéon et il doit être perçu « comme un grand cri d'amitié », ainsi que l'annonce le titre de l'éditorial. Cette communauté spirituelle, fraternelle, qui s'exprime à travers l'art dramatique, se veut même transhistorique, du moins selon Gustave Cohen, qui parle des « liens qui unissent [Canadiens et Français], à travers trois mille milles de distance et sept siècles d'âge⁸⁹ ».

⁸⁴ Voir la présentation d'Émile Legault, *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 1, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁵ Voir *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 2, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁶ Félix Leclerc, « Lettre à Henri Ghéon », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 3, janv.-fév. 1945, p. 70-71.

⁸⁷ Voir *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 3, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁹ Voir *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 4, mars-avril 1945, p. 143.

Ce climat d'amitié semble imprégner tous les rapports des Compagnons, entre eux comme avec d'autres « artisans » du théâtre. Cela ressort dans la publication d'une lettre de Gérard Pelletier, adressée aux Compagnons, qui leur raconte son séjour au Chili ; dans le récit de voyage de Marcel Raymond⁹⁰, intitulé « Un Canadien à Paris », qui occupera l'espace de presque trois numéros entiers ; ou encore dans les souvenirs de tournées de Jacqueline Dupuy⁹¹. L'ouverture aux troupes canadiennes qui partagent les mêmes valeurs morales et artistiques est également notoire, que l'on pense, par exemple, à La Nef de Québec, aux Pierrots, aux Compagnons de Saint-François et autres troupes collégiales ou amateurs, dites « troupes amies ». En fait, *Les Cahiers des Compagnons* sont un lieu qui cherche à mettre en réseau des « artisans » du Canada français avec des interlocuteurs étrangers, directement ou par le truchement de textes que l'on cherche ainsi à faire connaître auprès du lectorat local. Comment expliquer, alors, que l'entreprise cesse ses activités en 1947, en consacrant ses deux dernières livraisons à une série de reportages de Louis-Marcel Raymond sous le titre d'*Un Canadien à Paris* ? Il est tentant d'y voir l'aveu d'un échec, alors que le milieu théâtral professionnel montre plusieurs signes d'ébullition, avec un ancien Compagnon, Pierre Dagenais, qui anime L'Équipe depuis 1942 et alors même qu'au sein de la troupe du père Émile Legault plusieurs comédiens piaffent d'impatience devant le carcan de l'anonymat. Par une ironie de l'histoire, le père Émile Legault a préparé des suites professionnelles à l'activité théâtrale à Montréal, qui allait s'épanouir ailleurs que dans ses rangs.

Parvis et tréteaux (1946-194?)⁹²

En janvier 1946 paraît, « en façon de manifeste⁹³ », *Parvis et tréteaux*, dirigée par Fernand Doré. Dans le sillage de l'humanisme chrétien de

⁹⁰ Voir également du même auteur : Louis-Marcel Raymond, *Le jeu retrouvé*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1943, ill.

⁹¹ Voir Jacqueline Dupuy, « Nous irons plus loin encore » (souvenirs de la tournée 1944), *Cahiers des Compagnons*, vol. 1, nos 5-6, *op. cit.*, p. 156.

⁹² Un seul numéro a été conservé, à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, celui de janvier 1946 (trente-huit pages). Il semblerait que ce soit le premier numéro de type « manifeste ». On peut s'aventurer à émettre l'hypothèse que si *Parvis et tréteaux* existait avant 1946 – car la BANQ déclare qu'il lui manquerait six « volumes » datant d'avant 1946 – c'était sous une forme plus brève, comme celle d'un programme de théâtre peut-être ? On sait que la revue *Parvis et tréteaux* a cessé de paraître avant 1950.

⁹³ Voir la colonne de présentation des collaborateurs, en première page de la revue : « Ce numéro, publié *en façon de manifeste*, est gracieusement envoyé sur demande. » [Nous soulignons]

l'époque, la revue trimestrielle souhaite, comme l'écrit l'un de ses collaborateurs principaux — nul autre qu'Émile Legault —, « jouer un rôle de police et d'orientation », quant aux « lois essentielles de l'art dramatique : jeu, convention, poésie », et participer à l'avènement d'une « révolution d'essence morale⁹⁴ ».

Dans l'article liminaire intitulé « Intention et intentions⁹⁵ », le directeur de la revue pose les jalons d'une doctrine, qui colle parfaitement à celle des *Cahiers des Compagnons*. Il faut dire que deux des quatre auteurs de la nouvelle revue sont des « artisans » œuvrant ou ayant œuvré chez les Compagnons de saint Laurent, soit Jean-Louis Roux et le père Émile Legault. Sous le regard bienveillant d'un maître, Jacques Copeau — dont la photo occupe une page entière, placée au début du numéro et sous laquelle on peut lire : « Jacques Copeau, témoin, martyr et sacrifié, des valeurs spirituelles confiées au théâtre » —, Fernand Doré défend un théâtre spirituel, humaniste, voire sacré ; il pourfend le théâtre psychologisant, bourgeois, mercantile, profane, boulevardier. Aussi se réclame-t-il d'une tradition, d'une part, médiévale⁹⁶, d'autre part, universelle. Car si l'auteur se charge d'encenser — dans un style précieux, sentencieux — les farces, miracles et mystères du Moyen Âge français, il s'en prend vertement au théâtre profane, entaché de « scepticisme », des siècles suivants en France : de la Renaissance au XIX^e siècle — exception faite de Marivaux, Molière et Beaumarchais ; et Fernand Doré considère en revanche que « c'est à l'Espagne, l'Angleterre et l'Italie que revient le prestige d'avoir mieux conservé honnête et saine l'esthétique du Moyen Âge⁹⁷ » :

Singulier mystère cette joie de l'esprit à l'éclatement de ces syllabes figuratives : THÉÂTRE ; cette contraction des bûchers erratiques qui flambaient dans les nuits des peuples perdus aux siècles nombreux. [...]

Le théâtre du Moyen Âge offre une richesse incomparable. [...] La Renaissance et l'âge classique l'ont stupidement décrié et le goitreux Boileau complètement ignoré. [...] L'histoire de plusieurs siècles du théâtre français a ainsi démontré *ad absurdo* — les effluences de marais et les touffeurs de lupanars de la production bourgeoise — l'incompréhension et la faillite des humanistes. Il

⁹⁴ Voir l'article d'Émile Legault, « Éthique théâtrale », *Parvis et tréteaux*, [s.v.], [s.n.], janvier 1946, p. 21.

⁹⁵ Fernand Doré, « Intention et intentions », *Parvis et tréteaux*, *op. cit.*, p. 5-17.

⁹⁶ D'où la récurrence, dans l'ensemble des articles de la revue, de l'idée de « jeu », propre à un théâtre médiéval, envisagé dans sa « corporalité », en opposition au théâtre plus moderne, davantage psychologique.

⁹⁷ Voir Fernand Doré, « Intention et intentions », *loc. cit.* p. 9. L'auteur se réfère notamment à Lope de Rueda, à Shakespeare et aux élisabéthains, ou encore à la farce italienne.

a suffi d'allonger les œillères qui lui naissaient pour qu'on vît forniquer des monstres déliquescents⁹⁸.

Parvis et tréteaux souhaite que, par le théâtre, « une âme soit insuffl[ée] [au] peuple [canadien-français]⁹⁹ », que cela se fasse à la lumière d'un « universalisme chrétien », et non pas d'un certain « régionalisme : poêle de fonte et haut-de-chausses¹⁰⁰ » ; à la lumière de la « tradition », et non pas de l'éphémère « avant-garde », qui « enténébre » le monde¹⁰¹.

Ailleurs dans la revue, un article du professeur de littérature anglaise Thomas Greenwood, intitulé « Contemporary Drama » (publié en anglais), donne à lire une histoire très documentée du théâtre anglais contemporain, et témoigne d'un certain nationalisme, non exclusif, dont se réclame *Parvis et tréteaux*. En se penchant sur deux courants particuliers du réalisme moderne britannique, l'« Irish Renaissance » et l'« English Repertory Theatre », l'auteur rejoint les valeurs chrétiennes, l'enthousiasme pour l'art médiéval et l'engouement pour un théâtre universel, propres à la revue.

Jean-Louis Roux signe le dernier article, qui témoigne de « Trente ans de théâtre » parisien. C'est une fois de plus l'occasion de marquer la filiation spirituelle de certains dramaturges canadiens-français avec les figures inspiratrices que sont les Jacques Copeau, Gaston Baty, Henri Ghéon, Léon Chancerel et Georges Pitoëff. Ainsi, l'auteur et comédien Jean-Louis Roux propose aux lecteurs une histoire des théâtres « du Cartel », laquelle vient affirmer une fois de plus l'attachement crucial à un héritage dramaturgique français.

1900-1950 : parcours

Le parcours discursif qui se dessine entre 1900 et 1950 dans les revues montréalaises consacrées au théâtre, conduit au constat suivant : d'abord, il est caractérisé par ce que nous appellerions une insistante « crise existentielle et identitaire », ce dont témoignent des revues telles *L'Annuaire théâtral*, *Comœdia* ou *La Lyre*, qui essaient prioritairement de placer le théâtre canadien-français dans une perspective plus large, qui débordent les frontières nationales ; cette mise en perspective est presque toujours doublée de la sous-jacente et anxieuse question : le théâtre *canadien-français* existe-t-il ou pas ? De manière générale, les articles de ces revues traitent du

⁹⁸ *Ibid.*, p. 5-8.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

théâtre montréalais, et de productions théâtrales françaises et américaines, tantôt pour se défendre d'une quelconque parenté avec celles-ci, tantôt pour s'en réclamer. Par la suite, *Les Cahiers des Compagnons* et *Parvis et tréteaux* conserveront cette propension intellectuelle à la comparaison et à la recherche d'une filiation universelle. Toutefois, elles inaugurent en quelque sorte une ère nouvelle dans le domaine de la critique théâtrale, vis-à-vis de l'activité dramatique au Canada français : la crise existentielle et identitaire subsiste, mais s'accompagne d'ambitions pleinement définies en matière d'activité théâtrale locale. En effet, il faudra attendre que des revues telles que *Les Cahiers des Compagnons* et *Parvis et tréteaux* surgissent pour qu'un véritable projet esthétique soit proposé, par le biais d'une doctrine théâtrale bien étayée, rigoureuse — au point de verser parfois dans le dogmatisme —, et mise en pratique par des acteurs et des metteurs en scène de la nouvelle génération, celle qui s'apprête à prendre d'assaut les scènes montréalaises la guerre finie. Il semble que ce soit le début d'un discours qui ne remette plus tant en question l'existence véritable ou distinctive d'un théâtre national, que la manière dont ce théâtre entend continuer d'exister, selon quelle doctrine ou courant de pensée sa pratique se perpétuera.

Corollairement, l'évolution du discours sur le théâtre, entre 1900 et 1950, s'est produite suivant l'évolution des savoirs mis à contribution au sein des différentes revues, grâce à ceux-là mêmes. *L'Annuaire théâtral* de Georges-Henry Robert forme un recueil de collages, des plus hétéroclites, l'œuvre d'un adepte de théâtre, d'un non-initié, d'un « théâtrographe » dilettante. Du reste, l'ampleur de l'ouvrage et le savoir désordonné qui s'y déploie ont le mérite de mettre en lumière un souci d'anamnèse. La formation du public peut passer par cette réappropriation du monde théâtral : voilà ce que soufflent les quelque deux cent soixante pages offertes humblement, en 1908, par le fondateur de *L'Annuaire théâtral*. Puis, peu à peu, les savoirs se spécialisent, se professionnalisent : avec *Comœdia*, les lecteurs ont accès aux papiers d'un apprenti historien littéraire, Berthelot Brunet — qui, en 1920, n'a que 19 ans ; quant à Henri Letondal, alias Fabrio, journaliste et dramaturge, il aura su donner une dimension véritablement critique, une plume acérée, un discours informé à *La Lyre*. Par la suite, à l'aube des années 1940, ce sont des artisans de la scène théâtrale qui affirmeront, dans les pages des *Cahiers des Compagnons* et de *Parvis et tréteaux*, une doctrine spécifique, et qui feront pénétrer le lecteur dans l'aire des tensions entre la théorie et la pratique théâtrales.

En outre, le discours déployé par des praticiens comme Émile Legault, à l'intérieur des *Cahiers* ou de *Parvis et tréteaux*, se positionne sans détour

contre une perspective exclusivement esthétique de l'art théâtral. Même si on s'intéresse aux façons de renouveler la mise en scène, le jeu de l'acteur et divers éléments scénographiques, la volonté de garder à distance un « théâtre d'art » transparait toujours.

L'horizon moral, non profane, y est incontournable, et souhaite ainsi conjurer « l'esthétisme pervers¹⁰² » d'un certain théâtre occidental, tout en préconisant une esthétique sobre, spirituellement acceptable. Rappelons-nous les mots d'Émile Legault :

Je ne suis pas angoissé du tout sur le chapitre d'une *saine esthétique* de la scène. Des décorateurs, des costumiers, des comédiens surgissent qui ont retrouvé [...] les lois essentielles de l'art dramatique : jeu, convention, poésie. [...] Il y aura encore de beaux soirs, pour peu que... s'opère la péremptoire révolution. Révolution d'essence *morale*¹⁰³.

Enfin, un principe transcendant apparaît, commun aux différents discours dont font état les revues consacrées au théâtre de 1900 à 1950 : celui d'une visée patriotico-chrétienne qui informe tous les discours, favorables ou hostiles à cette posture. L'ombre menaçante d'un théâtre esthétisant aura donc constamment servi de repoussoir à l'expression d'une éthique nationaliste, voire mystique, qui – comme le laissent croire bon nombre d'écrits sur le théâtre au début du XX^e siècle – devait constituer la base idéologique de toute expérience dramatique au Canada français.

¹⁰² Voir le texte liminaire de Fernand Doré, *ibid.*, p. 10.

¹⁰³ Voir Émile Legault, « Éthique théâtrale », *loc. cit.*, p. 9. (Nous soulignons)



Un certain regard mondain
Le public en question dans *La Revue populaire*
et *La Revue moderne*

Sylvano Santini
Université du Québec à Montréal
Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

Si la sphère intellectuelle au Québec devient moderne en se détachant de la politique après la Première Guerre mondiale¹, il faut attendre la création d'un théâtre d'art permanent au milieu du XX^e siècle pour en dire autant de l'activité théâtrale. À partir du dernier quart du XIX^e siècle jusqu'à la création de compagnies théâtrales durables au milieu du XX^e siècle — le Théâtre du Rideau Vert en 1948 et Théâtre du Nouveau Monde en 1951, compagnies toujours en activité de nos jours —, la hantise de la pérennité du théâtre en français à Montréal traverse l'ensemble des écrits sur le théâtre au Canada français. Il n'est pas rare de la retrouver sous la forme interrogative à l'amorce d'articles, rappelant aux lecteurs la dissonance entre la situation précaire du théâtre et leur vif désir d'en avoir un qui soit durable. Ce contraste trouve sa portée affective dans les différentes opinions qui attribuent la cause de ce problème, soit au manque de culture et d'enthousiasme du public, soit à la fréquente médiocrité des représentations. Ces positions polarisées qui jettent le blâme tantôt sur les spectateurs, tantôt sur les gens de théâtre, mettent en lumière le fait que les discours sur le théâtre se situent en amont de son autonomie jusque dans les années 1940².

En raison de cette situation précaire, les écrits sur le théâtre sont bien souvent orientés par des préoccupations qui relèvent plus des formations

¹ Voir Andrée Fortin, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993, p. 12.

² En fait, si l'on reprend le principe d'autonomisation pour caractériser la modernité d'un domaine culturel ou d'une sphère du savoir, comme le propose Andrée Fortin, on pourrait alors avancer que le théâtre au Québec avant 1940, représente la période de pré-modernité du théâtre, c'est-à-dire une période où se mettent en place des groupes ou des mouvements qui essaient de fonder l'identité d'un théâtre proprement canadien-français. Cette période est marquée en effet par une forte dimension politique qui s'estompera, si l'on s'accorde avec la thèse d'Andrée Fortin, lorsque le théâtre passera à des préoccupations d'abord esthétiques, propres à la modernité (Andrée Fortin, *Passage de la modernité, op. cit.*, p. 12-14).

idéologiques que de l'expérience théâtrale proprement dite³. La hantise d'un théâtre français durable à Montréal ne découle pas tant du manque de culture théâtrale des spectateurs ou de la médiocrité des représentations que du souci des Canadiens français quant à leur *identité* : on ne saurait penser la formation d'une identité nationale indépendamment de la fondation de domaines et d'institutions culturelles. Seulement, jusqu'au début des années 1940, l'élite intellectuelle canadienne-française aurait forgé l'identité nationale sur le modèle bien connu de la « survivance » pour sortir de l'infériorité démographique, économique et politique des Canadiens français, en affirmant l'existence de la « race » et de la nation par les voies culturelles traditionnelles : « Il s'agissait de préserver et de célébrer les traditions françaises, de perpétuer le culte des origines, de la mère patrie, de faire revivre la mémoire des ancêtres, de rééditer leurs gestes⁴. » Pour Gérard Bouchard, cette préservation de la tradition aurait entraîné une soumission aux normes de la mère patrie et une relation tourmentée avec le continent en arbitrant l'appropriation du Nouveau Monde en prêtant allégeance envers la France. Dans ce contexte, on comprend les relations ambivalentes que les Canadiens français entretiennent avec leur identité et leurs institutions culturelles⁵. Cet intérêt des intellectuels pour les traditions françaises au début du XX^e siècle est souligné également par Fernand Dumont. Sans partager toutefois la perspective négative de Bouchard sur cette période, Dumont montre comment l'attachement à ces traditions est passé du statut inconscient en doctrine consciente : on ne regarde plus passivement ses origines, on s'occupe de l'avenir dans sa relation dialectique avec son passé français. Les intellectuels opèrent ainsi un déplacement majeur de la société vers la sphère idéologique au détriment de la prise en compte de ses conditions réelles d'existence⁶.

³ Mis à part les appréciations disparates et simplistes sur les décors et sur le jeu des comédiens, on ne peut véritablement repérer, dans les discours sur le théâtre, une cohérence et une évolution de la réflexion sur le plan esthétique.

⁴ Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 103.

⁵ L'autonomisation réelle de l'identité et des institutions canadiennes-françaises s'opère, pour l'historien, par l'appropriation du continent sans la tutelle française, ce qui ne se réalise véritablement qu'après 1940. En suivant la thèse de Bouchard, on pourrait avancer que la fondation du Théâtre du Nouveau Monde en 1951, dont le nom exprime clairement son appartenance au continent, est une des premières manifestations de l'autonomie institutionnelle du théâtre, en même temps qu'elle participe, en partie, à l'autonomisation véritable de l'identité canadienne-française.

⁶ Ce déplacement caractérise cette phase de notre histoire selon Dumont : « Au cours de la première moitié du XX^e siècle, la sphère idéologique a pris une énorme ampleur ; on a l'impression que, impuissante à se reconnaître vraiment dans ses conditions matérielles

Les intellectuels acquièrent effectivement leur autonomie en passant dans la sphère idéologique, mais cette autonomie s'accompagne d'un « mépris de l'État » et d'un « dégoût du politicien » et non du rejet du pouvoir, car ils « rêvaient d'une société où le pouvoir eût émergé organiquement de la collectivité elle-même⁷ ». Il s'agissait pour eux, conséquemment, de produire un « centre de pensée canadienne » à partir de leurs origines françaises, une sorte d'élite qui saurait *éclairer* les « grands intérêts de notre race » : « Tous ceux qui veulent la grandeur et la prospérité de leur pays sentent, devant les exigences du monde nouveau qui s'inaugure, combien nous avons besoin de grouper les énergies et les vaillances pour composer l'élite qui doit orienter nos ambitions nationales. Mais cette élite existe-t-elle⁸ ? »

Il serait difficile d'atténuer l'importance de cette formation idéologique dans les discours sur le théâtre à Montréal, pour ne pas dire au Québec, avant 1940 : le désir d'un théâtre permanent à Montréal est fortement conditionné par la quête des élites nationales qui rêvent d'une Comédie-Française. Or le poids de cette formation idéologique est d'autant plus perceptible lorsqu'il s'agit de revues qui n'entendent pas bouleverser l'ordre social mais y contribuer, comme c'est le cas des deux seuls périodiques commerciaux — à grand tirage —, destinés à un lectorat féminin, avant 1960 au Québec : *La Revue populaire* (1907-1951) et *La Revue moderne* (1919-1959)⁹. Malgré la légèreté parfois déconcertante de leur contenu et l'absence pratiquement totale de critique, ces deux magazines soulignent fréquemment, et bien entendu dans leurs rubriques théâtrales, l'absence d'un théâtre national au Canada français — on s'y montre particulièrement sensible dans les années 1930 —, tout en exprimant ouvertement leur admiration pour le théâtre français. Loin d'être contradictoire, cette absence et cette admiration travaillent

d'existence, une collectivité s'est exilée dans un univers social parallèle, celui du souvenir, du rêve, de la spéculation. » (Fernand Dumont, « Du début du siècle : un espace idéologique », dans *Idéologies au Canada français 1900-1929*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, p. 10-11)

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ Dans *Passage de la modernité*, Andrée Fortin cite ce passage du premier éditorial de *La Revue moderne* rédigé par Madeleine Huguenin en novembre 1919 (*op. cit.*, p. 108).

⁹ Dans son article sur la parole des femmes dans les revues féminines, Micheline Dumont-Johnson, qui relève l'entreprise commerciale de *La Revue populaire* et *La Revue moderne*, note que « la spécificité naturelle de la sphère féminine, telle qu'elle a été posée par les premières théoriciennes du féminisme, permet de constater à quel point la définition officielle de cette idéologie est le reflet du discours dominant qui ne conteste ni l'ordre social, ni l'ordre sexuel. » (« La parole des femmes. Les revues féminines de 1938-1968 », dans *Idéologies au Canada français 1940-1976*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, t. II, p. 7-8) Cette spécificité se discerne clairement dans les deux revues qui nous intéressent ici.

conjointement. On suggère effectivement que c'est par la connaissance du théâtre français que les Canadiens français sauront reconnaître et définir les caractéristiques de leur théâtre national. Dans cette perspective, le théâtre français remplit une fonction pédagogique qui s'inscrit parfaitement dans l'idéologie progressiste qui anime les articles de ces deux revues dans la première moitié du XX^e siècle¹⁰. On veut y éduquer le public, lui donner le goût des arts et de la littérature, de la manière la plus agréable et la plus douce possible, puisqu'il s'agit, majoritairement, d'un public féminin¹¹. On pourrait ainsi convenir que leurs rubriques théâtrales, en donnant un accès populaire aux différents aspects du théâtre, avaient pour objectif d'élargir et

¹⁰ Les premiers éditoriaux de Madeleine Huguenin dans *La Revue moderne* vont tous dans ce sens : répandre les Lumières, éduquer, contribuer à l'esprit national sans abandonner les traditions françaises. Dans ses éditoriaux de *La Revue Populaire*, d'Argenson tenait déjà ce discours une décennie avant Madeleine Huguenin : « Parmi les conférenciers ou causeurs du dernier "bateau", MM. Gonzalve Désaulniers et Édouard Montpetit marquent avec beaucoup de distinction. J'augure que ce sont eux qui établiront le "genre canadien" : c'est-à-dire que tout en tenant compte des traditions classiques fournies par la France, ils donneront à la conférence canadienne ce je ne sais quoi qui, vu nulle part et existant partout, est une marque distinctive. C'est à cette condition, dans tous les genres, que nous arriverons à pouvoir répondre affirmativement à l'imminente question : "Avons-nous une littérature nationale ?" » (*La Revue populaire*, vol. 1, n° 5, avril 1908, p. 11)

¹¹ Même si les deux revues ne spécifient jamais directement qu'elles s'adressent à un public féminin, elles soulignent, dans leurs premiers éditoriaux, la volonté de s'adresser à « tout le monde », de réunir les groupes dans une formule plus variée et légère. *La Revue populaire* mise sur le modèle du « magazine » pour présenter les idées de façon plus vulgarisée, plus divertissante que dans le cas d'une revue. De son côté, « le public fera un chaud accueil à *La Revue moderne*. Elle devra remplacer, dans les familles, les magazines extravagants qui enseignent le mauvais goût, et déforment trop souvent la mentalité de nos femmes et de nos jeunes filles. Elle apportera partout le meilleur de notre talent et le plus sincère de notre vouloir. Elle deviendra l'inspiratrice et l'amie. Nous l'avons voulue jolie pour qu'elle enchante tous les yeux et attire les admirations. Ainsi son rôle d'éducatrice lui sera plus facile et plus doux » (*La Revue moderne*, vol. 1, n° 1, novembre 1919, p. 9). Ces passages s'inscrivent parfaitement dans l'idéologie de l'époque en récusant les compétences intellectuelles des femmes pour mieux laisser entendre que leur éducation doit passer par la vulgarisation, la douceur et la facilité. Comme l'a remarqué Micheline Dumont-Johnson, ces revues ne bouleversent aucunement l'ordre patriarcal dominant ; au contraire, elles diffusent largement un discours discriminatoire sur les femmes. Vingt ans après le premier éditorial de *La Revue moderne*, le discours sur les femmes n'a pas vraiment évolué comme en témoigne le passage suivant que l'on a relevé de la chronique esthétique de mai 1939 : « N'essayez pas de briller continuellement par votre esprit ou votre savoir, conseille-t-on aux lectrices. N'essayez pas de paraître un phoenix, un Je sais tout. Les hommes admirent volontiers l'intelligence chez la femme, mais ils vous pardonneront difficilement de se sentir inférieurs à vous. » (cité par Jocelyne Valois, « La presse féminine et le rôle social de la femme », *Recherches sociographiques*, vol. 8, n° 3, sept.-déc. 1967, p. 355)

de diversifier le public, ainsi convié à reconnaître l'élite canadienne-française dans ce domaine culturel.

Cette hypothèse orientera la première partie de notre analyse des écrits sur le théâtre dans *La Revue populaire* et *La Revue moderne*. En fait, on ne fera qu'examiner le programme des revues dans les premières décennies de leur existence : initier le public aux composantes du théâtre — son histoire, ses productions, ses objets, ses techniques, etc. — et à la vie théâtrale — les troupes, les acteurs, les directeurs, les techniciens, etc. — ; et diffuser des opinions favorables sur l'activité théâtrale en français. On verra toutefois que, dans le milieu des années 1940, le programme pédagogique de ces périodiques semble s'estomper considérablement et qu'un nouveau rapport aux lecteurs semble se mettre en place, un rapport plus intime où l'on se préoccupe moins d'éduquer que de satisfaire la curiosité pour le monde du spectacle. Ce nouveau rapport pourrait être attribuable à l'essoufflement de la sphère idéologique qui a marqué les quatre premières décennies du XX^e siècle au Québec, ou encore au fait que l'on commence à sentir et à reconnaître la présence d'une voix nationale au théâtre. Les périodiques présentent alors, à la « ménagère consommatrice¹² », la vie intime et quotidienne des comédiens comme un modèle de savoir-vivre ; ils rapportent également, sur le mode de la confiance, les derniers échos du monde théâtral à Montréal. Dans la décennie 1940, les articles sur le théâtre semblent évacuer, encore plus que dans les décennies précédentes, l'expérience théâtrale proprement dite en s'intéressant exclusivement à l'un de ses domaines annexes : les mondanités. Cette deuxième hypothèse orientera la seconde partie de notre étude.

Si l'on s'intéresse à la relation au lecteur dans ces magazines, c'est parce qu'il représente l'une de leurs principales préoccupations. En effet, en étant des entreprises commerciales, ces revues ne veulent surtout pas contrarier leur clientèle en leur présentant des modèles ou des idées qui bouleverseraient les « habitus » ; au contraire, elles se tiennent au plus près du public visé en reprenant volontairement *les modes de perception et d'action* qui structurent le discours consensuel. Il s'ensuit que toutes les présentations et les définitions des divers aspects du théâtre dans ces revues sont d'abord conditionnées par la volonté de combler les attentes du public et non de l'importuner. Il y aurait donc, sous le discours apparemment progressiste de ces revues — répandre les Lumières, éduquer, instruire, etc. —, une volonté conservatrice qui ne laisse aucune place aux voix dissidentes, susceptibles

¹² Évelyne Sullerot nomme ainsi les femmes qui consomment les revues féminines de masse en France à partir des premières décennies du XX^e siècle (*La presse féminine*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 45-68).

de transformer et de faire évoluer le discours sur le théâtre. En somme, puisque le rapport au lecteur est l'un des facteurs principaux qui orientent la perspective de ces revues, on croit pouvoir y déceler la manifestation la plus évidente de la corrélation entre la sphère idéologique et les conceptions populaires du théâtre de l'époque.

Relation pédagogique : *La Revue populaire*

Le premier éditorial de *La Revue populaire*, rédigé par d'Argenson en 1907, remplit parfaitement sa fonction en définissant les objectifs de la revue, la nécessité de celle-ci et le public visé. En plus de vouloir satisfaire le goût du plus grand nombre de Canadiens français en leur offrant un magazine mensuel¹³, la revue se donne pour but d'éduquer la masse de façon divertissante en tablant sur l'image : « Pour les adultes et les vieux, l'image est un merveilleux agent de récréation et d'instruction : c'est un sûr démonstrateur des idées les plus simples comme les plus abstraites¹⁴. » Même si on ne le dit pas directement, on peut déduire de cette volonté et de cette visée que le périodique entend s'adresser d'abord à la femme au foyer qui n'est pas nécessairement très cultivée ou bien nantie, et implicitement à la mère de famille qu'elle est souvent aussi — ce que contribue à renforcer le prix modique du magazine (dix sous), qui compte sur l'abondance de ses publicités pour assurer sa marge de profit, tout en satisfaisant l'appétit pour le magasinage visuel. Des pages sur la politique et l'histoire aux « pages féminines », en passant par les conseils pratiques et le feuilleton, diverses rubriques accompagnées d'illustrations, de photos ou de poèmes donnent corps à la revue¹⁵. Jusque dans les années 1940, la rubrique sur le théâtre forme un ensemble d'écrits dont la visée heuristique est évidente : ils font découvrir au lecteur les multiples facettes du théâtre dans un langage imagé et vulgarisé. On initie, de la sorte, un certain type de lecteur qui, n'ayant

¹³ En choisissant le modèle du magazine, les éditeurs de *La Revue populaire* (Poirier, Bessette et Cie) veulent offrir au public canadien-français ce qui est déjà offert dans plusieurs pays civilisés. On reprend, sur une base mensuelle, le succès de la « section magazine » qui paraît à chaque semaine dans les journaux américains. En fait, avec la création de *La Revue populaire*, les éditeurs entendent poursuivre le succès de leur grand magazine hebdomadaire *Le Samedi* (journal de famille qui tire à plus de 100 000 exemplaires). L'ambition de *La Revue populaire* est d'atteindre ce tirage. Ce qui tarde vraisemblablement à venir malgré son prix modique de dix sous, car en 1949, elle ne tire qu'à 80 000 exemplaires.

¹⁴ D'Argenson, *La Revue populaire*, vol. 1, n° 1, décembre 1907, p. 8.

¹⁵ Jusqu'en 1937, *La Revue populaire* publie sporadiquement de courtes pièces comiques, que l'on nomme parfois « Les petits romans ». On n'a pas tenu compte de ces pièces parce que l'on s'intéresse uniquement aux écrits sur le théâtre. On ne croit pas, du reste, qu'elles auraient apporté des éléments indispensables à cette étude.

pas encore une vue éclairée sur le théâtre mais s'y intéressant, compose un public potentiel. Cette initiation, plus ou moins objective selon l'opinion que l'auteur se fait du lecteur, prend diverses formes dont les plus manifestes sont historique, technique et morale. Un fait est à noter : plusieurs articles citent littéralement et ouvertement d'autres articles de journaux, des livres écrits par des auteurs nationaux ou étrangers. Ce procédé s'explique, en grande partie, par son coût minime ; toutefois, on pourrait suggérer qu'il donne aussi une impression d'ouverture sur le monde, une légitimité extérieure qui rehausse le sérieux de la revue. Enfin, la relation avec le lecteur y est pédagogique et respectueuse, même si parfois on le flatte naïvement en soulignant son juste goût ou, sur le versant plus autoritaire, on le sous-estime en défendant des valeurs morales primaires et en démystifiant de simples illusions techniques. Regardons maintenant comment tout cela se construit dans les articles sur le théâtre parus dans *La Revue populaire*.

Les articles qui retracent l'histoire universelle ou nationale du théâtre ont majoritairement un point de vue objectif. Ils sont très souvent anonymes et se limitent à la description et à la présentation de faits, d'événements, d'anecdotes et d'auteurs qui ont marqué la naissance et l'évolution historique du théâtre jusqu'à nos jours. Ces textes se regroupent dans des séries d'articles qui s'échelonnent parfois sur plusieurs mois — par exemple, « L'histoire du théâtre en France » en juillet et août 1919, « Le théâtre en Chine » en août 1916 et mai 1917. C'est le cas également d'une série d'articles d'Édouard-Zotique Massicotte qui, entre juillet 1909 et juin 1910, retrace l'histoire des théâtres à Montréal de 1800 à 1875. Édouard-Zotique Massicotte effectue un véritable travail de recherche en dépouillant les archives des journaux montréalais et des programmes pour relever et citer les passages qui marquent les points tournants du début de cette histoire : les premiers théâtres et artistes, les premières troupes et pièces, etc. ; il veut ainsi éclairer et enrichir la perspective des lecteurs sur les origines de leur théâtre national. Malgré l'intention pédagogique de ses articles, l'auteur écrit à la première personne du pluriel pour s'identifier aux lecteurs, comme s'il découvrait l'histoire avec eux¹⁶. Cette identification, plus rhétorique que véritable, atténue l'aspect sérieux de son discours pédagogique pour le rendre plus sympathique¹⁷. Mais elle a surtout pour effet d'alimenter un sentiment

¹⁶ « Jetons le voile sur ces débuts si peu séduisants et poursuivons notre route... chronologique. » (Édouard-Zotique Massicotte, « Les théâtres à Montréal 1850-1875 », *La Revue populaire*, vol. 2, n° 12, décembre 1909, p. 6)

¹⁷ Le caractère mi-sérieux de ses articles se remarque également dans le sous-titre qu'il leur donne : « Anecdotes et archéologie ».

collectif, ce qui se voit entre autres lorsque Édouard-Zotique Massicotte demande à son lecteur d'exprimer son opinion :

Ces artistes, toutefois, faisaient peu de frais pour nous plaire ; ils se contentaient de jouer deux petits vaudevilles comme l'indique le programme de leur soirée :

Deux paires de bretelles, vaudeville en un acte.

En manche de chemise, vaudeville en un acte.

Le capitaine Fracasse, chansonnette de M. Léopold.

Et c'est tout. Pas exigeant le bon public d'alors, n'est-ce pas ? Il est vrai qu'il n'était pas gâté et qu'on pouvait le contenter de peu¹⁸.

Édouard-Zotique Massicotte adopte ici deux perspectives à la fois : il est au-dessus du lecteur en l'éduquant et à son niveau en s'identifiant à lui. Ce dernier point de vue est pourtant illusoire, car au moment où il lui demande son opinion, il la lui prescrit en lui disant ce qu'il doit attendre des artistes et le jugement qu'il doit émettre sur le passé : les artistes *doivent plaire* et le public d'autrefois n'était pas exigeant — sans doute parce que l'historien le suppose moins éduqué. Il n'y a donc pas de véritable identification entre lui et son lecteur, mais un simulacre d'identification qui donne à ce dernier l'impression qu'il partage, avec ses contemporains, une opinion juste, et qu'ils sont donc l'un et les autres cultivés et exigeants. À travers cette relation illusoire, Édouard-Zotique Massicotte instruit son public en faisant exactement ce que les artistes doivent faire : lui *plaire*.

Édouard-Zotique Massicotte se montre tout de même aimable et courtois avec son lecteur, comparativement à d'autres auteurs qui campent clairement sur leur position d'autorité. Par exemple, dans un article publié en 1923, l'auteur constate que le public ne connaît pas assez bien la pièce *L'Ami Fritz* et ses auteurs Émile Erckmann et Alexandre Chatrian. Il somme alors le lecteur de bien l'écouter : « En général, la pièce et ses auteurs sont peu connus. Lisez donc bien ces quelques notes sur ce sujet¹⁹. » Le ton péremptoire de cet article contraste avec celui d'Édouard-Zotique Massicotte. Il est cependant minoritaire dans *La Revue populaire*, car en général, plutôt que de prendre le lecteur ou le public directement à partie, on souligne indirectement son ignorance en épinglant les lieux communs dont il se contente. Dans sa présentation du théâtre en Inde, Auguste Fortier prend littéralement le lecteur pour un ignorant en grossissant un soi-disant cliché et en marquant une correspondance inepte entre l'Hindou et le Canadien :

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Auguste Fortier, « Le monde théâtral. *L'Ami Fritz* », *La Revue populaire*, vol. 16, n° 5, mai 1923, p. 145.

L'Inde intime est si peu connue que bien des lecteurs canadiens s'imaginent sans doute qu'en entrant dans un théâtre hindou, on y voit des mannequins grotesques et que l'on entend des chansons monotones de trente-deux couplets, accompagnées d'airs assommants de tam-tam [...].

L'Hindou des bords du Gange est comme le Canadien des bords du Saint-Laurent ; il est patriote et rien ne lui plaît [plus] comme un drame émouvant, tiré des belles pages de son histoire²⁰...

Malgré sa gaucherie, cette comparaison entre le théâtre indien et le théâtre canadien doit plaire au lecteur « comme un drame émouvant, tiré des belles pages de son histoire », puisqu'elle donne une dimension universelle, voire sacrée, à son sentiment patriotique.

Parallèlement aux leçons historiques de *La Revue populaire*, on retrouve une série d'articles qui lève le voile sur la fabrication des illusions au théâtre. En faisant apparaître les artifices techniques, les arnaques des directeurs de théâtre qui abusent des comédiens et les impostures qui menacent la morale des jeunes, ces textes veulent affranchir les lecteurs des illusions qui sont engendrées par le théâtre et qui l'empêchent de les distinguer d'avec la réalité. Comme dans la série d'articles sur l'histoire, les auteurs de ces désillusions adoptent une position en surplomb par rapport aux lecteurs, en agissant comme de véritables démystificateurs qui présentent l'image réelle de ce qui constitue l'univers théâtral. Cependant, cette opération procède différemment selon les types d'illusions que l'on cherche à dévoiler et cette différence délimite deux rapports pédagogiques avec le lecteur : un enseignement moral s'appuyant sur un substrat religieux qui situe l'auteur dans un état de *surconscience* et un enseignement technique dans lequel il agit simplement comme un transmetteur d'informations qui présente des faits empiriques.

Deux articles anonymes, le premier de 1915 et le second de 1922, manifestent sans aucun doute les principes moraux de l'énonciateur²¹. Dans le premier article : « Fait-on fortune au théâtre [?] Une carrière trompeuse », l'auteur veut montrer que le métier de comédien n'est peut-être pas aussi lucratif et honorable que les gens semblent le croire. Contrairement à l'opinion populaire qui est orientée par la « puissance de l'illusion », l'auteur souligne la situation précaire de la majorité des comédiens et la vie décevante

²⁰ Auguste Fortier, « Le théâtre dans l'Inde », *La Revue populaire*, vol. 3, n° 6, juin 1910, p. 73.

²¹ Comme ces articles sont anonymes, on ne peut affirmer avec certitude qu'il s'agit du même auteur. En revanche, le point de vue énonciatif ne laisse aucune ambiguïté quant à leur identité.

qu'ils mènent : il s'attaque ainsi à l'image fastueuse du théâtre en faisant apparaître la misère qu'elle recouvre. Il se place ainsi dans la posture d'un véritable directeur de conscience en conseillant aux lecteurs — aux jeunes lectrices ! — de ne pas s'aventurer dans un pareil métier :

Restez tranquillement chez vous, vivez de la vie honnête que vous ont enseignée vos parents, mariez-vous selon votre cœur et fondez une famille honorable. De temps à autre, allez pour vous distraire dans un théâtre qui se respecte et qui respecte le public, cela vaudra mieux que d'amener ce public, dans un théâtre, à vos dépens²².

En dénonçant, cette fois, les conséquences néfastes du théâtre et du cinéma sur les femmes, le ton dogmatique et moraliste se fait plus insistant dans le second article, resté anonyme. Le théâtre devient une sorte d'antre du mal qui brise la vie des femmes aux mœurs légères en leur donnant l'illusion de la liberté. L'illustration qui accompagne d'ailleurs l'article est éloquente à cet égard : elle représente une femme subjuguée qui est irrésistiblement attirée vers un théâtre situé dans un crâne ! Le théâtre, lieu frivole et vaniteux, est assimilé à l'antichambre de la mort. L'illustration est manifestement un *memento mori* qui convient tout à fait à la morale chrétienne de l'auteur qui désire rappeler aux jeunes filles leur humble nature humaine :

Si son âme est bien trempée, si elle est fière, honnête et bonne chrétienne, elle a vite fait de surmonter les tentations qui l'assaillent pendant ces minutes, ces heures terribles de troubles moraux. Mais, par contre, pour peu qu'elle est faible et légère, ces tentations gâtent son cœur et son esprit, et elle devient une victime de plus sacrifiée à la grande illusion, au décevant mirage de la Liberté : le théâtre et le cinéma l'envoûtent et c'est un autre foyer éteint²³.

Le théâtre agace la morale chrétienne en éloignant les femmes de leur condition domestique : il est un espace où, seules, elles peuvent rêver. Il convenait trop bien alors au féminisme en menaçant l'ordre social patriarcal : « Le féminisme a ses mauvais côtés. Depuis qu'il a fait la conquête du monde en affranchissant les femmes de vieilles obligations sociales et en leur conférant dans le domaine public les mêmes droits et privilèges que les

²² [Anonyme], « Fait-on fortune au théâtre [?] Une carrière trompeuse », *La Revue populaire*, vol. 8, n° 5, mai 1915, p. 118.

²³ [Anonyme], « L'attrait malsain de la liberté », *La Revue populaire*, vol. 15, n° 3, mars 1922, p. 139.

hommes, certaines créatures ont perdu la tête²⁴. » Bien que cette critique, très conservatrice et défavorable au théâtre, soit marginale dans la revue, elle s'accorde tout de même avec sa visée pédagogique. L'auteur ne dit pas en effet que le théâtre est en soi le lieu du mal, mais qu'il le devient lorsque la femme le conçoit dans une perspective d'émancipation. Son enseignement devient alors très clair : si les vanités du théâtre, ses parures et ses richesses illusoire n'intéressent pas les jeunes femmes, si le métier d'actrice ne monopolise pas leur désir et si elles y sont accompagnées par leur mari ou par une personne ayant de bonnes mœurs, le théâtre n'est peut-être pas un endroit malsain pour elles ! Les opinions et les préjugés de ces deux articles n'ont pas de quoi surprendre ni choquer la majorité des lectrices, puisqu'ils s'inscrivent parfaitement dans le discours de l'époque qui attribue à la femme le devoir de rester au foyer pour « veiller sur les existences qui lui sont "confiées"²⁵ ». En somme, ils démontrent clairement comment, dans le périodique, le discours sur le théâtre comme sortie mondaine contribue le plus souvent au contrôle des comportements sociaux plutôt qu'à l'analyse de l'évolution de l'expérience théâtrale.

Une autre série d'articles — plus instructive cette fois — dévoile ou démonte d'autres illusions produites par le théâtre. Ces articles trouvent presque tous leur point de départ dans les problèmes engendrés par le principe d'isomorphisme qui fonde le rapport entre le théâtre et la réalité : « le théâtre est l'image de la vie²⁶ ». Ce principe conditionne l'une des conceptions les plus répandues de l'époque : le théâtre doit donner l'impression de la réalité par des effets techniques (une réalité accessoire) et par le jeu des comédiens (une réalité psychologique). Or, que ce soit dans l'une ou l'autre de ces manifestations, on accorde beaucoup d'importance à la reproduction de la réalité²⁷. Ces articles, toutefois, ne tiennent pas tant à valoriser ces effets réalistes qu'à en dévoiler les secrets. Par exemple, que ce soit la composition des repas sur la scène, du bruitage (tonnerre, éclair, les flots de la mer, locomotive...), des décors (vagues, ciel, locomotive...), de l'éclair-

²⁴ *Ibid.*, p. 139-140.

²⁵ Jocelyne Valois, « La presse féminine et le rôle social de la femme », *loc. cit.*, p. 352.

²⁶ A. Riou, « L'illusion au théâtre. De quoi se compose un repas sur la scène », *La Revue populaire*, vol. 7, n° 5, mai 1914, p. 92.

²⁷ « On aime à aller au théâtre, mais, à condition surtout que la pièce représentée donne, autant que possible, l'illusion de la vie réelle. Pour atteindre ce but, il faut naturellement tout d'abord de bons artistes mais cela ne suffit pas. Placez ceux-ci sur une scène dépourvue de tous accessoires de décors et autres et, quel que soit leur talent, le public n'aura qu'une impression très ordinaire, les scènes ne vivront pas à ses yeux, en un mot, l'effet sera presque nul. » (Louis Roland, « L'envers de la scène », *La Revue populaire*, vol. 5, n° 7, juillet 1912, p. 7)

rage, etc., ils révèlent tous l'envers du décor pour exposer, aux lecteurs, les rudiments techniques de la scène aptes à produire la réalité accessoire — à lire la description des décors et à voir les photos qui les accompagnent, on remarque assez rapidement que l'on ne lésine pas sur les moyens pour créer cette réalité à l'époque²⁸. Par ailleurs, ces textes donnent aux lecteurs une perception plus large de la communauté des gens de théâtre en présentant les machinistes et les ouvriers qui fabriquent les reflets de la réalité. Ils apprennent ainsi que la production d'une pièce ne se limite pas qu'aux acteurs, mais implique plusieurs métiers qui participent tous également de la représentation. Mais l'exposition des illusions techniques n'est qu'une première façon, dans le magazine, de déconstruire l'isomorphisme qui unit le théâtre et la vie, suivant la conception populaire : si le théâtre est *l'image* de la vie, cette image est une *illusion* sur tous les plans : de la réalité matérielle à la réalité psychologique. Il y a deux articles qui cherchent très spécifiquement à démystifier le jeu du comédien. Le premier article s'évertue à présenter l'évidence en affirmant aux lecteurs que l'identité entre le comédien et le personnage est purement illusoire : « Comme tous ces braves gens [spectateurs] eussent changé d'avis, s'ils avaient pu pendant les entr'actes, jeter un léger coup d'œil sur les coulisses et contempler leurs favoris, dégagés de l'illusion de la rampe²⁹. » On a peine à croire aujourd'hui que cette confusion est chose commune à l'époque³⁰. Et elle est bien réelle, si l'on en croit l'autre article qui raconte le procès entrepris par une femme qui accuse son mari comédien d'adultère parce qu'il embrasse des actrices sur la scène. Malgré les tentatives désespérées du mari de la convaincre que les baisers au théâtre ne sont pas de vrais baisers, le procès a bel et bien lieu³¹. La jalousie de la femme est sans doute moins étonnante que la décision du juge de rendre cette accusation recevable dans un tribunal. Le périodique relate ce fait divers sans doute pour faire rire un peu le lecteur qui ne se laisserait pas bernier, mais surtout pour le mettre en garde face aux abus auxquels on est exposé lorsqu'on établit des rapports de stricte similitude entre la scène et la réalité

²⁸ Voir, entre autres, les nombreuses photos et descriptions d'artifices techniques dans l'article de Louis Roland (*ibid.*, p. 7-14).

²⁹ A. Riou, « L'illusion au théâtre. De quoi se compose un repas sur la scène », *loc. cit.*, p. 92.

³⁰ La confusion semble, par ailleurs, persistante puisqu'on la retrouve encore en 1947 dans un article où l'auteur, d'une part, s'étonne de la différence entre Fridolin et Gratien Gélinas et, d'autre part, associe sa femme à ce personnage. (Margaret Wilson, « Madame Fridolin », *La Revue moderne*, vol. 24, n° 8, décembre 1947, p. 14-15 et 38)

³¹ [Anonyme], « L'envers du théâtre. Comment le baiser, à la scène, ne saurait avoir la même signification que dans la vie réelle », *La Revue populaire*, vol. 13, n° 11, novembre 1920, p. 32-34.

ou lorsqu'on ne voit pas finalement que le théâtre est ce qu'il est, c'est-à-dire une représentation illusoire de la réalité.

Plusieurs autres articles de la revue, à la même époque, souscrivent à la visée pédagogique de la revue en traitant de différents aspects du théâtre : de l'enseignement du comportement du spectateur — « Peut-on siffler au théâtre [?] », « Le chapeau au théâtre », « Les tapages au théâtre », etc. —, à la rémunération des acteurs et aux recettes des théâtres, ces articles rappellent aux lecteurs le caractère *mondain* du théâtre et, par là même, tente de le désacraliser en pointant les avantages pécuniaires qu'en tirent ses producteurs.

Le théâtre, tel que l'on présente dans les premières décennies de *La Revue populaire*, n'a rien d'une pure expérience esthétique, bien que l'on admette volontiers qu'il puisse divertir et plaire ; en revanche, il est parfaitement en phase avec les activités qui participent au développement de l'ensemble de la vie en société. En se donnant comme objectif de dévoiler l'ancrage réel du théâtre dans l'illusion, le périodique cherche d'abord à situer la place que le théâtre occupe dans la société, et la nature de ses liens avec elle. Avec un tel objectif, il devient apparent que cette conception dominante du théâtre, dans les premières décennies du XX^e siècle, est ici davantage déterminée par des préoccupations politiques que par des questionnements esthétiques. De plus, comme le théâtre est assujéti à la mission de créer un sentiment de cohésion nationale, notamment en contribuant à éduquer la masse par le divertissement, il est possible d'affirmer que *La Revue populaire* en est un corrélat, puisqu'elle laisse apparaître, par rubriques théâtrales, sa responsabilité sociale d'instruire la masse en lui plaisant et en la divertissant par le biais de l'image. Cette corrélation n'est pas due au hasard, puisque le périodique, comme le théâtre, n'ayant pas tout à fait acquis son autonomie, doit légitimer sa place dans la société. Or, c'est en s'inscrivant dans la perspective moderne de l'éducation populaire — instruire le peuple si ignorant... —, plutôt qu'en reconduisant l'idéologie de la « survivance », que *La Revue populaire* légitime son propre discours ainsi que la nécessité du théâtre dans une société évoluée.

Relation pédagogique : *La Revue moderne*

À la lecture de *La Revue moderne*, il semble difficile d'y percevoir un rapport au lectorat en termes pédagogiques. On ne vise pas, en effet, à révéler la face cachée des différents aspects du théâtre et l'on n'offre pas davantage aux lecteurs des informations historiques sur cet art ; le théâtre n'est jamais pris en considération sur le plan formel et les observations morales ou

psychologiques et les rudiments techniques y sont également absents. Il en existe néanmoins des marques qui nous permettent de déceler l'existence d'une préoccupation quant au public du théâtre, dont la première concerne le problème de l'implantation d'un théâtre national à Montréal. Même si l'on n'affiche pas directement une claire volonté d'y remédier en cherchant, par exemple, à désigner des responsables, on tente de sensibiliser l'opinion publique à ce problème. Plus sobre que le modèle du magazine où abondent les gravures, les photos et les publicités, *La Revue moderne* est manifestement une « revue d'idées³² » qui s'adresse à un public féminin cultivé et bien nanti — son prix de vingt-cinq sous est nettement plus élevé que celui qu'exige, par comparaison, *La Revue populaire*. Dirigée dans les premières années par une intellectuelle bien au fait des mouvements de pensée de l'époque, Madeleine Huguenin, la revue veut jouer un « rôle d'éducatrice », en présentant, entre autres, les écrivains et les artistes canadiens-français³³. Elle se garde bien, toutefois, de servir de tribune aux voix dissidentes, car il s'agit moins de mettre de l'avant des idées nouvelles que d'éduquer en douceur³⁴. L'orthodoxie du périodique concorde avec son orientation commerciale, puisque ce n'est pas tant la qualité du contenu éditorial qui semble préoccuper d'abord la direction, que le nombre de ses lecteurs³⁵. Il y a fort à parier, d'ailleurs, que la direction avait conscience que son tirage aurait été plus élevé si le périodique avait davantage correspondu aux attentes et aux goûts de l'époque... L'entreprise, qui se doit d'être rentable, représente à cet égard l'une des principales contraintes qui s'exercent sur la politique éditoriale de la revue — laquelle se fera de plus en plus apparente avec les années, ce qui explique, en grande partie, les modifications de ses choix éditoriaux au fil des années. La publication de feuilletons, la baisse du prix de vente de vingt-cinq à quinze sous en 1928, l'augmentation progressive de la présence des illustrations au détriment du texte entre 1928 à 1937, la faible

³² Voir le classement proposé par Andrée Fortin (*Passage de la modernité, op. cit.*, p. 390). Par ailleurs, dans le premier éditorial de la revue en novembre 1919, la directrice s'oppose ouvertement au modèle du magazine : « Elle devra remplacer, dans les familles, les magazines extravagants qui enseignent le mauvais goût, et déforment trop souvent la mentalité de nos femmes et de nos jeunes filles. » (Madeleine Huguenin, « S'unir pour grandir », *La Revue moderne*, vol. 1, n° 1, 15 novembre 1919, p. 9)

³³ « Elle [la revue] attestera brillamment de la valeur de nos poètes, de nos prosateurs [...]. Elle multipliera les occasions de mettre en valeur nos meilleurs talents. » (*Idem*)

³⁴ *Idem*.

³⁵ Dans le troisième numéro, publié en janvier 1920, on souligne le succès de la revue par l'augmentation considérable du tirage qui serait passé de 15 200 à 27 500, en l'espace de trois numéros (*La Revue moderne*, vol. 1, n° 3, janvier 1920, p. 6).

teneur éditoriale touchant la condition féminine³⁶, la propension à privilégier les thèmes exotiques, et finalement, la vente du périodique, qui conduit à la rebaptiser sous le titre de *Châtelaine*, plus tard en 1960, représentent ensemble des transformations stratégiques de la revue pour faire face à la concurrence. En évoluant surtout en fonction de contraintes extérieures et des tendances du marché, *La Revue moderne* est conforme au mandat réservé à la presse féminine qui, jusqu'en 1960, « était vue par ses propriétaires comme un produit de consommation qui devait se tenir à l'écart de tout débat idéologique et ne rien contester de l'ordre social³⁷ ».

Les articles sur le théâtre dans la revue sont marqués, dès les premières années, par une brève polémique dont la résolution laisse clairement transparaître son conformisme. Cette polémique a pour source des articles de la chronique « Revue dramatique » de Henri Letondal. Dans ses articles critiques qui sont très articulés comparativement à ce que l'on retrouve à cette époque dans les revues commerciales, Henri Letondal s'en prend aux choix esthétiques et aux comportements des « gens de théâtre » qui œuvrent à Montréal. Ses critiques visent particulièrement le comportement scénique qu'il juge inapproprié de la part de certains comédiens :

Le théâtre n'est pas un prétexte pour acteurs : il n'a pas entièrement, non plus, sa raison d'être dans l'interprétation. Autrement conçu, c'est le plus beau cabotinisme érigé en doctrine et les comédiens n'ont plus besoin de pièce : ils n'ont qu'à les écrire eux-mêmes. Ils savent mieux que les auteurs comment faire « paraître » leur talent, les gestes, leurs attitudes, comment faire une entrée sensationnelle³⁸.

Selon lui, ce sont les gens de théâtre, et non le public, qui représentent la cause du problème du théâtre français à Montréal : « Les spectateurs (puisque'il est convenu que c'est toujours eux qui ont tort !) n'étaient pas préparés à de telles audaces³⁹... » Même s'il est lui-même un « homme de

³⁶ Sur la réticence de *La Revue moderne* à publier des sujets concernant la condition féminine, voir Jocelyne Valois, « La presse féminine et le rôle social de la femme », *loc. cit.*, p. 28.

³⁷ Micheline Dumont-Johnson, « La parole des femmes. Les revues féminines de 1938-1968 », *loc. cit.*, p. 32.

³⁸ « [...] le plus beau cabotinisme érigé en doctrine [...] » : Au-delà des décennies qui les séparent, cette formulation de Letondal se conforme étrangement, de nos jours, au ton vindicatif de Robert Lévesque. Et comme celui-ci, ses textes contrastent considérablement avec ce qu'on peut lire en général sur le théâtre dans les revues et les journaux. Mais cette liberté d'expression ne sera sûrement pas étrangère à son départ de la revue quelques mois plus tard. Henri Letondal, « Revue dramatique », *La Revue moderne*, vol. 3, n° 1, 15 novembre 1921, p. 21.

³⁹ *Idem.*

théâtre », Henri Letondal n'hésite pas à renverser sa perspective pour présenter sa version du public idéal :

Il est d'usage, dans les théâtres de province en France, au début de chaque saison, de soumettre à l'approbation du public les nouveaux artistes. Si le public les considère dignes de faire la saison, les nouvelles recrues sont engagées ; sinon, l'auditoire exprime son mécontentement, et les artistes qui n'ont pas trouvé grâce à ses yeux sont rayés des cadres. C'est une coutume parfaitement logique et que nous ignorons à Montréal. Le monsieur qui paie son fauteuil un dollar devrait avoir, il me semble, le droit d'exiger la pièce de sa monnaie (sinon la monnaie de sa pièce) et l'interprétation qu'il désire. Mais voilà : on nous impose tout, acteurs, théâtre, musique, pièces, mise en scène⁴⁰.

Ce public conçu comme un juge qui a droit de vie ou de mort sur les jeunes acteurs met une certaine pression sur les artistes et les directeurs de théâtre. Ce sont eux, d'ailleurs, qui réagissent le plus à ses accusations selon lui : « Certaines personnes (je tiens à dire qu'elles sont pour la plupart des "gens de théâtre") m'ont reproché le ton sévère de cette revue dramatique⁴¹. » Or, en janvier 1922, la « Revue dramatique » d'Henri Letondal est remplacée par un texte de Louise Charpentier qui inaugure, ce qui deviendra dans les mois suivants la chronique « Revue artistique ». Dans cet article, elle prend le parti contraire d'Henri Letondal en jetant indirectement le blâme sur ses critiques et en indiquant clairement la voix que la revue veut faire entendre :

Nous avons à *La Revue moderne* critiqué le choix de certaines pièces, parce qu'il nous semblait que le répertoire français nous réservait des comédies plus conformes à notre caractère et à nos sentiments, mais il était bien loin de notre pensée de condamner une œuvre qui s'applique à nous épargner l'humiliation de n'avoir pas de théâtre français à Montréal⁴².

Si elle semble justifier Henri Letondal au début de son texte, elle le critique à la fin pour amorcer le changement de perspective : « Les premiers coupables c'est nous, dont la mortelle indifférence s'attache à nos propres œuvres, et n'allons pas en rendre responsables des gens qui se sont assigné pour tâche de servir le goût du public⁴³. » L'intervention de Louise Charpentier

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Henri Letondal, « Revue dramatique », *La Revue moderne*, vol. 3, n° 2, 15 décembre 1921, p. 25.

⁴² Louise Charpentier, « Le théâtre », *La Revue moderne*, vol. 3, n° 3, 15 janvier 1922, p. 31.

⁴³ *Ibid.*, p. 31. C'est l'une des rares fois que l'on impute aussi directement au public les problèmes du théâtre. Mis à part l'accusation d'Henri Letondal dans un article de septembre 1935 (« Si le théâtre périclite à Montréal... et je ne crains pas de l'écrire loin de là... c'est faute

préconise une sorte d'affaiblissement de la critique : on ne doit pas juger trop sévèrement les œuvres nationales, même si la dureté serait justifiée et nécessaire dans certains cas. Mais ce qu'elle y indique surtout, en parlant au nom de la revue (« Nous avons à *La Revue moderne* [...] »), c'est son désir de s'adresser aux lecteurs et non aux comédiens ou aux directeurs de théâtre : elle ne veut pas servir de tribune aux règlements de compte entre gens de théâtre, mais s'adresser directement au public. Or, c'est justement parce qu'il s'adressait aux gens de théâtre qu'Henri Letondal n'écrira plus dans la revue⁴⁴. Il serait peu probable, du reste, que le public aurait su assumer le rôle qui lui était imparti par le critique. De toute manière, le problème ne se posait pas de cette façon, puisqu'il présentait ce rôle non pas pour motiver le public mais pour provoquer les comédiens. L'article de Louise Charpentier exprime, en réalité, le message que la revue veut transmettre aux lecteurs et que les critiques d'Henri Letondal ne faisaient pas passer : ce serait une humiliation de ne pas avoir de théâtre français à Montréal et ce serait fatal d'ignorer les œuvres d'ici. Ces convictions orientent la majorité des articles jusque dans les années 1940 et, si parfois ils témoignent d'une générosité excessive à l'égard des artistes et des œuvres, c'est qu'ils répondent à la lettre au mot d'ordre de la revue : « S'unir pour grandir⁴⁵. »

Dans l'un de ses nombreux articles, le directeur littéraire de la revue, Robert Choquette, réaffirme ce mot d'ordre en 1929 :

Il serait hasardeux, de la part d'un simple profane, de s'en prendre aux jugements de M. Morin, musicien de sa profession, sur la technique d'une œuvre musicale.

au public », vol. 16, n° 11, septembre 1935, p. 8), accusation qui est atténuée considérablement, du reste, dès l'article suivant (« Que les magnats, directeurs de salles, impresarii prennent garde cependant. Le public évolue. De moins en moins il est facile de le leurrer », vol. 16, n° 12, octobre 1935, p. 8), on culpabilise rarement le public dans *La Revue moderne*.

⁴⁴ Vraisemblablement, Henri Letondal ne voulait pas atténuer le ton de ses critiques pour se soumettre, en quelque sorte, aux exigences éditoriales de la revue. Seulement, rien ne nous permet de savoir s'il l'a quittée volontairement ou s'il en a été tout simplement remercié.

⁴⁵ Plusieurs articles dans les années 1920, dont ceux de Louise Charpentier, sont imprégnés par les propositions qui incitent à encourager les nôtres et qui soulignent le rapprochement entre humiliation et le fait de ne pas avoir de théâtre. Voir, par exemple, l'article de Madeleine Huguenin, « Le sort de notre théâtre français », *La Revue moderne*, vol. 5, n° 1, novembre 1923, p. 5 : « Et nous le public ! Cette question du théâtre français n'est pas nouvelle. Tous les ans, nous l'entendons discuter par les gens qui savent que le théâtre bien compris complète l'éducation et fournit une distraction choisie. Montréal serait évidemment humiliée, et avec raison, de ne pas avoir une scène française de tout premier ordre, et pourtant comment expliquer qu'avec de tels artistes et de tels moyens, à des prix raisonnables, cette troupe si intelligemment composée ne s'adresse pas toujours à une salle comble, mais à des demi-salles fort souvent ? [...] Puisque nous voulons du théâtre français encourageons-le, et voilà tout. »

D'autant plus qu'il est fin comme dix mouches. Mais pourquoi, eût-il même raison, dans une certaine mesure, de ne pas exalter ce premier opéra canadien, pourquoi frapper si fort l'un des nôtres ? Qu'on ne me méprenne pas. C'est rendre à l'art un bien mauvais service que d'encourager une œuvre simplement parce que son auteur porte la chemise de l'honnête homme. Mais mon ami Morin, que faites-vous du milieu ? Je comprendrais votre geste, en Europe, aux États-Unis, ou dans l'animation, la fièvre, le *struggle for recognition*, — s'il nous est permis d'imiter le mot de Darwin, — les petits artistes sans talent nuisent par le nombre à l'avancement des artistes véritables. Mais nous, sommes-nous si riches en créateurs ? Un essai dans lequel on trouve, quoi que vous disiez, certains mérites, ne vaut-il pas mieux, *ici*, que le silence absolu⁴⁶ ?

Sept ans après l'article de Louise Charpentier, Robert Choquette renforce ce discours, et le rend plus significatif en y joignant une perspective évolutionniste. Le théâtre à Montréal est rendu, selon lui, à une étape de son évolution qui ne peut être comparée avec le niveau atteint par le théâtre français par exemple. Or il n'est pas difficile de comprendre qu'il s'agit de l'étape de la nationalisation, et les noms et les adverbess de lieu en sont, selon nous, des indices probants dans son article. Robert Choquette attribue à l'art une visée politique, perpétuant ainsi la pensée progressiste du XIX^e siècle dont l'origine remonte aux idéalistes et aux romantiques allemands : l'art est un fort vecteur d'identité nationale ; c'est par lui qu'une nation prend conscience de soi, se révèle à elle-même. On comprend la raison pour laquelle Robert Choquette, qui dirige alors la revue, insiste sur l'importance d'être à l'écoute de ses productions artistiques nationales, et ce, même si celles-ci sont loin d'être des chefs-d'œuvre.

Cela ne signifie pas que l'on délaisse le théâtre d'origine française pour se retrancher dans le plus parfait isolement, dans une sorte de complaisance abusivement nationale. Au contraire, les pièces et les artistes français sont salués parce qu'ils contribuent à *relever* le niveau de la culture au Canada ; *La Revue moderne* s'y montre favorable pour deux motifs : étant plus riche, la culture française est assurément bénéfique pour le développement du théâtre à Montréal, car elle *élève* le public ; comme la France est à l'origine du peuple canadien-français, il semble tout à fait naturel à l'époque de l'inclure dans le processus de valorisation de l'identité nationale. Or toutes les références à la France dans les articles sur le théâtre sont généralement conditionnées par ces deux motifs : on veut être soit « à la page⁴⁷ », soit en contact avec

⁴⁶ Robert Choquette, « Faut-il le dire ? », *La Revue moderne*, vol. 10, n^o 5, mars 1929, p. 7.

⁴⁷ Luc Aubry, « Nous vivrons de belles heures », *La Revue moderne*, vol. 8, n^o 11, septembre 1927, p. 7.

ses origines lointaines. Dans un article publié en 1922, Madeleine Huguenin souligne explicitement ces motifs :

Notre public que nous croyions fanatique des pièces modernes a témoigné éloquemment de son désir de connaître les grands maîtres du théâtre français, et l'admirable interprète qu'était M. de Féraudy a fait une œuvre de véritable éducation pendant son court séjour en notre ville [...]. Il fait bon d'entendre la voix de la mère patrie, que nous soyons Canadiens français ou Canadiens anglais, nous avons encore besoin d'entendre l'accent d'origine⁴⁸ !

Les prises de position de Robert Choquette et de Madeleine Huguenin durant les années 1920 montrent les deux faces d'une dialectique historique qui promettait d'aboutir au plein épanouissement culturel des Canadiens français. En effet, pendant que la première loue les bienfaits apportés au public canadien-français par le théâtre et les artistes français⁴⁹, le second réserve ses appréciations positives aux productions nationales. Bien entendu, Robert Choquette est conscient que la qualité du théâtre canadien-français n'est pas encore comparable à celle du théâtre français, mais, dans la logique évolutive qu'il met de l'avant, il lui apparaît qu'elle le sera inévitablement un jour. Il devance ainsi l'histoire pour donner un présent et un avenir au théâtre canadien-français en augmentant virtuellement ses qualités et ses effets salutaires par son discours conciliant. Le point de vue de Robert Choquette complète alors celui de Madeleine Huguenin, puisqu'il anticipe le processus d'émulation annoncé par celle-ci. Et, en lisant les articles plus tardifs de la revue, ce processus semble effectivement s'accomplir en ce sens, comme en témoigne un texte de Paul Henry en 1939 :

La troupe de M. Duliani, au point d'excellence où elle est maintenant rendue, a depuis longtemps dépassé le niveau des anciennes troupes professionnelles de Montréal. On voit, au M.R.T. français, du théâtre, du vrai théâtre créé avec

⁴⁸ Madeleine Huguenin, « Les grands artistes nous visitent », *La Revue moderne*, vol. 4, n° 1, novembre 1922, p. 22.

⁴⁹ « Actuellement, mademoiselle Cécile Sorel et M. Alfred Lambert continuent la saison inaugurée par M. de Féraudy, et tant à Québec qu'à Montréal, et dans la province, le public se porte enthousiasme aux représentations de la Comédie-Française. Nous devons des félicitations à M. J.-A. Gauvin qui a amené au Canada ces grands artistes, et a choisi dans le répertoire de la Comédie-Française, les pièces les plus susceptibles, non seulement de charmer notre public, mais encore de l'instruire en le mettant en contact avec les œuvres classiques que nous ignorons à peu près jusqu'ici. Naturellement, ces pièces ne peuvent être interprétées que par de grands artistes, et en organisant ces tournées, M. Gauvin contribue immensément à la formation de notre goût artistique. Nous le félicitons chaleureusement d'avoir tenté cette entreprise, et nous sommes heureux de marquer le succès qui l'accueille, et fait présager au théâtre français chez-nous un bel avenir. » (*Idem*)

amour, avec cet enthousiasme qui permet la réalisation de grandes œuvres. [...] On ne saurait trop louer les magnifiques efforts de la troupe du M.R.T. français, et singulièrement la persévérance de M. Duliani. [...] [L]es écrivains canadiens-français qui ont le goût de composer des pièces de théâtre ont la satisfaction de penser que leurs œuvres dramatiques ne sont plus vouées au sommeil éternel dans le fond d'un tiroir⁵⁰.

Sous l'impulsion du mot d'ordre de la revue, plusieurs articles des années 1930 retracent l'origine du théâtre canadien en présentant d'illustres inconnus du XIX^e siècle qui sont parvenus, tout au plus, à écrire une pièce ou deux⁵¹. Trois ans après l'article de Robert Choquette de 1929, Victor Morin assume encore le point de vue évolutionniste du directeur littéraire de la revue en situant les œuvres d'un des pionniers du théâtre canadien, Pierre Petitclair, lointain ancêtre d'une lignée d'auteurs dramatiques : « Les pièces de Petitclair ne révèlent encore que l'enfance de l'art dramatique au Canada à l'époque où il vivait ; l'intrigue en est peu compliquée, les caractères manquent parfois de naturel et les situations sont forcées. Mais en revanche, il y règne de la verve, de l'originalité et un esprit de bon aloi⁵². » Et l'on ne se tourne pas uniquement vers le passé : dans la mesure où la vie théâtrale au Canada n'a de cesse d'évoluer, l'avenir promet des jours meilleurs. C'est ce qui apparaît dans un article de 1945 intitulé « Théâtre de l'avenir » dans lequel est présentée, avec beaucoup d'enthousiasme, la troupe du père Émile Legault, les Compagnons de saint Laurent⁵³.

Adoptant les perspectives de Madeleine Huguenin et de Robert Choquette, Jacques Hardy se montre enthousiaste face à l'initiative de M. J.-Albert Gauvin — défenseur acharné du théâtre français à Montréal et alors directeur de l'Orpheum — d'inviter des artistes français à Montréal puisqu'ils permettront aux Canadiens de communier « avec l'esprit français⁵⁴ ». Mis à part ses nombreuses flatteries à l'égard des actrices françaises, Jacques Hardy

⁵⁰ Paul Henry, « Le théâtre », *La Revue moderne*, vol. 21, n° 1, mai 1939, p. 36.

⁵¹ L'article de Marie-Claire Daveluy est tout à fait représentatif du désir que l'on a à la revue, de donner, coûte que coûte, une profondeur historique au théâtre montréalais en présentant très positivement la production insignifiante de deux de ses pionniers, Élzéar Labelle et Raphaël Fontaine (« Deux pionniers du théâtre canadien », *La Revue moderne*, vol. 14, n° 3, janvier 1933, p. 7).

⁵² Victor Morin, « Un pionnier du théâtre canadien : Pierre Petitclair », *La Revue moderne*, vol. 14, n° 2, décembre 1932, p. 6.

⁵³ Maurice Huot, « Théâtre de l'avenir », *La Revue moderne*, vol. 27, n° 2, juin 1945, p. 64 et 65.

⁵⁴ Jacques Hardy, « Le théâtre français au Canada », *La Revue moderne*, vol. 7, n° 11, septembre 1926, p. 11.

a une opinion très favorable du public montréalais qui serait, en quelque sorte, à la hauteur de l'esprit français : « Je crois notre public fort avisé mais aussi fort exigeant et particulièrement rancunier, d'une façon froide et qui ne s'exprimant pas, reste inconnue⁵⁵. » Les affirmations de Jacques Hardy, qui servent en grande partie à séduire le public, sont tout de même paradoxales, car comment peut-il connaître l'avis d'un public qui ne s'exprime pas ! Il faut comprendre, semble-t-il, qu'il la subodore ou carrément qu'il l'invente. Ce n'est pas parce que le public ne s'exprime pas qu'il n'a pas d'opinion. C'est ce que semble penser Jacques Hardy en s'autorisant à dire tout haut ce que le public pense en silence. Le critique se fonde en apparence avec le public. Mais si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit qu'il parle en spectateur privilégié, en fin connaisseur, en forgeant plutôt la projection cohérente, avisée et cultivée du public idéal. Pourquoi imagine-t-il alors cet idéal-type ? Il faut croire que c'est parce qu'il désire que le public réel l'adopte comme si elle allait de soi, comme si elle représentait l'opinion de la majorité des amateurs de théâtre. Jacques Hardy ne s'identifie donc pas au public réel, il pense plutôt à sa place en espérant qu'il embrassera tôt au tard sa propre conception du théâtre⁵⁶. Comme Robert Choquette qui anticipe les qualités à venir du théâtre canadien-français, Jacques Hardy exhorte le public à faire confiance maintenant aux gens de théâtre pour mieux préparer l'avenir : tous les deux témoignent de la volonté de participer à l'essor d'un théâtre national en multipliant les avis favorables autant du point de sa production que de sa réception. Ce qui rejoint exactement la position de la revue.

Par la récurrence incessante des propositions du type « encourageons les nôtres », *La Revue moderne* cherche à conditionner l'opinion des lecteurs, à inciter son lectorat à développer un sentiment de fierté envers les gens de théâtre canadiens-français — ce que contrarie le fait qu'il n'y ait pas de théâtre national. Il ne s'agit pas donc d'instruire les lecteurs sur les rudiments du théâtre comme dans *La Revue populaire*, mais de leur apprendre, par la mise en condition de l'opinion, que le théâtre participe, culturellement, à l'édification d'une identité nationale. C'est, à n'en pas douter, un autre type d'éducation qui dépasse largement les limites de la scène pour rejoindre l'arène de la politique.

Entre décembre 1934 et octobre 1935, la chronique « La scène et l'écran » de Fantasio (pseudonyme d'Éva Circé-Côté) obéit toujours au mot d'ordre et à la logique évolutive de la revue mais de manière plus subtile, en critiquant

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁶ On a déjà relevé ce procédé dans les articles d'Édouard-Zotique Massicotte dans *La Revue populaire* (voir p. 4 et 5).

sévèrement un certain public et en s'éloignant de l'idée monolithique que l'on se fait de ce dernier. Si la revue charmait le public depuis ses débuts en soulignant exagérément son goût et son exigence, Fantasio le remet radicalement en question : « Le public de Montréal passe pour le plus difficile qui soit. Les ignorants sont gens capricieux⁵⁷. » Comparativement aux anticipations complaisantes de Jacques Hardy, Éva Circé-Côté semble se rapprocher d'une interprétation plus positive du public en condamnant les gens pour qui le théâtre n'est qu'un rendez-vous mondain — « parce que ça fait chic ! » — et dont le goût plutôt ordinaire se limite souvent à « une farce au sujet d'une marque de bière, ou à une soirée d'enterrement de vie de garçon⁵⁸ ». Or cette critique lui sert à délimiter un public plus ouvert qui se distinguerait de la masse ingrate :

Le public évolue. De moins en moins il est facile de le leurrer. Certains trucs de publicité ne prennent plus et chez le monsieur apparemment quelconque vous découvrirez souvent un érudit doué d'un vigoureux sens critique [...]. Si certains vont au concert, au spectacle par snobisme, pouvant sans sourciller jeter les dollars à la buraliste, il y a les autres, les petits, mais les amis de l'art, qui ont épargné en vue de tel ou tel autre concert et qui prient le Ciel de n'être point désappointés [...]. Ces petits forment la meilleure part de la clientèle. Il faut la satisfaire. Public d'élite, public bourgeois, public de quartier, tout cela était bon au temps de nos pères.

Dans une salle obscure, toutes les classes se confondent.

Les figures disparaissent : il ne reste plus que des cerveaux qui pensent, des yeux qui scrutent et des intelligences qui établissent des comparaisons⁵⁹.

Éva Circé-Côté perpétue la volonté de la revue de créer une identité collective, mais de manière moins idéologique que ses prédécesseurs, en présentant le théâtre comme un espace public où se constitue, au-delà des classes sociales, une communauté des « amis de l'art ». Cette idée d'une communauté qui a pour principe « l'amour de l'art » présuppose l'atteinte d'une autonomie du théâtre, puisqu'elle articule la rencontre entre les artistes et le public sur un idéal artistique plutôt que politique. Malgré son contenu assez vague, le principe de l'amour de l'art devient l'un des critères sérieux et récurrents pour juger les entreprises théâtrales dans les deux revues à partir

⁵⁷ Fantasio [pseudonyme d'Éva Circé-Côté], « La nouvelle saison », *La Revue moderne*, vol. 16, n° 12, octobre 1935, p. 8. Ou encore : « Si le théâtre périclite à Montréal [...] et je ne crains de l'écrire loin de là [...] c'est faute au public » (« L'ultime expérience », *La Revue moderne*, vol. 16, n° 11, septembre 1935, p. 8).

⁵⁸ Fantasio, « Réflexions sur la revue », *La Revue moderne*, vol. 16, n° 6, avril 1935, p. 10.

⁵⁹ Éva Circé-Côté, « La nouvelle saison », *La Revue moderne*, vol. 16, n° 12, octobre 1935, p. 8.

des années 1940. Par exemple, on attribue volontiers le succès obtenu par les Compagnons de saint Laurent au tournant des années 1940 à l'authenticité de leur démarche qui repose essentiellement sur leur amour de l'art dramatique⁶⁰. En en faisant le creuset d'un esprit de communauté dans une perspective apolitique, ce principe instaure un autre contrat entre le public et les gens de théâtre, scellé par l'adhésion à l'excellence artistique. Dans une entrevue accordée à Fantasio, Antoinette Giroux, comédienne et directrice du Stella, estime que son public est enthousiaste et sincère, et qu'« il a compris en outre que l'artiste de théâtre, au contraire de la vedette de cinéma, a besoin d'un encouragement chaleureux. La communion de l'artiste et de son public est un atout formidable dans les succès d'une entreprise théâtrale⁶¹. » Cette assertion d'Antoinette Giroux dépolitise le mot d'ordre de la revue « s'unir pour grandir », en attribuant le « succès d'une entreprise théâtrale » — le succès populaire — à des opinions favorables qui ont pour fondement l'amour de l'art et non la quête d'une identité nationale. Il s'ensuit que toute manifestation théâtrale, parce qu'elle est artistique, doit être « encouragée chaleureusement ». Les « encouragements » du public n'ont plus dès lors la fonction d'adouber une élite nationale mais de favoriser une rencontre entre les amoureux de l'art. Ce principe encore vague, qui se fait de plus en plus présent dans les années 1940, est peut-être le prix à payer pour sortir le théâtre du carcan identitaire. Antoinette Giroux donne, en ce sens, un tour de vis de plus, dans la même entrevue, en concevant le travail de la critique dans la même perspective, car si elle la trouve « sévèrement intelligente » et « jamais mesquine », elle lui prescrit de faire cause commune avec les artistes : « Mon Dieu, c'est assez simple, qu'elle imite notre public⁶² ! » Antoinette Giroux séduit le public en inversant les rôles. Mais c'est aussi une nouvelle manière de s'en approcher intimement. Ainsi, le principe d'une communauté d'amoureux de l'art, qui solidarise les artistes, le public et la critique, convient parfaitement à une revue qui recherche l'harmonie à tout prix, mais il annonce surtout le penchant pour les mondanités qu'y prendront les articles sur le théâtre à partir de 1940.

⁶⁰ On lit en ce sens cet article de 1945 sur les Compagnons de saint Laurent : « Voilà bien tout un programme qui suppose un grand amour de l'Art, un désir de travailler ferme, et un sens exact de l'esprit d'équipe. Alors que chez d'autres troupes, on cultive la vedette comme une plante rare, chez les Compagnons on travaille dans le rang, sous le couvert de l'anonymat. Servir le théâtre sans espérer y voir son nom briller en caractères plus ou moins hauts sur les affiches, telle est une des conditions primordiales qu'accepte le comédien qui entre au sein de cette troupe. » (Maurice Huot, « Théâtre de l'avenir », *loc. cit.*, p. 15)

⁶¹ Fantasio, « Mlle Antoinette Giroux », *La Revue moderne*, vol. 16, n° 2, décembre 1934, p. 8.

⁶² *Idem.*

Relation intime

Les conceptions du monde changent au Québec au tournant des années 1940 : les Canadiens français cessent d'imiter la France pour assumer leur propre devenir. C'est l'avis, par exemple, de Pierre Nepveu pour qui la génération de *La Relève* dans les années 1930 est la première à s'attaquer à la coupure traditionnelle qui divise le Canadien français entre une intériorité française et une extériorité américaine : l'Amérique offre aussi la possibilité de devenir une expérience intérieure. Cette génération est donc « la première à s'être posé la question de la culture du point de vue de la subjectivité elle-même et non pas en se fondant sur une rhétorique de l'“âme française” conçue comme une essence immuable⁶³ ». Cette observation de Pierre Nepveu touche le point essentiel qui bouleverse le rapport à la culture des Canadiens français à cette époque : en n'interprétant plus leurs expériences en fonction de la seule culture française, c'est-à-dire à partir d'un lointain extérieur aussi bien dans le temps que dans l'espace, les Canadiens français ressentent et vivent la culture tout près d'eux, au présent. Ce nouveau rapport reconfigure en grande partie les productions intellectuelles et artistiques après les années 1940 : « le réalisme envahit la littérature, qui se prit pour la vie des petites gens reproduite dans leur quotidienneté sans déguisement, en particulier dans le monde urbain⁶⁴ » ; et les particularités de la langue populaire ne sont plus interprétées comme des traits contraires à l'essence de la langue française, mais comme des manifestations légitimes de « la nouvelle différence québécoise⁶⁵ ». Le théâtre suit évidemment cette tendance, à un point tel d'ailleurs que la naissance « d'un théâtre véritablement québécois » est attribuable, pour certains, à l'émergence d'un théâtre populaire, dont la figure de proue fut certainement le Gratien Gélinas des *Fridolinales* (1938-1946) et de *Tit-Coq* (1948) :

Ainsi, en faisant de Fridolin une sorte de héros très fortement identifié au milieu, Gélinas a réussi à assurer une certaine pérennité à une formule fatalement victime de l'actualité dont elle se nourrit ; surtout, il a ouvert la voie à un théâtre véritablement québécois, un théâtre dont les citations, les personnages et la sensibilité ne soient pas empruntés. Fridolin, c'est l'étape nécessaire que constitue la rencontre et la récupération d'une culture populaire⁶⁶.

⁶³ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions du Boréal, 1998, p. 159.

⁶⁴ Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 161.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Jean-Cléo Godin, « Orphelins ou bâtards : Fridolin, Tit-Coq, Bousille », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988

L'avènement de la radiodiffusion n'est pas étranger au changement idéologique dans les mêmes années, puisqu'il permet à la population de prendre conscience d'elle-même dans son espace intime par l'intermédiaire d'une voix communautaire autre que celle de la famille, des amis ou du curé. Cet avènement change radicalement les rapports au savoir et à la culture. Les pièces radiophoniques, dont les succès de Fridolin et du théâtre populaire au Québec découlent, modifient considérablement la perception du théâtre en le déplaçant vers la rencontre du public réel. En effet, détachées de l'espace public et dépouillées de son dispositif scénique, les pièces radiophoniques sont écrites en fonction du nouvel espace de réception : elles s'introduisent dans les foyers pour communiquer intimement avec le public. En se servant de ce nouveau support technologique, les dramaturges découvrent le potentiel de représentation du quotidien de tout un chacun. Cette découverte explique en partie le renouvellement du théâtre traditionnel, puisque les dramaturges se mettent à l'exploiter sur la scène. Le cas de Gratien Gélinas est bien connu : il transpose le personnage de Fridolin qu'il a créé à la radio, sur les planches en répétant ce qui a contribué à son succès, en établissant une grande connivence avec le public : « Ces monologues prenaient la forme de confidences au public ; assis tout simplement sur la boîte du souffleur ou sur une chaise de cuisine, Fridolin parlait au public comme il l'aurait fait s'il était entré dans un coin de la cuisine chez vous et s'il s'était assis pour vous parler de ses problèmes⁶⁷. »

Orientés par des contraintes commerciales et le principe de conformité qui en découle, les articles sur le théâtre dans *La Revue populaire* et *La Revue moderne* redéfinissent leur rapport au public en suivant le changement idéologique des années 1940 et en s'inspirant particulièrement des nouvelles expérimentations théâtrales. On s'intéresse à la vie et au quotidien des artistes en retraçant leur parcours, en réalisant des entrevues à leur domicile, en décrivant leur vie privée et leur espace intime pour le public : « Ce n'est pas sans peine que j'ai pu forcer l'intimité du Maître et obtenir l'interview que vous allez lire⁶⁸. » En choisissant de présenter son entrevue avec Sacha Guitry comme une pièce, l'intervieweur fait du théâtre le mode de représentation de la vie privée :

[1970], p. 42.

⁶⁷ Passage d'une entrevue avec Gratien Gélinas, citée dans Jean-Cléo Godin, « Orphelins ou bâtards : Fridolin, Tit-Coq, Bousille », dans *Théâtre québécois I, op. cit.*, p. 44.

⁶⁸ Axel Ullern, « Sacha s'explique », *La Revue moderne*, vol. 29, n° 12, avril 1948, p. 14.

Comme nous sommes au cœur de l'initiation théâtrale au Saint d[es] Saint[s], voulez-vous que nous assistions à une belle pièce, en trois actes, en prose et en trois personnages.

La scène représente un studio du premier étage. Quatre fenêtres, à une extrémité, immense table sur laquelle reposent des sous-verres d'autographes, une collection des mains de bronze, moulages de mains célèbres dont la dernière en date celle de Lana Marconi ; et de nombreuses sculptures... de mains de Rodin⁶⁹.

Ces interviews intimistes sont très fréquentes dans *La Revue moderne* ; on en trouve aussi, à l'occasion, dans *La Revue populaire*, dont celle avec François Rozet en 1949 — à en juger par son titre « Pièce en trois actes ou l'appartement d'un comédien⁷⁰ », cette entrevue singe manifestement celle avec Sacha Guitry, parue un an plus tôt dans *La Revue moderne*. Contrairement aux décennies précédentes où les deux revues cherchaient à éduquer le public, chacune à leur façon et selon leurs propres préoccupations, elles semblent adopter la même attitude, au cours des années 1940, en s'intéressant à la vie privée des artistes.

Cette incursion dans la vie privée des artistes a pour effet de modifier leur statut symbolique. Les comédiens sont désormais des gens accessibles, dont la vie artistique ne transcende pas le quotidien de tout un chacun : ils travaillent, ont une famille et des préoccupations comme tout le monde. Margaret Wilson conclut une entrevue avec Gratien Gélinas en ce sens, en soulignant qu'« il n'a aucun des malheureux secrets de Tit-Coq cachés dans son passé. C'est un jeune homme, éminemment respectable, qui vit tranquillement avec sa femme et ses six enfants et qui exerce une profession complexe mais solide⁷¹ ». Si l'on s'intéresse beaucoup à la vie professionnelle et familiale des comédiens dans les deux revues, c'est que le caractère d'exception de l'artiste ne se définit plus par ses qualités hors du commun mais par sa parfaite intégration à la société. Il représente, en somme, un modèle de réussite dans la vie : « Quelques années de plus que la quarantaine... Sept enfants... Une maison à la campagne, une prodigieuse carrière, voilà Guy Mauffette⁷². » On souligne parfois exagérément ces qualités en les démultipliant, comme dans un article sur Simone Gélinas — l'épouse de Gratien Gélinas — où l'énumération de ses vertus morales prend la forme d'une litanie : « Elle est à la fois la mère

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

⁷⁰ Lucette Robert, *La Revue populaire*, vol. 42, n° 6, juin 1949, p. 15.

⁷¹ Margaret Wilson, « Madame Fridolin », *loc. cit.*, p. 15.

⁷² Odette Oligny, « La prodigieuse carrière de Guy Mauffette », *La Revue moderne*, vol. 41, n° 5, p. 7. Comme de raison, une photo de Guy Mauffette et de sa famille accompagne l'article.

attentive, affectueuse, l'épouse dévouée, prévenante, la maîtresse de maison aux multiples occupations, la collaboratrice, la conseillère, l'amie, l'appui moral sur lesquels peut compter sans cesse l'auteur de *Fridolin*⁷³. »

Les deux revues collent d'une autre manière à la nouvelle orientation du théâtre au tournant des années 1940. Si elles se rapprochent des artistes pour dévoiler leur intimité aux lecteurs, comme on vient de le voir, elles se veulent de connivence avec le « public » : ce qui contribue à la naissance du théâtre populaire à Montréal devient l'une des voies éditoriales privilégiées des deux revues. Cette complicité souhaitée avec le public se distingue cependant des procédés identitaires que l'on retrouve dans les décennies précédentes. Il ne s'agit plus d'imposer une manière de penser au public pour susciter sa confiance dans l'avenir, l'éduquer ou pour lui donner l'impression d'un sentiment national, mais de s'unir à lui, en l'écoutant et, soi-disant, en reproduisant ses propres intérêts. Ce changement de perspective s'explique par la redéfinition du public qui s'opère avec l'avènement du théâtre populaire : il ne désigne plus seulement ceux et celles qui lisent les revues et qui vont voir les spectacles, mais plus largement la voix du peuple. *La Revue populaire* le présente ainsi par l'intermédiaire d'un dramaturge : « [...] voilà pourquoi un homme de théâtre comme Gratien Gélinas comprend si bien ce que demande *le public*, c'est-à-dire non seulement le spectateur, mais *le public* : opinion, actualité, âme d'une nation. Le bon dramaturge est l'écho de la voix populaire⁷⁴. » Avec une telle conception du public, *La Revue populaire* semble justifier son intérêt pour lui en invoquant un argument moins prosaïque que celui des contraintes... commerciales. Il en va de même pour *La Revue moderne* au cours de ces années. Ainsi, bien que les deux revues poursuivent toujours l'objectif d'éveiller les consciences, elles ne le font plus sur le même mode dans les années 1940 : elles n'assument plus un rôle de surconscience ou une position de surplomb par rapport au lecteur, elles adoptent plutôt un rôle spéculaire en lui renvoyant désormais l'image de ce qu'elles estiment être ses propres désirs et ambitions.

Le fait de concevoir le public comme « opinion, actualité, âme d'une nation » et de prétendre s'en faire l'écho a cependant pour conséquence d'atténuer la part subjective du dramaturge ou de l'auteur d'un article : l'un

⁷³ Margaret Wilson, *loc. cit.*, p. 15. Plusieurs photos de Simone Gélinas accompagnent l'article : on la voit, heureuse et épanouie, en train de donner une leçon de chant à ses enfants, corrigeant leurs devoirs, faisant une sieste, décorant un gâteau d'anniversaire, etc. Ces clichés ont tous pour but de donner l'impression de dévoiler Mme Gélinas dans son intimité immédiate et de révéler un mode de vie exemplaire.

⁷⁴ Lucette Robert, « La saison théâtrale 1947-1948 », *La Revue populaire*, vol. 40, n° 12, décembre 1947, p. 14.

et l'autre essaient en effet de transmettre d'abord et avant tout la « voix populaire », devenue un critère central dans l'édification du théâtre national. Ce procédé devient très apparent dans la chronique « Ce dont on parle » de Lucette Robert⁷⁵ : « Avec un esprit original et quelquefois espiègle, elle [Lucette Robert] nous raconte les échos des milieux mondains, littéraires et artistiques⁷⁶. » Même si elle n'incarne pas à elle seule, bien entendu, la « voix populaire », elle cherche à donner l'impression de transmettre un discours qui est largement répandu dans la société. En utilisant l'énoncé « On parle de... » pour annoncer les différents échos qui composent sa chronique, Lucette Robert parvient effectivement à produire un effet d'anonymat. Voici quelques exemples tirés de sa première chronique en janvier 1947 : « On parle de Michelle Thibault qui continue les traditions d'une famille extrêmement née pour le théâtre » ; « On parle de Gratien Gélinas dont la dernière revue recueillit même les suffrages de nos confrères de langue anglaise » ; « On parle de nouveau [sic] talents au théâtre et à la radio⁷⁷ », etc. La chroniqueuse laisse toutefois paraître sa subjectivité en quelques occasions, en avançant le genre de remarques qui feint l'ignorance pour se rapprocher, peut-on croire, de son public : « Mais notre théâtre avait-il une histoire avant *Fridolin*⁷⁸ ? » propose un regard très complice, soit dans l'utilisation explicite de la première personne, ne serait-ce que pour donner une dimension intime à l'énonciation d'échos anonymes : « Mon calendrier présente une image du mois de mai qui n'est pas du tout celle qui s'encadre dans ma fenêtre⁷⁹... » Néanmoins, par ses visées subjectives, la journaliste ne désire pas étaler ses opinions ou ses états d'âme, mais produire une sorte d'effet d'immédiateté, en montrant que sa chronique colle bien au temps présent, qu'elle est, si l'on veut, dans l'air du temps. Cet effet n'est pas négligeable, car il a pour but de convaincre le lecteur qu'il a accès directement à l'actualité des milieux artistiques et mondains, comme dans cet autre exemple où elle présente les occupations de Paul Colbert : « Il est depuis deux mois au Mexique, avec sa femme Denyse S[ain]t-Pierre, pour y jouer la comédie à l'Institut français⁸⁰. » Le nom de la rubrique « On parle de... » sera remplacé, en 1947, par des signes

⁷⁵ À l'exception de quelques rares articles, Lucette Robert signe tous les articles consacrés au théâtre dans *La Revue populaire*, de 1944 jusqu'à la fin de la parution de la revue en 1951.

⁷⁶ Lucette Robert, *La Revue populaire*, vol. 40, n° 1, janvier 1947, p. 6.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Lucette Robert, « Ce dont on parle », *La Revue Populaire*, vol. 42, n° 1, janvier 1949, p. 58. Mais encore là, il pourrait s'agir d'un questionnement qui circule dans le milieu du théâtre, ce qui en ferait un écho et non une réflexion personnelle de la chroniqueuse.

⁷⁹ Lucette Robert, « Ce dont on parle », *La Revue Populaire*, vol. 44, n° 5, mai 1951, p. 9.

⁸⁰ Lucette Robert, « Ce dont on parle », *La Revue Populaire*, vol. 43, n° 2, février 1950, p. 8.

typographiques qui disparaîtront à leur tour et ne seront pas remplacés. Dans les dernières années de la chronique, un simple point sépare les différents échos : ils se suivent rapidement, s'accumulent en bloc et se chevauchent. La chroniqueuse semble vouloir mimer ainsi la rapidité et l'incohérence avec laquelle les échos se propagent dans la société : « Le dernier anglicisme le plus courant, le “dernier monstre” à combattre : défense civile (*civil defense*) pour défense passive. Judith Jasmin résume la saison théâtrale, et Marie Bourbeau la saison musicale. Dans *Réflexions d'un marchand de tableau*, Agnès Lefort étudie les œuvres exposées dans sa galerie de la rue Sherbrooke ouest⁸¹... »

Sans jamais tomber dans les ragots, mais sans aucun ordre et justification, la chronique de Lucette Robert se limite à présenter les occupations et les préoccupations des gens bien en vue. Cette chronique est si dénuée de contenu ou d'intérêt cependant, que l'on serait justifié d'affirmer qu'elle tente surtout de donner à voir et à sentir le dynamisme et la vivacité des milieux mondains et artistiques. Il s'agit là, sans doute, d'une lecture généreuse, convenons-en, mais il faut tout de même reconnaître que ce dynamisme de l'écriture est en phase avec la situation effervescente du milieu théâtral montréalais, qui voit naître, dans les années de la parution de la chronique de Lucette Robert, ses deux premiers théâtres permanents : le Théâtre du Rideau Vert, en 1948, et le Théâtre du Nouveau Monde, en 1951.

Quelques années après la fin de la chronique de Lucette Robert et de *La Revue populaire*, *La Revue moderne* reprend le même genre de procédé avec la rubrique « Confidentiellement » de Michelle Tisseyre : il s'agit d'une chronique qui présente les différents échos des milieux artistiques et qui est accompagnée, elle aussi, de photos. S'il est possible d'établir une corrélation entre « Ce dont on parle... » et la situation effervescente du théâtre à Montréal à la fin des années 1940, elle est clairement assumée par Michelle Tisseyre : « [...] soyons sincères avec nous-mêmes, n'est-ce pas au fond l'évolution fulgurante de notre propre théâtre au cours des dernières années qui nous passionne le plus⁸² ? » Contrairement à la chronique de Lucette Robert, Michelle Tisseyre ne recherche pas tant l'anonymat que la complicité, peut-on croire, avec les lectrices. Le titre de sa chronique reprend d'ailleurs ce qui a fait le succès de certaines revues féminines commerciales en France autour

⁸¹ Lucette Robert, « Ce dont on parle », *La Revue Populaire*, vol. 44, n° 9, septembre 1951, p. 9.

⁸² Michelle Tisseyre, « Confidentiellement », *La Revue moderne*, vol. 38, n° 6, octobre 1956, p. 9.

des années 1940 : la confiance⁸³. Il ne s'agit donc pas pour elle de mimer la vivacité du milieu théâtral, mais d'établir un lien intime avec ce milieu, et comme Michelle Tisseyre est elle-même comédienne, ce lien semble aller de soi. Ses nombreux va-et-vient entre le milieu artistique, quand elle parle au « je », et le public, quand elle parle au « nous », donnent l'impression aux lectrices d'avoir un accès privilégié et immédiat au monde des artistes : la chroniqueuse assume pleinement son rôle de communicatrice, de médiatrice. Elle utilise, d'une part, la première personne pour parler de ses amis artistes, de son expérience personnelle en tant que comédienne ou pour transmettre différentes informations et conseils qu'elle a reçus dans le milieu artistique, comme dans le passage qui suit sur les trucs de maquillage : « En voici quelques-uns que j'ai appris en bavardant avec les maquilleuses de la TV et que je suis heureuse de vous communiquer. Un maquillage gras est plus flatteur qu'un maquillage sec, qui ne fait que souligner les rides naissantes ou existantes. Laissons-le aux filles de vingt ans⁸⁴. » En plus de nous révéler la génération de ses lectrices — elles n'ont plus vingt ans ! —, Michelle Tisseyre

⁸³ L'hebdomadaire *Confidences* voit le jour en France en 1938. Il s'inspire ouvertement des *true stories* des magazines américains, en publiant des lettres de lectrices qui exposent leurs problèmes intimes (voir Évelyne Sullerot, *La presse féminine*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 57-58). Bien que la chronique de Michelle Tisseyre ne publie pas de telles lettres, elle en reprend le procédé en exposant l'intimité des gens, en l'occurrence celle des artistes. Elle ne se limite pas, de surcroît, à présenter la famille ou le domicile des artistes, comme on l'a vu dans des articles précédents, mais elle s'insinue plus profondément dans leur intimité pour relater des détails de leur vie privée qu'il semblerait incongru de révéler au public. Cette remarque à propos de la comédienne Janine Mignolet va dans ce sens : « Il va de soi que cette maîtrise ne lui est pas venue en rêvassant, comme se l'imaginent, en voyant les vedettes et en les enviant, tant de jeunes filles. Sa beauté même ne s'est perfectionnée que grâce à sa volonté et à sa lucidité. Janine avait en effet des dents un peu protubérantes qui abîmaient son sourire et déformaient son profil — comme elle devait s'en apercevoir en voyant les bouts de films qu'elle tourna en 1950 pour le concours de Miss Cinéma, d'où elle sortit bredouille, à sa grande déception (pendant des nuits avoue-t-elle aujourd'hui, elle avait préparé son discours de réception... inutilement). Devant cet échec, Janine loin de se décourager montra qu'elle avait le tempérament des champions, de ceux et celles que l'insuccès stimule au lieu d'abattre. Elle prit le taureau par les cornes, si l'on peut dire, se remit entre les mains d'un orthodontiste qui en un an lui redressa les dents... » (Michelle Tysserre, « Confidemment », *La Revue moderne*, vol. 38, n° 4, 1956, p. 7) Dans ce passage, on remarque un autre thème récurrent dans les revues et magazines commerciaux destinés aux femmes à la même époque : « le triomphe de la personnalité sur la beauté » (voir Evelyne Sullerot, *La presse féminine*, op. cit., p. 56). En effet, Tisseyre ne révèle pas ce fait biographique pour parler de la beauté ou de la laideur de la comédienne (même si cela est sous-entendu), mais pour démontrer sa force de caractère, sa détermination.

⁸⁴ Michelle Tisseyre, « Confidemment », *La Revue moderne*, vol. 38, n° 9, janvier 1957, p. 9.

opère une sorte de désacralisation de l'univers des artistes qui contribue à le rapprocher du monde ordinaire : certaines techniques artistiques sont désormais utilisables dans le quotidien et accessibles à tout le monde. D'autre part, elle se sert du « nous » dans le but explicite de s'identifier directement à ses lectrices, au public, comme dans ces extraits : « Comme vous avez su, enfin, être vrai et nous toucher ! [...] Nous connaissons, Monsieur Galipeau, les talents de votre femme, Pauline Julien⁸⁵... » ; « Bravo TNM ! Nous sommes fiers d'avoir été représentés à l'étranger par une compagnie qui réunit autant de qualités sur le plan humain autant qu'artistique⁸⁶. » De la sorte, Michelle Tisseyre ne désire plus se distinguer de ses lectrices, en les ignorant à devenir, comme elle, des admiratrices.

Du grand rêve national à la réalité quotidienne du théâtre : le parcours comparé des deux revues

Avec les chroniques « Ce dont on parle... » et « Confidemment », il se crée une sorte de relation intime qui transforme profondément la perception des lecteurs sur les artisans des milieux artistiques. En s'étendant bien au-delà de la scène, l'intérêt pour les artistes, qui était motivé par une quête culturelle et nationale dans les premières décennies du XX^e siècle, se transforme en une curiosité pour le quotidien : on veut savoir ce que les artistes font, où ils sont, ce qu'ils disent et pensent, et ce que l'on dit et pense d'eux. Cet intérêt grandissant pour les artistes canadiens-français témoigne d'une certaine autonomisation du théâtre à Montréal. En effet, loin de se limiter à des institutions permanentes, l'autonomie du théâtre se profile dans les différents écrits qui représentent sa vivacité et qui visent à cultiver la curiosité du public à l'égard de la vie des artistes. Un rapport plus intime se développe, par ce biais, entre les comédiens et le public : le public est invité à éprouver une sympathie pour la vie et le travail de l'artiste, par la médiation de magazines qui souhaitent le présenter comme un être plus près de lui. En aménageant la figure de l'artiste pour la rapprocher de celle de l'homme ordinaire, *La Revue populaire* et *La Revue moderne* épousent les contours de la nouvelle idéologie qui pousse l'ensemble de la société à prendre

⁸⁵ Michelle Tisseyre, « Confidemment », *La Revue moderne*, vol. 40, n° 5, septembre 1958, p. 9.

⁸⁶ Michelle Tisseyre, « Confidemment », *La Revue moderne*, vol. 40, n° 7, mai 1958, p. 32. Du reste, quand vient le temps de justifier les succès d'une troupe, d'une pièce ou d'un comédien, Tisseyre — tout comme Lucette Robert par ailleurs — n'hésite pas à utiliser des termes vagues comme « poésie vraie », « désintéressement total », « humanité », « tendresse », etc. qui relèvent tous, d'une manière ou d'une autre, du principe de l'amour de l'art.

140 *Sylvano Santini*

conscience de sa réalité quotidienne et de ses conditions réelles de vie. Le comédien ne représente plus le modèle idéal de l'identité nationale, mais le modèle d'une identité en mutation, qui se développe et se définit en fonction de préoccupations bien réelles partagées par une grande partie de la société. Ainsi, par le biais des choix éditoriaux des revues, on peut constater qu'elles suivent, sans peut-être même en avoir conscience, l'évolution du théâtre canadien-français qui s'est engagé de plus en plus à représenter la réalité sociale et quotidienne du Québec, tout au long de la période que couvrent les deux périodiques mensuels de notre étude.

La vie théâtrale selon *Radiomonde*

Lucie Courchesne
Collège de Maisonneuve

La naissance de la radiodiffusion au Québec remonte à 1922, avec l'entrée en ondes de CKAC, la première station française en Amérique du Nord. Il faudra attendre le 1^{er} janvier 1939, date de la fondation de *Radiomonde* par Marcel Provost, pour qu'une publication au Québec se consacre au monde radiophonique. Ce nouveau périodique montréalais rejoint rapidement un large public¹. Destiné avant tout à mettre en valeur les artistes de la radio, il intéresse aussitôt les radiophiles canadiens-français. Devant l'énorme succès remporté par *Radiomonde*, le rythme de parution doublera en moins d'un an pour devenir hebdomadaire dès octobre 1939.

De par sa longévité de même que par la place considérable qu'il accorde aux arts de la scène, ce périodique offre une lecture à la fois riche et singulière de la vie théâtrale à Montréal, dans les années 1940. Malgré cela, un seul article sur *Radiomonde* a précédé la présente étude : « La pré-modernité de *Radiomonde* : un pas hésitant vers un Québec moderne » de Michèle Martin, Béatrice Richard et Dina Salha, publié dans *Histoire sociale / Social History*².

La présente analyse est consacrée aux écrits sur le théâtre des douze premières années de ce périodique, soit de 1939 à 1951. Après cette période, l'hebdomadaire « change de propriétaire, d'éditeur et d'objectifs³ ». En phase avec les débuts de la télévision de Radio-Canada, le 26 juillet 1952, *Radiomonde* deviendra *Télé-Radiomonde* et s'intéressera prioritairement

¹ Au coût de cinq sous le numéro ou de deux dollars par an pour l'abonnement, le tirage de *Radiomonde* atteint cent mille copies par mois, donc cinquante mille par numéro, en juin 1939, soit cinq mois seulement après sa première parution. Le périodique est un grand in-quarto dont les dimensions sont de 28 x 42 cm dès le départ.

² Michèle Martin, Béatrice Richard et Dina Salha, « La pré-modernité de *Radiomonde* : un pas hésitant vers un Québec moderne », *Histoire sociale / Social History*, vol. 33, n° 65, mai 2000, p. 37-57.

³ *Ibid.*, p. 37.

aux vedettes de ce nouveau média. L'hebdomadaire fera alors partie des acquisitions de Pierre Péladeau et disparaîtra en 1985 lorsque Québecor procédera à une réorganisation de ses publications.

Du théâtre à la radio

Au temps de la publication de *Radiomonde*, les liens qui unissent le théâtre et la radio sont innombrables. Tout d'abord, les comédiens professionnels se tournent vers ce nouveau domaine en pleine effervescence, alors qu'une pénurie de théâtres sévit à Montréal. De plus, durant cette période, précédant de quelque vingt ans la Révolution tranquille, la radio s'est montrée accueillante pour les auteurs dramatiques. Entre autres, Jean Després (pseudonyme de Laurette Larocque-Auger) et Yvette Mercier-Gouin s'y sont fait connaître.

La radio devient également une chambre aux échos pour le théâtre en tant que tel. Plusieurs programmes radiophoniques, outre les radioromans, diffusent des pièces inédites ou tirées du répertoire occidental. Ainsi, sont tour à tour couvertes par *Radiomonde* les émissions suivantes : *L'Heure provinciale* (Société Radio-Canada [SRC], 1929-1939), *Radio-Théâtre* (1938-1942), *Le Théâtre de chez nous* (CKAC, 1938-1947), *Théâtre N.G. Valiquette* (CBF, 1939-1942), *Radio-Collège* (SRC, 1941-1956), *Radio-Théâtre Lux français* (CKAC, CHRC, 1942-1945), *Théâtre populaire* (CBF, 1942-1943), *Le Théâtre de la radio* (CKAC, 1947-1948) et *Radio-Théâtre Ford* (CBF, 1948-1955)⁴.

Parmi toutes ces productions radiophoniques, certaines poursuivent une visée essentiellement didactique. C'est le cas notamment de *L'Heure provinciale*, une émission créée par Édouard Montpetit et Henri Letondal. De même, *Radio-Collège*, inaugurée en 1941 par Augustin Frigon, le directeur de la Société Radio-Canada, propose une série d'émissions éducatives, dont *Radio-théâtre Classiques*, qui offre à son auditoire des chefs-d'œuvre du théâtre européen, avant tout français, adaptés par Jean Després et souvent accompagnés de conférences sur les auteurs et leurs œuvres.

Parallèlement, certains radio-théâtres misent sur des pièces populaires afin d'atteindre un plus grand nombre d'auditeurs et diffusent notamment

⁴ En comparant cette liste avec le *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970* de Pierre Pagé (Montréal, Éditions Fides, 1975), on réalise que, dans *Radiomonde*, un bon nombre de radio-théâtres sont restés dans l'ombre, tels que *Entrée des artistes* (CBF, 1944-1945), *Théâtre dans un fauteuil* (CBF, 1948-1960) et *Le Théâtre des vedettes* (CKAC, 1945-1946).

des pièces canadiennes. De 1938 à 1941, à l'émission *Le Théâtre de chez nous* présentée à CKAC, Henri Letondal sera l'auteur d'une pièce hebdomadaire inédite, mettant en vedette les deux premiers boursiers en art dramatique au Québec, Jacques Auger et Antoinette Giroux. En 1941, les acteurs de la Comédie de Montréal, une troupe dont Paul L'Anglais, alors producteur de l'émission, est le codirecteur, viennent enrichir la distribution du programme⁵. Au milieu des années 1940, le *Radio-Théâtre français* fait aussi connaître certaines œuvres dramatiques ou littéraires du Québec, dont *Les Anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé, *Trente arpents* (1938) de Ringuet (pseudonyme de Philippe Panneton) et *Le Presbytère en fleurs* (1929) de Léopold Houllé. Il en est de même pour le *Théâtre N.G. Valiquette*, dirigé d'abord par Henry Deyglun, puis par Robert Choquette, deux prolifiques (radio)dramaturges du Canada français. Quant au *Théâtre de la radio*, il débute en novembre 1947 avec *Marie Didace* (1947), un roman adapté par son auteure, Germaine Guèvremont. Le programme offrira également des textes d'Ernest Pallascio-Morin.

Ce portrait des émissions dramatiques de l'époque est pour le moins incomplet. Il a été tracé à partir des seules informations contenues dans *Radiomonde*. Les articles portant sur les programmes radiophoniques de théâtre sont le plus souvent anonymes et font davantage la promotion des pièces présentées que leur critique. Ils fournissent essentiellement des informations concernant l'auteur et l'intrigue de l'œuvre. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous voulions montrer comment les deux domaines, la radio et le théâtre, se chevauchent alors étroitement, plusieurs comédiens, de même que de nombreux auteurs dramatiques, passant des planches au micro, et inversement.

La radio, à cette époque, joue un rôle très important dans la diffusion du théâtre. Avec l'arrivée de la radio, le théâtre est à la portée d'un plus large public qui se voit proposer un éventail important de pièces françaises et canadiennes-françaises. De plus, la radio, à une époque où les productions théâtrales se font rares à Montréal, a permis à plusieurs acteurs de vivre de leur métier. Mais cette situation n'est pas sans revers... En même temps

⁵ Ce n'est pas le seul exemple où une troupe de théâtre participe à un programme radiophonique. De 1938 à 1940, le poste CHLP diffuse *L'heure du M.R.T. français* mettant en vedette les comédiens de ce théâtre. De 1946 à 1947, la troupe de Pierre Dagenais interprète des pièces de théâtre pour le programme *L'Équipe aux quatre vents*. De juin à août 1948, le programme *Les Compagnons* présente sur les ondes de CKAC des pièces dont les interprètes seront les Compagnons de saint Laurent. La troupe du Trait d'Union joue également au poste CKAC en 1950.

qu'elle aide le théâtre, la radio accapare des comédiens qui ne peuvent guère désormais faire partie d'une troupe permanente, vu leurs nouvelles obligations.

De la radio au théâtre

Malgré tous les avantages que la radio offre aux artistes, une meilleure rémunération notamment⁶, plusieurs comédiens manifestent une préférence marquée pour le théâtre. On essaie à l'occasion de combiner les deux types d'activité, mais cela ne se fait jamais sans difficulté, comme en témoigne *Radiomonde*. En revanche, l'auteur et comédien Gratien Gélinas, qui s'est d'abord fait connaître au poste CKAC avec son personnage de Fridolin en 1937, quitte ce média en 1942 pour consacrer le plus clair de son temps au théâtre, malgré l'immense popularité qu'il a acquise à la radio. Le succès remporté par sa revue annuelle *Fridolinons* (1938-1946) lui fournit l'occasion de vivre du théâtre, une situation exceptionnelle à l'époque.

D'autres trouvent un moyen ingénieux pour faire du théâtre : des romans radiophoniques sont adaptés à la scène, puis une tournée provinciale est effectuée, le plus souvent durant l'été ou pendant le temps des fêtes, alors que les radio-théâtres font relâche et que le moment est propice pour obtenir une grande audience. Henry Deyglun avec *Vie de famille*, André Audet avec l'émission pour enfants *Madeleine et Pierre* (1938-1947) et Claude-Henri Grignon avec *Un homme et son péché* ne sont que quelques-uns des auteurs qui, ayant gagné la faveur du public, renouvelleront l'expérience d'année en année.

L'activité théâtre étant encore peu organisée, il était hasardeux pour les comédiens de prendre congé de la radio qui leur offrait une certaine sécurité financière. Le talent ne pouvait suffire, il fallait aussi que la réputation des pièces et des comédiens soit bien établie. En ce sens, la radio jouait un rôle clé et *Radiomonde*, par ses articles, venait soutenir l'ensemble.

La promotion des artistes de chez nous

Dans son tout premier numéro, *Radiomonde* annonce ses couleurs : il se présente comme étant écrit « par des Canadiens-Français [*sic*] et pour

⁶ Henri Letondal affirme qu'en 1930, « un jeune sans aucune expérience de la scène gagne quinze dollars en quinze minutes à la radio, alors qu'un acteur devait jouer une semaine pour gagner le même montant [...] » (cité par Léopold Houlié, « De la grandeur et de la misère du théâtre », *Radiomonde*, vol. 12, n° 12, 25 février 1950, p. 7).

des Canadiens-Français [sic]⁷ ». Marcel Provost, le directeur et fondateur de l'hebdomadaire, précise le mandat que se donne *Radiomonde* dans un de ses articles⁸ :

Nous croyons que notre rôle est d'entretenir le feu sacré et, si notre journal a prouvé son utilité dès le début, c'est précisément le but qu'il faut poursuivre ; faire aimer nos artistes, leur être fidèle et leur accorder toute notre admiration. *Radiomonde* est, avant tout, au service des artistes... et des artistes de chez nous⁹ !

L'hebdomadaire parvient à ses fins en faisant la promotion des productions tant radiophoniques que scéniques de multiples façons. Le recours fréquent aux photographies participe de cette volonté de faire connaître davantage les artistes de la radio qui, sans cela, ne demeureraient que des voix sans visage pour les radiophiles. Dans les premières années, chaque article du périodique est illustré systématiquement par une galerie de portraits des principaux artistes dont il est question ou d'une photographie de ces derniers dans l'un de leurs rôles au théâtre. Parfois, c'est un dessin qui représente l'artiste, comme pour les « Croquis radiophoniques » de Vir (pseudonyme d'un dessinateur inconnu), où celui-ci entremêle anecdotes et éléments biographiques. Cela contribue évidemment à l'émergence d'un vedettariat au Québec.

Des annonces publicitaires pour les pièces de théâtre francophones jouées à Montréal paraissent également dans l'hebdomadaire. La publicité emprunte parfois une forme plus ou moins déguisée. Ainsi, les articles signés « La troisième placière à gauche » annoncent les spectacles à venir du Montreal Repertory Theatre (M.R.T). français, tout en rapportant des rumeurs ou des anecdotes et même, par certains indices disséminés çà et là, les conditions difficiles dans lesquelles se retrouvent les comédiens de ce théâtre. Ici, un ton familier, quelque peu humoristique, est employé. Pour sa part, René-O. Boivin ne fait pas la critique proprement dite des spectacles de la Comédie de Montréal : dans sa chronique « D'une scène à l'autre. Chronique théâtrale », il se montre davantage leur « agent publicitaire¹⁰ ».

⁷ [Anonyme], « Voici *Radiomonde* », *Radiomonde*, vol. 1, n° 1, 1^{er} janvier 1939, p. 3.

⁸ D'après les auteurs de l'article « La pré-modernité de *Radiomonde* : un pas hésitant vers un Québec moderne », Marcel Provost est l'auteur des articles signés R.M. – initiales mises pour *Radiomonde*.

⁹ R.M. [pseudonyme de Marcel Provost], « En faveur de nos artistes. Il nous faut développer le don de l'admiration », *Radiomonde*, vol. 1, n° 22, 21 octobre 1939, p. 3.

¹⁰ « Agent de publicité de la Comédie de Montréal, il ne sied pas que je m'essaie, en dehors

Afin d'accroître la visibilité des artistes, *Radiomonde* participe activement à l'organisation et à la médiatisation d'événements mondains dans le milieu artistique montréalais. À titre d'exemple, l'hebdomadaire décerne la Médaille d'or annuelle à l'artiste le plus populaire de la radio, d'après les votes de ses lecteurs. Les galas artistiques, les festivals d'art dramatique et les hommages rendus dans le milieu sont toujours couverts abondamment par *Radiomonde*. Dans le cas d'un hommage, un compte rendu est donné, accompagné bien souvent de la reproduction du discours prononcé à cette occasion. *Radiomonde* en profite alors pour fournir des notices biographiques sur ces personnalités et souligner leur contribution à l'avancement du théâtre canadien-français : Fred Barry, Palmieri (nom de scène de Joseph-Sergius Archambault), etc. Responsable de l'organisation et de la diffusion de tels événements, *Radiomonde* a constamment à cœur de faire reconnaître la valeur des artistes montréalais.

L'hebdomadaire publie également des entrevues d'auteurs dramatiques et de comédiens. À ses débuts, les entrevues prennent la forme d'une conversation rapportée, où le lecteur est fréquemment interpellé ; l'interviewer adopte volontiers une attitude familière envers son interlocuteur et prend soin de préciser une multitude de détails anodins pour contextualiser l'entrevue. Peu à peu, cette tendance cède le pas à des portraits d'artistes contenant plus de données biographiques, en particulier sur leur carrière à la radio et au théâtre, et dans lesquels les intéressés sont davantage questionnés en lien avec ce qui se passe dans le milieu théâtral plutôt que sur leur sport favori et autres vécus, comme cela se faisait auparavant. Ce changement pourrait être attribuable à la professionnalisation des journalistes. Il en résulte une modification de la perception que l'on donne de l'artiste.

En outre, *Radiomonde*, fidèle à son mandat originel de donner préséance aux talents de chez nous, met constamment en valeur les succès des artistes canadiens-français, sur place et, le cas échéant, à l'étranger. Par exemple, le séjour des Compagnons de saint Laurent à New York en 1945, de même que la réussite d'Henri Poitras au cinéma français et celle de Paul Dupuis et d'Henri Letondal à Hollywood font l'objet d'articles élogieux. L'hebdomadaire saisit chaque occasion – la création de pièces d'auteurs canadiens, la fondation d'une troupe ou l'ouverture d'un théâtre, etc. – pour souligner la vitalité du milieu artistique ou pour le faire voir comme tel.

des nécessités de la réclame antérieure au spectacle, à en célébrer ou à en vilipender ensuite la valeur intrinsèque », écrit-il (René-O. Boivin, « D'une scène à l'autre. Nous sommes arrivés à l'âge adulte : la critique impose enfin son autorité », *Radiomonde*, vol. 3, n° 52, 13 décembre 1941, p. 9).

Tous ces galas, hommages, entrevues et concours, résultats d'initiatives de *Radiomonde* pour la plupart, participent à la consécration des artistes canadiens-français et, du même coup, témoignent du rôle primordial que joue cet hebdomadaire sur l'échiquier du théâtre à Montréal et au Québec.

La critique dans *Radiomonde*

En examinant de plus près le discours critique des principaux collaborateurs de *Radiomonde*, il est possible de réaliser qu'encore une fois l'hebdomadaire sert les intérêts des artistes montréalais. René-O. Boivin, l'éditorialiste, a contribué à l'hebdomadaire dès sa fondation. Dans sa chronique « Le baluchon aux nouvelles de ROB », il rapporte les rumeurs qui circulent dans les coulisses des milieux théâtraux, des anecdotes, etc. – un genre d'article susceptible d'attiser la curiosité et l'intérêt des lecteurs. C'est essentiellement dans son éditorial « Pan dans l'œil » qu'il adopte un point de vue nettement plus critique concernant bien souvent une question relative au théâtre.

En fait, René-O. Boivin devient chroniqueur de théâtre pour *Radiomonde* à deux reprises, lorsqu'il remplace Jean Després. De 1941 à 1942, il signe la chronique « D'une scène à l'autre. Chronique théâtrale », dans laquelle il critique les directeurs de théâtre, le gouvernement, le public, etc. On pourrait qualifier l'approche de René-O. Boivin d'engagée, car il se montre constamment aux aguets pour suggérer des changements qui favoriseraient le développement du théâtre canadien-français. Par déformation professionnelle sans doute, ses articles ressemblent plus à des éditoriaux qu'à des critiques de pièces.

Par contre, quand René-O. Boivin remplace de nouveau Jean Després au début des années 1950, on constate un changement important. Son point de vue semble soutenu par une argumentation plus rigoureuse et appuyée. Systématiquement, il se penche sur le texte de l'auteur et non seulement sur l'interprétation qui en a été faite au théâtre. Il semble désormais pouvoir s'exprimer directement et être prêt à endosser le rôle de critique.

Jean Després, qui est la principale critique théâtrale de *Radiomonde*, a collaboré à cet hebdomadaire de manière régulière depuis sa fondation. Dans ses articles, elle commente la performance de chaque interprète et, bien souvent, la mise en scène, les décors et l'éclairage. Quand une pièce canadienne est créée, elle s'intéresse également à l'écriture, en se penchant sur la construction des dialogues, le caractère des personnages, etc. Elle termine généralement ses articles sur une note positive, avec des marques

d'encouragement à l'endroit des artistes car, selon elle, la critique se doit d'être constructive. Par conséquent, lorsqu'elle émet une réserve, elle propose aussitôt des pistes de solution et ajoute souvent une généralité qui en atténue la portée. Avec les interprètes et les auteurs canadiens-français notamment, Jean Després passe ainsi « de l'éreintement à la pommade¹¹ », comme lui en fait reproche Louis Morisset dans un de ses articles.

En effet, le ton que Jean Després adopte peut varier considérablement, et ce, dans un même article : d'une position de simple spectateur émettant des commentaires empreints de la plus grande subjectivité, elle peut passer à l'argument d'autorité. Est-ce le prix à payer pour pouvoir continuer à faire de la critique ? Jean Després hésite-t-elle à s'affirmer de manière tout à fait péremptoire de peur que des théâtres cessent d'avoir recours aux services de *Radiomonde*¹² ? Il semble qu'à l'époque, la préoccupation de favoriser à tout prix le développement d'un théâtre professionnel permanent à Montréal ait commandé l'attitude modérée, sinon complaisante, de la critique. Jean Després écrit d'ailleurs que « [l]e rôle de la critique est d'aider le comédien par tous les moyens possibles, et dans tous les domaines possibles¹³ », ce qui fait évidemment écho à la mission que s'est donnée *Radiomonde*.

Lorsqu'il s'agit d'auteurs et d'acteurs étrangers, de politiciens ou de directeurs de théâtre, Jean Després fait cependant preuve de moins de retenue. Adoptant souvent un ton polémique, elle dit ce qu'elle a à dire, tout en faisant preuve d'humour. Jean Després réussit alors à formuler son point de vue en prenant les moyens pour éviter de s'attirer les foudres des gens visés par sa critique.

Ainsi la journaliste peut-elle se montrer tour à tour vindicative et tolérante. Sa main de fer n'hésite pas à écorcher ceux qui dénigrent ou ralentissent l'évolution du théâtre, mais elle enfile ensuite un gant de velours pour aider les artistes à développer leurs talents et à mieux servir la scène.

Roger Duhamel, quant à lui, fait la critique régulière des pièces de théâtre présentées à l'Arcade de 1946 à 1947. Il ne possède pas sa propre rubrique comme c'est le cas pour Jean Després, ce qui montre bien la

¹¹ Louis Morisset, « Dites donc, Jean Després », *Radiomonde*, vol. 3, n° 1, 21 décembre 1940, p. 22.

¹² Quelques signes nous le laissent supposer, telle cette petite remarque qui suit sa critique du *Tampon de Capiston* : « Et qu'on ne me fasse pas la tête pour ces vérités. On sait que personne plus que moi n'a suivi consciencieusement le M.R.T. français. » (Jean Després, « D'une scène à l'autre. En avant, le théâtre ! Début de saison », *Radiomonde*, vol. 2, n° 45, 26 octobre 1940, p. 11)

¹³ Jean Després, « D'une scène à l'autre. Une lettre ouverte à Jean Després », *Radiomonde*, vol. 5, n° 3, 2 janvier 1943, p. 4.

prépondérance de celle-ci dans le périodique. À l'instar de cette dernière, lorsqu'il est question d'interprétation, Roger Duhamel adopte à l'occasion une perspective diachronique, c'est-à-dire qu'il tient compte des progrès réalisés par les comédiens. De plus, sa vision de la critique théâtrale correspond en tout point à celle de Jean Després : « [r]ien de plus détestable que la critique partisane, carrément hostile ou platement laudative. Il y faut mettre plus de nuances et savoir reconnaître les bons comme les mauvais coups. À ce compte seulement est-il possible de se former un jugement qui ait quelque chance de n'être pas trop erroné¹⁴. »

On peut constater qu'en général, les critiques de *Radiomonde* se retrouvent bien souvent dans l'obligation de faire valoir leur bonne volonté, de se justifier, d'atténuer la portée de leur critique en multipliant les euphémismes. Cela laisse croire que la liberté d'action de *Radiomonde* n'est possible qu'au prix d'une position plus modérée, prenant en considération les difficultés réelles devant lesquelles se trouvent les compagnies de théâtre au cours du deuxième quart du XX^e siècle. Bien que leur marge de manœuvre soit plus grande que par le passé, il faut encore éviter de froisser les susceptibilités des gens de théâtre qui invitent les critiques à assister à leurs productions. Les artistes canadiens-français sont bien souvent préservés d'une critique trop acerbe, alors que la vie théâtrale est encore fragile — une tendance qui s'atténuera à la fin des années 1940. Quoi qu'il en soit, tous les collaborateurs sont d'accord pour revenir sans cesse sur trois mots qu'ils répètent à la manière d'un leitmotiv : effort, travail, persévérance.

La défense des artistes canadiens-français, résultat d'un nationalisme farouche

Radiomonde se porte régulièrement à la défense des artistes canadiens-français de la radio et du théâtre, en faisant écho à leurs préoccupations et en prenant fait et cause pour eux. Ainsi, pendant la guerre, *Radiomonde* se fait le porte-parole des artistes locaux en s'inquiétant de l'invasion des troupes étrangères, principalement à travers une série d'articles intitulés « Aidons nos artistes canadiens » et « En faveur de nos artistes », qui paraissent de juin à décembre 1939 et qui sont vraisemblablement attribuables à Marcel Provost. Des lettres de lecteurs qui appuient la campagne menée par *Radiomonde* sont publiées pour démontrer qu'elle reflète, soi-disant, l'opinion de la majorité.

¹⁴ Roger Duhamel, « *Scampolo* à l'Arcade », *Radiomonde*, vol. 8, n° 48, 9 novembre 1946, p. 8.

Cette campagne s'enracine dans l'idée que les artistes étrangers, en particulier français, viendraient au Canada prendre la place sur la scène – et surtout l'argent – des artistes canadiens-français aussitôt la guerre terminée. Parfois, les propos tenus dans le cadre de ces articles frôlent la xénophobie : « Nous nous apparentons aux peuplades indigènes qui s'inclinent devant l'explorateur blanc, parce qu'il tire du revolver. Ne soyons pas naïfs au point de croire que l'étranger vient ici pour nous rendre une visite d'amitié. Il vient gagner des piastres, manger notre petit lard, courtiser nos femmes, etc.¹⁵ »

Dans ses articles, Marcel Provost soutient non seulement que la concurrence étrangère profiterait de conditions avantageuses¹⁶, mais que cette dernière mettrait en péril la survie de nos artistes. Certains s'expatrient déjà aux États-Unis pour obtenir de meilleures conditions et faire valoir leur talent, comme le chanteur d'opéra Gérard Gélinas et les sœurs Giroux (Antoinette et Germaine). Conclusion : on ne voudrait pas que, par la venue d'étrangers, cette situation perdure ou s'aggrave. Le périodique fait appel au sentiment patriotique pour obtenir l'appui de la communauté.

Marcel Provost admet toutefois que les artistes canadiens sont eux aussi à blâmer si le talent de plusieurs de nos artistes demeure méconnu et que des promoteurs ou des directeurs de théâtre se tournent vers les vedettes étrangères. Un manque d'entraide prédominerait dans le milieu théâtral de Montréal. Cela se manifesterait notamment par la dépréciation de ceux qui remportent du succès et par la formation de « cliques [qui] s'obstinent à jouer "entre eux", mettant volontairement de côté des artistes de valeur¹⁷ ». Pourtant, toujours selon *Radiomonde*, l'esprit de solidarité serait le seul moyen qui permettrait aux Canadiens français de se défendre contre cette concurrence étrangère.

En 1942, René-O. Boivin, le rédacteur en chef de l'hebdomadaire, produit une série d'articles dans sa « Chronique théâtrale » où il reprend, à peu de choses près, le discours tenu avant lui par Marcel Provost en 1939¹⁸. Sous la plume de René-O. Boivin, empreinte d'un nationalisme des plus farouches, la venue de vedettes étrangères n'est plus seulement une menace aux moyens

¹⁵ R.M., « Aidons nos artistes canadiens. L'esprit de solidarité doit régner entre les nôtres », *Radiomonde*, vol. 1, n° 11, 3 juin 1939, p. 3.

¹⁶ Voir Marcel Provost, « Aidons nos artistes canadiens. Une campagne de *Radiomonde* », *Radiomonde*, vol. 1, n° 4, 1^{er} mars 1939, p. 3.

¹⁷ Marcel Provost, « Aidons nos artistes canadiens. Une campagne de *Radiomonde* », *loc. cit.*, p. 3.

¹⁸ Voir René-O. Boivin, « D'une scène à l'autre. Chronique théâtrale. C'est contre les mercantis de la culture française que nous en avons, mademoiselle ! », *Radiomonde*, vol. 4, n° 21, 9 mai 1942, p. 9.

d'existence des artistes canadiens-français ; de manière plus large, elle porterait atteinte au développement même de notre art dramatique¹⁹. Pour se prémunir contre cette « invasion », *Radiomonde* invite le gouvernement fédéral à adopter une politique protectionniste à l'exemple des États-Unis. À New York, un règlement limite, en effet, le nombre de représentations des troupes étrangères.

Malgré la prise de position de son directeur et de son rédacteur en chef, la question de la venue des artistes étrangers n'est pas traitée de manière univoque dans *Radiomonde*. Elle suscite un véritable débat, car la parole est également donnée à ceux qui émettent certaines réserves par rapport à la position éditoriale de *Radiomonde*, qu'il s'agisse de critiques ou de simples lecteurs. Ainsi, dès le début de la campagne, Jean Després signale son désaccord. Marcel Provost lui répond dans un article intitulé « En faveur de nos artistes. Jean Després et la défense des vedettes étrangères²⁰ ». En janvier 1940, alors que L'Ouvreuse (pseudonyme d'un auteur inconnu), dans sa chronique, écrit : « À quand le Canada aux Canadiens ? », Louis Morisset lui réplique : « Personnellement, je doute que cette formule puisse s'appliquer à l'Art... qu'il s'agisse de peinture, de musique, de littérature ou de théâtre²¹. » Selon lui, l'art est universel, il n'a pas de frontières ; il doit donc être évalué pour ses qualités transcendantes. En mai 1940, Louis Morisset revient à la charge avec deux articles intitulés « La France et nous » où il tente d'abolir certains préjugés par rapport à la France. À la suite d'un article paru dans *Radiomonde* où André Versailles « entretient dans le public la légende qui veut que les Français n'aiment pas leurs cousins du Canada et que les critiques de France soient mal disposés envers tout ce qui vient de chez nous²² », Morisset démontre que cette opinion est non fondée et illustre sa position avec de multiples exemples.

Au sein du périodique, on voit donc s'amorcer un dialogue entre ceux que nous pourrions grossièrement appeler les nationalistes farouches, taxés de xénophobie, et les francophiles. Cependant, l'opposition n'est pas aussi tranchée qu'elle le semble au premier coup d'œil. Dans l'ensemble, une position plus nuancée est adoptée lorsque sont respectées les deux conditions

¹⁹ Voir René-O. Boivin, « D'une scène à l'autre. Chronique théâtrale. L'invasion de nos théâtres par l'étranger nuira à nos progrès en art dramatique ! », *Radiomonde*, vol. 4, n° 17, 11 avril 1942, p. 9.

²⁰ R.M., « En faveur de nos artistes. Jean Després et la défense des vedettes étrangères », *Radiomonde*, vol. 1, n° 14, 15 juillet 1939, p. 3.

²¹ Louis Morisset, « Le Canada aux Canadiens », *Radiomonde*, vol. 2, n° 12, 27 janvier 1940, p. 7.

²² Louis Morisset, « La France et nous », *Radiomonde*, vol. 2, n° 27, 11 mai 1940, p. 3.

suivantes : les artistes doivent venir au Canada dans le cadre d'une tournée et non pour un séjour prolongé et, à valeur égale — si tant est qu'une telle évaluation soit praticable —, la préférence doit être donnée aux artistes canadiens. Les artistes étrangers qui ont un véritable talent sont accueillis avec joie : leur présence est profitable, selon plusieurs, pour les comédiens, pour le public, pour les apprentis comédiens et les étudiants en général. Et *Radiomonde* prend soin d'informer le public sur leur carrière lorsqu'ils montent sur les scènes montréalaises.

La campagne de *Radiomonde* en faveur du théâtre

Radiomonde compte parmi ses collaborateurs réguliers de fervents propagandistes du théâtre. Alors que l'activité théâtrale est précaire à Montréal durant cette période, on voit *Radiomonde* mettre tout en œuvre pour sensibiliser la population canadienne-française et pour convaincre les autorités montréalaises et celles de la Province de se doter d'institutions, telles qu'un théâtre subventionné et un conservatoire d'art dramatique, qui permettraient d'assurer la survie de cet art.

Cette préoccupation est d'autant plus grande qu'avec la Deuxième Guerre mondiale, le Canada s'est taillé une place sur la scène internationale. Selon Jean Després, il faut alors préparer « les chefs de file de demain²³ » car « [c]ette collaboration [à la guerre] nous donnera voix au chapitre des grandes révolutions économiques, politiques et artistiques du monde prochain²⁴ ». Un désir de reconnaissance internationale dans le domaine des arts se fait sentir « afin de prouver au monde entier qu'on peut non seulement fabriquer des obus, mais aussi faire œuvre d'art, au Canada²⁵ ». Là où le point de vue de Jean Després devient plus singulier, c'est lorsqu'elle considère qu'obtenir un conservatoire et un théâtre national favoriserait la circulation des approches artistiques en provenance d'autres pays²⁶.

Radiomonde milite ainsi en faveur de la création d'un théâtre national subventionné. Que ce soit par des articles écrits sur la question, par les propos rapportés de personnes du milieu s'y montrant favorables ou encore par une petite phrase glissée à la fin d'un article : « Quand donc aurons-

²³ Jean Després, « D'une scène à l'autre. Le Conservatoire d'Art Dramatique », *Radiomonde*, vol. 5, n° 19, 24 avril 1943, p. 4.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Jean Després, « Au micro et sur les planches. Le théâtre. À l'Arcade. Au Gesù. À l'Université de Montréal. Et voilà ! », *Radiomonde*, vol. 8, n° 12, 2 mars 1946, p. 7.

²⁶ Jean Després, « Devons-nous avoir un Conservatoire d'art dramatique au Canada-Français [sic] ? », *Radiomonde*, vol. 5, n° 20, 1^{er} mai 1943, p. 5.

nous un théâtre municipal où nos vedettes, Antoinette Giroux et Jacques Auger, pourront interpréter les chef[s]-d'œuvre du répertoire français²⁷ ? », le souhait de l'implantation durable d'une compagnie théâtrale se fait insistant. Tous les critiques de *Radiomonde* défendent cette idée avec la même ferveur. Marcel Provost reviendra fréquemment sur cette question. Il publiera, entre autres, l'opinion de Jean-Paul Filion²⁸ et d'Antoine Godeau²⁹ qui se déclarent en faveur d'un théâtre subventionné. Selon lui, les Canadiens français n'auraient pas acquis d'autonomie sur le plan théâtral, car ils seraient restés sous l'emprise des étrangers³⁰. Autrement dit, si les Canadiens français obtenaient leur propre théâtre, cela symboliserait leur affranchissement, leur consécration en tant que nation avancée.

La construction d'un centre municipal où seraient présentés à la fois des spectacles et des concerts et où seraient enregistrés des programmes radiophoniques est proposée comme une solution urgente. En juillet 1943, René-O. Boivin fait le résumé de nos « pauvres possessions » – le Saint-Denis, le Monument-National, le Majesty's, l'Ermitage et le Congress Hall –, en ajoutant que pas une de ces salles, à part le Saint-Denis, peut-être, n'est assez grande pour permettre à la direction d'afficher des prix dits « populaires », c'est-à-dire accessibles à la grande masse. Cinq ans plus tard, bien que l'inventaire des salles de théâtre soit le même à peu de choses près, le problème du coût de location élevé subsiste, auquel s'ajoute celui d'une censure abusive lorsque les pièces sont présentées dans des établissements cléricaux³¹. La même conclusion s'impose encore et toujours : « Il est temps, grand temps, que l'on construise un théâtre³². »

L'hebdomadaire ne se contente pas d'exposer la situation. Il exige une intervention politique :

Notre journal s'est fait, avec joie, le porte-parole insistant de ceux qui réclament la construction d'un Centre civique où il y aurait salle de spectacles, salle de

²⁷ Jacques Delcourt, « En parlant avec nos artistes. Antoinette Giroux », *Radiomonde*, vol. 1, n° 11, 3 juin 1939, p. 9.

²⁸ R.M., « En faveur de nos artistes. À quand la création d'un théâtre subventionné ? », *Radiomonde*, vol. 2, n° 4, 2 décembre 1939, p. 3.

²⁹ R.M., « En faveur de nos artistes. L'opinion de M. A. Godeau sur le théâtre et la radio », *Radiomonde*, vol. 2, n° 8, 30 décembre 1939, p. 3.

³⁰ R.M., « En faveur de nos artistes. On se moque de nous par tous les moyens connus », *Radiomonde*, vol. 1, n° 12, 17 juin 1939, p. 3.

³¹ René-O. Boivin, « Pan dans l'œil. Un centre de théâtre c'est une affaire ! », *Radiomonde*, vol. 10, n° 21, 1^{er} mai 1948, p. 3.

³² *Idem*.

concerts, salle de radio diffusion. En vain, il a adressé les objurgations de ses lecteurs – les artistes et ceux qui les aiment – au gouvernement fédéral, au gouvernement provincial, au conseil de ville³³.

Entre autres instances, l'hebdomadaire interpelle directement des personnalités publiques, telles que Jean Clovis Lallemant³⁴ et Camillien Houde³⁵, nouvellement élu maire de Montréal, afin qu'elles prennent fait et cause pour la mise sur pied d'un théâtre municipal à Montréal. René-O. Boivin suggère même qu'une économie de 300 000 \$, réalisée par le gouvernement canadien lors de la proclamation de la parité entre l'argent canadien et l'argent américain en 1946, serve à la construction de ce théâtre³⁶, c'est dire à quel point l'hebdomadaire frappe à toutes les portes pour obtenir le théâtre tant espéré.

Non seulement Montréal est-elle dépourvue d'un théâtre national mais également d'une école d'art dramatique. Pour *Radiomonde*, le futur conservatoire « doit être un monument de culture artistique³⁷ » qui procurerait un enseignement général — diction, maintien, art d'interpréter un texte, etc. —, tout en ayant pour mission de « préparer nos jeunes à la survivance du théâtre de langue française au Canada³⁸ ». En termes plus pratiques, son implantation permettrait de combler un manque de formation chez les gens désirant faire carrière sur les planches ou à la radio, tout en assurant ainsi une relève.

Devant l'inertie du gouvernement, plusieurs tentatives voient le jour. En décembre 1944, Henri Letondal inaugure l'École d'art dramatique de Montréal³⁹. Il commence à donner des cours à la Palestre Nationale pour préparer les jeunes à la scène et à la radio. Il a alors l'intention de former également des écrivains de théâtre, des scripteurs et des metteurs en scène. Initiative plutôt rare à l'époque, en novembre 1946 un théâtre-école ouvre à Montréal, le Studio-Quinze, sous la direction de Jeanne Maubourg et Gérard Vleminkx.

³³ René-O. Boivin, « Pan dans l'œil. Où nous adressons à M. Camillien Houde », *Radiomonde*, vol. 7, n° 8, 3 février 1945, p. 3.

³⁴ R.M., « En faveur de nos artistes. Où sont les mécènes d'antan ? Que font ceux d'aujourd'hui ? », *Radiomonde*, vol. 1, n° 15, 29 juillet 1939, p. 3.

³⁵ René-O. Boivin, « Pan dans l'œil. Où nous adressons à M. Camillien Houde », *loc. cit.*, p. 3.

³⁶ René-O. Boivin, « Pan dans l'œil. Si la ville construisait un théâtre sans déboursier ? », *Radiomonde*, vol. 8, n° 31, 13 juillet 1946, p. 3.

³⁷ Jean Després, « D'une scène à l'autre. Le Conservatoire d'art dramatique », *loc. cit.*, p. 4.

³⁸ René-O-Boivin, « Au Conservatoire national d'art dramatique », *Radiomonde*, vol. 5, n° 16, 3 avril 1943, p. 5.

³⁹ [Anonyme], « À la Palestre nationale. Brillante inauguration de l'École d'art dramatique », *Radiomonde*, vol. 7, n° 3, 30 décembre 1944, p. 5.

Parfois, ce sont des troupes qui décident de contribuer à la formation de gens voulant exercer le métier de comédien. Par exemple, la Comédie de Montréal, en 1942, prend sous son aile deux groupes de jeunes amateurs : le Jeune Colombier et l'École d'art dramatique du Montreal Repertory Theatre (M.R.T.) français.

Pour Jean Després, alors qu'il n'y a pas de véritable école dramatique au Québec, tout cela constitue de bonnes occasions pour apprendre le métier. Lorsque le cinéma se fait rare, pendant la Deuxième Guerre mondiale, elle voit là une opportunité de progrès artistique au Canada qui pourrait favoriser le théâtre. Elle invite donc les jeunes à profiter de la situation pour former des troupes d'amateurs, étudier les pièces, etc. Elle adopte une attitude pédagogique et didactique pour souligner le travail d'un interprète ou d'un metteur en scène comme modèles dignes d'intérêt auprès des gens qui s'intéressent au théâtre. La possibilité de voir des acteurs étrangers sur nos scènes constitue, selon elle, une chance à saisir⁴⁰.

Quand finalement le gouvernement provincial, dirigé par le libéral Joseph-Adélarde Godbout, parle de la création d'un conservatoire de musique et d'art dramatique en 1942, *Radiomonde* milite fermement pour que des Canadiens français et non des étrangers soient nommés à sa direction. Certains, notamment René-O. Boivin et Jean Després, s'opposent à la nomination de Ludmilla Pitoëff, telle que « prônée » par Jean-Louis Roux et Jean Cuerrier dans *Le Quartier latin*. Cela traduit bien le parti pris nationaliste adopté par *Radiomonde* qui veut que le théâtre d'ici soit la responsabilité des gens d'ici.

Le Conservatoire Lassalle de Montréal avait certes la prétention d'être devenu l'École supérieure d'art dramatique tant réclamée lors de la réorganisation de sa section d'art dramatique en février 1945⁴¹. Toutefois, cet avis est loin d'être partagé dans la communauté artistique. Jean Després répond d'ailleurs sans ambages à une lettre de Georges Landreau :

Non monsieur, je ne veux pas systématiquement ignorer ce qui se fait chez vous, mais je refuse d'admettre que ce soit là ce qu'on appellerait des « études supérieures ». Votre école est à l'Art dramatique, ce que nos collègues classiques seraient dans un pays où il n'y aurait pas d'Université pour la préparation de carrières futures⁴².

⁴⁰ Jean Després, « D'une scène à l'autre. Le théâtre. Victor Francen », *Radiomonde*, vol. 4, n° 46, 31 octobre 1942, p. 13 ; et « Au micro et sur les planches. Le théâtre. *Othello. La Viveuse et le moribond* », *Radiomonde*, vol. 6, n° 41, 23 septembre 1944, p. 7.

⁴¹ Georges Landreau, « Enfin ! Un conservatoire d'art dramatique complet », *Radiomonde*, vol. 7, n° 8, 3 février 1945, p. 3.

⁴² Jean Després, « Au micro et sur les planches. Le théâtre. De grâce ! À propos du Conservatoire

Les propos tenus par les collaborateurs de *Radiomonde* pouvaient être non seulement enflammés mais, parfois, virulents. À réclamer des institutions permettant de développer le théâtre francophone dans un pays à majorité anglophone, pour une province où l'on fait vibrer, politiquement, la corde nationaliste, il n'est pas étonnant que, dans les discours des critiques montréalais, la question d'un théâtre subventionné soit liée étroitement à la définition de l'identité nationale : « Quand donc comprendra-t-on que le théâtre est indispensable à la survie intellectuelle d'une race, et que nous sommes le seul peuple à le tenir automatiquement à l'ombre⁴³. »

Le théâtre et son besoin de financement

Il faut pourtant admettre qu'il ne suffit pas de mettre en place ces institutions pour que le théâtre s'enracine. Plus souvent qu'à leur tour, ceux qui désirent œuvrer dans le milieu théâtral font face à un manque de capitaux. *Radiomonde* s'implique dans ce dossier encore une fois. Aussitôt que le milieu théâtral éprouve des ennuis financiers, l'hebdomadaire s'empresse d'apporter son soutien et joue un rôle de médiateur et de mobilisateur auprès des instances concernées.

Les critiques de théâtre du périodique, loin de limiter leur propos au seul compte rendu des pièces présentées au public, fournissent des explications sur les difficultés auxquelles les gens de théâtre sont confrontés et proposent des solutions. Encore une fois, l'hebdomadaire n'hésite pas à remettre en question les décisions du gouvernement. À la fin de 1941, lorsque le gouvernement fédéral adopte une loi interdisant l'ouverture des théâtres le dimanche, alors que les autres lieux de divertissement ne sont pas concernés, *Radiomonde* s'élève contre cette injustice⁴⁴. Toujours dans le but de faciliter l'accès d'un plus grand public au théâtre, *Radiomonde* se bat également pour obtenir du gouvernement fédéral qu'il supprime la taxe de 20 %, implantée en septembre 1942, sur le prix des places au concert et au théâtre⁴⁵. Cette taxe, qui devait servir au départ à soutenir l'effort de guerre, prévaudra jusqu'en 1948 !

Lassalle. À l'Arcade », *Radiomonde*, vol. 7, n° 41, 22 septembre 1945, p. 7.

⁴³ Jean Després, « Pour un théâtre canadien », *Radiomonde*, vol. 9, n° 25, 31 mai 1947, p. 6.

⁴⁴ René-O. Boivin, « Le procureur général veut-il tuer le théâtre et affamer les artistes au profit du cinéma ? », *Radiomonde*, vol. 3, n° 49, 29 novembre 1941, p. 7 ; et « Et la justice ! Pourquoi seul le théâtre est-il susceptible de verser une amende en raison de la loi du dimanche ? », *Radiomonde*, vol. 3, n° 52, 13 décembre 1941, p. 5.

⁴⁵ René-O. Boivin, « Pourquoi ne pas abolir la taxe de 20 pour 100 ? », *Radiomonde*, vol. 10, n° 22, 8 mai 1948, p. 3.

Après la saison théâtrale de l'hiver 1943, alors que le théâtre Saint-Denis, propriété de France-Film, éprouve des difficultés financières importantes, Jean Despréz examine la situation sous tous ses angles et propose, entre autres, l'aménagement pratique de la salle du Saint-Denis et une saison régulière de théâtre, au lieu d'y faire alterner le théâtre et le cinéma. Au début de 1944, Jean Despréz lance un appel aux lecteurs et au gouvernement pour aider L'Équipe de Pierre Dagenais. Les profits réalisés lors d'un débat public seront remis à cette troupe. Ce ne sont là que quelques exemples de la prise de position du périodique pour pallier les multiples problèmes financiers qui sont pratiquement inhérents au théâtre des années 1940. Bien souvent, les réflexions de *Radiomonde* visent à des solutions pratiques dont tout le milieu théâtral pourrait tirer profit.

Par ses multiples interventions éditoriales, *Radiomonde* a été un acteur important dans l'histoire du théâtre canadien-français. Il a été également le témoin privilégié d'une période où s'est produit un changement de paradigme important dans le milieu théâtral montréalais, celui de la professionnalisation. À partir des écrits sur le théâtre parus dans cet hebdomadaire, il est possible de proposer une relecture des événements qui ont contribué à l'implantation décisive du théâtre au Québec, à même les discours qui rendent compte de l'évolution que le théâtre a connue, de la fin des années 1930 au début des années 1950.

Une crise du théâtre : une renaissance attendue

Le désir de voir renaître le théâtre sur des bases durables constitue un leitmotiv dans *Radiomonde*, ce qui ne va pas sans pointer à la fois la fragilité du théâtre professionnel à Montréal dans les années 1940 et la détermination dont font alors preuve plusieurs comédiens qui désirent à tout prix assurer son avenir. En 1940, une enquête est même menée auprès des principaux critiques et chroniqueurs de théâtre où il leur est demandé sans ambages : « La renaissance du théâtre à Montréal est-elle possible⁴⁶ ? » Les résultats de cette enquête ne seront guère encourageants. Pourtant, on anticipe la renaissance du théâtre à Montréal chaque fois qu'on dénote le moindre signe de succès d'une troupe ou d'un théâtre. Cette préoccupation semble d'ailleurs répandue dans le milieu théâtral : certaines troupes l'inscrivent même comme un de leurs objectifs. Ainsi, la Comédie de Montréal se donne pour mandat de « redonner au théâtre la place importante qui lui appartient

⁴⁶ Lorenzo Côté et Ernest Pallascio-Morin, « Les journalistes et le théâtre », *Radiomonde*, vol. 2, n° 37, 17 août 1940, p. 11, 16-17.

dans la culture générale et l'installer définitivement dans les habitudes nationales⁴⁷ ».

Au cours des années 1940, de nombreuses démarches sont faites en ce sens, ce qui incite des artistes à tenter leur chance à nouveau sur la scène de façon permanente. Toutefois, ces vaillants efforts sont souvent stériles, malgré l'effervescence certaine durant cette période. L'exemple de la Comédie de Montréal est représentatif du climat ambiant. Cette troupe, fondée en 1941 et dirigée par Paul L'Anglais et Marcel Provost, poursuivait des buts artistiques plutôt que strictement commerciaux : des artistes de qualité étaient engagés — le metteur en scène Paul Guèvremont, le décorateur Jacques Pelletier, le directeur artistique Paul Gury, etc. —, de grands artistes étaient invités et un choix de répertoire à haute teneur artistique était présenté. Elle disparaît pourtant dès la fin de 1942, à peine un an après sa fondation. Pour expliquer cet échec, Jean Després a fait valoir que la Comédie de Montréal ne possédait ni les moyens ni l'expérience des gros organismes, et que le public était insuffisant pour assurer sa pérennité⁴⁸.

L'Équipe, fondée en janvier 1943 par Pierre Dagenais, qui y investit ses propres économies réalisées à la radio, connaît également d'importants déboires financiers. Toutes ces initiatives, bien qu'elles se soldent le plus souvent par des échecs, témoignent du profond désir qui anime plusieurs comédiens de voir le théâtre se développer au pays.

Le choix du répertoire : entre le rêve et la réalité

À cette époque, le manque de financement public et privé freine le développement du théâtre au Canada français. Les troupes et les théâtres sont souvent divisés entre leur désir d'offrir aux spectateurs un théâtre de qualité et le besoin de rentabiliser leurs efforts. Cette dissymétrie entre le théâtre qu'on veut faire et le théâtre qui est diffusé apparaît nettement dans la question du choix du répertoire. Cette question est fréquemment traitée par les chroniqueurs et les critiques de théâtre de *Radiomonde*.

À la suite d'un débat radiophonique — « Comment améliorer notre vie artistique à Montréal... » — qui a lieu dans le cadre de l'émission *Fémina*, Jean Després insistera sur un élément qui y a été occulté : la nécessité de lier la question du financement à la production dramatique⁴⁹. René-O. Boivin

⁴⁷ Paul L'Anglais, « La Comédie de Montréal », *Radiomonde*, vol. 3, n° 35, 16 août 1941, p. 9.

⁴⁸ Jean Després, « D'une scène à l'autre. Que d'efforts », *Radiomonde*, vol. 5, n° 4, 9 janvier 1943, p. 4.

⁴⁹ Jean Després, « Propos bizarres sur le théâtre », *Radiomonde*, vol. 3, n° 15, 29 mars 1941, p. 11.

en vient aussi à cette conclusion dans un de ses éditoriaux⁵⁰, un point de vue qu'il réitérera dix ans plus tard⁵¹. Il considère que, pour qu'un théâtre puisse survivre, il doit chercher à s'adresser à un large public : « Ils [les gens de théâtre] crèvent lorsqu'ils se confinent à l'"élite" ou au *rackéterisme* de l'entreprise spectaculaire⁵². » René-O. Boivin ne veut pas pour autant que l'on offre n'importe quel type de théâtre populaire. Les pièces doivent être récentes :

Les dernières années, disons les vingt ou trente dernières années, ont fourni assez de jolies pièces, où le goût s'allie à l'attrait populaire, pour que nos amateurs de théâtre trouvent aisément des choses pour leur plaire et, en même temps, pour protéger contre la faillite les organisateurs de représentations dramatiques⁵³.

Roger Duhamel, dont les critiques sont publiées de 1946 à 1947, adopte une position plus tranchée que ses collègues par rapport au théâtre populaire. Il s'attaque aux mélodrames plus qu'à tout autre genre : il saisit chaque occasion pour déplorer l'omniprésence du mélo et décrier l'accueil favorable que lui manifeste le public. Ironie du sort, ce critique, qui se dit heureux lorsqu'il assiste à autre chose qu'un mélodrame⁵⁴, se voit attribuer la couverture des spectacles de l'Arcade, dont le répertoire habituel n'est nul autre que le « gros mélodrame pleurnichard⁵⁵ ». Il s'insurge également contre les pièces à thèse qui, pour lui, ne constituent pas du théâtre⁵⁶.

Henri Letondal, bien qu'il ne fasse pas directement la critique de pièces dans ses articles, exprime certaines préoccupations qui recourent celles de ses collègues. Selon lui, « une troupe qui ne joue pas des succès assurés est vouée à disparaître⁵⁷ ». Pour lui, « si le théâtre français au Canada a subi

⁵⁰ René-O Boivin, « À la recherche d'un répertoire », *Radiomonde*, vol. 3, n° 39, 13 septembre 1941, p. 9.

⁵¹ René-O. Boivin, « Au micro et sur les planches. Le théâtre. *Les Secrets de l'aveugle* au théâtre du Gesù », *Radiomonde*, vol. 13, n° 17, 31 mars 1951, p. 4.

⁵² René-O. Boivin, « D'une scène à l'autre. Chronique théâtrale. La revanche du public sur les jobards qui se sont plu à le dénigrer », *Radiomonde*, vol. 3, n° 42, 4 octobre 1941, p. 9.

⁵³ René-O. Boivin, « À la recherche d'un répertoire », *loc. cit.*, p. 9.

⁵⁴ Roger Duhamel, « *Martine* à l'Arcade », *Radiomonde*, vol. 8, n° 51, 30 novembre 1946, p. 8.

⁵⁵ Roger Duhamel, « *Scampolo* à l'Arcade », *loc. cit.*, p. 8.

⁵⁶ À cet effet, voir l'article de Roger Duhamel, « *Simone* à l'Arcade », *Radiomonde*, vol. 9, n° 8, 1^{er} février 1947, p. 6.

⁵⁷ Henri Letondal, « Feuilletton dramatique. Le théâtre français au Canada », *Radiomonde*, vol. 3, n° 39, 13 septembre 1941, p. 4.

autant d'échecs, depuis une quinzaine d'années, c'est que l'on n'a pas su faire aimer et comprendre les classiques français, d'une part, et de l'autre les auteurs dramatiques canadiens⁵⁸ ». On peut donc constater qu'Henri Letondal ne se borne pas à reconstituer l'histoire du théâtre montréalais, mais tente, à travers elle, d'analyser les causes d'un théâtre fragilisé qui, pour assurer sa survie, doit se limiter à présenter des pièces populaires.

Dans la réalité, les administrateurs de théâtre comme les dramaturges doivent souvent concilier goût personnel et recettes anticipées. Henry Deyglun, dans une entrevue, explique qu'il fait alterner le mélodrame et le théâtre psychologique : selon lui, dans le premier cas, c'est le public qui paie le salaire des interprètes, dans l'autre cas, c'est l'auteur qui débourse⁵⁹. Ce compromis permet à la fois à l'auteur et au public d'y trouver leur compte.

Il est intéressant de noter qu'en 1947, la vie théâtrale à Montréal comprend à la fois un théâtre commercial avec l'Arcade et un théâtre aux hautes exigences artistiques, avec les Compagnons de saint Laurent et L'Équipe. Il est désormais possible de choisir une voie ou l'autre – le théâtre de divertissement et le théâtre d'art, s'il faut absolument donner un nom à ces deux tendances – plutôt que de devoir nécessairement concilier les deux. Toutefois, il faut souligner que les Compagnons de saint Laurent sont soutenus par une communauté religieuse et que L'Équipe, troupe indépendante, ferme ses portes en 1948, ce qui montre bien à quel point le théâtre est encore peu viable à Montréal. Par conséquent, on peut présumer que la plupart des troupes et des dramaturges canadiens-français devront se restreindre à présenter des pièces populaires par manque de ressources financières.

Ajoutons que le théâtre des Compagnons de saint Laurent n'échappe pas à la critique. *Radiomonde* n'hésite pas à questionner ouvertement les visées du clergé au théâtre. En 1947, dans un de ses éditoriaux, René-O. Boivin attribue la difficulté du théâtre à survivre à deux causes : « l'impuissance financière des troupes professionnelles à tenir le coup et l'accaparement par des groupes cléricaux bien intentionnés, riches en capital, mais dont le caractère même devrait être aux antipodes du commerce de la scène⁶⁰. »

À la suite de la parution de l'article « Perspectives sur les Compagnons » par le père Émile Legault, dans le numéro 58 de la revue *Relations*,

⁵⁸ Henri Letondal, « Feuilleton dramatique. Le théâtre français au Canada », *Radiomonde*, vol. 3, n° 41, 27 septembre 1941, p. 8.

⁵⁹ Le représentant de presse et d'information de Radio-Canada, « Radio-Journal. Henry Deyglun fait le procès du théâtre », *Radiomonde*, vol. 6, n° 38, 2 septembre 1944, p. 2.

⁶⁰ René-O. Boivin, « L'agonie du théâtre sous les impôts dits de guerre », *Radiomonde*, vol. 9, n° 37, 23 août 1947, p. 3.

qui constitue en fait une proclamation de principes sous forme de quasi-manifeste, Jean Despréz et René-O. Boivin s'en prennent surtout à sa déclaration selon laquelle le théâtre avait été installé « entre les mains de pauvres histrions et d'entrepreneurs de spectacles⁶¹ ». Non seulement Jean Despréz considère qu'il ne reconnaît pas la valeur du travail accompli par ses prédécesseurs, mais elle critique, par la même occasion, le fait qu'il peut bien lapider le théâtre commercialisé, lui qui n'a pas les soucis de l'existence matérielle⁶²... Ainsi, Jean Despréz et René-O. Boivin se sont portés à la défense du théâtre commercial et, à travers lui, du théâtre canadien-français. Le fait que le père Émile Legault ait proposé ainsi « à l'élite de Montréal une saison régulière avec des œuvres de qualité⁶³ » n'a pas paru rendre justice aux artistes professionnels du théâtre.

Un autre facteur qui est pris en considération dans le choix du répertoire est celui de la moralité. Après avoir assisté à la pièce *Tovaritch* au Monument-National, René-O. Boivin se questionne quant aux limites du bon goût. Il adopte alors une position plutôt nuancée :

Faut-il que les directeurs de théâtre continuent à se creuser la cervelle pour choisir des pièces *ad usum delphini*? Faut-il que nos *producers* rejettent plus longtemps les meilleures productions de l'esprit français parce que certains côtés de celles-ci ne semblent pas acceptables aux gynécées ou aux noviciats? Faut-il qu'à chaque mot qui tranche un peu avec l'expression de la candeur la plus complète, le comédien s'arrête et ait peur de froisser⁶⁴?

Un an plus tard, René-O. Boivin affirme qu'idéalement, les pièces doivent éviter de mettre en scène l'adultère, car, selon lui, elles sont « en dehors des mœurs⁶⁵ » de l'époque. Les pièces doivent convenir à une clientèle « féminine et, principalement familiale⁶⁶ ». Voici le type de pièces qu'il voudrait voir jouées sur nos scènes : « Alors pourquoi patauger dans le vieux style et pourquoi ne pas se rapprocher du théâtre de nos jours en France comme en

⁶¹ Émile Legault, « Le baluchon aux nouvelles par ROB », *Radiomonde*, vol. 7, n° 46, 27 octobre 1945, p. 11.

⁶² Jean Despréz, « Au micro et sur les planches. Le théâtre. Lettre ouverte », *Radiomonde*, vol. 7, n° 47, 3 novembre 1945, p. 11.

⁶³ Émile Legault, *Relations*, octobre 1945, cité par René-O. Boivin, « Le baluchon aux nouvelles par ROB », *Radiomonde*, vol. 7, n° 46, 27 octobre 1945, p. 11.

⁶⁴ René-O. Boivin, « Le public est-il aussi naïf qu'on veuille le dire? », *Radiomonde*, vol. 3, n° 41, 27 septembre 1941, p. 11.

⁶⁵ René-O. Boivin, « D'une scène à l'autre. Chronique théâtrale. Messieurs les directeurs, quel est votre répertoire? », *Radiomonde*, vol. 4, n° 26, 13 juin 1942, p. 9.

⁶⁶ *Idem*.

Amérique et présenter des œuvres originales, artistiques et qui ne peuvent froisser les susceptibilités⁶⁷ ? » Léopold Houlé adopte un point de vue similaire, alors qu'il publie certains articles généraux à partir d'avril 1948 dans *Radiomonde*. Son discours semble parfois suranné, surtout lorsqu'il aborde la question de la morale au théâtre. À titre d'exemple, Léopold Houlé se prononce même à certains moments en faveur de la censure au théâtre⁶⁸.

Bien que cette vision nous apparaisse plutôt moralisatrice, on peut aussi comprendre que ces critiques visaient à ne pas effaroucher un public aux valeurs morales et familiales importantes. Du même fait, on préservait le théâtre et... l'hebdomadaire.

Le théâtre « adolescent » des années 1940

À plusieurs reprises dans *Radiomonde*, le théâtre est traité en termes d'évolution (enfance / période de transition / maturité). Cette catégorisation, bien que discutable, importe, puisqu'elle permet de voir que l'hebdomadaire est sensible à certains changements qui surviennent dans le milieu théâtral. Selon un article de René-O. Boivin⁶⁹, l'enfance du théâtre à Montréal correspondrait aux grandes pièces présentées au Théâtre National Français, au Canadien, au Saint-Denis et au Stella. Une époque de transition s'ensuit, marquée plus particulièrement par le M.R.T. français et la Comédie de Montréal. Pour que le théâtre canadien-français arrive à maturité, il faut, selon le journaliste, que les directeurs de théâtre présentent des pièces actuelles écrites par des Canadiens français. Voilà qui résume parfaitement le chemin parcouru par le théâtre montréalais de la fin des années 1930 au début des années 1950, ce qui montre à quel point *Radiomonde* était au diapason de l'actualité théâtrale de l'époque.

La critique n'échappe pas à ce type de discours. Jean Després, à la suite de la création de *Péché de femme* (1943), la neuvième pièce d'Yvette Mercier-Gouin, écrit : « Le public devient adulte. La critique devient adulte. L'auteur dramatique peut se permettre de penser "adulte"... (Ne complétez pas le mot.)⁷⁰ » Dans un de ses articles, après avoir lu les critiques montréalaises de la pièce *Ruy Blas 38* présentée par la Comédie de Montréal,

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Léopold Houlé, « Pourquoi pas un censeur du théâtre? », *Radiomonde*, vol. 11, n° 48, 5 novembre 1949, p. 6.

⁶⁹ René-O. Boivin, « D'une scène à l'autre. Chronique théâtrale. Du théâtre de notre temps de grâce, MM. Les directeurs », *Radiomonde*, vol. 4, n° 27, 20 juin 1942, p. 9.

⁷⁰ Jean Després, « D'une scène à l'autre. *Péché de femme* », *Radiomonde*, vol. 5, n° 15, 27 mars 1943, p. 4.

René-O. Boivin conclut qu'il faut que la critique théâtrale « [soit sortie] de l'enfance intellectuelle, pour que ceux qui ont charge d'une partie des intérêts de l'art, sentent leurs lecteurs et leurs directeurs arrivés à l'âge de lire la vérité. Tant mieux pour le théâtre⁷¹ ! » Malgré des avancées notoires, l'article laisse toutefois entendre qu'il demeure un peu de chemin à parcourir avant d'atteindre la liberté de presse de la critique new-yorkaise — au *New York Times* et au *New York Herald Tribune* — et parisienne.

Judith Jasmin, pour sa part, définit ce qu'est un bon critique lorsqu'elle souligne le manque d'enthousiasme face à la pièce *Le Vray procès de Jeanne d'Arc* et de son interprète principale, Ludmilla Pitoëff. Dans son article, elle écrit :

Mais un critique, que diable !, doit être plus solide et mieux préparé à ingurgiter un festin de roi. Il représente l'élite de nos valeurs intellectuelles, le fin du fin ; car, pour qui s'intitule critique, il faut posséder, je suppose, non seulement une bonne dose de connaissances, de lumières, comme disaient nos pères, mais être ouvert aux impressions les plus diverses, être riches de sentiments, pouvoir vibrer aux formes de l'art les plus opposées [...], autrement le lecteur n'aurait l'opinion que d'un être moyen, de modèle courant et non celle d'un critique d'art [...] ⁷².

Elle ne semble donc pas vraiment convaincue que la critique guide adéquatement le public.

Le théâtre canadien-français en quête de sa propre identité : de la légitimation à l'émancipation

Le rapport que le théâtre au Canada français entretient avec la France rend davantage perceptible le changement qui se produit alors. C'est à travers la France que bien souvent le théâtre s'est fait connaître. La majorité des pièces jouées en français au Québec proviennent de la France. En outre, plusieurs artistes d'ici vont à Paris pour parfaire leur métier de comédien ou de critique théâtral, soit par leurs propres moyens (Jean Després, Henri Letondal, Jean Béraud, etc.), soit grâce à l'obtention d'une bourse (Jacques Auger, Antoinette Giroux, etc.). En 1949, le gouvernement provincial accorde de l'argent à un groupe de nos comédiens⁷³, étudiant à Paris, pour former une troupe canadienne qui participera au Concours des jeunes compagnies,

⁷¹ René-O. Boivin, « D'une scène à l'autre. Nous sommes arrivés à l'âge adulte : la critique impose enfin son autorité », *loc. cit.*, p. 9.

⁷² Judith Jasmin, « *Jeanne d'Arc* et ses juges », *Radiomonde*, vol. 4, n° 8, 7 février 1942, p. 2.

⁷³ Parmi eux, figurent Jean Gascon, Guy Provost, Guy Beaulne et Jean-Louis Roux.

dans la Ville lumière. Lorsqu'un artiste se rend en France, que ce soit pour compléter sa formation ou par plaisir, *Radiomonde* le porte à la connaissance de ses lecteurs, signe de l'importance accordée à ce pôle de référence, alors que New York brille par son absence dans l'hebdomadaire.

Le lien entre les deux milieux, canadien-français et français, se manifeste également par l'intermédiaire d'artistes français qui séjournent au Canada ou encore qui s'y établissent de façon permanente. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Montréal accueille un nombre important d'acteurs français : Victor Francen, François Rozet, Ramon Novarro et Simone Simon, entre autres, sont invités à venir jouer dans la métropole. En 1943, la troupe du Saint-Denis est composée en majorité d'acteurs français ; c'est dire l'attrait que les artistes étrangers exercent, à l'époque, sur les amateurs de théâtre. Notons que ces artistes sont souvent connus du public avant leur arrivée, puisqu'il s'agit en général de vedettes du grand écran.

À la fin des années 1930 et au début des années 1940, la consécration et la légitimation passent encore par la France. Cette dernière sert constamment d'étalon pour mesurer le succès des nôtres. Ainsi, Jean Després affirme que les pièces d'Yvette Mercier-Gouin pourraient être jouées en France⁷⁴, ce qui sera d'ailleurs le cas avec *La Réussite* en 1939. Toujours dans *Radiomonde*, un article non signé mentionne que la comédienne Jeanne Maubourg « peut être appelée à juste titre la Sarah Bernhardt canadienne⁷⁵ ». Ce ne sont que quelques exemples de ce type de jugement qui sert en fait à valoriser des artistes canadiens-français en montrant que leur talent est comparable, sinon supérieur, à celui de leurs confrères français.

Dans les années 1940, le milieu théâtral montréalais est en quête d'identité. Même si le champ culturel reste largement tributaire de la France, un besoin d'émancipation, d'autonomie se fait sentir depuis la fin des années 1930. Ainsi, certains collaborateurs, notamment Léopold Houlé et Henri Letondal, qui collaborent de manière sporadique à *Radiomonde*, contribuent à mettre en valeur le théâtre d'ici. La série d'articles « Feuilleton dramatique. Le théâtre français au Canada » d'Henri Letondal, publiée en septembre 1941, a pour but de faire connaître au lectorat l'histoire du théâtre canadien-français et, par le fait même, de la légitimer en quelque sorte. Le début de son article va clairement dans ce sens :

⁷⁴ Jean Després, « Au micro et sur les planches. Le théâtre. Yvette Mercier-Gouin », *Radiomonde*, vol. 7, n° 15, 24 mars 1945, p. 7 et 14.

⁷⁵ [Anonyme], « C'est la vie. Un nouveau programme de radio-théâtre français dans la province », *Radiomonde*, vol. 1, n° 3, 15 février 1939, p. 8.

On peut dire que nous avons nos « classiques ». En apprenant à les connaître, nous aurions très certainement une meilleure idée, une meilleure compréhension de ce qui s'appelle l'Histoire du Canada. Et nous pourrions aussi constituer un répertoire qui deviendrait la base fondamentale d'un théâtre national canadien⁷⁶.

Dans sa série d'articles intitulée « Pages de la petite histoire », parue au printemps de 1944, Léopold Houlé poursuit un but similaire à celui d'Henri Letondal : retracer les origines de notre théâtre. Ses articles sont très fouillés et les sujets sont bien contextualisés.

En plus de reconnaître l'existence et les fondements du théâtre canadien-français, *Radiomonde* travaille à sa consolidation et à son développement. L'hebdomadaire signale fréquemment la nécessité que des auteurs dramatiques canadiens sortent de l'ombre. À partir de 1948, un changement significatif se produit à cet égard. La création cette année-là de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas en est la manifestation la plus évidente. Cet événement coïncide avec des conditions plus favorables à l'émergence de pièces canadiennes-françaises. On dénotera d'ailleurs une augmentation significative des dramaturges canadiens par la suite. En octobre 1949, les créations d'*Un fils à tuer* d'Éloi de Grandmont et de *Polichinelle* de Lomer Gouin marqueront aussi l'histoire du théâtre canadien-français. Ajoutons que l'article intitulé « Conditions de succès pour les auteurs dramatiques⁷⁷ » de Léopold Houlé, paru en 1950, encourage ce mouvement en faveur des auteurs de théâtre canadiens-français. Finalement, le Théâtre du Rideau Vert et le Théâtre du Nouveau Monde, fondés respectivement en 1948 et en 1951, n'ont-ils pas contribué à la renaissance du théâtre qui était le souhait de *Radiomonde* depuis sa fondation ?

Alors que *Radiomonde*, lorsqu'il était question de théâtre, était centré presque exclusivement sur Montréal avec, bien entendu, la France en arrière-plan, voilà que l'hebdomadaire s'ouvre à d'autres horizons à partir des années 1950. Entre autres, il s'intéresse davantage à ce qui se passe dans la ville de Québec, au Palais Montcalm en particulier. Ainsi, de décembre 1950 à mai 1951, Madelon (pseudonyme d'un auteur inconnu) signe une chronique régulière, « Les arts dans la Capitale ».

La France est, elle aussi, plus présente, mais d'une manière différente. La chronique « Le billet de Jean Després », de septembre 1947 à août 1948, lors du séjour de celle-ci à Paris, ressemble davantage à un compte rendu des activités mondaines auxquelles elle participe et à une initiation aux

⁷⁶ Henri Letondal, « Feuilleton dramatique. Le théâtre français au Canada », *loc. cit.*, p. 8.

⁷⁷ Léopold Houlé, « Conditions de succès pour les auteurs dramatiques », *Radiomonde*, vol. 12, n° 38, 26 août 1950, p. 6.

particularités de la vie sociale française. Depuis Paris, Jean-Louis Roux devient chroniqueur régulier pour *Radiomonde* : sa « Chronique des soirées de Paris » est publiée de septembre 1947 à février 1950. Il présente et critique les pièces de théâtre auxquelles il assiste alors. Un certain décentrement des sujets d'articles laisse penser que la santé du théâtre à Montréal, une fois assurée, l'hebdomadaire peut cesser d'adopter une attitude protectionniste pour s'ouvrir à ce qui se fait ailleurs.

Comment se fait-il que *Radiomonde* ait pu tenir un rôle si important vis-à-vis le théâtre ? On peut penser qu'au delà de l'intérêt porté au théâtre par les différents collaborateurs, la grande liberté d'expression dont a pu jouir le périodique, même en période de Grande Noirceur, a contribué à faire avancer la cause du théâtre. Jean Despréz écrit d'ailleurs : « [J]e travaille pour un journal qui nous laisse absolument libre de dire ce qu'on pense. Voilà surtout pourquoi je me plais à collaborer à *Radiomonde*⁷⁸. » Cette assertion est corroborée par René-O. Boivin :

À bien ou à tort, avons-nous écrit ! Ces mots reportent notre esprit au caractère unique de *Radiomonde*. Il est bien le seul périodique à Montréal, où l'expression d'opinion est sans contrainte. Chaque chroniqueur, chaque collaborateur a liberté d'exprimer sa pensée, avec le résultat que souvent dans un même numéro les avis se partagent ou se contrarient. De là, controverses, parfois enflammées, de là, confiance respectueuse entre les opposants : de là, nous l'espérons, journal vivant où miroitent les diverses tendances de l'instant qui passe⁷⁹.

Les collaborateurs de ce périodique n'hésitent pas, en effet, à faire part de leurs opinions sur tout ce qui touche, de près ou de loin, au théâtre. Les lecteurs de *Radiomonde* ont aussi voix au chapitre : ils sont invités à émettre leur avis sur différentes questions d'actualité. Certaines lettres seront reproduites, parfois accompagnées de réponses de la part de collaborateurs de *Radiomonde*, notamment Jean Despréz. *Radiomonde* devient parfois une arène où sont engagés des débats virulents qui atteignent autant la critique d'une pièce que la nomination projetée de Ludmilla Pitoëff à la direction du Conservatoire national d'art dramatique.

Malgré les divergences de goûts et d'opinions des collaborateurs de cet hebdomadaire, on ne peut nier leur grand amour de la scène. On peut cependant noter que *Radiomonde* délaisse volontairement les théâtres populaires. Il n'est

⁷⁸ Jean Despréz, « Au micro et sur les planches. Le théâtre. Gros succès à l'Arcade. Un billet doux. Robert Gadouas et ses Jeunes Comédiens. L'Équipe. Les Compagnons. La revue *Bleu et or* », *Radiomonde*, vol. 8, n° 8, 2 février 1946, p. 7 et 12.

⁷⁹ René-O. Boivin, « Pan dans l'œil. *Radiomonde* entre dans sa X^e année d'existence », *loc. cit.*, p. 3.

presque jamais question du théâtre de variétés et de ses artistes, comme La Poutine, Olivier Guimond père et autres. Cet hebdomadaire cherche davantage à plaire à un lectorat de la classe moyenne, en ne craignant pas les débats d'idées, même si ses collaborateurs se déclarent volontiers anti-élitistes.

Tout en faisant preuve d'ouverture et en ayant des élans progressistes, le discours de *Radiomonde* reste dominé par une idéologie de conservation. La patrie et la langue française constituent des mots d'ordre pour cet hebdomadaire. Dans cette optique, le théâtre se met au service de la sauvegarde de la langue française en Amérique. « Je suis un individu qui adore le théâtre, qui ne rêve qu'à sa survivance, qui juge que cette culture indispensable à l'éducation d'une race ne doit pas disparaître de la surface du globe⁸⁰... », peut-on lire dans *Radiomonde*. De plus, cet art de la scène devient l'étendard du Canada français : « Le théâtre ne doit vivre que pour être utile au pays et à la langue française⁸¹. »

La valeur de la famille est également très présente, de manière sous-jacente. On le voit surtout lorsqu'il est question d'un choix de répertoire qui puisse plaire non seulement au plus grand nombre mais également à une clientèle familiale en conformité avec les mœurs de l'heure. En revanche, alors que la religion était quasi intouchable à l'époque, les collaborateurs de *Radiomonde* se montrent très critiques à l'endroit du clergé, de sa mainmise sur le théâtre et du répertoire qu'il impose.

Ayant fait ses débuts sous le régime conservateur de l'Union nationale de Maurice Duplessis, il est évident que cet hebdomadaire devait constamment « ménager la chèvre et le chou » en réclamant un théâtre plus moderne, des institutions propres à le soutenir, tout en dénonçant l'audace de certaines pièces. Si on émet une critique modérée envers les artistes d'ici en soulignant les améliorations à apporter, on ne se gêne pas pour dénigrer à l'occasion ce qui vient de l'étranger. Ce protectionnisme patriotique, typique en particulier de la période d'après-guerre, teinte sans cesse le discours des critiques de *Radiomonde*. Malgré tout, la modération dans le propos peut aussi être interprétée globalement comme un mal nécessaire à l'édification d'un théâtre permanent et solide au Canada français. *Radiomonde* s'est voulu le faire-valoir décisif du théâtre et des artistes de la « deuxième métropole française au monde ». Et l'hebdomadaire a certainement contribué à ce que le théâtre s'implante durablement à Montréal.

⁸⁰ Jean Després, « D'une scène à l'autre. En avant, le théâtre ! », *Radiomonde*, vol. 2, n° 36, 3 août 1940, p. 3.

⁸¹ R.M., « En faveur de nos artistes. Il est temps que nos professionnels se réveillent ! », *Radiomonde*, vol. 1, n° 19, 23 septembre 1939, p. 3.



Rendre compte d'un quasi-silence Les écrits des praticiens de théâtre

Sylvain Schryburt
Université d'Ottawa

Les textes épars, réunis ici sous l'appellation d'*écrits des praticiens*, couvrent un large éventail de pratiques discursives : préfaces et manifestes, souvenirs et témoignages, articles de revues et conférences, avant-propos tirés de programmes de théâtre. Derrière cette foisonnante diversité générique se cache pourtant un corpus restreint, fragmentaire et discontinu. Au Canada français, rares sont les praticiens qui s'adonnent à l'écriture pour transmettre un savoir théâtral, exposer leurs vues sur leur pratique ou réfléchir à l'état du théâtre de leur temps. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, l'écrasante majorité des artistes qui dominent la période par la durée de leur carrière et leur importance dans la vie théâtrale, n'ont même jamais laissé d'écrits de cette nature¹.

Un examen sommaire de cette production textuelle offre un premier élément de réponse pour mieux comprendre ce qu'il convient d'appeler le quasi-silence des praticiens. À de rares exceptions près, les artistes du burlesque et ceux qui privilégient un théâtre de divertissement sont singulièrement absents du champ de l'écrit. Sans défendre un projet artistique qui sorte des sentiers battus, sans mettre de l'avant une conception nouvelle de l'art théâtral, sans même assigner au théâtre une autre fonction que celle de divertir, la réflexion écrite n'apparaît guère comme une nécessité. En ce sens, tout autant qu'à un manque d'intérêt pour la chose écrite, voire même à une posture anti-intellectuelle, le silence de ces praticiens est en grande partie redevable à la nature même de leur engagement dans le champ théâtral : ces derniers *font* du théâtre, ils ne cherchent pas à le renouveler ou à le penser

¹ C'est le cas, par exemple, de Fred Barry, Paul Cazeneuve, Julien Daoust, Henry Deyglun, Albert Duquesne, Antoinette et Germaine Giroux, Antoine Godeau, Paul Guèvremont, Henri Letondal, Jeanne Maubourg ou Bella Ouellette, pour ne nommer que ceux-là — ici nommés par ordre alphabétique.

autrement². À l'inverse, les quelques écrits publiés avant 1940 sont le fait de gens de lettres (journalistes, professeurs ou intellectuels) qui défendent un théâtre où la qualité du répertoire est un critère de réussite plus significatif que les recettes au guichet. Cette position marginale les pousse à prendre la plume pour s'inscrire en faux contre tout ce qui, à leurs yeux, nuit au développement d'un art théâtral de haute tenue : l'absence d'institutions durables, la déconsidération sociale de l'artiste ou sa situation économique, par exemple.

Il faut cependant admettre que les conditions matérielles du théâtre de la période, où le renouvellement hebdomadaire de l'affiche est la norme, ne laissent que peu de temps libre aux professionnels de la scène, d'ordinaire accaparés par des horaires surchargés et de constants soucis financiers. Dans de telles conditions, on comprend que la réflexion écrite puisse passer pour une occupation secondaire. C'est sans doute pourquoi la plupart des artistes qui s'adonneront à l'écriture publieront alors qu'ils se seront retirés de la pratique. *A contrario*, la question du temps disponible permet d'expliquer la relative effervescence de la production textuelle des praticiens issus du clergé, notamment à partir des années 1930. Comme l'écrira Louvigny de Montigny, les clercs n'ont pas à se soucier des « charges familiales, sociales et politiques³ » qui incombent à leurs homologues laïcs et ont ainsi plus de loisirs à consacrer à la réflexion écrite.

Les clercs ont en outre accès à des organes de presse qui facilitent grandement la diffusion de leur pensée, au point de constituer un incitatif certain à l'écriture. Les nombreux articles du père Émile Legault, par exemple, seront principalement diffusés dans des revues soutenues ou patronnées par les milieux cléricaux, comme *L'Action nationale* ou *Les Carnets viatoriens*. À l'inverse, les praticiens laïcs semblent publier au petit bonheur la chance. Pensons à Louvigny de Montigny dont la préface aux *Boules de neige* est publiée rien moins que trente-trois années après la création de sa pièce ! Pensons aussi à Pierre Dagenais qui s'en remet principalement aux programmes de théâtre de sa compagnie pour propager ses idées. En un mot, l'état déficient des structures d'édition de l'époque ne favorisait guère la prise de parole des praticiens laïcs, hors de la presse quotidienne ou hebdomadaire.

² Gratién Gélinas exprime bien cette attitude lorsqu'il écrit : « Après dix ans de théâtre, j'en suis à mon premier article. Jusqu'ici, j'étais bien d'avis que ce qu'un homme de théâtre a dans le cœur ou dans la tête, c'est sur la scène qu'il doit le dire. » (Gratién Gélinas, « Pour une littérature théâtrale », *La Nouvelle Relève*, vol. 6, n° 1, décembre 1947, p. 17)

³ Louvigny de Montigny, « Préface », dans *Les Boules de neige*, Montréal, Librairie Déom Frère, 1935, p. VII-XXIV.

Un dernier élément contextuel reste enfin à considérer. En s'en tenant aux années 1940, on constate que plusieurs professionnels de la scène prononceront des allocutions sur le théâtre qui, faute d'avoir été publiées, n'ont laissé pour seules traces que des recensions dans les journaux⁴. Le dépouillement de fonds d'archives permet en outre de mettre au jour des manuscrits de conférences dont les journaux eux-mêmes n'ont pas parlé, comme celle sur la classification des genres dramatiques et la disponibilité des salles montréalaises que prononce Pierre Dagenais en 1946 à l'invitation du Montreal Repertory Theatre (M.R.T.)⁵. Ce dernier exemple met en lumière les liens étroits qui unissent la prise de parole publique des praticiens de théâtre et le mode de diffusion plus durable qu'est l'écriture. De cette conférence est en effet tiré l'essentiel du contenu d'un important texte de Pierre Dagenais, publié l'année suivante en avant-propos du programme des *Fiancés du Havre*⁶.

Dans le même ordre d'idées, le texte bien connu de Gratien Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire⁷ », est la transcription d'un discours prononcé le 31 janvier 1949 à l'occasion de la remise d'un doctorat *honoris causa* par l'Université de Montréal⁸. Pareillement, plusieurs articles du père Émile Legault ont pour origine des conférences prononcées notamment à l'invitation du Club musical et littéraire de Montréal et de la Ligue d'entre'aide [*sic*] artistique Amérique Française. De même, les articles que publie Jean Charbonneau dans *Le Terroir* de 1909 ont pour titre « Causerie théâtrale⁹ ». De par leur évidente visée pédagogique, on peut enfin penser qu'un certain

⁴ Mentionnons, entre autres, le dramaturge Arthur Prévost et sa causerie sur l'histoire du théâtre au Canada (*Le Jour*, 23 décembre 1939, p. 3), le directeur de compagnie Émile Legault qui, en 1944, prononce sous les auspices du cercle Quod Novi une allocution intitulée « Le théâtre authentique » (*La Patrie*, 8 mars 1944, p. 15) ou le comédien Charles Deschamps qui présente au Ritz Carlton une conférence sur le rire au théâtre (*La Patrie*, 16 mai 1945, p. 15).

⁵ Pour la date et l'invitation du M.R.T., voir Pierre Dagenais, *...et je suis resté au Québec...*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1974, p. 68. On trouvera le manuscrit non daté de cette conférence, prononcée en anglais, dans le Fonds Pierre-Dagenais (MSS435) de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, carton 1, chemise 9.

⁶ Programmes de spectacle, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, PRO T 13.6.

⁷ Gratien Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, t. I, n° 3, mars à mai 1949, p. 32-42.

⁸ Soulignons au passage que certaines des idées défendues par Gélinas dans ce texte avaient d'abord été mises de l'avant lors d'une entrevue diffusée sur les ondes de CJAD le 20 novembre 1946 (voir Archives nationales du Canada, document n° 281 562 [ISN]), ce qui laisse penser que la radio a offert aux praticiens un nouveau canal par lequel intervenir dans l'espace public, toujours sur le mode oral.

⁹ Je ne saurais pourtant affirmer avec certitude si ces textes furent prononcés publiquement avant d'être publiés.

nombre des enseignements contenus dans la première partie de *Comédiens et amateurs* (1919) d'Eugène Lassalle firent d'abord l'objet d'une diffusion orale dans l'un ou l'autre des cours dispensés au Conservatoire Lassalle que fonde le comédien pédagogue en 1907.

Pour nombre de praticiens de la première moitié du siècle dernier, les cercles littéraires, écoles, salons, clubs et autres cénacles ont constitué les réseaux privilégiés où aborder des sujets concernant le théâtre et rejoindre un auditoire de choix, généralement composé des membres des élites de l'époque. Aussi les *écrits* des praticiens auxquels je m'attarderai maintenant plus en détail ne représentent-ils qu'une frange marginale des *discours* des praticiens, l'importance historique des premiers, malgré leur rareté évidente, nous apparaissant aujourd'hui amplifiée par la pérennité du document écrit.

Écrits de l'après-coup, écrits de l'intérieur

Aborder un corpus aussi disparate et fragmentaire soulève plusieurs problèmes méthodologiques. D'abord, malgré quelques recoupements possibles, la variété des postures d'énonciation comme des sujets abordés compromet toute tentative d'unifier cette production textuelle par une mise en récit historique. La première partie de cette étude procédera donc par fragments et traitera en blocs des textes dont les objets sont similaires, sans égard à leur date de publication. Ce choix est, du reste, à l'image de la parution souvent aléatoire des écrits des praticiens, mais aussi du manque de cohésion du milieu théâtral qui caractérise la quasi-totalité de la période. C'est seulement à partir des années 1940, en effet, qu'un embryon de champ théâtral est détectable. Certains écrits de cette décennie, nous le verrons, s'en font d'ailleurs l'écho.

Le nombre limité de textes m'a également poussé à renoncer au découpage habituel en deux périodes (1900-1930 et 1930-1950) qui repose sur une appréciation critique de l'activité théâtrale canadienne-française comme du développement de ses institutions et pratiques. Une telle périodisation témoignait mal des particularités du corpus puisqu'on recense uniquement quatre textes édités pendant la première période, dont trois sont issus du même ouvrage : ceux de Jean Charbonneau et d'Ernest Tremblay, publiés dans *Le Terroir* de 1909. En outre, aucun texte significatif n'a été publié entre 1919 (Eugène Lassalle) et 1935 (Louvigny de Montigny). Ce hiatus aurait été impossible à expliquer sans un long effort de contextualisation qui aurait débordé le cadre de cette étude.

En conséquence, il m'est plutôt apparu utile de distinguer entre deux grandes catégories de textes qui témoignent de l'implication des auteurs

dans le milieu théâtral au moment même de la publication de leurs écrits. On constate en effet que la plupart des praticiens écrivent en moyenne dix années après s'être retirés de la pratique du théâtre. En ce sens, plusieurs des textes dont il sera ici question sont en fait des écrits d'ex-praticiens, qu'ils soient dramaturges, acteurs ou directeurs de troupe. Parce que leurs auteurs écrivent sur un art qu'ils ne pratiquent plus, j'ai qualifié d'écrits de l'après-coup l'ensemble de cette production. Ce sont ces textes, publiés tout au long de la première moitié du XX^e siècle, que je traiterai en sections plus ou moins perméables, selon qu'ils débattent d'enjeux touchant le développement du théâtre (Jean Charbonneau, Louvigny de Montigny), qu'ils visent à transmettre un savoir historique (Ernest Tremblay, Palmieri [nom de scène de Joseph-Sergius Archambault]) ou qu'ils abordent un savoir pratique (Eugène Lassalle, Mario Duliani).

La seconde catégorie de textes, ceux dits de l'intérieur, offre une plus grande cohérence discursive et constitue un ensemble relativement homogène dont la périodicité est mieux définie (de 1938 à 1950). Il s'agit des écrits de trois directeurs de troupes : le père Émile Legault, Pierre Dagenais et Gratien Gélinas, les premiers praticiens du Canada français à prendre la plume, alors qu'ils sont toujours actifs dans le milieu théâtral. Leurs écrits accompagnent une démarche en prise directe sur la pratique et mettent de l'avant des programmes artistiques, suivant la logique de distinction qui accompagne la structuration du champ théâtral, dont on pourra observer les répercussions positives au cours de la décennie 1950. La singularité comme la nouveauté de cette production textuelle apparaissent suffisantes pour la distinguer des autres écrits du corpus en cause.

Écrits de l'après-coup (1909-1945) : Portrait d'un contexte hostile

À des degrés divers, tous les praticiens *écrivants* défendent une vision particulière du théâtre ou mettent de l'avant des propositions pour développer et soutenir l'art théâtral au Canada. Pourtant, rares sont ceux qui en font l'objet principal de leur réflexion. Le poète Jean Charbonneau et l'auteur journaliste Louvigny de Montigny, deux anciens membres de l'École littéraire de Montréal, comptent parmi ces derniers.

On le sait, plus encore que pour le champ littéraire, l'autonomie du théâtre apparaît proprement impensable en ce début de XX^e siècle où il n'y a ni tradition théâtrale ni public d'habitues, et où les recettes aux guichets sont seules garantes de la viabilité des troupes professionnelles. Les quelques praticiens à prendre la plume sont donc loin de défendre la conception

moderne d'un art autonome, à la fois dégagé des contraintes du marché et des rigueurs d'une censure, officielle ou intériorisée, avec laquelle ils composent tant bien que mal. Ils estiment au contraire que le théâtre doit faire œuvre utile en éduquant la « société d'épiciers » que déplorait Crémazie quelques décennies plus tôt, par la fréquentation de ce qui passe alors pour les textes majeurs du répertoire français contemporain. Pour les tenants d'un théâtre à prétention littéraire, former le public apparaît donc comme la seule avenue possible au développement d'une scène locale de qualité. Sans public éduqué, pensent-ils, toute entreprise théâtrale qui ne cherche pas seulement à divertir est nécessairement vouée à l'échec. Or, comme le souligne Michel Biron, « il est plus facile de combattre l'État ou l'Église qu'une société d'épiciers, car celle-ci agit de façon diffuse et n'a pas besoin de lois pour interdire les œuvres : les lois peuvent être contestées, abrogées ; l'absence de culture, quant à elle, ne peut être combattue¹⁰. »

C'est précisément ce que le poète Jean Charbonneau constate en 1909. Reprochant au public de théâtre son inculture et son « apathie », il le dit absorbé par des « préoccupations aux antipodes de l'art » et l'accuse d'être le « véritable empêchement au succès d'une scène canadienne-française¹¹ » d'envergure. À ses yeux, le public n'est pourtant pas l'unique maillon faible dans la fragile chaîne de la production théâtrale : « Nous manquons de milieu, ajoute-t-il, songeons-y : le milieu est indispensable à toute évolution intellectuelle. [...] Comment pourrait-on véritablement mériter le titre de nation, si l'on ne se crée des milieux propres au développement de notre mentalité [française]¹² ? » Écrivant ces lignes, Jean Charbonneau a sans doute en mémoire la disparition récente du Théâtre des Nouveautés (1902-1908) qui avait défendu le répertoire français classique ou contemporain, prenant ainsi le relais des défuntés *Soirées de famille* (1898-1901) où il fut acteur. Avec le Théâtre des Nouveautés, l'élite canadienne-française perdait l'un de ces rares « milieux artistiques » dont l'existence même servait la cause des « défenseurs de l'esprit français en ce pays¹³ ». Sans public ni milieu, le problème qui se pose pour les praticiens du début du siècle prend la forme d'un cercle vicieux : comment éduquer un public sans d'abord disposer

¹⁰ Michel Biron, *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 28.

¹¹ Jean Charbonneau, « Causerie théâtrale », *Le Terroir*, Montréal, Arbour & Dupont, 1909, p. 24.

¹² Jean Charbonneau, « Causerie théâtrale. Le conservatoire d'art dramatique », *Le Terroir*, op. cit., p. 62.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

de « milieux artistiques », c'est-à-dire d'institutions théâtrales durables ? Comment soutenir ces institutions sans l'appui d'un public formé au goût du théâtre français ?

Une solution avancée par plusieurs praticiens tout au long de la période consistera à faire appel aux élites locales qu'on estime plus sensibles au « noble plaisir des belles pensées et du pur langage¹⁴ » : elles devront donner l'exemple au peuple en patronnant de leur présence les représentations théâtrales. Ernest Tremblay affirme ainsi que leur mise à contribution fut à l'origine du succès des *Soirées de famille* (1898-1901), où il fut acteur : « L'exemple était donné, le peuple suivit¹⁵. » Mais le soutien paternaliste des élites ne saurait être acquis, du moins à long terme, sans que les producteurs fassent du théâtre une pratique culturelle *légitime*, en s'assurant notamment du caractère moralement irréprochable des représentations offertes. Il leur importait donc d'inféoder la pratique du théâtre à un rôle d'éducation morale et langagière, un rôle propre à lui conférer une utilité sociale qui lui faisait cruellement défaut aux yeux de la bonne société.

Or, en ce début de siècle, comme le souligne tristement Ernest Tremblay, les acteurs sont encore suspectés de mœurs légères et la fréquentation du théâtre passe toujours pour une activité moralement douteuse. Il écrira dans *Le Terroir* de 1909 :

On se figurait l'« artiste » comme un bohème prodigue et paresseux, craqueur et faisant le beau pendant le jour et [le] cabotin le soir. Les femmes étaient dans l'esprit populaire, des courtisanes instruites, d'un pouvoir dangereux pour les maris. On les écoutait avec plaisir, on leur brûlait de l'encens, mais au fond du cœur on les méprisait¹⁶.

Dix ans plus tard, dans *Comédiens et amateurs*, Eugène Lasalle tiendra des propos similaires¹⁷.

Au discrédit social qui frappe la profession de comédien, s'ajoutent les accusations d'immoralisme portées à l'endroit du répertoire français – mélodrames, vaudevilles et drames romantiques – qu'on proposait aux *Soirées de famille* (1898-1901), puis au Théâtre des Nouveautés (1902-1908). La censure n'hésite d'ailleurs pas à pratiquer une « castration littéraire des chefs-d'œuvre¹⁸ » ou à interdire la représentation d'une pièce, lorsqu'elle

¹⁴ Ernest Tremblay, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », *Le Terroir*, *op. cit.*, p. 213.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Le père Émile Legault fera de même dans plusieurs articles publiés dans les années 1940.

¹⁸ Ernest Tremblay, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », *loc. cit.*, p. 212.

ne précipite pas tout bonnement la faillite d'une compagnie, comme ce fut le cas pour le Théâtre des Nouveautés¹⁹.

Dans ce contexte pour le moins hostile, les écrits des praticiens du début du siècle nieront toute portée critique au théâtre pour le présenter comme un instrument au service de la morale chrétienne et du bon parler français, en accord avec les valeurs consensuelles du nationalisme dominant. À lui seul, Jean Charbonneau a pu résumer cette posture idéologique lorsqu'il rappelle le rôle du Conservatoire Lassalle, fondé en 1907 sous le nom de Conservatoire d'élocution française : « [...] assurer, une fois pour toute, notre existence nationale » par un « théâtre moral et créé dans l'intention d'épurer notre langage par l'étude des chef-d'œuvres [*sic*] français²⁰ ».

Bien qu'ils confèrent au théâtre la tâche d'assurer « notre existence nationale », ni Charbonneau ni les autres praticiens du début du siècle ne défendent activement la production d'un répertoire canadien-français, sinon en tant qu'horizon lointain, au terme d'une longue période d'apprentissage par l'émulation au contact des auteurs français, évidemment au-dessous de tout soupçon quant à leur moralité. Il faudra attendre les écrits des années 1930 pour voir des praticiens postuler, ailleurs que dans les journaux, une nécessaire et immédiate *nationalisation* de la dramaturgie. Pour lors, il semblait bien que la dramaturgie canadienne-française, existante ou à venir, n'aurait ni la qualité ni la légitimité requises pour soutenir le rôle didactique qu'on entendait assigner à la pratique du théâtre.

Un quart de siècle après Jean Charbonneau, le journaliste Louvigny de Montigny dira encore en 1935 que la production locale est « plus que toute autre minable, pauvrement cultivée et presque abandonnée », ironisant même sur ce « sport provincial²¹ » qui consiste à se demander s'il existe ou non une littérature canadienne-française. Dans une importante préface aux *Boules de neige*²², il se positionnera malgré tout en faveur du soutien d'une dramaturgie nationale, soutien qui, paradoxalement, devait selon lui passer par la défense des droits des auteurs étrangers joués en sol canadien²³. Louvigny de Montigny affirmera en effet que jouer ces auteurs sans verser les droits qui

¹⁹ Voir Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec. 1895-1918*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, t. V, p. 132 et 146.

²⁰ Jean Charbonneau, « Causerie théâtrale », *loc. cit.*, p. 63.

²¹ Louvigny de Montigny, « Préface », dans *Les Boules de neige*, *op. cit.*, p. XIX.

²² La pièce fut créée en 1903 sur la scène du Monument-National.

²³ C'est non sans ironie que Jean Béraud écrit dans *350 ans de théâtre au Canada français* que le monde du théâtre a mieux connu Louvigny de Montigny comme « percepteur de droits d'auteurs pour le répertoire de France » que comme auteur dramatique (Montréal, Le Cercle du livre de France, 1958, p. 104).

leur sont dus, place d'emblée la dramaturgie locale dans une situation que l'on qualifierait aujourd'hui de non compétitive. Les étrangers ne réclamant par leurs droits d'auteur sur le territoire canadien, la production d'une pièce du cru s'avérerait par conséquent plus coûteuse pour les promoteurs, nous dit-il en substance. C'est dans cette optique que Louvigny de Montigny proposera la création d'une Corporation des littérateurs canadiens-français qui, à l'image de la Société des gens de lettres dont il était le représentant au Canada, aurait pour mission de veiller au respect du droit d'auteur²⁴.

Publié au terme de seize années de mutisme des praticiens, le texte de Louvigny de Montigny marque évidemment une rupture avec les quelques écrits qui l'ont précédé. En plus d'être le premier à défendre vigoureusement la dramaturgie nationale ailleurs que dans les journaux, il a la singularité de construire son argumentaire sur des bases strictement économiques, sans souffler mot des fonctions éducatives ou morales jusque-là assignées au théâtre. Ultimement, son projet vise à « créer une carrière²⁵ » pour les dramaturges, afin que leur travail cesse d'être une « occupation de loisirs », ne rapportant « ni salaire ni considération²⁶ ». Contrairement aux écrits qui le précèdent, la posture de Louvigny de Montigny se limite donc au seul milieu du théâtre et ne déborde guère dans la sphère sociale, sinon pour critiquer sommairement l'inculture ambiante. Parce qu'elle prend pour cheval de bataille la condition économique de l'artiste, et non son statut social, la pensée de Louvigny de Montigny passe facilement pour novatrice, si on limite l'enquête à une lecture diachronique des écrits des praticiens autres que journalistiques. Elle constitue en effet un appel en faveur d'une structuration accrue du milieu théâtral qui, à terme, vise à professionnaliser la pratique en favorisant l'indépendance économique de l'artiste.

Témoigner du passé

En proposant leurs souvenirs, des praticiens comme Ernest Tremblay ou l'acteur Palmieri (nom de scène de Joseph-Sergius Archambault) sont les premiers mémorialistes du théâtre canadien-français, à défaut d'en être les premiers historiens. En effet, moins qu'une enquête critique, l'histoire est pour eux un moyen de régler des comptes et de réhabiliter les troupes dans lesquelles ils furent impliqués en regard du développement ultérieur de

²⁴ Ce combat pour la défense du droit d'auteur, Louvigny de Montigny le menait déjà depuis plus de trente ans dans divers journaux, dont *Les Débats*, *L'Avenir* et *Le Nationaliste*.

²⁵ Louvigny de Montigny, « Préface », dans *Les Boules de neige*, *op. cit.*, p. XI.

²⁶ *Ibid.*, p. XX.

l'activité théâtrale montréalaise. Pour ce faire, ils inscrivent volontiers leur pratique dans un continuum temporel où le passé acquiert un sens, pour ne pas dire une valeur, qui se mesure à l'aune du présent. Plus que de simples documents à la portée mémorielle, leurs écrits tendent du même coup à prouver l'existence d'une tradition théâtrale canadienne-française, dont on pouvait alors douter.

C'est ainsi qu'avant de traiter des *Soirées de famille* où il tint divers rôles, Ernest Tremblay dresse un portrait sommaire de l'activité théâtrale d'avant 1898, consacrée aux « affreux drames du vieux répertoire où les choses les plus simples sont dites avec une emphase dérisoire²⁷ ». À première vue, ce survol historique a pour but de dissocier les *Soirées de famille* de leur passé immédiat, pour mieux souligner la noblesse comme la nouveauté de l'entreprise. Or l'auteur insiste du même souffle sur l'effet bénéfique de ces précurseurs, notamment en regard de la formation du public : « Quoi que l'on jouât, le public d'alors écoutait tout avec admiration et la chair de poule ; il faisait ce que j'appellerai [...] sa période d'incubation pour le goût du théâtre²⁸. » À cette « période d'incubation », premier stade d'une croissance qu'Ernest Tremblay suggère continue, presque inexorable, succédera une période de maturité qui va correspondre, bien entendu, à l'époque des *Soirées de famille*. C'est pourtant à une autre troupe, nous dit-il, que reviendra le privilège d'en récolter les fruits :

Quand le public fut débarrassé de l'incommodement tutelle artistique des drames hurlatoires, par l'entreprise de Roy [fondateur des *Soirées de famille*], il s'inocula du goût du Beau, et c'est ainsi que la troupe des Nouveautés trouva des spectateurs attentifs, quand on osa y donner pour la première fois du Dumas fils²⁹.

À un degré moindre, une même volonté d'établir des filiations se fait jour dans *Mes souvenirs de théâtre* que publie le comédien Palmieri en 1944. Un important chapitre de l'ouvrage est ainsi consacré à répliquer aux attaques formulées par l'acteur, critique et dramaturge Henri Letondal à l'endroit des artistes du Théâtre National Français où Palmieri a fait ses débuts. Henri Letondal aurait affirmé que le théâtre de cette génération « était à peu près nul » ; que les acteurs de l'époque travaillaient « à la bonne franquette » et « ne se souciaient guère du texte » ; que le public enfin avait des exigences moins élevées³⁰. De tels propos tendent bien sûr à discréditer le passé, en faisant

²⁷ Ernest Tremblay, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », *loc. cit.*, p. 207.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 213.

³⁰ Palmieri [pseudonyme de Joseph-Sergius Archambault], *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal,

de la qualité des spectacles et du public contemporain des critères objectifs pour juger de l'insuffisance des efforts de la génération précédente. À ces accusations, Palmieri rétorque que le « véritable comédien d'antan, comme celui d'aujourd'hui, ne devait avoir qu'un seul but : étudier, approfondir un art dont l'harmonie vibre sur le clavier sublime des grandes sentimentalités humaines³¹ », ajoutant que le seul public capable d'apprécier le grand art, c'est-à-dire les élites, fut de tout temps minoritaire. Palmieri reconnaît certes qu'il y a eu transformation dans les goûts du public, notamment en matière de répertoire, mais non dans l'esprit qui animait les artistes. Ce faisant, il cherche à conférer aux acteurs de sa génération un rôle de précurseurs. Ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui sont liés par un même combat pour la défense d'un théâtre de qualité, plaide-t-il en substance.

L'établissement de filiations se double, chez Ernest Tremblay et Palmieri, d'une attitude apologétique. Chez l'un comme chez l'autre, la distance critique y est d'ordinaire absente, sinon pour accuser les circonstances ou les individus qui, selon eux, auraient miné les efforts des entreprises théâtrales qu'ils retracent. Ces deux perspectives vont bien sûr de pair, suivant une posture rhétorique bien connue où l'ampleur du succès se mesure à l'aune des difficultés rencontrées³². Car faire du théâtre en cette première moitié du XX^e siècle, est une gageure que l'on perd plus souvent qu'on ne la gagne, comme le souligne Palmieri : « Durant mes trente années de théâtre une chose, surtout, m'a frappé. Toutes les entreprises dramatiques que je vis naître périssaient après la troisième année³³. » Dans ces conditions, insister sur les embûches permet de justifier l'échec, mais aussi d'en dénoncer publiquement les causes.

Pour Ernest Tremblay, qui revient sur l'aventure des *Soirées de famille*, elles sont de deux ordres : la « déconsidération sociale frappant de son ridicule stigmatise les courageuses gens qui osaient monter sur les "planches"³⁴ », et la censure qui retranchait des pièces, ce qui en « constituait la finesse, la beauté, l'intrigue³⁵. »

Les Éditions de l'Étoile, 1944, p. 59.

³¹ *Ibid.*, p. 60.

³² « Cependant rien n'empêchera la marche triomphale des *Soirées de Famille*. La bonne étoile de Roy ne pâlit pas pendant trois ans. Embûches, malveillances, attaques déloyales, faux patriotisme, tous les obstacles que l'on jetait sur la route furent franchis », écrit Ernest Tremblay dans « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », *loc. cit.*, p. 214.

³³ Palmieri, *Mes souvenirs de théâtre*, *op. cit.*, p. 35.

³⁴ Ernest Tremblay, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », *loc. cit.*, p. 212.

³⁵ *Ibid.*, p. 214.

180 *Sylvain Schryburt*

Pour Palmieri, qui revient sur près de trente années de carrière, les difficultés encourues sont d'un autre ordre : le mercantilisme des directeurs de troupes qui imposaient aux acteurs un productivisme éhonté. Ses mémoires constituent un véritable florilège d'envolées lyriques qui tracent le portrait de l'artiste en être désintéressé, entièrement dévoué à son art, mais dont les efforts sont constamment entravés par ceux qui, contrairement à lui, font du théâtre un commerce :

Chez nous le théâtre a toujours été plutôt une affaire commerciale, le véritable mécène n'existe pas, il fallait que l'entreprise fasse tout d'abord tomber des gros sous dans la caisse des promoteurs. Voilà pourquoi, faute de temps, faute de préparation, l'art dramatique, chez nous, est toujours resté à l'état médiocre. Lorsqu'on réalise qu'une seule semaine était donnée aux artistes pour étudier, répéter, préparer la mise en scène d'une pièce en quatre ou cinq actes, on pourrait se croire en pays d'aliénés. Personne n'ignore que, pour mettre au point un spectacle artistique, il faut des mois et des mois d'un travail assidu. Après une lecture et trois répétitions, on offrait la pièce au public. Aussi, que de scènes cocasses et pénibles accompagnaient trop souvent les efforts d'une troupe qui donnait en cinq jours le travail de cinq mois³⁶.

Il faut toutefois se garder de prendre ces justifications pour argent comptant. Tremblay, par exemple, fait l'impasse sur les problèmes financiers causés par la désaffection du public et qui surgissent un an après le départ du fondateur des *Soirées de famille*, Elzéar Roy, à la suite d'un désaccord avec l'Association Saint-Jean-Baptiste qui soutenait l'entreprise³⁷. De même, après avoir critiqué vertement le mode de production dominant qui minait la qualité des spectacles proposés, Palmieri ne songe pas à invoquer les mêmes causes pour expliquer l'échec du Théâtre Stella où travaillaient nombre de ses amis :

Tout Montréal se rappelle encore le succès immense de la saison théâtrale Barry-Duquesne au « Stella », ancien « Chanteclerc ». Durant deux années, cette troupe d'élite attira dans le nord de la ville tous les intellectuels de la métropole. [...] Hélas ! l'année fatale vint, et avec elle, cette magnifique entreprise d'art sombra comme toutes les précédentes, et la troisième année fatidique continuait son œuvre néfaste. Après deux ans le public a-t-il atteint une période de saturation ? Les artistes, grisés par le succès, ont-ils laissé éteindre la lampe du sanctuaire, le feu sacré ? Problème dont je laisse la solution à tous nos psychologues et nos philosophes³⁸.

³⁶ Palmieri, *Mes souvenirs de théâtre*, op. cit., p. 22.

³⁷ Voir Jean-Marc Larrue, *Le monument inattendu. Le Monument-National 1893-1993*, Montréal, Hurtubise HMH, 1993, p. 172.

³⁸ Palmieri, *Mes souvenirs de théâtre*, op. cit., p. 35.

De par leur caractère panégyrique, ces textes souffrent d'un évident manque de regard critique. Car l'important ici est de louer les entreprises passées, de les signaler au lectorat contemporain et, par le fait même, d'instruire le public sur l'influence persistante des prédécesseurs du théâtre qu'il peut voir aujourd'hui sur les scènes de Montréal. « *Les Soirées de famille* ne sont plus, mais leur rayonnement existe encore³⁹ », conclut Ernest Tremblay, insistant sur l'importance de cette compagnie en dépit de son éphémère destin. Plus largement, le devoir de mémoire dont ces auteurs font preuve doit être lu à la lumière de l'absence de tradition théâtrale qui perdure tout au long de la période et qui place la pratique du théâtre sous le signe d'un perpétuel recommencement. Aucune génération d'artistes ne semble capable de bâtir sur les acquis de la précédente, ni même de tirer les leçons de leurs échecs. Comment, en effet, concilier la faillite des troupes auxquelles appartinent Ernest Tremblay et Palmieri avec l'incroyable succès qu'ils affirment avoir obtenu tout au long de leur carrière, brève ou longue ? Les causes sont à trouver ailleurs, nous disent-ils : dans le climat social réfractaire au théâtre, selon Ernest Tremblay ; chez des promoteurs avides de rentabilité immédiate, fera valoir, de son côté, Palmieri⁴⁰.

En 1909, au moment où paraît « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », les critiques d'Ernest Tremblay au sujet de la censure et de la déconsidération sociale du comédien ont encore une résonance bien concrète. Au-delà de son objet immédiat — les *Soirées de famille* —, cet article passe donc facilement pour une dénonciation du climat social et culturel du début du XX^e siècle. Par comparaison, alors que paraît *Mes souvenirs de théâtre* en 1944, le mercantilisme que dépeint Palmieri n'a plus vraiment cours, sinon à l'Arcade, dernier héritier du théâtre tel qu'on l'a pratiqué à Montréal depuis 1900. En ce sens, les critiques qu'il formule ont une portée plus documentaire que militante pour son lectorat contemporain. Avec ses nombreuses digressions, son lyrisme naïf et son lot d'anecdotes, *Mes souvenirs de théâtre* constitue néanmoins un rare témoignage sur la bohème théâtrale des artistes populaires des années 1910 à 1930⁴¹. Seul praticien du théâtre commercial à avoir pris la plume avant les années 1950, Palmieri inaugure à sa manière une tradition qui ne se démentira pas : celle des Mémoires et biographies des vedettes locales.

³⁹ Ernest Tremblay, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », *loc. cit.*, p. 214.

⁴⁰ Paradoxalement, Palmieri, qui pourtant s'en prend au système de production théâtrale hérité du XIX^e siècle, usera de ce même modèle lorsqu'il dirigera le Théâtre Chanteclerc à la fin des années 1920.

⁴¹ C'est d'ailleurs cette dimension populaire qui frappe à la lecture croisée de ces deux textes. Tiré à trois mille exemplaires, *Mes souvenirs de théâtre* s'avéra un succès d'édition.

Un savoir pratique

En l'absence d'un véritable conservatoire de l'art dramatique, les écrits dans lesquels les praticiens transmettent un savoir d'ordre pratique sur le métier de comédien visent explicitement à contribuer à sa formation, tournée tout particulièrement vers celle des amateurs. L'accent y est bien sûr mis sur la diction et l'élocution qui, jusqu'aux années 1940, demeurent les principales aptitudes exigées de l'acteur. C'est, du reste, à ce dernier qu'on demande de donner l'exemple d'une langue châtiée dans l'espace public. Si la voix demeure au cœur de ces écrits, ils abordent néanmoins d'autres facettes du métier, comme le maquillage, le costume ou la posture. Sans chercher principalement à transmettre un savoir pratique, plusieurs autres praticiens abordent également ces questions. Ainsi, tout en retraçant ses souvenirs, un acteur comme Palmieri propose de courts développements sur l'art du maquillage ou sur l'importance de l'étude pour le comédien en devenir. Dans les *Cahiers des Compagnons*, que dirige le père Émile Legault entre 1944 et 1947, on trouve également de nombreux textes didactiques sur des thèmes aussi variés que la confection des masques ou l'utilisation de la musique de scène.

La première publication principalement consacrée à la transmission d'un savoir pratique remonte pourtant bien avant la décennie 1940. Il s'agit de l'ouvrage d'Eugène Lassalle, *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, publié en 1919 aux presses du quotidien *Le Devoir*. Premier livre écrit par un praticien au Canada français — en notant qu'il est d'origine française —, on peut le diviser en deux sections distinctes dont la première seulement sera abordée ici⁴². Elle regroupe l'ensemble des « conseils et des renseignements sur la carrière théâtrale⁴³ » que l'auteur entend prodiguer, suivant le programme qu'il donne à lire en préface. Sur plus de cent pages, l'ouvrage dresse un portrait spartiate du comédien. Levé dès huit heures du matin, couché à minuit, il travaille quatorze heures par jour et partage son temps entre l'étude de rôles, la lecture de pièces, les répétitions et les représentations. Professionnel rigoureux, d'une « conduite exemplaire⁴⁴ » en

⁴² La seconde moitié de l'ouvrage retrace une étonnante tournée qu'Eugène Lassalle a effectuée au tournant du XX^e siècle, quelque part en Crimée. Sûr de la supériorité de la culture française, sa troupe et lui avaient proposé du mélodrame et du drame romantique à des auditoires qui, quelques notables locaux mis à part, ne comprenaient sans doute pas la langue des artistes...

⁴³ Eugène Lassalle, *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 85.

société, promoteur d'une culture humaniste qu'il n'a de cesse d'approfondir, le comédien tel que dépeint par Eugène Lassalle est tout le contraire du « bohème prodigue et paresseux⁴⁵ » que véhiculaient les détracteurs du théâtre du début du XX^e siècle.

Sous couvert de transmettre un savoir d'ordre pratique, Eugène Lassalle cherche, en fait, à démystifier la profession de comédien, comme pour mieux répondre aux critiques d'immoralisme dont elle fait l'objet. En ce sens, la formation qu'il met de l'avant, relève tout autant d'une éthique de l'acteur que d'un ensemble de savoirs et de techniques à acquérir : « L'art dramatique est un art aussi respectable que les autres, mais vous ne devez d'aucune façon le dégrader. Vous serez respecté si vous vous respectez vous-même⁴⁶ », écrira-t-il, allant jusqu'à proposer la mise sur pied d'une association professionnelle des comédiens. Cette association, précise-t-il, devra avoir un pouvoir coercitif afin de sévir, par l'entremise d'un conseil de discipline, contre tout acteur qui entache la profession⁴⁷. Ce faisant, Eugène Lassalle propose une solution à la déconsidération sociale du comédien, que déplorait Ernest Tremblay dans *Le Terroir*, publié dix ans auparavant : un organisme de défense et de contrôle interne au milieu théâtral.

Il en va de même pour la seconde doléance formulée par Ernest Tremblay, à savoir la censure. À mots couverts, Eugène Lassalle propose ici encore une solution issue du milieu théâtral : l'autocensure.

[...] s'il [le théâtre] s'écarte du bon goût, s'il sert de véhicule à une littérature désuète et corrompue aux tendances destructrices ou immorales, il devient un danger pour la société, et par conséquent logiquement condamnable [...] Certains esprits forts et indépendants pourront peut-être me taxer de rigorisme et m'accuser d'être un anti-libertaire ; j'avoue que, même en question d'art ou de littérature, je crains la liberté absolue qui dégénère toujours en licence⁴⁸.

La réponse d'Eugène Lassalle aux pressions sociales qui pèsent sur les comédiens et le théâtre consiste à endosser les critiques d'immoralisme pour mieux en condamner les excès : il sépare, en somme, le bon théâtre du mauvais. Comme chez Jean Charbonneau et Ernest Tremblay, cette défense de la morale se double d'un discours sur les bienfaits de l'art théâtral pour la collectivité. Il s'agit, encore une fois, de faire œuvre utile en enseignant, par la présentation d'œuvres moralement édifiantes, la « bonne prononciation

⁴⁵ Ernest Tremblay, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », *loc. cit.*, p. 213.

⁴⁶ Eugène Lassalle, *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30 et 32.

française exempte de tout accent particulier ou contraire aux règles de la Phonétique⁴⁹ ». Eugène Lassalle va pourtant plus loin dans cette logique. Si le théâtre est utile à la collectivité, pourquoi ne serait-il pas soutenu par l'État ? Fort de sa légitimité institutionnelle⁵⁰, et proposant une association professionnelle qui protège la morale publique contre les frasques des comédiens, il demande donc au gouvernement de construire et de financer un véritable Théâtre National. Il n'est ni le premier ni le dernier à le faire.

Professionalisme, rigueur et respectabilité du comédien, regroupement associatif, utilité publique du théâtre, soutien de l'État et Théâtre National forment un tout cohérent dans la pensée d'Eugène Lassalle. C'est seulement au terme de cette logique argumentative que l'éthique de l'acteur qu'il met de l'avant prend tout son sens. En levant le voile sur les exigences d'un métier encore nimbé de mystère, Eugène Lassalle s'adresse en fait à un destinataire double : les comédiens professionnels ou amateurs, d'abord, les détracteurs du théâtre, ensuite. Si *Comédiens et amateurs* est explicitement consacré aux premiers, c'est pour mieux répondre aux critiques des derniers.

Publié trente ans plus tard, en 1948, *La fortune vient en parlant* de Mario Duliani ne proposera pas une lecture aussi globalisante de la formation du comédien et des institutions qui encadrent sa profession. L'ex-directeur du Mont-Royal Théâtre Français (M.R.T.F.) se contentera de transmettre un savoir pratique au comédien en devenir et, plus largement, à tous ceux pour qui l'éloquence et le bon parler français sont des atouts propres à assurer leur réussite sociale ou économique : les commerçants, les vendeurs au détail, les avocats, les professeurs, etc. Cette formation langagière est ainsi liée à des intérêts individuels et l'auteur n'inscrit pas son propos dans le cadre élargi d'une lutte nationaliste contre l'assimilation et pour la survivance de l'esprit français en Amérique.

Cependant, comme pour ses prédécesseurs, l'enseignement de Mario Duliani est entièrement tourné vers la voix qu'il aborde sous ces différents aspects : diction, élocution, articulation, débit, registre, puissance, recours aux silences et pauses, lien entre le geste et la parole. Mario Duliani insiste également pour que le comédien en devenir étudie la nature humaine et se compose ainsi un répertoire de personnages-types davantage fondé sur la psychologie que sur l'apparence. Signe des temps, il consacre en outre un chapitre au jeu à la radio et un autre au cinéma, et voit dans la télévision

⁴⁹ *Ibid.*, p. 65. La majuscule est de l'auteur.

⁵⁰ Le conservatoire qu'il dirige est reconnu d'intérêt public en 1908 et obtient un soutien gouvernemental. Son *Comédiens et amateurs* est d'ailleurs dédié au premier ministre, Sir Lomer Gouin, « grand protecteur des Arts, de l'Industrie et du Commerce ».

naissante un nouveau champ d'activité pour le comédien. Enfin, tout comme Eugène Lassalle, il prône un jeu naturel, bien que la nature de celui-ci se soit profondément modifiée depuis le début du siècle :

Autrefois le jeu était, comme on dit en jargon théâtral « tout en dehors ». C'est-à-dire que l'interprète devait souligner chaque mot d'un effet !... [...] Aujourd'hui, on joue plus « sobre ». En « dedans ». Non seulement parce que la tendance générale de tous les arts – depuis les plastiques jusqu'aux purement littéraires – tend à la sobriété, mais aussi et surtout au théâtre, parce que le cinéma nous a habitués à un jeu plus fermé⁵¹.

Les enseignements pratiques contenus dans les ouvrages d'Eugène Lassalle et de Mario Duliani sont à l'image des scènes qu'ils ont fréquentées alors qu'ils travaillaient dans le milieu théâtral. Le savoir d'Eugène Lassalle est ainsi dérivé des pratiques théâtrales de la France du tournant du XX^e siècle, avec sa prédilection pour la déclamation, ses troupes fondées sur l'acteur-vedette et ses rôles alloués selon le système des emplois. En accord avec le goût pour la sobriété et le jeu d'ensemble qui, au Canada français, émerge à la fin des années 1930, Duliani insistera plutôt sur l'interaction entre les interprètes et sur la retenue dans l'exécution.

Ni un ni l'autre ne consacrera la moindre ligne au rôle du metteur en scène, postulant tous deux que l'interprète est seul responsable de son jeu. Ce qui est compréhensible pour Eugène Lassalle, l'est certainement moins pour Mario Duliani. Publié en 1948, *La fortune vient en parlant* ne fait guère état des nouvelles conceptions du théâtre défendues quelques années plus tôt dans des écrits programmatiques par le père Émile Legault, animateur des Compagnons de saint Laurent, et par Pierre Dagenais que l'on peut considérer comme le premier metteur en scène, au sens moderne du terme, du Québec.

Les écrits de l'intérieur (Émile Legault, Pierre Dagenais et Gratien Gélinas) : L'ère des programmes (1938-1950) : ruptures et continuités

Le début des années 1930, qui verra l'installation de la Troupe Barry-Duquesne au théâtre Stella et les premières productions francophones du Montreal Repertory Theatre, marque le début de la fin du long déclin du théâtre professionnel au Canada français⁵². Il faudra toutefois se reporter à

⁵¹ Mario Duliani, *La fortune vient en parlant*, Montréal, Les Éditions Fernand Pilon, 1948, p. 77.

⁵² Voir Gilbert David, « Signaux contradictoires d'un théâtre renaissant », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1998, p. 11 et 12.

l'autre bout de la décennie, et un peu au-delà, pour voir l'activité théâtrale francophone se transformer en profondeur. L'ère de la relève, suivant le mot de Jean Béraud⁵³, sera en effet marquée par la fondation de compagnies durables, telles que les Compagnons de saint Laurent ou L'Équipe, de troupes comme celles du théâtre Arcade et du Théâtre National, ou encore par les débuts des revues annuelles de Gratien Gélinas qui assureront la régularité de l'offre théâtrale et sa diversification, tant en regard du répertoire que des esthétiques scéniques. Au nombre des facteurs qui expliquent ce nouveau du théâtre montréalais à l'orée des années 1940, mentionnons le vide laissé par les diffuseurs de cinéma français en proie à de graves problèmes d'approvisionnement durant la Seconde Guerre mondiale, l'installation à Montréal d'acteurs français exilés ainsi que l'émergence d'une nouvelle génération de comédiens locaux qui arrivent au théâtre forts d'une expérience acquise à la radio et qui bénéficient du même coup de la popularité que leur confère ce média de masse. Un regain des apports étrangers, la disparition d'un concurrent d'importance, la professionnalisation progressive de la pratique théâtrale et le développement d'un star-system local se conjuguent ainsi pour donner une vitalité nouvelle au théâtre montréalais.

Deux troupes en particulier seront au cœur de ce nouveau, les Compagnons de saint Laurent, sous la direction du père Émile Legault, et L'Équipe de Pierre Dagenais, qui feront du choix des textes et des modalités de la représentation le reflet d'une direction artistique dont ils exposeront les principales lignes de force dans de nombreux écrits. La production réflexive de ces deux directeurs de troupe et, dans une moindre mesure, celle de Gratien Gélinas témoigne d'une transformation du statut du praticien écrivain que l'on peut résumer en trois points.

D'abord, alors que l'essentiel des écrits d'avant 1938 était le fruit d'hommes de lettres, pour la plupart dramaturges d'occasion ou acteurs amateurs, c'est à titre d'hommes de théâtre et de directeurs de troupe qu'Émile Legault puis Pierre Dagenais prendront la plume. Ce changement de perspective, concomitant de l'émergence au Québec de la figure moderne du metteur en scène, modifiera la teneur de leurs écrits qui, tout en réservant de longs développements aux questions dramaturgiques, situeront néanmoins cette réflexion dans un horizon plus large qui englobe la scène. « Le théâtre déborde la littérature, affirme Pierre Dagenais en 1948 dans le programme du *Temps de vivre*, [m]ême le théâtre le plus littéraire n'existe pleinement que par

⁵³ Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, op. cit., p. 226. Même son de cloche chez le critique Jean Hamelin qui situe en 1940 *Le renouveau du théâtre au Canada français*, selon le titre d'un ouvrage qu'il publie en 1961 (Montréal, Les Éditions du Jour, ill.).

la représentation⁵⁴. » Une attitude semblable se fait jour chez Émile Legault pour qui le rejet du répertoire boulevardier, veine dominante chez nombre de professionnels depuis le début du siècle dernier, se double nécessairement d'une critique du vérisme scénique qui en serait le prolongement naturel⁵⁵. Certes, chez ces deux praticiens, la scène demeure nécessairement inféodée au texte de théâtre, à telle enseigne qu'ils ne les penseront jamais distinctement. Mais, en considérant la dramaturgie dans l'horizon de la représentation, témoignant ainsi d'un regard qui prend en charge la destination finale du texte, ils ont néanmoins contribué à désenclaver le théâtre du strict champ littéraire.

Ensuite, contrairement à leurs prédécesseurs, Émile Legault, Pierre Dagenais, mais aussi Gratien Gélinas s'adonneront à l'écriture alors qu'ils sont toujours actifs dans le milieu théâtral. Ils poseront en conséquence un regard de l'intérieur, tant sur l'état du théâtre au Canada français que sur la place qu'ils souhaitent y occuper. Quelques mois après la fondation des Compagnons en 1937, avant même le premier spectacle de L'Équipe en 1943 et moins d'un an avant la première de *Tit-Coq* en 1948, Émile Legault, Pierre Dagenais et Gratien Gélinas ont ainsi exposé publiquement la raison d'être de leur projet théâtral : le premier avec un article de fond dans les pages de *L'Action nationale*⁵⁶, le second sous la forme d'un court manifeste notamment publié dans *Le Jour*⁵⁷, le troisième avec un article dans *La Nouvelle Relève*⁵⁸. Ces textes ne seront pas des faits d'exception et tous trois reviendront sur le sens à donner à leur démarche dans des conférences et des écrits plus tardifs. Par cette prise de parole contemporaine de leur implication au sein d'un champ théâtral en formation, ils évitent la discutable position de leurs aînés qui cherchaient à orienter le développement d'un art qu'ils ne pratiquaient plus eux-mêmes. Au contraire, ces hommes de théâtre ont entre leurs mains les moyens concrets pour tenter le passage à l'acte : une troupe stable et dûment constituée. Le statut de leurs écrits en sera considérablement modifié, qui passera du prospectif au programmatique. Cela est particulièrement sensible dans leur posture d'énonciation qui abandonne le « il nous faut » des générations précédentes au profit d'un « nous allons

⁵⁴ Programmes de spectacle, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, PRO T 13.7.

⁵⁵ Voir Émile Legault, « Vérisme et poésie au théâtre », dans *Douze conférences*, Montréal, Club musical et littéraire de Montréal, saison artistique 1942-1943 [19 janvier 1943], p. 75-89.

⁵⁶ Émile Legault, « Théâtre populaire », *L'Action nationale*, Montréal, vol. 11, n° 6, juin 1938, p. 514-521.

⁵⁷ Pierre Dagenais, « Ce que sera L'Équipe », *Le Jour*, 5 décembre 1942, p. 7.

⁵⁸ Gratien Gélinas, « Pour une littérature théâtrale », *La Nouvelle Relève*, vol. 6, n° 1, décembre 1947, p. 17-22.

faire » autrement proactif. « Tout de même, à mesure que je parlais, peut-être avez-vous discerné le programme que nous entendons suivre chez les Compagnons pour faire notre part dans l'œuvre qui s'impose⁵⁹ », affirme le père Émile Legault ; « Voilà brièvement, sommairement, ce à quoi nous tendons, ce que nous avons bien l'intention de réaliser dans la pleine mesure de nos moyens⁶⁰ », écrira pour sa part Pierre Dagenais ; « Et voilà pourquoi [...] j'écrirai cette année ma première pièce⁶¹ », fera savoir Gratien Gélinas, une année avant la création de *Tit-Coq*.

Enfin, rompant avec leurs prédécesseurs, Émile Legault et Pierre Dagenais feront preuve d'initiative en investissant le champ de l'écrit. Tout en profitant des tribunes habituelles (journaux, revues, conférences), ils créeront leurs propres lieux éditoriaux. C'est ainsi qu'Émile Legault publiera ses *Cahiers des Compagnons* entre 1944 et 1947⁶². Un autre exemple concerne les « avant-propos » dans les programmes, que Pierre Dagenais et Émile Legault rédigeront systématiquement à chaque nouvelle production, une première dans l'histoire du théâtre au Canada français. En plus d'être diffusés sans médiation à un public hautement ciblé — le spectateur en salle —, ces textes ont la particularité d'être étroitement liés à l'événement théâtral. L'écrit devient alors un discours qui, non seulement accompagne l'événement, mais instaure un dialogue entre une compagnie et ses récepteurs immédiats. Contrairement aux programmes contemporains de l'Arcade qui constituent un espace strictement promotionnel où s'exprime une « Direction » anonyme, ceux d'Émile Legault et de Pierre Dagenais diffuseront des textes signés dont les visées seront tour à tour éducatives ou réflexives quant à la démarche de leur compagnie.

Textes programmatiques, diffusés dans des publications produites par des directeurs de troupes toujours en activité, telles sont les principales lignes de rupture qui apparaissent au tournant des années 1940. À travers ces transformations, c'est aussi le statut du praticien écrivain qui change. Il n'est plus seulement le dépositaire d'un savoir à transmettre, mais le défenseur d'un projet artistique qu'il entend mettre à exécution et dans lequel l'écrit joue un double rôle de distinction et de légitimation. Comme en témoigne la clause du manifeste de L'Équipe, « on nous jugera à l'œuvre », l'écrit contribue

⁵⁹ Émile Legault, « Grandeur et misère du théâtre », dans *Douze conférences*, Montréal, Club musical et littéraire de Montréal, saison artistique 1941-1942 [3 février 1942], p. 40.

⁶⁰ Pierre Dagenais, « Ce que sera L'Équipe », *loc. cit.*, p. 7.

⁶¹ Gratien Gélinas, « Pour une littérature théâtrale », *loc. cit.*, p. 22.

⁶² On lira à ce sujet l'article d'Yves Jubinville, « La traversée du désert. Lecture discursive des *Cahiers des Compagnons (1944-1947)* », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1998, p. 90-106.

désormais à créer un horizon d'attente, à donner des points de repère à partir desquels spectateurs et critiques peuvent se familiariser avec la démarche d'une compagnie et juger de la réussite de l'entreprise. Dans ce qu'il peut avoir de novateur, cet horizon permet au producteur de se démarquer de la concurrence. Commence alors à se mettre en place une dynamique de distinction⁶³ fondée sur la spécificité d'un programme artistique — un signe timide de modernité.

L'écrit permet aussi de légitimer la démarche d'un producteur, d'en garantir d'emblée le sérieux, comme si la prise de parole programmatique et les résultats à la scène ne faisaient qu'un. « Car il s'agit bien d'une œuvre et il s'agit bien d'un mouvement. Pierre Dagenais a des projets magnifiques qu'il a exposés dans les journaux », écrira un Louis Morisset enthousiaste dans les pages d'*Amérique française*⁶⁴. La fonction légitimante de l'écrit est particulièrement sensible chez Émile Legault qui revendique à maintes reprises une filiation entre son programme et la pensée de Jacques Copeau et de quelques-uns de ses disciples (Henri Ghéon, Léon Chancerel)⁶⁵. Ici encore, ces figures d'autorité suggèrent une parfaite adéquation entre le programme d'Émile Legault et le travail des maîtres européens dont il s'inspire. Plus encore que pour Pierre Dagenais, cette plus-value de crédibilité artistique se répercutera dans la critique journalistique, mais aussi dans de nombreux articles publiés dans les revues de l'époque.

Avec Émile Legault, Pierre Dagenais et Gratien Gélinas, on assiste manifestement à un renouveau dans les formes, le statut et le rôle des écrits des praticiens. Mais qu'en est-il des programmes eux-mêmes ?

Émile Legault : réformer le théâtre et la société

Le programme d'Émile Legault est assurément le plus complet, le plus ambitieux et le plus radical des trois hommes de théâtre qui nous intéressent ici. Dans le contexte du théâtre canadien-français de l'époque, il passe aussi pour le plus incongru. Au cœur de sa pensée se trouve en effet une analyse

⁶³ « La troupe que je fonde [...] veut se placer sur un plan nouveau dans le monde du théâtre au Canada français. Elle a ses fins propres », écrit Pierre Dagenais dans « Ce que sera L'Équipe », *loc. cit.*, p. 7.

⁶⁴ Louis Morisset, « Pierre Dagenais et son "Équipe" », *Amérique française*, t. II, n° 5, février 1943, p. 58.

⁶⁵ Un collaborateur anonyme du *Journal* affirmera, non sans ironie d'ailleurs : « Lui seul [Émile Legault] continue chez nous la grande tradition de Copeau : on le voit bien par le simple fait qu'il n'écrit jamais un petit papier sans le citer deux ou trois fois » ([Anonyme], « Propos de théâtre », *Le Journal*, 27 octobre 1945, p. 7).

de l'activité théâtrale montréalaise directement empruntée à la critique formulée vingt ans auparavant par Jacques Copeau à l'endroit du champ théâtral parisien. Dans « Grandeur et misère du théâtre », Émile Legault réitère cette filiation en citant un long passage du célèbre manifeste « Un essai de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux-Colombier » :

Une industrialisation effrénée qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé ; l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés ; partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse ; partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt et dont il n'est plus question ; partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté, une production de plus en plus folle et vaine [...] : voilà ce qui nous indigné et nous soulève⁶⁶.

À l'évidence, l'état embryonnaire du champ théâtral montréalais n'a rien de comparable à « l'industrialisation effrénée » que connaît le théâtre parisien à la Belle Époque. Pourtant, Émile Legault ne se formalise guère de ce hiatus lorsqu'il plaque le constat du « Patron » sur le théâtre montréalais⁶⁷. La posture a ceci de commode qu'elle offre tout à la fois un cadre artistique et idéologique à sa démarche. Sur le plan artistique, les emprunts faits à Jacques Copeau et à ses disciples (Léon Chancerel, Henri Ghéon) sont suffisamment connus pour qu'il me soit permis de les aborder sommairement. S'astreindre à « l'anonymat », favoriser l'homogénéité de la troupe aux dépens du système des acteurs-vedettes, écarter « toute idée de faire de l'argent », s'en remettre « entièrement à la discrétion du metteur en scène », éliminer catégoriquement le cabotinage, jouer en plein air, travailler en « total désintéressement » et dans un esprit d'apostolat, honnir les « ambitions personnelles », tels sont les principaux idéaux de l'aventure bourguignonne de Jacques Copeau adoptés par Émile Legault dès 1938⁶⁸.

⁶⁶ Jacques Copeau, cité dans Émile Legault, « Grandeur et misère du théâtre », *op. cit.*, p. 31-32 (nous avons rétabli la ponctuation du texte originel et supprimé la majuscule au mot « créateur » qui se trouve dans le texte du père Émile Legault et non dans l'original).

⁶⁷ « Ce jugement sévère sur le théâtre et les mœurs théâtrales, on peut bien, dans une large mesure, l'appliquer à la scène canadienne pour autant qu'elle existe », laissera-t-il tomber (Émile Legault, *ibid.*, p. 32).

⁶⁸ Émile Legault, « Théâtre populaire », *loc. cit.*, p. 520. Notons que Jacques Copeau a publié un petit ouvrage intitulé justement *Le théâtre populaire* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque du peuple », 1941).

Plusieurs des emprunts qui constituent le fondement éthique de la pensée de Jacques Copeau — l'anonymat et le travail désintéressé, par exemple — offrent une réponse aux accusations d'immoralisme lancées au début du siècle à l'endroit du théâtre, accusations qu'Émile Legault et ses disciples, dans les années 1940, sont pourtant seuls à reprendre :

Comment expliquer [...] ce persistant décalage entre la Beauté qui veut venir aux hommes et l'infamie plus ou moins avouée de ceux qui par profession doivent être les serviteurs de la Beauté. Je vais m'engager, j'en ai peur, dans des considérations désagréables où je serai forcé de faire le procès des comédiens [...] il faut avoir le courage de le dire, un trop grand nombre de comédiens sont les premiers ennemis de l'art dramatique ; ils sont responsables, pour une large part, de l'avitissement où s'est abîmée la scène contemporaine⁶⁹.

C'est sur la foi de ce postulat d'une décadence morale du théâtre et de ses artisans que l'animateur des Compagnons de saint Laurent entend agir. Son projet dépasse pourtant largement les limites du théâtre pour englober la société dans son ensemble. Il estime en effet que la société contemporaine est à l'image de son théâtre, c'est-à-dire décadente. Une fois réformé, le théâtre devra donc servir à régénérer la société dont il est issu : « dans les grandes manœuvres de redressement national, le théâtre populaire devra jouer un rôle primordial », écrira-t-il⁷⁰. Pour mener à bien cette croisade, le théâtre doit par conséquent être décentralisé et accessible à tous, jusqu'à pénétrer dans toutes les écoles de la province⁷¹. La notion de « théâtre populaire », qu'il semble être le premier à mettre de l'avant au Canada français⁷², n'est donc jamais pensée en termes de classes sociales. Reconnaître l'existence d'une telle fragmentation viendrait nier le postulat d'une cohésion identitaire et communautaire de la nation canadienne-française vers laquelle il tourne ses efforts. La noblesse du théâtre, écrira-t-il, est d'être le « rassembleur de tout un peuple autour de son âme nationale⁷³ ».

⁶⁹ Émile Legault, « VÉRISME et poésie au théâtre », *op. cit.*, p. 83.

⁷⁰ Émile Legault, « Théâtre populaire », *loc. cit.*, p. 514.

⁷¹ Dans *L'École canadienne*, Émile Legault publie deux courts articles qui abordent directement le rôle du théâtre dans les écoles : « L'art dramatique en éducation », vol. 28, n° 6, février 1943, p. 254-255 ; et « Vers une orchestrique canadienne », vol. 28, n° 9, mai 1943, p. 396-397.

⁷² Des troupes semi-professionnelles éphémères et au rayonnement confidentiel comme le Petit Théâtre et les Compagnons de la Petite Scène avaient déjà proposé, au début des années 1920, quelques spectacles inspirés des idées défendues par le Jacques Copeau du Vieux-Colombier. Je ne saurais affirmer si la notion de « théâtre populaire » fut l'une d'entre elles. Chose certaine, ces troupes semblent, à toute fin pratique, avoir été oubliées dès les années 1930.

⁷³ Émile Legault, « VÉRISME et poésie au théâtre », *op. cit.*, p. 87. Voir aussi Émile Legault, « Grandeur et misère du théâtre », *op. cit.*, p. 35-36.

Dans son vaste projet de réforme artistique et sociale, Émile Legault s'appuiera sur la jeunesse, incarnation emblématique des forces vives de la nation. S'inspirant de l'idéologie de mouvement comme l'Action nationale en France et la Jeunesse étudiante catholique au Québec, ses écrits sont en effet traversés par une rhétorique binaire qui oppose la jeunesse à la vieillesse, la régénération à la décadence, la pureté à la pourriture, les valeurs d'un Moyen Âge mythique à celles de la bourgeoisie moderne, le désintéressement au commerce de l'art, l'élévation spirituelle au pragmatisme matérialiste, la poésie au réalisme, l'action à l'inertie, la vie à la mort.

D'avantage qu'un cadre idéologique à son action, cette rhétorique a des résonances bien concrètes dans l'esthétique que défend Legault. « Transposition poétique et style⁷⁴ », tel est le credo qu'il appliquera aux décors de théâtre, au choix du répertoire et au jeu du comédien, en réaction directe à l'esthétique bourgeoise d'une troupe contemporaine comme le théâtre Arcade. « Le théâtre, écrit-il, est un art exigeant [qui] ne saurait s'accommoder de la seule virtuosité technique, [qui] réclame une interprétation poétique de la réalité, une transposition. [...] [S]a qualité est d'être réel dans l'irréel, [il] ne saurait sans se trahir lui-même, et pour ainsi parler sans se désavouer, reproduire platement, photographiquement, les banalités quotidiennes⁷⁵. » Dans ses *Cahiers des Compagnons*, à l'instar de Léon Chancerel et d'Henri Ghéon, Émile Legault propose ainsi de jouer les farces médiévales et celles de Molière, et défend le port du masque, les exercices visant à assouplir le corps de l'acteur, un jeu ample, expressif et physique, une musique de scène non réaliste, un décor suggestif, tout un ensemble de techniques et de répertoires qui constituent les moyens concrets de la transposition poétique à laquelle il aspire.

Ce n'est d'ailleurs pas le moindre paradoxe des écrits d'Émile Legault que d'introduire au Canada français une esthétique radicalement nouvelle pour l'époque — osons même le mot moderne —, qui découle d'une analyse profondément réactionnaire et moralisatrice de l'état du théâtre au Canada français. Si son programme est entièrement importé de France, il n'en demeure pas moins que c'est à un homme de droite, un père de Sainte-Croix, que l'on doit d'avoir soutenu par écrit la proposition esthétique la plus audacieuse du Québec des années 1940.

⁷⁴ Émile Legault, « Les Cahiers des Compagnons. Une étape... », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n^{os} 5-6, mai-août 1945, p. 153.

⁷⁵ Émile Legault, « VÉRISME et poésie au théâtre », *op. cit.*, p. 86.

Pierre Dagenais : quand l'œuvre d'art ne s'improvise pas

C'est par son action plus que par ses écrits que Pierre Dagenais entend réformer le théâtre de son temps. Aussi le programme artistique qu'il met de l'avant est-il le moins précis et le plus court des trois. Il tient pour l'essentiel au manifeste publié notamment dans *Le Jour* du 5 décembre 1942 et à quelques déclarations disséminées dans des « avant-propos » de programmes de L'Équipe. À l'inverse d'Émile Legault, Pierre Dagenais ne souhaite pas réformer le théâtre dans son ensemble, et encore moins la société dans laquelle il vit. Sans s'embarrasser du « passé », il ne cherche pas pour autant à faire table rase. Son action, nous dit-il, se situe dans le « prolongement » et l'« approfondissement ». Elle n'en demeure pas moins radicale dans le contexte du théâtre professionnel de l'époque. Le programme de Pierre Dagenais vise en effet à revoir en profondeur les modes de production du spectacle. « Sachant qu'une œuvre d'art ne s'improvise pas », il propose d'augmenter sensiblement le temps alloué aux répétitions, se ménageant ainsi un espace pour travailler avec les acteurs, condition *sine qua non* à l'émergence de la mise en scène. Il n'assigne pas à cette dernière une fonction critique, pas plus qu'il ne la pense dans son autonomie : elle doit simplement rendre « l'atmosphère entière indiquée par le texte⁷⁶ » et agir ainsi comme une force de cohésion pour l'ensemble des moyens d'expression scénique. Le programme de Pierre Dagenais vise en outre à contribuer à la formation du comédien. Contrairement à Émile Legault pour qui cette formation découle d'une réflexion idéologique, c'est par essais et erreurs, dans le cadre du travail en salle de répétition, que Pierre Dagenais souhaite améliorer les capacités des acteurs⁷⁷.

On l'aura compris, les idées mises de l'avant par le fondateur de L'Équipe sont plus aisément applicables. Évoluant dans un milieu où les recettes aux guichets font et défont les compagnies professionnelles, le pragmatisme dont il fait preuve est, du reste, nécessaire. Ce sera d'ailleurs une caractéristique de ses écrits que de penser concrètement aux moyens de soutenir et de développer l'art dramatique au Canada. En témoigne l'important texte qu'il publie en 1947 en avant-propos au programme des *Fiancés du Havre* d'Armand Salacrou et qui reprend une demande formulée par Eugène Lassalle trente ans plus tôt :

⁷⁶ Pierre Dagenais, « Ce que sera L'Équipe », *loc. cit.*, p. 7.

⁷⁷ Pierre Dagenais, « Un mot au public », programme de *Liliom*, 1945, [s.p.]. Programmes de spectacle, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, PRO T 13.4.

Pour le salut de notre culture, l'art dramatique est une marchandise qu'il faut vendre au peuple du Canada français. Et il faut bien reconnaître que les autorités politiques, qui ont sûrement quelque chose à faire dans le salut d'une culture nationale, ne se sont guère préoccupées jusqu'à maintenant chez nous de rendre attrayante la marchandise de l'art dramatique. Le théâtre n'existera chez nous qu'à trois conditions essentielles et deux de ces conditions dépendent directement de l'attitude qu'adopteront nos gouvernements à l'égard de l'art dramatique, tandis que la troisième dépend indirectement des deux premières. Ces trois conditions sont : premièrement, l'existence de salles bien aménagées, confortables et conformes aux exigences de l'art, deuxièmement, la possibilité pour les artistes de vivre en donnant des spectacles qui ne soient pas de la pacotille, et cela exige une réduction très sensible des impôts, et, troisièmement, la création d'un répertoire canadien, répertoire qui n'existera que le jour où l'art dramatique existera matériellement⁷⁸.

Comme pour son manifeste inaugural, cette prise de position découle d'une expérience concrète, acquise après des années de travail chez les professionnels, dont cinq consacrées à diriger les destinées de sa propre troupe, L'Équipe (1943-1948). En ce sens, on dira des rares écrits de Pierre Dagenais qu'ils sont étroitement liés aux défis d'une pratique en marche. La publication de ses textes les plus significatifs correspond en effet à deux moments cruciaux dans l'histoire de L'Équipe : sa fondation, avec le manifeste du 5 décembre 1942, et le début de sa fin, avec l'avant-propos cité plus haut qu'il conclut sur cette phrase prémonitoire : « Nous allons, encore une fois, donner tout ce que nous pouvons, mais le succès que nous pourrions obtenir sera perdu si le problème général du théâtre français dans le Québec et en particulier à Montréal, tel que je viens de vous l'exposer, n'est pas rapidement solutionné. » Un an plus tard, la situation n'avait guère changé et L'Équipe déclarait forfait.

Gratien Gélinas : une dramaturgie du miroir

On l'a dit, « Pour un théâtre national et populaire » est à l'origine un discours de circonstance prononcé le 31 janvier 1949 à l'occasion de la remise d'un doctorat *honoris causa* par l'Université de Montréal à l'auteur de *Tit-Coq*, pièce créée quelques mois plus tôt. L'institution universitaire sanctionnait ainsi, avec une étonnante célérité, ce que la doxa historique retiendra comme l'acte de naissance de la dramaturgie canadienne-française, sinon

⁷⁸ Pierre Dagenais, « Avant-propos », programme des *Fiancés du Havre*, p. 1 et 5. Programmes de spectacle, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, PRO T 13.6.

québécoise... En recevant cette distinction, Gélinas est bien sûr conscient des débats, récents et anciens, entourant la production d'un répertoire national : il dit partager l'honneur avec ses prédécesseurs et contemporains qui « ont travaillé et travaillent encore à l'établissement chez nous d'une forme indigène de théâtre⁷⁹ ». Sa posture est celle d'un rassembleur qui s'inscrit volontiers dans une tradition singulièrement occultée par les autres auteurs du corpus, Louvigny de Montigny mis à part. En outre, contrairement à Pierre Dagenais et, à plus forte raison, à Émile Legault qui fondent leur action en réaction directe au théâtre de leur temps, la réflexion de Gratien Gélinas vise seulement à clarifier la position qu'il entend occuper au sein du milieu théâtral, non à s'opposer ouvertement aux autres producteurs contemporains. Sur les scènes montréalaises, la dramaturgie canadienne-française doit cohabiter avec les autres dramaturgies nationales, dit-il en substance, pas les remplacer.

Selon lui, la dramaturgie canadienne-française a toutefois la particularité d'être « la plus pure », la plus apte à opérer une parfaite communion entre la scène et la salle, dans la mesure où elle « représenterait le plus directement possible le public même auquel ce théâtre s'adresserait⁸⁰ ». Pour cela, ajoute-t-il, il faut que public et auteur soient de la « même essence, de la même souche, du même passé, du même présent et du même avenir⁸¹ », une identité culturelle et fusionnelle que doivent aussi partager les interprètes. C'est une fois ces conditions réunies que la dramaturgie, et à plus forte raison la scène, pourront être réellement dites nationales, c'est-à-dire canadiennes-françaises.

La contrepartie de cette position est évidemment une nécessaire rupture avec l'hégémonie de la dramaturgie française, afin d'acquérir une « indépendance purement théâtrale⁸² » dont la clé est l'occupation concrète du territoire même de l'acte théâtral : le plateau. Occupation physique par le recours à des interprètes locaux, on l'a vu, occupation par la parole surtout, via une langue dramatique populaire partagée par l'auteur et le spectateur à qui il s'adresse : « Le dramaturge à qui l'on ferait le reproche d'écrire un langage scénique trop populaire serait donc en droit de répondre, si ce langage est commun à ses personnages et si ces personnages sont bien de son peuple : "Changez la langue du public et mon texte se modifiera automatiquement dans le même sens [...]"⁸³. »

⁷⁹ Gratien Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire », *loc. cit.*, p. 33.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

⁸² *Ibid.*, p. 39.

⁸³ *Ibid.*, p. 42.

Ainsi, en plus d'être nationale, la dramaturgie défendue par le dramaturge et comédien doit également être populaire, en ce sens qu'elle « atteindra le public non seulement le plus nombreux mais encore le plus divers⁸⁴ », ce qui implique qu'elle en adopte la langue usuelle. Car, pour Gratien Gélinas, la popularité du théâtre est un préalable essentiel à l'avènement d'une scène et d'une dramaturgie canadienne d'expression française. Il faut pour ainsi dire commencer par les fondations, par ce qui plaît au plus grand nombre. Ensuite seulement, une fois le goût de la chose dramatique bien implanté dans l'ensemble de la population, certains pourront se détacher de la foule pour, suivant l'expression imagée de l'auteur, « honorer à leur aise la divine poésie, la sainte littérature, la vénérable philosophie ou déposer tout simplement leur obole dans le tronc de la bienheureuse vulgarité⁸⁵ ». Pour lors, ce n'est pas là l'affaire du théâtre populaire, tel que le présente Gratien Gélinas. Et force est d'admettre que c'est bien sa conception de l'écriture dramatique qui, chez nous, fera longtemps école.

Si les propos de Gratien Gélinas sont bien connus de la critique, cette dernière ne s'est jamais arrêtée à la construction pour le moins singulière de son argumentation. Développée sur dix pages à peine, elle est entrelardée de citations tirées des écrits de praticiens tels que Jean-Louis Barrault, Paul Claudel, Jacques Copeau, Henri Ghéon, Jean Giraudoux et Louis Jouvet — tous penseurs majeurs du théâtre français de l'époque et dont plusieurs ont déjà servi de caution au programme d'Émile Legault. Dans un habile renversement, et sans même trahir leur pensée, Gratien Gélinas s'appuie sur l'autorité de ces derniers pour postuler la nécessaire nationalisation de la dramaturgie, avec pour conséquence que les maîtres français, longtemps objets d'émulation, indiquent sous sa plume la voie de la rupture.

Écrire au Canada français

De Jean Charbonneau à Gratien Gélinas, la production des praticiens du Canada français n'a évidemment pas l'envergure théorique des publications européennes de la même période. Au mieux, seuls les textes d'Émile Legault et de Gratien Gélinas répondent, et encore faiblement, à la définition implicite des écrits des praticiens, telle que véhiculée par la tradition moderne : une enquête spéculative ou critique qui, partant d'un état donné du champ théâtral, formulent des propositions inédites qui invitent à revoir les codes,

⁸⁴ *Ibid.*, p. 41. Nous sommes loin ici de la conception du théâtre populaire défendue par Émile Legault qui, dans ses premiers écrits, renvoyait à une représentation essentialiste et spirituelle du peuple.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

les outils, les techniques, les conventions ou la portée du théâtre tel qu'on l'a pratiqué jusque-là. Cette définition est d'une portée assurément trop ample pour permettre d'y inclure la plupart des écrits du corpus canadien-français qui, au jeu des comparaisons, accusent invariablement un retard sur l'Europe.

C'est toutefois faire un bien mauvais procès à ce corpus que d'y chercher une valeur strictement intrinsèque, une réflexion profondément novatrice, sans tenir compte de son contexte historique de production. Au Canada français, et tout particulièrement avant les années 1930, c'est jusqu'à la notion de praticien qui ne va pas sans poser problème. Si l'on se situe en 1909, alors que paraît *Le Terroir*, peut-on dire d'Ernest Tremblay et de Jean Charbonneau qu'ils écrivent à titre de praticiens de théâtre, sachant qu'ils n'ont joué que sur une scène amateur, et encore, dix ans auparavant ? La question se pose aussi pour Louvigny de Montigny qui a depuis longtemps renoncé à écrire pour la scène au moment où il publie sa préface aux *Boules de neige*. Conférer le statut de praticien à ces auteurs dont l'implication dans le milieu fut passagère ou extrêmement limitée, correspond pourtant à la dynamique théâtrale de l'époque où, en l'absence d'un champ structuré, les distinctions entre amateurs et professionnels n'étaient pas aussi tranchées qu'aujourd'hui. Que des hommes de lettres surtout reconnus par l'histoire pour leur pratique journalistique se soient consacrés un temps à l'art dramatique, témoigne en réalité de la non professionnalisation des métiers du théâtre, mais aussi du fait que le théâtre lui-même passe d'abord comme un véhicule privilégié pour enseigner le bon parler français, l'éloquence et l'art oratoire, toutes habiletés utiles pour exercer le métier de journaliste en cette première moitié du XX^e siècle.

Cette interprétation élargie du terme de praticien m'a permis d'inclure dans le corpus quelques textes d'avant 1940. Elle ne fait, en vérité, que déplacer un problème de définition. Si est praticien celui qui a fait du théâtre, même de façon limitée, pourquoi avoir exclu du corpus un ouvrage comme *l'Initiation à l'art dramatique* du critique Jean Béraud, également auteur d'un lever de rideau et d'une revue ? De même, pourquoi avoir exclu la thèse de doctorat et les conférences de Léopold Houlé, célèbre auteur du *Presbytère en fleurs*, entre autres pièces ? Pourquoi enfin avoir exclu les écrits journalistiques de praticiens chevronnés tels qu'Henri Letondal ou Jean Després, lorsque ces derniers quittaient leur emploi de critique de spectacle, c'est-à-dire fréquemment ? Tout autant que le statut de praticien, c'est la notion même d'écrits des praticiens qui est ici en cause.

En acceptant une tribune journalistique, des praticiens reconnus comme Henri Letondal ou Jean Després ont certes l'occasion de défendre

publiquement leurs propres vues sur l'état du théâtre de leur temps, comme plusieurs auteurs du corpus. Ils ne s'en privent d'ailleurs pas. Cependant, l'institution journalistique à laquelle ils appartiennent vient du même coup brouiller les pistes. Si leur statut de praticien leur confère la légitimité et la sensibilité nécessaires pour intervenir dans les débats entourant le développement du théâtre, la posture de critique ou de chroniqueur qu'ils adoptent *de facto* les soustrait du même coup du milieu de la pratique théâtrale. C'est tout le contraire d'un Pierre Dagenais qui se sert des journaux sans participer pleinement, c'est-à-dire quotidiennement, à leur dynamique propre. Un argument similaire peut être formulé à l'endroit de la production textuelle d'un Léopold Houllé dont le lieu d'énonciation est celui de l'histoire, non de la pratique contemporaine.

Corpus fragmentaire, hétéroclite et discontinu dans le temps, les écrits des praticiens du Canada français demandent à être interprétés dans le contexte de leur production immédiate. Ils relèvent aujourd'hui du domaine de l'histoire savante, érudite. Ceux de Gratien Gélinas mis à part – et encore –, les idées qu'ils défendent ne trouvent en effet aucun écho dans la pratique théâtrale du Québec contemporain. La dynamique de distinction qui s'installe avec les écrits programmatiques des années 1940 est néanmoins constitutive d'une certaine doxa qui a fait de Gratien Gélinas et d'Émile Legault le double point de départ du théâtre canadien-français et québécois. À telle enseigne qu'on peut se demander, par exemple, si la figure d'un Émile Legault aurait acquis la place centrale qu'elle occupe aujourd'hui dans notre histoire théâtrale si le père de Sainte-Croix n'avait pas laissé derrière lui un corpus aussi imposant d'écrits, dont l'ampleur théorique vient certes légitimer son action, mais tend du même coup à faire l'impasse sur les faiblesses certaines de ses réalisations scéniques ? Il est en ce sens frappant de constater que l'entrée dans l'histoire du théâtre canadien-français s'est accompagnée d'une brèche dans le silence écrit des praticiens qui traverse autrement la période.



Écrits sur le théâtre canadien-français Anthologie (Montréal, 1899-1950)



TABLE DES TEXTES DE L'ANTHOLOGIE¹

A. 1899-1909

Magister, « La Saint-Jean-Baptiste » (<i>Le Réveil</i> , 1899)	209
Zéphirin Mayrand, « Causerie. Nos théâtres » (<i>Le Monde illustré</i> , 1899)	210
Gustave Comte, « Notes d'art » (<i>Les Débats</i> , 1899)	211
Anonyme, « La sévère morale » (<i>La Petite Revue</i> , 1900)	212
Édouard-Zotique Massicotte, « Les Soirées de famille » (<i>Le Monde illustré</i> , 1900)	214
Jules Jéhin-Prume, « Causerie artistique » (<i>Le Monde illustré</i> , 1900)	216
Jean Badreux, « <i>Quo vadis ?</i> » (<i>Les Débats</i> , 1901)	217
Anonyme, « Le théâtre » (<i>Le Théâtre</i> , 1903)	220
L'Afficheur, « L'argot parisien » (<i>Le Théâtre</i> , 1903)	221
Narcisse, « La protection des artistes » (<i>Le Théâtre</i> , 1903)	223
Arsène Bessette, « Nos théâtres français » (<i>Le Combat</i> , 1903)	223
— « La critique » (<i>Le Combat</i> , 1903)	225
Louvigny de Montigny, « Le mouvement littéraire » (<i>Le Nationaliste</i> , 1904)	227
— « M. Gauvreau et les droits d'auteur. Interview du propriétaire du Théâtre National Français » (<i>Le Nationaliste</i> , 1904)	231
Anonyme, « Le départ de Sarah » (<i>La Croix</i> , 1905)	233
Ernest Lafortune, « La censure théâtrale » (<i>Le Nationaliste</i> , 1906)	235
Marie Le Franc, « <i>L'Abbé Constantin</i> » (<i>Le Nationaliste</i> , 1906)	237
Deplans, « Tribune libre. <i>Raffles</i> et... <i>Raffles</i> » (<i>Le Bulletin</i> , 1907)	238
Georges-Henry Robert, « Lettre de l'éditeur à M. Germain Beaulieu » (<i>L'Annuaire théâtral</i> , 1908)	240
Étienne Henriot, « Les bienfaits du théâtre » (<i>L'Annuaire théâtral</i> , 1908)	241
Rémi Tremblay, « Le théâtre français au Canada » (<i>L'Annuaire théâtral</i> , 1908)	243
Benjamin Sulte, « L'ancien théâtre canadien » (<i>L'Annuaire théâtral</i> , 1908)	245
Jean Charbonneau, « Causerie théâtrale. Le Conservatoire d'art dramatique » (<i>Le Terroir</i> , 1909)	252

¹ L'identification des noms d'auteurs ou des pseudonymes dans cette table reproduit la mention originelle dans les textes répertoriés. On trouvera à la suite de l'anthologie une bibliographie qui établit, quand faire se peut, l'identité des auteurs qui ont fait usage de pseudonymes, de même qu'en note infrapaginale pour chacun des textes reproduits.

202 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Ernest Tremblay, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation » (<i>Le Terroir</i> , 1909)	254
Gustave Comte, « L'Art et les artistes. Le public est-il juge en matière théâtrale ? — L'erreur des directeurs ; une amélioration qui s'impose » (<i>Le Passe-Temps</i> , 1909)	261
Joseph Bégin, « Les théâtres de Montréal » (<i>La Croix</i> , 1909)	264
B. 1910-1919	
Ernest Tremblay, « Feuillet théâtral » (<i>Le Pays</i> , 1910)	266
Turc, « Chronique théâtrale. <i>Cabotins ! Édouard Pailleron</i> » (<i>Le Nationaliste</i> , 1910)	267
— « En marge du théâtre. MM. Ernest Tremblay, Alazet et nous » (<i>Le Nationaliste</i> , 1910)	270
Ernest Tremblay, « Feuillet théâtral » (<i>Le Pays</i> , 1910)	271
Marcel Henry, « <i>La Beauté du diable</i> . MM. Jules Mary et E. Bochard » (<i>Le théâtre à Montréal. Propos d'un huron canadien</i> , 1911)	274
La direction, « L'Amateur » (<i>L'Amateur</i> , 1911)	278
Anonyme, « Amateuriana » (<i>L'Amateur</i> , 1911)	279
— « Aux cercles dramatiques » (<i>L'Amateur</i> , 1911)	280
— « Théâtre National » (<i>L'Amateur</i> , 1911)	280
Tancredè Marsil, « Deux artistes de chez nous ! » (<i>Le Nationaliste</i> , 1911)	280
Gustave Comte, « L'Art et les artistes. Ce que nous pourrions faire si nous le voulions » (<i>Le Passe-Temps</i> , 1911)	282
— « L'Art et les artistes. Un préjugé qu'il faut tuer. À propos d'une causerie de M. Paul-G. Ouimet » (<i>Le Passe-Temps</i> , 1911)	283
Frédéric Pelletier, « La vie musicale. Un ministère des Beaux-Arts. — Devrait-il être institué par le gouvernement fédéral ou par les gouvernements provinciaux ? — Le chant choral. — La grande harmonie. — Deux pièces trop oubliées » (<i>Le Nationaliste</i> , 1912)	285
Joseph Baril, « Au théâtre. Au National : <i>Simone</i> , trois actes de M. Eugène Brieux ; <i>Le Prétexte</i> , comédie en deux actes de M. Daniel Riche » (<i>L'Action</i> , 1913)	288
Baptiste Poquelin, « Chronique théâtrale. Au National <i>Les affaires sont les affaires</i> de M. Octave Mirbeau — Aux Nouveautés <i>Le Mariage de M^{lle} Beulemans</i> de MM. Fesson et Wicheler » (<i>Le Pays</i> , 1913)	290
— « Au National. <i>Le Voleur</i> de M. Henr[y] Bernstein » (<i>Le Pays</i> , 1914)	292

Table des textes 203

Turc, « Critique théâtrale. La faillite de l'art ? » (<i>Le Nationaliste</i> , 1915)	294
Eugène Lassalle, « Le théâtre et ses dangers » (<i>Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous</i> , 1919)	296
— « Un théâtre national à Montréal » (<i>Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous</i> , 1919)	298
— « Le comédien à la ville » (<i>Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous</i> , 1919)	302

C. 1920-1929

Marius Barbeau, « Préface aux <i>Veillées du bon vieux temps</i> » (<i>Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919 / sous les auspices de la Société historique de Montréal et de la Société de folklore d'Amérique (section de Québec)</i> , 1920)	304
E. de La Batut, « Peut-il y avoir un théâtre canadien ? » (<i>Comœdia</i> , 1920)	309
Bohème, « Mieux que de la bonne volonté » (<i>Comœdia</i> , 1920)	310
Turc, « Les théâtres. Le règne du mufler » (<i>Les Cahiers de Turc</i> , 1921)	311
— « Une triple leçon » (<i>Les Cahiers de Turc</i> , 1922)	314
Gaston Dieskhau, « Le théâtre. M. de Féraudy. — M. Taschereau et la subvention du gouvernement pour un théâtre français » (<i>La Lyre</i> , 1922)	316
Fabrio, « Le théâtre à Montréal » (<i>La Lyre</i> , 1924)	319
— « Le mois théâtral » (<i>La Lyre</i> , 1927)	320

D. 1930-1939

Jean Béraud, « Chronique théâtrale. Situation à exploiter » (<i>La Presse</i> , 1930)	324
— « Chronique théâtrale. Le Conservatoire Lassalle » (<i>La Presse</i> , 1932)	325
— « Chronique théâtrale. Accord nécessaire » (<i>La Presse</i> , 1933)	327
Robert Charbonneau, « Le théâtre nouveau » (<i>La Relève</i> , 1934)	328
— « L'homme dans le théâtre » (<i>La Relève</i> , 1934)	331
Louvigny de Montigny, « Préface aux <i>Boules de Neige</i> » (<i>Les Boules de neige</i> , 1935)	335
Fantasio, « La scène et l'écran. Le plus grand four » (<i>La Revue moderne</i> , 1935)	344
Jean Béraud, « Chronique théâtrale. Les groupes d'amateurs » (<i>La Presse</i> , 1935)	346

204	<i>Écrits sur le théâtre canadien-français</i>	
	Fantasio, « Faisons le point » (<i>La Revue moderne</i> , 1935)	348
	Jean Béraud, « Chronique du samedi. Accordons les violons... » (<i>La Presse</i> , 1937)	350
	— « Chronique du samedi. Et l'art dramatique ? » (<i>La Presse</i> , 1937)	352
	Émile Legault, « Théâtre populaire » (<i>L'Action nationale</i> , 1938)	354
	E. 1940-1950	
	Jean Després, « En avant, le théâtre ! La critique » (<i>Radiomonde</i> , 1940)	358
	Léopold Houllé, « Notre théâtre et la critique » (<i>Mémoires, Société royale du Canada</i> , 1941)	359
	— « Retour des classiques » (<i>Mémoires, Société royale du Canada</i> , 1942)	371
	Jean Béraud, « Pour un théâtre national » (<i>Initiation à l'art dramatique</i> , 1942 [1936])	380
	Émile Legault, « Grandeur et misère du théâtre » (<i>Douze conférences. Revue du Club musical et littéraire de Montréal</i> , 1942)	396
	Pierre Dagenais, « Ce que sera L'Équipe » (<i>Le Jour</i> , 1942)	404
	Émile Legault, « Vérisme et poésie au théâtre » (<i>Douze conférences sur des sujets variés, données devant les membres du Club musical et littéraire de Montréal au cours de la saison 1942-1943</i> , 1943)	405
	Jean Béraud, « Chronique du samedi. Le Front de Fridolin » (<i>La Presse</i> , 1943)	414
	Émile Legault, « Le théâtre qu'il nous faut » (<i>Amérique française</i> , 1943)	415
	Jean Després, « D'une scène à l'autre. La critique » (<i>Radiomonde</i> , 1943)	421
	Palmieri, « La régie du théâtre » (<i>Mes souvenirs de théâtre</i> , 1944)	423
	— « L'art de lire » (<i>Mes souvenirs de théâtre</i> , 1944)	425
	— « Les cabotins » (<i>Mes souvenirs de théâtre</i> , 1944)	426
	— « Être acteur » (<i>Mes souvenirs de théâtre</i> , 1944)	428
	— « L'acteur de la radio et l'acteur de la scène » (<i>Mes souvenirs de théâtre</i> , 1944)	430
	— « L'artiste d'antan et le contemporain » (<i>Mes souvenirs de théâtre</i> , 1944)	431
	— « L'auteur et l'acteur » (<i>Mes souvenirs de théâtre</i> , 1944)	433
	— « L'acteur doit-il être intelligent ? » (<i>Mes souvenirs de théâtre</i> , 1944)	435
	Émile Legault, « Nous sommes des artisans » (<i>Les Cahiers des Compagnons</i> , 1944)	436

Table des textes 205

Valdombre, « De Gide à Dieu ou Ghéon et l'abîme » (<i>Les Cahiers des Compagnons</i> , 1945)	439
Émile Legault, « Répertoire. Jeu dramatique improvisé » (<i>Les Cahiers des Compagnons</i> , 1945)	444
Fernand Doré, « Intention et intentions » (<i>Parvis et tréteaux</i> , 1946)	446
Jean-Louis Roux, « Les monstres sacrés » (<i>Les Cahiers des Compagnons</i> , 1946)	451
Pierre Dagenais, « Avant-propos », programme de L'Équipe pour la production <i>Les Fiancés du havre</i> (1947)	467
Louis-Marcel Raymond, « Un Canadien à Paris. Le 3 novembre 1945 » (<i>Les Cahiers des Compagnons</i> , 1947)	470
Roger Duhamel, « Simone à l'Arcade » (<i>Radiomonde</i> , 1947)	471
Mario Duliani, « Quelques "trucs" du comédien » (<i>La Fortune vient en parlant</i> , 1948)	473
Gratien Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire » (<i>Amérique française</i> , 1949)	479
Jean Béraud, « Chronique du samedi. Un parlement théâtral » (<i>La Presse</i> , 1949)	486
— « Chronique du samedi. Une entente cordiale » (<i>La Presse</i> , 1949)	487
— « Chronique du samedi. De peine et de misère » (<i>La Presse</i> , 1950)	488



Liminaire

La présente anthologie propose une sélection de près d'une centaine d'écrits sur le théâtre canadien-français à Montréal, textes qui ont été publiés dans divers périodiques ou ouvrages dans la première moitié du XX^e siècle. La distribution chronologique de ces écrits, de décennie en décennie, fait voir de notables fluctuations qui sont dues, en partie du moins, à l'activité théâtrale *professionnelle* elle-même qui a connu des périodes difficiles, tout particulièrement dans les années 1920 et 1930. C'est ainsi que l'anthologie donne à lire vingt-six textes pour les années 1899-1909, vingt pour les années 1910-1919, huit pour les années 1920-1929, quatorze pour les années 1930-1939 et, finalement, trente pour les années 1940-1950.

Cela dit, l'anthologie revendique néanmoins la représentativité de sa sélection de textes dits secondaires sur le théâtre canadien-français entre 1900 et 1950, même si celle-ci a conduit à exclure d'emblée les innombrables comptes rendus ou les critiques de spectacles au cours de la même période ; le choix s'est plutôt porté sur des *textes réflexifs* — en provenance de commentateurs et de praticiens —, susceptibles de rendre compte des débats et des questionnements touchant différents aspects de la pratique théâtrale en synchronie : le développement et la place de la dramaturgie nationale, le jeu des acteurs, le rôle des pouvoirs publics, la relation aux dramaturgies et aux pratiques scéniques de l'étranger, les témoignages et les prises de positions des praticiens du cru, etc.

Le principal objectif de cette anthologie a donc été de remettre en circulation quantité de textes méconnus, pour ne pas dire versés aux oubliettes, afin de redynamiser les recherches sur le théâtre en français à Montréal entre 1900 et 1950, — lequel, malgré des travaux significatifs à cet égard, reste en fin de compte trop peu analysé, notamment ce qui relève du vaste domaine de la *réception critique* du théâtre dans les hebdomadaires et les revues.

208 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

En ce qui concerne le protocole suivi pour l'édition des textes de cette anthologie, précisons tout de suite qu'il ne s'agit pas, loin s'en faut, d'une édition critique, laquelle aurait conduit à de nombreuses notes sur les signataires des textes et sur les personnalités qui y sont nommées. Plus modestement, il s'est agi de présenter un état des textes reproduits, débarrassés des coquilles et des fautes flagrantes concernant l'orthographe et l'accord grammatical. D'autres interventions concernent la ponctuation et le traitement des titres d'œuvres, qui répondent aux règles observées pour l'ensemble du présent manuscrit. Par ailleurs, toutes les interventions éditoriales ayant une incidence sémantique ont été indiquées par l'utilisation de crochets. De même, il a été jugé nécessaire de rétablir le prénom, entre crochets — quand faire se pouvait —, avant les occurrences patronymiques dans tous les textes de l'anthologie — à l'exception des auteurs dramatiques qui, d'Eschyle à Gide, Cocteau ou Giraudoux, en passant par Corneille, Molière, Racine, Diderot, Voltaire, n'exigeaient pas une telle intervention. Il en a été de même pour l'ajout d'un prénom à des praticiens de théâtre, actifs durant la période qui nous concerne. La répétition de ces ajouts de prénoms dans les textes pourra peut-être agacer le lecteur, mais il nous a semblé que cela s'imposait dans la perspective d'une citation qu'effectuerait un éventuel utilisateur. Autrement, toutes les autres interventions éditoriales sont encadrées par des crochets. Enfin, les appels de notes originels dans les textes reproduits ont été repris et sont suivis d'un astérisque.

En somme, le lecteur aura, avec cette anthologie, un échantillon de la *pensée théâtrale* de toute une époque au Canada français, aujourd'hui reléguée, pour ainsi dire, dans les limbes... Il reste à souhaiter que notre initiative saura encourager de nouvelles recherches pour l'ensemble de cette période qui est loin d'avoir livré tous ses secrets.

Gilbert David

A. 1899-1909

Magister [pseudonyme d'un auteur non identifié], « La Saint-Jean-Baptiste » (1899)¹

L'Association Saint-Jean-Baptiste, ou plutôt, l'Association du Monument-National, a tenu son assemblée annuelle dernièrement. Le rapport financier, nous disent les journaux, a été reçu « par les applaudissements frénétiques de l'assemblée ».

[Nous] ne voyons pas bien la raison de cette frénésie. Dans le tableau des recettes nous constatons que la fête du 24 juin dernier n'a rapporté que 158 \$, tandis que les contributions annuelles des membres ne se sont élevées qu'à 86 \$. Il nous semble qu'il y a là une triste preuve de l'indifférence de notre population à l'endroit de la grande société nationale, et ce n'est pas le peuple qui mérite le plus grand blâme.

L'œuvre du Monument-National, à laquelle on a tout subordonné depuis quelques années n'a certainement pas contribué à exciter l'enthousiasme, et on se demande encore en quoi elle pourra jamais être utile à notre nationalité.

Les amateurs qui s'exercent dans l'art dramatique dans les salles de la société trouvaient aussi bien autrefois le moyen de se livrer à leur passe-temps favori ; et les messieurs qui, sous la direction de M. Joson Perrault, aspirent à instruire notre population par des cours publics auraient pu tout aussi bien répandre leur science par la voie des journaux, si tant est que les conférences qu'ils donnent méritent les honneurs de la publicité.

Mais nous n'aurions rien à dire ni des *Soirées de famille* ni des cours publics s'ils ne servaient de prétexte pour mettre le trésor public à contribution. Car le Monument-National aurait dès longtemps ruiné la société Saint-Jean-Baptiste, si le gouvernement provincial n'avait libéralement souscrit, sous le prétexte que le nouvel édifice servirait à l'instruction publique. Encore à l'heure qu'il est, le gouvernement paie à la société un loyer beaucoup plus élevé que ne le comporte l'utilité de l'institution, pour l'installation des classes du Conseil des Arts et Métiers, et il donne en outre une allocation annuelle de 2500 \$ pour les cours publics. Avec tout le respect que nous avons pour les professeurs, dont nous ne contestons pas le « dévouement inaltérable », nous croyons que le gouvernement provincial dépenserait son argent beaucoup plus utilement s'il l'appliquait à aider les écoles élémentaires régulières, dont un grand nombre sont dans un si piteux état. Avec 2 500 \$ on peut facilement avoir vingt-cinq institutrices qui enseigneraient à lire et à écrire à un millier d'enfants. Nous osons dire que ce serait là un résultat beaucoup plus considérable et beaucoup plus utile que d'enseigner l'agriculture à des gens qui n'ont nulle envie d'aller aux champs ou la déclamation à quelques précieux ou précieuses qui n'en seront que plus insupportables.

Nous voyons aussi que l'Association, afin de sortir du mauvais pas où elle s'est mise avec cette affaire du Monument-National, va ouvrir un livre d'or (style Jason Perrault) pour inscrire le nom de tous les patriotes qui lui feront cadeau de 1 000 \$. Et

¹ *Le Réveil*, 18 février 1899, p. 325-326.

210 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

le premier de ces patriotes sera un étranger et un protestant, Lord Strahcona [Donald Alexander Smith] !

Ce n'est pas flatteur pour les Canadiens français !

Les directeurs de l'Association Saint-Jean-Baptiste nous auraient évité ces humiliations en restant dans la sphère qui convenait à une société nationale et purement patriotique. Espérons que M. [Frédéric-Ligori] Béique, qui est un homme d'affaires avisé, saura trouver le moyen de remettre les affaires dans un meilleur état.

Zéphirin Mayrand, « Causeries. Nos théâtres » (1899)²

La saison théâtrale bat son plein. Les fleurs des prés et des parterres sont fanées sous le feuillage de la bise : contentons-nous des fleurs moins parfumées de la scène.

Laissons le peuple s'amuser : *Honni soit qui mal y pense !*... L'homme d'affaires ne peut pas avoir l'esprit toujours tendu : il a besoin d'une douce distraction, d'un honnête délassement.

S'amuser et s'égayer : c'est bien : s'amuser décevement et moralement, en admirant le beau et le vrai, c'est mieux encore !

Encourageons les théâtres où l'on vise à l'art et au bon goût, sans choquer l'œil ou l'oreille des spectateurs.

J'entends un ami me répliquer :

– Oh ! n'allez pas chercher la morale au théâtre.

Mais, pourquoi pas ? N'y a-t-il pas un grand nombre de belles pièces dramatiques dans le genre profane, où le dénouement est noble, sublime et très moral ? Vous y voyez le vice puni, la vertu récompensée, et le patriotisme glorifié.

N'aimez-vous pas mieux ce genre de dénouement, que cet autre qui étale à vos yeux stupéfaits, mais non charmés, un suicide ou un lâche assassinat ?

On nous a déjà donné (trop rarement) des oratorios dont l'exécution a été couronnée d'un succès remarquable ; je citerai : *Les Sept Paroles du Christ*, *Le Paradis perdu*, de [Théodore] Dubois, et *La Vierge*, de [Jules] Massenet.

Ne négligeons pas ce genre sublime qui remue l'âme, l'exalte et l'ennoblit. Cultivons et aidons, dans notre jeune pays, l'art dramatique comme tous les beaux-arts. Aimons et recherchons le vrai et le beau. Ayons toujours en vue cet axiome de tout bon citoyen : rendre le peuple meilleur !

L'art de la scène a déjà fait des progrès chez les Canadiens français ; certains collèges s'y sont voués avec succès. Citons entre autres le Collège de l'Assomption qui s'est donné le luxe d'une splendide salle académique et théâtrale, et qui a su faire surgir parmi ses élèves des acteurs de mérite, des artistes en herbe dont le talent ne demande qu'à être poussé pour arriver au premier rang.

C'est ainsi que l'on donne au jeune homme une noble hardiesse, une bonne élocution, des manières distinguées.

² *Le Monde illustré*, 4 novembre 1899, p. 419.

Pourquoi ne pourrions-nous pas créer un théâtre national, un théâtre canadien-français ?

On a vu de nos hommes de lettres composer de jolies comédies, des [mélodrames] qui font les délices de la scène canadienne : nommons en passant *Félix Poutré* de mon ami L[ouis]-H[onoré] Fréchette. Et combien d'autres ? On a vu des troupes d'amateurs canadiens remporter des applaudissements et des lauriers bien mérités.

Comment avez-vous trouvé les *Soirées de famille* ? – Je vous entends répondre : Charmantes, les *Soirées de famille*.

Bravo ! Courage ! et en avant ! D'un autre côté : à bas les tréteaux de mauvais goût, où notre jeunesse va perdre son argent et sa vertu !

Gustave Comte, « Notes d'art » (1899)³

À défaut d'actualité nous nous contenterons d'exposer notre programme.

Il est essentiellement de l'esprit de notre journal de considérer chaque chose le plus sérieusement possible, et il nous a paru que la critique avait toujours été trop négligée par tous nos confrères dans le journalisme canadien. Si l'on se plaint du peu d'avancement des esprits de matière artistique, devra-t-on chercher ailleurs la cause de cette somnolence ? Les rares écrivains qui ont osé se mêler de critique n'ont pas été à la hauteur de leur position. Qu'ils aient été victimes de leur propre ignorance, ou qu'ils aient été trop débonnaires pour faire sonner les vérités, la conséquence a été désastreuse. Le public s'est cru obligé d'applaudir à ce qu'une réclame insensée lui avait présenté, et les artistes sont devenus tellement orgueilleux qu'ils n'ont plus voulu accepter les conseils les plus sincères. Pauvres génies transcendants arrivés du premier coup à l'apogée de leur gloire.

Si donc nous essayons de toucher aux idoles, si nous osons les placer sur des socles plus proportionnés à leur taille, l'on criera à la profanation, on nous appellera traîtres à nos gloires nationales, anti-patriotes, et que sais-je encore ? Les idoles elles-mêmes, privées du fumet de leur encens habituel, élèveront les bras vers les nues pour protester contre un tel outrage !

Qu'importe, nous sommes forts de notre droit et nous aurons avec nous tous les amateurs sérieux de l'art sublime. La critique aborde de front les grands principes de l'art, et elle tient compte de son passé et de son avenir en croyant fermement au progrès. Ceci posé, nous discuterons, plus attachés à l'*idée* qu'au détail, au *sentiment* qu'à l'exécution. Et lorsque le public sera bien convaincu de ce que nous venons de dire, il sera de notre côté. Peut-être même les artistes qui nous auront fait grise mine tout d'abord comprendront-ils que nous avons un plus grand souci de la poussée d'art et de l'interprétation des œuvres qui en témoignent.

Dernièrement, il n'y a pas bien longtemps, un de nos confrères donnait quelques mots d'appréciation sur le talent de madame Calvé – un talent consacré par

³ *Les Débats*, 3 décembre 1899, p. 3.

212 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

l'univers entier ! Ce confrère comprenait que madame Calvé, de passage à notre ville avec la troupe Grau, n'avait chanté *que pour son cachet*, lors de la représentation de *Faust*, que le ténor n'avait pas été à la hauteur du rôle, etc. Très bien. Nous ne pouvons, ni ne voulons imposer à notre confrère une manière de voir qui est celle de tout le monde. Seulement, pour qui connaît le dessous des lutrins, voici qui fait le piquant de l'histoire : la critique de ce journal rendait en même temps les comptes des représentations de la dernière troupe d'opéra, au Monument National.

Tout était parfait au Monument, les chanteuses, les chœurs et l'orchestre, et partout... mais ce même critique avait un bon fauteuil – de faveur – pour chaque représentation. Il n'avait donc pas à souffrir de l'encombrement ainsi que cela lui était arrivé au théâtre de Sa Majesté, où il y avait peut-être été obligé de payer son siège. Tout le monde se souvient du fiasco de la troupe Nicosias, administration Durieu. Aussi dès les dernières représentations, comme il n'avait que faire d'un billet de faveur, le critique en question s'aperçut que ce qu'il avait tant admiré était du plus pur frelaté. Il brûla ses vaisseaux, bravement, sans hésiter. Et voilà un exemple vivant des quelques influences insurmontables qui mirent en esclavage dame critique en notre très bonne ville.

Nous nous souvenons que les feuilles anglaises, désireuses de faire avorter toute entreprise française en ce pays – français pourtant –, ont toujours crié au scandale et à l'immoralité à cause de quelques grains de sel gaulois pétillant parfois dans le dialogue. Que ces messieurs nous causent donc un peu des scènes américaines qui ne sont après tout que des expositions de jambes qui n'ont pour tout mérite que celui d'être grêles et cagneuses.

Qu'il soit bien compris, une fois pour toutes, dès la première de nos chroniques, que nous avons mis de côté toute espèce de parti pris. Nous ne voulons pas jeter de discrédit sur les entreprises louables, nous sommes prêt à reconnaître leur mérite, mais cela ne nous empêchera pas de dire la vérité, pour le plus grand bien de l'art. Les artistes ont ceci de commun avec les jolies femmes, qu'ils ont parfois leurs nerfs. Nous espérons qu'une fois la crise passée, ils ne nous garderont pas rancune.

[Anonyme], « La sévère morale » (1900)⁴

Bien que nous ne fassions jamais de reportage, nous nous permettrons d'en faire accidentellement ; le retard où nous a placé l'exécution du cliché de notre nouvelle couverture nous ayant permis d'assister au procès intenté au nom de Notre Gracieuse Souveraine à M. et M^{me} Jourdan, artistes de l'El Dorado, sous l'accusation d'avoir chanté et mimé une chanson immorale.

Dans cette chanson, il est question des yeux, du nez, des mains, des pieds, des seins, de sujets des deux sexes habitant des localités dont le nom est digne de fournir une rime infortunée à des allégations plus ou moins spirituelles. C'est ainsi qu'on dit :

⁴ *La Petite Revue*, 1^{er} janvier 1900, p. 136-137.

« Les filles de S[ain]t-Nazaire

L'ont en l'air. »

Etc.

Il s'agit là du nez. Quand il s'agit des yeux, ils sont petits, ils sont grands, ou gris ou noirs. Quand il s'agit des pieds, ils sont ou plats ou longs, ou cambrés, etc. Quand il s'agit des seins, ils sont ronds, ou ballants, ou durs ou mous.

On le voit, c'est parfaitement idiot, et peu de nature à monter l'imagination vagabonde des auditeurs, ces auditeurs fussent-ils de sévères policemen. Et pourtant il s'est trouvé deux simples constables, plus un gradé, dont la vertu a été effarouchée par cette manifestation de l'art français, genre stupide.

De là, arrestation et procès des chanteurs, M. et M^{me} Jourdan.

Nous n'aurions jamais cru que cette niaiserie pût exercer une influence morbifico-psychologique sur l'esprit d'un jeune avocat, qui ne passe cependant pas pour un sot. Cela n'a pas été jusqu'à le *scandaliser* pourtant, mais il s'est trouvé *choqué* de la chose. Cette nuance, cette distinction établie par un témoin intelligent de la poursuite peut donner à penser de la valeur d'icelle.

Le défilé des témoins s'est déroulé, donnant sur l'objet en litige des appréciations tout à fait contradictoires. L'un deux, en réponse au tribunal, qui lui demandait s'il laisserait son fils de seize ou dix-sept ans fréquenter l'El Dorado, répliqua par ces sages paroles :

– Non, certes, pas plus que je ne lui laisserais lire la Bible !

Attrape !

Bref, la cause a été entendue vendredi après-midi, et le jugement doit être rendu lundi à deux heures et quart. Nous invitons les hommes sensés qui en auront le loisir à se rendre à cette séance, qui ne manquera pas d'être intéressante, quelle que soit la décision de l'honorable juge.

En attendant, il y a une moralité à tirer de ce petit événement.

C'est que les sévérités, ou tout au moins les inconvénients de la justice ne sont réservés qu'à tout ce qui est français. Il n'y a pas de danger qu'un policeman tombe en mal de procès en assistant à une représentation du Théâtre Royal. Là, pourtant, ni les gestes, ni les paroles, ni les costumes ne sont de nature à prêter à l'équivoque. Les femmes troussent leurs jupes avec une furia partagée par les vertueux spectateurs ; elles se présentent en maillot collant, sans protéger la région mystérieuse de leur personne par le moindre *tu-tu*.

– De quoi ! de quoi ! un *tu-tu* ? Turlututu !

Et ces dames se passent de *tu-tu*, comme elles se passent de corsage, comme elles se passent de pudeur. Mais ce sont des Anglaises ou des Américaines qui offrent publiquement leurs cochonneries en anglais, et l'on se garde bien de molester ces artistes du trottoir.

Quand il s'agit des anodines gauloiseries débitées à l'El Dorado, c'est une autre antienne.

Halte-là !

214 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Vous parlez, entre autres, ornements que la nature généreuse a bien voulu nous départir, de seins placés sur la poitrine des mignonnes créatures qui forment la moitié de l'humanité !

C'est un crime qu'il faut expier par une arrestation humiliante, une caution considérable en espèces circulantes et non autrement, et un procès aux chances douteuses.

Faites donc alors comme au Royal. Ne parlez pas de seins, mais exhibez-les. De cette façon, les bonnes grâces des protecteurs de la morale vous seront acquises, et vous n'aurez jamais la peine cuisante d'absorber le temps si précieux d'un tribunal, qui, certainement, aimerait mieux s'occuper de choses plus sérieuses ou plus austères qu'une chanson mirlitonnesque à laquelle personne ne comprend rien, pas même ceux qui la chantent.

M^e Saint-Pierre, qui défendait les accusés, a eu le vrai mot de la situation.

« Des poursuites semblables, a-t-il dit, nous ridiculisent à l'étranger. »

Il a malheureusement trop raison.

Édouard-Zotique Massicotte, « *Les Soirées de famille* » (1900)⁵

Le moment nous semble bien choisi pour causer de cette question avec nos lecteurs. D'une part nous publions, dans ce numéro, le portrait des principaux artistes du Monument-National, par notre artiste photographe, M. J.-A. Dumas, d'autre part M. Gonzalve Désaulniers vient d'écrire, dans *La Patrie*, un article sur les *Soirées de famille* qui est bien élogieux en somme et qui a eu beaucoup de retentissement.

Certes, notre plume n'a pas l'autorité de celle de notre ami Désaulniers, mais notre expérience personnelle du théâtre devrait nous permettre d'exprimer, à notre tour, une petite observation critique sur le même sujet.

Nous avons assisté à presque toutes les représentations données par nos compatriotes au Monument-National, depuis près de deux ans : nous avons suivi la marche progressive de ces soirées et nous sommes heureux de constater que M. Elzéar Roy a su s'entourer d'une pléiade d'acteurs dont le talent se développe chaque jour dans un ordre naturel et parfait.

Sous ce rapport, tout est bien, et nous ne partageons même pas l'opinion de M. Désaulniers critiquant certains gestes familiers à quelques acteurs. Ces gestes sont universellement admis aujourd'hui sur toutes les scènes, et leur abus seul peut devenir intolérable.

Nous voudrions plutôt attirer l'attention du directeur et des administrateurs sur ce point bien autrement important, à notre avis.

Il est admis aujourd'hui que le théâtre peut être utile de bien des manières. Pour nous, Canadiens français, il peut l'être encore plus que pour les peuples européens ou les peuples d'une seule langue.

⁵ *Le Monde illustré*, 17 février 1900, p. 675.

N'avons-nous pas l'idiome de nos aïeux à conserver et à maîtriser ? N'avons-nous pas à nous pénétrer de ce qu'il a produit de beau et de bon ? Alors, pourquoi ne pas aborder le théâtre classique de temps à autre ? Pourquoi ne pas élargir le cercle des connaissances du peuple en lui mettant sous les yeux les chefs-d'œuvre de la scène française ?

Nous fera-t-on l'objection que nos acteurs ne sauraient se lancer dans une aventure aussi périlleuse ? Nous prédira-t-on que ce serait pour eux s'exposer à un échec ridicule ? Ces objections sont plus spécieuses que sérieuses. [Bien] qu'elles soient les seules que l'on puisse offrir.

En effet, nos acteurs ont joué, au cours de la dernière saison, des pièces telles que *Le Malade imaginaire*, *L'Ami Fritz*, *Le Gendre de Monsieur Poirier*, etc., avec un succès peut-être plus considérable que celui qu'ils ont obtenu dans les petites comédies ou les mélodrames ordinaires. Nous nous rappelons surtout qu'après la représentation du *Gendre de Monsieur Poirier*, nous avons entendu des gens, qui avaient déjà vu jouer cette pièce par Coquelin [aîné] et sa troupe, dire qu'ils étaient agréablement étonnés de la façon dont on avait interprété cette comédie de grande envergure. Certes ces personnes ne faisaient pas de comparaison. Elles ne nous disaient pas que l'interprétation avait été égale, supérieure ou inférieure, elles nous laissaient entendre que nos compatriotes s'en étaient tirés avec honneur, et que la représentation avait été charmante.

C'est bien tout ce que les acteurs et le public pouvaient désirer du reste. Puis, il ne faut pas oublier que notre public est assez indulgent pour ne pas exiger plus qu'on ne lui donne et ceci est à considérer.

D'un autre côté, s'il est admis que nos acteurs ont du talent, il est aussi prouvé qu'ils sont consciencieux et qu'ils travaillent d'autant plus sérieusement que le rôle à jouer est plus difficile à rendre.

Donc, nous le répétons. Donnez-nous du théâtre classique. Le public en a besoin pour connaître les chefs-d'œuvre de notre langue ; nos classes moyennes en ont besoin pour se remettre en mémoire les belles pages qu'elles ont apprises... et oubliées ; nos gens instruits en ont besoin pour se faire une idée personnelle de ces grandes productions.

Qu'on ne craigne pas pour le succès financier, les chefs-d'œuvre possèdent une attraction extraordinaire et nous croyons que les *Soirées de famille* y gagneront des auditoires de plus en plus nombreux et de plus en plus distingués.

Voilà ce que nous avons à faire remarquer au sujet de ces soirées. Ce n'est peut-être pas très malin, mais c'est patriotique. Et pour conclure dans ce sens, nous invitons nos lecteurs à encourager notre théâtre national. Ils en retireront un bénéfice moral, ou du moins intellectuel, qui ne leur aura pas coûté cher et dont ils ne manqueront pas d'apprécier la haute valeur, un jour ou l'autre.

Jules Jéhin-Prume, « Causerie artistique » (1900)⁶

L'administration du *Monde illustré* vient de m'ouvrir les colonnes de son journal pour une série de chroniques sur le mouvement artistique au Canada et, en particulier, à Montréal.

Certes mon intention n'est pas de faire, comme dans certains milieux, une revue de ce qui se passe dans nos bons théâtres montréalais. D'abord, pour la raison que nos grandes scènes théâtrales sont anglaises et jouent pour la plupart du temps des inepties qu'il vaudrait mieux passer sous silence. Cependant, lorsqu'il viendra un artiste de valeur, je saurai donner une critique non seulement de l'artiste, mais aussi une analyse de l'œuvre représentée.

Quant à nos scènes françaises, nous attendons pour en parler qu'elles aient atteint une valeur artistique digne d'une critique. Les amis des beaux-arts ont le plaisir de constater qu'un mouvement artistique sérieux se fait à Montréal, puisse-t-il continuer. Je mentionnerai surtout les *Soirées de famille*, œuvre purement nationale, qui mérite l'encouragement, non seulement du public, mais que notre gouvernement devrait protéger... si toutefois nos gouvernants se mettent en tête d'encourager les arts. Je me ferai toujours un plaisir réel de donner mon appui à l'œuvre de ces jeunes artistes canadiens, qui sont à jeter les bases d'un théâtre qui est vraiment nôtre.

Dans une prochaine chronique, je ferai une étude sur les *Soirées de famille* et sur la nécessité d'un théâtre populaire permanent à Montréal.

Maintenant, entrons dans notre sujet :

Lorsque vous lirez au-dessus de mes chroniques « Causerie artistique », n'allez pas croire, amis lecteurs, que mon intention est de vous donner des problèmes didactiques ni de planer dans les hautes sphères de l'art. Non, au contraire, nous causerons bien tranquillement de la nécessité des arts, de leur action sur l'intelligence humaine, de leur influence sur l'amélioration morale des races.

Le Canada est en retard au point de vue artistique ; non pas qu'il nous manque de talents, mais parce que, comme dans tout pays neuf, il faut songer à bâtir la maison avant de poser les ornements.

Cependant, aujourd'hui que le matériel existe, ne devrions-nous pas songer à créer une école d'art qui serait nationale et où pourraient se développer les dispositions artistiques de nos jeunes compatriotes ?

Je ne veux pas parler de conservatoires, mais d'une société de concerts populaires à prix très minimes où l'on exécuterait les œuvres des maîtres classiques et modernes.

Ce qu'il faut avant tout, c'est redresser le goût du public, le mettre sur la bonne voie, l'éloigner des *beuglants*, lui faire passer le goût des *cake-walk* et des atrocités de [John Philip] Sousa.

Faire comprendre aux chefs de famille qu'il est dans l'intérêt des enfants de leur faire apprendre des œuvres pouvant élever leurs esprits. Ceci serait un service

⁶ *Le Monde illustré*, 3 novembre 1900, p. 7.

à rendre non seulement à la grande cause artistique, mais aussi aux différents professeurs.

Encouragez l'art, vous encouragerez les artistes, musiciens, professeurs de toutes catégories ; car c'est dans leur intérêt que je parle.

Voyez, mères de famille, comme vous seriez heureuses si vos fils au lieu de courir les hôtels, ou certains jeux [sportifs] où la force brutale seule domine, passaient leurs heures de loisir à faire partir d'Orphéons, harmonies, sociétés chorales ou symphoniques.

Il existe des pays, surtout en Allemagne, en Belgique et en France, où pas un village n'est sans son harmonie et sa société chorale.

Je sais bien qu'on va dire que cela est impossible ici.

Pourquoi cela ? Sommes-nous moins intelligents que les autres ? Il faut s'y mettre, et petit à petit l'idée germe, devient un arbre qui porte son fruit. La chose impossible, par la persévérance, devient une réalité.

Pour Montréal, je proposerais la création, dans une salle centrale, de concerts populaires, à prix minimes ; nous avons les éléments pour le faire, pourquoi ne pas essayer ? Aussi, non seulement la classe dirigeante, mais surtout la classe ouvrière en bénéficierait [*sic*].

Jusqu'aujourd'hui on croit que la population anglaise seule peut faire vivre une œuvre semblable. Montrons donc à nos voisins, *d'au-delà la rue Bleury*, que nous pouvons faire aussi bien qu'eux.

Du reste, si nos amis de l'Ouest n'avaient pas les talents canadiens-français, ils seraient souvent embarrassés pour confectionner leurs programmes.

Au théâtre Her Majesty's tous les dimanches, après-midi et soir, il y a des concerts sacrés : pourquoi n'en aurions-nous pas aussi dans notre grand centre canadien ? Sinon le dimanche, que ce soit un autre jour ; l'important est que l'œuvre existe.

Ce serait là un moyen sûr d'éduquer le public et de l'éloigner petit à petit des représentations triviales et grossières.

Jean Badreux [pseudonyme de Henry Roullaud], « *Quo vadis ?* » (1901)⁷

Quo vadis ? est une interrogation latine qui signifie en bon français : *Où vas-tu ?*, apostrophe historique dont il me serait trop long de faire connaître ici et dans ce cas l'appropriation.

Quo vadis ? est aussi le titre d'un roman de l'époque néronienne, écrit en langue polonaise par M. Henrik Sienkiewicz, puis traduit en excellent français. Ce roman a fait florès partout. Qu'on me permette cependant d'observer, en passant, qu'un des plus élégants écrivains français, M. [Edmond] Haraucourt, avait fourni la trame de cette œuvre à son confrère polonais, et qu'avant lui, le puissant [Alexandre] Dumas avait écrit un roman encore plus coloré que *Quo vadis ? – Acté* – roman que les

⁷ « *Quo vadis ?* », *Les Débats*, 30 juin 1901, p. 3.

218 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Français ont bien voulu oublier au profit de M. Sienkiewicz. Ajoutons que [François-René de] Chateaubriand et [Ernest] Renan ont brossé de larges tableaux d'histoire sur le même sujet.

Mais avant ces brillants écrivains et ces lettrés savants, Corneille avait écrit *Polyeucte*, dont l'œuvre de Sienkiewicz n'est qu'un maladroit et malhonnête démarquage.

L'ouvrage renferme deux éléments : une partie historique et une partie intime, et il était tout naturel que l'idée vint à des dramaturges de tirer de ce roman une mouture théâtrale. La tâche n'était pas aisée toutefois. Non point que *Quo vadis ?* ne pût être facilement découpé en tranches, c'est-à-dire en actes et tableaux, mais en raison de ce que les pages capitales, les chapitres sensationnels, les situations passionnantes du roman ne sont pas propres à une adaptation scénique : l'orgie de Néron, l'incendie de Rome, la mort de Pétrone, le combat d'Ursus et du taureau, autant de « clous » du livre qu'il est impraticable de planter au théâtre.

Impraticable ? Eh bien, non ! L'ingéniosité d'un jeune dramaturge français, M. Émile Moreau, a eu raison des impossibilités, et en mars dernier, on a monté au théâtre de la Porte-Saint-Martin, à Paris, une pièce en cinq actes et dix tableaux, tirée de *Quo vadis ?*

Si j'en crois l'attestation de tous les journaux parisiens, lesquels d'ordinaire ne montrent aucun servilisme dans leurs comptes-rendus, la pièce n'entraîne aucune désillusion et apparaît intelligible, claire, intéressante et passionnante à souhait, même à qui n'a pas lu le roman fameux de M. H[enrik] Sienkiewicz.

Pourquoi dès lors le Théâtre National Français nous donne-t-il un *Quo vadis ?*, tout à fait incompréhensible, vulgaire et en dehors du génie français ? M. Paul Cazeneuve peut avoir un talent spécial pour réussir auprès des Yankees, mais il ne vaut absolument rien lorsqu'il veut transporter la lourdeur du théâtre américain sur la scène française. C'est dire que son *Quo vadis ?* est exécration, en dépit des annonces à tant la ligne qui affirment son excellence.

Au fond, que contient l'œuvre de M. H[enrik] Sienkiewicz ?

C'est simplement l'évolution d'une âme païenne vers le christianisme, par la foi qui la pénètre peu à peu et l'adoucit. Vinicius devient chrétien par l'amour de Lygie, et, quand il est converti, il n'aime plus Lygie de la façon dont il l'aimait alors qu'il était païen. Il y a dans cette simple donnée des nuances charmantes, infiniment délicates, auxquelles on a substitué, pour nous séduire sans doute, des pitreries grotesques.

Qu'était Néron ? Un abominable tyran, un être furieux et sanguinaire, digne du nom de monstre que lui a donné l'Histoire. Il fit périr tour à tour Britannicus, Montanus, dont il avait voulu violer la femme ; sa mère, sa femme, son précepteur, le poète Lucain, son ami et son rival en poésie ; ce sont là ses victimes les plus illustres ; le nombre de celles dont le nom est resté dans l'obscurité est incalculable. Mais Néron, quoique cruel et débauché, était un empereur magnifique. À cette qualité impériale il joignait les talents d'un artiste ; il était poète, musicien et comédien ; souvent il parut sur la scène, et même aux jeux du cirque. Enfin il se trouva parmi

les lieutenants de cet empereur féroce, immonde et savant, un honnête homme et un homme de cœur, Galba et Vindex, qui eurent pitié du genre humain dont leur détestable maître était le fléau. Néron s'enfuit, et pour échapper au supplice que lui ménageait le sénat, il se donna la mort après bien des hésitations.

Il finit comme un cabotin qu'il avait toujours été, disant : « Quel grand artiste je supprime du monde ! »

Pour représenter un tel personnage, qui est à la fois grand et hideux, il faut un artiste de race, imprégné de son sujet, ayant à la fois le masque, le geste, la voix, l'entregent convenables. Il le faut tour à tour admirable et horrible. Or, le débutant qui tenait ce rôle, M. Émile Lacroix, dont les gazettes ont tant répété l'incomparable talent, a joué de façon à donner des nausées à tout homme de goût. Néron, sous les traits de M. Émile Lacroix, nous est apparu piteux, gâteux, idiot, burlesque, vrai cabotin bouffi et ignare. Quel abîme entre le Néron que Suétone, Tacite et Renan ont portraituré et le Néron que nous avons vu sur la scène du Théâtre National. Que notre ami Darcy, qui a la spécialité des monarques d'opérettes « gaga », aille voir jouer M. Émile Lacroix. Il recevra gratis une bonne leçon de bouffonnerie.

Si c'est ça l'art français ou du moins la conception qu'en ont ceux qui l'exploitent ici, qu'on y renonce au plus tôt et qu'on double le Royal.

Et puisque j'en suis au chapitre des réputations surfaites, je veux dire deux mots des deux nouvelles artistes, engagées en grand tra la la par M. [Paul] Cazeneuve : M^{lles} Elouina Oldcastle et Rose Charmon. Les colonnes de nos journaux ont craqué sous les adjectifs laudatifs appliqués à ces deux personnes, et leur abondance et leur sonorité avaient vivement excité la curiosité du public qui s'attendait à trouver enfin, sur la foi des annonces, les artistes idéales rêvées. Il a fallu en rabattre : beaucoup parce que ces artistes ne sont que médiocres, et davantage parce qu'elles n'avaient nullement droit aux éloges anticipés dont elles se sont laissé comblé.

M^{lle} Elouina Oldcastle est une personne bien charpentée, dont la stature convient au rôle d'impératrice qu'elle a rempli. Mais là s'arrête sa perfection ; ce qu'elle demande à l'Art, l'Art le lui marchandé toujours et le lui refuse parfois. Elle s'efforce à être majestueuse, et alors elle l'est trop. Son geste n'est pas mauvais, mais comme elle n'en a qu'un cela est monotone. Sa voix est forte et rude et trop semée d'apostrophes. Avec cela brusque et seulement à moitié féminine. Deux notes dans la voix, ce qui est insuffisant pour un grand premier rôle. Elle ressemble assez vaguement à Marthe Trémont qui a fait une longue saison à la fois les délices et le désespoir de l'Eldorado. On est en droit de lui poser cette question troublante :

Es-tu Diane ou Salmacis ?

Devant ton front ; beauté subtile,

Le poète flotte, indécis

Entre Lycoris et Bathylle !

On nous l'a donnée comme Parisienne. Je m'inscris en faux contre cette qualité, si toutefois c'en est une. Française, peut-être mais d'une province éloignée qu'elle a dû quitter depuis longtemps. En résumé, elle ne bat pas Blanche de la Sablonnière.

220 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

M^{lle} Rose Charmon est plus féminine. Elle est douce et assez touchante dans son rôle d'esclave, rôle blanc et facile. Elle aussi nous a été signalée comme Parisienne. C'est une audacieuse effronterie, car il suffit d'entendre cette jeune personne pour se convaincre qu'on est en présence d'une pure Irlandaise, parlant bien le français sans doute, mais le parlant avec un accent qui la rend intolérable sur une scène française soucieuse de sa renommée. Cette tare involontaire chez la jeune artiste constitue, à mon humble avis, un cas rédhibitoire.

Je fais serment que j'éprouve un réel chagrin en écrivant ces lignes qui affligeront certaines personnes et me vaudront des malédictions ; mais je crois qu'il est temps de réagir contre la tendance que l'on a de transformer notre Théâtre National Français, jusqu'alors si bien nommé, en une scène anglo-américaine où les inepties, les brutalités, les passions désordonnées prendront la place de l'esprit, de la douceur et de la noblesse, qui caractérisaient naguère les représentations familiales de ce théâtre favori.

C'est assez du Proctor, du Théâtre de la rue Sainte-Catherine et du Théâtre Royal pour satisfaire le goût douteux des Anglais. Le Théâtre National Français prospère surtout par la faveur du public français ; il convient donc de ne pas violenter ce public en lui imposant des spectacles tourmentés, des œuvres bâtardes comme *Quo vadis ?*, version américaine, qui sert de prétexte à une parodie de lutte gréco-romaine entre deux maigres acrobates. Petit à petit on intercalera dans chaque pièce une gigue, puis un « *cake-walk* », puis une partie de boxe, puis un combat de coq, tout cela entre des coups de poignards, des coups de pistolets, des déraillements, des enlèvements, etc.

C'est la crainte légitime de voir notre théâtre français verser dans cette ornière qui me fait pousser un cri d'alarme. Que la direction veuille bien se pénétrer de cette vérité banale : « Le mieux est l'ennemi du bien. » Or, le bien, c'était la petite troupe indigène qui a inauguré et fait le succès du Théâtre National Français, avec de bonnes et honnêtes pièces françaises. Cette troupe n'est pas composée de phénomènes, on le sait bien, mais elle a toujours eu le don, grâce à son harmonie, à sa cohérence, à son union, de satisfaire pleinement l'énorme clientèle qu'elle émouvait ou qu'elle amusait sainement.

Que l'on s'en tienne là.

Georges-Henry Robert [auteur présumé], « *Le Théâtre* » (1903)⁸

Nous avons l'honneur de *présenter* au public le premier numéro du *Théâtre*.

Il est d'usage et avec raison qu'un journal doit, dès son premier numéro, exposer à ses futurs lecteurs un programme de la ligne de conduite qu'il se propose de tenir. Nous ne nous permettrons pas de déroger à cette règle.

Notre journal fait aujourd'hui son *entrée en scène*, avec la timidité bien

⁸ *Le Théâtre*, vol. 1, n° 1, 12 octobre 1903, p. 1.

naturelle d'un *amateur* qui *paraît* pour la première fois *en public*, avec l'espérance qu'on pardonnera à un *cabotin* du journalisme de *figurer*, sans plus de [présentation], parmi ses confrères.

Nous tâcherons de bien remplir le *rôle* que le hasard nous a confié, dans sa grande *distribution*. Inutile de dire que nous ne ferons concurrence à personne ; nous *travaillons* dans un *genre* à part, et si nous recevons des *applaudissements* du public, cela n'ôtera aucune gloire à nos aînés.

Maintenant, levons le *rideau* sur ce que *Le Théâtre* a l'intention de faire, avec le gracieux concours de nombreux et distingués collaborateurs, et avec l'aide bienveillante du public.

Notre but est très simple : mettre le bon théâtre dans l'estime des Canadiens, les forçant à convenir que l'art dramatique est noble et utile ; que toute organisation tendant à le perfectionner doit être encouragée. Cet encouragement doit porter surtout sur nos jeunes talents qui, s'ils n'ont pas le mérite de la perfection, ont la bonne volonté et l'espérance de parvenir [*sic*].

Le Théâtre sera le bulletin de la chronique théâtrale de ce pays.

Le Théâtre sera l'organe des artistes et amateurs dramatiques.

Le Théâtre, sans en faire une spécialité, publiera, de temps en temps, des morceaux de musique, chansons, chansonnettes, saynètes, etc., pour jeter une note gaie, et surtout musicale, dans ses colonnes.

Le Théâtre s'efforcera de donner chaque semaine deux monologues, échantillons de l'esprit des maîtres de la Scène Parisienne.

Le Théâtre, malgré toute sa modestie, ne peut s'empêcher de dire qu'il se payera, hebdomadairement, le luxe d'un petit coup de théâtre qui ne manquera jamais de produire son effet. Ainsi, cette semaine, il annonce qu'il commencera prochainement la publication d'un dictionnaire Français-Argot. Il a raison d'être fier de sa *tirade*, puisque telle publication n'a jamais été faite en Amérique, et que, même en France, il est très difficile de se procurer un livre contenant, au complet, ces mots qui forment l'étrange langage appelé « argot », et dont sont émaillées presque toutes les pièces du répertoire moderne.

L'Afficheur [pseudonyme d'un auteur non identifié], « L'argot parisien » (1903)⁹

Nous commencerons prochainement la publication (en feuilleton) d'un dictionnaire d'argot.

Pourquoi non ?

« L'argot est une langue », a dit Victor Hugo.

Les lettrés, les savants, les poètes, les chansonniers comme les romanciers, ne peuvent l'ignorer.

⁹ *Le Théâtre*, vol. 1, n° 1, 12 octobre 1903, p. 2.

222 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Les personnes qui vont souvent au théâtre savent que les pièces modernes sont bourrées de ces expressions extraordinaires.

Les chercheurs d'étymologies y trouveront du vieux français populaire, la vieille langue gauloise de Rabelais, du provençal, du romain, du latin, du basque, du celte.

Les amateurs de curieuses et pittoresques, de souples et ingénieuses locutions, de vocables barbares et hideux, d'un idiome abject suintant le crime, seront satisfaits.

Né à la Cour des Miracles – peut-être – l'argot fut célébré par Villon, le grand poète – d'ailleurs voleur de profession – avant d'être le vocabulaire de Mandrin, de Cartouche, de Lacenaire, de Vidocq.

Auguste Barbier et Royer, dans les *Mauvais garçons* ; Balzac dans *Vautrin* ; Eugène Sue, dans *Les Mystères de Paris* ; Victor Hugo, dans le *Dernier jour d'un condamné à mort* et *Les Misérables*, lui ont donné droit de cité dans la République des Lettres.

Voyez vous, l'argot s'est infiltré partout, toutes les professions ont le leur. Il y a celui du théâtre [illisible] coulisses que le *Roman comique* a vulgarisé ; celui du Palais et de la Chicane ; celui de la Bourse, du Demi-Monde, des Courses, des Cercles (voyez Lavedan), de Polytechnique et Saint-Cyr, des Halles, dont Vadé écrit le Catéchisme poissard ; des troupiers, qui n'est pas le moins imaginé : des Louchébèmes – c'est-à-dire des bouchers –, des ateliers, des faubourgs, et de la f.*-maçonnerie – où « le Maître est reconnu pour tel quand il sait où fleurit l'acacia. »

Voici, pour finir, deux curieux spécimens de ce langage extraordinaire, qui nous paraissent avoir leur place ici :

Le premier est le Credo des Pègres :

Je coupe dans le meg des megs, le Daron à la renache qui a goupiné le Paradouze et le Grand Trimard.

TRADUCTION. – « Je crois en Dieu, le Père Tout-Puissant qui a créé le Ciel et la Terre ! »

L'autre est une lettre d'amour :

Depuis le reluit où j'ai gambillé avec tézigue, et rémouché tes châsses et ta frime d'alfèque, le dardant a coqué le rifle dans mon palpitant.

TRADUCTION. – « Depuis le jour où j'ai dansé avec toi et vu tes yeux et ta mine piquante, l'amour a mis le feu à mon cœur. »

Assurément, on ne saurait s'adresser ainsi à une dame de la haute gomme parisienne, mais écoutez les snobs et les snobinettes, et vous entendrez :

Je ne marche pas, j'ai les pieds nickelés ; il est sommier moins le quart ; Ferme ! qu'est-ce que tu vas prendre pour ton rhume ? Etc.

En vérité, il faut connaître tous les argots pour se comprendre au XX^e siècle.

Narcisse [pseudonyme de Georges-Henry Robert, auteur présumé], « La protection des artistes » (1903)¹⁰

Les artistes dramatiques de langue française à Montréal se divisent en deux classes bien distinctes... au point de vue financier : ceux qui ont eu la chance de tomber dans une des deux institutions où l'on casque et... les autres qui forment ce qu'on peut appeler le clan de la faillite.

Les premiers sont ou peuvent être des gens à l'aise ; ceux-ci restent sans travailler pendant une semaine, un mois, un trimestre.

Un beau jour, un monsieur quelconque : vous, lui, moi, ou notre voisin Dufourneau, mobilise 300 piastres, dénêche un drame idiot, loue une salle, des décors, de la lumière, des costumes. Il paye tout cela et il a raison, mais il compte sur des recettes fabuleuses pour payer « ses » artistes, et il a plus que tort. Car, comme le monsieur en question est plus apte à raboter des planches ou à descendre des gammes qu'à lancer le plus mince spectacle, il échoue fatalement, et les artistes perdent quinze jours de travail ardu et leur crédit chez la maîtresse de pension ou l'épicier du coin.

C'est l'histoire du *Mystère de la Rédemption* au Monument-National.

On oublie trop vite que, dans le siècle d'airain où nous vivons, le théâtre est, avant tout, le moyen de gagner le pain quotidien qu'offre la société moderne.

Or, les artistes dont nous parlons ont vécu trop longtemps de serments et d'eau fraîche. Il serait temps que cela prît fin.

Il est temps qu'un législateur intelligent consente à reconnaître qu'un acteur vaut un maçon ou un terrassier comme contribuable, et qu'il faut protéger le travail de celui-là comme on protège le travail de ceux-ci.

L'acteur semble être un monsieur qui s'amuse. C'est un monsieur qui travaille pour vivre... comme les autres. Toute peine mérite salaire, et quand le salaire s'enfuit le samedi soir avec l'entrepreneur, celui-ci doit être puni plus sévèrement que l'individu qui vole un pain ou un pardessus.

Lorsque cette clause s'étendra aux aïgrefins ou aux poires qui s'intitulent *impresarii* du jour au lendemain, on ne verra plus de ces louches entreprises théâtrales, qui ressemblent trop à des escroqueries et à des abus de confiance.

Arsène Bessette, « Nos théâtres français » (1903)¹¹

Dernièrement j'ai entendu au Théâtre des Nouveautés une des plus jolies pièces de la scène française, interprétée par des artistes de haute valeur. Quelques jours plus tard j'assistais à une représentation donnée par une troupe de comédiens américains. Ces deux soirées passées au théâtre m'ont fait faire quelques réflexions que je crois dignes d'être imprimées.

¹⁰ *Le Théâtre*, vol. 1, n° 2, 19 octobre 1903, p. 1.

¹¹ *Le Combat*, 8 novembre 1903, p. 1.

224 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Il existe chez nous, Canadiens français, un manque de goût dans le choix de nos amusements. Nous nous sommes américanisés sous ce rapport. Le sens artistique nous échappe, c'est pourquoi nous allons applaudir des bouffonneries grotesques et négligeons de fréquenter les lieux qui offrent un régal plus subtil à l'esprit.

La plupart des comédiens américains qui viennent au Canada manquent de talent. Les femmes sont jolies, excellentes à montrer une jambe bien ronde ; les hommes savent enfoncer un chapeau d'un coup de poing, faire des culbutes, afficher des manières grossières et c'est tout leur art. C'est le genre en vogue, le burlesque, les pièces sans commencement ni fin : on rit, on pleure, on danse, on chante, on fait des grimaces, c'est tragique, c'est comique, c'est polisson, c'est tout ce que vous voudrez excepté spirituel.

Nous, qui avons hérité de nos ancêtres du goût des choses artistiques, nous encourageons ce genre de théâtre. Pourquoi ? Parce que nous nous y sommes habitués à la longue. Nous n'avions pas d'autre spectacle pour nous distraire, il fallait bien en prendre son parti. C'est une mauvaise habitude dont il faut se débarrasser maintenant que nous avons mieux, maintenant que nous avons des théâtres français.

Admirer de jolies jambes, de jolis bras, des épaules blanches et autres rondeurs, c'est quelquefois très agréable mais on ne va pas au théâtre seulement pour jouir de ce spectacle. Par ces exhibitions de beautés plastiques on attire la foule, c'est l'amorce tendue à la bête humaine ; mais s'il n'y a pas autre chose d'intéressant, si les yeux seuls sont à la fête et que l'esprit en soit exclu, le spectateur intelligent est volé, il n'a pas son compte.

C'est à une représentation américaine de ce genre que j'ai assisté dernièrement et j'en suis revenu complètement abruti. Les acteurs se disaient des injures puis se caressaient le museau à coup de vessie remplie de vent. Les actrices dansaient en chantant et ne savaient ni danser, ni chanter. On poussait le manque de goût jusqu'à faire intervenir dans un menuet, cette danse si gracieuse d'autrefois, un voyou qui exécutait des pas excentriques en poussant des cris sauvages. Et l'auditoire applaudissait ces drôles.

Ma soirée passée aux Nouveautés a été beaucoup plus agréable. Là moins de jambes et plus d'esprit. Les femmes n'étaient plus des choses, mais des artistes avec toute la grâce de leur sexe ; les hommes n'étaient plus des voyous, des clowns mal bâtis, mais des êtres bien élevés aux belles manières. La pièce qu'on y jouait avait un commencement et une fin, était spirituelle ; c'était un tableau frappant d'un aspect de l'existence mondaine, c'était une page vécue du grand roman de la vie. L'auditoire était [choisi], enthousiaste, mais moins nombreux qu'au théâtre anglais.

Je demande à mes compatriotes d'encourager de préférence les théâtres français. Les Anglais sont assez nombreux pour donner tout le patronage nécessaire à leurs théâtres qui sont, d'ailleurs, expressément établis pour eux, pour leur bon plaisir, puisque les pièces qu'on y joue sont faites dans un esprit qui leur convient. Nous, Canadiens, nous ne saurions aimer ce genre à moins de perdre en quelque sorte notre caractère national.

Le Théâtre des Nouveautés, pour ne parler que de celui-là, a été créé dans un but patriotique. Ceux qui se sont mis à la tête de cette entreprise se sont imposé beaucoup de sacrifices pour la mener à bonne fin, et, jusqu'à aujourd'hui, ont peu récolté de ce qu'ils ont semé. Les autres théâtres français sont un peu dans le même cas. Si mes compatriotes n'encouragent pas suffisamment ces théâtres, ils disparaîtront et ce sera un malheur au point de vue national.

Certaines personnes pourraient peut-être supposer que j'exagère, et cependant je ne dis que l'exacte vérité. Le théâtre, comme la lecture, exerce une très grande influence sur les individus de même que sur le caractère d'un peuple. L'âme de la France, par exemple, est incarnée dans ses livres, dans son théâtre. Maintenant, prenez un jeune homme canadien-français, ne lui faites lire que des livres anglais, conduisez-le dans les théâtres anglais, et en peu de temps vous en ferez un Anglais.

La plupart d'entre nous connaissons mal notre langue, et surtout nous parlons avec un accent tout à fait défectueux, le théâtre où nous entendons des artistes français est une excellente école pour apprendre à mieux parler notre langue et à nous corriger de nos défauts de prononciation. Nous apprenons aussi, en écoutant les pièces si spirituelles et si élégantes des grands auteurs français, tels que Sardou, Pailleron, Meilhac, Augier, Dumas, et combien d'autres, à aimer les choses de l'esprit, à mettre plus de délicatesse et de gentillesse dans nos manières et dans nos rapports sociaux.

Mes lecteurs, j'en suis convaincu, pensent comme moi. Mais il y a cette vilaine habitude, cette fréquentation des théâtres anglais, de préférence aux nôtres, dont on a de la peine à se débarrasser. On ne connaît pas assez la littérature, le théâtre, les écrivains célèbres, pour apprécier les œuvres de génie à leur juste valeur, pour en goûter tout le charme, c'est pourquoi on ne se soucie guère d'aller les applaudir.

Cependant, il faut admettre que les théâtres français deviennent de jour en jour plus populaires à Montréal, ce qui permet d'espérer qu'avant longtemps, on pourra construire un grand théâtre de ce genre, un monument qui fera honneur à la population canadienne-française et à la métropole du Canada.

En attendant, encourageons nos théâtres français. Nous n'avons qu'à y gagner, à tous les points de vue.

Arsène Besette, « La critique » (1903)¹²

Le Canada, on ne saurait le nier, est un véritable Paradis Terrestre pour les mauvais écrivains, les mauvais artistes ; mais pour les autres ce n'est pas la même chose : on emploie les mêmes termes pour glorifier une belle œuvre que pour parler d'une œuvre médiocre ou mauvaise, et le public ne sachant à quoi s'en tenir ne rend justice à personne.

¹² *Le Combat*, 29 novembre 1903, p. 1.

226 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Ceux qui lisent nos journaux et ne sont pas au courant de nos habitudes doivent être bien étonnés d'apprendre que tout est parfait en notre pays, au point de vue des arts et des sciences, que nous sommes tous de grands hommes, tous plus savants les uns que les autres.

En voilà de la belle démocratie. Ailleurs on s'est contenté d'abolir les droits héréditaires des seigneurs, de niveler les classes sociales ; nous, nous avons trouvé mieux, le nivellement intellectuel : pour ne blesser personne, chacun a consenti à avoir du génie.

Cela serait trop beau si cela ne présentait pas quelques petits inconvénients – je dis petits sans défendre à personne d'entendre le contraire. Le premier et le plus sérieux de ces inconvénients, parce qu'il y va de l'intérêt général, c'est que grâce à cette belle égalité, notre progrès intellectuel fait des pas de tortue ; le second, qui est la conséquence du premier, c'est que celui dont le talent mérite d'être encouragé, noyé dans la foule, ne peut donner l'essor à son génie qui, oublié, méconnu, referme ses ailes et meurt.

Comment remédier à ces inconvénients, si toutefois on consent à user d'un remède ? J'ai quelques doutes là-dessus, car j'ai connu certains malades qui adoraient leur mal et regardaient d'un œil féroce ceux qui voulaient essayer de les guérir. Mais je réponds à la question que je me pose. C'est par la critique qu'on y remédiera.

Je sais bien que la critique – ce mot seul fait faire la grimace ici – sera mal vue quand elle apparaîtra parmi nous, qu'on lui fera une guerre acharnée, que les imbéciles surtout lui resteront éternellement ennemis ; mais les gens d'esprit la toléreront d'abord puis la béniront ensuite, en raison des grands bienfaits dont elle nous comblera : développement du goût dans le peuple, encouragement des travailleurs de la pensée, connaissance de la justice, et enfin la gloire pour notre pays.

La langue est la meilleure et la pire des choses, d'après Ésope : on pourrait en dire autant de la critique. Mais qui voudrait qu'on coupât la langue aux hommes pour les empêcher d'en faire quelquefois un mauvais usage ? Personne, n'est-ce pas, parce que la langue est plus utile que nuisible. Pour la même raison, la critique, qui n'est pas infaillible, ne doit pas être condamnée.

Entendre des vérités n'est pas toujours agréable, surtout, quand on s'imagine que ces vérités sont absolument fausses. Mais quand le critique impartial ne peut être soupçonné d'avoir été influencé, il faut, s'il a été sévère, suivant le précepte évangélique, tourner la langue sept fois dans la bouche, avant de le maudire. Celui qui n'est jamais blâmé ne s'améliore pas, au contraire, il rétrograde. Quand on critiquera les œuvres de nos jeunes [Canadiens], ils n'en travailleront qu'avec plus d'ardeur. Ils s'efforceront de se perfectionner au lieu de s'endormir sur des lauriers de la louange imméritée pour s'apercevoir en s'éveillant plus tard, trop tard, qu'ils ne sont rien, eux qui croyaient être tout.

Quant aux fruits secs, sans talent ni imagination, mais avec l'audace et l'ignorance qui y suppléent, s'ils barrent le chemin aux autres et s'ils ne peuvent être autre chose que nuisibles, la critique les remettra à leur place. Et ce sera pour le plus grand bien de tout le monde.

Le théâtre est peu connu ici, tout simplement parce qu'on n'en a jamais fait la critique. Ce ne sont pas les comptes rendus de nos journaux qui peuvent nous renseigner sur les œuvres des maîtres de la scène française, ni sur le talent des artistes qui les interprètent. C'est toujours le même cliché qu'on emploie : c'est beau, c'est merveilleux : on ne vous dit pas pourquoi ; les artistes sont irréprochables, ce sont tous des perfections : on n'a jamais jugé à propos de nous détailler un peu ces perfections. Je ne sais si les lecteurs pensent comme moi sur ce point, je l'espère pour eux, mais depuis longtemps je connais par cœur l'éternelle formule et je ne lis jamais plus de deux ou trois lignes de ces comptes rendus, réclames, chaque fois qu'ils me tombent par hasard sous les yeux, juste assez pour constater que c'est toujours la même chose.

Si les lecteurs des journaux se contentent toujours de ces banalités, ils ne sont pas difficiles et ils ont bien ce qu'ils méritent.

J'ai toujours été d'opinion que dire ce qu'il pense est le plus beau privilège dont un homme puisse s'enorgueillir. Aussi, pour rien au monde je ne voudrais me priver de cet avantage. Je sais bien que pour avoir la paix il vaut mieux se taire, mais chacun a sa tâche à remplir dans le monde, chacun doit, dans la mesure de ses forces, travailler à ce qu'il croit être bien, à ce qu'il croit être utile. S'il faut combattre, pour faire avancer encore, avancer toujours l'humanité, il ne doit pas refuser la lutte.

Je trouve que la critique s'impose d'elle-même, qu'elle est indispensable à tout progrès intellectuel et qu'il est temps que nous l'invitions à prendre place parmi nous. Tant pis ou tant mieux pour ceux qui ne pourront survivre à son jugement. Un brave homme manquant de lettres et d'esprit me disait l'autre jour qu'il avait l'intention d'écrire une série d'articles sur la séparation de l'Église et l'État : « La morale se meurt. Nous sommes sur une glissoire », répétait-il à tout instant. C'est tout ce que j'ai compris de son discours.

Avec la critique nous nous débarrasserions prestement des grands hommes de l'espèce de celui qui se croit sur une glissoire.

Louigny de Montigny, « Le mouvement littéraire » (1904)¹³

Le concours du [Théâtre] National [Français]^{14*}. Une trentaine d'auteurs canadiens-français ont jusqu'à présent répondu à l'invitation que leur a faite M. Georges Gauvreau de prendre part au concours de littérature dramatique institué par le Théâtre National Français. De ce nombre, les pièces suivantes ont été jugées dignes d'être représentées :

À côté du bonheur Émile Bélanger

¹³ *Le Nationaliste*, 20 mars 1904, p. 2.

¹⁴ * Cet article était écrit pour le deuxième numéro du *Nationaliste* ; ce qui veut dire qu'il ne doit pas être considéré comme une réponse à la chronique de mon excellent camarade Albert Lozea[u], ... qui en mériterait une cependant.

228 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

<i>Le Repentir</i>	J.-E. Gauthier
<i>Le Mariage à la Gaumine</i>	Louis Guyon
<i>Les Hommes nerveux</i>	Madeleine [Anne-Marie Gleason]
<i>Le Pardon du gentilhomme</i>	A. Descartes
<i>Querelle de voisin</i>	”
<i>L’Envers du rideau</i>	J[ean]-P[aul] Filion
<i>En canot</i>	Fred. Pelletier
<i>Le Cabinet n° 13</i>	E. de Ligny
<i>Une peur rouge</i>	”
<i>Waldstein</i>	R. Brault
<i>Mourons</i>	L.-N. Senécal
<i>Une volupté nouvelle</i>	”
<i>La Ruse de Colinette</i>	Zénon Paquin
<i>Embarras d’un chercheur de dot</i>	Tançrède Fortin
<i>Place à l’amour</i>	A. Baker
<i>La Justice des hommes</i>	Ernest Trouillard
<i>Une chasse à la veuve</i>	Ed. Rousseau
<i>Vendetta</i>	Olivier Leclair
<i>Faits divers</i>	Paul de Martigny
<i>La Cour de justice</i>	Germain Beaulieu
<i>Les Pantins</i>	Arsène Bessette

Il a suffi d’un peu d’initiative de la part de M. Georges Gauvreau pour donner lieu à cette levée relativement considérable de nouveaux auteurs canadiens : les trois quarts des pièces triées parmi les envois de concours sont d’auteurs inconnus encore, de jeunes ; celles qui viennent ensuite, et que nous n’avons pas mentionnées, sont toutes d’auteurs nouveaux.

Dans cette affluence se révéleront probablement peu de chefs-d’œuvre ; mais l’important à noter est le regain d’allure qu’a donné à notre mouvement littéraire cette simple heureuse pensée de M. [Georges] Gauvreau. Il y flairait sans doute une bonne affaire pour son théâtre, mais il ne pouvait manquer de penser en même temps à l’encouragement que ce concours, aux conditions faciles, devait fournir aux jeunes auteurs canadiens. Et, dans notre pays où la littérature canadienne-française est par avance vouée à toutes les rebuffades, l’empressement avec lequel les auteurs ont répondu à l’invitation de M. [Georges] Gauvreau fait croire que, s’il est vrai de dire avec les critiques : « Nous n’avons pas de littérature nationale », il est au moins permis de nous rendre compte qu’il ne manque qu’un peu de culture, de soins, de protection à nos beaux-arts, pour que viennent à fruit, comme en France ou ailleurs, ces tiges sortant avec autant de robustesse de notre terroir.

Nos bibliothèques débordent d’ouvrages signés de noms canadiens-français ; mais combien peuvent se réclamer de la littérature vraie ? Le journalisme canadien a une armée fort imposante ; mais, ici encore, il ne s’agit guère d’art, le journalisme

étant à la littérature à peu près ce qu'est la forge à l'orfèvrerie. Nous sommes dépourvus d'œuvres exprimant le caractère, l'état d'âme, l'esprit de la race, d'œuvres dénotant une évolution artistique, un passé ou un mouvement, qui promettent un avenir littéraire. Nous ne possédons point de littérature nationale.

On a beau dire que les poètes naissent avec leur lyre tout accordée, que les romans les plus simples sont les meilleurs, que les plus beaux drames de Dumas sont ceux qu'il écrivait en huit jours, il faut toujours se rappeler que ces poètes, romanciers et dramaturges ont consacré des dix et des vingt années à apprendre à écrire *simplement*, se sont d'abord livrés à l'étude comme des esclaves à la tâche, ont dû subir, en leur formation, toutes les abstinences, tous les sacrifices, toutes les misères auxquels les faisait résister la seule opiniâtreté de leur ambition vivifiée par la gloire des prédécesseurs, stimulée par l'activité du milieu, encouragée par l'exemple du bien-être des écrivains *arrivés*. Car, en France, les littératures arrivent. Il est vrai que, sur le nombre exorbitant des aspirants, plusieurs sombrent ; mais chaque génération élit, à différents titres de popularité ou de vénération, ses auteurs. Ces écrivains, historiens, critiques, journalistes, dramaturges, poètes et romanciers, constituent une classe, une profession qui s'impose, que le pays fait vivre en échange de l'amusement ou de l'instruction qu'elle fournit à la population, du prestige qu'elle procure à la patrie. Le dur apprentissage auquel doivent se résoudre les écrivains les prépare aussi à produire les œuvres dont le puissant concert fait de la littérature de France la plus belle qui soit au monde.

Au Canada... (j'hésite, après avoir regardé ce qui s'écrit en France, à penser à tout ce qui ne se produit pas chez nous), au Canada, la tradition littéraire manque, le milieu manque, l'ambition n'a pas sa raison d'être parce que le but n'existe pas. L'individu auquel viendrait la résolution saugrenue d'orienter sa vie dans le sens des belles-lettres, qui calculerait de se faire, au Canada, sous le régime actuel, une carrière de la littérature, aurait la raison si croche que ses productions ne nous avanceraient guère. Chacun se trouve d'ailleurs si parfaitement de cet avis que personne n'étudie comme il faut étudier pour devenir littérateur de carrière. Nous écrivons pour nous amuser ou pour laisser déborder les aspirations qui fermentent, par emportement, par passion, par vice ; on écrit plutôt que d'aller perdre son argent au jeu de cartes, ou son intelligence au lupanar. C'est ainsi que s'édifie notre littérature nationale : celle que nous ne possédons pas, naturellement. Ceux qui y mettent trop de persistance, qui refusent de donner dix ou douze heures de leur journée à une besogne déformante qui leur assure le pain quotidien, qui s'obstinent à demeurer fidèles aux lettres, deviennent – est-ce rassurant ? – ce que sont devenus Nelligan et de Nevers !... Nos bibliothèques témoignent véritablement de tentatives innombrables, mais on n'y trouve jamais plusieurs volumes signés du même nom : chaque livre représente un échec, une déception, sinon un désespoir, une ruine.

Que faire, alors ?

C'est ici que je reviens au concours du Théâtre National [Français] et que je permets d'offrir un conseil à cette jeune pléiade qu'attirent et qu'éblouissent les feux de la rampe.

230 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

La plupart des pièces écrites pour ce concours ont un sujet quelconque, sans caractère défini, parfois même exotique. Les auteurs espèrent-ils entrer en lice avec les maîtres de la littérature de France, auxquels nous volons à loisir toutes leurs productions, œuvres qui ressemblent à ces pièces du concours du Théâtre National [Français] en ceci que leur sujet nous est absolument étranger ?

Encore une fois, nos jeunes auteurs n'ont qu'un seul atout dans leur jeu, n'ont qu'une seule chance de produire de l'écriture susceptible de contribuer à la formation de notre littérature nationale : c'est, avant de s'étendre sur leur besogne et de s'user au développement de leur entreprise, de bien choisir un sujet qui leur convienne, un sujet canadien.

Il n'y a qu'une plume canadienne qui puisse exprimer les sentiments de l'âme canadienne. Des écrivains français, des plus renommés et des plus subtils, ont été séduits par certaines révélations de notre nature et ont tenté de tracer leurs impressions. Ils n'y sont pas parvenus ; leurs récits étaient dépourvus de l'air du pays, de la senteur du terroir.

Il faut naître sur le sol, être imprégné de son essence pour comprendre et dire l'aspect que donne l'atmosphère du pays à toutes choses qu'elle enveloppe, pour saisir le caractère de la terre.

Malgré toute sa finesse native, toutes ses habiletés acquises, tous ses procédés infailibles, l'écrivain français ne réussira jamais aussi justement qu'un auteur canadien à parler du Canada. C'est une force à nous, une force que nous oublions malheureusement trop souvent de mettre à notre service.

Ce ne sont pourtant pas les sujets qui nous manquent ; nous avons, sous la main, tous les modèles, tous les points d'observation, toutes les *matières à littérature* qui, dans d'autres pays, ont été exploitées à outrance, motifs aujourd'hui surannés, épuisés, et qui attirent cependant encore, comme un aimant, la pointe de nos plumes sans orientation. Aux historiens s'ouvre, toute vierge, notre histoire remplie de faits d'épopée ; aux psychologues se présentent, parmi notre population exceptionnellement composée, des têtes et des cœurs on ne peut plus intéressants à disséquer avec une plume raisonneuse ; aux moralistes prêtent le flanc nos lois avec leurs hypocrisies et leurs injustices, nos mœurs avec leur travers bien marqué, hélas ; aux conteurs, le Canada offre tous les sujets que Daudet a ciselés, que Maupassant a burinés ; aux poètes et aux paysagistes se livre toute la nature canadienne infiniment belle et variée, digne de tous nos enthousiasmes d'artiste. Nos montagneuses Rocheuses sont des Alpes ; nos Laurentides sont des Pyrénées ; nos plages valent celles de Cannes ou d'Old Orcha[r]d ; nos crépuscules sont aussi glorieux que le ciel d'Italie ; les rochers de notre golfe sont aussi imposants que les falaises bretonnes ; nos grèves sont aussi douces que les rives hollandaises ; nos forêts sont aussi mystérieuses que les « martyrs des saisons fauves » de Rollinat ; nos prés sont aussi fleuris que ceux « qu'arrose la Seine » ; nos campagnards sont aussi pittoresques que ceux de Balzac ; nos citadins ont leurs petites imperfections comme ceux d'Anatole France ; nos pimbêches sont aussi exécrables que celles de Paul Bourget ; nos politiciens ont

leurs combinaisons comme ceux de Bombignac ; nos pious-pious sont tous aussi bons enfants que ceux de Courteline : le reste est à l'avenant.

Débarrassons-nous de ces clichés d'exotisme dont l'emploi nous condamne à l'infériorité ; défaussons-nous et battons atout puisque ce nous est le seul moyen de faire quelques points et d'empêcher les [Georges] Gauvreau présents et futurs de se repentir d'avoir parié sur la patrie des auteurs canadiens-français.

Louvigny de Montigny, « M. Gauvreau et les droits d'auteur. Interview du propriétaire du Théâtre National Français » (1904)¹⁵

M. Georges Gauvreau nous dit :

– Vous avez raison de réclamer la réglementation des droits d'auteur au Canada. Les théâtres, les journaux et les éditeurs souffrent de l'état actuel des choses autant que les auteurs français qui se plaignent d'être pillés ; mais les tracas que nous suscite cette liberté effrénée de prendre les œuvres des auteurs français et de les représenter au petit bonheur ne doivent pas entrer en ligne de compte avec la ruine de la littérature canadienne-française qui est en train de se consommer. Or, j'ai confiance en l'avenir des lettres canadiennes-françaises qui (étant donné le peu d'encouragement sur lequel doivent compter nos littérateurs) témoignaient de merveilleuses dispositions de la part de nos jeunes écrivains. Je crois fermement qu'en obtenant une législation qui promette à nos écrivains une protection réelle, ces jeunes se mettront à l'étude et au travail et nous produiront des pièces du terroir qui vaudront autant que bon nombre d'œuvres françaises que nous mettons aujourd'hui à l'affiche pour attirer la foule.

– Mais, au point de vue « business », quel intérêt avez-vous à favoriser une réforme qui ne peut que vous mettre dans l'obligation de payer des droits d'auteur ?

– Mon intérêt sera d'empêcher l'établissement, autour du Théâtre National^{16*}, de tréteaux et de guinguettes qui nous feraient trop de concurrence en subsistant par l'abus des auteurs, des acteurs et du public. Mon intérêt est encore de vivre en bonne intelligence avec les auteurs de France et d'escompter leur complaisance au lieu d'avoir à me garder sans cesse de leur ressentiment bien légitime.

– Autrement dit, vous préférez entrer amiablement en relation avec les auteurs français qui, en vertu de la Convention de Berne exécutoire au Canada, pourraient vous poursuivre sans vous demander si la chose vous plaît ou non, et vous faire payer plus de dommages-intérêts que vous ne voudriez ?

– Pas du tout. Nous n'avons rien à craindre des auteurs français. Je ne sais pas jusqu'à quel point la Convention suisse permet aux auteurs unionistes de nous réclamer des droits, mais je sais parfaitement que nous avons au Canada la ressource

¹⁵ *Le Nationaliste*, 25 septembre 1904, p. 3.

¹⁶ * Précisément l'on annonce pour le 10 octobre l'ouverture d'un nouveau théâtre français rue Sainte-Catherine Est.

232 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

de nous prévaloir, contre les attaques des auteurs étrangers, du *Copyright Act*. Cette loi est la seule à nous régir, et elle n'empêche aucunement les théâtres de se servir à leur convenance du répertoire français. Il est possible que la loi canadienne soit « ultravires », mais en attendant que cela soit établi par les tribunaux, nous n'avons qu'à nous conformer au *Copyright Act* : et nous nous y conformons parfaitement en prenant les œuvres des auteurs français et en refusant de leur payer des droits. Si quelqu'un est en faute, c'est le gouvernement canadien qui met en vigueur une loi qui n'a pas sa raison d'exister. On pourra s'en prendre au gouvernement, mais certainement pas à nous.

– Les jolies dispositions du *Copyright* canadien n'empêchent cependant pas la Convention de Berne d'exister et d'être exécutoire au Canada. Or, le gouvernement impérial ayant agréé la Convention pour le Canada, vous violez la Convention de Berne qui protège les auteurs unionistes et vous tombez sous le coup des lois impériales qui vous ordonnent de respecter cette Convention.

– Supposons donc que je doive me conformer à la Convention de Berne. Que dit-elle, cette fameuse Convention ?

– Elle dit en toutes lettres que « les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union jouissent, dans les autres pays, des droits que les lois respectives accordent aux nationaux ».

Ce qui signifie, n'est-ce pas, que les auteurs dramatiques de France jouissent au Canada des droits que les lois canadiennes accordent aux auteurs dramatiques canadiens. Or, quels sont ces droits que la loi canadienne accorde aux dramaturges ?

– Nous interrogeons jusqu'à leur point final les sacro-saintes tables de notre Ministère de l'agriculture, qui indiquent, en manière de droits et de devoirs, le traitement à suivre pour les malheureux indigènes atteints du microbe de la littérature, et nous ne découvrons que les lignes suivantes susceptibles de s'appliquer à la représentation des pièces de théâtre :

« Liberté de représenter des scènes, etc.

« 23. Le présent acte ne porte aucune atteinte au

« droit que toute personne a de représenter un

« sujet ou une scène quelconque, nonobstant qu'il

« puisse exister un droit de propriété sur quelque

« autre représentation de la même scène ou sujet. »

– Monsieur Gauvreau, je ne vous ferai pas l'injure de penser que vous comprenez ce charabia, que vous parlez suffisamment au diable pour obtenir de lui qu'il fasse jaillir de ces lignes noires une autorisation de représenter des pièces étrangères sans avoir à en demander l'autorisation aux auteurs.

– Non, je ne comprends pas un mot ; mais je serais bien surpris d'apprendre qu'il se trouve là-dedans une interdiction de mettre à l'affiche les pièces étrangères qui me plaisent.

– Lisons le texte original anglais de cet article 23 de notre *Copyright* : peut-être y trouverons-nous de l'éclaircissement :

« *Proviso : as to scenery, etc.*
 « 23. *Nothing herein contained shall prejudice*
 « *the right of any person to represent any scene or*
 « *object, notwithstanding that there may be*
 « *copyright in some other representation of such scene*
 « *or object.* »

– Je ne comprends pas davantage...

– Monsieur [Georges] Gauvreau, ne feriez-vous pas bien d'instituer un concours parmi les colons du Nominique pour le défrichage de ce texte ?

M. [Georges] Gauvreau demeure un instant pensif et se reprend :

– Quant aux auteurs français qui se laissent si patiemment tondre...

– En effet, revenons à nos moutons.

– ... ils n'ont qu'à prendre les moyens qu'il faut pour savoir quelle est juridiquement leur situation vis-à-vis des Canadiens. La Convention de Berne leur assure la jouissance des droits que la loi canadienne accorde aux auteurs dramatiques canadiens, mais la loi canadienne n'accorde rien aux auteurs dramatiques...

– Ça, c'est clair.

– Il n'y a que les tribunaux qui puissent trancher cette difficulté qui nous met nous-mêmes dans une position fautive, qui permet de piller les auteurs étrangers et qui étrangle les auteurs canadiens. Comme nous, les auteurs français n'ont qu'à y gagner de soumettre la question aux tribunaux. Qu'ils soient d'avance assurés de trouver au Canada toutes les bonnes volontés dont ils pourront avoir besoin.

M. Georges Gauvreau est le fondateur du théâtre français à Montréal. Depuis 1899, le Théâtre National [Français] n'a pas cessé d'encourager les auteurs canadiens. Il nous donne donc son avis en toute connaissance de cause, en toute sincérité et en tout désintéressement.

[Anonyme], « Le départ de Sarah » (1905)¹⁷

Que nos lecteurs lisent d'abord l'entrevue que certains journalistes de Québec — M. Ulric Barthe, rédacteur au *Soleil*, était du nombre — ont eu avec Sarah Bernhardt au Château Frontenac, le 4 décembre courant :

« C'est d'un pas nerveux et d'une démarche affectée, rapporte l'un de ces journalistes dans *L'Événement*, que M^{me} Sarah entra dans l'appartement où l'attendaient les journalistes. L'impression fut plutôt défavorable et la suite fera voir que malgré l'opinion que M^{me} Sarah entretient sur les Canadiens, cette impression était juste.

« Les présentations faites, M^{me} Sarah gagna la fenêtre d'où elle exprima ses opinions sur le pays et ses habitants.

¹⁷ *La Croix*, 9 décembre 1905, p. 1.

234 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

- Québec, ah ! oui, c'est une belle ville, très belle et le Canada aussi est un beau pays. J'y suis venue il y a quinze ans... non, neuf ans... ou plutôt... En 1891, interposa son gérant M. Meyer.

- Je n'ai pas la mémoire des dates, reprit M^{me} Bernhardt. Qu'importe. J'aime le Canada, c'est le plus beau pays que j'aie jamais vu.

« L'actrice s'échauffait, elle gesticulait déjà beaucoup et elle continua encore plus excitée :

- Mais je ne comprends rien à votre population. Vous avez des Canadiens anglais, des Canadiens irlandais, des Canadiens français, des Canadiens iroquois ! Mais voulez-vous me dire pourquoi vous vous appelez des Canadiens français ! Pas Français, vous autres ! Mais pourquoi ? Vous avez à peine une goutte de sang français dans les veines.

« Ici, M. Barthe voulut risquer une observation, mais la comédienne ne lui en donna pas le temps. Elle parlait avec une volubilité et une passion débordantes.

- Vous avez un beau pays, mais c'est tout. Depuis vingt-cinq ans l'agriculture a prospéré, mais le reste ? Vous n'avez pas de peintres, vous n'avez pas de littérateurs, vous n'avez pas de sculpteurs, vous n'avez pas de poètes... Fréchette peut-être et un autre jeune... Mais sapristi, vous n'avez pas d'hommes, vous n'avez pas d'hommes !

- Bien, madame, nous avons Sir Wilfrid Laurier, interrompit M. Barthe, que l'Angleterre et même la France ont acclamé.

- Laurier ? Laurier ?... De fait, j'en ai entendu parler un peu hier, par quelqu'un qui était ici.

- Avez-vous une idée, au moins ?

- Il est difficile de juger un pays avec ses nerfs, voulut faire remarquer M. Barthe, mais l'hystérique comédienne n'entendit point. Elle parlait toujours.

- C'est à vous, les journalistes, et à la jeunesse étudiante, à préparer l'avenir et à former le goût et les mœurs d'un pays. Mais les étudiants ! On vient pour les instruire, et ils injurient les professeurs. C'est à Montréal qu'on a vu un conférencier venu pour parler de science et de religion poursuivi par les étudiants ! Ah ! mais, comment entendez-vous donc le progrès ? Vous avez progressé depuis vingt-cinq ans, mais... en arrière.

Et pour exprimer cette opinion la comédienne fit un geste où elle mit tout son mépris.

- Avez-vous lu l'article de *L'Événement*, demanda quelqu'un à un moment où l'actrice paraissait se calmer ?

- *L'Événement*, oh ! non, mais j'ai vu par *Le Soleil* ce qu'il faut penser de ce journal.

- Cet article peut s'expliquer par le désir de ce journal de plaire à l'autorité religieuse, dit un des visiteurs.

- Ah ! oui, je comprends, vous êtes ici, sous le joug du clergé !

- Mais le clergé a fait beaucoup pour les Canadiens français, observe un autre.

- Je suppose, reprit narquoisement la comédienne. Vous lui devez ce progrès en arrière qui vous fait ressembler à la Turquie.

« M^{me} Sarah ayant enfin passé sa crise, les journalistes se retirèrent emportant de leur visite une opinion bien nette et bien unanime que chacun devine. »

Ernest Lafortune, « La censure théâtrale » (1906)¹⁸

Appartenait-il vraiment au journal qui s'intitule « le plus progressiste du Canada » de recommander l'institution d'une censure théâtrale ?

Trois ou quatre écrivains, triés parmi les purs et les intellectuels, seront, j'imagine, chargés de contrôler le choix des pièces, avec droit de *veto* sur celles qui ne répondront pas à l'idéal que ces messieurs se forment du bon théâtre.

Toute œuvre nouvelle devra nécessairement être soumise à leur approbation. Sarah, [Réjane] ou Coquelin, s'ils [reviennent], auront eu soin d'exposer au préalable leur répertoire à MM. de la censure.

Selon *La Patrie*, c'est le seul moyen de sauvegarder sûrement la moralité du théâtre.

Les avertissements ni les interdictions épiscopales n'y peuvent rien. L'intervention du bras séculier est seule jugée efficace.

Sera-t-elle vraiment aussi efficace que l'on dit ? Nous serait-il donné de voir reflourir les pieux mystères et les innocentes soties dont s'émerveillait la foi naïve de nos pères ?

Nous en doutons quelque peu. La censure serait-elle une institution excellente en soi, il n'est pas prouvé qu'elle convienne à l'état actuel de notre société. L'organisation sociale et politique d'un pays n'est pas quelque chose d'absolu qui demeure invariable dans l'évolution de tout ce qui l'entoure. Les circonstances particulières d'ordre physique, moral et intellectuel, influent normalement sur elle et la modifient à leur convenance.

Au temps des religions d'État, alors que la pratique de tel ou tel culte était comprise dans le code civil d'une nation, la confusion voulue de l'autorité religieuse et de l'autorité civile aurait pu favoriser le fonctionnement d'une censure théâtrale. Quand on oblige tous les citoyens d'un même pays à n'avoir qu'une même foi, une même morale, à s'agenouiller aux mêmes heures pour réciter les mêmes prières, on peut bien espérer aussi imposer à chacun l'audition des mêmes pièces de théâtre, jugées également littéraires et morales pour tous.

Une censure établie à Montréal ne trouverait certainement pas ces conditions faciles de fonctionnement.

Et d'abord, quel en serait bien le [critérium] ?

La religion ?

Évidemment non. La liberté des cultes est reconnue par nos lois. L'État n'en doit favoriser aucun en particulier. Il lui est indifférent qu'une pièce de théâtre soit conforme ou non aux dogmes ou à l'histoire de telle ou telle religion.

¹⁸ *Le Nationaliste*, 7 janvier 1906, p. 4.

236 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Si *La Sorcière*, par exemple, est jugée antireligieuse et condamnable par nos évêques, il ne s'ensuit pas qu'un protestant doive s'abstenir d'y assister ; la représentation n'en saurait donc être prohibée d'une façon absolue.

C'est aux pasteurs catholiques à prémunir leurs ouailles contre les œuvres qu'ils jugent malsaines, et les pasteurs protestants ont à l'égard des leurs un devoir analogue.

La censure ne saurait donc se guider que d'après la loi naturelle. C'est une règle très mobile et très incertaine. L'éducation l'a façonnée diversement dans chaque individu. Les circonstances d'âge, de milieu, d'antécédents, [y] ajoutent leur action.

Ainsi, il est bien évident que la lecture de *Sapho* n'est pas également morale pour le jeune homme prêt à essayer l'amour libre et l'innocente enfant qui croit encore aux sauvages.

Qui ne lit habituellement que son paroissien romain et son papier à nouvelles sera plus scandalisé à l'exposé de certaines thèses avancées du théâtre contemporain que ne le seront le mondain ou le lettré habitués par mode ou par profession à la lecture de tels ouvrages. Toutes ces distinctions et beaucoup d'autres seront-elles observées par la censure ? Les échevins auront-ils le loisir d'examiner, en même temps que le thème d'une pièce, toutes les circonstances extérieures qui en accentuent ou en affaiblissent la moralité ? Seront-ils doués du tact et du talent qu'exigerait une telle enquête ?

S'ils ne veulent être taxés d'hypocrisie et de puritanisme, il leur sera très difficile de s'attaquer à autre chose qu'aux œuvres manifestement immorales, à celles dont l'exhibition est un outrage à la morale publique aux termes de notre loi pénale.

Quand le ton d'un théâtre en est descendu à ce degré d'impudeur, il n'est pas besoin d'un tribunal de censure pour réprimer l'abus. Le premier citoyen venu n'a qu'à demander aux tribunaux l'application de la loi. Des théâtres ont été fermés à Montréal, et nous n'avions pas de censure.

Si la lâcheté individuelle, qui paraît s'accroître sans cesse, est cause que l'immoralité puisse s'étaler impunément, qu'il se fonde des ligues de moralité publique à l'instar de celles qui existent en Angleterre, se donnant pour mission d'instituer les poursuites d'intérêt général.

Non seulement nous nions l'efficacité du remède préconisé par M. Tarte, mais nous demandons au directeur de *La Patrie* par quel principe il en légitimerait l'adoption.

Si la sauvegarde de la morale publique autorise une pareille atteinte à la liberté, il faut naturellement étendre l'application de la règle et réclamer l'établissement d'une censure des journaux.

La presse et le théâtre sont deux facteurs de moralité trop identiques pour ne pas jouir de la même liberté d'action.

Il est garanti aux uns et aux autres une latitude qui ne nous paraît pas excessive, qui, en tout cas, est loin d'équivaloir à la licence absolue du bien et du mal.

On a vu des journaux poursuivis en justice et obligés de suspendre leur publication, de même que des théâtres avaient été fermés. La police de répression qu'on exerce à leur égard est certainement préférable à la police de surveillance soupçonneuse et inquisitoriale dont l'établissement d'une censure consacrerait le principe.

Le devoir de la presse n'est certainement pas de travailler à faire restreindre la liberté du théâtre. Quand il se joue une pièce mauvaise, un journal doit à ses lecteurs de ne pas le leur présenter sous des dehors trompeurs. Voilà qui serait plus généreux que de vouloir bâillonner le théâtre, et surtout plus brave.

Quelle quiétude et quelle jouissance pour certaine presse, le jour où aucune pièce ne serait jouée sans avoir été approuvée par la censure ! Elle empocherait sans scrupule et sans remords le prix des annonces. Surtout on ne pourrait plus lui reprocher de faillir à son devoir, car d'autres s'en seraient chargés pour elle.

La presse n'a pas le courage de dénoncer les mauvaises pièces de théâtre, qu'elle porte au moins la responsabilité de sa lâcheté. C'est d'un cynisme un peu outré que de vouloir restreindre la liberté d'autrui pour se soustraire à une obligation morale de premier ordre.

Marie Le Franc, « *L'Abbé Constantin* » (1906)¹⁹

Le théâtre des Nouveautés se surpasse et nous a donné, à la représentation de *L'Abbé Constantin*, un bel exemple de l'effort harmonieux de ses artistes vers une toujours plus parfaite interprétation des chefs-d'œuvre français.

À entendre *L'Abbé Constantin*, on éprouve la surprise précieuse et rare de retrouver dans la pièce les qualités que nous aimâmes dans le livre. Il est vrai que le roman de *L'Abbé Constantin*, étant une série de tableaux champêtres ou mondains, qui tiennent du conte par l'impression d'ensemble qui s'en dégage – un conte où les reines épouseraient les bergers – et au contraire, de la plus franche, de la plus naïve, de la plus simple réalité par le cadre où ils se déroulent, il était facile de transporter à la scène ces tableaux, sans y faire de modifications essentielles.

Et elle s'écoute comme un conte aussi, cette jolie idylle qui a besoin, pour que le spectateur en jouisse, de son indulgence, je dirais plus, de sa complicité tacite. Nous sentons bien qu'il y a quelque chose de romanesque et même d'un peu invraisemblable dans cet [engouement] soudain et durable de deux belles Américaines riches, mondaines et flirteuses, pour une maison de campagne, un curé de campagne, un officier de campagne, ou du moins de très petite ville, et de pauvres gens de campagne dont les taudis ressemblent à des étables et où ne se risquent pas sans se compromettre les falbalas de Suzie et de Bettina. Et dire que la pièce est romanesque n'est pas une critique : de ce qu'un conte soit invraisemblable, il ne [s'ensuit] pas que les enfants, même les grands enfants, n'y trouvent un plaisir

¹⁹ *Le Nationaliste*, 1^{er} avril 1906, p. 4.

238 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

extrême ; au contraire ; mais il faut assister à *L'Abbé Constantin* avec l'esprit volontairement crédule de l'enfant qui écoute un conte, et ce conte ainsi nous paraîtra charmant et nous reposera des mélodrames à grands fracas, des farces bouffonnes, et même des pièces à thèse qu'on n'est pas toujours disposé à entendre.

Ceci dit, quelques mots de l'interprétation. Ah ! que M. Lefrançais a réalisé sans exagération le type candide jusqu'à la naïveté, bon jusqu'à la sainteté, du curé de campagne tel qu'on les désirerait tous ! Ah ! que M^{lle} Gondy – Suzie – nous a tenus sous le charme de son sourire fin, doux, un peu hautain de grande dame qui s'amuse à jouer un rôle de fée dans ce presbytère de village... Nous la remercions de la silhouette d'élégance et de beauté, des gestes jolis dont elle réjouit nos yeux, et de la voix un peu grave, aux inflexions métalliques, de la voix d'or brut – une anomalie de sa personne blonde – dont elle dérouté, surprend, et peu à peu berce nos âmes... M^{lle} Bienfait – Bettina – a été charmante de jeunesse, de sincérité et de grâce. Le seul reproche qu'il convienne de faire à ces deux artistes, c'est de ne s'être pas assez « américanisées ». N'oublions pas que Madame Scott adore flirter, en tout bien tout honneur, que Richard Scott est un mari de coulisses, un mari pas gênant, et que Bettina en est à son trente-cinquième prétendant ! Aussi, quoi qu'elles soient descendues en plein conte bleu, elles sont bien l'une et l'autre filles de la libre Amérique, et nous aurions désiré plus de spontanéité dans l'attitude, plus d'animation dans la physionomie, plus de vivacité dans la parole, chez M^{lle} Gondy particulièrement.

Excellente aussi M^{me} Berthall – la comtesse de Lavardens –, un tempérament d'artiste ; excellent, M. Perny – Jean Reynaud –, de figure et de voix sympathiques.

Il est regrettable que M. Prévost – Paul de Lavardens –, qui possède de l'entrain, un don de joie communicative, exagère ses effets jusqu'à la bouffonnerie, regrettable aussi que certain public, voulant rire à tout prix et à tout moment, soit aux aguets de ces exagérations bouffonnes et y applaudisse, encourageant ainsi dans une [voie] détestable un acteur qui a assez de qualités pour réussir par de plus nobles moyens. Enfin, dans des rôles moindres, mais non pas les moins difficiles à tenir, nous avons applaudi M^{me} Durand – Pauline – et M. Darcy – Bernard.

À tous ces excellents artistes, à la vaillante troupe des Nouveautés, nous disons : à la semaine prochaine, dans *Le Maître de forges*, de Georges Ohnet.

Deplans [pseudonyme de Charles Holmes], « Tribune libre. *Raffles* et... *Raffles* » (1907)²⁰

L'occasion nous fut donnée, la semaine dernière, de pouvoir faire un parallèle entre les troupes des Nouveautés et du National. Toutes deux jouaient la même pièce, *Raffles* de Hornung et Presbey, le succès des deux continents.

La version donnée aux Nouveautés est de M. Dario Nicomedi, elle [a été] jouée avec succès à Paris, au petit théâtre de la rue Blanche, l'ancienne salle de

²⁰ *Le Bulletin*, 3 novembre 1907, p. 2.

l'Œuvre, devenue depuis la propriété de M^{me} Porel (Réjane). Le style en est d'une pureté classique, mais le « traducteur » n'a pas borné son rôle à traduire la pièce, il a changé, supprimé des scènes entières, ce n'est donc plus qu'un *Raffles* revu, corrigé et... diminué qu'il nous donne, une adaptation plutôt qu'une traduction. On n'y trouve pas, il est vrai, de ces déclamations mélodramatiques destinées à soulever l'enthousiasme tantôt de l'une, tantôt de l'autre part du public, mais des caractères et des passions logiquement développés autour du fait.

Au National, on nous donne une traduction « *verbatim et literatim* » de la pièce jouée ici il y a quelques années par l'acteur anglais Kyrle Bellew. La traduction est d'un style non pas éclatant mais correct.

La pièce est très habilement mise en scène chez Heurion, sauf quelques gaffes de l'accessoiriste qui prêtent un peu au ridicule, ainsi au troisième, pourquoi ces « *bats* » de baseball accrochés au mur, l'action se passe en Angleterre, où l'on ne joue pas le jeu national américain, c'est des « *cricket sticks* » qu'il eut fallu.

M. Cazeneuve a réalisé une mise en scène très harmonieuse et vivante. Au premier il nous montre un hall du château d'Amersteth, la lune éclaire la terrasse qui donne accès au hall, le tout d'un effet très pittoresque. L'appartement de l'élégant clubman au troisième eut pu être mieux, c'était tout de même bien.

Un mot de l'interprétation. Le public, seul juge au théâtre, [donne] fort souvent tort à ceux-là mêmes qui ont les meilleures raisons de croire qu'ils ont raison, que les artistes mentionnés ne s'offusquent pas de ma franchise.

À vrai dire, la pièce n'est point très parfaitement rendue aux Nouveautés. M. Mauger prête à *Raffles* un charme très féminin ; il tient d'ailleurs le personnage avec assez de conviction, mais ce n'est pas très réussi. Il n'a pas su donner tout le fini voulu à l'interprétation du rôle difficile de *Raffles* et il a complètement gâté la dernière scène du quatrième, celle de l'évasion, en [lui] donnant des tournures de gros mélo, qui manquaient de réalisme.

Cazeneuve rend sympathique le personnage du gentleman-cambrioleur. Il a joué avec tant d'expression et de chaleur persuasive qu'il a su donner l'illusion du personnage. D'ailleurs, il faut à Cazeneuve des personnages compliqués, difficiles, de qui sa subtilité naturelle s'accommode, il n'est point fait, je pense, pour les rôles de violence simple, d'ardeur directe, de signification immédiate.

Dans Bedford, Dutet a dessiné une curieuse silhouette de détective amateur ; il a poussé par moments jusqu'au grotesque, mais son réalisme n'a rien eu d'excessif.

Lombard se montre véritablement extraordinaire dans le personnage difficile du détective à la fois homme du monde et policier. Il a présenté d'une façon vraisemblable, et non sans talent, le rôle difficile de Bedford.

M^{lle} Farnès est délicieuse de justesse, de grâce et d'émotion même en Gwendolyn, mais combien plus séduisante et adroite, M^{me} Vhéry, dans le même rôle, elle a eu de véritables angoisses sans aucune niaiserie du mélodrame. J'aimerais à entendre cette artiste dans des œuvres poétiques auxquelles la destinent la mélodie incomparable de sa voix et son parfait instinct du rythme.

240 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

M^{me} Sanzi, aux Nouveautés, a composé avec talent le rôle de Madame Vidal, et M^{me} Servany, au National, a fait tout son possible pour être mieux que bien.

Aux Nouveautés, MM. Bérenger, Leclercq et Fleury, au National, MM. Colin, Fillion et Hamel, méritent des éloges.

Un mot, un seul à M. Paul Marcel, puis j'ai fini. Vous étiez un apache idéal, casquette à pont, mouchoir rouge, espadrilles, etc., mais... il y a un mais, la Villette est loin de Londres et le « *thug* » de Londres ne ressemble en rien à l'apache parisien. « *When in Rome do as Romans do* », ce manque d'observation a quelque peu diminué votre interprétation.

Georges-Henry Robert, « Lettre de l'éditeur à M. Germain Beaulieu » (1908)²¹

Cher Monsieur,

Je viens vous demander une préface pour *L'Annuaire théâtral*. Vous ne me refuserez pas cette faveur quand je vous aurai dit pourquoi j'ai entrepris cette publication.

Il y a sept ou huit ans, nous est né le théâtre canadien-français. Depuis, j'ai constamment entendu dire qu'une bonne publication théâtrale serait de nature à aider au soutien de nos théâtres comme à l'éclosion d'une littérature théâtrale chez nous. Quelques essais surgirent ci et là, mais ils furent tous d'une durée éphémère ; et cependant, j'arrive aujourd'hui, moi aussi, avec une publication qui est plus qu'un essai, puisque c'est un véritable volume qui sera suivi, chaque année, d'un semblable volume.

La tâche, je l'avoue, est aussi lourde pour moi qu'elle eût été pour un autre ; au point de vue *business*, cette entreprise est certainement mauvaise – c'est du moins ce que n'a cessé de me répéter un banquier de mes amis – mais l'idée d'éditer un « n'importe quoi théâtral » étant arrêtée, je me suis lancé tête baissée dans l'affaire.

Un énorme point d'interrogation se planta alors devant moi dès le début : quel genre adopter ? Le journal ? L'expérience – basée sur la courte vie du *Théâtre*, du *Journal des théâtres*, de *L'Entr'acte*, de *L'Étincelle*, de *La Vie artistique*, etc. – en avait prouvé l'inutilité. Une revue ? Encore moins. Restait l'annuaire. C'est à ce livre que je m'arrêtai.

Après avoir décidé du format et de la quantité à tirer, après avoir choisi un papier, après avoir calculé le coût, je vis que le « n'importe quoi théâtral » devenait une chose colossale, et le spectre d'une somme de deux mille dollars se dressa devant mes yeux... et me fit songer qu'il n'est pas toujours commode de ne pas être millionnaire ; ce qui n'empêche qu'un beau matin, je me trouvai lié avec un imprimeur qui s'engageait à me tirer avec une promptitude fabuleuse – je la connais maintenant, la promptitude des imprimeurs – quatre mille exemplaires de deux cent soixante pages.

²¹ *L'Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, 1908, p. 5-6.

Mais, dans un livre de deux cent soixante pages, il en entre des articles et des illustrations : où trouver tout cela ? Tel un mendiant en quête de son pain quotidien, je me mis courageusement – je me suis aperçu, depuis, que j’ai un peu de courage, des fois – à la recherche de la matière à lire, espérant que cette besogne me serait assez facile. Et je commençai mon chemin de croix, frappant à toutes les portes, sollicitant une page, une ligne, un mot pour l’amour... du théâtre. La première réponse me figea sur place : « Un article ? Vingt-cinq dollars, et vous l’aurez, cet article. » Ça me parut lugubre. Heureusement, ainsi que vous pourrez le constater, j’ai trouvé des personnes charitables ; et, à force de mots, de lignes et de pages, je suis parvenu à composer un texte inédit ; intéressant et varié.

Je ne vous énumérerai pas les refus que j’ai essuyés. J’en ai toute une collection : des polis, des peu polis, des gais, des bourrus, des jolis, des grimaçants. Parfois, l’on ne daignait même pas répondre. J’ai pensé – je le crois encore – que les réponses m’arriveront un jour ou l’autre sous forme d’articles dont profitera *L’Annuaire* de 1909.

Et voilà que mon annuaire théâtral est sur le point de voir le jour. Quelle somme de travail, de patience et de temps, il m’aura coûtée ! Vous ne pouvez pas vous imaginer ce que c’est que d’entreprendre pareil ouvrage, sans le sou, seul, horriblement seul, surtout si vous mettez en ligne de compte que, ne pouvant y consacrer tout mon temps – il faut bien que je gagne ma vie par quelque travail qui rapporte –, je n’ai eu que mes soirées, je pourrais dire, mes nuits, pour m’occuper de l’impression, de l’illustration, de la publicité, de la recherche de renseignements, notes et matériaux pour articles, de la course aux collaborateurs, de la correction des épreuves, etc., etc.

Je veux bien croire qu’on aurait pu faire mieux ; mais que voulez-vous ? J’ai dû prendre la place de celui « qui aurait pu faire mieux » ! Celui-là ne doit pas m’en vouloir. Quant à vous, vous allez me prouver que vous m’avez compris, en m’accordant la faveur que je viens de solliciter : celle d’une bonne petite préface qui fera comprendre au public qu’il doit être indulgent à mon égard, et qu’il doit faire tout son possible pour m’aider ; car si chacun n’y va pas de son petit dollar, moi, je perds les deux mille que m’a coûté *L’Annuaire théâtral*.

Et comme je suis assuré d’avance de votre bonté, je vous prie d’accepter immédiatement l’expression de mes sentiments les plus dévoués.

L’ÉDITEUR, GEO[RGES] H[ENRY] ROBERT

Étienne Henriot, « Les bienfaits du théâtre » (1908)²²

L’implantation du théâtre français à Montréal est peut-être l’étape la plus importante de notre acheminement progressif vers l’émancipation intellectuelle.

Mais puisque tous les esprits pondérés et indépendants s’accordent à dire que l’acclimatation du théâtre est une conquête sur la passivité routinière qui, il n’y a

²² *L’Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, 1908, p. 26-27.

242 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

pas douze ans, déteignait sur toutes nos actions, il convient de démontrer que cette conquête est un progrès réel et bienfaisant. Pour cela il faut examiner le bien et le mal qui en découlent.

Le mal, d'abord, je ne le vois nulle part. J'ai beau me creuser la cervelle, imaginer des périls chimériques, faire des hypothèses invraisemblables, je ne puis arriver à concevoir ce qui pourrait menacer la quiétude des spectateurs ou jeter une perturbation dans leur vie. À d'autres donc à démontrer ce mal. Si l'on parvient à nous le signaler, et s'il est de nature à compromettre les destinées ou seulement la dignité de notre race ; nous nous joindrons aux adversaires du théâtre, et selon l'occurrence, nous combattons ses tendances et même son existence.

En attendant, voyons le bien que le théâtre français a fait et continuera de faire à Montréal.

Je passe sur l'intérêt philologique de la plupart des représentations, sans même faire remarquer que, pour beaucoup, cela a servi d'enseignement.

Je ne tiens pas compte non plus de la curiosité éveillée par certains spectacles empruntés à l'histoire, lesquels ont provoqué chez bien des jeunes gens studieux des recherches faciles et intéressantes.

Je ne parle pas davantage des leçons de diction, dont tant de gens ont fait leur profit.

Je ne vois pas non plus l'utilité de mentionner l'innocent et puissant attrait que la mise en scène exerce sur le regard, formant le goût et communiquant à l'esprit une tendance à mettre toutes choses en harmonie selon une esthétique fantaisiste et gracieuse.

Tout cela est en quelque sorte métaphysique et échappe à un contrôle immédiat et exigeant. Mais ce qui est visible, ce qui est tangible, ce sont les transactions multipliées et avantageuses auxquelles l'existence de nos théâtres a donné lieu.

On peut évaluer la clientèle régulière de ces théâtres à une dizaine de mille personnes. Eh bien, il n'est pas une seule de ces dix mille personnes, allant au théâtre assidûment ou à de longs intervalles, riches ou pauvres, qui ne fasse une dépense spécialement occasionnée par le théâtre.

Combien d'hommes se sont fait confectionner des habits de soirée ? Combien de femmes ont renouvelé leurs robes de gala ? Que de mantilles, de mantelets, de manteaux, de capuches, de fourrures, de plumes, de fleurs, de bijoux, de chaussures, de gants, de jumelles, de dentelles, de chapeaux, de lingerie, de cravates, de rubans, etc., etc., etc., sont sortis des magasins, et qui seraient restés chez les marchands si les théâtres ne provoquaient cette émulation de luxe si profitable au bien-être général ?

Que de gens, grâce au théâtre, directement ou indirectement, peuvent passer la dure saison sans être contraints de se livrer à un labeur pénible et aléatoire ?

Et les cochers, que de profits supplémentaires peuvent-ils réaliser ?

Et les petits soupers intimes au foyer, à la rentrée de monsieur et de madame, n'ont-ils pas augmenté les affaires des marchands de comestibles, des pâtisseries, des marchands de vins fins ? N'est-il pas charmant et tout naturel, au retour d'une

représentation qui est pour nous une fête souvent imprévue, d'échanger nos impressions autour d'une table délicatement servie ?

Le théâtre est une source si précieuse de transactions favorables au commerce de détail, qui n'est autre chose que le levier du bien-être public, que les municipalités des pays européens s'imposent des sacrifices pour assurer, par une subvention raisonnable, l'existence d'un théâtre dans leurs villes.

Mais il y a mieux que des profits pour les commerçants dans l'habitude que l'on a prise d'aller au théâtre. Je connais des jeunes gens dont le budget est mince et qui, pour satisfaire leur désir d'assister aux représentations diverses données chaque semaine, ont renoncé aux parties de « poker » dominicales, dans lesquelles ils perdaient habituellement une somme supérieure à celle qu'ils consacrent à l'achat de leurs places au théâtre. Ainsi, leur goût pour un plaisir relevé les a fait renoncer à une habitude que des gens, peu sévères cependant, qualifient de perverse.

Voilà, en quelques lignes, les principaux bienfaits qui résultent de l'existence du théâtre à Montréal.

Rémi Tremblay, « Le théâtre français au Canada » (1908)²³

M. Rémi Tremblay est né à Saint-Barnabé, Québec, le 2 avril 1847. À seize ans [il] s'enrôle dans l'armée américaine. Prend part à plusieurs batailles. Fait prisonnier de guerre, il passe six mois à la prison Libby.

En 1877, commença à se faire un nom dans les lettres et le journalisme. A collaboré à presque tous les journaux canadiens du pays et des États de la Nouvelle-Angleterre. À son retour d'Europe, [en] 1889, devient rédacteur de *La Patrie*.

M. Tremblay s'est distingué par ses poésies populaires. A fait paraître *Caprices poétiques, Un revenant, Coup d'aile et coup de bec, Boutades et rêveries*. Mais en plus de *L'Intransigent*, et une autre pièce inédite, a écrit un assez grand nombre de poésies, etc., pour former quatre forts volumes.

M. Tremblay est un travailleur et un studieux. Parle le français et l'anglais correctement, et connaît l'italien, l'espagnol, le portugais, l'allemand et même un peu l'hébreu.

Est enfin un espérantiste de première force.

Quelques années à peine se sont écoulées depuis que le théâtre français s'est établi en permanence à Montréal. Ailleurs, au Canada, il n'y a rien en fait de théâtre français permanent. C'est à peine si l'on peut, de temps à autre, un peu au hasard de l'initiative individuelle, entendre quelques pièces empruntées au répertoire anonyme des collègues et des couvents. Ce n'est pas avec cela, il faut bien l'avouer, que l'on peut s'attendre à développer le goût de l'art dramatique.

²³ *L'Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, 1908, p. 47-48.

244 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Avec la meilleure volonté du monde, des ex-pensionnaires viendront vous réciter des scènes, assurément très pieuses et très morales, mais peu propres à électriser un auditoire ; à moins que ce ne soit des ex-collègues qui viennent vous initier aux beautés de *Vildac* ou du *Roi des oubliettes*. L'auditoire applaudit de confiance et pousse même la bonne volonté jusqu'à s'émouvoir, mais ses facultés d'appréciation ne se développent pas outre mesure.

Nous n'avons pas ou presque de traditions dramatiques, et celles que nous avons sont de date trop récente pour avoir pu influencer beaucoup sur la production indigène des pièces de théâtre. Cela explique pourquoi celles-ci sont peu nombreuses. Je veux parler de celles qui ont quelque valeur, et il y en a quelques-unes, mais je me garderai bien de les énumérer de crainte de tomber dans l'erreur commise par presque tous ceux qui ont entrepris d'apprendre notre littérature canadienne.

Pourtant, rien ne me serait plus facile que de nommer celles que je connais et de considérer toutes les autres comme non avenues. C'est à l'aide de ce procédé, très commode pour la critique improvisée mais très injuste pour les éternels oubliés, que l'on est parvenu à réduire à sa plus simple expression le chiffre déjà très modeste de notre production littéraire et dramatique.

Nous pourrions être beaucoup plus avancés que nous ne le sommes sous ce rapport, comme sous bon nombre d'autres. Si nous n'avons pas marché plus rapidement, ce n'est pas de la faute de notre public, les auditoires canadiens étant d'ordinaire assez intelligents pour apprécier une bonne pièce.

Ce n'est pas même exclusivement la faute des faiseurs et défaiseurs de réputations qui se donnent tant de peine pour empêcher les gens de soupçonner le nombre presque scandaleux de nos hommes de talent. C'est la faute des circonstances où nous sommes placés.

Nous sommes un peuple jeune, trop jeune pour avoir éprouvé le besoin de remettre à leur place les bonshommes qui ont entrepris de régler nos enthousiasmes.

La saine critique n'existe pas chez nous. Entre le dithyrambe et l'éreintement il n'y a pas de milieu. Ou plutôt, il y a un moyen terme auquel on a recours lorsqu'on ne veut pas louer et qu'on n'ose pas démolir, c'est la conspiration du silence, peu dangereuse dans les milieux où la vie intellectuelle est intense, très puissante chez les gens qui ont l'habitude d'accepter de confiance toutes les opinions qui leur paraissent rallier la majorité des suffrages.

Tant que la réputation des hommes de mérite dépendra du bon vouloir des coteries, les essais les plus dignes d'encouragements resteront ignorés. Mais que l'on daigne une bonne fois s'apercevoir des nobles efforts tentés par ceux qui n'ont jamais eu ni le loisir ni l'intention de jouer des coudes dans la mêlée où se bousculent les arrivistes, et vous verrez qu'il surgira parmi nous de bons dramaturges en nombre suffisant pour alimenter notre scène française et lui fournir des pièces conformes aux mœurs, aux tendances et aux aspirations de nos populations franco-canadiennes.

L'Annuaire théâtral est appelé à rendre des services signalés à tous ceux qui s'occupent de théâtre français en notre pays. Qu'il me permette de lui offrir les

meilleurs souhaits du plus inexpérimenté de tous les scribes qui aient jamais travaillé pour la scène canadienne.

Benjamin Sulte, « L'ancien théâtre canadien » (1908)²⁴

M. Benjamin Sulte est né en 1841. Il commença dès l'âge de vingt ans à publier des vers, de la prose, des récits légers, puis des pages d'histoire, et cette production n'a jamais cessé depuis – elle est régulière comme le rendement d'une machine – de sorte que la somme totale en est grande aujourd'hui.

Son œuvre principale est l'*Histoire des Canadiens français* [1882] – c'est-à-dire non pas celle des gouverneurs et des sommités administratives, mais bien des humbles cultivateurs, la chair et les muscles du pays.

L'art de mettre à profit tous les petits moments est assez peu compris et encore moins pratiqué. On ne se figure pas ce que les courts loisirs de chaque semaine peuvent produire d'ouvrage, sans fatigue, sans effort, car la tâche ne dure qu'un certain nombre de minutes. C'est le procédé de M. Sulte. Il dit que ce que l'on a pensé sur un point quelconque s'exprime en une demi-heure d'écriture, et que la rédaction n'a pas besoin de retouche, tandis que le travail de deux heures exige toujours des corrections, souvent une refonte. Et toutes ces miettes font des volumes.

Ceux qui étudient notre passé sont tous d'accord à reconnaître que M. Sulte a éclairci une foule de textes non compris, ou mal expliqués, ou modifiant le sens des choses. Il fouille les archives et nous donne ce qu'il trouve en l'ajustant à la place requise. Sans chercher les effets de style, sa plume dit net et droit ce qu'il pense – résultat : on le lit beaucoup.

Citons le billet suivant qu'il nous adresse : « Vous ne ferez rien d'intéressant sur le chapitre de ma carrière, attendu qu'elle est aussi banale que possible. J'ai tâté de sept ou huit métiers – qui donc n'en a pas fait autant ? Le seul qui m'a plu est... teneur de livres de l'histoire. Et voilà ma biographie. »

Le premier spectacle qui réunit un auditoire au milieu des forêts du Canada se composait d'une pile de grands morceaux de bois curieusement ajustés et à laquelle on mit le feu en cérémonie, le soir du 24 juin 1636, à Québec, pour honorer saint Jean-Baptiste à la mode de Normandie – car il n'y avait encore que des Normands dans la naissante Nouvelle-France. Depuis lors, la coutume se continue... Mais ce n'est pas cela que vous me demandez. Je vous entends.

Lisons d'abord ce passage du *Journal des Jésuites* : « Le dernier jour de l'an 1646, on représenta une action dans le magasin, du *Sit*. Nos Pères y assistèrent pour la considération de Monsieur le Gouverneur (de Montmagny) qui y avait de l'affection et les Sauvages aussi, savoir, les Pères de Quen, Lalemant (Gabriel) et

²⁴ *L'Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, 1908, p. 50-56.

246 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Defretat ; le tout se passa bien et il n'y eut rien qui put mal édifier. Je priai Monsieur le Gouverneur de m'en exempter. » En marge est le mot « Comédie. »

Le Père Jérôme Lalement, supérieur, s'était donc excusé, mais les autres religieux étaient présents. Le fait est que la pièce se jouait dans l'édifice où ils habitaient en partie – le magasin des Cent-Associés. Il n'y a rien pour nous dire si les acteurs étaient leurs élèves. Depuis six ou sept ans que le collège des Jésuites existait, on peut supposer la chose possible, du moins pour quelques rôles.

Corneille n'a peut-être jamais su que les Sauvages avaient « de l'affection pour le *Sit* ». En tous cas, ce n'était pas la première fois, depuis dix ans, qu'il voyait l'orthographe du nom de son héros travestie de la sorte ou changée en *Cite* et en *Side* sous la plume de ses compatriotes.

Autre passage du *Journal* : « Le 27 février 1647, il y eut un ballet au magasin : c'était le Mardi-Gras. Pas un de nos Pères ni de nos Frères n'y assista, ni aussi des filles (élèves) de l'hôpital et des Ursulines, sauf la petite Marsolet. »

Je suppose que Marie Marsolet, qui épousa, en 1652, Mathieu d'Amours des Chauffours, se trouvait chez Louis Théandre Chartier de Lotbinière, le 4 février 1667, où eut lieu « le premier bal du Canada », d'après le *Journal des Jésuites*.

« Le 4 décembre 1651, se représenta la tragédie d'*Héraclius* de Corneille. » Ce devait être par les élèves du collège, comme aussi la pièce suivante : « Le 16 avril 1652, se représenta la tragédie du *Seide* de Corneille. » Décidément le *Cid* n'avait qu'un pas à faire pour tourner en *Cidre*.

« Le 28 juillet 1658, Monsieur le Gouverneur (d'Argenson) nous fit l'honneur, avec M. l'abbé Queylus, de dîner chez nous, où il fut reçu par la jeunesse du pays d'un petit drame en français, huron et algonquin, dans notre jardin, à la vue de tout le peuple de Québec. Le dit sieur gouverneur témoigna être content de cette réception. »

« Le 3 août 1659 fut représentée dans notre chapelle de Québec l'action en l'honneur de Monsieur l'évêque de Pétrée. Tout alla bien. »

Il est probable que l'intendant Talon, de 1665 à 1670, fit jouer à Québec quelques pièces du théâtre français. Le comte de Frontenac disait en 1694 : « Des tragédies ont été représentées de tout temps en ce pays. »

Ce serait le lieu de parler de la musique. Il suffira de mentionner le fait en passant : cet art était enseigné au collège des Jésuites.

Pas de théâtre digne de ce nom sans la langue cultivée. Sous ce dernier rapport, notre situation a toujours été bonne, je dirai même exceptionnellement favorable. Nous sommes un peuple transplanté qui a laissé en France ses anciens patois et qui a fondu, en Canada, tous ses accents, de manière à n'en conserver aucun.

Les premiers Canadiens sont venus de Normandie, Beauce, Perche, Anjou. Plus tard, le Poitou, Paris, la Gascogne ont fourni des contingents. Le Normand a tout absorbé, mais il n'a plus guère d'accent et, sous le rapport des termes, locutions, constructions de phrases, il s'est modifié, son fond s'est enrichi.

Au temps de l'établissement du Canada, la langue parisienne était moins correcte que celle de la région d'où nous sommes sortis. Les œuvres classiques – de

l'âge le plus brillant de la littérature française – font voir que la prononciation des Canadiens est la même que celle de l'époque de Henri IV, Richelieu, Louis XIII, et Louis XIV – soit de 1580 à 1700.

Le berceau de la langue française fut le Poitou, Paris, la Normandie. Les neuf dixièmes des Canadiens viennent de ces régions. Nos écoles ont commencé avec nos premières familles sur ce sol nouveau. Les femmes, jusque vers 1800, recevaient plus d'instruction que les hommes. Ceci est à méditer.

De tout temps depuis l'origine de la colonie, le théâtre a été l'un des amusements favoris de la bonne société. Ce que l'on appelle en France les salons littéraires existaient parmi nous. Toute proportion gardée, cela signifie quelque chose : le goût des lettres existait d'une manière pratique. Notre langue s'est épurée dans ce milieu et elle a pris force de loi parmi le peuple. Rien n'est plus vrai que cette affirmation. Quiconque étudie avec soin l'histoire du Canada ne peut dire autrement. Et, néanmoins, nous n'étions pas venus ici pour cultiver le beau langage, mais pour abattre la forêt, remuer la terre et vivre librement. Ce dernier point a occasionné bien des luttes.

C'est au théâtre et chez les poètes que se conserve mieux la langue. Celle des Canadiens est justifiée par les rimes de Corneille, Racan, Chapelain, Scarron, Scudéry, Quinault, Molière, Racine, Boileau, La Fontaine, Perrault, Malherbe.

Le Père Germain Allard, récollet, visita la colonie en 1670. Parlant de lui en 1691, le Père Chrétien Le Clercq disait : « J'avais peine à comprendre ce que me disait un jour un grand homme d'esprit... que je serais surpris de trouver au Canada d'aussi honnêtes gens que j'en trouverais ; qu'il ne connaissait pas de province du royaume où il y eut à proportion et communément plus de fond d'esprit, de pénétration, de politesse, de luxe même dans les ajustements, un peu d'ambition, désir de paraître, de courage, d'intrépidité et de génie pour les grandes choses. Il nous assurait que nous y trouverions même un langage plus poli, une énonciation nette et pure, une prononciation sans accent... Il est vrai que lorsque je fus sur les lieux, je connus qu'on ne m'avait rien flatté, la Nouvelle-France étant en cela plus heureuse que les pays nouvellement établis dans les autres parties du monde. »

« Au Canada, on parle parfaitement bien, sans mauvais accent », disait Bacqueville de Potherie, en 1700.

Les témoignages abondent là-dessus. J'en ai fait un livre.

« Nulle part ailleurs on ne parle plus purement notre langue. On ne remarque même aucun accent chez les Canadiens. » (Charlevoix, 1720)

L'abbé Joseph Thouillier d'Olivet dit dans son *Traité de la prosodie française*, 1736 : « On peut envoyer un opéra au Canada, et il sera chanté à Québec, note pour note, sur le même ton qu'à Paris, mais on ne saurait envoyer une phrase de conversation à Montpellier ou à Bordeaux et faire qu'elle y soit prononcée syllabe pour syllabe comme à la cour. »

« Les paysans canadiens parlent très bien le français », écrivait Montcalm en 1756.

248 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

M. Xavier Marmier observe, en 1851, que « au Canada, l'on garde, dans l'usage de notre langue, cette sorte d'atticisme du grand siècle... Le peuple lui-même parle assez correctement et n'a pas de patois. »

« La prononciation des Canadiens ressemble à celle des paysans de la Basse-Normandie. Le français des campagnes de la province de Québec est peut-être plus pur que celui des villes. » (Gauldrée-Boileau, 1862)

« Le langage des campagnes au Canada est plus correct que celui des paysans de presque toutes les parties de la France. » (Emmanuel Blain de Saint-Aubin, 1867)

« Un paysan canadien serait plus chez lui au Théâtre-Français qu'un Picard ou un Franc-Comtois. » (Eugène Réveillaud, 1884)

Retournons au XVII^e siècle.

Il est certain que l'abbé de Saint-Vallier fit une démarche auprès de M. de Denonville, en 1685, pour l'induire à ne pas encourager le théâtre ; le gouverneur se conforma à cet avis. Devenu évêque, le même ecclésiastique renouvela sa recommandation à M. de Frontenac, vers 1691, mais sans beaucoup de succès.

On cite *Nicomède*, de Corneille, et *Mithridate*, de Racine, parmi les pièces jouées au château Saint-Louis, sous l'égide de Frontenac. À la manière dont celui-ci parle en 1694, on voit que d'autres représentations avaient eu lieu. Le gouverneur proclame bien haut que personne ne pouvait y trouver à redire – cette affirmation est d'autant plus vraisemblable que nulle plainte n'avait été proférée – mais nous allons voir ce qui se passait à Québec, à propos de théâtre, à l'heure où cette explication se faisait entendre devant le Conseil.

Le sieur Jacques-Théodore Cosineau de Mareuil, lieutenant dans les troupes, logeait chez M. de Frontenac et amusait la compagnie qui s'y réunissait d'habitude. Le 17 janvier 1694, M^{gr} de Saint-Vallier publia deux mandements : l'un « sur les discours impies », nommant Mareuil ; l'autre « au sujet des comédies » – pour dénoncer le *Tartuffe* que Mareuil montait dans le moment. Ceci donna lieu à une singulière transaction. L'évêque offrit cent pistoles à Frontenac pour empêcher la représentation. Frontenac accepta l'argent et reçut plus tard une verte réprimande du roi à cause du caractère étrange de ce don ; mais *Tartuffe* ne parut pas.

L'évêque demanda une enquête contre Mareuil pour avoir porté scandale par les propos visés dans le mandement. Alors, le feu prit partout ! Le Conseil se hâta de procéder afin de mettre Frontenac mal à l'aise. Mareuil cria qu'on le maltraitait. Les animosités personnelles s'en mêlèrent. L'intendant Champigny fit flèche de tout bois en tirant sur Mareuil pour atteindre le gouverneur.

En octobre, ce dernier fit emprisonner Mareuil, le tenant à la disposition du Conseil qui semblait alors vouloir laisser mourir l'affaire. On se reprit à ferrailer. Le 29 novembre, autre coup de théâtre : Frontenac libère Mareuil à la barbe des conseillers. Tout le monde était en l'air. Les querelles se succédaient entre les puissances – ravivant celles des années passées qui avaient été nombreuses, comme chacun sait. Il est probable que le gentil lieutenant s'embarqua pour la France l'été suivant, car on n'en retrouve plus de trace après sa sortie de prison.

Et le combat finit, faute de combattants.

Cette étude n'est pas complète. Je marche à grands pas. Voyons à présent le régime anglais.

L'un des premiers livres imprimés à Montréal (1776) fut une tragédie en trois actes intitulée *Jonathas et David*, que l'on joua au collège Saint-Raphaël, dans le château Vaudreuil, côté sud-est de la place Jacques-Cartier. Deux ou trois fois l'année, cette institution donnait des séances dramatiques. *Jonathas et David* était applaudi par les Montréalais au lendemain de l'évacuation des troupes américaines, l'été de 1776. Le prologue formait un récit, débité par Ignace Bourassa Laronde. *Saul*, roi d'Israël, avait pour interprète Charles-Roch de Saint-Ours. *Jonathas*, c'était Louis-Charles Foucher. *David* se retrouvait dans Mathieu-Guillaume de Lorimier. *L'Ombre de Samuel* s'introduisait dans la personne de Pierre Lescuyer. *Doeg* se moulaient sur Henry Gastien. *Phinéas* empruntait son physique à Ednie Henry. *Abiothar* venait de Chambly et s'appelait Benjamin Cherrier. Les *bergers* se reconnaissaient sous les noms de Joseph Ducoude de la Valtrie, Jean Mackaye, Pierre Mondelet, de Chambly ; Ignace Giasson, François Brunet, Louis Laboissière. Et les *gardes* ! Alexandre Macdonell, Jean-Baptiste Cadot, du saut Sainte-Marie ; Emmanuel Vildrequier, de la Longue-Pointe ; Antonio Girouard, de Boucherville ; Guillaume Pelissier, des Trois-Rivières ; François Laronde de la Thibaudière, de Montréal. Tous ces élèves ont leur histoire dans nos annales.

Au même collège, en 1778, le général Haldimand, gouverneur du Canada, reçut les honneurs du *Sacrifice d'Abraham* et donna cent guinées à l'établissement, outre cinquante guinées à l'hôpital de la ville.

De 1760 à 1815, Murray Carleton, Haldimand, Prescott, Prevost, furent des gouverneurs de langue française. J'en dirais autant de Craig, s'il n'avait pas tenté de réduire notre peuple à la servitude. Tous ces officiers encourageaient le théâtre.

Aujourd'hui, on admire un Anglais qui s'exprime tant bien que mal en français, mais ceux que je viens de nommer étaient de vrais Français, sous le rapport de l'idiome parlé et écrit.

Joseph Quesnel, né à Saint-Malo, le 15 novembre 1749, avait terminé ses études à l'âge de dix-neuf ans. Destiné par sa famille, à la profession de marin, il s'était embarqué pour Pondichéry et, au retour, séjourna à Madagascar, à la côte de Guinée et au Sénégal. Repartant presque aussitôt (1773) de sa ville natale, il visita la Guyane française, les Antilles et le Brésil. En 1779, on lui confia le commandement d'un navire en route pour New York chargé de provisions et de munitions de guerre ; mais, à la hauteur des bancs de Terre-Neuve, une frégate anglaise l'enleva et le conduisit captif à Halifax. De là, après quelques jours de sollicitations, il obtint de se rendre à Québec, muni d'une lettre adressée au gouverneur général Haldimand qui, d'ailleurs, avait connu la famille Quesnel en France. Le gouverneur lui fit accorder des lettres de naturalisation.

Notre coureur de globe, cédant de nouveau au goût des aventures, parcourut la vallée du Mississipi. J'ai oublié de dire qu'il était poète et musicien. À ce double

250 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

titre il ne pouvait rencontrer meilleure compagnie que les « voyageurs » canadiens, tous chanteurs et « compositeurs » de chansons. Quesnel avait un violon, et, en plus, Molière, Boileau, La Fontaine, comme bagage littéraire.

Revenu à Montréal, il s'y maria et s'établit à Boucherville où il mourut le 3 juillet 1809.

Nous lui devons la principale part du réveil littéraire qui se manifesta parmi nous après la fin des hostilités en Amérique (1783). Il arrivait à propos, car au milieu de l'isolement où nous étions, la visite d'un écrivain français, quelle que fût sa valeur, était une bonne fortune, puisqu'il apportait des idées nouvelles.

Les belles-lettres ont autant d'influence parmi nous que le commerce chez d'autres nations. Chacun prend son bien où il le trouve. En avant la rime !

En amour, plein d'expérience,
Je sais l'art de gagner les cœurs ;
Si l'on résiste à mon ardeur
Il faut céder à ma persévérance.

Ou bien encore :

Quand on est franc, honnête et sans malice,
Si l'on n'est pas un peu futé,
Vient un méchant qui, par son artifice,
Surprend bientôt votre bonté.

Ainsi de suite, durant des années.

C'est du Quesnel que je cite. L'allure de cette poésie, faite pour être chantée, est toute dans le goût du temps. On devrait réunir ces productions en un recueil.

Quesnel, le père des amours
Semblable à son *Petit bonhomme*
Vit encore et vivra toujours !

Il me semble l'entendre chanter :

Ah ! si de ma maîtresse
Vous m'obtenez la main,
Je veux, par politesse,
Vous prier du festin.

La maîtresse, c'est la femme que l'on aime, qui le sait peut-être, ou qui ne le sait pas. L'amoureux de la *Claire fontaine* dit :

« J'ai perdu ma maîtresse. »

et ce terme est dans le sens du couplet ci-dessus.

Colas et Colinette, composé en 1788, joué à Montréal en 1790, marque pour Quesnel et la société instruite du Canada, le moment où le théâtre et, avec lui, les cercles littéraires, jouissaient de la grande vogue. Entre la guerre américaine, terminée depuis sept ans, et les tranches de la Révolution française qui allaient survenir, mais toutefois sans nous déranger, on s'amusait à Québec et à Montréal, on dépensait de l'esprit, on créait une petite littérature du genre provincial, toute intime, toute gaie, sans prétention, mais de vive source... et avec beaucoup d'imitation.

Outre des pièces de vers fugitives, Quesnel a laissé quatre ouvrages de théâtre dont la musique est également de lui : *Lucas et Cécile*, opéra ; *Colas et Colinette*, comédie-vaudeville imprimée à Québec ; *L'Anglomanie*, comédie en vers, non imprimée ; *Les Républicains français*, comédie en prose, imprimée à Paris ; aussi un petit traité de l'art dramatique, écrit en 1805, pour une société de jeunes amateurs de Québec. Ses ouvrages en musique sont : plusieurs symphonies à grand orchestre, des quatuors et des duos, nombre d'airs de chansons, ariettes, etc., et des motets, puis de la musique sacrée, composée pour l'église paroissiale de Montréal. On retrouve celle-ci au répertoire actuel de l'orgue de Notre-Dame. Il composait avec une si grande facilité qu'il ne croyait pas à son talent, parce que le vers lui venait à l'esprit tout fait. Ses incorrections sont attribuables au trop grand « naturel » de sa verve. Ne tournant jamais autour des mots, il les plaçait dès leur apparition, sur le papier, et son humeur joviale emportait la pièce. On l'a surnommé, de son temps, « le poète, le père des amours » – n'est-ce pas assez pour faire comprendre que nous lui devons un souvenir national ?

Les représentations scéniques étaient à la mode à Québec vers 1790. Le prince [Edward], duc de Kent (père de la reine Victoria), accompagné des gouverneurs Clark et Simcœ, assistait, le 18 février 1792, à la soirée de *La Comtesse d'Escarbagnac*, suivie du *Médecin malgré lui* de Molière.

Il y avait dans l'air un vent de littérature. On annonçait la publication du *Magazine de Québec*. Des brochures se répandaient : « Papiers sur l'Angleterre » ; sur l'établissement d'une université ; l'ancienne et la nouvelle constitution de la France – puis un poème anglais *Abraham's Plains*.

Beaucoup de nos jeunes gens ont eu à toutes les époques, une aptitude remarquable pour le théâtre. Au dire des Anglais ils réussissaient mieux que les amateurs de l'autre langue. Cela se conçoit : Français nous sommes, expansifs, tout en dehors, pleins de gaîté, chanteurs, musiciens, amateurs de discours, prodiguant l'imagination dans nos fêtes de la Saint-Jean-Baptiste et pontifiant autour d'un couplet bien frappé.

M. de Gaspé raconte que M. de Salaberry, revenant de France, vers 1786, fut invité à entendre *Le Barbier de Séville* interprété par les amateurs de Québec. Il s'en excusa. « Qu'irais-je faire, dit-il, à votre théâtre, voir massacrer une pièce que j'ai vu jouer à Paris par les meilleurs acteurs français ? » Il se laissa néanmoins convaincre, plutôt par complaisance que par le désir de s'amuser. Dès la première scène entre Almaviva et le Barbier, M. de Salaberry, emporté par la surprise que lui causait le talent du jeune Ménard, se lève de son siège et s'écrie de sa belle voix sonore et pure : « Courage, Figaro ! on ne fait pas mieux à Paris ! » Les assistants, électrisés par ces paroles, sont aussitôt debout, acclamant l'acteur et répétant : « Courage, Figaro ! »

Que de choses il y aurait à dire si nous entreprenions l'histoire de notre théâtre depuis cent ans ! On en ferait un volume de belle taille. Je me limite à l'ancien temps, car nous avons tous vécus plus ou moins durant le siècle qui vient de finir.

Jean Charbonneau, « Causerie théâtrale. Le Conservatoire d'art dramatique » (1909)²⁵

Nous n'ignorons pas les difficultés sans nombre que la création d'un conservatoire d'art dramatique doit rencontrer chez nous ; le passé est là pour nous le démontrer.

Le Beau, ce dieu des contemplateurs, n'a guère d'adorateurs au Canada ; et ceux qui, en aucune occasion, se sentent pris d'un grand rêve, payent chèrement leur folie devant l'indifférence et l'ostracisme de nos compatriotes.

Les jeunes qui, au début des *Soirées de famille* luttèrent courageusement à la fondation d'un conservatoire à Montréal, se souviennent à combien de sacrifices, je dirai même, à combien d'humiliations, ils durent d'éphémères succès.

Mais à cette époque, ils n'avaient l'appui d'aucune influence sérieuse et c'est avec leurs propres armes qu'ils durent combattre l'apathie du public.

Les temps sont changés et si le Conservatoire Lassalle, tel que créé, subsiste – ce que l'avenir ne peut que confirmer – il aura fait triompher une grande et noble cause.

Certes, nous sommes à une époque de transition. Sans vouloir rappeler ici les épisodes de « l'entente cordiale », plus nécessaire au Canada qu'en aucun autre pays du monde, nous avons à défendre, contre l'invasion étrangère, le plus beau patrimoine de notre passé historique : la langue française à laquelle nous restons attachés par d'invincibles liens. Nous voulons l'autonomie de notre langue ; et si le cosmopolitisme nous envahit, nous avons, plus que jamais, raison d'élever la voix, nous les défenseurs de l'esprit français en ce pays.

Évidemment, l'extension britannique a fait que l'idiome anglo-saxon s'est prodigieusement étendu dans les cinq parties du monde.

Il est visible que la propagation de cette langue a été aidée par sa faculté d'assimilation. Quoiqu'il en soit, si la littérature anglo-saxonne, à raison de sa fécondité et de son développement, s'est introduite en ce pays, mais plus encore à raison d'un revirement brusque de l'histoire, sa puissance, que cinq siècles n'ont pu amoindrir, n'en présente pas moins pour nous le plus grand danger, puisque son influence menace de réduire notre langue à un idiome particulier qui, peu à peu, se fondera définitivement pour rentrer dans l'ombre.

Le travail, aidé par ceux-là mêmes à qui il ne reste que quelques notions de notre langue et qui se proclament Canadiens français, ne fera que progresser par suite de notre commerce journalier avec l'élément anglo-saxon.

Quelques pessimistes ont pu croire que nous marchions à notre agonie comme peuple et que la fusion de l'élément français avec la mentalité anglaise ne tient qu'à une question d'heures. Détrompons-nous : une race comme la nôtre sait résister aux caprices des circonstances et du temps. Nous avons trop devant nos yeux l'exemple du passé pour sacrifier le plus beau titre de notre gloire à un pur hasard de circonstances.

²⁵ *Le Terroir*, [s.l.], [s.e.], 1909, p. 60-64.

Nous sommes à un tournant de notre histoire : un seul effort vers la pensée peut vaincre tout danger, et il faut bien comprendre la nécessité d'un milieu propre à la conservation de notre langue. Je le répète : nous manquons d'un milieu propre au développement de nos facultés artistiques. Quel avenir nous réserve cet état de choses, si le principal instrument, notre langue, se voit réduit à l'impuissance, si notre mentalité s'étiolé avec le peu qui nous reste de caractère national ?

Nous manquons de milieu.

Songeons-y : le milieu est indispensable à toute évolution intellectuelle.

À quoi pourrons-nous reporter l'histoire de notre passé dans l'avenir, si nous ne jetons, dès à présent, les bases de milieux artistiques ?

Savez-vous ce que Sainte-Beuve appelait la « conscience de l'humanité » ?

Il qualifiait ainsi la série des faits qui composent la représentation idéale d'un peuple. Or, de quoi se compose cette série de faits qui constituent, en résumé, l'histoire de l'esprit humain ? Elle se compose, non seulement des événements constitutifs d'une politique, ou de la distribution des richesses, ou, si vous le voulez, de l'évolution matérielle des peuples, mais elle comprend l'ensemble des productions intellectuelles qui sont comme l'expression de ce qu'une nation a de plus élevé : sa marche vers la Pensée.

Or, comment pourrait-on véritablement mériter le titre de nation, si l'on ne se crée des milieux propres au développement de notre mentalité ?

Le milieu, c'est tout. Son influence a tellement passionné les esprits, qu'il en est sorti une théorie depuis longtemps admise et qu'aucun ne saurait contester. L'École littéraire a depuis longtemps compris cette grande vérité, et voilà qu'on a créé à Montréal un conservatoire d'art dramatique.

Nous ne saurions trop proclamer qu'une pareille tentative est propre à assurer, une fois de plus, notre existence nationale.

Visiblement notre langage a besoin de se retremper aux sources de l'épuration et de la correction. Notre vocabulaire, peu millionnaire déjà, s'augmente, chaque jour, d'anglicismes et de barbarismes dont l'influence n'est que trop apparente. Nous parlons mal le français par habitude, par négligence. Songeons quels fruits produira une école de diction chez nous. Le Conservatoire apprendra aux jeunes la théorie du beau langage, leur inculquera les beautés des chefs-d'œuvre français et les leur fera comprendre.

Or, comprendre la beauté des littératures et la communiquer au public, voilà la plus belle œuvre d'épuration que nous puissions tenter.

Trop, chez nous, n'ont pas le temps, après leurs études terminées, d'ouvrir les auteurs. Le théâtre sera pour nous un éducateur facile et agréable. Commençons par répandre l'amour de l'art dramatique, et nous verrons tout le bien que notre langue en ressentira.

Mais j'ajoute que le théâtre n'a pas seulement pour but la science du relief, de la perspective ou l'instinct de l'action. J'ai entendu dire que le théâtre était la faculté chez un auteur ou d'enlever le rire, ou de communiquer des émotions fortes et

254 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

imprévues. Cela peut être vrai, mais le théâtre doit être avant tout une école de morale. Et ce qui le prouve, c'est qu'il est l'expression du siècle où il s'est développé. Qu'il prenne sa forme, son expansion à une époque, et il reste l'expression des mœurs, des passions de cette même époque. Je comprends qu'il soit, depuis longtemps déjà, en un état de décadence évidente ; et que, si l'on a sacrifié les émotions véritables au bénéfice de la féerie et du décor, les combinaisons pornographiques et sensuelles ont eu aussi leur influence sur les sociétés présentes. Mais cet état de choses n'est dû qu'à une déviation passagère au profit de la curiosité populaire. La morale n'en a pas, pour ces raisons, changé ses lois, et le jour n'est pas loin où le théâtre reprendra son rôle de moraliste et d'éducateur. Ce rôle lui fut assigné depuis que ses lois existent, puisqu'elles sont celles de la morale qui nous vient d'une loi surnaturelle.

Le rôle du Conservatoire est donc dès maintenant défini : avoir un théâtre moral et créer dans l'intention d'épurer notre langage par l'étude des chefs-d'œuvre français.

J'ai eu l'honneur d'assister, à titre de juré et de directeur du Conservatoire, à plusieurs auditions et j'ai constaté la réalisation de mes prévisions. Chez plusieurs élèves, le résultat obtenu est plus que satisfaisant. L'on sent déjà le « métier », indispensable au développement de l'aptitude. Dans quelques mois, peut-être, ceux-là mêmes qui nous ont étonnés par leurs facultés d'assimilation, seront des élèves presque complets.

Il ne suffit pas d'être un bon élève toute sa vie. Daudet nous le disait : « En quittant le Conservatoire, il faudra oublier le geste, l'intonation du professeur et tâcher d'agir par soi-même. Apprendre ne suffit pas ; il faut sentir, il faut comprendre la vie autant que le théâtre, observer les mœurs, les usages, les habitudes, les hommes, enfin. »

Ne l'oublions pas : si les éléments essentiels de l'action théâtrale sont la mémoire, le débit et le geste, en ces trois qualités indispensables résident les différentes manières que l'interprète dramatique emploiera pour exprimer la gamme infinie des passions humaines ; car, en ces trois qualités, essentielles pour rendre les divers caractères de la vie, sont renfermés le naturel, l'aisance, la diction, la déclamation, la sincérité, l'expression, la physionomie.

Que les jeunes n'oublient jamais cette vérité qui nous vient d'un acteur célèbre, Lafontaine : « Il ne faut pas seulement apprendre un rôle, il faut le vivre. » Vivre un rôle, c'est communiquer le grand frisson, celui qui nous vient de l'art pur et sans lequel il n'est pas d'émotion véritable. Lorsque les élèves du Conservatoire pourront nous communiquer les émotions de leur art, ils auront bien mérité de la patrie canadienne.

Ernest Tremblay, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation » (1909)²⁶

Avant de rouler sur le sol asphalté des villes, le char de Thespis, en voyage d'exploration par les landes hyperboréennes de notre pays, promena longtemps ses Léandre et ses Isabelle sur les routes semées d'ornières et de boubiers des cantons vicinaux et des banlieues.

²⁶ *Le Terroir*, [s.l.] [s.e.], 1909, p. 205-214.

Quand une bonne fortune inespérée apportait sa consolante récompense à l'effort commun, vite les nomades remisaient le char, rêvaient de vivre dans leurs meubles, prenaient déjà des habitudes. Mais c'est au théâtre que le bonheur est le plus éphémère.

Les rares grands seigneurs de cette époque, déjà lointaine, étaient de bizarres Mécènes, dont le premier mouvement, sincère sans doute, était d'accueillir les baladins qui prodiguaient l'art pour l'or ; mais le gain rapide éveillait des convoitises, et l'homme voulait plus d'or pour son or. Un beau jour, l'âpre exploitateur faisait main basse sur tout et les Léandre et les Isabelle, remontant dans le char, à peine distraits de leur rêve par le choc, repartaient sous la lune qui leur souriait malgré les trous que ces Mécènes avaient fait à sa face.

Ainsi passèrent, par tout notre pays, les Louis Labelle, les Victor Dubreuil, Pierre Tremblay, [Léon] Petitjean, Delaunay, Charpentier, [Alphonse Victor], Madame [Blanche] de la Sablonnière, Madame Chapdelaine, Léandre et Isabelle de la première heure.

Peu à peu cette troupe étrange éveilla l'attention et gagna des adeptes. Le premier pas était fait. On vit alors paraître [Jean-Paul] Filion, Palmieri ([Joseph-S.] Archambault), [Antoine] Godeau, Julien Daoust, Ravaux, Madame Dartigny. On remise le char tour à tour à la salle Cavalho, qui devint successivement, l'Empire, le Lyceum, et finalement le Théâtre Français, où une troupe d'opérette vint se loger.

Ces premières cigales furent l'indice du beau temps.

Les comédiens émigrèrent alors Place Chaboillez, et l'ancienne patinoire de la rue Saint-Maurice fut transformée en théâtre. Dieu ! que cela est déjà loin ! La troupe était désormais une petite colonie et la décentralisation allait se faire. M. Chaput, directeur du Bijou, avait à ce moment-là comme pensionnaires : MM. [Antoine] Godeau, [Jean-Paul] Filion, Palmieri, [Léon] Petitjean, Delville, Léonce ; mesdames Nozières, [de la] Sablonnière, Morini, Bérangère, Petitjean, Germaine Duvernay, etc., etc. Il projeta de construire un théâtre, mais les fonds manquèrent, et c'est la Banque de Montréal qui occupe aujourd'hui cet immeuble, rue Sainte-Catherine Est.

Il vint alors à l'idée d'un quincaillier, M. Hoolahan, de fonder, lui aussi, un théâtre. Il aménage dans un immeuble de l'extrême Est, et il ouvre le Théâtre de la Renaissance, où nous revoyons [Antoine] Godeau, [Jean-Paul] Filion, Palmieri, [Léon] Petitjean, Delaunay, Sans-Cartier, mesdames [Blanche de la] Sablonnière, [Blanche] Nozière, Bérangère, Duvernay, etc., etc.

La situation était donc ainsi, en 1897. Le Théâtre Français ne l'était que de nom – une « *stock company* » y jouait, sous l'administration Philipps ; le Bijou du Carré Chaboillez était au « clou » et seuls les théâtres de la Renaissance (direction Hoolahan) et les Variétés, jouant de l'opérette sous la direction Ravaux, donnaient des spectacles assez courus.

256 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Mais ces entreprises étaient vaguement établies. On avançait à tâtons, et l'on n'abordait que les affreux drames du vieux répertoire où les choses les plus simples sont dites avec une emphase dérisoire. Pour demander une plume, l'artiste prenait son « creux » comme un prédicateur. Le spectacle commençait la veille et finissait le lendemain. Il fallait du sang, beaucoup de morts, plusieurs traîtres et des pétarades bien nourries. Ces images aux fortes couleurs plaisaient à l'œil du grand enfant qu'est tout public neuf, et ce ragoût littéraire était l'aliment qui convenait aux palais des spectateurs d'alors, habitués qu'ils étaient à savourer la prose fortement épicée des romans-feuilletons et à l'inconcevable paradoxe des pièces « arrangées pour hommes » par M. G. W. McGown, un maître d'école dont l'intention était honorable.

C'est ainsi que nous avons vu jouer, chose incroyable !, *Athalie*, *La Fille de Roland*, *Les Noces d'Attila*, *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, *Rabagas*, *Antigone* (en grec) et la *Grâce de Dieu*, arrangés pour hommes.

Quoi que l'on jouât, le public d'alors écoutait tout avec admiration et la chair de poule ; il faisait ce que j'appellerai (qu'on me pardonne l'audace et l'expression) sa période d'incubation pour le goût du théâtre.

Au commencement de l'année 1898, M. Elzéar Roy, qui est l'homme à qui le théâtre français doit le plus de reconnaissance pour l'œuvre fondée par ses soins, nourrissait un projet cher à son cœur. Esprit averti, homme d'un goût sûr, étayé par des observations recueillies au cours de ses voyages à Paris, il méditait un plan de comédie française et la création d'une troupe canadienne qui devait interpréter le répertoire de la maison de Molière. C'était d'un accomplissement difficile, car Melpomène et Thalie étaient enlisées dans les marais du mélo.

Comment les tirer de là ? Où prendre les éléments d'une troupe ? Où la loger ensuite ?

L'honorable M. Rodolphe Lemieux, malgré l'avidité des intérêts politiques qui l'absorbaient, aimait quand même à s'acoquiner avec les Muses. Il était titulaire de la chaire d'élocution aux cours publics du Monument-National, dont M^e Elzéar Roy dirigeait le cours d'art dramatique appliqué.

M. Roy, qui dès ses dernières années de collège s'occupait du mouvement artistique, avait remarqué parmi ses camarades de réels talents artistiques. Et, comme sa fortune et ses loisirs lui permettaient de suivre son penchant, il s'appliqua à ne pas rater un seul spectacle : théâtres anglais, théâtres français, séances « dramatiques et littéraires », auditions de fin d'année dans les lycées, « bénéfice d'infirme », de « malheureux », « pour une bonne œuvre » ; il fut partout, notant les qualités, prenant des noms. C'est ainsi que lui vint à l'idée de grouper les meilleurs éléments et de fonder la Comédie-Française.

Il remarqua Henri Bédard, à Saint-Henri ; Rodrigue Duhamel, au collège Saint-Laurent ; Jean Charbonneau (Delagny), à la salle Saint-Jean-Baptiste, où il jouait en

compagnie d'Emmanuel Bourque. Il se lie avec Raoul Barré, Lemay. Il découvre Clara Reid (M^{me} Bédard), Élise Chapdelaine, M^{me} Chapdelaine, Mary Calder, Hélène Bernard, les sœurs Daigle et moi-même.

Comment réunir ces jeunes gens ? Il fallait d'abord un local.

M. J. X. Perrault, qui, en somme, n'a pas fait qu'encombrer les salles de rédaction, offrit à M. Roy le théâtre du Monument-National. Ce fut le commencement du rêve qui devait se finir, hélas !, en un pénible cauchemar.

Une autre difficulté surgit. Où prendre des pièces ? À cette époque il n'y avait à Montréal aucune bibliothèque théâtrale ; les seules brochures qui existaient étaient celles de feu Brazeau, mais la plus grande partie ne pouvaient être utilisées. On trouva plusieurs drames et quelques comédies, mais le drame répugnait et les comédies étaient si audacieuses que l'on craignit d'effrayer la pudeur d'un public vierge, au point de vue théâtre s'entend.

Un soir du mois de septembre 1898, les rares passants attardés rue Dorchester écoutaient les bruits d'un débat, dont quelques bribes leur parvenaient par la fenêtre d'une chambre du premier étage des usines Roy. La scène déroulait ses péripéties dans les grands bureaux de l'atelier.

- « Non ! non ! Il faut de la comédie !
- Nous n'avons pas de brochures.
- Commençons par un drame.
- Non ! non ! De la comédie ! De la comédie !
- Oui, mais nous n'en pouvons pas pondre !...
- En voilà !... »

Un cri de joie troubla les échos endormis de la rue.

Dans les bureaux de la comptabilité, cinq personnes discutaient. C'est leur voix que l'on [entendait] de la rue. Assis dans la chaise tournante du comptable, un jeune homme d'une correction et d'une élégance absolues semblait présider au débat. Il parlait d'un ton mesuré, sans chercher ses mots, comme un homme qui n'a qu'à laisser couler d'abondance le récit d'un projet longtemps mûri. C'est celui-là qui avait dit :

- Non ! non ! Il nous faut de la comédie !

C'était Elzéar Roy.

Sur un ancestral divan, écoutant distraitement les réflexions de son voisin, l'un des cinq personnages, mis avec autant de recherche que le président, regardait sans voir des plans de carrosseries, des modèles de roues, de capotes, des séries de fers à chevaux, étalant leurs dessins fortement colorés dans des cadres qui couvraient les murs. Sans passion dans les mots, il se prononça pour la comédie, en réglant le beau pli de son pantalon que le mouvement avait un peu dérangé. Celui-là avait déjà jeté à pleines mains, dans toutes les revues de l'époque, beaucoup de beaux vers, des études sur l'art, fondé une école littéraire et s'occupait en ce moment de créer un théâtre de comédie tout en écrivant une rigide tragédie en vers. À la tribune du conférencier ou au café du père Ayotte, dans les chambres d'étudiants, il était correct

258 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

et compassé, dans la tenue et dans les mots. Ce jeune cygne craignait toujours de froisser ou de tacher ses blanches plumes. C'était Jean Charbonneau.

Son tumultueux voisin, avec le toupet « en flamme de punch », était celui qui, au cri de désespoir : « Pas de brochures ! » avait fait cette entrée sensationnelle en disant : « En voilà ! » C'était Emmanuel. Les deux autres étaient Raoul Barré, l'excellent peintre, aujourd'hui à New York, où l'on doit jouer prochainement une de ses œuvres : *L'Artiste*, et enfin, l'auteur de ces lignes.

Tous ces jeunes gens avaient fait leurs études classiques, et dans les salons ils avaient leurs grandes et leurs petites entrées. J'étais la seule exception, et ceci n'est pas un regret que j'exprime. À ce moment-là, je vivais les jours de la plus exquise bohème, et j'avais mes appartements tour à tour dans le corbillard de M. Juneau, entrepreneur de pompes funèbres à Sainte-Cunégonde, et dans la chaude cabine d'un traversier, en cale sèche, aux chantiers de radoub de la Cie Cantin.

Elzéar Roy, consultant les titres des brochures, lut : *Le Dompteur*, drame en 5 actes ; *Martyre*, drame en 5 actes ; *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, *Le Testament de César Girodot* et *Ruy Blas* apportés par Jean Charbonneau.

Il fallait choisir. On décide de voter au scrutin, chacun écrivant sur un carré de papier le titre de la pièce de son choix.

Au premier tour, *Le Dompteur* sortit bon premier, mais après les remarques de Roy, qui jugeait avec raison la pièce un peu lourde pour un début, on recommença.

Le Testament de César Girodot obtint trois voix, *Le Roman d'un jeune homme pauvre* une voix, et *Le Voyage de Monsieur Perrichon* une voix.

« *Alea jacta est* », dit Elzéar Roy, « nous jouerons *Le Testament*. Puisse-t-il nous léguer le succès. »

Les « artistes » furent invités ; on lut la pièce, les rôles furent distribués, et, après une semaine de travail ardu, la pièce était à point.

Un dimanche soir, le 13 novembre 1898, la salle du Monument était gavée jusqu'aux portes d'un public anxieux de voir l'accomplissement des promesses faites par M. Elzéar Roy et par les journaux qui s'étaient montrés presque généreux.

Sur scène l'agitation était grande. Les artistes avaient été maquillés par un ami commun, M. Ponton fils, dont le père était costumier depuis un quart de siècle. La composition des « têtes » n'offrait rien de bien compliqué. « Comme ce rôle me va ! J'ai naturellement la ligne du personnage », disait chacun ; et le brave Eddy faisait un fond avec du n° 6, accusait les sourcils, collait une moustache ou une barbe broussailleuse, s'éloignait de la « tête » pour juger son ouvrage, et disait : « Oui, c'est bien ça ! »

On répétait une scène, on s'assurait d'une réplique. – « Mon pantalon ne fait pas de pli, ma cravate est bien nouée ? » – « Tiens, que penses-tu de ce mouvement ? » Les uns interrogeaient leur mémoire, les autres faisaient des « voix » – « Hum ! Hum !, Brrrum, om... om... ! » Et les machinistes, fiers, imbus de la gravité de leur besogne, promenaient les décors avec un effroyable vacarme.

« C'est prêt ! Commençons ! », dit la voix de [Elzéar] Roy.

Ce fut un moment de poignante émotion. Nous avions le cœur serré et dans tous les trous du décor nos yeux fouillaient la salle, scrutant l'impression du public. À la chute du rideau, au premier acte, une ovation monta vers les « artistes » qui, stimulés par ces encouragements, jouèrent d'étonnante façon. La grave épreuve était subie, le succès inespéré.

Les auditeurs, composant un public tout à fait spécial dont je causerai un peu plus loin, étaient comme sous le coup d'une surprise et prenaient un plaisir extrême d'entendre des phrases bien écrites, des mots bien assis sur leurs hanches et marchant d'un pas sûr dans les méandres de la syntaxe. Ce n'était plus de ces affreux tortillards de mélodrames, qui s'acheminent boiteux et font partir des pétards en claudiquant dans le texte : des choses neuves, des expressions poétiques.

Les dernières phrases de la pièce tombèrent sur de la poudre ; la salle éclata en applaudissements. Le jugement était unanime. Les *Soirées de famille* étaient fondées et nous venions de poser la pierre angulaire du temple de l'art dramatique, au Canada.

Aujourd'hui, quand mon esprit revit ces heureux moments, il semble qu'en regardant la scène où s'est jouée cette délicieuse comédie de Belot, bientôt suivie de tant d'autres, une cérémonie mystérieuse s'y accomplit.

Comme autant de prêtres exaltant le culte de l'Art et du Beau, je vois les chers compagnons de cette heure mémorable offrant comme symbole de leur œuvre deux gracieux et riches bijoux, sculptés dans le nacre et l'or par des artistes délicats et que Melpomène et Thalie épinglent sur « l'épaule pour fixer le pli de leur tunique flottante ».

Le public ne saura jamais ce qu'il a fallu vaincre de difficultés, combattre de préjugés et d'âpres avidités pour maintenir l'œuvre pendant quatre années. À chaque pas nous rencontrions une chausse-trappe. Toutes les mauvaises bêtes engendrées par la méchanceté humaine avaient été lâchées contre l'institution : les envieux, les hypocrites, les intérêts rivaux, la pédanterie ignorante d'un reportage mal avisé et, ce qui pis est, la déconsidération sociale frappant de son ridicule stigmatisme les courageuses gens qui osaient monter sur les « planches ».

Ces malveillantes rebuffades ne mirent pas un frein au zèle de [Elzéar] Roy et de ses camarades. Avec une souplesse diplomatique de tous les instants, il sut consentir, bien souvent à regret, non pas à un intelligent émondage des pièces, mais à la plus révoltante castration littéraire des chefs-d'œuvre que l'on mettait à l'affiche. Pauvre [Elzéar] Roy ! Avec quelle indignation il nous apprenait le fait ! – « Messieurs, ne dites pas "maîtresse", mais "fiancée" ; non pas "amant", mais "ami" ! C'est M. Beauchamp qui le veut ainsi. » Il savait cependant faire avec une persistante habileté l'éducation de ceux qui avaient mission de diriger l'œuvre. Le temps n'est malheureusement pas

260 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

encore arrivé où nous pouvons d'un esprit impartial raconter les formidables inepties, les incommensurables âneries commises par la censure de cette époque. Il y aurait matière à peupler le répertoire des plus joyeux vaudevilles et des plus inconcevables bouffonneries. Ces choses-là ne s'inventent pas.

La difficulté la plus grande à notre sens était celle de créer un public. Jusqu'à ce jour, les représentations isolées données par les troupes de théâtres plus ou moins stables n'avaient réuni qu'un public d'occasion, mais toujours nombreux, qui faisait aux artistes de gros succès d'estime. On n'aimait guère la comédie, encore moins la pièce dite à thèse, et l'on ne se rendait qu'en baillant d'avance pour écouter un drame littéraire.

La tâche de créer un public aimant la comédie était grosse d'orages. [Elzéar] Roy s'y prit de la plus adroite façon qui soit, j'ai dit « le snobisme ». Ses manières aimables, sa réputation de « Priola » l'accréditaient auprès des femmes, dans tous les salons ; ses nombreux amis constituaient un autre moyen dont il se servit avec succès. Il intéressa à quelques distributions M. Albert Laramée, un jeune homme de beaucoup d'esprit et très répandu dans le monde, qui accourut pour le voir jouer. Cette méthode que [Elzéar] Roy sut discrètement pratiquer, avec de nombreux et bons sujets, força la classe bourgeoise, que l'on appelle ici l'aristocratie, jusque dans ses derniers retranchements, et, bientôt, la salle du Monument fut trop étroite pour contenir les néophytes. L'exemple était donné, le peuple suivit.

Quand nous songeons à tout cela aujourd'hui, les réflexions que les directeurs de théâtre émettent à l'endroit du public nous font sourire. Pauvres chers directeurs, ils le calomnient bien ce bon public.

C'est une profonde erreur de croire que ce dernier n'aime que les drames-énigmes, les grossières ficelles, les trucs, les duels de locomotives, les « effets » et toute la vieille habileté des faiseurs du théâtre américains ; car, si par distraction on laisse arriver au public une pièce dont les scènes coulent avec une limpidité tranquille, il jouit avec délice de ce noble plaisir des belles pensées et du pur langage. L'exemple en est frappant dans le contraste des succès obtenus aux *Soirées de famille*. Quand le public fut débarrassé de l'incommode tutelle artistique des drames hurlatoires, par l'entreprise de [Elzéar] Roy, il s'inocula le goût du Beau et c'est ainsi que la troupe des Nouveautés trouva des spectateurs attentifs quand on osa y donner pour la première fois du Dumas fils.

La seule chose qu'il me fasse peine de signaler, c'est la ridicule déconsidération sociale qui atteignit les novateurs. On avait alors sur les comédiens des idées absurdes. On se figurait, l'« artiste » comme un bohème prodigue et paresseux, craqueur et faisant le beau pendant le jour et cabotin le soir. Les femmes étaient, dans l'esprit populaire, des courtisanes instruites, d'un pouvoir dangereux pour les maris. On les écoutait avec plaisir, on leur brûlait de l'encens, mais au fond du cœur on les méprisait. Je crois que c'est encore l'opinion qui malheureusement règne aujourd'hui. Je pardonne volontiers à cette plate cabale qui fit de nous des excommuniés sociaux.

Cependant rien n'empêcha la marche triomphale des *Soirées de famille*. La bonne étoile de [Elzéar] Roy ne pâlit pas pendant trois ans. Embûches, malveillances, attaques déloyales, faux patriotisme, tous les obstacles que l'on jetait sur la route furent franchis.

Mais il ne suffit pas d'être intelligent et bon, il faut aussi être heureux dans ses combinaisons. Roy le fut. Il y a des gens comme cela : des débiteurs insolubles l'eussent payé, des voleurs auraient oublié leur bourse dans son salon ; il eut chassé la fortune à coups de pied par la porte qu'elle fût entrée à nouveau par la cheminée.

Un censeur imbécile avait beau retrancher des pièces ce qui en constituait la finesse, la beauté, l'intrigue, le public venait quand même. Que voulez-vous, des abrutis iraient peindre un caleçon au *Christ* de Raphaël, ou mettre des feuilles d'érable sur les seins de la *Vénus de Milo*, cela n'empêcherait pas les visiteurs d'accourir de toutes les parties du monde pour contempler ce qui reste de visible dans le chef-d'œuvre de l'incomparable artiste.

Mais les rayons du Beau finissent toujours par percer. Souvent, dans bien des domaines, il s'écoule de longues années avant que le rayonnement se fasse, mais il éclate enfin et féconde en les éclairant les intelligences averties de sa venue. L'Idée a blessé mortellement le Préjugé. « Les idées, dit un auteur, n'arrivent à l'amour des hommes que lorsque les choses auxquelles elles se rapportent ne sont plus, à peu près comme ces rayons qui, partis, il y a six mille ans, d'étoiles éteintes depuis, nous parviennent à présent et feraient croire à un astre vivace. »

Les *Soirées de famille* ne sont plus, mais leur rayonnement existe encore.

Gustave Comte, « L'Art et les artistes. Le public est-il juge en matière théâtrale ? – L'erreur des directeurs ; une amélioration qui s'impose » (1909)²⁷

On parle toujours de l'apathie du public pour les choses de l'art. Ce pauvre public ! Heureusement qu'il a le dos large et que ça ne lui fait pas grand-chose que l'on crie sans cesse contre son inertie et son manque d'encouragement envers les entreprises artistiques.

Je crois que dans toute cette question – et je l'ai déjà dit maintes fois dans ces colonnes – le public, notre public, est encore plus connaissant qu'on ne veut le faire voir, ou, qu'en tout cas, s'il n'est pas aussi avancé qu'on le voudrait, c'est la faute des artistes et surtout des directeurs. Les artistes le prennent parfois trop aisément avec le public, et les directeurs s'imaginent à tort qu'ils peuvent servir impunément des rengaines à leurs habitués sans que ceux-ci ne s'en aperçoivent.

²⁷ *Le Passe-Temps*, 13 novembre 1909, p. 507-508.

262 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Combien j'en ai connu de directeurs artistiques qui nous vantaient leur troupe au débarcadère du transatlantique, nous promettaient mer et monde et... faisaient pire que leurs prédécesseurs.

C'est toujours l'éternelle question du lésinage et de la mesquinerie. On ne veut pas se rendre compte que les bons artistes se payent le prix, et que d'un autre côté le public exige du bon et du beau.

Pour ne parler que théâtre, je prétends que si l'on montait une fois à Montréal, une pièce comme elle doit être montée et comme on les monte à Paris et autres centres, il y aurait une course formidable au contrôle, et les pièces blanches ainsi que le papier-monnaie abonderaient dans la caisse.

Seulement, on a peur de dépenser, on craint le risque imaginaire... Comme on est peu américain sous ce rapport ! Je n'en veux comme exemple que les troupes de tournée qui viennent nous visiter ; tout est luxueux et soigné, et le public accourt et les recettes sont magnifiques.

Et pour ma part, je sais bien que nombre de nos compatriotes de langue française n'iraient pas porter leur argent chez les Américains ou les Anglais si on leur servait du bon théâtre français, des pièces montées avec toute la mise en scène appropriée.

Les journaux quotidiens qui sont payés pour faire la réclame nécessaire proclament une semaine à l'avance que telle pièce sera donnée avec la mise en scène authentique de Paris, et que les décors ainsi que les toilettes seront d'une splendeur inouïe, mais le public, qui a été échaudé plus d'une fois, sait bien à quoi s'en tenir et il ne s'émeut pas facilement devant ces blagues accoutumées.

J'ai été souvent à même d'apprendre certains trucs de métier, destinés à bernier le public, mais si j'avais osé dire ce que je savais dans les quotidiens auxquels je collaborais, on m'aurait « boycotté » sans merci.

Faut ménager les annonceurs !

Avant d'acquiescer cette expérience je croyais que le théâtre n'était pas seulement une école de mœurs, mais aussi une école de bon goût où l'on pouvait apprendre, en même temps que les bonnes manières, l'art de la décoration et du costume, et je trouvais souvent étrange qu'au milieu d'un décor Louis XV on nous flanquât certains meubles du dernier bourgeois et du dernier [rococo]. Combien d'autres exemples pourrais-je citer, mais maintenant que je sais... Seulement, ce ne sont pas ici les régisseurs ni les metteurs en scène qu'il faut blâmer, mais bien les directeurs artistiques qui n'ont pas la poigne assez solide pour faire déboursier leurs commanditaires ou qui ont fait de mauvais arrangements préliminaires.

Que si, par exemple, on voulait savoir pourquoi il y a souvent des sièges vides aux représentations de notre Comédie-Française, on ferait peut-être bien de méditer sur les généralités que je viens d'indiquer sommairement, en agrémentant cette méditation d'une autre sur le manque de plan d'ensemble au point de vue du répertoire de la saison, de la facilité plus grande de monter une pièce déjà archiconnue, surtout lorsqu'il s'y trouve un rôle que le directeur a déjà joué et qu'il n'a plus la peine d'apprendre, dût-il le jouer en dépit du bon sens, exemple *La Massière* et autres pièces encore plus rengaines.

Se trouve-t-il quelqu'un, parmi nos lecteurs, qui peut se vanter d'avoir vu d'avance le programme de la présente saison de la Comédie-Française ? S'est-on demandé la raison de ce mystère ? Était-il donc si difficile de s'imaginer qu'on a engagé la troupe actuelle comme on a pu, sans se soucier du répertoire de chaque artiste ? C'est même merveille que la troupe actuelle soit encore si homogène, étant donné toutes ces circonstances contraires.

Si je me [permets] cette critique que quelques-uns prendront peut-être comme une amère pilule, ce n'est pas dans le but unique de me rendre désagréable vis-à-vis de telle ou telle direction, mais plutôt dans le but bien inutile d'ouvrir les yeux à ces directeurs qui blâment notre public et ne songent pas à s'accuser eux-mêmes d'inertie sinon d'incompétence.

Il me plaît cependant de motiver davantage le ton de cette chronique. À Paris, les directeurs de théâtre traitent les journalistes et les étudiants avec tous les égards possibles, et en agissant ainsi ils savent bien ce qu'ils font ; ils savent bien que la réclame parlée vaut cent fois mieux que la réclame écrite et que la politesse faite leur sera profitable.

Mais il n'en est pas ainsi à Montréal où la direction de notre Comédie-Française fait tout ce qu'elle peut pour se rendre désagréable aux journalistes. Elle a des fauteuils vides, mais elle préfère les garder tels plutôt que se montrer aimable envers ceux qui pourraient à l'occasion lui rendre des services. Et si on demande à cette même direction de prêter un ou deux de ses artistes, pour une circonstance tout à fait en dehors, on nous répond par un contrat supposé draconien mais que l'on brise facilement pour la moindre soirée de club ou autre.

Ce sont peut-être là griefs quelque peu personnels, mais si l'on veut d'autres exemples, j'en ai d'autres. On n'a qu'à le dire.

On ferait peut-être bien tout de même de penser que ce n'est pas avec du vinaigre qu'on attire les mouches ; cela dit sans parti pris, mais dans l'unique but de montrer que nombre de journalistes de Montréal n'ont pas de fil à la patte et qu'ils sauront le prouver lorsqu'il s'agira de rendre service pour service.

264 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Quant au Théâtre National, c'est une autre affaire. C'est un autre genre de spectacle, et si nous n'avons pas toujours la perfection au point de vue de la manière de montrer ou encadrer les pièces, on remarque tout de même un effort sérieux pour plaire au public, et améliorer les conditions actuelles, et cela vaut qu'on en tienne compte. Si nous en croyons les nouvelles, la troupe sera très complète d'ici quelques jours et le niveau des représentations aura remonté d'autant. Tant mieux ; nous ne demandons pas la perfection du premier coup, et nous n'aimons pas qu'on nous le fasse à la pose et surtout qu'on nous traite comme des quantités négligeables.

Joseph Bégin, « Les théâtres de Montréal » (1909)²⁸

Le théâtre moderne est une école de perdition.

Nous n'avons jamais cru et nous croyons encore moins aujourd'hui que l'on puisse l'amender.

Les quelques pièces passables qui s'y jouent de temps à autre ne rachètent sûrement pas les mauvaises.

Aussi, *La Croix* s'est toujours fait un devoir, à l'encontre de tous ses confrères canadiens-français de Montréal, non seulement de ne publier aucune annonce en faveur des théâtres, mais aussi, de démontrer, dans des articles sérieux, tout le mal dont ces boutiques de corruption sont la principale cause.

Nous avons fait paraître dans notre dernière édition une lettre de S. G. M^{gr} Bruchési dénonçant l'Académie de Musique et que nos lecteurs, comme nous-même, ont sans doute lue avec le plus grand intérêt.

« Nous n'hésitons pas, dit Sa Grandeur au sujet de ce théâtre en particulier, à déclarer ces pièces déshonnêtes et dangereuses, malgré l'appréciation qu'en ont pu faire des écrivains au sens religieux et moral très affaibli.

« Elles familiarisent fatalement avec le mal ceux et celles qui les entendent. Le mariage n'est plus l'auguste sacrement dont l'Église a, de tout temps, proclamé l'unité et l'indissolubilité. La passion s'y étale sans vergogne. L'adultère n'est plus un crime qui doit inspirer l'horreur. Il semble entrer comme naturellement dans la vie sociale. C'est pour ainsi dire un succès, une victoire dont il est permis de se glorifier. Il fait le fond de toutes ces productions et en devient le thème obligatoire. Les scènes se déroulent avec un art perfide, pleines de sous-entendus habilement soulignés, d'aventures galantes, de provocations au crime. Voilà tout ce que nous y avons trouvé, avec quelques plaisanteries de mauvais goût sur des choses que notre foi et notre piété vénèrent. Tous les mauvais instincts de la nature y sont révélés. Qu'on le veuille ou non, quelque âge que l'on ait, dès qu'on fréquente ce théâtre, on est à l'école du péché. »

Il n'y a pas si longtemps encore, Monseigneur était obligé d'interdire le Théâtre des Nouveautés.

²⁸ *La Croix*, 20 novembre 1909, p. 1.

Comment se fait-il que ces mauvais lieux d'amusement puissent se tenir ouverts au sein de notre population catholique ? Comment se fait-il que leur clientèle, toujours considérable, leur permette de faire de jolies recettes ?

Les journaux ! les journaux qui leur font, du premier au dernier jour de l'année, de la réclame, ou publient leurs annonces, sont la [grande] raison de leur succès.

Qu'on n'annonce pas les théâtres, qu'on fasse le silence autour d'eux, et nous ne tarderons pas à les voir fermer eux-mêmes leurs portes, faute de clients. Leurs propriétaires le savent bien. C'est pourquoi ils ont recours aux feuilles qui ont l'habitude de faire servir leurs colonnes à toutes les entreprises, même les plus immorales, pourvu qu'elles soient bien rémunératrices.

La Presse, par exemple, a, dans ce genre de commerce, une habileté consommée. Elle a l'échine souple, mais souple à l'excès ! Voyez plutôt. Dans sa page de rédaction, lundi, elle commente la lettre de Sa Grandeur M^{gr} Bruchési relative à l'Académie. Rien de plus suave ! Écoutez-la :

« Nous savons ce qu'il en coûte au zélé prélat d'intervenir dans les amusements de ses ouailles, surtout sur un point aussi populaire que la fréquentation des théâtres. Mais, comme lui, qui a la charge directe des âmes, *nous avons tous constaté avec peine la persistance avec laquelle on mettait à l'affiche* des pièces nullement faites pour notre population. Nous n'avons de fait qu'à répéter les observations que *La Presse* a dû faire déjà à plusieurs reprises. »

À entendre l'écrivain de M. [Trefflé] Berthiaume, *La Presse*, dont l'un des principaux rédacteurs est un franc-maçon de marque, n'aurait jamais mis à l'affiche les pièces dont justement se plaint Sa Grandeur dans sa dernière lettre aux catholiques de Montréal.

« Nous avons tous constaté *avec peine*, dit *La Presse*, la persistance avec laquelle on mettait à l'affiche... »

J'ouvre les quinze numéros précédents du même journal, et quel n'est pas mon étonnement de trouver dans chacun d'eux, *mises à l'affiche*, les pièces de l'Académie de Musique, réprouvées par Monseigneur !

Voilà jusqu'à quel point ce journal à tout faire, pourvu que sa caisse s'en trouve bien, pousse le cynisme.

Dans une édition, il se fait moraliste afin de satisfaire et de conserver sa clientèle catholique et laisse même à entendre qu'il a toujours suivi, sur cette question, des théâtres, la voie tracée par Sa Grandeur.

Dans une autre édition, toujours afin de grossir son magot, il publie force annonces en faveur des pièces dénoncées par Sa Grandeur, notamment celles de l'Académie de Musique.

Ô argent, que de crimes l'on commet pour te posséder !

B. 1910-1919**Ernest Tremblay, « Feuillet théâtral » (1910)²⁹**

Plusieurs projets s'élaborent en ce moment pour fonder un théâtre libre, à Montréal. Deux capitalistes, indépendants, à tous les points de vue, sont à tabler pour établir un budget pouvant maintenir une troupe de 25 sujets, qui joueront la comédie, le vaudeville et de petites opérettes ; on parle même de donner de temps en temps, un spectacle de « variétés ».

Ceci semble indiquer que le théâtre de Comédie-Française, consacré exclusivement à ce genre a vécu ; ce qui ne doit pas faire un mince plaisir aux âmes rigoureuses, qui ont déterminé cette déchéance, par le colportage ignorant et stupide qu'on a fait auprès de telle ou telle autorité, au sujet de certaines scènes, mal comprises, quoique très bien et très discrètement jouées.

Tartuffe ! Tartuffe ! que de descendants tu nous a laissés ! Une chose frappera tous ceux qui observent les événements d'un peu près. Seuls, les théâtres de comédie ont été le point de mire de toutes les malveillances et de toutes les intolérances, d'où qu'elles viennent. Aucune autre institution n'a servi de plastron à la malignité de la censure. Je parle ici de la fonction et non pas de qui l'exerce, car je suis convaincu qu'un censeur qui fait dire à la rude paysanne basque ; Yanetta de *La Robe rouge* : « Mes enfants, je les ai portés dans mon "sein" », au lieu de : « dans mon ventre », comme l'écrit Brieux, obéit plutôt à une contrainte disciplinaire qu'à une pensée intelligente.

Il n'est pas un pays au monde où l'on ait plus peur des mots qu'ici. Nous avons observé que ce n'est pas la scène qui choque, mais le mot qui cause tout l'épouvantement. Comment peut-on apprendre une langue, se faire un vocabulaire, si l'on interdit tel ou tel mot sous le plus fallacieux des prétextes. Cette fausse pudeur conduira certainement à la curiosité malsaine.

Dans le tourbillon d'une action dramatique, l'esprit du spectateur n'a pas le temps de s'arrêter au mot. Le mot agit brusquement, il cause une détente : on rit ou l'on pleure, mais on ne s'arrête pas. Pourquoi faire soupçonner du mal, là où il n'y en a nullement. Faudra-t-il pour former le goût du public retourner aux ignominies des pièces « arrangées pour hommes » ?

J'ai déjà, il y a quelque temps signalé certains faits à ce sujet dans *Le Terroir* – je tiens à les rappeler ici, pour ceux qui ne les auraient pas lus. Ça ne fait pas encore dix ans, un inspecteur d'école, dont la pudeur s'effarouchait de voir la jeunesse s'adonner aux plaisirs du théâtre, entreprit d'épurer les pièces en supprimant tous les rôles de femmes. Les mutilations de cet innocent vandale, sont des farces telles que *La Dame de chez Maxim'*, *Le Point de mire*, *Occupe-toi d'Amélie* sembleraient de macabres tragédies, si l'on osait remettre les pièces de E. McGown à la scène. Il n'est pas le seul d'ailleurs : de grandes institutions classiques ont joué *Athalie*,

²⁹ *Le Pays*, 22 janvier 1910, p. 4.

Antigone, La Fille de Roland, tout ça arrangé pour hommes. Vous admettez qu'on a le droit de refuser d'être Joseph à ce point-là. Passons.

Si un théâtre libre surgit, il vivra, car tout Montréal a besoin de rire, de se distraire ; il n'a que faire des rengaines que l'on se voit obligé de remettre sans cesse à la scène par suite de l'exclusivisme des faux bonshommes.

J'aurais aimé traiter un peu plus longuement ce sujet, mais mes devoirs professionnels ne m'ont laissé que peu de loisirs cette semaine. Ayant assisté aux fêtes d'une Saint-Jean-Baptiste d'hiver, à Ottawa, je n'ai pu assister à aucun spectacle, ni aider mon ami et collaborateur Dumestre, dans la surveillance des répétitions de notre revue de fin d'année, que l'on joue chez Gauvreau, au National, la semaine prochaine. C'est partie remise.

Turc [pseudonyme de Marcel Dugas], « Chronique théâtrale. Cabotins ! Édouard Pailleron » (1910)³⁰

On a beau s'appeler Édouard Pailleron, ce n'est pas tous les jours que l'on peut créer un chef-d'œuvre comme *Le Monde où l'on s'ennuie*. L'esprit est une monnaie qui se dépense vite. On a toujours tort de la jeter par les fenêtres, en gaspilleur désinvolte, ne prévoyant pas la saison grise. Elle vient malgré nous, et c'est quelquefois bien en vain qu'on cherche à y glisser un rayon de soleil vif.

Cabotins ! est une comédie inférieure de ton et d'allure et, au sortir de la représentation, on se demande si l'auteur n'a pas donné plutôt la caricature des cabotins que la peinture exacte et fidèle de cette catégorie d'individus. Les ressorts de la pièce grincent, crient, ils ne sont pas suffisamment graissés. On a l'impression qu'il y a de l'empêchement quelque part.

Le grand malheur est que de verser tout d'une fois ses richesses intellectuelles dans une œuvre, on en est réduit alors à ramasser sur la route déjà parcourue les poussières qui sont tombées de la gerbe.

La littérature nous offre plus d'un exemple de ces hommes de talent qui ont, au matin de leur jeunesse, brûlé leurs ressources. On les appelle les vidés, tandis que l'on devrait s'incliner devant cette souffrance, pire que toutes les autres. Ils ont fait trop bien d'abord, ils ne savent plus que faire à demi. Et puis, mon Dieu, on n'accomplit jamais ce que l'on voudrait. Il y a une sorte de conspiration entre les choses et le destin contre nous. Jamais un instant, nous n'avons tenu dans nos mains tremblantes de bonheur – tel un oiseau aux plumes d'or – le rêve qui roule dans nos pensées fiévreuses.

Cette pièce nous déçoit et les jolis mots – il s'en trouve – lancés avec tant de comique par Rouvière, nous arrachent difficilement à l'ennui des situations ternes. Nous aimons mieux nos cabotins de la politique, du conseil municipal, d'Ottawa, de Québec et d'ailleurs. Ils sont moins conventionnels et se détachent avec plus de relief sur le fond banal de la réalité quotidienne.

³⁰ *Le Nationaliste*, 6 février 1910, p. 3.

268 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Au reste, tous ne sont pas cabotins et il n'est pas bien sûr que ce ne soit pas eux qui nous intéressent davantage. Le cabotinage des autres est si lointain... Deux figures sympathiques sollicitent l'attention : le sculpteur Pierre Cardevent et Grigneux, qui tient un rôle de papa retrouvé.

Semblable à un polichinelle qui sort de sa boîte en poussant une criallerie quelconque, il marque au cours des événements son incoercible mépris, en lançant à la tête de ses amis : « Cabotins, va ! » La vie a ménagé ses bonheurs à Grigneux et ne lui a infligé que des blessures.

Malgré ses déboires, il demeure un invincible amant de l'art. C'est un prêtre qui attise vainement le feu sacré, jamais il n'a gravi les marches de l'autel, jamais au moment de l'exécution, il n'a su traduire dans une œuvre humaine, tangible, la flamme intérieure qui le dévorait. Ce trahi de l'art, ce rabroué du génie vit toujours, comme un esclave fidèle, dans la foi de ses vingt ans. Qui sait si un jour, cette main rebelle à l'expression du Beau ne jettera pas dans la pierre, le marbre ou l'airain, quelque chose de sa douleur, de ses fièvres muettes, de ses insomnies hantées d'apothéoses, de ses désespérances, ce quelque chose d'insaisissable et de prenant qui fait tressaillir les âmes ! « Le génie n'est-il pas une longue patience ? »

Grigneux exhale en plaintes douloureuses ses déceptions d'artiste en présence de Cardevent, son ami. Il anathématise les cabotins, les artistes qui donnent aux naïfs, aux badauds l'illusion d'être des piliers de l'ordre social. Il donne des conseils au jeune sculpteur : son expérience des hommes et des choses lui confère ce droit de l'éclairer. Seul dans la vie, chargé de malheurs domestiques, il reporte sa chaude affection sur la tête de Cardevent.

Pierre dispute avec âpreté sa [part] de soleil. Il est pauvre et les réputations dans notre siècle amoureux de l'opulence ne s'édifient solidement que sur l'or. C'est un véritable artiste pourtant, et il se croit de taille à forcer la porte de la gloire. Il expose, cette année, au Salon. Longtemps, dissimulé dans la foule qui envahit les galeries, il guette en vain sur la figure des passants un mouvement d'admiration. Jamais comme à ce moment-là, il n'avait éprouvé la douleur d'être incompris. D'un œil atone, il regardait cet écoulement d'individus, qui d'une cruauté inconsciente lui emportaient ses espoirs de domination et de célébrité louangeuse. Il allait se jeter à l'abîme quand soudain, une jeune femme, entourée d'artistes, s'écria devant son buste : « C'est touché. » Il aurait voulu mourir de reconnaissance à ses pieds et voilà que dans son atelier désert, en souvenir de l'heure bénie, il sculpte l'image de celle qui lui a rendu la joie de vivre.

L'ami Grigneux écoute, attendri, ces confidences du jeune homme. Mais voilà bien une autre scène, la porte s'ouvre et l'atelier est envahi par la troupe des cabotins. Ce sont de jeunes godelureaux qui ont mis en commun leurs espérances et leurs intérêts. Ils se réunissent dans l'atelier de Pierre et s'en donnent à cœur joie. Il faut qu'on vous les présente : M. Lavapol, fabriquant de romans idiots, M. Lorel, avocat sans causes, le docteur St-Marin qui passe son temps à faire l'amour et qui, tout en étant l'ami de Madame Laversée, chante fleurette à Valentine, Brascommie

de la Haute Gomme, et M. Wenceslas Népomucène Pegomas, cancre de la politique, qui veut à tout prix devenir le secrétaire de M. Laversée, [afin] d'atteindre à ses fins politiques. Il le devient, en effet, du jour où mademoiselle Valentine, fille adoptive de Laversée, pénètre dans l'atelier du sculpteur, pour lui annoncer qu'il a gagné la grande médaille du Salon.

Pierre reconnaît en Valentine l'enthousiaste dont le suffrage lui fut si précieux. Déclarations d'amour. Ces deux grands enfants, faits pour se comprendre, s'adorent aux premières rencontres. Valentine vient voir souvent Pierre à son atelier, au grand déplaisir de la mère Cardevent. Le malheur est dans l'air. St-Marin, devenu amoureux de la jeune fille, se jette à ses genoux. Madame Laversée les surprend et les chasse, Valentine se réfugie chez le sculpteur et je crois que cela finira par un mariage à la campagne.

Pégomas a fait des siennes. Ce pétasson joyeux substitue sa candidature à celle de Laversée et se fait élire député de Caligon. Il calme la colère de ce fier imbécile de Laversée, qui a la toquade des thèses et prépare en ce moment une biographie de Murillo, en lui promettant l'Institut. Je voudrais n'avoir pas dormi, car je vous raconterais le reste.

Les jeunes filles saluent en madame Schuller une maman idéale. Sa création de la vieille paysanne dans *La Robe rouge* ne s'oubliera pas de sitôt. Depuis, elle n'a cessé d'être parfaite. Madame Ritter doit s'ennuyer de jouer tous les rôles que madame Roussillon est incapable de remplir. Cosset n'est pas mort, Alazet non plus, et c'est dommage. Seuls MM. Marcel et Roussière tiennent le haut de la scène, ils en sont les maîtres. Je ne serai pas injuste à l'endroit de M. [Victor] Francen, il est à la veille d'avoir du talent. Ô Fichel ! que le silence me pèse !

On nous menace de *La Dame aux camélias*. Nous crions gare et engageons le public de Montréal de s'abstenir à mettre les pieds à l'Académie si on tente de nous abrutir avec cette pièce qui est d'abord immorale et puis terriblement démodée. À nous les Bourget, les Lavedan, les Jules Lemaître, les Hervien, les François de Curel, et ce vieux Molière qui ne serait certes pas fâché de voir interpréter son *Bourgeois gentilhomme* par l'irrésistible M. Rouvière !

Est-il possible que M. Germain Beaulieu, qui parlait en termes larmoyants de la moralité du théâtre, laisse passer une pareille vieillerie ? L'immoralité gît dans le fond de la pièce et dans les mots. M. Beaulieu ne se paiera pas notre poire, sans qu'il en coûte, s'il croit candidement qu'il suffira de substituer au mot « maîtresse » celui « d'amie » pour rendre la pièce acceptable.

P.S. – Au National, *A-E-O-U-HEIN* est toujours à l'affiche. Cependant les hommes d'esprit n'y mettent pas les pieds.

270 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

La dernière *Soirée de famille*, au Monument-National, a obtenu un assez joli succès. C'est toujours une bonne fortune que d'entendre du Molière, même par des débutants. Le fait est que M. Dutet mérite d'être félicité pour le travail consciencieux qu'il apporta dans la préparation des rôles. Ces jeunes Canadiens qui viennent de naître à la vie de l'art ont en eux, ce que l'on appelle, de l'étoffe. Pourquoi les Canadiens français ne réussiraient-ils pas dans ce genre autant que les autres peuples et aussi bien que les Français ?

Ne sont-ils Français eux-mêmes ? Sans aucun doute, et c'est pour cette raison que nous croyons l'âme canadienne essentiellement artiste. Il suffira de la dégager de la cangue, de percer les voiles qui l'enveloppent pour qu'elle rende de beaux sons. M. Dutet s'y emploie avec beaucoup de talent.

Turc [pseudonyme de Marcel Dugas], « En marge du théâtre. MM. Ernest Tremblay, Alazet... et nous » (1910)³¹

A. E. O. U. *Hein !* tenait encore l'affiche au Théâtre National cette semaine. C'est un chef-d'œuvre, dans l'esprit d'un Parisien quelconque échoué sur nos rives et de... M. Ernest Tremblay lui-même. Ce grand consommateur d'inepties s'imagine nous confondre en nous rappelant avec Francisque Sarcey, « qu'une revue d'actualité, c'est la formule de l'incohérence ». Ce n'est pas de notre revue nationale que nous apprendrons quelque chose, non plus que de ce Français complaisant qui se torture à définir les divers genres littéraires, en se donnant de faux airs de pédagogue, dans les colonnes du *Pays*.

Il y a incohérence et incohérence. Celle qui touche à la cacophonie constitue au théâtre une sorte d'immoralité esthétique. Et tel est le cas de la revue de M. Tremblay. Si nous avions voulu exprimer tout ce que nous pensions de ce « monstre », nous aurions dit simplement que c'est la splendeur du stupide dans le triomphe de l'ahurissement, et le lendemain une foule d'hommes raisonnables nous auraient approuvés.

Quant à la dix-septième lettre de l'alphabet, nous l'avons toujours crue fort pudique, à coup sûr – du moins, bien plus que certaines poires qui s'exhibent impunément dans nos rues. Ces gens-là, à défaut de chemise, feraient bien de porter un masque ; ils scandalisent les passants.

Resterait à savoir si notre Rostand canayen est eunuque. C'est un hors-d'œuvre qui ne nous intéresse guère et qui n'apportera aucune force à la polémique. Chose certaine, c'est que l'œuvre de notre Ernest national en fait à jamais le prototype du cabotinisme théâtral sur le continent américain. Et puis, – le plat cornac du *Pays* en goûtera tous les suc – il demeure non seulement au Canada, l'unique, le funambulesque auteur de *Ohé Française*, mais la littérature du bric-à-brac salue en lui son plus illustre représentant.

³¹ *Le Nationaliste*, 13 février 1910, p. 3.

Nous avons reçu [de] M. Alazet, grand dernier rôle à la Comédie-Française de Montréal, le billet suivant :

SALIGAUD

Bien qu'habitué à entendre et à lire les pires c...ries sans sourciller, je ne peux pas laisser passer l'occasion de vous dire à mon tour ce que je pense de vous.

Une première fois, sous prétexte de critique, vous avez parlé de moi en termes injurieux et grossiers. J'ai gardé silence, car il est dégradant de discuter avec des goujats.

Aujourd'hui, vous regrettez que je ne sois pas mort.

Il ne peut être question du modeste acteur, puisque je ne joue que des bouts de rôles.

C'est donc de l'individu que vous parlez.

Voici donc ma réponse :

Non, je ne suis pas mort, et pour être étonné de ce phénomène, peut-être aviez-vous envoyé quelqu'un pour m'occire.

En tous cas, si vous préférez opérer vous-même, ne vous gênez pas, je tiens ma gueule à votre disposition morale.

Vous êtes un ... et parfait crétin, vous vous êtes conduit en imbécile et en malhonnête homme.

ALAZET

Du sang, de la volupté, de la mort... comme dans Barrès, et puis... le mot cambronnien conjugué à l'indicatif, que notre Directeur par respect pour les hommes bien élevés, n'a pas voulu laisser passer.

Mon cher Alazet, je ne vous savais pas capable d'aussi belle colère ; c'est un mérite inconnu auparavant, vous me saurez gré de l'avoir révélé au public. Je ne suis pas aussi mauvais garçon que vous daignez le croire, puisque je vous fournis l'occasion de faire connaître à tous ce que vous pensez de moi. Je vous venge de Turc – Alazet vengé par Turc ! –, ce crétin, ce pelé, ce galeux que vous avez voué aux gémonies.

Et puis... je vous souhaite la vie longue, une nombreuse postérité et la mort de tous vos ennemis à brève échéance.

Je vous serre la patte,

Turc

Ernest Tremblay, « Feuillet théâtral » (1910)³²

Depuis bientôt quinze ans que le théâtre français existe à Montréal, d'une façon plus ou moins stable, pour la comédie, mais régulière pour le drame, aucun des

³² *Le Pays*, 2 avril 1910, p. 2.

272 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

grands journaux français ne s'est occupé d'encourager par une critique honorable et avisée ces institutions.

L'excuse est à peu près la même pour chacun : la peur des mots, une foule de petites influences découlant de certaines amitiés que l'on a dans le camp, la crainte de mécontenter l'aumônier, et, un tas d'autres raisons idiotes qui sont la justification de ceux qui n'en ont pas de réelles à donner.

Aussi, le résultat de tout cela c'est qu'au lieu d'avoir avancé, nous rétrogradons, et, rien ne permet d'espérer que cet état de choses doive changer.

Le mercantilisme des directeurs est aussi une des causes de l'abaissement du niveau artistique, au théâtre. Un but raisonnable serait de faire de l'Art et de l'or en même temps ; hélas ! on ne veut qu'encaisser sans le moindre souci pour le côté artistique de l'entreprise.

Ayant été longtemps, le témoin de ces laideurs et forcément incapable de tenter une réaction, nous avons cru devoir combattre, quand même, dans la mesure de nos forces et de modestes talents, en instituant une rubrique de critique au *Bulletin* puis au *Pays*. Or, le temps est venu de signaler les abus, ce qui amènera peut-être, tôt ou tard, leur suppression. Voilà trop longtemps, que tous les directeurs sont des grands hommes et que les comédiens ont tous plus de talent les uns que les autres. « *Cuique suum* ». Je suis décidé à lever le rideau pour faire voir au public le théâtre tel qu'il est, et, indiquer un peu ce qu'il devrait être. Nulle occasion ne saurait être plus belle que celle qui s'offre avec *Cyrano de Bergerac*, au Théâtre National.

L'interprétation fut mauvaise, la vérité fut faussée, la mise en scène était désordonnée et nombre de choses atteignirent au grotesque. Le côté matériel était bien : décors, costumes, accessoires, sauf ce qui manquait ; ce que je ne puis juger.

Pourquoi l'interprétation fut-elle mauvaise quand on avait suffisamment pour la rendre intéressante. Ceci tient à un vice administratif qui existe depuis la fondation du théâtre, et, que les exigences du public ont motivé : « Jouer une pièce toutes les semaines. »

Or voici ce qui arrive, ce qui est arrivé pour *Cyrano*. Les rôles sont distribués pendant la semaine, vaguement appris, et le mardi, on fait une répétition qui consiste en de lamentables indications de mise en scène. Le mercredi, le jeudi et le samedi, on continue le même travail, au petit bonheur des circonstances et le lundi, on affronte le public.

Règle générale, il n'y a que le souffleur qui sache son rôle. A-t-on le droit de faire des reproches aux comédiens ? Il faudrait être aussi idiot qu'une brique pour le tenter. À qui la faute ? À l'administration du théâtre qui est la cause première du préjudice qu'elle se fait.

Dans *Cyrano*, l'on a, par exception, eu deux semaines pour répéter la pièce. Cependant la pièce n'était pas mieux préparée que les précédentes. Il serait fou de croire qu'autre chose qu'une interprétation grotesque ait pu résulter d'un travail négligeant et incomplet.

Prenons le premier et le deuxième acte. C'était un galimatias sans nom. [Roxanne] était confondue avec les pages, dans la galerie, les répliques ne tombaient

pas, le décor était face au public au lieu d'être en diagonale, les types n'étaient pas esquissés, et, tout l'acte qui doit être joué d'une façon vertigineuse, s'est traîné lamentablement comme à ces spectacles de collège, où le truc et l'inexpérience font trépigner. Le second ne valait pas mieux, si l'on excepte l'altercation Cyrano-Christian. La scène des cadets, c'était le naufrage du grotesque dans le ridicule.

Le quatrième acte, au siège d'Arras, ce fut pis encore. Rien n'était réglé. Tous les mots glorieux de Cyrano sont tombés dans le vide, parce que l'on ne relevait pas assez vite la réplique.

Expliquons un peu. Faut-il faire des reproches aux artistes ? J'en avais grande envie, si je ne savais pas qu'ils sont victimes d'un travail systématique et bête qui les prive de leurs moyens d'interprétation. [Elzéar] Hamel a de la conscience et [Jean-Paul] Filion, donc ? Ça, nous le savons, mais que faire, en cette circonstance sinon prendre leur cas en pitié et pleurer avec eux, tant le désespoir doit envahir leur âme d'artiste.

La petite La Roche a fait une intéressante Roxanne, mais en quatrième acte elle a fait naufrage dans le marasme général. Passons à M. Pierre Laurel. Il faut être d'une belle force artistique pour parvenir à ne pas sombrer complètement dans une aventure comme le *Cyrano* de la semaine dernière.

Et, pour comble d'avatar, le malheureux artiste jouait sur un rhume qui l'a jeté dans son lit, le mercredi suivant.

Sa composition de Cyrano est hors de tradition. Il a joué un Cyrano humain, sans trop de panache même. Je dois avouer que le rôle joué comme cela a quelque chose de charmant, d'imprévu, qui intéresse l'esprit, mais ça ne vous empoigne pas comme l'autre Cyrano, le « Cyrano-Fanfare ».

Au troisième acte, qu'il [*sic*] fait face au public, et non « dans l'ombre noire sous le balcon », M. Laurel a surpassé tout ce que nous avons entendu jusqu'à ce jour, en joliesse de débit et en charme de diction. C'était simplement exquis, mais quand il s'approcha pour sentir « le tremblement adoré de la main de Roxanne, descendre le long des branches du jasmin, » il ne put palper que des... briques. Cet acte lui valut de chaleureuses ovations.

Mais là où il fut très grand artiste, ce fut au cinquième acte, qu'il joue à la suprême perfection. Nous devons avouer que bien des choses sont pardonnées, à cause du cinquième. Comme tout cela était triste, navrant de vie, de blessure mystique, de souffrance latente, de grandeur modeste, de « panache », de « nez » enfin. Quel bel artiste, que celui qui sait trouver en lui tous les sentiments de « cet autre » et qui, vivant sa douleur, et prenant son cœur comme on prend une lyre lui fait chanter ces éternelles beautés, en offrant aux auditeurs recueillis la communion de ses sentiments.

La pièce n'a jamais été heureuse pour l'interprète de Cyrano à Montréal. Prad tomba malade le jeudi, [Julien] Daoust de même : au National, Carême dut remplacer [Paul] Cazeneuve, et, cette semaine, Durand a dû remplacer Laurel.

Non, mais a-t-on idée aussi de jouer un rôle de 1 800 à 2 000 lignes deux fois par jour ? C'est physiquement impossible. On me dira que Carême a tenu le coup ! C'est

274 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

faux : ce qu'a fait cet artiste, était un sacrifice honorable pour lui, mais déshonorant pour qui l'imposerait, car il fut ridicule dans le rôle. Je regrette de n'avoir pas entendu Durand, qui est un comédien d'avenir et qui adore son métier.

Je sais qu'il est des gens qui prêteront à mon article, un sens qu'il n'a pas. Je n'ai d'inimitié pour personne et je respecte tous les comédiens. Ayant été un des leurs je sais la sourde torture qu'ils ont à souffrir, et que comme il y va de leur gagne-pain, ils ne peuvent pas se défendre contre les vexations continuelles.

En frappant le mal au cœur même, c'est le plus sûr moyen de protéger ces honnêtes gens et ceux qui les emploient en même temps.

Je reçois, au moment où je clos mon article, une correspondance au sujet de l'[incident] Hordeau-Laroche, du Théâtre National. Je vais d'abord terminer ma petite enquête, et j'en causerai à huitaine.

La semaine prochaine on joue *Résurrection*, pièce de Tolstoï arrangée par Henry Bataille. M. Gustave Scheler y tiendra le premier rôle.

Marcel Henry [pseudonyme de Marcel Dugas], « *La Beauté du diable. MM. Jules Mary et E. Bochard* » (1911)³³

Bonjour, Mélo !

Nous avons plongé à mi-jambes dans le mélo, cette semaine. Rien ne manquait à la fête : poignard, assassinat, suicide, et mort toujours !

La Beauté du diable se rapproche beaucoup de ces gros drames qui s'intitulent : *Sauvés de la mer*, *La Bête féroce*, *Les Deux Gosses*, *Les Apaches du grand monde*, etc., etc. Tous ces drames cousus [de] fil blanc se ressemblent comme des frères. On dirait qu'ils ont été coulés dans le même moule. C'est toujours une chevauchée de péripéties émouvantes qui se précipite à fond de train dans le sang et la mort. La plèbe adore ces pièces. Elle leur doit, ainsi qu'à *La Presse* – qui s'est particularisée avec amour dans l'étude chatoyante, hérissée d'épithètes des crimes, des meurtres et des accidents – les meilleurs de ses frissons d'épouvante.

Anthyme Fayard avec ses romans colorisés, *La Presse*, et souvent le Théâtre National, ont fourni à la foule un aliment indigeste de littérature, de sensations déprimantes et fausses qui lui ont composé un esprit très spécial, tourné vers la blague et le faux.

³³ *Le théâtre à Montréal. Propos d'un huron canadien*, Paris, Henri Falque éditeur, 1911, p. 41-49. Cet article a également paru dans *Le Nationaliste*.

Mais quelle est donc cette beauté du diable ?

M. le comte Philippe de Croix Vitré a recueilli dans sa maison Nathalie, la femme de son frère défunt, et son fils Laurent. Le domaine de Royaumont est une retraite aimable, princière, où la veuve endort ses regrets, partagée entre l'amour de son fils et de légères occupations. On la traite avec beaucoup d'égards et elle est devenue avec le temps parfaitement à l'aise, libre de tous ses mouvements, et ne craignant pas d'imposer ses goûts et ses volontés. Autoritaire, ambitieuse, elle ne songe qu'au bonheur de son fils, même aux dépens de l'honneur et de la justice.

Madame de Croix Vitré souffre en patience de l'ascendant moral que sa belle-sœur exerce sur son mari. L'étrangère a trop souvent raison contre tous et ses conseils qui ont toujours un air de sincérité, de sagesse et de détachement serein, sont recherchés et accueillis avec faveur. La bonne et douce paix de jadis est troublée. Il souffle quelque part un vent de tempête qui fera s'écrouler l'édifice du bonheur conjugal. Déjà les attentions répétées mais inutiles de Marberoux auprès de Madame de Croix Vitré ont donné lieu de la part de Nathalie à des insinuations perfides, qui jettent le doute et l'angoisse dans l'âme du comte.

Cependant, de Croix Vitré apprend de la bouche de sa femme Suzanne une nouvelle qui lui cause un très grand bonheur. L'enfant qu'ils attendent depuis trois ans, et bien... Oh ! George Ohnet, oh ! Montépin, oh ! Jules Mary...

Marberoux poursuit de ses persécutions amoureuses madame de Croix Vitré. Il lui fait une scène de cris et d'aveux brûlants qui révolte la jeune femme et lui [fait] perdre la tête. Elle va appeler si cet homme aveuglé par la frénésie de l'amour continue à l'insulter. Mais l'homme de proie ne se contenant plus la saisit dans ses bras et la couvre de baisers fous. Suzanne s'est emparée du poignard de Marberoux et menace de le frapper s'il ne la quitte pas sur le champ. Il s'en moque et se précipite vers elle. La malheureuse, égarée par la colère et voulant sauver son honneur en péril, plonge le poignard au cœur de Marberoux. Un cri terrible. M. le comte de Croix Vitré, madame Nathalie et Dornak paraissent. On ne comprend pas encore. De ses lèvres mourantes, Marberoux s'écrie qu'il s'est donné la mort devant un refus de sa maîtresse Suzanne.

Folle de désespoir, penchée sur le mourant, la pauvre femme le supplie de dire la vérité. Le comte de Croix Vitré qui connaît l'amour qu'elle lui porte, son dévouement de chaque jour, ne peut ajouter foi aux paroles de ce misérable.

Suzanne se cabre devant l'implacabilité du mensonge et de ces lèvres qui ne s'ouvriront plus. Ses larmes, ses dénégations passionnées deviennent inutiles. La confiance du comte de Croix Vitré en sa femme n'existe plus. Suzanne de Croix Vitré s'évanouit.

Premier acte : assassinat et syncope de cœur. Détails vulgaires exprimés dans la langue des feuilletonistes. La fusion des incidents et des situations s'accomplit mal. La conversation qui s'établit entre le comte et Nathalie est trop apprêtée pour les besoins de la scène. La note fausse y domine.

Seize années se sont écoulées depuis la mort de Marberoux. Le comte Philippe, bien convaincu de la culpabilité de sa femme, mais ne voulant pas créer

276 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

de scandale, ne s'est pas séparé d'elle. Suzanne traîne une existence désolée dans ce château vide maintenant de bonheur et où elle cherche en vain à reprendre son prestige d'autrefois. Le comte Philippe de Croix Vitré est demeuré inflexible. Ses protestations d'innocence n'ont pas vaincu le mépris farouche de son époux, et sa mélancolie touchante et douloureusement résignée se consume dans l'attente du pardon. Une autre femme exerce un empire incontesté sur l'esprit du comte et avive en son âme les blessures que la vie y a faites en leur jetant par touffes des mots perfides, âcres, corrosifs. Nathalie a des pensées d'ambition derrière la tête et se flatte de l'espoir que le comte léguera son domaine de Royaumont à son fils Laurent. Des pressentiments la hantent ; elle a une sorte de prescience que dans cette lutte avec le destin, la victoire de ses appétits lui échappera des mains. Un rien éveille ses craintes, ses soupçons. Elle tremble pour son fils. Est-ce que l'enfant de Suzanne est bien mort ? Ne viendra-t-il pas déjouer, par son apparition soudaine, tous ses projets de fortune ? Qui peut savoir ?

Le comte a vu partir ses serviteurs les plus dévoués et les plus fidèles. François Dornak est mort, et son fils Henriot, qui l'a remplacé, console par son attachement rempli de sollicitude le comte vieilli par le chagrin. Sa mère, Louise Dornak, a élevé en secret l'enfant de la comtesse qu'elle fait passer pour sa nièce. Rose Lison – c'est son nom d'emprunt – et Henriot ont grandi dans une affection commune et pure. La jeune fille ignore qu'elle est l'enfant de madame de Croix Vitré, mais elle éprouve pour cette femme douce et triste un intérêt qui va jusqu'à la tendresse. Blessée par l'automobile de Laurent, grâce à l'imprévoyance de ce fat étourdi, le comte de Croix Vitré, pour réparer la sottise coupable de son neveu, ne croit voir rien de mieux à faire que d'emmener Rose au château, comme lingère. Rose dissimule mal le bonheur qu'elle ressent, car quelques jours auparavant, dans un mouvement d'expansion maternelle, madame la comtesse lui a révélé qu'elle était sa mère. Nathalie s'est sentie mordue au cœur par la joie de Rose Lison. Elle n'a rien pu arracher à la jeune fille sur les souvenirs de sa petite enfance. Mais elle veillera et saura bientôt si on l'a trompée.

Rose et sa mère se voient tous les jours ; elles passent de longs instants entrelacées dans les bras l'une de l'autre, heureuses de s'aimer librement et de se le dire. Madame la comtesse vient de mettre à la raison son neveu Laurent, qui s'était permis des libertés avec la jeune fille. Nathalie a souffert difficilement cette verte réprimande adressée à son fils. Ses soupçons augmentent. Pour une lingère ordinaire, Suzanne n'aurait pas morigéné son fils d'une telle façon. Il apparaît de plus en plus, à ses yeux, que Rose Lison est la fille de la comtesse de Croix Vitré. Coûte que coûte, il faut éloigner cette enfant du château, et elle emploiera pour la perdre n'importe quel moyen. Cachant dans sa main un bijou, – oh ! les romans lus jadis avec passion, comme cela paraît déjà loin – elle demande à la jeune fille d'aller chercher dans sa chambre ce collier de perles qu'elle ne trouve plus, et alors, durant l'absence de Rose, saisissant son trousseau de clefs laissé sur la table, elle se dirige dans l'appartement de Lison et dépose sous une pile de mouchoirs le prétendu objet perdu. Et puis, sans avertir personne du château, elle mande la justice de perquisitionner dans la maison.

Le comte de Croix Vitré réprime vite un mouvement de désapprobation. Sa belle-sœur menace de causer un plus grand scandale. La chambre de Rose est inspectée et l'on y trouve l'objet que réclame Nathalie. Rose jure qu'elle n'est pas coupable. Suzanne ne se possède déjà plus et comme Rose allait franchir le seuil du château, elle s'écrie que sa fille est innocente. Stupéfaction. La colère de Croix Vitré ne connaît plus de bornes. Toute la rancœur de ses regrets et l'amertume de sa douleur passent dans le flot de paroles qui s'échappe de ses lèvres blêmes d'indignation. Il chasse Rose Lison qui retourne vivre auprès de Louise Dornak avec son tendre et amoureux Henriot.

La détesse s'empare de Suzanne et après une scène avec le comte où elle tente de réveiller un écho des tendresses mortes, pour lui prouver sa complète innocence, elle en vient à une résolution extrême.

Le soir meurt là-bas, à l'horizon. Suzanne se sent de plus en plus lasse de vivre ainsi. Pour le bonheur de sa fille et pour prouver son honnêteté aux yeux de l'homme qu'elle n'a cessé d'aimer ardemment, elle se jette dans la rivière.

La raison du comte a sombré dans cette affreuse aventure. Son état de prostration mentale fait peine à voir. Libres d'agir à leur guise, Nathalie et son fils Laurent mènent une vie luxueuse, accidentée. Bien des fois, la belle-sœur du comte a essayé de faire instituer son fils héritier du domaine de Royaumont. Mais nul réveil de l'esprit ne s'est deviné chez de Croix Vitré.

Criblé de dettes, Laurent de Croix Vitré ne sait que faire pour les solder. Pressé de toutes parts par les créanciers, il ordonnera d'enfoncer le coffre-fort. À la douloureuse surprise de Laurent, il est vide. Affolé, perdant la tête, il accuse Rose Lison d'avoir volé l'argent. Henriot s'emporte et lance son mépris à la face du parvenu en affirmant que Rose est incapable de commettre une aussi vilaine action. Exaspéré, Laurent chasse le fidèle serviteur. Rose Lison sanglote aux pieds de son père. Nathalie et Laurent s'étant approchés du fauteuil du malade, saisis d'épouvante, s'aperçoivent que le comte les darde d'un regard courroucé. Ce mort vivant les a entendus, jugés, condamnés.

Rose Lison et son père ont été relégués dans la vieille chapelle du château. La nuit vient. Brisés d'émotion et de douleur, ils succombent au sommeil. À pas de loup, Laurent de Croix Vitré pénètre sans bruit et s'étant d'abord assuré qu'ils dormaient tous deux, se jette sur Rose et tente de la tuer. Les cris de la malheureuse réveillent le comte de Croix Vitré qui, retrouvant son énergie première, étouffe ce misérable. Nathalie apparaît et, comprenant tout, se roule de désespoir sur le corps de son fils.

Et c'est tout. Sur l'action principale, qui prend des allures tragiques, l'auteur a greffé, comme une fleur de poésie, l'affection fidèle, dévouée, aimante d'Henriot pour [Rose Lison]. Cet Henriot sait aimer avec dévouement, inlassablement fort de cet amour, souffrant parce qu'il aime, et aimant parce qu'il peut en souffrir. J'aime bien cet Henriot. Je connais quelqu'un qui lui ressemble et comme lui porte toujours, à la Chateaubriand, son cœur en écharpe.

**La Direction [Georges-Henry Robert, directeur de *L'Amateur*],
« *L'Amateur* » (1911)³⁴**

Modestement, mais sans timidité, *L'Amateur* paraît aujourd'hui pour la première fois.

Toi, public, son unique maître, comment le recevras-tu ? Favorablement, sans doute. Ce n'est pas une vaine espérance : c'est une prétention et sans présomption, encore, sois-en assuré.

Il compte, en effet, sur un accueil très sympathique. Il en a même droit puisqu'il comble une lacune : ce premier numéro en est la preuve. Et lorsque tu auras bien compris l'importance de son but, la tâche louable qu'il assume et la ligne de conduite qu'il s'engage à tenir, public, tu ne pourras pas ne pas lui souhaiter, en véritable amateur d'art que tu es, une cordiale bienvenue et une existence longue et prospère.

Son programme est vaste. Pour en faire l'exposé, même incomplet, un volume y suffirait à peine. La nomenclature seule des projets de *L'Amateur*, des sujets qu'il entend traiter, des innovations qu'il tentera, des améliorations littéraires et matérielles qu'il tâchera de réaliser, couvrirait les quelques pages de ce premier numéro. C'est pourquoi nous sommes forcément obligé de donner en « style télégraphiste » ce que tâchera d'être notre humble mais consciencieux périodique.

L'Amateur sera publié sur douze, seize, vingt-quatre et même trente-deux pages, quand l'actualité, les circonstances ou nos moyens pécuniaires le permettront.

L'Amateur paraîtra deux fois par mois (le premier et le quinze), en attendant que la faveur du public lui permette de devenir hebdomadaire.

L'Amateur sera illustré par la plume, le crayon et l'objectif.

L'Amateur sera une publication théâtrale et artistique, canadienne-française et « nationale ». Il sera impartial et indépendant.

L'Amateur, télescope pointé vers le firmament artistique, permettra à tous de suivre la marche des étoiles dramatiques. Il sera aussi le miroir dans lequel se reflétera le monde théâtral, puisqu'il racontera ce qui se passe ou se dit, devant, sur et derrière la scène.

L'Amateur n'imprimera qu'un texte averti, instructif, intéressant et aussi varié que possible.

L'Amateur, véritables annales de notre scène nationale, ne pourra être qu'une fidèle chronique de la vie artistique contemporaine.

L'Amateur – est-il nécessaire de le mentionner ? – accordera une place d'honneur à la critique impartiale.

L'Amateur sera à la fois le fidèle compagnon de l'auteur, de l'artiste et du directeur, en même temps qu'il sera un guide pour l'amateur, tout en demeurant l'ami franc et sincère du spectateur.

L'Amateur ouvre largement ses pages à tous ceux qui ont quelque chose d'utile à dire pour l'avancement, la vulgarisation de l'art en notre pays. Nous réservant

³⁴ *L'Amateur*, vol. 1, n° 1, 1^{er} avril 1911, p. 1-2.

nécessairement le droit, bien juste en somme, de refuser – ou de recevoir, sujet à corrections – tout écrit qui ne cadrerait pas avec le ton, le format ou le programme de notre revue, tout article qui serait de nature à nous causer un préjudice. Il ne faut pas oublier qu'une revue qui n'a pas encore une très grande « vitalité » doit ménager certaines susceptibilités, certains *pouvoirs*. Il est d'ailleurs des questions qui doivent être traitées avec ménagements et modération. Souvent, on arrive plus sûrement au but en prenant un chemin plus long. Et n'est-il pas vrai qu'avant de briser une porte, il est élémentaire d'essayer de l'ouvrir ?

Et voilà !

Programme prétentieux ou humoristique, dira-t-on.

Non ! L'élaboration de ce programme n'est l'œuvre ni d'un fat ni d'un humoriste. Si l'avenir est à ceux qui osent, le présent appartient à ceux qui essaient.

Dans tous les cas, *L'Amateur* s'adresse aux fervents ; à eux de l'encourager. S'ils sont nombreux le succès est définitivement assuré ; sinon, tant pis pour les autres !

[Anonyme], « Amateuriana » (1911)³⁵

- Dernièrement à Villaray, l'Association Dramatique de Montréal donnait une représentation qui a remporté un franc succès.
- On dit que le Cercle National Canadien-Français donnera, le 20 avril, une soirée dramatique au Monument.
- Vers la mi-mai, l'Association Sainte-Brigide interprétera une pièce qui fera sensation. Attendons avec impatience.
- C'est le 26 avril qu'aura lieu la prochaine représentation de l'Association Dramatique de Montréal. *Michel Strogoff* est à l'affiche. Nous en reparlerons.
- Le Cercle Saint-Jean-Baptiste de Saint-Aimé a donné dernièrement *Les Manifestes électoraux*, comédie en trois actes du R. P. Hugolin, et *Une chambre à deux lits*, vaudeville de Varin. *Les Manifestes...* est une œuvre canadienne.
- Le chœur de chant de la paroisse Saint-Denis a donné, le 23 mars dernier, sa première soirée de famille, avec le concours de la section dramatique du Cercle Molière.
- Le Cercle Fabre donnera vers la fin d'avril une grande représentation. Nous en reparlerons.
- Le Cercle Saint-Henri donnera le 5 et le 6 avril des représentations du *Signe de la Croix*, de L[ouis]-N[apoléon] Sénécal.
- Un nouveau cercle vient de se former à Thetford Mines. Il porte le nom de Association Dramatique de Thetford Mines. Il est composé d'environ cinquante membres.
Comité : Président, Dr D. Houde. Secrétaire, Raoul Carreau. Directeur, J.-R. Dechevigny. Régisseur, W. J. McCaughan.

³⁵ *L'Amateur*, vol. 1, n° 1, 1^{er} avril 1911, p. 4.

280 *Écrits sur le théâtre canadien-français***[Anonyme], « Aux cercles dramatiques » (1911)³⁶**

Des gens prétendent que *L'Amateur* ne s'occupera qu'incidemment des cercles dramatiques. Nous devons immédiatement démentir ce canard qui a dû germer dans le cerveau d'un jaloux ou d'un petit personnage en mal de nouvelles et qui semble ne pas comprendre la signification du mot « amateur ».

Une fois pour toutes, nous avertissons ces gens que *L'Amateur* s'en tiendra strictement à son programme et que nous ne prendrons même pas la peine de les contredire lorsque l'envie ou l'ignorance les pousseront à colporter sur notre compte la médisance et la calomnie.

À bon entendeur, salut !

[Anonyme], « Théâtre National » (1911)³⁷

L'heure est venue pour *L'Amateur* d'aller sous presse. Et ne sachant pas quelle est la pièce qui tiendra l'affiche la semaine prochaine au [Théâtre] National [Français], nous avons le regret de ne pouvoir en causer aujourd'hui. À l'avenir, inutile de le dire, nous ferons le nécessaire pour donner à nos lecteurs de complètes informations concernant les spectacles de notre scène favorite. De même que nous donnerons régulièrement un compte rendu de toute pièce inédite.

Nous avons d'ailleurs l'intention de consacrer beaucoup d'espace au National, puisque, étant le seul théâtre francophone à Montréal, notre devoir est de lui accorder un appui aussi large que sincère.

Grâce à une distribution « judicieuse », grâce aussi à la mise en scène très soignée de M. [Fernand] Dhavrol, *Mère et martyre* a obtenu un éclatant succès.

Tancrède Marsil, « Deux artistes de chez nous ! MM. Filion et Hamel » (1911)³⁸

Tous deux sont des artistes du terroir qui ont étudié, travaillé durement pour se créer une réputation enviable. Loin des grands centres artistiques, en dehors du contact journalier des célébrités scéniques françaises, italiennes ou anglaises, ces deux compatriotes ont dû consacrer une partie notable de leur vie à se perfectionner dans un milieu plutôt froid, très éloigné de l'art véritable !...

³⁶ *L'Amateur*, vol. 1, n° 1, 1^{er} avril 1911, p. 4.

³⁷ *L'Amateur*, vol. 1, n° 1, 1^{er} avril 1911, p. 4.

³⁸ *Le Nationaliste*, 7 mai 1911, p. 1.

Malgré les répétitions matinales, la nécessité de jouer deux fois par jour des pièces aussi variées que grotesques souvent, Filion et Hamel ont créé des rôles dont la conception ferait honneur aux meilleurs artistes parisiens.

Trop souvent critiqués à tort, trop peu appréciés pour leurs excellentes qualités, ces deux artistes durent mener petite vie, accepter des rôles secondaires à leur réel talent, faire quelquefois de la figuration pour laisser applaudir des camarades français de passage, plus prétentieux que célèbres.

Certes, la vieille France nous a laissé bénéficier du talent de plusieurs de ses enfants les mieux doués.

Nous en sommes fiers.

Quelques-uns furent ignorés et méconnus comme Joubé qui illustre actuellement la scène de l'Odéon : d'autres ont récolté chez nous, des lauriers immérités, comme Varenne, Damaury, Sansy et Ninove qui, pendant quelques semaines, sur la scène des Nouveautés, tenta, par ses toilettes dernier cri, d'éclabousser les solides qualités de Rose Syma, véritable artiste dramatique.

Le public montréalais, qui, en général, demande plutôt de la sensation que de l'art, n'a pas su prodiguer, à qui de droit, ses généreux applaudissements et certains directeurs artistiques, pour plaire aux promoteurs de telle ou telle scène canadienne-française, ont encouragé ou congédié tel ou tel artiste de mérite, pour sauver la caisse.

L'argent ! Voilà, au Canada, à Montréal surtout, l'ennemi irréconciliable de l'art au théâtre.

Le premier épicier ou boucher venu sera, demain, propriétaire de théâtre, pourvu que ça paie.

Quand donc aurons-nous un véritable théâtre national, subventionné par le gouvernement provincial et les municipalités intéressées ?

Les superficiels verront dans ces subsides des dépenses superflues, mais laissons parler ces dépourvus de toute esthétique et sachons reconnaître que le théâtre bien compris et bien dirigé est encore la meilleure réclame pour une ville, pour un pays, une marque de supériorité intellectuelle.

S'il est bon de développer le bien matériel d'un peuple, il faut encore travailler à sa culture intellectuelle, dont le théâtre constitue la leçon de choses par la sensation saine, l'exposé de l'héroïsme, la démonstration vécue du bien récompensé et du vice puni ; le développement d'une thèse généreuse et bonne.

Comme toute autre chose, le mauvais théâtre doit être supprimé, et il n'en peut être question à Montréal avec les lois sévères qui le régissent.

Jusqu'à date, le Conservatoire Lassalle, malgré les époques troublées qu'il dût traverser, a fait, chez nous, œuvre saine et recommandable, mais ce n'est qu'un embryon.

Ses élèves nombreux et dévoués ne pourront, demain, développer les aptitudes qu'ils possèdent, qu'ils ont cultivées avec un soin jaloux.

Combien de talents-nés, faute d'une scène subventionnée et libre, ne verront leur parfaite éclosion ?

282 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

[Jean-Paul] Filion, [Elzéar] Hamel, Palmieri nous prouvent surabondamment que les qualités maîtresses, nées, ne constituent pas le parfait artiste, qu'il faut le contact, l'entraînement, le milieu qui développent, tonifient, lancent le vrai talent et lui valent des lauriers mérités.

En attendant que le cabinet [Lomer] Gouin traite les artistes canadiens-français avec autant de sollicitude qu'il protège les escrocs et les bandits pour lesquels il fait actuellement construire un *palais*, à Bordeaux, qui coûtera plus de deux millions aux honnêtes gens ; en attendant, dis-je, la création d'une scène nationale dans cette province, encourageons de nos deniers et de nos applaudissements nourris, deux [artistes] du terroir qui chez nous ont nom Filion et Hamel.

Prouvons-leur que nous apprécions leur talent et leurs efforts journaliers ; aidons-les substantiellement en leur faisant, incognito, parvenir des « cachets » et ces deux pionniers de l'art dramatique chez nous pourront aller en France se perfectionner et nous revenir plus aguerris, capables de nous faire goûter les plus purs chefs-d'œuvre de l'art français, le plus incomparable et le plus complet qui soit...

C'est nous qui y gagnerons, croyez-moi !

Gustave Comte, « L'Art et les artistes. Ce que nous pourrions faire, si nous le voulions » (1911)³⁹

Un de mes amis me disait dernièrement, après avoir jeté les yeux sur un journal de musique de New York, tout son étonnement de voir qu'il existait des « ténors américains ».

Son scepticisme ne me plut pas et j'en profitai pour lui faire une conférence sur la valeur des Américains au point de vue artistique. Je ne sais pas s'il m'a pardonné, mais je ne puis pas résister à la tentation de parler de cette question tant d'actualité.

Nous sommes malheureusement portés à croire que tout ce qui vient d'Europe est parfait ; et cette croyance est justifiée en quelque sorte parce que dans les grands centres comme Paris, Londres, Bruxelles, Berlin et Vienne on s'occupe plus des arts qu'en Amérique.

Mais il ne s'ensuit pas qu'en Amérique, pays commercial, il ne se trouve pas d'artistes. Ces derniers ont peut-être plus de peine à arriver mais ils arrivent quand même.

D'abord, on se plaint en Europe de la rareté des voix et l'on est très heureux de donner les premiers emplois d'opéra à des artistes américains. Et pour ne parler que du Canada, j'affirme de nouveau que nous possédons des voix superbes et en quantité. Tout ce qui leur manque c'est le milieu et les moyens de les cultiver. Cela viendra, cela commence à venir, grâce au développement que prend notre pays.

Si l'Europe nous envoie parfois des virtuoses elle nous envoie souvent des supposés artistes qui ne vont pas à la cheville du pied de nos artistes locaux ;

³⁹ *Le Passe-Temps*, 30 septembre 1911, p. 364.

seulement, ils savent le tour de se faire une réclame effrénée et nous les gobons trop souvent.

Je ne cite pas d'exemples, bien que je n'aurais que l'embarras du choix.

Nos artistes vont en Europe pour se perfectionner et ils y parviennent si bien que souvent ils y restent et nous font honneur.

Ici les exemples sont nombreux, et pour me contenter d'un seul, je ne citerai que le cas de M^{lle} Béatrice La Palme, de l'Opéra comique de Paris et du Covent Garden de Londres, qui donnera un concert à Montréal, le 3 octobre prochain, et que les autorités municipales recevront officiellement, témoignage patriotique de son beau talent.

Et mademoiselle La Palme, à qui j'ai eu dernièrement la bonne fortune de parler, me disait en parlant de son prochain concert au Monument-National : « Oh, oui, je suis bien heureuse de chanter de nouveau devant mes compatriotes, mes concitoyens. J'ai été applaudie et fêtée par les publics de Londres et de Paris, mais chanter à Montréal, cela fait quelque chose au cœur. Mes compatriotes sont enthousiastes et cela prouve qu'ils sont artistes. Nous avons de bien belles voix chez nous ; tout le monde chante, seulement tout le monde ne sait pas chanter. Or quand il ne reste plus qu'à apprendre ce n'est qu'une question de vouloir. On ne veut pas toujours, malheureusement, mais si l'on voulait, les Canadiens parviendraient à peupler et l'Opéra comique et le Grand Opéra de Paris. »

Si l'on voulait. Oh, oui si l'on voulait ; mais c'est de vouloir qui est difficile. Sous ce rapport nous sommes trop Américains ; nous voulons aller trop vite et nous nous contentons trop facilement de succès d'estime. On dirait que nous avons peur du travail qui pourtant pourrait nous donner le même résultat qu'un séjour en Europe, si nous voulions et si nous savions travailler.

Quant aux ténors, aux sopranos, aux contraltos et aux basses, l'Amérique n'a pas à se plaindre. Les grandes scènes d'Europe les accueillent avec enthousiasme.

Et l'opéra Jeannotte qui reprendra sa saison dans quelques semaines verra certainement dans quelques années plusieurs de nos artistes canadiens dans les premiers rôles ; il y en a déjà deux, M. Panneton et M^{lle} Larue, il y en aura d'autres.

Étudions, travaillons, et nous arriverons.

Gustave Comte, « L'Art et les artistes. Un préjugé qu'il faut tuer. – À propos d'une causerie de M. Paul-G. Ouimet » (1911)⁴⁰

Mon ami et confrère, Paul-G. Ouimet, chroniqueur artistique au *Devoir* me fournit de nouveau le sujet d'une causerie. Dans *Le Nationaliste* de dimanche, il traite d'un sujet que j'ai traité à plus d'une reprise dans ces colonnes, mais il l'envisage d'un autre point de vue. Il nous parle de la musique à Montréal et plus particulièrement de l'opéra en insistant sur le débouché que cette manifestation de l'art un peu nouvelle pour nous, offre à nos artistes locaux. Tout en étant très

⁴⁰ *Le Passe-Temps*, 11 novembre 1911, p. 424.

284 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

[optimiste] d'abord, sa chronique, je crois, ne laisse pas d'être empreinte d'un certain pessimisme.

M. Ouimet pense comme moi que nous avons progressé au point de vue artistique et que nous avons chez nous abondance de jolies voix et de sujets doués.

Seulement, tout en encourageant nos artistes à se lancer dans cette voie nouvelle, il la leur montre tellement hérissée de difficultés et tellement en butte au préjugé que, ma foi, je ne sais pas si ceux qui pensent encore comme lui, oseront se risquer dans cette affaire.

Il dit d'abord que les triomphes coûtent cher, et il n'a pas tort. De nos jours on n'a rien pour rien, et il est certain que si l'on ne veut pas travailler on ne réussira pas plus là qu'ailleurs. Seulement ce n'est pas pire à l'opéra que dans n'importe quelle autre carrière.

M. Ouimet nous parle des études préliminaires, longues et ardues, de la difficulté d'apprendre [par] cœur des rôles, de se les assimiler. Mais tout cela, c'est du métier. Qu'on donne à n'importe qui d'entre nous le temps voulu pour développer un talent que la nature nous a donné et qu'on lui donne les professeurs voulus, celui-là, à moins d'être une cruche, ne pourra faire autrement que mettre à profit les leçons qu'il recevra.

Ah ! il se peut fort bien, par exemple, qu'il n'arrive jamais au premier rang.

Le talent n'est pas dispensé également entre tous ; mais il se trouve au théâtre, et surtout au théâtre lyrique, certains emplois secondaires qui payent encore autrement qu'une place de fonctionnaire ou de commis de bureau.

Autre danger, s'écrie M. Ouimet : les artistes dramatiques ou lyriques n'ont pas en général des mœurs d'une sévérité extraordinaire, et souvent, les portes de notre société leurs sont fermées.

Mais il se rencontre des brebis galeuses partout, et je ne sais vraiment pas pourquoi on cherche tant la petite bête chez une poignée de braves gens qui vivent d'art et de beauté et nous transmettent le fruit de leurs études, quand on se montre si indulgent pour la multitude de scandales que nous offre notre société moderne, autrement dégoûtants et immoraux.

On reçoit dans le grand monde une infinité de dames et de messieurs bien habillés qui ont à se reprocher des aventures autrement malpropres que celles qu'on reproche parfois faussement à nombre d'artistes, tout en sachant que ces messieurs et ces dames se conduisent de la manière la plus cynique.

J'ai du reste déjà écrit dans ces colonnes – et ma longue expérience des coulisses m'autorise à le répéter – qu'il se passe moins de scandales derrière les scènes que dans maints bureaux et maints salons. Il y a des règlements, des régisseurs et des sanctions et ce n'est pas pour rien.

Dans le monde, il n'y a rien autre chose que la conscience pour brider les scandales, et Dieu sait si la conscience est élastique parfois.

Derrière les scènes, il y a le métier, et l'artiste qui repasse son rôle et qui se tient sur les nerfs pour ne pas rater une entrée, a bien d'autres [choses] à faire que de penser aux billets doux et aux rendez-vous clandestins.

Et puis, ce n'est pas tout ça. Les artistes consciencieux et soucieux de leur art savent parfaitement que leur réputation est plus exposée que dans un boudoir, et s'il leur arrive de faire comme les gens du monde, ils ont le bon esprit de s'entourer de précautions telles que le scandale n'a pas de prise sur eux. De plus, je sais nombre de ménages d'artistes absolument authentiques et qui, au point de vue fidélité, pourraient en remonter à nombre de nos ménages bourgeois.

Enfin, le préjugé qui veut que les artistes aient des mœurs dissolues, disparaît de plus en plus de nos milieux sociaux et c'est tant mieux pour ces travailleurs de l'idéal qui ont droit à toute notre considération pour les consolations qu'ils nous procurent.

Je sais bien aussi que mon ami Ouimet n'a effleuré ce sujet scabreux que dans le but de défendre les artistes, et voire, le théâtre, mais il m'a semblé qu'il avait tellement appuyé sur la pédale, que je devais à mon tour y aller de ma petite sortie, pour revendiquer les droits d'une minorité encore presque nulle, hélas, chez les nôtres.

Non, si l'on a la chance d'entrer à l'opéra ou au théâtre et d'y obtenir des succès, qu'on y aille sans crainte et sans fausse honte ; qu'on lève haut la tête et qu'on se donne la peine de mépriser comme il convient tous les médisants et les calomniateurs, et la bonne conduite aidant on aura tôt fait de réduire au silence toutes les langues de vipères ambiantes.

J'ai peut-être été un peu long et un peu dur, mais j'ai cru qu'il était de mon devoir d'agir ainsi. En tout cas, les artistes, mes amis, m'en sauront gré.

Frédéric Pelletier, « La vie musicale. Un ministère des Beaux-Arts. – Devrait-il être institué par le gouvernement fédéral ou par les gouvernements provinciaux ? – Le chant choral. – La grande harmonie. – Deux pièces trop oubliées » (1912)⁴¹

Dans son article d'hier sur « Un ministère des Beaux-Arts », M. Paul-G. Ouimet soulève une question du plus haut intérêt pour tous ceux qui s'occupent d'art et en particulier de musique.

On sera généralement d'accord à souhaiter, avec lui, l'institution d'un ministère des Beaux-Arts, et les arguments qu'il apporte à l'appui de sa demande sont solides.

Je me permets cependant de n'être pas du même avis que M. Ouimet quant au gouvernement qui devrait prendre l'initiative de cette institution. Le collaborateur du *Devoir* croit que ce nouveau département devrait faire partie du cabinet fédéral ; je pense que le gouvernement provincial devrait le créer.

Pour qu'il y ait un ministère, il faut qu'il y ait une chose administrée. Prenons par exemple l'administration des Beaux-Arts en France. Ce n'est pas un ministère, mais un sous-secrétariat d'État, relevant du ministère de l'Instruction

⁴¹ *Le Nationaliste*, 13 octobre 1912, p. 3.

286 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

publique. Il administre les musées, les monuments historiques, l'enseignement et les manufactures nationales, les palais nationaux, les théâtres.

Que pourrions-nous bien donner à administrer à un département fédéral ?

En fait de palais nationaux nous n'avons guère que Rideau Hall, qui est moins un palais que certaines maisons de campagne de quelques millionnaires. Les musées sont des propriétés particulières, les théâtres aussi. À peine pouvons-nous compter comme monuments historiques quelques rares maisons datant du régime français. Enfin, il n'y a pas une seule manufacture historique. Il ne reste que l'administration des droits d'auteur qu'on pourrait confier à ce ministère, et l'on avouera qu'il n'y pas là de quoi occuper un ministre.

Mais si le gouvernement fédéral ne fait rien pour les Arts, et si par sa nature même il ne pourrait guère, faire quelque chose que dans la capitale et son district, si on le formait, il en va autrement des provinces.

Nous ne nous occupons que de notre province de Québec. À l'heure actuelle, les quelques mesures qui touchent aux arts viennent du secrétariat provincial. On pourrait peut-être dédoubler ce ministère et créer un secrétariat des Beaux-Arts qui s'occuperait premièrement des écoles et institutions d'art que subventionne la province : l'École des Arts et Métiers – qu'on appelle improprement le Conseil des Arts et Manufactures –, l'Académie de Musique de Québec, le Conservatoire Lassalle ; secondement les institutions comme la Compagnie d'Opéra de Montréal, qui joue à Québec comme à Montréal, le Musée des Beaux-Arts de Montréal, et celui de l'Université Laval à Québec.

J'ai employé [à] dessein le verbe « s'occuperait », parce que je ne veux pas que ce département administre dans le vrai sens du mot des institutions qui voudraient rester indépendantes. Mais le gouvernement pourrait subventionner ces écoles, ces théâtres et ces musées en leur imposant des conditions, telles qu'auditions à prix populaires pour les théâtres et entrée gratuite à certains jours pour les musées.

Nos monuments historiques sont rares, mais le secrétariat pourrait instituer une commission qui en ferait la classification et en entreprendrait la conservation, en y créant des musées d'ameublements, et de costumes anciens.

Ainsi formé – et je ne donne que les grandes lignes auxquelles on pourrait ajouter –, le secrétariat provincial des Beaux-Arts aurait de quoi s'occuper ; le cabinet Gouin, qui ne perd pas l'occasion de se vanter de ses surplus, pourrait en consacrer une partie, qui ne serait pas si élevée, à son budget.

M. Décarie, secrétaire de la province, s'est assez souvent intéressé aux questions d'art pour que je sois assuré qu'il appuierait le projet de M. Ouimet auprès de ses collègues.

On me permettra de revenir sur un sujet auquel j'ai maintes fois touché : celui du chant choral. Dans tous les pays du monde, excepté peut-être en France et dans

le Canada français, on a compris que le chant choral est peut-être le meilleur facteur de l'éducation musicale populaire. Aux États-Unis, en Angleterre, dans les pays scandinaves, dans ceux de langue allemande et de langue slave, les sociétés qui chantent en chœur sont pour ainsi dire innombrables. Des associations d'amateurs y sont parvenues à une perfection merveilleuse. Le festival des sociétés chorales et instrumentales, donné l'été dernier à Paris, a démontré que, si les fanfares et les harmonies françaises étaient les meilleures, les orphéons français étaient presque complètement éclipsés par les chorales étrangères.

Il est toujours assez difficile de former une musique militaire ; les instruments coûtent assez cher et on ne devient un bon instrumentiste qu'à force d'étude. L'opéra est un moyen d'éducation musicale fort coûteux et on n'y puise pas l'enseignement que seul peut donner la pratique personnelle.

Tout au contraire, la pratique du chant choral coûte très peu, à moins qu'on ne veuille donner des grandes exécutions avec orchestre. Les membres n'ont qu'à déboursier une somme assez minime pour se procurer leur musique, moyennant un droit d'entrée qui sera d'autant plus bas que la liste des membres est plus grande, on paiera facilement le loyer d'une salle de répétitions. On répondra que nous avons nos nombreux chœurs d'église, mais ces chœurs sont composés de voix d'hommes et il serait bien difficile de préparer des concerts intéressants avec elles. Pour ceux qui ont des voix d'enfants, la difficulté consiste – à Montréal du moins, où nous n'avons pas de maîtrises réelles – dans la préparation des sopranos et des altos pour lesquels il y a peu de répertoire.

Il faut qu'une chorale comprenne des voix de femmes et des voix d'hommes. Nos chœurs d'église peuvent en former le noyau, ils ne peuvent l'être toute entière.

Les sacrifices que demandent aux membres d'une société les répétitions nombreuses et régulières sont l'obstacle qui semble paralyser les meilleures volontés, dans nos pays latins. Le chœur Mendelssohn, qui ne donnait que deux concerts par année – et avec quelle perfection ! – avait une répétition par semaine du mois d'octobre au mois d'avril. La Société Philharmonique faisait la même chose pour cinq concerts en moyenne. La première chantait d'habitude sans accompagnement : la seconde engageait d'habitude un orchestre. Les répétitions avaient lieu à jour fixe ; si l'on en manquait un certain nombre, on n'était pas admis à prendre part aux exécutions, quoiqu'on eût payé une cotisation d'entrée et sa musique.

Cette régularité dans l'organisation empêchait que le directeur ne passât plusieurs soirées par semaine, surtout à l'approche des concerts, pour préparer des groupes qui auraient cru bon de s'absenter des répétitions.

Pourquoi serions-nous incapables de faire ce qu'ont fait ces sociétés, ce que font encore le chœur Mendelssohn de Toronto, et une vingtaine de sociétés chorales de New York, pour ne citer que ces deux villes ? Il devrait être possible de trouver à Montréal une centaine de bonnes voix canadiennes-françaises, une centaine – pas plus – de personnes de bonne volonté, en dehors des chœurs d'église, pour avoir un meilleur choix, qui conviendraient de se réunir une fois par semaine, d'une façon

288 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

régulière, afin de donner deux concerts par année : un vers la Noël, l'autre au mois d'avril.

Le directeur de la Grande Harmonie, M. Adolphe Dubois, a commencé les répétitions de détail et tout fait espérer qu'on annoncera bientôt la date du premier concert.

Le rappelle aux instrumentistes qui veulent en faire partie que l'inscription se fermera le 1^{er} novembre.

Puisque j'ai parlé de chant choral, je signale à celle qui se formera peut-être dans un avenir plus ou moins éloigné deux pièces trop oubliées, pour chœur et instruments à vent, que M. Barrère va faire bientôt exécuter à New York : le *Chant de fraternité*, de Beethoven, et le *Chant d'adieu*, de Schumann.

Joseph Baril, « Au théâtre. Au National : *Simone*, trois actes de M. Eugène Brieux ; *Le Prétexte*, comédie en deux actes de M. Daniel Riche » (1913)⁴²

M. Eugène Brieux appartient à la même école que MM. Paul Hervieu, Paul Bourget et Jules [Renard ?].

Il est de formation classique, c'est-à-dire sévère, essentiellement conservatrice, bien française, et partant foncièrement honnête ; et pour mitiger ce que cette définition pourrait comporter de trop rigide, ou de trop austère, s'ajoute heureusement, chez lui, l'influence, un peu éloignée si l'on veut, du réalisme de [Alexandre] Dumas fils, et d'Émile Augier plus particulièrement. Comme ces maîtres d'hier, M. [Eugène] Brieux fait servir le théâtre à la discussion de thèses tantôt sociales, tantôt psychologiques : telles sont *La Robe rouge*, *Les Remplaçantes*, etc.

Simone cependant est plutôt une peinture qu'une thèse, une peinture toute pénétrée de pitié et d'humaine sympathie. Cette triste odyssee d'Édouard de Sergeac après qu'il s'est fait justice en tuant sa femme coupable ne prête guère à discussion : les faits sont les faits... comme disait l'aimable M. Prud'homme.

De Sergeac surprend Gabrielle en flagrant délit. Il voit rouge ; une arme est à sa portée, il abat comme une bête immonde celle qu'il avait aimée et dont il avait fait sa compagne, mais qui l'a trompé ignominieusement.

La justice des hommes ne l'inquiètera pas ; elle ne poussera pas l'ironie, il est vrai, jusqu'à le féliciter de ce qui lui arrive, mais elle lui permettra d'élever paisiblement sa petite Simone. Qu'il n'espère pas cependant, pour cela, trouver une tranquillité définitive...

Quinze ans se sont maintenant écoulés.

⁴² *L'Action*, 22 février 1913, p. 4.

Simone a grandi, dans une calme villa sur les bords de la Méditerranée, où les Sergeac se sont établis depuis le malheur. La mer, de son bruit incessant, monotone, et le beau ciel bleu parfumé de romarin, ont versé un peu d'oubli...

Là, beaucoup trop tôt pour son père qui l'a comblée de tendresse, lui a caché le drame passé, et lui a enseigné avec un soin pieux le culte de la pauvre morte, l'héroïne de M. Brioux s'est éprise pour le philosophe Michel Mignier d'un amour sincère, ardent, indéfectible ; les jeunes gens se sont promis l'un à l'autre.

Mais les Mignier apprennent le scandale, par quoi fut souillée jadis la famille des Sergeac. Le mariage projeté ne peut plus avoir lieu.

Et ainsi, Édouard de Sergeac se trouve de nouveau en face de l'ignominie : il lui va falloir dévoiler à sa fille l'irréparable honte.

M. [Eugène] Brioux atteint le paroxysme de l'émotion, dans les scènes qui suivent : le désespoir du père, et la douleur déchirante de la fille, qui voit la chute non seulement de son beau rêve mais aussi de ses idoles !

La phraséologie de l'auteur, habituellement sèche, raide, presque pénible, devient alors nerveuse, pleine de vie, et d'une vérité intense. Les paroles de Simone surtout, sont l'expression fidèle et toute vibrante d'un cœur profondément meurtri et d'une âme désespérée.

Nos compliments très sincères à la direction du National. *Simone* est un choix judicieux et des plus satisfaisants.

Mme Briant a supporté presque à elle seule tout le fardeau de la pièce. Son jeu fut d'une sincérité et d'un naturel remarquables ; sa voix chaude et pénétrante exprimait avec un réalisme très fidèle les angoisses de l'amour filial chez Simone.

M. [Fred] Lombard a joué très bien pendant le premier acte ; mais nous ne lui pardonnerons jamais d'avoir gâché le « deux » et le « trois »^{43*}.

Très intéressant, l'autre soir, M. Mallet, quand il racontait à qui voulait l'entendre qu'il a déjà écrit deux pièces, dont l'une en collaboration, sauf erreur, avec M. Maurice Donnay. M. [Fernand Dhavrol?] devrait nous faire jouer cela.

[...]

Qu'est-ce qu'est devenu M. Chanot ? L'a-t-on campé ? Plusieurs personnes – et nous en sommes – se plaignent de ce qu'on le tient trop dans l'ombre. M. Chanot mérite plus que des rôles de second plan.

⁴³ * P.-S. Notons cependant qu'à des représentations subséquentes, quelques personnes d'un jugement sûr ont trouvé M. Lombard absolument très bien. Cette affirmation contraire à la nôtre ne justifie-t-elle pas l'attitude que nous avons prise, dès le commencement de la saison, de ne pas critiquer trop sévèrement le jeu des acteurs, – exception faite, naturellement, de choses criantes comme le « je m'en fichisme » de M. [Gustave] Scheler et le ton ordinairement monotone de Mme Vhéry ? Ici, à Montréal, les acteurs sont obligés de jouer douze fois par semaine. Or, un homme n'est pas une mécanique : soit à cause de la fatigue, soit à cause de la tension nerveuse, il peut très bien laisser voir, à l'une ou l'autre représentation, le défaut de la cuirasse. Aussi, le critique, comme tout autre spectateur du reste, doit-il avoir un peu d'indulgence, et ne pas trop tenir compte de ce qui peut n'être parfois, qu'une faiblesse passagère.

290 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Bien que *Le Prétexte* soit du répertoire de la Comédie-Française, nous en avons été fort désappointé. Peut-être la direction du National s'était-elle vue obligée de couper certains passages ?

Quoi qu'il en soit, la pièce de Daniel Riche qu'on a donnée cette semaine manquait d'originalité, d'esprit, et d'entrain. Dans ce genre, et venant après une œuvre de MM. de Flers et de Caillavet, cela a paru plutôt maigre.

M^{me} Vhéry a vraiment l'air trop bonne pour jouer les femmes acariâtres ; elle n'était pas dans son rôle du tout.

M. Pelletier, avec le talent, et le souci habituel qu'il apporte dans son exécution, a réussi à créer un peu d'intérêt chez ses auditeurs. Il a su prendre un air bête à ravir.

Baptiste Poquelin [pseudonyme de Roger Valois], « Chronique théâtrale. Au National *Les affaires sont les affaires* de M. Octave Mirbeau – Aux Nouveautés *Le Mariage de M^{lle} Beulemans* de MM. Fesson et Wicheler » (1913)⁴⁴

La belle comédie de M. Octave Mirbeau, *Les affaires sont les affaires*, qui tenait l'affiche cette semaine au National n'est pas une nouveauté pour Montréal, mais c'est une œuvre qui dépasse tellement en valeur la médiocrité des pièces ordinaires que l'on a grand plaisir à la réentendre. Il y a dans ces trois actes une étude si saisissante du financier véreux, du brasseur d'affaires, sans âme, sans éducation, qui ne lit pas et qui s'en glorifie, du parvenu qui étale avec une morgue insolente son luxe et ses millions ; il y a tant de vérité dans ce type de forban de Lechat – à côté, il est vrai, de bien des exagérations – que cette pièce où l'intrigue n'existe pour ainsi dire pas, où chaque acte alourdi de dessous d'affaires qu'on n'explique pas, que cette pièce, dis-je, est quand même passionnante.

Si l'on dissèque la pièce, l'on se demande ce qui peut bien nous intéresser là-dedans ? Ce n'est toujours pas l'incident Phinck et Grugghe, ce n'est pas non plus l'histoire du marquis de Porcellet, encore moins les frasques du petit Lechat, ni l'inévitable petit roman d'amour de Germaine Lechat avec l'un des employés de son père. Non, mais la forte personnalité de Lechat donne à tout cela une vie intense, un intérêt inexplicable.

C'est qu'elle est construite de maître façon cette œuvre et par un homme pour qui la scène n'a pas de secrets. Au lieu de nous passionner à une histoire quelconque, au lieu de nous attacher à une action qui progresse, M. [Octave] Mirbeau semble n'avoir eu qu'une idée : tout subordonner au personnage principal et ces trois actes ne sont en somme que trois tableaux, presque sans lieu, qui nous fournissent

⁴⁴ *Le Pays*, 25 octobre 1913, p. 9.

l'occasion de voir Lechat un peu sous tous ses angles ; au premier acte, l'être moral, au second et au troisième, le brasseur d'affaires.

C'est du théâtre et du beau théâtre. Ajoutez à cela un dialogue nerveux, précis, clair, net, tranchant et l'on se figurera la puissance de *Les affaires sont les affaires*.

La troupe du National a défendu cette pièce de M. [Octave] Mirbeau avec beaucoup de conviction. À vrai dire, il n'y a qu'un rôle qui porte tout le poids de la pièce, celui d'Isidore Lechat, que M. Cercy a rendu avec un grand talent et un certain brio. C'est une interprétation qui l'honore à coup sûr ; il portait sur son visage la sottise épanouie et le contentement de soi du vrai parvenu qu'est Lechat. Le premier acte a paru un peu long et c'est peut-être parce que M. Cercy s'arrête à tout ce qu'il dit alors qu'il devrait lancer cela en feu d'artifice, mais c'est tout de même une silhouette campée avec ampleur par un bel artiste.

MM. [Jean-Paul] Filion et [Fred] Lombard méritent également plus qu'une mention banale.

M^{me} Dumas a été une Germaine très vécue et très nerveuse.

M^{me} Devoyod fait applaudir ses dons de comédienne, sa sobriété, son tact.

Le reste de la troupe fut à l'avenant et a beaucoup aidé au succès très appréciable de l'œuvre de M. Octave Mirbeau.

La semaine prochaine, *Primerose* de MM. [Robert] de Flers et [Gaston Arman] de Caillavet et la semaine suivante *Sa fille* de MM. Duquesnel et Basset, qu'il ne faudra pas confondre avec *Son père* de M. Albert Guinon.

Avant la création du *Mariage de M^{lle} Beulemans*, il n'y avait, paraît-il, pas de théâtre belge. Quelques auteurs avaient bien essayé de donner de petites œuvres, mais tous avaient échoué. Le théâtre français suffisait évidemment, mais les intellectuels de la Belgique française n'en déploraient pas moins le fait que leur pays qui avait donné aux lettres françaises de grands poètes, de grands écrivains n'avait même pas un auteur dramatique.

Nous, ici au Canada, nous en sommes encore là ; certes nous n'avons pas encore eu notre Verhaeren, notre Camille Lemonnier, encore moins notre Maeterlinck. Mais il ne faut pas désespérer. Un jour viendra...

Toutefois, il me semble qu'il y a quelques considérations à faire en marge du *Mariage de M^{lle} Beulemans*. Voici une pièce essentiellement belge, et par l'intrigue et par la façon très amusante dont on parle le français en Belgique et cependant, elle n'en a pas moins eu un très vif succès à Paris. Nous parlons une langue différente de celle de la Belgique, avec un accent également très différent, mais ne serait-ce pas aussi amusant ?

De sorte que, pour faire une œuvre théâtrale canadienne et œuvre de valeur, il ne serait pas nécessaire d'aller chercher une intrigue à Paris ; il suffit de faire ici même toutes les observations nécessaires et qui sait si, comme dans *Le Mariage de M^{lle} Beulemans*, l'accent canadien ne rendrait pas la pièce encore plus intéressante.

292 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Aux auteurs en perspective ou en barbe de se rappeler de cet exemple !

Certes ils ne réussiront pas du premier coup à brosser une œuvre aussi théâtrale, mais avec du travail et de l'énergie, ils peuvent être assurés du succès final.

Ceci dit, parlons un peu du spectacle des Nouveautés. Indubitablement, *Le Mariage de M^{lle} Beulemans* est une comédie tout à fait divertissante. C'est une satire à fleur de peau de certains travers de la petite bourgeoisie de Bruxelles, très légère, très anodine, mais à tel point croquée sur le vif qu'elle en est toute frémissante.

À la lecture, c'est une œuvre presque banale ; elle est faite pour le théâtre et sans les feux de la rampe, elle reste inerte. C'est pourtant une comédie pleine de mouvements, très drôle, qui a amusé Montréal, comme auparavant elle avait plu à Bruxelles et à Paris.

Il fallait aussi voir avec quel entrain endiablé M. Roman [conduisait] l'interprétation. Belge lui-même, m'a-t-on affirmé, on peut être sûr qu'il nous a donné exactement l'accent belge ; mais en dehors de l'accent, il a ciselé avec art, avec finesse, avec sobriété un rôle très complexe, touchant presque à la caricature et grouillant de vie tout de même. C'est certainement le meilleur rôle que M. Roman nous ait donné depuis le début de la saison.

M^{lle} Bussy (de nationalité belge comme son mari M. Roman) jouait M^{lle} Beulemans, elle y a été charmante, jeune, délicieuse, jouant avec beaucoup de naturel et de sincérité. Malheureusement M^{lle} Bussy a un timbre de voix un peu élevé auquel il faut bien deux longs actes pour s'habituer.

M. Robi est un Parisien qui a de l'allure. M. Mallet – Séraphin – a su faire rire sans trop charger, quoique son accent fut tout ce qu'il y a de moins nature [*sic*].

M^{me} Brébion, en mère Beulemans, n'était pas... mais c'est M. Roman qu'il fallait voir. Quel brio, quel enthousiasme !

La semaine prochaine, *L'Âne de Buridan* de MM. [Robert] de Flers et [Gaston Arman] de Caillavet, puis *Le Petit Café* de M. Tristan Bernard, et ensuite *Le Cœur dispose* de M. Francis de Croisset, avec M^{me} Briant, gracieusement prêtée par M. Julien Daoust.

Baptiste Poquelin [pseudonyme de Roger Valois], « Au National. *Le Voleur* de M. Henr[y] Bernstein » (1914)⁴⁵

Le succès si extraordinaire obtenu depuis une dizaine d'années par l'œuvre de M. Henry Bernstein, *Le Voleur*, sur toutes les scènes françaises, anglaises et américaines – car la pièce fut traduite en anglais – s'explique assez facilement par la maîtrise, par la virtuosité déployées dans l'agencement de cette intrigue.

Dans cette œuvre, c'est une succession ininterrompue de coups de théâtre les plus imprévus, les plus inattendus et, il faut le dire, sans qu'on s'éloigne trop de la vraisemblance.

⁴⁵ *Le Pays*, 19 décembre 1914, p. 9.

Le rideau se lève sur une scène intime et croquée sur le vif où châtelains et invités jabotent de tout et de rien après dîner et où deux jeunes époux amoureux se chinent à qui mieux mieux.

Puis le drame semble s'orienter, le fils de la maison Fernand Lagarde est amoureux de Marie-Louise Voysin, installée au château avec son mari depuis quelque temps, et le lui dit. Mais, premier coup de théâtre, nous apprenons qu'une série de vols a été commise au château, vols qui s'élèvent à la jolie somme de vingt mille francs, et second coup de théâtre, que l'un des invités, l'énigmatique M. Zambault, est un policier chargé de retracer le voleur, troisième coup de théâtre, qu'il l'a pincé, et quatrième coup de théâtre, que le voleur c'est le fils même de l'hôte de la maison, Fernand Lagarde.

Et alors, nous sommes en plein drame. Le policier donne les preuves sur lesquelles il base son accusation et mon Dieu ! il prouve hors de tout doute la culpabilité de Fernand. Parents et amis sont atterrés et s'ils croient encore à l'innocence de Fernand, tout de même ils sont ébranlés. Les aveux de Fernand – autre coup de théâtre – terminent cet acte.

Le second acte, qui est l'un des plus beaux de la production théâtrale contemporaine, ne se passe qu'entre deux personnages, M. et M^{me} Richard Voysin, invités au château, mais il n'en est pas pour cela moins dramatique. Il nous tient haletants tout du long. Richard et Marie-Louise Voysin se sont retirés dans leur appartement tout de suite après la scène des aveux de Fernand et naturellement, ils devisent de l'incident. Voysin, lui, est très affecté par le chagrin de son ami Raymond Lagarde.

Puis tout en badinant avec sa femme, il trouve tout à coup le porte-monnaie de celle-ci et dedans la somme considérable pour eux qui ne sont pas riches de six mille francs. Explications qui n'expliquent rien de la part de celle-ci et finalement pressée de questions, elle avoue que c'est elle et non pas Fernand qui a volé les vingt-et-un mille francs.

On conçoit l'abasourdissement de Richard. Sa femme adorée une voleuse ! Celle-ci se disculpe en disant qu'elle n'a fait cela que pour se parer, que pour être belle afin de garder son mari et celui-ci, pris par cette explication, est tout près de pardonner, lorsque tout à coup, un soupçon lui traverse le cerveau : pourquoi Fernand s'est-il accusé à la place de Marie-Louise ? Sa femme serait-elle la maîtresse de Fernand ? Nouvelle explication, nouvelles larmes, etc.

Le tout se termine le lendemain. Raymond Lagarde a décidé d'exiler son fils Fernand, qu'il croit toujours coupable, au Brésil, dans les plantations qu'il y possède.

Voysin surveille sa femme et se demande si elle laissera partir Fernand sans mot dire, car il n'a pu se libérer de ses doutes.

Au moment où Fernand fait ses adieux, elle se proclame elle-même coupable des vols et son mari triomphe. « C'est qu'elle l'aime », pense-t-il. Mais celle-ci lui prouve tout de suite qu'elle n'aime que lui, en proposant de subir ensemble, elle et lui, l'exil imposé à Fernand. Ce qui est accepté.

294 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Voilà certes un résumé rapide qui n'a que la prétention de donner une faible idée de cette œuvre puissante. Aucune œuvre contemporaine n'est aussi merveilleusement construite ; et ce n'est pas hyperbolique de dire que Sardou dans ses plus beaux jours n'atteint pas cette maîtrise.

Ce n'est pas très littéraire, direz-vous ! Peut-être, mais ce dialogue est si nerveux, si souple, si parlé qu'il s'approche beaucoup plus de la réalité que si l'auteur avait cédé à la tentation de faire de la littérature.

Par la prédominance de l'intrigue sur l'étude des caractères, la pièce s'apparente sans doute au mélo, mais je persiste à croire que ce type de femmes voleuses par amour existe et M. Bernstein l'a analysé avec assez de bonheur. L'intervention de Fernand est peut-être troublante, mais quelle femme ne serait affolée au moment d'être découverte et ne s'agripperait à n'importe quel moyen pour se sauver ?

J'insiste donc sur le fait qu'il y a dans *Le Voleur* un bon fond de vraisemblance.

Ce n'est pas généralement la banalité de la vie au jour de jour, encore moins sa monotonie que les dramaturges portent à la scène. Dans la vie, des catastrophes arrivent qui défient l'imagination la plus fertile. Celle du *Voleur* est assez simple et très vraisemblable.

On a appelé le théâtre de M. [Henry] Bernstein le théâtre brutal. Pourtant quand les catastrophes arrivent, ceux qui en subissent le contrecoup ne les trouvent généralement pas nuancées de délicatesse. Comme dit fort justement Richard Voysin dans *Le Voleur* en apprenant que c'est sa femme qui a volé, « cela vous fauche, cela vous assomme ».

En dehors de toute question littéraire, *Le Voleur* est une œuvre excessivement intéressante qui empoigne l'auditoire et ne lui laisse du répit, que le rideau final ne soit tombé.

L'interprétation en a été fort convenable. M. Scheler surtout y trouve un rôle fait sur mesure pour lui et s'y taille un beau succès. M^{me} Vhéry qui incarne Marie-Louise Voysin, déploie aussi de brillantes qualités. MM. [Jean-Paul] Filion, [Charles] Schauten et Valhubert et M^{me} Dumas complètent une distribution excellente.

La semaine prochaine, une revue de Pierre Christie : *En avant marche !*

Turc [pseudonyme de Victor Barbeau], « Critique théâtrale. La faillite de l'art ? » (1915)⁴⁶

L'apathie d'un public à demi rongé par le cancer du mauvais goût vient de clore peut-être pour jamais les portes de notre seul théâtre français. Depuis deux semaines, le Théâtre National n'existe plus. Son propriétaire directeur a dû déposer son bilan avec un passif de 35 000 \$. Cet insuccès était à prévoir. Pendant que d'un côté, l'on essayait de remédier au mélodramatique répertoire d'antan, les meilleurs artistes quittaient leur emploi. De sorte qu'il manquait toujours quelque chose pour

⁴⁶ *Le Nationaliste*, 16 mai 1915, p. 3.

assurer aux représentations un succès durable et financier. Nous ne parlons pas ici des artistes appelés sous les drapeaux dès le début des hostilités. Le nombre en est d'ailleurs restreint. MM. Pelletier, Cercy et Lombard répondirent à l'appel de leur pays. Le premier, Dieu merci, nous est revenu sain et sauf. Nous ignorons ce qu'il est advenu de M. Cercy. Quant à M. Lombard, et nous hésitons d'autant moins à le dire que nous l'avons déjà fait durant son séjour en cette ville, nous aimons mieux le savoir aux feux de la guerre qu'à ceux de la rampe. Le départ de l'ancien directeur artistique avait entraîné *ipso facto* celui de sa femme, M^{me} Vhéry. Un certain public la regrettera. Pour combler ces vides, la direction engagea MM. Valhubert et Pellerin. Et c'est avec ce semblant de troupe que M. Gauvreau voulut terminer la saison.

Malgré l'insuffisance de la troupe, le choix souvent discutable des pièces, M. [Georges] Gauvreau aurait on ne peut plus raison de ne pas se montrer content. M. Gauvreau possède un certain don des planches. Nous ignorons, pour n'avoir jamais mis les pieds dans les coulisses, le rôle qu'il jouait dans le choix des pièces. Quel qu'il ait été, nous devons savoir gré à M. Gauvreau d'avoir su maintenir quatorze ans durant un théâtre en cette ville. Le gouvernement français l'en a remercié en le décorant des palmes académiques. Qu'il nous soit permis d'ajouter notre modeste tribut de sympathies à celui de la France.

Plus d'une fois, nous avons critiqué la direction du théâtre et souvent les artistes. Il n'y avait dans notre conduite aucune arrière-pensée et malicieuse intention. En agissant de la sorte, nous n'avions qu'un but : réveiller l'apathie du public et l'intéresser à une lutte vivace et passionnante, celle du bon goût contre le mauvais. Quels qu'aient été nos coups, mérités ou non, ils étaient dictés par un sentiment louable, celui de ressusciter pour toujours en cette ville le vrai, le bon, le beau théâtre. À peine avons-nous commencé la lutte, que la cause pour laquelle nous combattions, disparaît soudain enveloppée dans le flot de l'hébertude populaire. Depuis, le mauvais goût s'est installé dans nos murs en seigneur et roi. Comme une pieuvre, dont la tête serait placée rue Sainte-Catherine, coin Saint-André, il étend ses tentacules par toute la ville. Chaque quartier a son cinéma. Et bien souvent, chacun de ces établissements possède une troupe de mentons bleus de 150^{ème} ordre. Alléché par la modicité des prix et la gaieté ou la tristesse grossière des spectacles, le public s'y rue par pleines fournées. Et chaque jour alimente ce poulpe dont l'existence menace toute la ville.

Le cinéma américain en toute son animalité a remporté une insigne victoire en faisant fermer les portes du National. Espérons qu'elle ne sera que passagère et que le temps n'est pas éloigné où le théâtre français renaîtra plus brillant que jamais.

Au désintéressement brutal que semblent témoigner les Canadiens français à l'égard du National, nous voyons plus d'une cause. Il y a des gens qui ne sont jamais

296 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

allés à ce théâtre, par crainte de côtoyer un certain autre public qui d'ordinaire est plus à sa place ailleurs. D'autres n'y vont pas pour des raisons de ce genre, raisons qu'il eût été si facile d'éliminer si la direction avait le souci d'avoir à ses représentations un public aussi choisi que celui qui assistait aux adieux de M. [Gustave] Scheler.

Ce n'est cependant qu'une infinitésimale partie de notre population. L'autre, la majeure, n'agit pas plus sagement. Pour elle, il n'est pas chic d'aller au théâtre français. Le cinéma et le vaudeville américains lui sont de beaucoup préférables. Aussi ces gens trouvent-ils moyen de faire vivre trois théâtres anglais et des centaines de cinémas, pendant qu'ils réduisent à la plus noire des misères le seul vrai théâtre de cette ville. Cela est déplorable, mais cela est. Beaucoup avant nous ont regretté ce navrant état de choses. Nous n'avons fait que ressusciter un regret et exprimer un désir.

Eugène Lassalle, « Le théâtre et ses dangers » (1919)⁴⁷

Si le théâtre offre de nombreux côtés intéressants, s'il peut servir par tous ses moyens d'action à l'éducation du peuple, il peut par contre lui être pernicieux, s'il s'égaré dans une mauvaise voie.

Qu'il soit lyrique, dramatique ou comique, qu'il se présente sous forme de ballet, de pantomime, voire même de cinématographe, s'il s'écarte des bonnes mœurs, de la décence et du bon goût, s'il sert de véhicule à une littérature désuète et corrompue aux tendances destructives ou immorales, il devient un danger pour la société, et par conséquent logiquement condamnable.

C'est alors qu'il donne raison aux Pères de l'Église qui fulminèrent par les canons des conciles contre « les dangers et les voluptés des théâtres », ainsi qu'à l'apologiste Tertullien qui disait : « Les auteurs de spectacles et ceux qui sont chargés de les faire représenter abaissent les comédiens en les vouant au mépris ». Nous sommes en droit d'écouter et de nous incliner devant Minutius Félix qui au III^e siècle s'exprimait ainsi : « Qui n'a horreur dans la course des chariots de voir la folie de tout un peuple qui se querelle ? Qui ne s'étonne de voir dans les yeux des gladiateurs l'art de tuer un homme ? » Pourtant le théâtre lui semble pire : « La fureur n'est pas moindre au théâtre, mais l'infamie y est plus grande, car un acteur y représente les adultères ou il les récite et un comédien lascif émeut les passions des autres en feignant d'en avoir lui-même. »

Saint Cyprien, évêque de Carthage, n'est pas plus tolérant quand il s'agit de combattre l'usage mauvais que l'on faisait du théâtre : « les Farceurs avec leurs gestes honteux ne corrompent-ils pas les mœurs, ne portent-ils pas à la débauche, n'entretiennent-ils pas les vices ? Plus ils sont impudiques, plus ils sont estimés habiles, ils émeuvent les sens et flattent les passions, ils abattent la plus forte vertu. »

⁴⁷ *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 30-35.

Ces sévères, mais justes appréciations nous viennent, il est vrai, des temps anciens où les excès qui n'avaient pas de borne devaient être rigoureusement réprimés ; nous ne serions pas justifiables de les mériter de nos jours.

Certains esprits forts et indépendants pourront peut-être me taxer de rigorisme et m'accuser d'être un anti-libertaire ; j'avoue que, même en question d'art ou de littérature, je crains la liberté absolue qui dégénère toujours en licence.

En consacrant ce chapitre aux dangers du théâtre, ce n'est pas que j'aie la prétention d'être un redresseur d'abus, ni que je veuille m'ériger en censeur – je laisse cette tâche à d'autres –, mais je tiens surtout et avant tout à faire connaître certains dangers, d'un autre ordre d'idée, à ceux et à celles pour lesquels j'ai cru bon d'écrire ce livre.

C'est une grande erreur de croire que les gens de théâtre sont dissolus ; ils ne le sont ni plus ni moins que d'autres. Je dois dire cependant que les artistes sont plus exposés, surtout du côté féminin, étant donné qu'ils se produisent en public sous des dehors captivants qui suscitent certaines convoitises et les mettent en danger par de continuelles sollicitations.

Il est certain que la plupart de ceux ou de celles qui ont des vellétés de « faire du théâtre » sont parfaitement ignorants de ce qui les attend. Ils ignorent le travail auquel ils devront s'astreindre, les difficultés qu'ils auront à surmonter et les désillusions qu'ils ne tarderont pas à éprouver. Il faut absolument avoir de solides qualités, une parfaite instruction et de très sérieuses dispositions pour arriver à être un bon comédien, et se faire une réputation qui lui assure le succès et les moyens d'existence.

C'est en suivant assidûment les soirées théâtrales que le goût de « jouer la comédie » germe dans la tête du jeune homme ou de la jeune fille. Les toilettes, le fard, les costumes, tout ce clinquant qui miroite aux feux brillants de la rampe et des herbes, les applaudissements, les ovations sont autant de griseries pour la jeunesse qui éprouve, elle aussi, le besoin de se produire en public, de paraître. Cette imprudente jeunesse est prête à tout sacrifier pour donner, sans réfléchir, satisfaction à un désir qui devient une obsession et dégénère en passion.

Ceux qui, n'ayant pas les qualités requises, auront le bon esprit de ne goûter à ce bonheur éphémère qu'un certain temps, éviteront de bien cruelles déceptions ; mais malheur à ceux qui persisteront dans cette carrière, elle leur réserve de bien désagréables surprises. Ils végéteront péniblement toute leur vie, mécontents de tous, aigris par les insuccès et les malheurs et finiront fatalement dans la misère sans avoir été utiles à personne ni à eux-mêmes.

La vie du comédien l'oblige à certains besoins qu'il ne peut pas toujours satisfaire car, s'il ne gagne pas suffisamment pour sa famille et pour lui, il doit dépenser beaucoup pour sa garde-robe et pour son genre d'existence. Il touchera des appointements plus élevés que s'il était dans le commerce ou ailleurs, mais il ne réfléchit pas assez qu'il ne gagnera ces appointements que pendant six ou sept mois par an ; qu'en été il trouvera difficilement des engagements, et encore à des

298 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

prix très réduits. C'est alors, pour ces malheureux comédiens, que commencent le long cortège des créanciers, les poursuites judiciaires, les saisies des appointements ; souvent ils sont dans l'obligation de changer de nom ; – j'en ai connu qui changeaient de ville et de nom tous les ans – ce qui, tout naturellement, les empêchait de se faire une réputation, même s'ils avaient du talent.

Pour les humbles comédiennes la situation est bien plus grave ; leurs dépenses sont plus grandes. J'éprouverais un certain chagrin à dire franchement et plus longuement tout ce que je sais ; un élémentaire respect humain m'oblige à me contenter de glisser seulement sur les dangers pour elles de la carrière théâtrale et sur ses funestes conséquences.

Jeunes filles, vous m'avez certainement compris.

Eugène Lassalle, « Un théâtre national à Montréal » (1919)⁴⁸

L'étranger qui passe à Montréal, éprouve une certaine surprise à ne pas y voir un théâtre national, soit anglais, soit français. Au point de vue français, cette surprise est surtout justifiée pour celui qui sait que la métropole canadienne occupe le quatrième rang parmi les grandes villes du monde de population de langue française.

Il est vrai qu'il trouve à Montréal plusieurs établissements où l'on joue des œuvres françaises et en langue française. Il peut assister à de bonnes représentations dont les principaux interprètes sont des comédiens français de carrière, certains possédant quelques qualités, d'autres un réel talent ; mais il cherche en vain un *Théâtre national canadien-français* exclusivement composé d'artistes du pays, qui, sans dédaigner le bon répertoire français, pourraient représenter des œuvres du terroir et encourager ainsi certains auteurs de grand mérite qui sont injustement condamnés à rester inconnus même de leurs compatriotes.

On se demande avec un étonnement mêlé d'un sentiment de regret, je dirais de tristesse, le pourquoi de cette étrange exception dans ce pays, jeune il est vrai, mais qui n'est pas inférieur à bien d'autres pas sa littérature et ses goûts artistiques.

Il y a certainement des raisons et des motifs pour que cette anomalie existe.

Les raisons sont-elles justes et les motifs raisonnables ?

Je veux bien croire que dans certains milieux, il arrive souvent que des groupes d'intellectuels, de littérateurs et d'artistes deviennent les artisans de leur propre chute. La jalousie, la vanité, le débinage, l'aversion de la critique même la plus juste, et par-dessus tout le manque de solidarité, sont les causes principales de leur malaise, de leur agonie et de leur fin lamentable.

Mais si la perfection n'est pas de ce monde, les hommes sont perfectibles et il est bon d'aider tous ceux qui pourront faire du bien dans le domaine de la littérature et des arts.

⁴⁸ *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 36-46.

Une nation ne peut être composée seulement d'ouvriers, de boutiquiers, de commerçants de banquiers et de millionnaires, il faut aussi qu'elle se glorifie de ses hommes de science, de ses hommes de lettres, de ses professeurs et de ses artistes.

L'argent est un inévitable besoin matériel, mais la richesse intellectuelle d'un peuple est, à mon avis, un trésor que l'on doit garder précieusement et augmenter chaque jour.

C'est pourquoi les édiles municipaux des grandes villes du Canada devraient s'intéresser au développement des arts.

C'est sans doute à cette indifférence que l'on doit d'être privé à Montréal d'un Théâtre National.

En France, à Paris, quatre théâtres sont subventionnés par l'État, sous le contrôle du Ministère des Beaux-Arts; le Grand Opéra, l'Opéra-Comique, la Comédie-Française et l'Odéon. Dans toutes les grandes et petites villes de province, il existe un théâtre municipal qui reçoit un subside important pris sur les fonds de la ville.

Dans certaines localités qui ne peuvent pas donner de subvention au directeur, celui-ci n'a ni loyer, ni éclairage, ni chauffage à payer.

Et c'est ainsi en Italie, en Russie, en Belgique, en Grèce, en Roumanie, en Suède et Norvège, en Finlande, en Suisse, en Hollande, en Allemagne et partout où l'on s'intéresse aux artistes, aux auteurs et aux bonnes et honnêtes distractions, utiles et nécessaires aux citoyens à quelque classe de la société qu'ils appartiennent.

Oui, Montréal devrait avoir son Théâtre National et depuis longtemps déjà, car les Canadiens français possèdent chez eux des éléments qui leur permettent de faire un bon choix parmi des talents très qualifiés pour l'art lyrique ou dramatique.

Je dois me hâter de dire que ces artistes amateurs d'aujourd'hui devront certainement se perfectionner dans l'étude et dans la pratique, pour devenir, en peu de temps j'en suis sûr, d'excellents professionnels de demain.

Depuis treize ans, je crois être bien placé pour constater moi-même combien la race canadienne-française a un goût inné pour l'art oratoire, l'art dramatique, la musique et le chant. Il est vraiment surprenant de voir le nombre considérable de jeunes gens et de jeunes filles, possédant de très remarquables qualités, qui ne demandent qu'à être cultivées. En cela, je suis certain d'être d'accord avec mes collègues, les professeurs.

Un théâtre national ne peut être fondé qu'à plusieurs conditions essentielles.

Il faut nécessairement construire un édifice spécial dans l'endroit le plus central de la ville. Le théâtre doit être un monument isolé de toute habitation, offrant le plus possible un beau coup d'œil architectural. Il doit contenir un nombre de places suffisant en rapport avec la population, afin de ne pas risquer de perdre les fortes recettes quand on peut les réaliser. Il doit y avoir différentes sortes de sièges à la portée de toutes les bourses. L'intérieur doit être très confortable et artistiquement décoré. Des foyers, promenoirs, fumoirs et des cabinets de toilette sont absolument nécessaires à chaque étage.

La partie de la scène doit être l'objet d'un soin très minutieux, et demande certaines connaissances particulières pour qu'elle soit construite selon les multiples

300 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

besoins de la mise en scène, des artistes, des machinistes et de tout le nombreux personnel utile aux représentations. Les loges des artistes et des choristes doivent être confortablement installées. Une scène bien comprise doit avoir quatre foyers, un pour les artistes, un pour les choristes, un pour les musiciens et un autre pour les figurants ; dans les théâtres d'opéra qui nécessitent un ballet, il y a aussi le foyer de la danse.

Il faut des magasins pour les décors, pour les costumes, les accessoires et les meubles. En résumé, il faut un spécialiste pour en faire les plans et diriger la construction.

Celui qui n'a pas visité la scène d'un grand théâtre avec ses cintres, ses dessous, sa machinerie, ses cordages, ses trucs de toutes sortes, ne peut se faire une idée de ce que c'est.

C'est un théâtre semblable qu'il faudrait construire à Montréal.

À l'instar de nombreux théâtres municipaux de France et de l'étranger, on pourrait y jouer facilement, à jours fixes, l'opéra, l'opéra-comique, la tragédie, le drame et la comédie avec une troupe très complète d'artistes lyriques et d'artistes dramatiques.

Le public trouverait ainsi une variété de genres et de pièces parmi lesquels il choisirait selon ses goûts, et je suis certain qu'au point de vue financier, la direction y trouverait son compte.

Quelques jours par mois, quand une des troupes ne serait pas occupée à Montréal, elle pourrait aller alternativement à Québec, à Ottawa et ailleurs, ce qui serait agréable à la population de ces villes et permettrait aussi de réaliser quelques profits.

Certes, je ne me dissimule pas toutes les difficultés à surmonter pour arriver à la réalisation d'un projet qui semble de prime abord aussi difficile que celui de la fondation d'un Théâtre National Canadien-français ; mais il y a un commencement à tout et je crois fermement que la chose est possible tout aussi bien que partout ailleurs.

Ce serait une utopie de croire qu'il serait possible de former une troupe mixte de chanteurs et surtout de comédiens parmi les Canadiens français sans avoir, au préalable, pris toutes les dispositions nécessaires pour s'assurer un contrôle sévère au moyen de contrats que l'on devrait pouvoir faire respecter.

Depuis douze ans, il existerait à Montréal, une bonne troupe dramatique canadienne-française qui fonctionnerait aujourd'hui dans d'excellentes conditions, si des intrigues et d'injustes mécontentements ne s'étaient produits. Ces jeunes qui avaient à cette époque des qualités incontestables se seraient peu à peu perfectionnés et depuis quelques années ils formeraient un groupe de véritables artistes. Les uns se sont heureusement lassés, les autres jouent des rôles de deuxième et de troisième plans dans les théâtres : ils méritaient mieux. Tout cela n'est pas absolument de leur faute.

Voici à quelles conditions on pourrait obvier aux difficultés :

S'informer, auprès des professeurs de chant et de diction, des élèves qui sont sérieusement doués des qualités indispensables à l'art lyrique ou dramatique. Les professeurs devront être de la plus parfaite impartialité et d'un jugement très réfléchi.

Les élèves, chanteurs, comédiens ou instrumentalistes ne pourraient être engagés qu'après un certain temps d'études dans les conservatoires, les académies de musique ou auprès de professeurs sérieux et après avoir passé un concours devant un jury qualifié. Ce concours aurait lieu chaque année.

La direction du Théâtre National pourrait ainsi classer les chanteurs et chanteuses d'après la tessiture et la qualité de leurs voix et choisir parmi ceux qui sont aptes à chanter les rôles de premier ou deuxième plan, ou bien encore à faire partie du cadre des chœurs.

Il en serait de même pour les interprètes dramatiques qui seraient engagés pour jouer des rôles en raison du tempérament, du physique et des qualités de chacun d'eux.

Il faudrait nécessairement payer largement les interprètes, et cela avec une juste proportion, en raison des emplois qu'ils tiendront et du talent qu'ils acquerront.

Il va sans dire que d'anciens artistes canadiens-français, ayant une réputation justifiée par leur mérite et leur expérience scénique, devraient trouver place dans ce Théâtre National, suivant leurs talents et leurs connaissances. J'en sais d'excellents. Je m'abstiendrai de les nommer pour ne pas faire de jaloux.

Pour faire face aux dépenses occasionnées par le personnel artistique et autre et par les faux frais inévitables dans tous les théâtres sérieux, il faut beaucoup d'argent. C'est pourquoi les théâtres sont tous subventionnés d'après leurs dépenses et leurs recettes probables.

Une municipalité qui régit elle-même son théâtre ne doit s'attendre à aucun profit que celui de la perception du « droit des pauvres ».

Avec un directeur artistique économe sans exagération, ayant de l'expérience et possédant surtout les connaissances profondes de son art, une municipalité peut régir sans crainte son théâtre.

Si le théâtre municipal doit être confié à une entreprise privée, les administrateurs de la ville doivent être très prudents dans le choix qu'ils feront parmi [celles] qui poseront leur candidature. Ils doivent faire signer au candidat préféré un cahier des charges soigneusement élaboré comme le sont ceux de France et sur lesquels ils pourront se baser.

Pour être certains d'une bonne administration et se garantir contre les cessations de paiements, ou tous autres cas inattendus, la municipalité doit exiger du directeur ou de l'entreprise qui dirigerait son théâtre un cautionnement en rapport avec la subvention accordée ; les appointements des artistes et le salaire des employés doivent se trouver garantis.

Le personnel artistique devra signer avec la direction un engagement valable, avec un dédit ou pénalité, protégeant les deux parties contractantes. Ces engagements ont force de loi, comme s'ils étaient passés devant notaire. Les engagements de ceux

302 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

qui n'ont pas atteint leur majorité devront être contresignés par le père et la mère ou à défaut par le tuteur.

C'est à toutes ces conditions qu'un Théâtre National peut être fondé à Montréal.

Il ne restera plus à la direction qu'une mission très importante à remplir : celle d'apporter la plus sérieuse attention dans le choix des pièces qu'elle mettra à l'affiche.

Pour qu'un théâtre soit vraiment national, il faut qu'il soit desservi par une troupe exclusivement nationale, il faut y faire jouer autant que possible des œuvres écrites par les auteurs du pays et soumises à un comité de lecture.

Quant au répertoire étranger, on devra le choisir en raison des goûts, des mœurs et de la mentalité du public.

Eugène Lassalle, « Le comédien à la ville » (1919)⁴⁹

Le comédien doit avoir à la ville une tenue correcte sans exagération ni excentricité ; il doit être circonspect et s'abstenir dans les endroits publics d'attirer l'attention par une véhémence de langage ou de gestes qui le rend toujours ridicule.

Ne parlez jamais des succès que vous avez obtenus, vous passerez pour un prétentieux. Soyez aimable sans exagération et conservez votre dignité. Ne discutez jamais le talent de ceux qui vous ont précédé et ne critiquez pas vos camarades ; laissez le public les juger. Le public est un juge qui certes n'est pas infaillible mais qui n'aime pas qu'on discute son jugement.

Votre conduite doit être exemplaire ; n'oubliez pas que vous êtes l'objet de la curiosité publique et que l'on vous pardonnera difficilement, à vous comédien, le moindre écart qui, venant d'autres, passerait inaperçu.

Le véritable artiste ne recherchera pas le monde. Il y gagnera toujours de n'être connu que sur la scène ; vu de trop près, il risque souvent de perdre de son prestige et d'enlever parfois l'illusion qu'on a de lui.

Si le comédien se trouve dans l'obligation d'accepter une invitation ou d'assister à une réunion mondaine, qu'il évite le plus possible de parler de questions théâtrales et surtout de sa personnalité.

Ne prenez jamais, comme étant sincères, que la moitié des compliments que l'on vous fait. Gardez-vous bien de faire chorus avec ceux qui, justement ou injustement, amoindriraient le talent d'un ou de plusieurs de vos camarades, soyez plutôt un palliateur ; le comédien est assez souvent critiqué pour que ses camarades s'en mêlent d'une manière peu fraternelle.

Si les comédiens étaient plus solidaires les uns des autres ils éviteraient bien des déceptions et rehausseraient leur réputation.

Il arrive parfois que la jalousie règne en maîtresse dans une troupe de comédiens ; personne n'y gagne, ni les artistes, ni le public et encore moins la direction dont on

⁴⁹ *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 84-88.

paralyse les efforts en entravant la bonne marche du répertoire, en lui créant des difficultés à propos de tout et de rien.

Il faut aussi se méfier de cette triste catégorie de régisseurs et de comédiens toujours prêts à critiquer, partout et toujours, le Directeur dans sa façon d'administrer son théâtre, de choisir les pièces, de distribuer les rôles ; ils pontifient avec une audace sans égale et un bagout pernicieux. « Ôte-toi de là que je m'y mette », c'est là leur devise. La plupart du temps ces dangereux démolisseurs ne sont que des mécontents aigris par les insuccès, des fruits secs, des ambitieux mesquins se complaisant dans l'intrigue ; ils ne sont que de vulgaires incapables qui profitent parfois de la crédulité ou de l'ignorance de ceux qui les écoutent.

Il est bon de dire que ces pénibles et justes remarques peuvent s'appliquer, non seulement à un certain monde de théâtre, mais aussi à un bon nombre de cabotins de la vie.

Dans vos fréquentations, méfiez-vous de ces soi-disant amateurs de l'art, à la poche souvent largement ouverte, qui vous feront généreusement les plus grandes politesses ; c'est un moyen pour eux d'entrer dans votre milieu et de faire certaines connaissances par votre intermédiaire.

Prenez garde aussi à une sorte de commanditaires du directeur bien moins intéressés par les dividendes à réaliser que par certaines prérogatives qu'ils pensent obtenir.

Voisin de loge d'une actrice très honnête, j'ai encore dans les oreilles le bruit du formidable soufflet appliqué sur la joue d'un de ces goujats qui était plus amoureux de ses charmes que de son talent.

L'art dramatique est un art aussi respectable que les autres, mais vous ne devez d'aucune façon le dégrader. Vous serez respecté si vous vous respectez vous-même.

À ce sujet, il me revient en mémoire une piquante anecdote : un jour, dans une fête de charité, M^{lle} S..., artiste d'une remarquable beauté et dont la conduite était irréprochable, avait été chargée de tenir le kiosque du vin de Champagne. Deux de ces hommes qui se croient tout permis parce qu'ils ont plus d'argent que d'esprit et d'éducation devenaient par trop entreprenants auprès de M^{lle} S... Celle-ci se trouvait ballottée entre ses sentiments personnels et son rôle de Demoiselle de Charité, quand un de ces messieurs lui demanda une seconde bouteille de Champagne et lui dit : « Vous avez des yeux superbes, Mademoiselle, des yeux à la perdition de votre âme ; vous êtes sans doute Israélite et vous devez vous appeler Sara, Rachel ou Agar. » « Vous vous trompez, monsieur », lui répondit M^{lle} S... en emplissant tranquillement leurs deux coupes et, avec un sourire bien expressif, elle ajouta : « Vous ne connaissez pas votre Histoire Sainte ; sachez que c'était Rébecca qui donnait à boire aux chameaux. » Un éclat de rire retentit parmi ceux qui entendirent cette virulente mais spirituelle réplique. Le trop galant monsieur sortit avec ostentation un billet de mille francs de son portefeuille et le remit à M^{lle} S... qui s'appropriait à le changer : « Gardez tout pour les pauvres », dit-il en dissimulant son dépit. La leçon avait été bonne, elle fut bien payée.

304 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Tout cela prouve que les artistes sont souvent exposés à ces sortes d'inconvénients. C'est pourquoi je ne saurais trop leur recommander la plus grande prudence et les mettre en garde contre tout ce qui peut être désagréable ou humiliant pour leur réputation.

C. 1920-1929

Marius Barbeau, « Préface aux *Veillées du bon vieux temps* » (1920)⁵⁰

Le projet de donner une soirée publique de traditions populaires du Canada semble avoir été conçu à la suite d'une conférence que nous avons donnée, le 29 mai 1918, à la Société historique de Montréal, sur « Le rôle de la tradition orale dans l'étude de notre histoire ». Les chansons et les contes que nous avons cités suggéraient naturellement l'idée d'aller aux sources, d'entendre les chanteurs et les conteurs eux-mêmes. Ce qui stimula particulièrement cette curiosité fut l'interprétation réaliste que donna Miss Loraine Wyman – à l'invitation de la Société – de chansons anglaises qu'elle avait recueillies dans les montagnes du Kentucky^{51*}.

« L'air est aux traditions », nous déclara notre collaborateur, M. Édouard-Z[otique] Massicotte. « Donnons une séance publique de folklore canadien ; présentons des chansons de différents genres, des contes, des gigue, de la “musique à bouche”, de la guimbarde. Un succès donnerait un grand élan à l'œuvre. »

L'idée nous parut excellente ; sa réalisation valait d'être tentée. Mieux avertie, la classe instruite partagerait peut-être notre profonde appréciation des trésors cachés du terroir canadien, et nous aiderait à triompher de résistances qui nuisent au progrès de nos travaux folkloriques ; car nous avons grand'peine à nous procurer l'appui matériel nécessaire. Nous faisons d'ailleurs face à l'indifférence générale et souvent même à l'hostilité hautaine de quelques intellectuels. Aux yeux de ces critiques, c'est une futilité que de s'amuser à recueillir et à publier des contes, des anecdotes du pays. Le bas peuple n'est-il pas, en soi, méprisable et ignorant ? Ses coutumes et son langage ne sont-ils pas grossiers ? « Pourquoi persistez-vous à déterrer ces niaiseries que nous cherchons à faire disparaître depuis cinquante ans ? », nous

⁵⁰ *Veillées du bon vieux temps* à la Bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919, sous les auspices de la Société historique de Montréal et de la Société de folklore d'Amérique (section de Québec), Montréal, G. Ducharme libraire-éditeur, 1920, p. 1-6. Ce texte est également disponible sur le site du Centre Mnémo [En ligne], < <http://www.mnemo.qc.ca/spip/spip.php?article118> >, page consultée le 15 décembre 2010. Il existe une autre version de cette préface, disponible sur le site Internet Archive [En ligne], < http://www.archive.org/stream/veillesdubonvi00barb/veillesdubonvi00barb_djvu.txt >, page consultée le 15 décembre 2010. Les deux versions présentent de menues différences – notamment au niveau de la structure des paragraphes. Nous reproduisons ici le texte disponible sur le site du Centre Mnémo.

⁵¹ * Publiées dans ses *Lonesome Tunes*.

reprochait avec impatience, en séance publique, un collègue de la Société royale du Canada. D'autres, des littérateurs, affirmaient depuis des années : « Le seul moyen de régénérer notre littérature, c'est d'imiter de près celle de France ; plongeons-nous donc dans la littérature française moderne. » Des craintifs nous avertissaient : « Ne faites pas comme ces imprudents (Fréchette, Drummond, de Montigny) qui ont répandu partout la légende du "patois canadien", en mettant un langage farci dans la bouche de leurs habitants. Ne donnez pas des armes à nos adversaires qui soutiennent que nous parlons comme des sauvages ! »

Ce n'est pas pour amuser nos lecteurs que nous citons ces opinions assez généralement répandues, mais bien pour indiquer, que, comme en Allemagne au temps des Grimm, ou, plus récemment, en France, la candeur des textes ou des choses du peuple révolte ceux dont l'esprit s'alanguit dans une atmosphère livresque ou dans l'air étouffant des salons de bonnes familles. La même campagne devait donc s'entreprendre, chez nous, cinquante ans ou un siècle après s'être terminée victorieusement en Europe.

Au Canada, ainsi que partout ailleurs, on aspire à l'originalité créatrice dans l'art ; mais on présume trop généralement que l'œuvre artistique est un don des dieux qu'il faut attendre comme ce personnage de la fable attendait la Fortune, assis dans son lit, les mains tendues et les yeux fermés. On tâtonne, faute de mieux savoir. Au lieu d'exercer ses facultés au contact des multiples manifestations de la nature, on ne cesse de les enduire de préceptes dogmatiques qui engendrent la pédanterie académique et détruisent toute perspicacité. Y a-t-il vraiment rien de plus énervant que cette servitude ou ce parasitisme intellectuel qui veut qu'on se cramponne toujours à quelqu'un ou à quelque chose ? Que peut-on créer de personnel sous cette auréole blafarde qui ne couronne que le lieu commun ? Si nos anciens poètes ne faisaient trop souvent que paraphraser les tirades bien connues de Lamartine ou de Hugo, cette pratique est devenue vieux jeu pour nos raffinés de la décadence.

Quelques membres d'un petit cénacle contemporain, à Montréal, s'inspirent plus ingénieusement des œuvres les moins connues des poètes impressionnistes ou ultra-modernes de France. Car les sujets, les formules et les modèles s'importent au Canada, comme on y importe le vin, l'huile d'olive ou la soie. L'imitation de ce qui est à la mode ailleurs entrave l'essor viril et indépendant. Certains de nos littérateurs gagneraient la palme qui leur échappe s'ils envisageaient sans préjugé les thèmes variés qui s'offrent à eux dans leur pays, au lieu de rabattre des platitudes universelles. N'était-il pas à propos de signaler à ces esprits exilés les richesses poétiques ou mélodiques inexplorées du peuple dont ils sortent et auxquelles ils feraient mieux de revenir ? Le moment n'était-il pas venu de s'attaquer aux préjugés urbains en faisant connaître, au moyen d'exemples, – et par suite aimer – ce patrimoine obscur que la population rurale conserve inconsciemment pour la régénération de la race ?

Ces considérations nous ont donc fait suivre avec enthousiasme le projet de présenter au public de Montréal un peu de ces choses archaïques qui sont encore l'essence de la tradition française en Amérique. Certes, nous connaissions la rudesse,

306 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

les naïvetés et même les âpretés de cet art robuste des gens du pays. Mais, à nos yeux, elles importaient moins que sa vitalité et son charme essentiels. C'étaient là comme des scories qui, au creuset, se détachent d'elles-mêmes du métal précieux. Notre seule appréhension venait de ce que l'auditoire pût se laisser distraire par des trivialités. Il arrive souvent qu'un seul mot malvenu choque l'oreille susceptible, qu'un geste ou qu'une fioriture ne soit pas conforme aux préceptes du Conservatoire ou des professeurs d'opéra.

Comment l'auditoire accueillerait-il le laisser-aller et la verve toute naturelle de nos chanteurs et de nos conteurs ? Ces humbles personnages, sûrs d'eux-mêmes dans leur entourage familial, ne perdraient-ils pas contenance sur la rampe, devant une rangée de lumières électriques, en face d'un auditoire volontiers gouailleux ? C'était un risque. Heureusement, la confiance des organisateurs de la soirée de folklore n'en fut pas ébranlée.

La première soirée de traditions populaires – après des retards et des désappointements d'importance secondaire – eut lieu le 18 mars 1919. Le succès en fut décisif. À ceux qui ne purent pénétrer dans la salle trop comble on dut promettre une deuxième soirée à brève échéance. « C'est comme dans le bon vieux temps ! », disait-on de toutes parts. Même avant que le chanteur de Repentigny – vêtu en bûcheron, portant grand chapeau de feutre relevé, ceinture fléchée et bottes de draveur – eût soulevé l'enthousiasme avec sa chanson de rames, « Envoyons de l'avant, nos gens ! », nous n'avions plus de doute sur le sort de notre entreprise. L'auditoire semblait gagné. Violoneux, chanteurs (Rousselle fut ajouté au dernier moment au programme), danseurs, conteurs, se suivirent pendant plus de deux heures sans qu'on se fatiguât de les applaudir. Les points faibles du programme passèrent inaperçus, grâce au reste. Le fond de scène, ingénieusement préparé par M. Émile Vaillancourt, représentait l'intérieur d'une maison rustique, avec « banc-lit, » chaises canadiennes, huche, baratte, rouet « à canelles », lampe à bec, fanal de fer-blanc, banc des seaux, fusil « à pierre, » « joug » de porteur d'eau, moule à cuillers, ceinture fléchée et catalognes^{52*}.

À beaucoup de témoins le réveil des souvenirs d'enfance causait un ravissement complet. On était même venu de loin pour assister à cette résurrection du passé.

Nous n'avions pas osé produire un vrai conteur du cru, redoutant les embarras de sa semi-improvisation ; mais c'était à tort. Le diseur recommandé, à qui nous avions remis deux contes préparés, n'avait pas pris la peine de les étudier, et son débit, péniblement entrecoupé des chuchotements du souffleur, nous avait fortement ennuyés, malgré l'indulgence de l'auditoire. Rousselle, le conteur du terroir, nous répétait dans la coulisse : « Ce n'est pas ça ! Je pourrais faire cent fois mieux ; laissez-moi y aller ; je vais conter le conte du jeu d'épINETTE. » L'essai que nous fîmes de vrais conteurs, à la deuxième soirée, nous a décidés à renoncer aux intermédiaires grimés et maniérés. Le vrai, la nature, encore une fois, triomphaient du factice.

⁵² * Ces meubles, ou objets, avaient été prêtés gracieusement par le sculpteur M. Alfred Laliberté, la Canadian Handicrafts Guild et la Bibliothèque Saint-Sulpice.

Pour original et suggestif que soit le document folklorique, il n'est pas uniquement destiné au savant, à l'historien. Aux yeux des artistes il est éminemment approprié à l'inspiration académique. Les grands maîtres de l'Europe ont constamment puisé aux sources populaires de leur pays. Pourquoi leurs disciples du Canada ne suivraient-ils pas leur vivifiant exemple ? Afin de signaler les thèmes mélodiques du terroir canadien à nos compositeurs, nous voulions faire exécuter sur instruments quelques rhapsodies ou chansons fondées sur des airs du pays. Après avoir cherché en vain, notre choix dut s'arrêter à des variations banales pour piano, composées il y a un demi-siècle par un Allemand en voyage ! Où étaient donc les compositeurs canadiens ? Moins dépourvus de chansons populaires harmonisées – bien que fort peu soient au point – nous ne pûmes trouver d'interprète possédant la technique spéciale requise. Les Yvette Guilbert ou les Lorraine Wyman sont rares au Canada. Deux chanteuses – mieux habituées au grand opéra – nous firent faux bond au dernier moment. Mesdemoiselles Fisher et Montet voulurent bien, à l'improviste, combler cette lacune en lisant quelques chansons publiées avec accompagnement par MM. Achille Fortier et Amédée Tremblay. Le concours gracieux de Miss [Lorraine] Wyman, à la seconde soirée de folklore, fit clairement saisir la valeur artistique de la chanson populaire.

Un critique écrivait : « La première soirée de la Société historique fut purement anecdotique. La seconde a été à la fois anecdotique et artistique, et elle a été visiblement plus goûtée sous son second que sous son premier aspect »... « C'est en entendant M^{lle} Lorraine Wyman dire si admirablement des chansons françaises et des chansons canadiennes qu'on put constater comment, d'une chose fruste, la chanson populaire s'élève aux sommets de l'art avec pourtant les mêmes éléments de texte et de musique^{53*}. »

Une fois ces séances terminées, la question s'est posée : « S'est-il jamais donné, ailleurs, des soirées de ce genre ? » Bien qu'on penchât généralement vers la négative, nous n'oserions être aussi catégoriques ; car c'est dans la présentation des exécutants du terroir plutôt que dans l'usage des pièces folkloriques que nos séances diffèrent de celles qui les ont précédées.

La Société de folklore d'Angleterre, peut-être aussi quelque section de celle d'Amérique, ont dû – il nous semble – déjà tenter quelque essai de ce genre, et plutôt en séance privée. Nous avons assisté, en 1910, à une représentation véritable de « Jack in the Green », une ancienne danse costumée et chantée, que notre estimé professeur, M. R[obert] R[anulph] Marett, avait fait exécuter sur ses pelouses, devant certains invités, à Oxford (Angleterre). À une foule réunie au grand hôtel des bains, à Saint-Irénée (Charlevoix, Québec), en 1916, nous avons présenté notre chanteur « Louis l'aveugle » (Simard), qui sut fort bien divertir ses auditeurs, pendant toute une soirée, avec ses chansons, ses contes, ses danses et ses airs de violon. Enfin, tout dernièrement, un passage de *Mélusine*^{53*} (La revue folklorique française) nous a appris qu'en 1885, à Paris, des savants et des artistes avaient eux-mêmes interprété des chansons populaires françaises. Citons :

⁵³ * II, coll. 431.

308 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

« Un concert de musique populaire, au Cercle historique. – Le mercredi, 3 juin (1885), a eu lieu, au Cercle Saint-Simon, une audition très réussie de mélodies populaires françaises, dirigée par M. Julien Tiersot et précédée d'une intéressante causerie de M. Gaston Paris. M. [Julien] Tiersot doit être triplement félicité : au point de vue du choix des chansons très variées qui figuraient sur le programme, comme auteur de plusieurs des harmonisations adaptées à ces mélodies, et comme diseur incomparable... Parmi les chansons les plus applaudies de cette séance, citons les chansons bretonnes recueillies et chantées par M. Quellien, dont une, harmonisée par M. Bourgault-Ducoudray, a été bissée ; la chanson de Jean Renaud..., chantée par M. Gaston Paris, a valu à l'éminent érudit un succès musical... ; une chanson alsacienne fort bien dite par M. Jacquin, élève du Conservatoire ; enfin, une vraie perle fine (extraite du recueil J. Bugeaud), *La Femme du marin*, que M^{lle} Mercédès, élève du Conservatoire, a interprétée d'une façon remarquable. L'exécution de chaque mélodie était précédée d'observations très intéressantes, présentées par M. Quellien, sur le caractère particulier du chant populaire dans nos différentes provinces françaises. » (Extrait du *Ménestrel* du 14 juin 1885). « Cette intéressante séance à laquelle *Mélusine* assistait n'a pas duré moins de deux heures et demie. On nous en promet une autre pour le mois d'octobre prochain. »

La Société historique de Montréal voulut perpétuer le souvenir de ces soirées de traditions canadiennes. Afin d'assurer la publication des documents folkloriques tels qu'ils avaient été présentés en séance, elle remit la tâche de les préparer à M. [Édouard-Zotique] Massicotte et à nous-même.

Déjà bon nombre des pièces exécutées avaient été recueillies en texte et au phonographe et formaient partie des collections déposées à la Section d'anthropologie (Commission géologique, Ottawa). Quelques-unes étaient même à la veille de paraître dans le n° 123 du *The Journal of American Folk-Lore* (« Chants populaires du Canada », première série ; « Contes populaires... » ; troisième série).

Il est bon de noter que, depuis près de deux ans, M. [Édouard-Zotique] Massicotte avait gracieusement entrepris, avec notre collaboration éloignée, une enquête folklorique approfondie, dans son milieu ; ce qui avait grandement facilité le recrutement de nos chanteurs pour les *Soirées*. Parmi les nombreuses chansons qu'il nous avait transmises se trouvaient celles de Repentigny, de Tison et de Rousselle. C'est en connaissant à fond le répertoire de ces chanteurs que nous avons choisi les pièces qui convenaient à la circonstance. Nous n'eûmes donc qu'à les transcrire, en nous servant du texte manuscrit de M. [Édouard-Zotique] Massicotte et des rouleaux phonographiques en notre possession. Mais comme les enregistrements des mélodies de violon et de guimbarde étaient insuffisants pour l'analyse, il nous fallut noter les mélodies de Bougie, de Jarry, de Baulne et de M^{me} Major, directement à l'oreille. Le texte du conte « Le cordonnier et la fileuse » fut recueilli par un sténographe dont M. [Édouard-Zotique] Massicotte faisait l'essai. Le manque de compétence de ce sténographe nous obligea à reprendre entièrement le conte de Rousselle, « Le jeu d'épINETTE » Miss Lorraine Wyman nous remit, toutes prêtes, les chansons qu'elle avait interprétées et parmi lesquelles sont comprises deux pièces canadiennes recueillies

par elle-même à Percé (Gaspé, Québec). De notre propre collection nous avons aussi tiré des chansons, des contes et des photographies, provenant principalement des comtés de Charlevoix, de Témiscouata et de Québec. Nous donnons, dans chaque cas, des indications précises sur l'origine de nos documents. L'ordre varié des pièces aux programmes n'a pas été suivi ici. Il a paru préférable de les disposer suivant leur nature, afin de grouper les commentaires.

Tandis que nous avons nous-même – sous les auspices de la Commission géologique du Canada – préparé les manuscrits et le dessin des mélodies, notre collègue M. Massicotte a écrit des notes biographiques sur les exécutants. M. Morin nous a remis le texte des commentaires généraux qu'il fit comme président de la Société historique de Montréal. Nous devons des remerciements à M. É[douard]-Z[otique] Massicotte, qui a bien voulu relire notre manuscrit.

E. de la Batut [pseudonyme d'un auteur non identifié], « Peut-il y avoir un théâtre canadien ? » (1920)⁵⁴

Voilà à ce propos ce qu'écrit M. le docteur Choquette dans *La Presse* : « Le sujet, l'intrigue, les personnages ne vaudront, dans un drame ou dans un roman, que si l'imagination de l'auteur les a conçus conformes au milieu où l'action doit se dérouler, tout comme s'ils existaient en réalité. Car ce n'est plus alors l'auteur qui pense ou parle, c'est le personnage lui-même, avec les idées et les sentiments, avec le verbe et les mots, propres au rôle qu'il remplit. »

Il écrit encore ceci : « C'est que, pour éclore et vivre, voyez-vous, il doit, lui, trouver sa chaleur, sa sève et son souffle dans la chaleur et le souffle même de ce peuple ; c'est-à-dire dans ses passions, ses enthousiasmes, ses souvenirs, le développement de sa culture ou le raffinement de son esprit. Si ces éléments manquent, les motifs d'inspiration manquent : il n'y a plus de théâtre. »

Voilà des paroles sensées. Ce sont des principes énoncés en termes lapidaires qui devront inspirer à l'avenir tous les jeunes écrivains canadiens que le théâtre tente et qui veulent faire mieux que leurs prédécesseurs.

Je pense en effet avec le Dr Choquette qu'il faut que le public canadien revive sur la scène des situations qu'il comprend et dont il puisse deviner les motifs et les développements.

Ceci fait, on comprend bien que ce public ne pourra s'émouvoir que s'il peut sans effort transposer les actes des personnages et leur façon de réagir dans le domaine de son expérience journalière. Il ne pourra vraiment vibrer qu'au contact d'enthousiasmes et de passions qui sont ceux des hommes de sa race.

Voilà, en d'autres termes, ce que pense le Dr Choquette. Je crois qu'il a pleinement raison. D'ailleurs l'étude des théâtres anciens et modernes nous le prouve. Mais lorsqu'il soutient que le terne de notre vie empêche l'auteur dramatique canadien de trouver des sujets de pièce, je crois qu'il manque de clairvoyance sur nos possibilités théâtrales au pays.

⁵⁴ *Comœdia*, vol. 1, n° 1, 14 décembre 1920, p. 3. [pseudonyme d'un auteur non identifié]

310 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Je crois au contraire qu'il peut y avoir un théâtre canadien, car un peuple jeune comme le nôtre est mûr pour cette sorte de littérature. Le public canadien peut donc être assuré d'avoir bientôt un théâtre à sa portée et qui soit littéraire.

Soutenir que le Canada n'offre pas de types comme ceux du théâtre français, c'est être ignorant du travail de généralisation qui permet à l'écrivain-né, à celui qui a des yeux « qui savent voir », de camper un marchand canadien, un avocat, un homme d'affaires, un docteur dans lequel chacun reconnaisse un docteur, un avocat de la vie quotidienne.

C'est vouloir retirer sans raison plausible des qualités de brio, de cocasse bon sens à nos jeunes ouvrières des villes et des traits de verveur et de sincérité à nos matrones du faubourg, que de dire que « la femme de chez nous ne joue pas de rôle suffisamment personnel et généralisé dans la vie canadienne pour servir de modèle à des auteurs dramatiques canadiens ». Il n'en est rien, car chez nos Canadiennes il y a des traits de caractère bien distinctifs qui ne sont pas ceux de l'Anglaise ni de l'Américaine et encore moins de la Française. D'ailleurs un exemple prouvera que j'ai raison. Pensez-vous que s'il fallait adapter les pièces du répertoire français aux mœurs canadiennes et si l'on voulait y camper des personnages féminins avec une mentalité canadienne, il ne faudrait pas changer complètement l'intrigue et bien souvent aussi le dénouement de toutes ces pièces de dramaturges illustres ?

Qu'un auteur chez nous ait réussi à écrire une pièce canadienne et qu'il soit justement un étranger au pays, rien d'étonnant à cela car il a fallu comprendre le goût du public et non pas essayer de faire comme l'ont fait beaucoup d'autres avant lui du théâtre « parisien ».

Aussi paradoxal que cela paraisse, seul, un étranger devait s'évader de cette tentation de copier trop servilement les dramaturges français. Il a donc fait, le premier à Montréal, évoluer ses personnages dans un cercle un peu moins restreint que celui qu'on appelle le milieu « bien parisien » ou le milieu « vieille France » dont seuls les lettrés de chez nous ont une vague idée.

N'allez pas en conclure que je réclame l'abolition d'un théâtre purement français à Montréal. Je ne demande pas non plus qu'on fonde un théâtre subventionné où l'on ne jouerait que les drames canadiens de Paul Gury. Ma conclusion est tout autre. Seulement le succès de l'auteur des *Dopés* et du *Mortel baiser* me fait dire qu'il y a de beaux jours pour les écrivains canadiens qui voudront s'essayer à présent dans la carrière d'auteur dramatique. Le public est en effet mûr pour un théâtre de son goût, un théâtre qui soit le miroir des mœurs et de la mentalité canadiennes et non la manifestation d'une civilisation qu'il ignore encore.

Bohème [pseudonyme d'un auteur non identifié], « Mieux que de la bonne volonté » (1920)⁵⁵

Au début d'une entreprise, le promoteur d'une idée nouvelle reçoit assez souvent des promesses d'encouragement, ce qui n'est pas sans piquer son enthousiasme.

⁵⁵ *Comœdia*, vol. 1, n° 1, 14 décembre 1920, p. 13.

Croyant que les bonnes volontés mises à son service se manifesteront au moment opportun, le débutant y va de sa belle confiance jusqu'au moment où il s'aperçoit qu'on ne l'a pas trompé, et que c'est bien de la bonne volonté qu'on lui a promise, RIEN D'AUTRE, car au moment de mettre en action les promesses faites, trop nombreuses sont les excuses pour s'y soustraire, et celui qui anticipait davantage se voit dans la difficulté de lutter seul pour la réussite d'une œuvre qui comptait sur le concours de tous ceux qui étaient là à la première heure.

Il faut MIEUX QUE DE LA BONNE VOLONTÉ ! À tous, on ne peut demander un appui financier, indispensable c'est vrai, mais à tous, on peut demander un appui moral, non moins indispensable ! Souventes fois, cet appui moral est le meilleur facteur pour obtenir et soutenir l'appui financier. Que tous les amis de l'art sachent manifester la sincérité de leur culte, en accordant à une œuvre qui tend à aider la diffusion « des arts » tout l'appui qui sera en leur pouvoir de donner : les moyens sont nombreux et à la discrétion d'un chacun, mais que l'on sache profiter de l'occasion offerte de faire cette propagande artistique déjà commencée par d'autres organes de publicité, et par laquelle la revue *Comœdia* ne sera pas la moins active. Aidons de tous les moyens à notre portée, cette œuvre qui se met à la disposition de tous les artistes, de tous les arts, et qui est en même temps une question patriotique, puisqu'elle aidera à faire connaître notre pays et nos artistes. Ce qui toutefois, ne tend pas à en faire une œuvre du terroir, car son objectif n'est pas de faire une propagande exclusivement réservée à une nation. L'art est international et aucunement régi par une question de géographie politique.

Que l'encouragement de tous et de chacun soit pratique et constant, et non pas seulement un encouragement de mots vains. Que notre encouragement sincère soutienne l'enthousiasme et la persévérance de ceux qui aident à faire mieux connaître les arts et les artistes. Ayons MIEUX QUE DE LA BONNE VOLONTÉ ! Et à l'heure de mettre cette bonne volonté à exécution, soyons ce que nous avons promis d'être, sans excuses pour faire moins. Il faut MIEUX QUE DE LA BONNE VOLONTÉ !

Turc [pseudonyme de Victor Barbeau], « Les théâtres. Le règne du mufle » (1921)⁵⁶

Le théâtre sera-t-il temple ou bordel ?
Robert d'Humières

L'épigraphe heureusement corrige le titre. Mufle, c'était trop peu. Caractéristique de l'œuvre de [Henry] Bernstein et de [Pierre] Wolff, le mot ne rendait qu'à demi les tendances de celle de [Henry] Bataille. La pensée d'Humières qui, affirmative, gagnerait en vérité, les définit mieux, les accuse davantage. La faute n'en est ni à lui ni à moi si pour parler de la production dramatique contemporaine il faille avoir

⁵⁶ *Les Cahiers de Turc*, n° 1, série 1, Montréal, Roger Maillet (éditeur), 1^{er} octobre 1921, p. 15-20.

312 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

recours à des mots de sous-sol, à des expressions de corps de garde. Elle est toute aux petits industriels de nos scènes françaises qui se fatiguent à jouer le rôle de directeur quand il est tant d'utilités qui réclament leur emploi.

Les spectacles répugnants, mais du moins espacés des saisons de jadis, sont, de par eux, aujourd'hui devenus les spectacles de toutes les semaines. De par eux, et contre toutes les lois d'immigration impuissantes à nous prémunir de pareils indésirables, sont définitivement passés chez nous, installés chez nous, vivant et s'engraissant chez nous, les trois mercantis de la névrose, du rut et du coup de poing. Sous le parrainage de MM. [Fred] Lombard, [Charles] Schauten et [Fernand] Dhavrol, ils ont transporté leurs paquets de chair, de muscles et de nerfs sur nos tréteaux où ils les débitent à un public en bouche pour le faisandé, comme si la charogne apprêtée par eux avec une gousse d'ail n'était plus de la charogne. Malheureusement prise par la rue Cadieux et ses grouillants portiques, la police des mœurs ne voit pas les séances de couchage, en trois actes minimum, n'entend pas les commandements de luxure qu'offre la rue Sainte-Catherine. Regrettons-le pour son avancement, car jamais occasion aussi facile ne lui fut offerte de faire du même coup de filet une aussi heureuse razzia.

En plantant, dès leur entrée en lice, leur drapeau dans le fumier, les directeurs de nos scènes françaises s'abusent s'ils croient avoir enrôlé à leur suite l'ancien public de nos théâtres, les éléments sains et éduqués de la population canadienne-française. Il y a beau jeu que ceux-là savent à quoi s'en tenir sur l'art, l'écriture, la profondeur de pensée, ne parlons point morale car ce serait en déflorer le substantif, des allumeurs auxquels MM. [Fernand] Dhavrol, [Fred] Lombard et [Charles] Schauten ont asservi leur entreprise. Le public qui fait des rentes à ce collage, en recherche la compagnie, plus heureux que M. et M^{me} Cardinal d'y voir ses filles en savourer l'intimité, est le commun du public, celui qui mange des frites et pourlèche des caramels pendant les entr'actes pour étouffer par le ventre l'émotion qui lui vient du bas-ventre. Non pas que, foncièrement, il soit immoral ou amoral. La pègre y est par bonheur minoritaire. Mais la glaise d'ignorance, d'absolue ignorance qui l'engaine résiste à tous les coups de soleil. Rien ne peut la craqueler, la dessécher, la répandre en poussière. Il entend de la même oreille *Les Deux Orphelines* et *L'Enfant de l'amour*, *La Dame de Saint-Tropez* et *Le Ruisseau*. Il applaudit avec le même enthousiasme et du même cœur le triomphe benêt de la vertu de faubourg et les thèses les plus malfaisantes, pourvu que l'une et les autres lui soient affirmées dans un lyrisme d'opérette.

Je laisse à nos professeurs de sociologie, s'il se peut qu'ils descendent de leur tour, le soin d'expliquer comment il se fait que, le rideau tombé sur cette vie de chiffons, ces gens s'évanouissent presque au récit dans les journaux de quelque dévergondage, qui ont subi sans révolte les pires insultes à leur morale, à leur éducation et à leur religion. J'ai besoin qu'ils m'expliquent pourquoi les alléluias qu'entonne leur civisme à l'adresse des cerbères qui savent si bien protéger la vertu des débardeurs et des étrangers en vadrouille, chaque fois qu'ils vident un bouge afin

de se venger des assassins des Malherbe et des Jobin, pourquoi ces chants vont aussi en hommage à des individus qui font exactement la contre-besogne des policiers ? Quelle que soit leur réponse, il nous faut bien reconnaître que si tel est le commun de notre public, tel l'ont fait les directeurs des théâtres français de Montréal.

Le fait de s'abstenir de ces spectacles, et on s'en abstient au même titre que du cinéma et du vaudeville américains, n'implique pas qu'il faille s'en désintéresser, n'en avoir cure. La santé morale de la race commande, au contraire, d'y porter notre attention. C'est la vie spirituelle du pays qui est engagée au théâtre. Or, cette vie on voit de quelle façon certains entrepreneurs sont en train de la parachever. Que le théâtre puisse être ou devienne un temple, théâtre de professionnels j'entends, triplement naïfs serions-nous de l'espérer. Qu'il devienne un bouge, quelle excuse aurions-nous de le permettre quand nous payons de nos beaux deniers tout, une escouade de mouchards pour ouvrir les volets de ceux qui n'ont d'autres raisons d'être que d'alimenter le trésor municipal et fournir de la besogne aux dispensaires antivénériens ? Sous la direction des auteurs dont se réclame le [Théâtre] Canadien-français et dont s'est réclamé le [Théâtre] National [Français], vers quel autre état peut-il s'acheminer ?

J'entends déjà les jobards et les godiches, mouche-nez des cabots, clamer : et la vie ? et l'amour ? Ça, la vie ? Peut-être. Entre les rues Sanguinet et Saint-Dominique. Alors il faut en avertir le comité des Seize. Des tranches de vie que ces incitations à la paillardise, à la débauche, au maquerillage ? Possible, mais selon le mot de Léon Daudet *taillées dans des lombes de singe avec le sécateur du rabbin*. De l'amour, alors ? *En disant de la chienne vous insulteriez encore la race canine, laquelle du moins ne parle pas.*

L'impossible n'est pas en cause. Personne ne réclame des spectacles tels qu'en montent le Théâtre des Arts, le Vieux-Colombier, l'Œuvre et quelques autres scènes françaises dont la caisse ne symbolise pas à la fois l'idéal et la religion. Il s'agit seulement du possible, du très ordinairement possible, répétons-le à l'intention des directeurs qui crient à la flagellation chaque fois qu'on essaie de leur passer la plume. Est-ce trop ambitionner, est-ce trop demander, est-ce trop espérer que de prétendre à l'hygiène, à la propreté ? Et des pièces saines, littéraires, dramatiques, il y en a au tiroir, au ballot. Si le répertoire français est insuffisant, grossière hypothèse, restent les répertoires anglais, suédois, norvégien, russe, allemand, américain. Si la production moderne est pétrie de la même boue, supposition injurieuse, restent les œuvres anciennes. Et puisqu'il faut aussi parler recettes, puisqu'il faut ne parler que de ça, le sort de nos scènes y étant indissolublement lié, de quelle expérience, de quelle autorité peut-on nous dire qu'elles seraient inférieures, prélevées de représentations moins cyniquement crapuleuses ? Le prétendre serait nous accuser tous de dégénérescence. Je défie ceux que nous hébergeons si généreusement de l'oser.

[Henry] Bataille, [Henry] Bernstein, [Pierre] Wolff et leurs suivants sont une synthèse : celle du mufe et du pantin de la bagatelle. Ce serait vraiment drôle si l'on osait soutenir, comme certaines critiques, fruits mûrs de billets de faveur et d'entrées

314 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

libres dans les coulisses, le laissent supposer à la masse, que ce triumvirat représente toute la dramaturgie moderne française. Les sots dont l'ignorance s'élèverait à ce comble ne pourraient mieux que par cet aveu crier leur incompetence. Soufflée ou non par les intéressés, cette bourde, on peut en être certain, finira bien par éclater. On dira : vous nous interdisez les plus grands succès de Paris, vous nous condamnez à la routine, aux vieilleries, vous ruinez le théâtre français à Montréal qui ne vit que par les sacrifices que vous connaissez. Et la litanie des doléances de Paillasse se déroulera, fastidieuse et hypocrite. Tout Montréal est prête à appuyer une entreprise saine et artistique. [Elle] l'a prouvé vingt fois, cent fois. Si aucune d'elles n'a réussi, aux cabots de battre leur coulpe. Ce sont eux qui ont amené leur déroute, leur faillite. Ce sont eux qui ont dégoûté le public, l'ont éloigné du théâtre. L'histoire n'est pas vieille qui le consigne.

À la rescousse de MM. [Fred] Lombard, [Charles] Schauten [et Fernand] Dhavrol monteront peut-être les templiers du cabotinage à Montréal. Ceux-là, ils sont à dédaigner impitoyablement. Dans une assemblée intelligente, personne n'oserait leur donner la parole. C'est donc aux directeurs et au public seuls que nous nous adressons. Aux premiers les honnêtes gens ont le devoir de demander : le théâtre sera-t-il temple ou bordel ? Au second : si vous aviez le choix, lequel des deux voudriez-vous qu'il soit ? Les affiches et le contrôle nous en donneront la réponse.

Les Avariés

Paris a eu *Phi-Phi* ; Montréal a *Les Avariés*. Il n'est pas de saisons qui s'achèvent ou commencent sans que revienne à l'affiche la fastidieuse conférence dialoguée de [Eugène] Brieux. On l'a serinée dans tous les théâtres de notre ville, dans toutes les villes de la province. Elle a fait les frais du Saint-Denis la semaine dernière encore. Je reconnais que c'était au profit d'une œuvre méritoire puisqu'il s'agissait de tirer d'embarras des artistes sans emploi. Mais pas plus au théâtre qu'ailleurs la fin n'excuse les moyens. Et ils sont des pires ceux qui consistent à monnayer la plus animale des curiosités. [Eugène] Brieux a peut-être visé plus haut en écrivant sa triste comédie. Je persiste à croire que ceux qui la donnent à tout propos viseraient encore plus bas si la chose était possible.

Turc [pseudonyme de Victor Barbeau], « Une triple leçon » (1922)⁵⁷

Les directeurs du [Théâtre] Canadien-français, cabots enrichis au Canada par la prostitution de leur métier, par le commerce de la salauderie et de la bêtise, MM. [Fred] Lombard et [Charles] Schauten, pourvoyeurs attitrés de spectacles pour marlous et cocottes, ont décidé de ne plus jouer de pièces canadiennes.

Lisez bien : de pièces canadiennes, au pluriel s'il vous plaît. Comme s'ils

⁵⁷ *Les Cahiers de Turc*, n° 5, Montréal, Ludovic Auger (éditeur), 1^{er} février 1922, p. 35-38.

n'avaient fait que ça avant et depuis qu'ils roulent automobile. Mettons les choses au point pour ceux qui seraient tentés de les croire. La saison dernière ils en ont monté deux dont une à peu près grandguignolesque, sandwichée entre une opérette et un drame cinématographique. Cette année, ils en ont joué une et se préparaient à en jouer une autre. Mais devant l'hostilité d'une certaine presse, ils ont renié leur engagement et pris la ferme résolution de n'en jamais prendre d'autres.

Cela vaut mieux ainsi. Pour la presse d'abord qui, de tout temps, a fait pour les cabots ce que jamais les cabots n'ont mérité et reconnu. Pour le public qui finira peut-être par apprendre jusqu'à quel point, dans les coulisses, on se moque de lui. Pour les auteurs plus particulièrement qui, plutôt que de garder leurs œuvres ficelées dans un carton, préfèrent les livrer au massacre d'une représentation impromptue, le dimanche des pauvres. Pour y paraître toute une semaine il leur faudrait des défauts qu'heureusement ils n'ont pas. Il est possible, il est même certain que nous ignorions comment se construit un drame ou une comédie. L'honnêteté avec laquelle nous nous y appliquons jure dans cette boîte comme un lys à la fenêtre d'un bouge. C'est plus qu'il ne faut pour qu'on nous ferme la porte au nez.

Voilà donc la presse renseignée sur le mode de reconnaissance de MM. [Fred] Lombard et [Charles] Schauten et les auteurs guéris, espérons-le, de la démangeaison de leur confier leurs travaux. Il est à craindre que la leçon ne porte pas également sur l'ensemble du public. Aux grands journaux de la lui faire comprendre. Je crois d'ailleurs que la Société des auteurs leur facilitera la tâche par une mise au point nécessaire.

La décision des directeurs du Canadien-français tombe mal à propos. Elle vient juste au moment où ils ont le plus besoin de la presse et des écrivains et du public. On sait en effet que les autorités municipales projettent de remettre en vigueur un vieux règlement interdisant tout spectacle le dimanche. MM. [Fred] Lombard et [Charles] Schauten le savent qui, aussitôt la nouvelle connue, ont crié à la faillite et à la ruine. Quant à moi j'estime qu'on devrait les laisser crier. Le [Théâtre] Canadien-français ne possède aucun titre à un traitement de faveur. Si l'on ferme les théâtres de burlesque et de vaudeville, pourquoi ferait-on exception pour le Canadien ? Au nom de l'art français, de la pensée française, du goût français ? Mais on sait bien qu'ils ignorent ce que c'est et l'ignoreront jusqu'à la moisissure de leurs planches. C'est trop de neuf représentations pour *Les Deux Orphelines*, *La Femme X*, *L'Enfant de l'amour*. Qu'on nous épargne le dimanche.

Les doléances de MM. [Fred] Lombard et [Charles] Schauten auraient peut-être, en d'autres temps, touché les journaux. Qui sait aujourd'hui s'ils les écouteront de la même oreille ? À combler les cabots on use sa gratitude. Nous avons payé pour l'apprendre.

Au Little Theatre

Les Community Players viennent de donner leur second spectacle de la saison. Il y avait quelques Canadiens français. Je voudrais qu'il y en eût plus. Les pièces

316 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

qu'on y joue sont au plus haut point intéressantes et la manière dont on les joue est pleine d'attraits et de saveur.

Plots and Playwrights d'Edward Massey est une satire bienvenue du mélodrame américain. L'auteur a construit sa comédie de telle façon que l'on pourrait, à la rigueur, n'en donner que la première partie et l'on aurait un drame simple se déroulant en tableaux successifs sans d'autre enchaînement que le destin qui les lie. Le prologue nous montre un dramaturge célèbre en quête d'un sujet. On vient de lui commander une pièce et l'inspiration lui fait entièrement défaut. Il erre dans un quartier pauvre de New York où il rencontre un jeune écrivain à qui il fait part de son embarras. « Un drame », lui dit celui-ci, « mais mon cher Monsieur, la vie en est pleine. Tenez, dans cette maison de pension vous en trouverez un à chaque étage. » Et comme l'autre sourit, il s'engage à lui livrer une pièce toute faite en moins de deux semaines.

Étage par étage, Edward Massey nous montre cette maison de pension et les pauvres gens qui l'habitent. Tous ont leurs ennuis, leurs malheurs. Rien de chargé, de caricatural. La vie simple et dure des hommes qui travaillent et qui peinent. C'est la première partie de la pièce. Le prologue de la seconde nous fait voir l'auteur à la mode discutant le drame que vient de lui apporter le jeune écrivain. « Mais c'est injouable », lui dit-il. « Le public va siffler. Voici comment l'on pourrait le remanier. »

Et la seconde partie de la pièce est l'illustration de cet arrangement. On y a introduit force détectives, un meurtrier, des voleurs. Le drame est devenu un plat mélodrame.

Il fallait une grande souplesse de jeu pour conserver à cette comédie son caractère de satire, opposer la sincérité à l'emphase, le naturel à la boursoufflure. Les Community Players qui, encore une fois, ne sont que des amateurs, ont rendu chaque tableau avec une minutie de détails et d'expression remarquable. C'est une satisfaction rare que d'applaudir des artistes qui font passer l'esprit de l'auteur avant leurs prétentions. Jusqu'ici je ne l'ai éprouvée qu'au Little Theatre.

Gaston Dieskhau, « Le théâtre. M. de Féraudy. Taschereau et la subvention du gouvernement pour un théâtre français » (1922)⁵⁸

Il est à regretter que le public montréalais ne se soit pas porté plus en foule aux magnifiques représentations que nous ont données M. Maurice de Féraudy, le vice-doyen de la Comédie-Française de Paris, et les artistes qui composaient sa troupe. Je ne veux pas dire que Montréal se soit montrée totalement indifférente, mais il me semble que le théâtre aurait dû faire salle comble à chacune des représentations. Je n'ai pas ici à louer l'excellence des représentations, ni plus particulièrement le jeu

⁵⁸ *La Lyre*, vol. 1, n° 2, novembre 1922, p. 27-28. Le texte continuait en traitant des sujets suivants : Nouvelles de Paris. – La prochaine saison de la Comédie-Française. – M^{lle} Cécile Sorel et M. Albert Lambert, fils, au Canada.

merveilleux et fouillé de M. [Maurice] de Féraudy. Ces choses ont été dites et redites dans les quotidiens et de tous les qualificatifs dont on s'est servi pour louer M. [Maurice] de Féraudy, un seul les résume : la perfection.

Il y avait cependant un prétexte unique pour le public canadien de se rendre compte exactement de ce qu'est le vrai théâtre français. Non pas de ce théâtre malsain dont on nous a malheureusement trop servi depuis quelques saisons. On ne forme pas le goût du public avec des pièces de [Henry] Bernstein ou de [Henry] Bataille. Mais j'entends de ce théâtre, qui tout en nous récréant apporte un peu de bien-être à notre vie intellectuelle. Et que demande notre public, en somme ? Je ne crois pas qu'il exige de sortir fourbu, torturé par les situations plus ou moins propres des personnages fictifs qui font une doctrine de choses que ce même public doit répudier. Non, il ne demande pas cela. Il aime à s'amuser et il demande à être intéressé. De plus, les parents veulent s'assurer du caractère moral d'une pièce avant de permettre à leurs enfants, et notamment, à leurs filles de s'y rendre. Oh ! ce serait une toute autre chose si l'on donnait du classique qui forme l'esprit à saisir et à comprendre ce qu'il y a de beau en la vie. Mais à part quelques tentatives isolées, et combien rares, de nous donner du Racine, du Molière, du Corneille, quelles sont les troupes qui nous ont montré les beautés du classicisme ? C'est pourquoi, nous devons conserver un souvenir sympathique aux quelques belles soirées d'art français dont M. [Maurice] de Féraudy nous a gratifiés.

Ce semeur d'idéal est venu nous ouvrir une porte sur le Beau. Son geste sera répété par M. Albert Lambert et M^{me} Cécile Sorel, tous deux également de la Comédie-Française de Paris. D'autres suivront-ils ? C'est aux Canadiens à répondre. Ils ne doivent pas, à mon avis, laisser passer l'occasion de faire tout en leur pouvoir pour rester en contact avec les grandes personnalités du théâtre français.

Une délégation montréalaise s'est rendue vers la fin du mois dernier auprès de M. L[ouis]-A[lexandre] Taschereau, premier ministre, et de M. Athanase David, ministre des Beaux-Arts, venant demander l'aide financière du gouvernement pour la création d'un théâtre français. Ces messieurs ont été reçus plutôt froidement par notre premier ministre qui a promis de prendre la chose en considération. Évidemment, M. Taschereau songe que dans ceci il faut agir avec la plus grande prudence. Les journaux de la province ont fait quelques remarques au sujet de cette démarche et en général on est contre ce projet. En voici un exemple :

« Il n'y a pas un homme tant soit peu au courant du mouvement théâtral dans notre province qui soutiendrait sérieusement qu'un théâtre bornant son programme aux pièces du grand répertoire français, aurait quelque chance d'attacher les deux bouts. Donc l'entreprise serait déficitaire et tout le monde paierait pour combler les vides de son budget.

« De plus, et c'est là le point principal, chez nous trop de choses infiniment plus utiles sollicitent l'attention et l'aide du gouvernement pour que celui-ci aille gaspiller

318 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

les fonds de la province dans des entreprises théâtrales vouées à l'insuccès et à la faillite. Il n'y a pas la moitié du territoire de notre province de colonisé, l'agriculture requiert de plus en plus l'aide et le concours des autorités, un bon nombre de colons n'ont pas encore de routes pour se rendre sur leurs concessions, et on trouverait raisonnable de dépenser de l'argent pour l'amusement de ceux qui ne savent que faire de leurs après-midi et de leurs soirées ! Cela ne se peut pas et le gouvernement manquerait à ses devoirs s'il voulait faire passer les choses de pur agrément avant celles que nous impose une dure nécessité. Imiter la France, c'est bien beau et bon sur certains points, mais encore faut-il que ce degré d'imitation soit conditionné par nos besoins et nos moyens. Il y a chez nous des œuvres sociales qui végètent faute d'argent et qui cependant rendent infiniment plus de services à notre race que tous les "bons" théâtres ensemble. »

Nous avons tenu à mettre devant les yeux de nos lecteurs cet extrait d'article, car il reflète un peu la mentalité générale sur cette question. Nous avons une autre manière de l'envisager. La voici : on ne doit pas seulement voir le côté matériel dans la formation d'une nation. Ce n'est pas lorsque tout sera fait au point de vue de l'agriculture, de la colonisation, etc., qu'il sera temps de s'occuper des arts et de la question théâtrale. Il sera alors trop tard. Une nation, tout comme un individu, demande que sa formation morale et artistique s'accomplisse en même temps que sa formation matérielle. Dans l'éducation d'un enfant, on n'attend pas qu'il ait terminé sa formation physique pour commencer son éducation intellectuelle. Les deux s'entr'aident. Il en est de même pour l'éducation d'un jeune peuple. En supposant qu'au Canada tout serait accompli dans le domaine du commerce, de l'industrie et des grandes questions qui font vivre un peuple, à quoi cela nous servirait-il ? Serions-nous plus connus pour tout cela ? La plus belle publicité pour un peuple n'est-elle pas dans ses artistes qui font plus pour répandre le nom d'une nation que ne peuvent le faire l'industrie, la métallurgie, etc. ? Une ville est connue bien plus par l'excellence de son orchestre civique, la beauté de son architecture et le renom de ses théâtres que par le rendement de son commerce ou le progrès de sa construction. Un peuple disparu ne laisse comme souvenir de son passé que l'immortelle beauté de ses arts. La Grèce, l'Égypte et ces peuples anciens ne vivent actuellement que par leur art qui nous dit toute leur histoire. Aussi la parole de Voltaire reste-t-elle toujours vraie, lorsqu'il disait que « tout peuple qui n'a pas cultivé les arts doit être condamné à rester inconnu ». Ce serait fatalement notre sort. Que nous servirait alors d'être riche physiquement si nous devons, au terme de notre histoire, en arriver là ? Pour résumer, puisque nous en sommes venus à parler d'histoire, citons M. Louis Gillet, l'éminent critique d'art parisien, quelques lignes dans lesquelles il fait clairement entendre qu'un peuple n'est rien s'il laisse de côté la question artistique, qui en est la vie même : « La vie des nations se conserve dans trois livres, à savoir, leur histoire, leur littérature et leur art. Mais de ces trois livres, le dernier seul présente un témoignage fidèle ; il est le reflet infaillible d'un état général, l'indice de la santé ou du malaise d'un peuple, la mesure de son idéal et de sa moralité. »

Fabrio [pseudonyme de Henri Letondal], « Le théâtre à Montréal. Ce qu'il faut penser du théâtre amateur. – Pourquoi pas une "Société Canadienne de Théâtre" ? – Il nous faut non pas un monument mais une scène nationale » (1924)⁵⁹

Au risque de déplaire à nos sympathiques impresarii et directeurs de théâtre improvisés, il faut bien avouer que le mouvement amateur est le seul qui soit vraiment digne d'intérêt.

La vogue passagère des tournées officielles, l'engouement pour les vedettes parisiennes, les réclames tapageuses en faveur des importations artistiques, l'encombrement de nos théâtres par un répertoire faisandé, voilà le bilan de nos saisons de comédie.

Mais à coté de ces platitudes qui ont nom *La Flambée*, *Les Sœurs jumelles* et *Le Dernier Bateau des boulevards parisiens*, il y a des spectacles d'amateurs qui affirment un goût certain et l'esprit le plus averti. Bien entendu, je ne veux point faire mention de ces troupes d'indécrottables jouvenceaux qui se complaisent dans les interprétations les plus cocasses de pièces de *La Petite Illustration*, qui s'attaquent sans vergogne aux pièces à costumes, mêlent les époques, trouvent spirituelles les œuvres de M. Leclair, et vont propager dans la banlieue les ignobles produits d'une littérature à coups de ciseaux.

Les spectacles d'amateurs susceptibles d'intérêt sont précisément ceux qui ne cherchent pas à copier le grand théâtre et nous montrent du « neuf ». Ce mouvement est mince et ne demande qu'à se développer. Pour lui permettre de prendre l'importance qu'il mérite, il faudrait le substituer aux mauvaises représentations dont je viens de parler. Ne serait-ce pas d'une importance capitale pour le bon mouvement de théâtre amateur, de réunir en une vaste organisation tous les cercles dispersés, fonder une société, établir un programme, et fixer à chacune des troupes « sa mission » ?

Nous avons l'exemple de la Société canadienne d'opérette qui, dans le domaine de l'art lyrique, a réalisé cette ambition. Avant la fondation de cette société, les amateurs chantaient sous les directions les plus diverses, l'effort était amoindri par suite de la multiplicité des troupes.

Aujourd'hui, les représentations d'opérette sont plus fréquentes, plus soignées. Une saison complète a été réussie et les communiqués nous annoncent une suite d'œuvres dont le choix est tout à la louange des administrateurs.

Ce que la Société canadienne d'opérette fait pour l'art lyrique, ne peut-on pas le faire pour le drame et la comédie ?

C'est un simple projet que je demande aux amateurs sérieux de considérer avec attention. Que l'on mette de côté la sotte vanité d'être « un directeur artistique », « un régisseur général », « un premier rôle » ; que l'on songe à l'avenir du théâtre canadien ; que les amateurs considèrent le petit nombre d'acteurs passables que leur théâtre a formé par manque d'unité et d'ordre ; que l'on n'oublie pas que « notre théâtre » n'est

⁵⁹ *La Lyre*, vol. 2, n° 24, octobre 1924, p. 9.

320 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

pas entre les mains des troupes de passage, mais en nos propres mains et que le pays n'attend que le courage de ses comédiens pour s'enorgueillir d'une scène nationale !

De tous les arts, le théâtre est celui que nous avons le plus délaissé. La musique, la peinture, la sculpture, les lettres obtiennent l'attention des gouvernants. Le théâtre dont on dit tant de mal parce qu'on le connaît imparfaitement est laissé à toutes les initiatives.

Si nous continuons dans cette indifférence quotidienne, nous risquons fort d'être entièrement submergé par la production européenne et américaine. Notre théâtre ne sera pas un théâtre *canadien*, il sera *français*, nos acteurs auront dans leurs gestes et leur voix les *tics*^{60*} de tous les comédiens bons ou mauvais qui nous viendront, notre répertoire n'aura rien de caractéristique et nous ne pourrions jamais nous présenter à l'étranger avec un régionalisme évident.

Il faut à tout prix réagir contre l'optimisme niais et plat dont on fait preuve à l'égard du théâtre canadien. On laisse, par exemple, des écrivailleurs dramatiques saboter les mélodrames français et leur donner les titres les plus affreux : *Haine*, *Vengeance*, *Trahison*, *Le Martyr de la rue Craig*, *Le Supplice d'une cuisinière*, *Mensonge mortel*, *La Voleuse de chapeaux*, *Avez-vous tué ?*, etc. Cette besogne leur inspire des pièces qu'ils signent avec amour, et c'est ainsi qu'un théâtre local affichait la semaine dernière un drame moderne intitulé : *La Tentation d'un ange*. Lamartine a dû tressaillir dans son cercueil !

Que les bons amateurs mettent fin à ces tristes plaisanteries en jouant proprement des pièces à leur portée ! Et, si les susceptibilités s'amoindrissent, que les troupes s'unissent pour grandir, selon la devise d'une revue montréalaise.

Fabrio [pseudonyme de Henri Letondal], « Le mois théâtral. Pauvre 1926 ! – Mouvement de baisse dans le domaine théâtral. – Effets désastreux de l'holocauste du Laurier Palace. – À quoi aboutira une enquête royale ? – Sacha Guitry se fiche de nous. – Cécile Sorel ne vieillit pas. – Que font nos dramaturges ? – Une épidémie de revues à l'horizon » (1927)⁶¹

Dans les grandes maisons de commerce comme dans les plus humbles échoppes, le mois de janvier est ordinairement consacré à l'inventaire. Si l'on fait la revue des principaux événements théâtraux de l'année 1926 à Montréal, on constate que la situation n'a pas changé à comparer avec 1925. Il faut donc en déduire que malheureusement nous sommes à la baisse, car dans le domaine du théâtre comme dans celui de la vertu, si l'on n'avance pas on recule.

Au point de vue financier d'abord, l'année 1926 fut inférieure à 1925, à l'exception de quelques spectacles de premier choix et de quelques revues par des auteurs locaux.

⁶⁰ * Les caractères gras ont été remplacés par des italiques dans ce passage du texte original.

⁶¹ *La Lyre*, vol. 4, n° 48, janvier 1927, p. 23-24.

Cette langueur s'est encore fait sentir plus fortement dans le théâtre anglais. Le His Majesty's fut pratiquement fermé durant la plus grande partie de la saison, tandis que le Princess abandonnait le vaudeville pour passer dans les mains des frères Schubert de New York, où furent représentés quelques-uns des grands succès de Broadway. M. [J.-Albert] Gauvin, à la suite d'une saison financièrement désastreuse, se démit du Théâtre Orpheum à M. W. Patenaude, qui à son tour a dû baisser pavillon devant la guigne dont est victime ce théâtre pourtant si confortable.

Même au cinéma, par suite d'une concurrence formidable entre les plus grands théâtres, les dépenses ont augmenté en plus forte proportion que les recettes. Notre population, ayant goûté au luxe de mises en scène et de décors ruisselants d'or et de couleurs chatoyantes, n'a plus de pitié pour des spectacles simplement foutus.

« Où allons-nous ? », se demandent avec anxiété les directeurs de théâtre ? La crise actuelle, à la suite du désastre du Laurier Palace, a déjà fait sentir ses effets sur les recettes, qui ont baissé de 35 % à 40 % durant la semaine de l'incendie. L'année 1927 ne s'annonce certes pas plus brillante que les précédentes et nous ne sommes qu'au début.

Encore sous le coup de l'émotion qui a secoué le monde entier, au lendemain de la catastrophe du Laurier Palace, notre population, dans sa soif de venger la mort de ces 78 petits, mit toute sa confiance en une enquête royale. La tragédie était déjà assez lugubre sans y ajouter le cynisme coutumier de ces « royales enquêtes ».

Que va donc prouver l'enquête ? Qu'il y a des protégés ou des protecteurs en haut lieu ? Qui ne le sait pas ? Que les étrangers règnent sur le théâtre et le cinéma ? Pourquoi les nôtres n'ont-ils pas prévu le développement financier extraordinaire de cette industrie née d'hier.

Loin de nous l'idée d'étouffer le cri du cœur poussé par des milliers de citoyens de notre ville et de tout le pays !

Nous le répétons. Le monde entier a les yeux sur nous en ce moment et attend avec anxiété les développements de cette lugubre affaire. Déjà dans l'Ontario, aux États-Unis, en Europe et pratiquement dans le moindre petit théâtre on prend des mesures qui ne sauraient jamais être trop draconiennes.

Par ailleurs, il ne faut pas laisser la crainte créer une nouvelle panique et désorganiser d'une façon désastreuse la vie théâtrale, jeter sur le pavé des centaines de comédiens qui, quoi qu'en pensent crétins et puritains, ont aussi droit qu'eux à leur croûte de pain et à un rayon de soleil.

Qu'on ferme sans merci toutes les « boîtes » dangereuses ! Qu'on empêche les enfants de 16 ans et moins d'aller se pervertir au cinéma ! Très bien, mais, de grâce, du calme, du sang-froid dans l'application des lois.

La Lyre offre à son tour aux familles éprouvées ses plus sincères sympathies. Faisons le vœu, si l'enquête royale est accordée, qu'elle aboutisse à d'autres résultats que les précédentes.

Pourquoi alors ne pas forcer la main à [Sacha] Guitry et à [Yvonne] Printemps pour nous enlever nos tristes pensées ?

322 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

La maladie d'entendre Guitry et Printemps continue à faire des ravages parmi nos mélomanes. C'est un mal bien compréhensible dont la guérison serait très rapide si tout le monde voulait y mettre du sien. Jusqu'à date, démarches, lettres ouvertes, supplications, pourparlers n'ont abouti à rien. Mozart Guitry est inébranlable. Le bruit doré que font les dollars américains en tombant par milliers dans son gousset semble l'avoir étourdi.

Mais après tout, a-t-il tellement tort ? C'est un peu la revanche de la France artistique sur la finance américaine que Printemps et Guitry, de connivence avec Sorel, Le Gallienne, l'opérette française et bien d'autres encore, prennent et font sentir avec une désinvolture d'après-guerre. C'est en se faisant plumer qu'on apprend à plumer.

Sacha, avant de s'embarquer, écrivait dans *Candide* que, s'il s'était décidé à risquer la mort par le mal de mer, c'était à force d'argent et bien peu pour la gloire. Et voilà qu'il connaît un triomphe extraordinaire avec son *Mozart*, chef-d'œuvre écrit, dessiné, sculpté, pour la plus grande gloire de sa délicieuse femme, Yvonne Printemps.

La critique américaine s'est emballée ; le théâtre Chanin's se remplit à craquer tous les soirs ; les dollars s'asphyxient tant ils sont entassés dans les coffres de M. [Albert Herman] Woods, l'audacieux impresario américain, qui n'a pas craint de risquer une somme de 25 000 \$ par semaine pour épater les New-yorkais, et du même coup presque doubler son argent.

L'argent, l'argent ! Et c'est parce que nous n'en avons pas assez ou que nous ne voulons pas le « gaspiller » dans les théâtres que nous serons privés du bonheur d'entendre *Mozart*.

L'apathie, le snobisme ou le crétinisme qui minent notre public théâtral nous auront joué ce sale tour. Ayons donc au moins assez d'amour-propre pour ne pas mendier. Si nos mains s'ouvrent, que ce soit plutôt pour donner que pour recevoir.

Soit dit pour blaguer, c'est à croire que Guitry et Printemps n'osent pas venir ici après M^{me} Cécile Sorel, l'adorable « maîtresse du roi » que nous avons applaudie au Princess dernièrement.

Malheur à ceux qui ne jugent un artiste que par l'âge qu'il a et non par celui qu'il paraît avoir ! Ils auront perdu une occasion plutôt rare d'admirer le jeu, l'aisance, la grâce, la diction parfaite d'une des plus célèbres pensionnaires de la maison de Molière.

Dans *Maîtresse du roi* que tout Montréal est accouru entendre, le faste des décors et de la mise en scène l'emportaient de beaucoup sur la pièce elle-même. N'empêche que ce spectacle restera gravé longtemps dans notre mémoire comme une des plus belles manifestations de l'art scénique français.

La partie musicale et les ballets n'en constituent pas la moindre nouveauté et ajoutaient encore au charme prenant et magnétique de la « belle » Cécile Sorel. Malheureusement, le classique misanthrope et la moderne Camille n'ont pas fait fureur. C'est dommage ! C'est honteux, dirait Turc !

Les derniers *Cahiers de Turc* et sa conférence au cours de l'exposition des livres français et canadiens auront au moins eu l'effet de remettre sur le tapis la question des auteurs canadiens et de faire naître un débat bien anodin entre le Dr Choquette et l'ami Comte du *Canada* sur notre production théâtrale.

D'après Turc, « notre » théâtre en est encore aux vagissements de la première enfance ; il n'aurait même pas encore assez de dents écloses pour tenter de mordre celui qui l'aurait mordu le premier. La vieille loi juive : « Dent pour dent » n'a pas en lui un adepte enthousiaste.

En relisant les messages apocalyptiques que nous adresse mensuellement Turc du haut de la rue Saint-Hubert, on y découvre, malgré tout, à travers l'amertume de son désespoir, à demi-justifié, des éclairs de praticisme. S'il ne prescrit pas les remèdes les plus efficaces – la médecine n'est pas son fort – il réussit très bien les diagnostics.

Remontant aux sources mêmes de notre formation littéraire, il nous en laisse voir la maigreur et la demi-sécheresse. Cette lubie sur laquelle on excuse notre peuple à raison de sa jeunesse aura-t-elle plus d'emprise sur notre esprit que les anciennes histoires de loups-garous et de feux follets ?

L'étroitesse d'esprit et la mesquinerie intellectuelle de la plupart de nos soi-disant professeurs de littérature sont à vrai dire à l'état cancéreux dans notre organisme littéraire. C'est en vain que nous avons cherché jusqu'ici un sérum assez violent pour enrayer ce mal sournois autant qu'hypocrite dont on se meurt lentement et à petit feu.

Dans le domaine de la production théâtrale, où en sommes-nous vraiment ?

Quelques petits actes enfantins dignes de la « collection rose » ; à peine une demi-douzaine de levers de rideau, et encore faut-il que le rideau ne soit pas bien grand ! J'oubliais. Plusieurs grandes « machines » à drapeau, avec *obligato* de fanfare patriotique font aussi partie de notre patrimoine.

« Encourageons les nôtres ! » Cette devise nous va parfaitement, s'il s'agit d'encourager les nôtres à sortir de l'ornière et, comme dans la chanson, à « aller de l'avant ». Mais pour applaudir béatement, comme en extase, aux petits triomphes des nôtres qui se croient arrivés parce que leur main a la force physique de tenir une plume ou une baguette, merci !

Et nos revuistes !

Un vent de revue souffle de tous les coins de la ville. Tous les critiques aiguisent leurs bistouris en vue d'enrayer cette épidémie et d'en crever les moins bonnes.

Le Théâtre Saint-Denis ouvrira le feu avec une revue « blanche et noire » de deux camarades de *La Presse*, MM. Gagnier et Robert. Les auteurs l'annoncent comme la revue des revues. Simple suggestion : pourquoi ne pas avoir attendu alors à la fin de la saison pour en faire réellement une revue des revues ?

On m'informe que la revue de Poirier est prête pour l'essayage et qu'elle grimpera sur la scène vers la fin de février.

Plusieurs autres débutants revuistes sont à l'affût des bureaux de directeurs de théâtres dans l'espérance de placer leurs poulets.

324 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

J'aurai l'occasion le mois prochain de discuter plus longuement de la « revue », de ses mérites et de ses dangers.

D. 1930-1939**Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique théâtrale. Situation à exploiter » (1930)⁶²**

Comme on peut aisément le constater en parcourant le samedi, en cette même page, le tableau des spectacles groupés sous le titre « À l'affiche », le menu théâtral diminue de façon déplorable chaque semaine. Presque chaque mois depuis un an, un théâtre a condamné sa scène pour installer un écran.

Pour la saison prochaine, nous en sommes réduits à ne compter que trois théâtres : le His Majesty's, momentanément voué au cinéma, l'Orpheum, avec un répertoire de comédies anglaises, et le National. La défection la plus récente est celle du Saint-Denis, reconnu depuis des années comme le foyer de l'art théâtral français, et qui est devenu depuis quelques semaines l'unique cinéma montréalais voué au film parlant français. Les perspectives sont plus sombres que jamais. En fait, elles ne peuvent être pires...

Après s'être plaints pendant des années de la concurrence que leur faisaient les troupes venues de France, nos propres acteurs tiennent maintenant le haut du pavé. Qu'en feront-ils ? L'on apprend en effet, par M. Gauvin, qu'une seule troupe viendra de France l'an prochain, et pour une seule semaine de représentations à Montréal. Le champ paraît donc bien libre pour les acteurs canadiens-français, professionnels et amateurs. Qu'y feront-ils ?...

Il faut avouer que nous sommes pris au dépourvu. Si nous avions il y a dix ou vingt ans institué des cours réguliers de composition dramatique, d'interprétation, de mise en scène, de décoration et d'éclairage scéniques, nous posséderions aujourd'hui une bonne classe de dramaturges, des interprètes, metteurs en scène, décorateurs, costumiers, etc., bien au courant des principes de leur métier, et nous aurions une scène nationale en mesure de profiter pleinement des avantages qu'offre la situation présente.

Nous avons bien, il faut l'ajouter, quelques auteurs capables d'écrire des pièces convenables, quelques interprètes de réelle valeur, dont l'expérience, acquise en des circonstances particulièrement méritoires, vaudrait d'être mise à profit. Mais ces éléments sont tellement épars et ont, avec une si belle constance, évité toute occasion de s'unir que nous nous trouvons pratiquement en face de rien. Tout est à faire ou à refaire.

Oui, si on avait commencé il y a vingt ans à travailler sérieusement, la récompense aujourd'hui serait belle. Mais l'on a raison de dire qu'il n'est jamais trop tard

⁶² *La Presse*, vol. 46, n° 215, 28 juin 1930, p. 49.

pour commencer, et l'on assiste depuis quelques mois à un véritable réveil des forces restées latentes, depuis des années, chez le public et chez les gens de théâtre.

Campagnes pour la construction d'un théâtre national, concours de composition dramatique, recrutement d'interprètes débutants, toutes sortes d'initiatives enfin se succèdent depuis quelque temps, avec un succès marquant.

Mais pendant que les cercles amateurs anglais se réunissaient pour adopter un plan d'ensemble, les nôtres continuaient à marcher indépendamment, à organiser ici et là leurs soirées, fixées parfois aux mêmes dates. Quelle belle alliance pourrait pourtant se former entre les artistes professionnels dépourvus d'un théâtre et les interprètes amateurs dispersés à travers toute la ville ! Alliance qui deviendrait très probablement profitable, si de fusions heureusement conçues émergeait une troupe puissante qui donnerait régulièrement des représentations de tous genres sur une même scène. Ne vaut-il pas mieux n'avoir qu'une scène qui prospère plutôt que dix qui végètent ?

Il me semble, en effet, que la troupe [Fred] Barry-[Albert] Duquesne, la Société canadienne d'opérette, les Anciens du Gesù, M. Conrad Gauthier et ses « veilleux » du vieux temps, et divers acteurs professionnels et amateurs qui jouent d'un côté et de l'autre – lorsqu'ils en ont la chance – il me semble que tous gagneraient à offrir un front uni et à ne plus éparpiller leurs efforts.

Si tous se groupaient dans un même théâtre – ce serait évidemment un autre problème que d'en trouver un – et s'ils pouvaient s'organiser pour jouer tous les soirs, il est fort possible que la saison fût pour eux tous très fructueuse. De toute façon, il leur serait certainement avantageux d'être unis. Cela, déjà, serait un beau spectacle...

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique théâtrale. Le Conservatoire Lassalle » (1932)⁶³

Parce que j'en parle ici, il ne faudrait pas que l'on considérât le Conservatoire Lassalle, dont on vient de célébrer les 25 années d'existence, comme une école de théâtre. On n'y forme pas des acteurs, du moins ce n'est pas là le but de l'institution. On y forme à bien dire, et à ce titre-là le Conservatoire Lassalle se rattache au théâtre. Il recourt, naturellement, pour ses soirées, au répertoire théâtral ; et puis certains anciens élèves sont devenus acteurs, comme M. Pierre Durand, l'un des comédiens du théâtre Stella.

Mais pour quelques cas isolés d'élèves qui paraissent de temps à autre sur nos diverses scènes, combien de professeurs, d'orateurs, de gens du monde, voire d'hommes politiques qui ont appris à ce conservatoire comment s'exprimer en public, comment il faut parler tous les jours...

J'ai eu l'occasion de converser récemment avec un artiste américain d'ascendance française qui venait pour la première fois à Montréal. On avait oublié ou

⁶³ *La Presse*, vol. 49, n° 59, 24 décembre 1932, p. 43.

326 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

négligé de l'informer qu'en se présentant sur la scène, il serait convenable et même tout à fait indiqué pour lui de modifier un peu son boniment, afin de reconnaître la présence dans la salle des Canadiens français aussi bien que des Canadiens anglais.

– Je savais, me dit-il, qu'on parlait français à Montréal. Mais on m'avait prévenu aux États-Unis que ce n'était pas le même français qu'en France !

Il me fallut, naturellement, une fois de plus, tenter d'abattre cette hydre du patois à laquelle on a à peine coupé une tête qu'il en renaît une autre.

– Mais, me dit l'artiste, comment se fait-il que je ne puisse comprendre ce que disent les machinistes de ce théâtre ?

Il va sans dire que devant une attaque aussi directe, je me rendis compte une fois de plus qu'il y a légende et légende... Cet artiste, prévenu à l'étranger contre notre parler, se sentait tout disposé à se laisser convaincre d'erreur. Malheureusement, il trouvait dans les coulisses mêmes du théâtre où il était en représentations la justification de sa méfiance.

Si je cite cet exemple, ce n'est pas pour incriminer les machinistes de nos théâtres, qui travaillent naturellement dans un milieu très mêlé, après des études élémentaires où l'on ne s'est pas soucié, dans le temps, de leur inculquer les préceptes et de les former à la pratique courante d'un parler précis et sain.

Il n'est pas question ici du vocabulaire en cours dans les coulisses, mais de la façon de parler. Notre visiteur eut parfaitement compris une phrase distinctement prononcée, même déparée par quelques mots anglais. Mais, précisément, ce qu'il entendit était incompréhensible pour lui parce que la prononciation était mauvaise.

Les services que peut rendre une institution comme le Conservatoire Lassalle sont inestimables. On doit même regretter que son rayonnement ne puisse se propager davantage, mais on ne paraît pas soupçonner que tous les jours, en quelque milieu que ce soit, on donne à l'étranger l'occasion de se fortifier dans l'idée que nous n'aimons pas véritablement le français, puisque nous ne prenons pas la peine de le parler de façon compréhensible.

Le Conservatoire a donné l'autre jour une représentation de très belle qualité, au théâtre His Majesty's. Ce fut une joie pour les assistants que d'entendre parler [par] tous ceux qui étaient en scène un langage harmonieux. Et je dois ajouter qu'au point de vue spectacle, la direction du Conservatoire a démontré en cette occasion qu'elle sait ce que c'est que le théâtre et qu'elle l'a servi de bonne façon. Pièces bien choisies, d'une belle tenue littéraire, mise en scène adroite, interprétation au point, enfin chacun put jouir ce soir-là d'un régal de bonne compagnie.

Si l'on ne craignait pas de paraître impertinent, on renverrait bien des acteurs montréalais aux classes du Conservatoire Lassalle. Ils y apprendraient que le bon langage n'est pas nécessairement ampoulé, et qu'il importe, tout en accentuant chaque mot, de ne pas faire perdre à la phrase son mouvement et son naturel. Ils s'y familiariseraient aussi avec la valeur des mots et leur sens réel, ce qui est élémentaire pour un acteur.

Il faut souhaiter que le Conservatoire Lassalle n'attende pas les anniversaires pour donner d'autres spectacles. Il ne court pas le risque qu'on le confonde avec des

écoles de théâtre, puisqu'il n'en existe pas chez nous. Et il est indispensable que son enseignement, passant par la scène et se parant de tous ses attraits, atteigne plus souvent le grand public.

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique théâtrale. Accord nécessaire » (1933)⁶⁴

Encore une fois, on a eu le spectacle cette semaine d'entreprises théâtrales qui viennent en conflit. Plusieurs fois déjà nous avons signalé l'anomalie de plusieurs semaines vides, suivies d'une semaine ou d'une quinzaine durant laquelle les impresarios s'affrontent à qui mieux mieux avec leurs concerts et leurs spectacles scéniques. Depuis longtemps on reconnaît le besoin d'une sorte d'entente entre impresarios, afin de prévenir des coïncidences qui, dans tous les cas, se sont avérées fatales à chacun des intéressés. Mais, une fois le principe reconnu, on n'a rien fait pour le mettre en pratique.

J'ai souvent interrogé nos impresarios et nos directeurs de théâtres sur les raisons de ce mystérieux et tenace désaccord. Je leur ai parlé le langage de la raison : « Vous vous plaignez cette semaine d'avoir contre vous une troupe d'opéra, une troupe de comédie et deux ou trois concerts. De ces organisations, la plupart sont sur les lieux, donc parfaitement en état de prévoir qu'en telle semaine la concurrence des spectacles sera terrible, et d'autant moins raisonnable qu'il eut été relativement facile d'échelonner ces spectacles et ces concerts sur deux ou trois semaines. Pourquoi ne vous entendez-vous pas entre vous ? Pourquoi impresarios, directeurs de théâtres, dirigeants de troupes d'amateurs, artistes locaux ne se forment-ils pas en une sorte d'association où ils verraient à protéger leurs intérêts respectifs ? »

L'on m'a, chaque fois, répondu à peu près en ces termes :

« Vous savez bien que, pour ma part, je ne demande pas mieux. Mais il y a Un Tel qui ne veut pas entendre parler de cela. Pour lui, il n'est pas bon d'annoncer trop à l'avance les attractions de concert ou de théâtre qu'il se réserve au début d'une saison. Il craint qu'un autre impresario ne vienne, s'il annonce ses dates, lui lancer dans les jambes une attraction de même genre ou encore plus forte dans les quelques jours qui doivent précéder son concert. »

Tous ceux que j'ai consultés ont été d'une rare unanimité dans la méfiance. Mais, précisément, une association comme celle dont je parle plus haut n'est-elle pas de nature à prévenir ces coups de trahison ? Quand le concert et le théâtre sont en période de crise, il me semble qu'on devrait davantage marcher la main dans la main, et se consulter les uns les autres avant de déterminer exactement les dates où l'on conviera le public dans nos plus grandes salles.

Au lieu de cela, chacun fait sa petite affaire et de petites affaires... Cette semaine, sans compter les spectacles réguliers des cinémas et celui du Stella, qui

⁶⁴ *La Presse*, vol. 49, n° 176, 13 mai 1933, p. 53.

328 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

n'offrent rien d'imprévisible, nous avons les représentations de la troupe d'opéra San Carlo à l'Impérial et celles de la Société canadienne d'opérette au His Majesty's. Il y a quelques semaines, le concert de Richard Crooks arriva à l'improviste la semaine précédant le concert de Lawrence Tibbett, annoncé déjà depuis longtemps. Je pourrais retrouver des dates, des lundis soirs auxquels cette saison même se trouvaient affichés cinq et même six concerts, en plus de spectacles de tournée ou locaux mais irréguliers.

Prenons le cas de cette semaine. La Société d'Opérette avait fixé les dates de ses semaines de représentations dès le début de la saison. M. Gauvin, de son côté, nous dirait qu'il a pris la troupe San Carlo, qui vient seulement de se reconstituer, quand il a pu l'attraper. À chacun, il faudra donner raison. Mais si un accord était conclu en début de saison, en vertu duquel chacun s'engagerait à ne pas marcher sur les brisées du voisin, on arriverait à prévenir des concurrences de ce genre.

Il est entendu que l'industrie du spectacle et du concert est faite, pour une bonne part, d'imprévu. On doit cependant tout faire pour empêcher que le public soit embarrassé, qu'il ait à certains jours le devoir d'opter entre plusieurs attractions, alors qu'en d'autres temps les habitués du théâtre doivent se rejeter sur le cinéma.

De toute façon, en prenant en considération tous les aléas du métier, il n'en reste pas moins que le manque de bonne volonté et de bonne entente est indéniable. À perpétuer ce système désordonné on travaille contre ses propres intérêts.

Allons, Messieurs, faites vos jeux à l'avance pour la saison prochaine. Et surtout ne tirez pas tous ensemble !

Robert Charbonneau, « Le théâtre nouveau » (1934)⁶⁵

Le théâtre français présente à ce moment un phénomène de dédoublement. Le symbolisme n'a pas remplacé le réalisme. Et nous avons ce spectacle d'un genre arrivé à l'épuisement et que rien ne remplace. Doit-on voir là un signe avant-coureur de mort ? Nous ne le croyons pas pour deux raisons. Le théâtre est celle de toutes les formes littéraires qui survivra aux autres, car elle répond plus complètement aux deux exigences essentielles de l'être social : sa soif de poésie, et l'irremplaçable besoin de communion.

Cependant le réalisme à base scientifique ou plus justement psychologique marque l'aboutissement d'un art dévié de son vrai sens. Baty nous montre le théâtre français dès ses origines atrophié, desséché par l'esprit janséniste et voué dans son développement à une stérilité désertique. Il n'y a pas à proprement parler un théâtre français comme il y a un théâtre grec. De Racine et des classiques au Théâtre Libre, la littérature empiète sur le jeu. La représentation de la plupart des pièces garde quelque chose de la lecture et de la déclamation. Deux poètes font exception : Molière et Musset. Les autres sacrifient au style, les conventions de la scène, ses nécessités,

⁶⁵ *La Relève*, vol. 1, n° 2, 1934, p. 15-18.

son optique spéciale. Le théâtre est conçu par le Français contre la scène, contre l'acteur, contre le public. C'est un art individualiste, il n'exprime plus l'homme mais un homme. L'action humaine, universelle se réfugiera, selon l'expression même de Baty, au cœur du peuple dans le mélodrame.

Le théâtre n'a pas été populaire, il a failli à ses origines religieuses et nationales. Dès qu'il quitte le seuil des cathédrales, il devient un art étroit, destiné autant par Racine que par Voltaire, Beaumarchais, Hugo ou Dumas, à une élite.

L'Angleterre de Ben Jonson, de Tourneur et de Shakespeare a été privilégiée. Aussi quand Victor Hugo, qui vit juste en cela mais qui était doué d'une nature anti-dramatique, songea à rénover la scène en France, il se tourna vers Shakespeare.

Antoine est au commencement du mouvement dramatique qui se tourne aujourd'hui contre le réalisme, comme Ibsen est à la tête du théâtre moderne. Le mot d'avant-garde, Antoine l'a raconté, fut accolé pour la première fois au répertoire du Théâtre Libre. Il présida à la naissance du réalisme dramatique. Nous lui devons la découverte de François de Curel, de Courteline, Renard, de bien des oubliés et surtout de Henry Bernstein. Antoine ne dédaignait pas les novateurs. Esprit large, d'une imagination égale à son enthousiasme de créateur, il a su diriger le mouvement réaliste et nous lui devons bon nombre des chefs-d'œuvre du genre.

Surtout, il porte un coup de mort à la prédominance de la littérature sur la scène, préparant ainsi le champ à Copeau.

Jacques Copeau au moment de la fondation du Vieux-Colombier, n'était qu'un acteur obscur, critique dramatique qui décelait un homme de théâtre accompli, mais sans aucune expérience dans la maison. Il lui a donc fallu, comme le disait Porché, s'improviser régisseur, metteur en scène, directeur le jour où il entreprit de rendre au jeu français l'équilibre de ses parties. Il avait le goût, la passion de son art et il savait ce qu'il voulait.

La transition de [Henry] Bernstein (c'est un symbole) à Claudel s'est faite par lui. Le premier, il remit en question à l'Atelier la vitalité des œuvres saintes, en même temps qu'il libérait les formes. Il voulait réintégrer dans le drame la poésie depuis le Moyen Âge absente. Antoine avait nettoyé la scène du style écrit, Copeau purifiera encore les tréteaux ; le métier cède à l'art, la technique à la poésie.

Claudel a eu une influence incontestée sur le théâtre régénéré.

Ibsen, c'était le pressentiment incarné, l'atmosphère lourde de subconscient, mais c'était le symbolisme ; [Henry] Bernstein, la chair inquiète et passionnée dans un monde sans issue. En général le trait caractéristique du théâtre européen, c'est l'inquiétude.

Avec Claudel, apparaît le théâtre de la sérénité.

Ce sont les principes philosophiques, je devrais dire le point de vue théologique de l'homme dans l'œuvre d'un François de Curel et surtout d'un Henry Bernstein qui condamnent son œuvre si souple en ses cadres ; c'est sa vision limitée de l'univers, son trou de serrure qui le rejette. L'homme n'a sa véritable proportion que rattaché au Plan sublime et indéfectible du Créateur. Là seulement, il est à sa taille.

330 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

L'homme de Claudel n'a pas été accepté intégralement par un monde vieilli et qui n'a plus la foi. *L'Otage*, *L'Annonce faite à Marie*, ou *Le Pain dur*, sinon *Le Soulier de satin* auraient dû affronter avec triomphe la représentation...

Malgré tout l'homme de Claudel s'impose. Il a fait un grand trou. Il est. Nous ne sommes pas encore assez habitués à la lumière pour le reconnaître, mais nous le pressentons. Nous acceptons sa présence envahissante.

Actuellement, aucun des jeunes, de ceux d'après guerre, sauf [Henri] Ghéon et [André] Obey, ne semble réunir une personnalité assez forte d'homme de théâtre et une technique assez indépendante pour offrir à la scène autre chose que des pièces qui sentent l'influence de [Victorien] Sardou, de [Henry] Bataille ou de [Henry] Bernstein. Saint-Georges de Bouhélier, Arniel, [Marcel] Pagnol, [Jacques] Deval, [Jacques] Natanson n'ont ni l'envergure de leurs aînés ni leurs moyens.

Aussi les troupes d'amateurs se tournent-elles vers le Moyen Âge. [Henri] Ghéon a été joué trois fois, si je ne fais erreur, à Montréal. *Le Comédien et la grâce* a été un triomphe pour nos yeux d'enfants.

Noé a été mis en scène et joué au Gesù par la section française du M[ontréal] R[epertory] T[héâtre] l'an dernier. Je n'oublierai jamais cette représentation. J'ai senti ce soir-là que le théâtre moderne, celui d'après-guerre, avait trouvé son expression poétique, indépendante, intégrale, enfin chrétienne. [André] Obey nous est une garantie de l'avenir de Claudel.

Depuis il a continué. [Charles] Dullin joue son *Richard III*. *La Bataille de la Marne*, jeu d'attitude, sublime mais inférieur à *Noé*, est tout de même une époque. Elle marque le retour du public à une collaboration vivante avec l'auteur, collaboration qui postule une même foi. Le théâtre chrétien ne suppose pas nécessairement un drame religieux : *Lucrèce* en était la preuve. [André] Obey vient encore de créer à Bruxelles un *Don Juan*. Le rideau, m'a-t-on raconté, se lève sur une place de la ville. On parle d'une calamité, on s'inquiète, on attend un fléau. Et Don Juan naît. Qui eût osé montrer ainsi Don Juan, le regarder avec ses yeux de chrétien avant [André] Obey ? Il sera facilement plus humain que son ancêtre créé par Molière.

[Henri] Ghéon plus touffu, plus analyste, aussi français mais moins direct demande plus d'effort. [André] Obey synthétique, clair, limpide et plus dépouillé, emporte l'admiration. Leurs deux volontés tendent vers un même idéal : rendre au théâtre son vrai sens, faire que l'humanité y perde purifiée. [André] Obey et [Henri] Ghéon n'ont été possibles qu'à cause de Jacques Copeau. Le théâtre du Vieux-Colombier n'a pas seulement marqué la mort du réalisme ; il se proposait de réagir et aussi de créer. Ses bases, ce furent les classiques.

Je ne sais si ces quelques notes suffiront à vous prouver l'existence de ce drame nouveau. Pour notre part, nous nions une crise du théâtre tant que des auteurs comme [André] Obey et [Henri] Ghéon produiront des pièces comme *Job*, *Noé*, *Lucrèce*, et qu'ils trouveront une troupe aussi accomplie que les Quinze pour les jouer ou un coin de verdure en Belgique pour élever aux plus pures joies humaines une assistance enthousiaste et recueillie.

Robert Charbonneau, « L'homme dans le théâtre » (1934)⁶⁶

Le théâtre moderne, miroir d'un homme individualisé jusqu'à l'éparpillement, est tourné lui-même vers un parcellement du personnage encore plus destructeur. Nous énumérons l'an dernier les symptômes de cet état de dégénérescence se manifestant simultanément à un renouveau essentiel dans l'art de la scène. Des hommes de théâtre véritables ont compris qu'il fallait retourner au point de départ de cette fausse orientation de l'art dramatique. L'intérêt des pièces réalistes repose sur la curiosité^{67*}, elles cherchent l'originalité en raffinant sur les sentiments. Le subconscient y joue un rôle prépondérant. Chez Pirandello, par exemple, l'influence de l'hérédité et des instincts remplace le « fatum » des Grecs et les lois divines et humaines. L'opposition d'où naît le drame est dans l'homme et non à quelque chose d'extérieur.

Il faut revenir à une conception différente de l'homme. Tout doit être recommencé par les balbutiements. Rien ne sera fait tant que l'homme n'aura pas été réappris, le spectateur rééduqué, les problèmes retournés.

Le théâtre nouveau a rompu avec toutes les traditions de son prétentieux prédécesseur. Plus de psychologie morbide ; il ne s'attarde pas sous prétexte de vérité aux cas putrides d'une société en décomposition. Il a moins de profondeur, parcellaire, mais en revanche, il nous présente un homme plus complet.

Il n'a pas dédaigné de retourner au tréteau, au proscenium improvisé dans une salle de collège, aux représentations en plein air, d'un art sain et fortement paysan. L'art de l'acteur, du metteur en scène, des chœurs a maintenant sa vie de collaborateurs au même titre que le poète. Le but reste le même : la composition du drame. Le poète reste son premier créateur mais il a cessé d'en être l'unique.

Le drame s'est élargi. On pourra peut-être d'ici quelques années, et je crois que des essais en ce sens ont été tentés en Allemagne, notamment avec le *Christophe Colomb* de Paul Claudel, atteindre au drame complet tel que jusqu'ici Wagner seul a semblé l'entrevoir. Le musicien devra alors accepter de disparaître sous l'orchestre comme à Bayreuth, le ténor et le danseur, de s'effacer et de sacrifier leur succès personnel à l'ensemble de l'œuvre. L'opéra qui est actuellement un art artificiel et un spectacle pour dilettante cessera d'être, ayant cédé sa place à cet art dont il représente la contrefaçon.

La réforme, pour être complète, doit encore s'accentuer dans le sens de l'universel. Le problème consistera à concilier la vérité que le drame exprime et qui est universelle avec l'individualisation nécessaire du héros mis en scène. Nous croyons qu'André Obey a réussi ce tour de force dans *Noé*.

L'homme dramatique et l'homme dans la vie sont deux réalités bien distinctes. Pour exprimer l'homme dans la vie sur la scène, il faut créer un homme qui ne

⁶⁶ *La Relève*, vol. 1, n° 6, 1934, p. 140-145.

⁶⁷ * Rien de plus opposé au vrai théâtre, et d'ailleurs à l'opéra. Ni Sophocle, ni Racine, ni Shakespeare, ni Wagner n'offraient du neuf à leur public. Ils visaient à instruire l'homme sur lui-même en lui donnant un spectacle senti de la vie humaine.

332 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

lui ressemble en rien. Les personnages qui se conduisent sur la scène comme dans la vie n'en sont pas plus humains. Au contraire, s'ils sont conduits par leur logique intérieure en essence sur la scène, c'est-à-dire abstraction faite du temps et des complexités et enchevêtrements de la vie routinière, ils sont vraiment vivants. Les personnages ne sont sur la scène semblables à ce qu'ils sont dans la vie qu'en tant que l'auteur n'a pas réussi à les comprendre. Le théâtre doit, non pas copier la vie, mais en créer l'illusion. Le monde de la scène ne saurait être humain que par différence avec la vie.

Le véritable auteur dramatique n'emprunte pas à la vie une créature individualisée, mais de ce qu'il y a d'universel dans toutes les créatures, il compose un homme logique.

C'est pourquoi nous plaçons en dehors de toute comparaison le *Noé* d'André Obey.

Périmée, la division du théâtre en réaliste et en symboliste. Le théâtre humain est la seule formule dramatique. On appelle symboliques des pièces qui tiennent à la scène pour des raisons étrangères à l'intérêt dramatique^{68*}.

Deux formes s'opposent désormais, l'une qui tient compte des réalités de l'au-delà, qui peint le chrétien, l'autre qui ne considère que les phénomènes psychologiques. Dans la seconde, le spirituel apparaît par le truchement de la conscience.

La première a trouvé jusqu'ici son expression la plus parfaite dans *Le Soulier de satin* de Claudel. L'œuvre de ce poète est au théâtre catholique futur ce que furent les « mystères » au théâtre classique. Il est plus encore, sans lui tout un monde dramatique n'eût pu être conçu.

« Chronique »

Des cinq ou six pièces fortes, jouées à Montréal, depuis le début de la saison, trois l'ont été au [théâtre] Stella : ce sont *Baisers perdus*, *Chifferton*, grands sujets malhabilement et incomplètement traités, et *Le Secret*, qui contient tous les éléments d'un drame parfait. Il faut encore mentionner *Hamlet*, interprété par Walter Hampden, et *Richard III*.

Baisers perdus [d'André Birabeau] est l'histoire d'un père qu'une fausse interprétation d'un geste de sa femme a conduit au mépris de celle-ci et à la haine de sa fille. Pendant vingt ans, il a vécu dans une ambiance de haine et cynisme et les siens avec lui. C'est un faible, un de ceux que Nietzsche vouait à la mort. Il ne peut croire qu'on puisse l'aimer sans intérêt. C'est aussi un tendre, passionné, mais trop sensible. Brimé dans sa jeunesse par des camarades, il a perdu confiance en soi. Il exige donc de ses amours comme de ses amitiés une tension impossible. Il faut qu'il soit tout aux êtres ou plutôt, il faudrait, car il a accepté son caractère, il se retire en lui-même. Nous vivons dans un monde où les sentiments les plus violents

⁶⁸ * Wagner excepté, qui a presque trouvé la formule de théâtre chrétien.

s'émoussent par le frottement continu. S'étant résigné à n'être pas aimé, il n'attend que le droit de haïr ceux qui n'ont pas su se donner. Je ne crois pas qu'il ait souffert toute sa vie de cette faute qu'il impute par erreur à sa femme.

Après vingt ans il apprend qu'il s'est trompé, sa fille est sa fille. Il lui faut reprendre sa vie depuis le début. « J'ai besoin de réfléchir, dit-il à sa femme. Il faut que je m'habitue à voir le monde. Je suis comme un aveugle qui vient de recouvrer la vue... » Cela vous empoigne fortement ; voilà le fond d'un homme. Il est quelqu'un qui ne se sait pas doué pour goûter le bonheur. Il ne pouvait croire à l'honnêteté des gens envers lui, parce qu'il s'imaginait laid, et que pour ne pas manquer du côté de l'attrait, il se rendait déplaisant le premier.

Sa femme n'a jamais cessé de l'aimer, et sa fille pourra, elle, lui pardonner de l'avoir trompée sur son vrai père, de l'avoir, par toute son attitude, poussée dès son enfance dans les bras d'un étranger. Oui, elle le pourra. Il y a tellement d'amour refoulé dans son cœur, on a tant besoin de certitude quelle qu'elle soit.

Étienne Cogolin est un homme vrai.

Chifferton [d'André Birabeau], c'est l'envers en quelque sorte de *Baisers perdus*. Ici la jeune fille aime celui qu'elle a cru son père, même quand elle apprend la vérité. Dans la première, elle aimait l'étranger, même après avoir reconnu le vrai père.

La structure de la pièce est plus parfaite. Et l'auteur a renoncé ici à ces mots d'esprit cyniques dans les scènes les plus poignantes. Ces deux pièces, par leur qualité humaine, malgré leurs imperfections, avaient admirablement préparé M^{lle} Antoinette Giroux au rôle principal du *Secret*.

Le Secret [de Henry Bernstein] a pour centre le personnage de Gabrielle. C'est en effet son secret humain, le secret de son cœur de femme méchante qui sert de point de départ et d'orientation à ce drame de la solidarité humaine.

Henriette Hozleur, l'amie de Gabrielle, aime Denis [de] Guenn. Elle a la certitude d'être aimée de lui. Mais Denis est un timide. Il aime tellement Henriette qu'il ne peut se faire à l'idée qu'elle l'aime autant. Il conçoit donc le bonheur comme impossible, et sa sensibilité, sa délicatesse plutôt lui suggèrent qu'Henriette n'est peut-être pas la femme qu'il a cru. Un soupçon, non, l'impuissance à croire à un bonheur qui lui apparaît inhumain. En confiant ce scrupule, dont il a eu honte, à Gabrielle, il a besoin que celle-ci chasse à jamais par une affirmation le doute de son esprit.

Gabrielle le rassure. Il fait alors sa demande en mariage.

Mais Gabrielle a menti. Il y a dans le passé d'Henriette Hozleur une aventure dont elle n'a gardé qu'un souvenir d'horreur.

Gabrielle dans sa conversation avec Denis a appris que celui-ci ne comprendrait pas l'insignifiance actuelle pour la jeune veuve, le peu qu'a été dans sa vie cet amour pour l'Argentin Charlie Ponta Tulli. Pourquoi alors conseille-t-elle à Henriette de confier cette misère à Denis ? On songe ici au *Canard sauvage* d'Ibsen. Mais Gabrielle n'a rien dans sa vie de janséniste ou de puritain. Alors ? Du point de vue

334 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

stricte honnêteté, et c'est celui duquel Gabrielle part, Henriette doit avouer. Mais elle craint de perdre son bonheur, c'est donc avec un instinct consommé de femme qu'elle élude les explications de Denis et qu'elle l'entraîne loin de Gabrielle. Son instinct lui laisse entendre ce que tout à l'heure nous saurons tous, qu'elle doit fuir son amie.

Sitôt Henriette partie avec Denis, Gabrielle, qui a gardé pendant quatre ans le secret de la faute de son amie, le dit à son mari. Constant est blessé par ce que ce geste laisse pressentir. Il est gêné aussi. Spontanément il a poussé Denis dans les bras d'Henriette. Il souffre d'avoir été dupé par sa femme et les premières lumières commencent à éclairer l'âme de Gabrielle.

Au second acte, nous retrouvons les [de] Guenn et les Jeannelot chez la tante de Gabrielle. Ponta Tulli se trouve par hasard dans la maison. Denis et lui sont devenus inséparables. Henriette, que cette fausse situation accable, prie Gabrielle de la faire cesser. Gabrielle demande donc à Ponta Tulli de partir. Elle fait son message si maladroitement qu'elle incite le métèque à rester. Mais par un excès de zèle encore plus maladroit, elle éveille les soupçons de Denis. C'en est trop pour un cœur simple.

Mais Ponta consent à partir à condition qu'Henriette lui accorde un court entretien.

En désespoir de cause, celle-ci accepte.

Ponta a été abandonné par elle quelque temps après leurs fiançailles et sans explications. Ponta a été invité chez M^{me} de Savageat, spécialement pour la rencontrer. Alors Gabrielle ? C'est elle autrefois qui prétendit que Tulli ne songeait plus à l'épouser. Elle seule qui a pu parler à sa tante de Tulli.

À ce moment, Denis rentre à la course et surprend les deux anciens fiancés, consternés. Il devine tout, accuse. Tout s'effondre.

Henriette vient de comprendre une chose. C'est Gabrielle qui a fait manquer son mariage autrefois. Pourquoi ? C'est elle qui a invité Ponta. Pourquoi ? Qui a jeté le soupçon dans l'âme de Denis ?

– Méchante, méchante femme, lui crie Henriette.

Pourquoi Gabrielle a-t-elle fait tant de mal à Henriette qu'elle aime ? Complexité de la nature humaine, bas-fonds... [Henry] Bernstein fait de sa jeune femme méchante une sensuelle comme la femme coupable dans *Le Voleur*. Dans sa confession à son mari, au troisième acte, elle avoue que le bonheur des autres lui fait mal. Et pourtant, elle aime son mari et cette hypocrite menace sincèrement de se tuer si Henriette recèle la vérité à Constant. Constant apprend de la bouche de Gabrielle quel monstre il a épousé. C'est toute sa vie qui est détruite, car il aime cette femme au-delà de tout ce que nous pouvons imaginer, et lui est attaché de toute part. Devant cette découverte, il est humilié, mais la charité chrétienne qui est un mot ignoré de lui s'éveille en lui, préparée par toute une vie de sincérité et il pardonne parce qu'il aime et parce que cette pauvre femme a besoin de lui.

Le Secret est le drame de la solidarité humaine rendu poignant par ce qu'il laisse entrevoir de l'incommunicabilité des êtres. Il a manqué à [Henry] Bernstein la connaissance de la Communion des saints pour réaliser un chef-d'œuvre catholique.

Louigny de Montigny, « Préface » aux *Boules de neige* (1935)⁶⁹

Existe-t-il une littérature canadienne-française ?

Dans son fameux rapport de 1839 aux autorités britanniques sur les affaires de l'Amérique du Nord, lord Durham donnait à entendre que les Canadiens français ne formaient pas un peuple, puisqu'ils ne possédaient pas de littérature.

Sommes-nous, depuis ce constat du vice-roi du Canada, devenus un peuple ? Les plus avisés des nôtres répondent à cette interrogation par une autre qu'ils se font à eux-mêmes : « Où en sommes-nous ? »

Quant à la littérature franco-canadienne, nos auteurs y ont, au cours d'un siècle, assez copieusement contribué. Le problème continue néanmoins de surgir périodiquement.

Nous ne manquons point de critiques pour tourner le dos à toute cette acquisition du passé, afin de se trouver plus à l'aise pour déclarer que la littérature canadienne-française n'existe pas. Ou c'est bien par modestie qu'ils s'abstiennent de proclamer que, si elle existe, elle n'existe que par la critique, même si la critique s'affirme sur une littérature qui n'existe pas.

Cette question, dont on peut dire à tout le moins qu'elle n'est guère obligeante, ne tombe pas seulement de lèvres malveillantes. Nous l'avons entendue tout récemment de la bouche de l'honorable M. Athanase David, secrétaire de la province française de Québec, et qui, depuis qu'il remplit ces hautes fonctions, n'a cessé de témoigner à nos écrivains et à nos artistes une sollicitude que d'aucuns estiment même enthousiaste. À une agape d'auteurs canadiens-français qu'il venait précisément aider à s'organiser, à se former en association distinctive, M. [Athanase] David, autant dire le ministre des Lettres et Beaux-Arts de Québec, posa lui-même ce point d'interrogation qui ne laisse pas de devenir angoissant. Comme il ne partage pas les préjugés des critiques nourris de malveillance et que, d'autre part, il se garde d'exagérer la bienveillance, disons, si l'on peut, qu'il s'est montré « mieux-vaillant » en tenant aux oubliettes de sa conscience la réponse à l'enquête qu'il a rouverte en face des auteurs mêmes, réunis autour de lui pour l'honorer.

« *E pur, si muove!* » disait Galilée. La poésie occupe une assez large plate-bande de notre parterre ; l'histoire, le roman, les sciences morales et politiques, les sciences naturelles, la philosophie, les mémoires, les relations de voyage, l'apologétique, l'économie, l'ethnologie, le folklore, le journalisme, la fantaisie et d'autres variétés encore, ont aussi, chacun et chacune, leur espace bien mesuré et bien aligné. Foi d'animal, tout pousse dans notre jardin ! On s'en étonne et l'on pourrait même s'en émerveiller en sentant l'inclémence du climat et l'âpreté des vents qui ne cessent de ravager la moisson dès sa fleur. Quand même, toute cette flore aspire au soleil ; elle croît, en dépit de la sécheresse, des orages, du gel, du sol rocailleux, de l'acariâtreté du ciel à qui elle voudrait sourire ; elle s'efforce d'espérer quelque miraculeux rajustement des pôles pour retrouver une température qui favorise enfin sa maturation.

⁶⁹ *Les Boules de neige*, Montréal, Librairie Déom Frères, 1935, p. VII-XXIV.

336 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Le ministre des Lettres et Beaux-Arts québécois s'emploie de son mieux à remonter le courage des écrivains, à leur inspirer confiance. Il leur recommande d'ouvrir les fenêtres et de prendre vue sur l'univers, plutôt que restreindre leur essor aux bornes de l'étroit esprit provincial. Hélas ! le rachitisme de notre rendement littéraire a bien d'autres causes que l'étroitesse des uns et l'exigence des autres. Il y a de plus, sinon surtout, l'économique faisant échec au littéraire, ainsi que dirait, à peu près, M. Abel Hermant, en rappelant que le règne du pur esprit n'est pas encore arrivé, malgré la prétention d'Alfred de Vigny, et que, d'ici là, il faut bien qu'un homme de lettres, autant qu'un autre homme de peine, vive.

Pour une jeune dame qui lui avait demandé des histoires gaies, Alphonse Daudet écrit *La Légende de l'homme à la cervelle d'or*. C'est l'histoire d'un enfant prodigieusement pourvu d'un cerveau en or dont il pouvait – la légende ne dit pas comment il s'y prenait – détacher des parcelles pour se procurer tout ce que les gens normaux achètent avec des sous. Tout ébloui des richesses qu'il portait dans sa tête, il s'en alla par le monde, donnant à gauche et à droite, gaspillant son trésor jusqu'au jour où ses ressources s'épuisèrent et que, persistant à se gratter la cervelle pour satisfaire aux besoins de ceux qu'il aimait, il ne put trouver que des raclures d'or au bout de ses ongles ensanglantés. « Il y a par le monde, conclut la légende, de pauvres gens qui sont condamnés à vivre de leur cerveau, et payent en bel or fin, avec leur moelle et leur substance, les moindres choses de la vie. C'est pour eux une douleur de chaque jour ; et puis, quand ils sont las de souffrir... »

Soyons sûrs que la petite dame à qui [Alphonse] Daudet dédia cette histoire ne l'a pas trouvée à son goût, et qu'elle est allée demander à d'autres conteurs des histoires pour la faire rire. Elle n'a pas compris ; et ne comprendront pas davantage les commerçants de toute farine qui assistent indifférents aux efforts que les auteurs canadiens tentent selon leurs forces, c'est-à-dire bien faiblement, pour s'organiser, comme se syndiquent de nos jours tous les corps de métier. Nos gens de lettres sentent l'impérieux besoin d'assurer une carrière aux littérateurs qui, par quelque préordination, pourraient peut-être, comme dans tous les pays civilisés, vivre de leur plume. Malheureusement, on est amateur dans l'organisation, comme on l'est dans la production littéraire. Les uns ne condescendent point à sortir pour si peu de leur tour d'ivoire ; d'autres répugnent à s'associer avec de modestes travailleurs qui s'efforcent de mettre en œuvre les dons que la nature leur a impartis ; et d'autres continuent à décourager les bonnes volontés sans cependant offrir le moindre avis pratique ou, comme on dit fort expressivement en anglais, *constructive*.

L'œuvre littéraire est si bien, chez nous, le fruit de loisirs qui n'ont rien de lucratif, qu'on doit remarquer, comme un caractère particulier de notre production intellectuelle, que ce sont pour la plupart des religieux qui mettent au jour les œuvres les plus abondantes ou les plus réfléchies, parce que leur état même les soustrait aux charges familiales, sociales et politiques auxquelles le moindre écrivain laïque ne saurait se dérober et dont il doit s'acquitter coûte que coûte. Saint Paul a depuis longtemps prévenu les profanes : *Carnis tribulationes habebunt*.

En France, il y a un siècle, le sort des écrivains était, relativement, aussi précaire. Des poètes comme Victor Hugo, des romanciers comme Balzac et Dumas, des journalistes, des universitaires, des philosophes et des physiciens même, Gozlan, Villemain, Lamennais, Arago, ne crurent aucunement déchoir en retroussant leurs manches de mandarins pour se mettre à la besogne et fonder la Société des Gens de Lettres. Les auteurs dramatiques en firent autant. Il en alla de même dans tous les pays où la littérature existe, où des corporations solidement constituées se consacrent au bien-être de l'ouvrier de la pensée et obtiennent pour lui une adéquate protection des parlements qui édictent les lois.

Les auteurs canadiens pourront continuer à former entre eux des sociétés, des chapelles d'admiration mutuelle, des cénacles de démolition, des cercles de snobs et de snobinettes dont l'horizon se réduit à celui d'un *five o'clock tea* ou d'un *midnight cocktail*, des compagnies qui organisent chaque été une belle excursion à tarif réduit, ou des écoles soi-disant littéraires dont la préoccupation majeure consiste à tirer quelques carottes aux gouvernements. Aucune association d'auteurs canadiens n'obtiendra de résultats appréciables, ne servira la littérature nationale, si elle ne se donne pour principal objet, long et difficile à atteindre, mais essentiel, de créer une carrière pour ses adeptes ; et le premier effort doit tendre à réprimer dans toutes ses ramifications la piraterie des auteurs étrangers qui se pratique presque partout, au Canada, et qui enlève à l'écrivain canadien de jamais gagner un salaire équitable pour le labeur qu'il est en disposition de fournir.

Tous les pays policés se rendent compte que les lettres et les arts sont des ressources naturelles qui constituent un actif national dont l'exploitation intéresse l'État au même titre que les autres richesses naturelles ; et ils se préoccupent de favoriser l'exploitation rationnelle de ces ressources spirituelles en veillant à la sauvegarde du patrimoine qu'ils aident l'auteur à acquérir. Le climat qui sévit dans un pays se reflète dans ses lois, assure-t-on, et c'est ainsi que la considération qu'inspirent au Canada les lettres et les arts justifie en quelque sorte une législation que les auteurs invoquent souvent en vain pour se défendre de leurs contrefacteurs. Sous tous prétextes, pies ou impies, on bat monnaie du cerveau des autres, on gruge les dramaturges et on les frustre de leur gagne-pain. Ne pouvant s'offrir le luxe de risquer deux cents dollars de frais pour faire condamner leur exploiteur à payer, avec le sourire, une amende de dix dollars à Sa Majesté, les auteurs estiment moins ruineux de s'abstenir et de se laisser piller dans un pays où la répression fait encore défaut^{70*}.

Que si la victime attend plus de satisfaction d'un recours civil que d'une procédure pénale, la loi la contraindra à remplir au préalable des formalités rigoureuses,

⁷⁰ * À Montréal, le 9 novembre 1928, un prétendu tragédien, accusé puis convaincu de plagiat d'un drame, plagiat qui rapporta des recettes de plusieurs milliers de dollars, fut condamné à une amende de dix dollars qu'il versa peut-être à Sa Majesté, en laissant au dramaturge qu'il avait volé le solde de quelque deux cents dollars de dépense et frais de preuve (Cf. dossier n° 2659/1928 de la Cour des sessions de la Paix, Montréal). Dans un pays où la littérature existe, ce plagiaire aurait été jeté en prison, et les recettes provenant de sa rapine auraient été saisies en dédommagement de l'auteur victime.

338 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

puis à se pourvoir d'un procureur *ad litem* : les tribunaux pourront alors lui adjuger un montant en réparation des dommages matériels que la contrefaçon lui aura réellement fait subir. N'allez pas croire que la preuve de ces dommages soit facile ! Dans tous les cas, la justice suivra son cours, en toute gravité. Les remises à huitaine et à quinzaine prolongeront la litispendance jusqu'à ce que votre contrefacteur découvre une échappatoire ou trespasse de sa belle mort. Et si votre réclamation vient à s'ins-truire au fond et que vous obteniez un jugement vous accordant mille dollars ou dix dollars de dommages-intérêts, attendez-vous encore à apprendre que la firme couvrant votre débiteur est mise en faillite, ou que votre défenseur insolvable vous laisse, au bout du compte, à payer les pots qu'il aura cassés.

L'industrie fourrage dans tous les domaines, pille impunément auteurs français, anglais, italiens, allemands, non pas, certes, avec l'autorisation expresse des lois canadiennes, mais – ce qui revient au même – à la faveur des formalités qu'elles imposent à ces auteurs étrangers et qui les découragent de réclamer justice au Canada. Le pillage des étrangers étant ainsi pratiqué impunément, l'industrie ne va pas, par patriotisme, perdre son temps à traiter avec un auteur canadien, puisqu'elle trouve tout profit à l'ignorer. L'auteur indigène peut produire autant que ça lui chante, pourvu qu'il ne demande à personne d'acheter ses œuvres et qu'il ne demande pas à ses œuvres de le faire vivre.

Voilà ce qu'il faut bien comprendre de la situation, et retenir de l'exposé que j'en ai trop brièvement tracé. Un nationalisme d'autruche nous pousse à nous désintéresser des auteurs étrangers qui se font dépouiller au Canada, et nous cache la ruine des auteurs nationaux, qu'entraîne la libre exploitation des œuvres exotiques. Si les lois canadiennes ne rendaient pas quasi impossible la répression des contrefaçons, de nos rangs surgiraient nombre de dramaturges pour fournir des pièces aux théâtres et aux cercles qui, d'un bout à l'autre du pays et d'un bout à l'autre de l'année, s'emparent de tout ce qui leur convient dans les répertoires extérieurs, sans plus songer à obtenir l'autorisation des auteurs qu'à leur attribuer la moindre part des bénéfices que réalisent ces centaines et ces milliers de représentations illicites. Pareillement, combien d'écrivains, de musiciens et d'artistes canadiens trouveraient à s'employer et à cultiver leur talent, si les exploitateurs de la littérature, de la musique, du dessin et de la peinture n'étaient point encouragés et ne s'estimaient point autorisés, par nos lois, à s'approprier le bien d'autrui, les productions des auteurs lointains !

En dénonçant la piraterie dont les auteurs d'autres pays sont victimes au Canada, c'est le sort des nôtres qui nous intéresse, et c'est – insistons-y – l'avenir de nos propres littérateurs, artistes et musiciens qui ne peuvent résister indéfiniment à ce jeu.

*Je pense aux blés coupés qui ne sont pas les nôtres
Et dont les épis mûrs font du pain pour les autres...*

Le public aggrave encore la condition de l'écrivain en cherchant ses récréations partout ailleurs que dans la lecture^{71*}.

⁷¹ * Dans son numéro de juillet 1934, *La Gazette littéraire*, de Montréal, a reproduit quelques statistiques de la douane. Les Yankees tiennent le record de la dépense *per capita* pour

Exemple typique : on a vendu en France plus d'un million d'exemplaires de *Maria Chapdelaine*; l'Égypte, à elle seule, en a acheté vingt-deux mille; le Canada en a pris six mille au maximum. C'est pourtant notre pays et nos gens qui ont fourni la matière de ce roman, le plus artistique et le plus pur, le plus émouvant et le plus vrai, en un mot le plus beau qu'ait encore inspiré le Canada français. Pour secouer l'indifférence de nos compatriotes, pour galvaniser leur curiosité spirituelle, pour les bouter en train, faudrait-il donc leur présenter des scènes de dévergondage ? Quelle pitié !

À ce régime, les littérateurs canadiens gardent leurs écrits dans leur tiroir ou, plus sensément, abandonnent vite un emploi qui les appelait ; ils se lassent de se gratter la cervelle et d'en gaspiller les trésors et finissent par appliquer à quelque vague professorat, au courtage en assurances, à la traduction mercenaire, au journalisme semainier ou à de plus déprimantes besognes, une vocation qui, normalement canalisée, les aurait mieux servis en leur permettant de donner leur mesure, et aurait profité davantage à leur pays. La société injustement organisée en fait de malheureux ratés ou demi-ratés, qui souffriront toute leur vie d'avoir détourné leurs facultés de la voie que la nature leur avait tracée.

C'est avec le dessein bien arrêté de corriger l'injustice d'un pareil état de choses, d'aider les travailleurs intellectuels et de leur ouvrir une profession, que les auteurs canadiens devraient s'organiser et s'adjoindre des confrères qui n'auraient d'autre intérêt personnel que celui de la communauté. Malheureusement, l'impatience à activer le recrutement et à accroître la caisse des cotisations ouvre trop large la porte à de pseudo-littérateurs qui s'introduisent dans la bergerie comme dans un refuge ou, pis encore, pour y tondre les brebis. Ces faux frères éloignent les dévots, quand ils n'exploitent pas l'autorité de leur confrérie adoptive pour en contrecarrer les projets, pour favoriser les menées d'autres corporations qui les intéressent bien autrement et dont l'industrie consiste à tenir les auteurs en sujétion. Si je signale ce péril, on voudra bien croire que c'est après avoir congrûment constaté que nos sociétés d'auteurs n'y ont point échappé. Il ne s'agit pas de se grouper en nombre pour atteindre un but. Il s'agit plutôt de marcher ferme et de marcher droit.

l'automobile, les parfums, le cinéma, les fleurs et le tabac – et sans doute aussi pour la gomme à mâcher. Les Canadiens viennent bons deuxièmes dans ces dépenses particulières qu'il faut bien détacher de l'ordre intellectuel. Dans le total des livres importés au Canada, en 1933, pour une valeur de 3 664 349 \$, les livres français représentent une proportion de moins de 5 %, soit 173 734 \$, répartie entre les livres de piété (27 872 \$), les livres destinés aux écoles, associations ou bibliothèques (57 281 \$), et les livres destinés aux particuliers (88 581 \$). En établissant à trois millions le chiffre de la population canadienne-française, cette statistique montre que nous dépensons chaque année environ TROIS SOUS par personne pour les livres français. Aussi le Canada figure-t-il, proportionnellement à sa population de langue française, au huitième rang des importations de livres français, après la Belgique, la Suisse, la Grande-Bretagne, les États-Unis, l'Italie, l'Allemagne et l'Amérique latine. Si la statistique nous révélait la quantité de magazines importés chaque année des États-Unis au Canada, et la proportion de cette littérature yankee dont nos populations canadiennes-françaises font leurs choux gras et même leur seule nourriture spirituelle, la constatation serait plus lamentable encore.

340 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Ces considérations brutalement économiques scandaliseront sans doute les délicats qui croient dur comme fer qu'un poète, un musicien ou un artiste ne doit pas se préoccuper des confitures, ni même du pain dont il se nourrit, mais qu'il est né pour amuser les désœuvrés de sa génération. De bonnes âmes penseront même qu'un auteur canadien devrait, dans de pareilles conditions, travailler pour d'autres pays plus tutélaires. Qu'elles y aillent voir ! Il est trop vrai que des littérateurs et des peintres canadiens se sont expatriés pour continuer à vivre de leur art ; mais il faut avoir, pour se porter à cette extrémité, des prédispositions et des facilités qui ne sont pas communes.

La législation sur la propriété littéraire et artistique ne ressortit pas à nos gouvernements provinciaux. Elle relève exclusivement du pouvoir fédéral auquel notre constitution, par son article 91, confère la prérogative de légiférer en matière de droit d'auteur et d'inventeur, comme en matière de commerce, de navigation, de poids et mesures, de monnayage, de divorce, et en combien d'autres matières d'ordre national ! C'est ainsi qu'il s'intéresse à l'industrie, sa créature préférée, qu'il exerce sa tutelle sur nos derniers Peaux-Rouges et qu'il veille même au soin des animaux. Positivement.

*Aux petits des oiseaux il donne la pâture,
Mais sa bonté s'arrête à la littérature...*

Dès 1875, le pouvoir fédéral a édicté une loi pour reconnaître aux auteurs un droit absolu sur leurs ouvrages. Depuis lors, gouvernements et parlements se sont succédés ; ils ont remodelé et rapiéceté la législation du droit d'auteur ; ils ont affirmé et confirmé le principe de la propriété littéraire et artistique ; ils ont multiplié les clauses prohibitives, mais en différant toujours d'assurer, moyennant des sanctions spécifiques, le respect de ce droit statutaire et *sui generis* qui, comme tel, ne peut pas être efficacement soutenu et revendiqué sous la seule autorité générale du code civil... Les aborigènes, Algonquins et Iroquois observaient le droit naturel et n'y mettaient pas tant de réserves. Ils possédaient leur propre musique et leur propre poésie ; ils respectaient la propriété des auteurs, et infligeaient aux contrefacteurs une sanction effective, celle du tomahawk. Nos annalistes en donnent maints témoignages, les Jésuites dans leurs *Relations*, La Potherie dans son *Histoire de l'Amérique septentrionale*, et notamment Nicolas Perrot dans son *Mémoire* : « Les assistants aux festins continuent à chanter successivement dans l'assemblée... Car il faut sçavoir que chacun a sa chanson particulière, et qu'on ne peut pas chanter celle de son camarade sans luy faire une insulte qui attireroit un coup de casse-tête à celui qui aurait chanté la chanson de guerre d'un autre : estant le plus grand affront qu'on luy sçaurait faire dans une assemblée où il est présent. Elle ne peut estre mesme chantée après sa mort, les jours de solemnitez, que par ceux de la famille qui relèvent son nom ; il est cependant permis de la dire devant luy hors de ces jours de festes, pourveu qu'on ne s'assise pas⁷²... » La civilisation a relégué le tomahawk au

⁷² Nicolas Perrot, *Mémoire sur les mœurs, coutumes et religion des sauvages de l'Amérique septentrionale*, Leipzig et Paris, Jules Tailhan Éditeur, 1864 ; « *Canada avant 1867* », Toronto, 1968.

musée, et les lois modernes portent des sanctions plus douces. À force d'évoluer, nous n'assurons plus aux auteurs qu'une protection quasi illusoire, et les profiteurs bénissent un régime qui les mène à la prospérité.

Le ministre des Lettres et Beaux-Arts de Québec n'y peut rien. Cependant, la question revient à son esprit : « Avons-nous une littérature ? »

Grand liseur, M. [Louis Athanase] David a sans doute noté que les journaux parisiens, sous leur rubrique « Les lettres françaises hors de France », ne parlent du Canada que pour relater des ouvrages comme ceux de Louis Hémon, de Marie Le Franc et du Père Le Jeune, qui sont, par hasard, trois Bretons. À ne jamais rien trouver d'autre au sujet du Canada dans les grands journaux européens qui suivent assidûment le mouvement des lettres françaises hors de France, il est assez juste qu'on hésite à se prononcer sur l'existence d'une littérature canadienne-française. Pourtant M. [Louis Athanase] David connaît mieux que quiconque la quantité d'ouvrages dont se compose et dont s'augmente d'un mois à l'autre la bibliothèque de sa province ; il sait singulièrement que le flot littéraire ne se tarit point, puisqu'il n'en est pas un filet qui ne passe à ses pieds. Aussi le croirais-je tenté, dans un accès de confiance, d'opposer, aux paradoxes de nos négateurs, des paradoxes tout aussi péremptoirs pour démontrer, à la façon d'André Thérive, que la littérature canadienne-française pourrait bien être une littérature morte et qui, à ce titre même et à l'instar d'une langue morte, a chance de vivre immortellement.

Aussi bien conviendrait-il, en reprenant le débat, d'établir une distinction préalable. Il existe des littératures qui n'existent plus ou, si l'on préfère, ont cessé de jaillir, et qui néanmoins continuent à exercer la meilleure influence sur la postérité, et demeurent un monument impérissable des peuples qui les ont créées : témoin la littérature latine du siècle d'Auguste. Il en est d'autres qui existent dans le présent, et n'ont guère d'ascendance : témoin la littérature de nos voisins américains. Quand on demande si la littérature canadienne-française existe, comme cela semble devenir un sport provincial, on pourrait donc préciser ce qu'on prétend affirmer ou nier : nos acquêts dont le total s'aperçoit, sauf erreur, à l'œil nu, ou le courant qu'on peut suivre au temps que nous vivons et dont il est loisible, sans aucun doute, de sonder la profondeur ou de jauger le débit.

N'importe qui peut tirer, de notre bibliothèque, pour confondre les sceptiques, certains ouvrages qu'à moins de pousser le préjugé jusqu'au crétinisme, il sied de tenir pour supérieurs. Mais combien faut-il d'hirondelles pour faire le printemps ?

À la vérité, dans notre parterre où tout pousse, tant bien que mal, se remarque une plate-bande plus que toute autre minable, pauvrement cultivée et presque abandonnée. C'est notre production théâtrale. Les causes de sa malcroissance [*sic*] sont tellement multiples qu'on n'en finirait plus de les démêler des autres causes du dépérissement qui guette toute germination artistique au Canada. Constatons seulement que ce rayon est le plus chétif de toute notre bibliothèque, et ne cherchons pas d'autres motifs à la publication du volume que voici.

Le lever de rideau et la comédie qui le composent ont été écrits à une époque où le théâtre français semblait devoir s'implanter en quelques villes canadiennes,

342 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

particulièrement à Québec et à Montréal. [Vers] 1900, le Théâtre des Nouveautés, le Théâtre National [Français] et d'autres encore auguraient assez bien de l'avenir pour instituer des concours et inciter par ce moyen nos auteurs à la production dramatique. Le cinéma n'était pas encore établi, ni la radio, qui allaient bientôt pousser, par doses massives à l'américanisation de nos populations. Le spectacle mécanique s'est installé à tous les coins de rues. On y vient à l'heure qu'on veut, et sans même être tenu de s'élaborer une coiffure ou de se laver les mains. Pour une obole, on voit, en une heure ou deux, le Nord et le Sud, des courses affolantes et tous les trucs de l'amour, avec tous les bipèdes, tripèdes, quadrupèdes et autres animaux de la création. Ou l'on reste bien tranquillement au coin du feu, à écouter de la musique hertzienne qui ne coûte rien et vaut quelquefois davantage, qui est même, plus rarement, excellente. Au prix de ces curiosités vraiment populaires, une pièce plus ou moins littéraire, restreinte au cadre rigide d'un plateau de théâtre, ne présente guère d'attrait. Au demeurant, de toutes les capitales on rapporte que le théâtre se meurt.

Une pièce, drame ou comédie, ne pousse pourtant pas comme un champignon. Pour incorporer quelque substance et quelque saveur, pour contenir quelque valeur artistique, elle ne peut être l'effet que d'une patiente et méticuleuse culture. Nul ne s'attarde à acquérir une formation que l'on sait d'avance qui ne rapportera ni salaire ni considération. La littérature n'est donc, chez nous, qu'une occupation de loisirs, et, à défaut d'œuvres de maîtres, nous devons nous contenter d'œuvres d'amateurs. C'est comme telles que passent à l'impression ces deux pièces qui sont, au surplus, des œuvres de jeunesse, manifestement.

Pourquoi n'ont-elles pas été publiées plus tôt ? Parce que l'auteur espérait que la situation juridique des écrivains s'amenderait au Canada comme elle s'amende graduellement dans tous les autres pays ; que le théâtre progresserait, procurerait même une carrière à des littérateurs qui pourraient y trouver une raison de s'adonner à la dramaturgie et de doter enfin notre littérature de pièces maîtresses. Hélas ! le drame a si peu progressé depuis trente ans, au Canada, que cette publication tardive n'a d'autre objet que d'ajouter, l'occasion s'en présentant, un volume au rayon dégarni de notre bibliothèque nationale. Faute de grives, on mange des merles ; et je sais, mieux que personne, que mes merles ne sont point grives. La critique y a trop mordu déjà pour que je m'y méprenne.

Le lever de rideau est, si l'on veut, un sketch de philologie sentimentale. Interprétée par un couple bien-disant, cette bluette pourrait amuser une société mondaine qui ne recherche pas particulièrement l'épice.

Les Boules de neige sont un symbole des dégâts semés par la médisance qui constitue l'essence des papotages, pain quotidien de toutes les réunions d'oisifs et, en particulier, des villégiatures. Le sujet, fort mince à la vérité, semblait intéressant à un jeune auteur travaillé par l'ambition d'observer les mœurs de son temps et de son milieu, d'écrire d'après nature des scènes journalières et de marquer les méfaits d'un travers, sinon d'un vice social, si répandu que l'on s'en accommode presque

naturellement. Cette esquisse, avec d'autres peintures de la même époque, pourrait aussi marquer combien la bourgeoisie canadienne-française a évolué, je me garde de dire en quel sens, depuis la grande guerre. À d'autres égards, ce modeste tableau conserve son actualité, puisque l'humanité s'amusera toujours à dire et à entendre du mal du prochain.

Les réunions mondaines où fleurit le papotage sont artificielles, par définition. Le caractère de la plupart des personnages qui y figurent consiste à cacher leur véritable caractère, ou à en manquer tout à fait. Ce défaut se voile d'artifices, s'exerce aux propos qui remplissent les heures et les jours de ces désoccupés dont l'unique souci est de tuer le temps, et qui le tuent comme ils peuvent, sans beaucoup s'inquiéter de quel côté se perdent ou de ce qu'atteignent les éclats de leurs projectiles. Une étude de notre bourgeoisie trouve de ce chef un élément de vérité dramatique dans ce verbiage insipide et malicieux.

Si j'avais loisir et raison de composer une nouvelle comédie, je saurais bien où chercher, aujourd'hui, un sujet plus grave ou plus scabreux, et je m'attarderais moins, peut-être, au marivaudage. Enfin, un écrivain a le droit de situer sa démonstration où bon lui semble et de braquer son observation sur la vie quotidienne et dans le monde ordinaire, s'il croit pouvoir en tirer une leçon plus générale, plutôt que styliser, pour faire montre d'originalité, des cas exceptionnels.

La critique, elle, a le droit de reprocher à l'auteur de n'avoir pas tiré, du sujet quelconque qu'il a arrêté, un tableau vivant ; elle a le droit de démontrer qu'il n'a pas développé sa thèse avec logique, qu'il n'y a mis aucune fraîcheur, aucun talent, et qu'au surplus il a traité avec plus ou moins de respect la langue française dont il se réclame. On ne lui demande pas de reconnaître à l'auteur le mérite d'épargner à ses auditeurs les lieux communs qui farcissent tant de compositions théâtrales, d'écarter résolument domestiques, appareils téléphoniques ou radiophoniques, jeux de coulisses et autres ficelles servant trop commodément à nouer l'intrigue, à filer des scènes et surtout à escamoter les transitions, autant de difficultés réelles qu'un dramaturge consciencieux s'ingénie à contourner par ses propres moyens. La critique a un champ assez vaste où s'exercer à la virtuosité, sans franchir les bornes de l'honnêteté. Mais elle n'a pas le droit de faire la grimace sur le sujet, sur le milieu, sur la thèse que l'auteur a délibérément choisis.

Nos censeurs les plus bruyants et les plus assurés, parce qu'ils savent tout, ignorent ce principe élémentaire de la critique, et, parce qu'ils font de l'amateurisme, eux aussi, ils n'admettent rien en dehors de leur conception exclusive et de leurs goûts individuels. Pour trouver grâce devant ces esprits à voie unique, l'œuvre qu'ils daignent juger devrait disparaître sous une autre plus conforme à leurs idées. Ils ne cherchent pas ce qu'un essai peut déceler de ressources chez un auteur, d'aptitudes à cultiver ; ils prescrivent d'autorité une transformation qui corresponde à leur point de vue, le seul qui vaille, bien sûr. Ce dieu aurait dû être table, et cette table cuvette. Je parle, comme je dois, des critiques qui trônent dans les gazettes qui les hébergent et dont ils assument d'emblée le prestige ou l'ampleur, des rédacteurs qui possèdent

344 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

la distinction de n'avoir jamais rien apporté à notre littérature, que leur critique. Cependant, de Sainte-Beuve à Jules Lemaître, de [Émile] Faguet à Edmond Jaloux, tous les critiques respectables de France et, chez nous, Louis Dantin et le père Marc-Antonin Lamarche, ont pris soin de se livrer à la procréation littéraire avant que de juger leurs confrères ; et Anatole France a eu la pudeur de mettre au monde quelques chefs-d'œuvre avant de mettre Georges Ohnet hors de la littérature.

J'ai cru opportun de noter ces quelques réflexions en présentant, sur le tard, une œuvre de jeunesse à quoi les explications les plus ingénieuses ne sauraient ajouter un soupçon de mérite ou de valeur. Le lecteur n'a pas à se demander si l'ouvrage qui lui tombe entre les mains provient d'un jeune auteur ou d'un vieux, s'il a coûté dix jours, ou dix mois, ou dix ans de travail. Une composition n'admet aucune justification. Elle est bonne, médiocre ou mauvaise. Pas plus que la critique, en la portant aux nues ou aux enfers, l'auteur n'y changera rien en la chargeant de notules ou de gloses. Dans un pays où la littérature est une carrière, de pareilles réflexions feraient sourire, tant elles sont élémentaires. Chez nous, il importe de revenir sans cesse sur ces éléments.

Je dédie ces réflexions à mes jeunes confrères, d'abord pour les mettre en garde contre une certaine critique dont leur déférence ou leur timidité pourrait accueillir les arrêts comme des oracles du Parnasse, et surtout pour les prévenir des mécomptes et déceptions que le métier littéraire leur réserve pour tout potage, tant que nos gens de lettres ne parviendront pas, en s'inspirant des auteurs étrangers, à transformer cet ingrat métier en une honorable profession. Et si l'on m'impute d'avoir pris un bien long détour pour offrir ce maigre conseil aux jeunes écrivains de chez nous, ou d'en avoir un tantinet passionné le prétexte, j'alléguerai les préfaces de [Alexandre] Dumas fils et de [Georges] Bernard Shaw, en laissant imaginer les beaux cris que ces préfaciers insignes auraient poussés, s'ils avaient subi, en France et en Angleterre, la situation que l'auteur endure au Canada...

Mais nous entendons les trois coups du régisseur, qui annoncent le lever du rideau.

– Pardonnez-moi, Madame, de vous avoir retenue au foyer pour vous entretenir de l'économique. Heureusement, les toilettes sont arrivées durant ce temps, et vous avez trouvé le loisir d'en terminer l'inspection. Passons au littéraire et souhaitons que, les lumières baissées, vous suiviez maintenant le spectacle et y preniez un peu d'agrément.

Ottawa, le 1^{er} avril 1935.

Fantasio [pseudonyme d'Éva Circé-Côté], « Le plus grand four » (1935)⁷³

C'est le désastre complet. Le théâtre Stella est fermé... pour le reste de la saison. Dans certains milieux on est d'avis que cette bonbonnière sera sous peu

⁷³ *La Revue moderne*, vol. 16, n° 5, mars 1935, p. 10.

transformée en cinéma. Si tel est le cas le théâtre français à Montréal aura reçu son coup de mort.

L'expérience l'a prouvé maintes fois ; chaque fois qu'un théâtre cède le pas au cinéma... il n'y a plus à y songer : la salle est irrémédiablement perdue pour la scène ! Or, s'il est vrai que les frais d'une salle comme le Stella étaient trop élevés que dire de ceux de l'Impérial ou du His Majesty's, les deux seules encore disponibles ?

La faillite de l'entreprise de M^{lle} [Antoinette] Giroux a eu plusieurs causes. La chronique s'est amusée à épiloguer, commenter, lancer des rumeurs les unes plus invraisemblables que les autres. M^{lle} Antoinette Giroux par la voix des journaux a plaidé sa cause ; les critiques de théâtre ont défendu leur point de vue.

Et puis grand silence.

La vérité, quelle est-elle ?

Bien peu de gens s'en doutent.

Tout le drame a pour base l'éternelle question des salaires. Devant ses maigres recettes, la direction se vit un jour dans l'obligation d'exiger des sacrifices de tous les interprètes.

Avec les réticences d'usage tous les interprètes acceptèrent la diminution proposée. Puis, au début de la deuxième semaine de *La Rafale*, M. Gil Roland se ravisa. « Il ne jouerait *La Rafale* qu'à plein tarif » ! Pourtant il avait accepté la diminution comme les autres. Protestations, discussions, rien n'y fit.

Voyant cela, M^{lle} Antoinette Giroux et le gérant de la salle firent remarquer qu'ils consentaient à payer la vedette plein tarif, mais qu'auparavant ils passeraient tous deux à la caisse réclamer un arrérage de salaire. M^{lle} A[ntoinette] Giroux était parfaitement dans son droit. Avant le salaire à plein tarif pour un seul... au moins les arrérages à la vedette et au gérant, n'est-ce pas.

Ce fut la bombe ! Quelques jours plus tard, les artistes étrangers s'en retournaient en France grâce à la générosité d'un commanditaire et de sincères amis de la cause. Comme nous aurons à Paris une mauvaise presse et que M^{lle} Giroux ne sera pas là pour se défendre nous avons tenu à révéler ce petit détail savoureux. À chacun ses torts.

Maintenant, c'est le marasme complet. Tout a croulé ; il est peu probable que le théâtre français se relève jamais de ce coup au cœur.

La plupart de nos artistes se dirigent vers la radio qui s'adresse à un plus grand public toujours libre d'écouter l'émission qui lui plaît. Des institutions puissantes sont heureuses d'encourager les interprètes et surtout les paient généreusement. Pourquoi alors ceux-ci se morfondraient-ils pour la gloire ?

Logiques avec eux-mêmes, après avoir tenté un effort suprême, ils délaissent le public qui n'a pas toujours fait sa part, loin de là ! La critique a aussi ses torts. M^{lle} A[ntoinette] Giroux a été franche en l'accusant d'une partie de son insuccès.

À chacun son opinion, c'est entendu, mais lorsque le théâtre se meurt il me semble que la sévérité n'est pas de mise.

Feuilletez les programmes du début de la saison. Vous y verrez des œuvres sérieuses qui furent jouées avec sincérité. Comparez par ailleurs les écrits de la

346 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

critique ; très peu furent élogieux. Et, c'est ainsi que le public, balloté entre son enthousiasme et la froideur de la critique, a perdu le goût du théâtre et s'en est allé faire la fortune du cinéma parlant français ou anglais.

D'autres troupes viendront l'an prochain. Le succès sera maigre et dans cinq ans le théâtre français ne sera plus possible à Montréal.

Pessimiste, me direz-vous. Comment ne le serait-on pas ! Si vous croyez que les artistes vont se casser le cou pour le simple plaisir de s'offrir en spectacle à des auditoires narquois... vous n'y êtes pas !

La farce a assez duré. C'est magnifique de défendre l'Art du Théâtre mais lorsqu'on y crève la faim... cela n'est plus rigolo du tout. Je ne blâme pas les artistes de dire adieu au Stella et de chercher à se débrouiller autrement. Des loustics gueulards continueront à dire que Montréal est la seconde ville française du monde, mais qui les croira ? Une métropole qui ne peut faire vivre trente artistes français et canadiens durant quatre semaines n'a pas le droit de se glorifier d'un qualificatif aussi pompeux. Disons à l'étranger que nous avons les plus beaux « chars » de l'Amérique, parfait ; mais n'allons pas lui raconter que nous aimons le théâtre. Nous sommes déjà assez ridicules !

Durant quelques semaines encore artistes et critiques se renverront la balle, les uns accusant les autres. Puis tout rentrera dans le calme. Le [théâtre] Stella demeurera fermé jusqu'au jour où le rideau de la scène sera remplacé par un écran.

Ce jour-là, le cinéma comptera sans doute une victoire, mais le théâtre français devra avouer en toute franchise que son arrêt de mort est signé.

Ne perdons pas de temps à nommer les responsables : constatons seulement qu'il ne se trouve pas à Montréal assez de gens intelligents pour goûter une pièce française et pour payer à ceux qui l'interprètent assez d'argent pour vivre et se meubler une garde-robe. Décidément, tous les jours nous progressons... mais à rebours. Pour finir nous nous plaignons à reconnaître les efforts de M^{lle} Antoinette Giroux. Nous lui sommes reconnaissants et nous lui disons qu'elle peut passer la tête bien haute devant les ignorants et les autres.

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique théâtrale. Les groupes d'amateurs » (1935)⁷⁴

Plusieurs directeurs de Cercles de théâtre amateur se plaignent, paraît-il, que depuis quelques années les journaux ignorent ou négligent ce qu'ils font.

À ce propos, on pourrait dire bien des choses. D'abord qu'on passe volontiers dans nos journaux les communiqués que nous font tenir les groupes de théâtre amateur. Pas tels qu'ils nous sont envoyés, certes.

Dans le cas de certains groupes, ces communiqués sont rédigés avec une telle méconnaissance des éléments de grammaire, que c'est rendre service à leurs auteurs

⁷⁴ *La Presse*, vol. 51, n° 128, 16 mars 1935, p. 39.

de ne pas les publier. Nous les corrigeons quand c'est possible ; le communiqué s'en trouve nécessairement raccourci. En d'autres cas, les corrections sont impossibles à cause du ton exagérément dithyrambique de l'article. Quand la mesure est dépassée de la façon la plus outrée, nous sauvons encore le rédacteur du communiqué du ridicule en lui faisant entendre, par notre abstention, que sa prose devrait être conçue sur un autre ton.

Faut-il manquer de discrétion au point d'ajouter que certains directeurs ne sont jamais contents de ce que l'on publie, à titre gracieux, au sujet de leurs spectacles à venir ? Quelques-uns exigent qu'on les traite sur le même pied que les troupes professionnelles, sauf quand vient le tour de la critique. Enfin, il y en a d'autres qui ont organisé leurs représentations sur un plan nettement commercial. Pourquoi les journaux accorderaient-ils à ceux-là de la publicité gratuite ?...

Il faut quand même faire connaître des groupes d'amateurs, ne serait-ce que pour guider à l'occasion les organisateurs locaux des Festivals dramatiques nationaux, ceux, apparemment, qui les connaissent le moins. Aussi commencerais-je aujourd'hui à parler de ces groupes, de leurs méthodes de travail, des buts qu'ils poursuivent. Aux directeurs de ces groupes de me tenir au courant.

Parlons d'abord du Petit Théâtre que dirige M. Albert Savard, à son domicile de la rue Saint-Christophe. C'est le plus sérieux que je connaisse.

Le Petit Théâtre a été fondé bien avant que l'on commençât à traduire l'expression « Little Theatre » par laquelle les Anglais désignent leurs scènes d'amateurs. Transposée en français, l'expression perd son sens particulier ; il faut dire : théâtre d'amateurs. M. [Albert] Savard a parfaitement raison de se plaindre qu'avec cette manie de tout traduire le nom, enregistré, de son groupe prenne une acception trop générale.

La fondation du Petit Théâtre date du 21 mars 1932. M. [Albert] Savard s'est proposé de développer chez nous le goût du théâtre, de former des comédiens et des comédiennes en les initiant aux traditions et aux règles de l'art dramatique. Son conseil d'administration se compose actuellement de MM. Albert Savard, le président-fondateur, Philéas Desjardins, Paul LeCointe, J.-Marcel Savard, J.-G. Delage, Lorenzo Bariteau, Arthur Faille, de M^{lles} Juliette Tessier et Louisa Clermont.

Il y a réunion hebdomadaire le mercredi soir. J'y ai assisté deux fois récemment avec un intérêt réel. La soirée commence par un cours que donne habituellement M. Albert Savard. Il lit d'abord quelques passages de mémoires d'acteurs, d'ouvrages de critiques ou de dramaturges, puis chacun participe à une discussion fort animée des idées lues et commentées par M. Savard. Ces débats, fort intelligemment conduits, sont vraiment de nature à donner aux aspirants comédiens des notions sérieuses de l'art et du métier qu'ils veulent aborder.

Puis vient le tour d'un conférencier, membre du groupe ou invité du dehors, qui parle pendant environ une demi-heure d'un sujet de théâtre ou d'intérêt général. C'est ainsi que MM. Oscar O'Brien, Eugène Lapierre, Léopold Houlié, Alex Bailey, T. Boulanger, Robert Bonnier, Lorenzo Bariteau, M^{me} Jean-Louis Audet et d'autres ont eu tour à tour l'occasion de prononcer des causeries au Petit Théâtre.

348 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

La soirée se termine par un débat auquel participent librement tous les assistants. Le sujet est proposé par l'un des membres actifs du Petit Théâtre, qui le soumet sous enveloppe cachetée au président, le soir même de la réunion. Personne ne peut donc s'y préparer. Un soir, on demande si le cinéma ignore le théâtre ou cherche à le tuer ; un autre, quelle est la différence entre un acteur et un artiste ?... On discute avec bonne humeur, sans se formaliser des arguments contraires, et chacun y prend un plaisir indéniable.

Et puis on lit des pièces et on les analyse. Le groupe du Petit Théâtre ne joue pas souvent ; on y préfère l'étude de l'art dramatique à la pratique. Ce qui ne l'a pas empêché tout de même de donner à date dix-huit spectacles : notamment *La joie fait peur*, *Le Chapeau d'un horloger*, *Les deux font la paire*, *Bataille de dames*, *Le Bonhomme Jadis*, *L'Autre Motif*, *Le Presbytère en fleurs*, *Sévérité*, etc.

J'ai eu la surprise de trouver là de jeunes comédiens et comédiennes qui ne courent pas le cachet, qui s'intéressent plus à l'intelligence des œuvres qu'à leur exploitation, qui enfin mettront une pièce à l'étude sans savoir à quelle date elle sera représentée.

Le Petit Théâtre de M. Albert Savard est une institution vraiment utile, d'où l'on peut espérer voir émerger un jour des interprètes de valeur.

Fantasio [pseudonyme d'Éva Circé-Côté], « Faisons le point » (1935)⁷⁵

Maintenant que la « saison » ne peut rien nous offrir d'extraordinaire, faisons le point. Il n'y a pas à se le cacher, Montréal vient de connaître la plus piteuse saison théâtrale de ses annales. Saison peu digne de la métropole et de ses trop fiers habitants. Ceux-ci viennent de donner toute leur mesure. Ils n'ont pu faire vivre pendant 35 semaines une salle de 400 cents places ! Point n'est nécessaire de tenir une consultation d'experts barbus pour découvrir les raisons de ce désastre. Nous, Montréalais, nous nous piquons d'être le sel de la province comme les Canadiens français s'imaginent être les seuls piliers du Canada. Nous discutons de tout, nous n'aimons rien et il suffit qu'une troupe de théâtre soit formée des nôtres pour aussitôt la saluer d'un pouah ! retentissant. Le public, dormant aux représentations, les critiques n'assistant qu'au premier acte (et encore !), le théâtre vivote quelques semaines, puis croule.

Les troupes qui nous visitent n'ont pas meilleur sort. Songez à la réception faite à ce pauvre Servatius. Dès le premier soir un critique lui asséna un coup de masse. Ses confrères, encouragés par ce geste, continuèrent de plus belle et la tournée française, après avoir coûté plus de 9 000 \$ à un Montréalais, invité dans cette affaire par un Monsieur de Québec qui, lui aussi, y laissa pas mal de sous, reprit le bateau.

La troupe Gil Roland ne fit pas meilleure figure. Le [théâtre] Stella, croyant se rescaper lui-même, engagea ces vedettes qui n'avaient plus de public. Hélas ! après une reprise de quelques semaines, l'enthousiasme tomba. Les interprètes français

⁷⁵ *La Revue moderne*, vol. 16, n° 7, mai 1935, p. 10.

causèrent tout un tapage au sujet de leurs cachets. Il y eut même des taloches, sans oublier une scène d'une cocasserie irrésistible. Puis, une fois de plus, on vit s'embarquer pour le retour en France quelques gens dégoûtés de notre façon de traiter des « arrrtistes ». N' imaginez pas que ces messieurs et dames vont faire à Paris une publicité flatteuse. Ils ont évidemment leurs torts mais, après tout, on pourrait mieux traiter les gens. L'épithète de « demi-civilisés » qu'on nous applique n'aura jamais été plus exacte.

Chez les amateurs, les constatations ne sont pas plus reluisantes. Aucun groupement n'a participé au concours institué par le gouverneur général. On a pour cela, dit-on, quantité de bonnes raisons.

Je veux le croire ! Tout de même. La province de Québec, à la face du monde théâtral canadien, fait figure de persécutée. La méthode n'a rien qui vaille.

La revue seule a été florissante... au point de vue financier. Nos « auteurs » ont eu le « génie » de reprendre quelques vieilles blagues que Tizoune exploite depuis toujours, ajouter à ce brouet quelques allusions discrètement politiques, des chansons dont l'originalité était discutable, puis servir le tout au gros public qui s'est amusé comme jamais. Pareil succès est annonciateur, cela va sans dire, d'une foison de revues de ce calibre. Rien ne sert de se plaindre, le public est maître. Mais l'on descend d'un cran et bientôt le burlesque fera les beaux soirs de la population. À y bien songer, c'est désespérant.

C'est peut-être parce qu'on s'est rendu compte de la veulerie et de la déchéance du théâtre que les amis de l'art se sont tournés avec joie vers le cinéma français. Ce dernier fait un effort gigantesque qui porte déjà des fruits. Tout n'est pas parfait, c'est entendu, mais la valeur des pièces adaptées au cinéma, l'originalité de certaines comédies écrites pour l'écran, l'affabulation à la moderne de certains mélodrames anciens ont permis au film français de prendre de l'envol.

S'il ne fait pas mieux, le seul tort vient du public. Au lieu de chercher dans le film français une manifestation d'un esprit différent, celui-ci ne procède que par comparaison avec le film américain. Et il discute les jeunes premiers pas assez mâles à son goût, les ensembles de danseuses trop peu stylés, le travail technique dépourvu de souplesse. Ces griefs sont peut-être fondés ; à quelques nuances près toutefois il ne faut pas que le cinéma français ne soit qu'une copie des œuvres américaines. Ce ne serait vraiment pas la peine alors !

L'industrie française du film est jeune et longtemps elle a recruté ses vedettes à la scène parisienne. Aujourd'hui Paris procède autrement et le résultat est remarquable.

Puisque le cinéma tuera dans peu d'années le théâtre français à Montréal, il importe qu'on l'encourage, qu'on lui accorde du répit. Notre indulgence à son égard ne manquera pas d'être récompensée.

Ce tableau, forcément résumé, de l'activité des arts du théâtre à Montréal n'a rien de consolant. À qui la faute ? À nous tous. Évidemment, chacun de se récrier. Nous ne faisons toujours que cela, satisfaits avant tout de suivre... la foule.

Mon pessimisme, qui ne devrait surprendre personne, en étonnera quand même certains. Ceux-là ce sont les « purs ». Ils ne démordront jamais. Pleins

350 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

d'espoir, d'enthousiasme la vie leur apparaît toujours en rose. Trouvez-leur des commanditaires et, avec la crédulité des enfants, ils imagineront les spectacles les plus extraordinaires. Tant que le théâtre français sera à la merci de « numéros » de ce calibre... nous ne répondons plus de *rien*.

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique du samedi. Accordons les violons... » (1937)⁷⁶

Le temps des divertissements d'été est déjà passé. Dans quinze jours une nouvelle saison s'ouvrira, avec la promesse cette fois d'un bon nombre de spectacles scéniques, et cette chronique devra s'occuper de l'actualité. Il est donc temps de résumer les résultats de l'enquête poursuivie ici depuis février sur un sujet dont l'actualité, hélas, devient de moins en moins prouvée : que faut-il faire pour établir à Montréal une scène française durable ?

À cette enquête ont participé des gens de tous les milieux, donc d'opinions diverses. Il en est quelques-uns que nous tenions à interroger mais que nous n'avons jamais pu rejoindre, par exemple les membres de la troupe [Fred] Barry-[Albert] Duquesne-[Henry]Deyglun, constamment retenus en tournée. Mais on peut présumer que leur opinion est assez proche de celle de M. Antoine Godeau.

Voici donc les suggestions faites par chacun :

M. Charles Goulet : subvention du gouvernement à une troupe qui aura fait ses preuves, pour lui permettre d'aborder un répertoire de meilleure qualité ; à défaut, crédit ouvert dans une banque pour faciliter la préparation d'une saison.

M. Lionel Daunais : encouragement officiel, même sans subvention ; série de représentations hors de Montréal ; école d'art lyrique et scénique ; critique plus impartiale ; metteur en scène libéré de tous soucis.

M. Antoine Godeau : théâtre de composition canadienne-française avant tout ; initiative d'amis groupés qui, ayant d'abord fait leurs preuves, pourraient pressentir ensuite les pouvoirs publics ; répertoire de pièces connues et d'œuvres canadiennes ; taxes et loyer suspendus pour les mois de relâche ; constance du public.

M. Jacques Auger : subvention ; engagement d'une dizaine d'artistes français habitués à jouer ensemble et d'un metteur en scène ; leur adjoindre nos meilleurs éléments ; administrateur canadien ; considérer avant tout le théâtre comme un moyen d'éducation ; répertoire à base classique ; conservatoire d'art dramatique ; représentations dans les collèges et universités, français et anglais.

M^{me} Jacques Auger [Laurette Larocque-Auger] : mêmes avis, avec en plus contrôle « des amateurs qui ne jouent que pour la piastre ».

M. Henri Letondal : formule de l'Académie canadienne d'art dramatique ; théâtre de répertoire, école adjacente et conférences ; artistes français (pour les premiers emplois) groupés avec nos meilleurs éléments ; répertoire établi dès le début de la saison ; metteur en scène étranger qui dirigerait en même temps l'école,

⁷⁶ *La Presse*, vol. 53, n° 261, 21 août 1937, p. 35.

avec l'aide de maîtres locaux ; répertoire qui éduque le public ; spécialistes adjoints au metteur en scène ; construire un théâtre moderne.

M. Charles-Émile Brodeur : subvention modérée mais régulière ; acteurs qui n'exerceraient aucun autre métier ; répertoire qui fasse l'éducation du public.

M. et M^{me} Roberval : théâtre et conservatoire gérés par l'État ; n'engager d'artistes européens qu'au besoin ; préparer les sujets avant de faire venir un metteur en scène.

M^{lle} Olivette Thibault : collaboration entre artistes ; patronage financier du gouvernement ou d'un mécène ; metteur en scène étranger ; persévérance du public ; critique plus objective ; bourses pour l'étude de la mise en scène ; rapprocher le théâtre de la foule.

M. Jean [Riddez] : école où l'on ferait des comédiens et des chanteurs des artistes complets ; étude des classiques ; concours publics ; subvention à une œuvre qui serait devenue vraiment nationale.

M^{lle} Judith Jasmin : conservatoire où l'on inculquerait la passion des grandes œuvres.

M^{me} Yvette Gouin : développer les dons des dramaturges et des acteurs en un conservatoire ; chez les acteurs, meilleure conscience professionnelle pour le travail en commun ; coordination du travail radiophonique et scénique.

M. Léopold Houlé : conservatoire ; garantir la subsistance de ceux qui se destinent au théâtre ; encourager le travail des jeunes comédiens désintéressés.

M. Mario Duliani : consacrer une ou deux saisons au répertoire du passé, pour mettre le public à la page ; subventions ou dons de mécènes ; théâtre pouvant assurer aux acteurs leur subsistance ; quelques artistes de Paris joints aux acteurs canadiens ; troupe de studio et troupe pour le public ; mise à l'étude des pièces canadiennes.

M. Georges Panneton : théâtre français mais d'Amérique, tenant compte de notre caractère ethnique ; réforme de l'enseignement de la diction ; système de coopération et d'échanges entre troupes françaises, anglaises, américaines et canadiennes ; fondation d'un théâtre-école ; plus large tolérance à l'égard du répertoire.

M^{lles} A[ntoinette] et G[ermaine] Giroux : un théâtre d'abord neuf de préférence ; subvention ; alternance de la comédie et de l'opérette ; troupe canadienne avec quelques artistes français ; metteur en scène français ; matinées classiques.

M^{lle} Martha Allan : projet du Centre civique.

M. Albert Savard : moins de spectacles, plus d'art dramatique ; campagne contre les amateurs qui courent le cachet et contre les vieilles rengaines du répertoire ; conservatoire, si possible ; fédération des cercles amateurs, avec répertoire classique et canadien.

M. Serge Brousseau : comité bien constitué qui solliciterait une subvention ; assemblée de tous ceux qui veulent faire du théâtre pour élire ce comité représentatif de tous les groupes.

M^{lle} Camille Bernard : se contenter d'un petit théâtre pour l'élite, comme le M.R.T.

352 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

M^{me} J[ean]-L[ouis] Audet : comité qui obtienne une subvention du gouvernement ; théâtre fourni par la ville ; organisation du genre de celle des Concerts symphoniques.

M^{me} Donalda [Nicole Germain ?] : théâtre national subventionné, au Centre civique ; école d'art dramatique et lyrique ; forcer les amateurs à apprendre le métier ; aider les jeunes auteurs ; répertoire de toutes les époques.

M. Auguste Cercy : théâtre municipal, institution populaire ; trois groupes faisant alterner tous les genres ; artistes canadiens et français pouvant se dévouer entièrement à leur art.

M. José Delaquerrière : former d'abord nos éléments prometteurs dans une [a]cadémie ; troupe française qui s'adjoigne peu à peu des sujets canadiens ; des maîtres français ; subvention.

M. J[ean]-P[aul] Filion : ne pas viser trop haut ; troupe canadienne ; pas besoin d'école d'art dramatique ; l'affaire d'un homme comme autrefois M. [Georges] Gauvreau au National.

Le Dr J.-O. Dussault : refaire le goût du public avec de belles pièces, bien mises en scène ; pas d'immeuble ; subvention annuelle de 50 000 \$ pour le travail de la troupe ; spectacles à bon marché.

M. Conrad Gauthier : petit théâtre, confortable, dans l'Est ; répertoire, prix populaires ; pièces canadiennes et mélodrames ; troupe canadienne ; l'affaire d'un homme ou d'un groupe.

M. Palmieri [Joseph Sergius Archambault] : pas de théâtre, mais un conservatoire.

Et voilà ! En somme, bien peu d'optimistes, peu de suggestions vraiment pratiques, des opinions constamment contradictoires et, en fin de compte, impossibilité de tirer de toutes ces interviews une conclusion une et définie. Pourra-t-on jamais accorder les violons ?...

C'est dire que l'on n'est pas près de voir surgir cette scène nationale que tous, évidemment, souhaitent, mais dont personne ne peut vraiment entrevoir, sans le secours inespéré d'une subvention, la réalisation. Le temps n'est plus où de rien, un Antoine, un Dullin faisaient naître une scène, l'animaient de leur profond amour du théâtre, la stimulaient en y entraînant tous les écrivains, tous les acteurs qui possédaient le feu sacré.

Le feu s'est éteint...

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique du samedi. Et l'art dramatique ? » (1937)⁷⁷

Nous avons revu ces deux semaines-ci des troupes américaines de tournée : celle de *Tovaritch* et celle de *Leaning on Letty*. Encore une fois, la parfaite organisation

⁷⁷ *La Presse*, vol. 54, n° 54, 18 décembre 1937, p. 37.

matérielle, l'impeccable tenue artistique, l'extraordinaire esprit de discipline de ces troupes ont fait notre étonnement et notre admiration.

Encore une fois aussi, nous nous sommes apitoyés sur la façon dont on traite chez nous l'art dramatique. Nous avons pensé avec tristesse à cette abondance de beaux talents qui restent inutilisés, ignorés, ou qui sont, lorsqu'ils se manifestent, exploités dans des conditions déplorables.

On ne saurait trouver meilleur exemple, pour dresser notre tableau noir, que la soirée dramatique offerte gratuitement au public, jeudi, par la Société des écrivains canadiens. Je tiens à dire tout d'abord que l'intention était excellente : on voulait attirer l'attention sur l'art dramatique, et plus particulièrement sur les essais de nos écrivains de théâtre. On a fait de son mieux, personne là-dedans n'est à blâmer.

C'est aux conditions mêmes dans lesquelles nos auteurs et nos acteurs sont contraints de travailler qu'il faut imputer la détestable organisation de cette soirée et de bien d'autres, ainsi que leur manque de signification en rapport avec l'art dramatique véritable.

D'un côté : salle glaciale ; début du spectacle à 9 heures au lieu de 8 h 30 ; plateau qui ne possède aucun des aménagements nécessaires à un spectacle scénique convenable ; rideau qui s'ouvre et se ferme, ô merveille, derrière les interprètes ; dérobade de certains acteurs que l'on doit remplacer presque [au] pied levé ; rôles à peine sus ; pièces, de façon générale, écrites de belle façon littérairement parlant, mais si dénuées de valeur dramatique qu'elles ne laissent d'autre impression que celle du talent égaré dans la puérité ; acteurs inquiets à chaque instant de leur texte, incapables par conséquent d'interpréter vraiment leurs rôles ; mise en scène improvisée à la dernière minute ; spectacle de fortune offert en pâture au public rendu de plus en plus difficile par le cinéma, la radio et le théâtre de tournée.

D'un autre côté : assistance extrêmement sympathique ; souffleuses dévouées au possible ; auteurs gonflés d'espérance, animés par un désir ardent de se révéler sous leur jour le plus favorable ; acteurs prêts à un effort inouï pour rendre justice aux œuvres qu'on leur confie ; aides de la scène dont l'ingéniosité est vaincue par des obstacles insurmontables.

Voilà, en bref, un aperçu des conditions où on laisse se débattre l'art dramatique, et d'où l'on semble espérer le voir surgir fort et grand, comme si d'un tel chaos, d'une telle impécuniosité pouvait naître quelque chose de durable et de significatif.

Au risque d'ennuyer par nos jérémiades, jetons une fois de plus le cri d'alarme. Des dons précieux d'écrivains et de comédiens s'émoussent, se prodiguent en pure perte, alors qu'il suffirait de les orienter avec soin, de grouper tous ceux qui sont doués, de leur donner le temps et les moyens de travailler sérieusement – et cela sans leur verser des millions – pour créer chez nous un art dramatique qui serait l'un des meilleurs instruments de défense de notre langue et de ce qui nous reste d'esprit français.

Je vois que l'on fait enquête sur la musique et son enseignement dans la province. Je vois aussi que l'on va commanditer officiellement la présentation

354 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

d'une œuvre lyrique. Tout cela est très bien, très louable. La musique, les musiciens méritent qu'on s'intéresse à leur sort.

Mais l'art dramatique ?... Quand songera-t-on à faire quelque chose pour lui ? Laissera-t-on en friche tous ces talents qui, faute de préparation, [font] désespérer du théâtre ? Songeons à ce que peut être la radio comme instrument de propagande pour répandre par toute l'Amérique le renom de notre province comme province française. Et comprenons bien que, pour la radio comme pour la scène, il faut que les sujets soient préparés, cultivés, disciplinés.

Émile Legault, « Théâtre populaire » (1938)⁷⁸

Si vous voulez ramener la joie dans l'art, faites appel à la jeunesse.
Gordon Craig

Voici des notes jetées sans ordre, pour servir. Elles n'épuiseront pas le sujet, inépuisable. Qu'un collégien s'en inspire et qu'elles lui mettent au ventre certain enthousiasme, je dis que de cette ferveur sortiront des choses inespérées. Il m'apparaît bien que, dans les grandes manœuvres de redressement national, le théâtre populaire devra jouer un rôle primordial, combler une lacune dans la vie de nos gens. À telle enseigne qu'il faut le dire irremplaçable.

Parce qu'il est un fait psychologique : l'homme de la rue a besoin du théâtre comme de manger ; son rêve obscur est de s'évader vers ce climat unique fait de merveilleux, de poésie, de surnaturel ; il a besoin de rire et de pleurer^{79*}.

Il n'est que d'exploiter ce facteur humaniste, de travailler nos âmes profondes. Faites que l'homme, que l'enfant de chez nous s'émeuvent sur des réalités chrétiennes, nationales ; donnez-leur de palper des thèmes ressortissant à la ligne de leurs hérédités ethniques, vous les prendrez tout entiers et vous marquerez leur âme. « Le théâtre que nous voulons sera le miroir et la conscience de la nation. Il la confirmera dans sa force communautaire. Le Drame contribuera à maintenir chez elle le goût des vertus traditionnelles. La Comédie et la Farce la divertiront en lui dénonçant ses faiblesses. » Ceci est de Léon Chancerel, l'inlassable ouvrier d'une France retrouvée par le théâtre populaire, surtout chez les enfants. Tout de même pour nous.

Précisons tout de suite le sens des mots. Théâtre populaire, c'est-à-dire théâtre d'un *peuple*, et non pas théâtre de ce que les messieurs comme il faut appellent le

⁷⁸ *L'Action nationale*, vol. 51, n° 6, juin 1938, p. 514-521.

⁷⁹ * À preuve ces 117 000 000 de Canadiens qui versèrent aux contrôles des cinémas, en 1935, 30 622 124 \$. Chiffre qui souligne le tragique suicide, à petits coups, de notre âme collective et de notre âme individuelle, par privation trop souvent d'une nourriture conforme à nos exigences culturelles et spirituelles. Le cinéma, chez nous, effarant médium de dénationalisation et de déchristianisation.

peuple, entendez les pauvres et les petites gens. Il ne saurait d'ailleurs exister deux théâtres dont l'un pour les masses et l'autre pour les délicats ; ou plutôt, si celui-ci est, il n'a qu'une valeur relative, il n'est fonction que d'un dilettantisme hermétique, en vase clos. Ce n'est pas là notre affaire.

J'écris donc pour vous, jeunes gens. Je vous imagine évadés du collège, retrouvant votre village, votre ville ou votre villégiature, à plusieurs ou seuls, riches de deux longs mois de liberté devant vous. Et je vous propose une expérience : de remuer votre petite patrie tout entière. Une réalisation de théâtre populaire. Je pense au mot du père B. Dubé, s.j. : « Il suffirait de quatre ou cinq collégiens patriotes pour vous transformer toute une paroisse. »

Le moyen est ici à portée de la main.

Où jouerez-vous ? Je vous devine déjà préoccupés de trouver une scène. Il y a bien la salle de l'école ou le soubassement de l'église... Mais quand on est habitué au vaste plateau de son collège...

Je vous demande d'abord de jeter bas le vieux fétichisme du théâtre officiel, traditionnel, avec ses décors peinturlurés, la boîte du souffleur et... le rideau qui tremble. [Edmond] Rostand pouvait s'en émouvoir. Nous, pas. La poésie dramatique étouffe dans la petite boîte que nous a léguée la période classique, qui transforme la scène en *parloir*.

Le théâtre populaire n'est vraiment chez lui que dans le plein air. Je n'invente pas. C'est M. [l'abbé Jérôme] Buléon qui l'écrivait à propos du théâtre populaire breton : « Du reste, la scène des patronages avec la machinerie et les décors en chiffon n'est pas le type du théâtre populaire... au peuple il faut le grand air. »

Où vous jouerez ? Sur le parvis de l'église paroissiale, devant le dépouillement lumineux des pierres, ou à flanc de montagne (comme à Rigaud, terre de splendeur), ou sur la grand'place, si d'aventure votre paroisse en possède une.

Voyez [Jacques] Copeau. Aux Fêtes de Mai, à Florence, on fait appel à son art pour mettre en scène un Savonarole. Les représentations se déroulaient le soir, sur la place de la Seigneurie, que domine le donjon du Palazzo Vecchio, devant des milliers de spectateurs. Copeau nous dit s'être donné pour premier objectif d'utiliser au maximum toutes les possibilités dramatiques de cet admirable lieu, tout imprégné des plus forts souvenirs florentins. Il prit soin de ne pas l'encombrer ni de le dénaturer par des constructions et des éléments de décoration surajoutés. C'est dans cet esprit qu'il conçut, organisa et anima, en intime collaboration avec M. [André] Barsacq, un dispositif de jeu dont la simplicité même, les justes proportions et la parfaite adaptation à son objet faisaient la grandeur, nous offrant une belle leçon « d'économie dramatique », d'humanisme et de goût (*Art dramatique*, novembre 1935).

356 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

À Saint-Laurent, l'été dernier, nous nous étions mis en tête de monter un grand jeu scénique. Un autre effort de théâtre populaire. Délaissant le plateau de l'auditorium du collège, c'est sur le parvis de l'église que se déploya l'action dramatique. Un parvis d'église fait tout exprès, avec le double jet massif des hautes tours. Ce cadre, où respirait la poésie des vieux souvenirs paroissiaux, ce cadre seul était aux proportions du déploiement dramatique. Une distribution de quelque cent cinquante peut-être sur le parvis, mais tout autour, en communion étroite et vibrante, l'assiduité de ces cinq mille qui se pressaient à chacune des représentations.

Et nous faisons bon compte des formalismes désuets.

Les répétitions ? En plein air souvent, aux yeux ébahis des bonnes gens, qui venaient prendre un petit avant-goût du spectacle. Au cours des représentations, personne ne s'offusquait de ce que les deux louveteaux (de corvée pour ouvrir et fermer la grande porte) fussent assis très prosaïquement sur les marches de pierre, à la vue du public. Et les spectateurs se pressaient tellement qu'il n'était guère possible de contenir les enfants ; ceux-ci envahissaient irrespectueusement le parvis, écrasés sur leurs talons. Pris par le jeu, avions-nous seulement le temps de les remarquer ? Et cela faisait tellement populaire, et cela marquait si fort un large et profond intérêt des âmes.

Vous jouerez donc en plein air.

Ce que vous jouerez ? Attendez. Je vous demande encore ici une rupture avec de bien vénérables oripeaux. Vous allez me faire un grand feu de tous ces drames, de toutes ces comédies entassées aux armoires de la salle paroissiale. Tous ces [Eugène] Labiche et ces sous-Labiche, tous ces Antony Mars, tous ces [Victorien] Sardou, et je nomme ici des noms vénérés aux arcanes théâtraux. Tous les autres encore plus, toutes ces bonnes farces de caserne, ces salmigondis d'argot parisien, toutes ces pièces à ficelles qui veulent être habiles, tous ces drames policiers, toutes ou presque toutes ces « réussites » canadiennes qui ne furent jamais que de maladroits plagiats, toutes ces « gaudrioles » qu'on représente pour faire rire et qui tuent les illusions et rient de tous les beaux sentiments devant une jeunesse qui a tant besoin, au contraire, surtout de nos jours, d'un *sursum corda* continuel (*Art dramatique*, décembre 1935), tous ces drames faits pour édifier et rassembleurs d'ennui, parce que bâtis en ignorance de l'art dramatique qui réclame de l'action et non un sermon.

J'ai forte envie de ne faire aucune exception. Le tri serait laborieux et aléatoire encore. Faites donc un grand nettoyage jusqu'à vous trouver devant presque le néant. Le répertoire du théâtre populaire chez nous, il est à créer presque entièrement. Le père Gustave Lamarche, c.s.v., fera école. Et de fort belles choses sortiront peut-être d'une tête de Rhétoricien. Pour peu qu'on se défende de la littérature. Et qu'on fouille un peu notre histoire. Et qu'on mette en drame toutes ces tranches d'héroïsme. Essayez seulement. Vous verrez avec étonnement un public têtue s'attarder longuement devant vos tréteaux improvisés et s'émouvoir et vibrer. Prestige de la scène, qui fait oublier la fatigue et passer la leçon par la meilleure méthode, sans qu'on s'en aperçoive.

Si l'on veut d'une belle chose, toute cuisinée, je suggère *Le Jeu de celle qui la porte fit s'ouvrir* du père Louis Barjon, s.j., dont le texte a paru dans *Les Études*, livraison du 5 mai 1937. On le jouera au lac Saint-Jean cet été. Pourquoi pas ailleurs ? On saurait d'expérience comment le théâtre populaire donne profondément sur nos gens. Et l'on apprendrait à bâtir, sur des thèmes strictement canadiens, des jeux qui remueront les foules. Et mieux que certains discours ; j'en demande pardon à nos officiels enfileurs de périodes.

Il s'agit maintenant de constituer une troupe. La réalisation d'un grand jeu dramatique comme celui du père [Louis] Barjon ou la mise en scène d'un *Dollard des Ormeaux* réclame la conscription d'une centaine au moins d'interprètes. Vous les trouverez sûrement dans le plus modeste patelin : le théâtre populaire s'accommode volontiers de *très profanes* en la matière. Soumis à la discipline d'un metteur en scène quelque peu averti, vous verrez qu'ils feront des choses étonnantes.

Au cœur de ce groupe et l'animant, un noyau. Trois ou quatre jeunes qui unissent leur vouloir commun. L'un d'eux a brûlé les planches au collège : il sera le metteur en scène à défaut d'un homme du métier. On commence par quelques réunions, sortes de cercles d'études où s'élabore une stratégie.

Dès le principe, on s'astreint à l'anonymat ; on écarte toute idée de faire de l'argent, aux dépens de la besogne apostolique proprement dite. On s'en remet entièrement à la discrétion du metteur en scène.

Réunions fréquentes du noyau. Atmosphère d'apostolat. Avant et après les répétitions, une prière : ainsi font, en France, les Compagnons de Jeux. Et puis on recrute les collaborateurs : machinistes, costumiers, régisseur, avec pour chacun des attributions bien définies.

Élimination catégorique du cabotinage, sous toutes ses formes.

L'important est de maintenir le climat de vrai *compagnonnage*. Fusion des âmes. Chacun doit travailler à la cause commune, en total désintéressement ; le théâtre honnit les ambitions personnelles. Personne d'ailleurs ne se donne l'air de suffisance un peu naïve du « Monsieur qui croit que c'est arrivé ».

J'aurais encore cent choses à écrire et me voici au bout de mon feuillet. Je signe, vous demandant d'essayer. Il n'y aura pas cette année, au village, l'éclat du rire traditionnel qui vide les âmes. Mais un effort de théâtre populaire, sur le parvis de l'église, exaltant. Parce qu'un collégien aura voulu.

E. 1940-1950**Jean Després [pseudonyme de Laurette Larocque-Auger], « En avant le théâtre ! La critique » (1940)⁸⁰**

Avec l'ouverture de la saison, nous pourrions dire : « En avant la critique ! » car, si ça continue comme ça, nos « critiques » de théâtre auront fort à faire cette année ! Tant mieux ! ça signifie que le théâtre renaît, ou plutôt se réveille !...

Quel sera donc le rôle de la critique ? La sournoise va-t-elle tuer le poussin dans l'œuf ? Va-t-elle le tuer à coup de massue ? Va-t-elle le faire mourir lentement par une trop forte dose d'encens ?... Il ne faut pas se tromper. Les deux moyens produisent le même effet. Le coup de massue décourage, tue l'effort, détruit la confiance en soi. Le trop d'encens endort l'effort et lui dresse un lit de lauriers sur lequel trop tôt hélas vient sommeiller ce qui n'aura été que des moyens et des espoirs de talent.

La critique saura-t-elle se dégager de tout parti pris ? Faire abnégation de sentiments personnels ? Saura-t-elle surmonter sa mauvaise digestion ? Saura-t-elle avaler un vieux reste de fiel qui pourrait croupir encore au fond de son cœur ? Saura-t-elle tourner la page sur des rancunes passées, des souvenirs pas tout à fait morts ? Je l'espère pour la survie du théâtre.

De grandes conséquences, nous n'en avons pas beaucoup parmi ceux qu'on charge de cette chronique. Tout comme les vrais metteurs en scène, ils ne se comptent même pas sur les doigts de la main.

Que ceux-là, à qui incombe la tâche de juger nos comédiens, jeunes et vieux, sachent compenser cette lacune par un jugement sain et il leur sera beaucoup pardonné.

Surtout qu'ils ne soient pas méchants. La méchanceté est l'arme des faibles et des ignorants. C'est si facile, lorsqu'on a une colonne de journal à sa disposition, de faire du mal à quelqu'un, lorsqu'on sait que ce quelqu'un ne peut nous opposer que son dédain. Entre le comédien et le critique dramatique, la bataille n'est pas égale. Celui-ci est armé d'un stylo et il a mille ou dix mille lecteurs devant qui il peut faire ses prouesses, jouer au fin-fin. Celui-là n'a que les quatre murs de sa chambre pour déverser sa misère, son désespoir et son découragement.

J'ai déjà vu un petit gars de vingt ans pleurer des larmes grêlées comme ça en lisant des méchancetés bien gratuites que lui avait servies un journaliste en mal d'esprit. Il ne faut pas faire pleurer les petits gars de vingt ans. C'est tuer le poussin dans l'œuf.

Les plus vieux sont aguerris. Ils sont blindés contre les coups de plume de certains de nos pseudo « maîtres à saloperies », alors pourquoi s'en prennent-ils à eux s'ils risquent d'y perdre leur latin ?

Que celui qui n'est pas capable de faire une critique constructive, [aille] couvrir les incendies et les chiens écrasés, mais non pas le théâtre. C'est ridicule de dire « ça

⁸⁰ *Radiomonde*, vol. 2, n° 41, 28 septembre 1940, p. 3.

c'est mauvais » simplement parce qu'on n'aime pas cette chose ; ou telle interprète est sans talent parce que la personne a le don de nous taper sur les nerfs dans la vie privée ; ou tel autre a du génie parce qu'il nous a payé un scotch la veille ; ou tel metteur en scène ne connaît pas son métier parce qu'on aura vu la même pièce jouée d'une façon différente quelques années auparavant ; ou tel décor est vilain parce qu'il est dans des tons de jaune et que le jaune ne convient à notre nerf optique. Il faut voir avec les yeux de l'auditoire, écouter avec les oreilles de ceux qui nous entourent et juger ensuite avec son propre jugement (quand on en a) pour émettre ses opinions. Ou alors il faut se taire.

On peut se permettre de dire : « personnellement je n'aime pas telle chose, je préférerais telle autre » mais ne jamais dire : « ça c'est ridicule » ou « ça c'est à jeter par les fenêtres »... Des oracles, il n'y en a pas beaucoup parmi la critique canadienne.

D'un autre côté, les interprètes devraient modifier parfois leur façon d'agir envers la critique. Il faut que la confiance règne un jour entre ces deux facteurs si l'on veut que le théâtre prenne l'essor qu'il mérite. Il ne faut pas qu'ils s'acharnent à lire entre les lignes des choses qui n'existent pas et prêtent à la critique des sentiments qui n'existent que dans leur susceptibilité à fleur de peau.

À moins, comme je l'ai dit plus haut, de méchanceté flagrante, de parti pris à peine déguisé, il faut que l'interprète sache prendre une remarque, un conseil et ne cherche pas midi à quatorze heures à ceux qui ne désirent que leur succès dans cet art, le plus beau de tous puisqu'il est la synthèse de tous les autres.

Léopold Houlé, « Notre théâtre et la critique » (1941)⁸¹

Voilà un sujet qui a semblé superflu mais puisqu'on vient de le soulever dans un débat littéraire, il est convenable et même nécessaire de l'inscrire à nos études. Avons-nous une littérature dramatique ? À vrai dire, on a rarement soulevé cette question qui, pour un bon nombre de travailleurs intellectuels, ne pouvait avoir aucun intérêt. Et pourtant, nos lettres canadiennes, puisqu'on veut bien reconnaître leur existence après des alternatives de doute et de consécration, ont une dette à lui payer. Si elle n'a obtenu jusqu'ici qu'une simple mention dans les ouvrages de critique et dans la chronique bibliographique, est-ce à dire qu'elle a démerité ?

Ne serait-ce que la louable ambition de se vouer à ce qui est le plus difficile des arts alors que les moyens dont disposaient nos auteurs dramatiques étaient extrêmement précaires, cela suffirait à mon sens à leur gagner des sympathies mais ils méritaient davantage. La plupart de nos écrivains, de nos chercheurs, et de nos

⁸¹ *Mémoires de la Société royale du Canada*, vol. 3, t. XXXV, section I, Ottawa, mai 1941, p. 77-90. De larges passages de ce texte ont été repris par l'auteur dans le chapitre « Un théâtre canadien ? Critique ? Réclamiste ? », dans *L'histoire du théâtre au Canada*, Montréal, Éditions Fides, 1945, p. 99-122.

360 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

liseurs, quand ils ont voulu connaître la production littéraire du siècle dernier et celle qui va de 1900 à 1940, se sont intéressés aux travaux d'un [Philippe] Aubert de Gaspé, d'un abbé [Henri-Raymond] Casgrain, d'un [Antoine] Gérin-Lajoie, d'un [Pamphile] Lemay, d'un Camille Roy, d'un [Édouard] Montpetit, d'un [Olivar] Asselin, mais ils se sont bien abstenus de parcourir une pièce d'un [Félix-Gabriel] Marchand, d'un [Louis-Olivier] David, d'un [Louis-Honoré] Fréchette et d'un Louvigny de Montigny, comme s'il s'agissait tout simplement d'intermèdes peut-être touchants mais sans grande valeur.

Notre théâtre – si effacé qu'il soit dans le souvenir de nos fêtes intellectuelles – vaut pourtant le roman. L'un et l'autre seraient de même taille que j'aurais de forts doutes sur le prestige réel du roman, sur son influence sur les mœurs. Certes, je n'oserais prétendre que vous faire lire *Papineau* ou *Véronica*, de [Louis-Honoré] Fréchette, *Madeleine* ou *La Bouée* de [Ernest] Choquette, *Le Drapeau de Carillon* de [Louis-Olivier] David, ce serait provoquer chez vous quelque brusque conversion. Bien peu, il est vrai, se frapperont la poitrine à grands coups de poing dans l'amer regret de ne pas avoir plus tôt découvert pareils chefs-d'œuvre. Nos auteurs dramatiques, avouons-le tout de suite, sont isolés, inconnus ou méconnus.

Si l'on demande à nos conservateurs de bibliothèques de nous éclairer à leur sujet, ils hausseront les épaules. Et pourtant, quelle qu'en soit sa valeur au point de vue de l'art et de l'idée, il y a une littérature dramatique qu'on ne doit pas ignorer quand on se livre à des essais critiques. Peut-on avoir une vue d'ensemble, une claire vision des choses si dans nos études, nous n'avons de préférence que pour un genre.

Si nos critiques ont le courage de porter leur curiosité vers le théâtre canadien, ils ne rencontreront pas les promesses de quelque envolée cornélienne, ni le grand style de la Maison de Molière, ni études de caractère très poussées, c'est entendu, mais ils constateront une certaine facilité de dialogue malgré le souci évident du littéraire, quelque sens de l'émotion et parfois malgré l'inexpérience, certaines ressources au point de vue scénique. Dans l'ensemble, ces œuvres valent plutôt à la lecture que sur le plateau. Évidemment, le metteur en scène de l'heure portera un jugement beaucoup plus sévère parce que, si je ne m'abuse, une pièce est faite pour être jouée et non pour être lue, quoiqu'en ait dit Louis Veuillot.

Or, ce qui a le plus manqué à nos dramaturges, en voulant suivre une carrière que le talent, l'observation et le goût leur promettaient très honorable, ce fut en plus de l'art de la mise en scène et de bien d'autres choses, une critique, celle dont l'objet ne consiste pas uniquement à révéler des valeurs ou à damner la muflerie mais à éclairer la route à suivre, à prononcer des jugements qui soient comme un garde-à-vous. C'est le mot de [Ferdinand] Brunetière : « Il appartient au critique de révéler à l'auteur le secret de son talent. »

Baudelaire écrivait que « pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faites à un point de vue exclusif mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizon ».

Les indignations et les violences d'Olivar Asselin ont pu mettre en fuite les barbouilleurs et les verbomanes ignorants que le battage avait placés au Panthéon

des lettres mais elles n'ont pas toujours dirigé, guidé, rassuré nos rares néophytes. Certes, il a aidé quelques jeunes écrivains qui aujourd'hui ne savent pas toujours le reconnaître mais son œuvre n'a rien d'une doctrine au point de vue littéraire. On ne peut la considérer comme la Somme.

Le critique, celui que nous acceptons comme tel, est un personnage assez complexe. Chez nous, comme ailleurs aussi, il est de tous les genres, de tous les milieux, de tous les mouvements. Ses jugements ne sont pas toujours d'une extrême prudence. Il descendra au rang de réclamateur et il obéira à des injonctions : libraires, impresarios, salons, chapelles, etc. Quand on consultera son papier, il proclamera, fort de son sens des justes mesures et de son rôle social, que le dernier roman paru représente à coup sûr une valeur spirituelle, que la pièce que l'on vient de créer est un chef-d'œuvre d'observation. Mais il lui arrivera parfois de vouloir nous faire entrevoir dans ce qui ne sera qu'une simple pochade, un reflet de l'immuable beauté. Il dira : « Cher public, regarde et étonne-toi ! » Certes, le bon public regardera et, s'il s'étonne, c'est qu'il y aura de quoi ! Le lecteur ou le spectateur, s'il s'agit de théâtre, se défendra contre le scepticisme, car il en aura vu bien d'autres dans nos journaux et dans nos revues. Et il ne manquera pas, par mesure de prudence, d'interroger son voisin, de s'enquérir sur le verdict de notre Pic de la Mirandole tant il est vrai que le beau est chose difficile à expliquer, chose diversement exprimée.

Le club, le salon, la boutique du coiffeur a ses stratèges, ses autorités, ses Aristarques. « Demandez à un crapaud ce qu'est la beauté », disait Voltaire, « et il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds. Interrogez le diable, il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue. »

Les anciens n'avaient pas des censeurs brevetés comme aujourd'hui. Ils savaient s'en passer parce qu'ils avaient l'intuition du livre honnête, grâce au milieu qu'ils fréquentaient, grâce à leur climat, comme on dit aujourd'hui. Le critique est né des besoins de défense. Chez nous, il a si peu où exercer son jugement qu'il étend ses recherches partout dans tous les milieux, qu'il s'éparpille. Il discute « *de re omni scibili* ». Il a fait surgir ailleurs d'autres besoins de défense et l'on a parlé déjà d'une critique du critique. Ne l'a-t-on pas accusé – à tort parfois – d'être l'homme-orchestre de notre vie intellectuelle ? On a voulu lui conférer un pontificat alors que, dans bien des cas, son rôle était restreint à celui d'un bibliographe ou d'un échetier de théâtre. On a le droit d'admirer une pierre et de le dire, mais il appartient à un joaillier d'en apprécier à sa juste valeur la pureté, l'inaltérabilité, la finesse. À chacun, selon sa préparation, ses connaissances, son art. Certaine presse a ainsi permis avec vraiment trop de générosité à ses collaborateurs de discuter de tout et de rien sans l'autorité nécessaire. Et pourtant quelques années, ce fut la grande misère de Byzance.

Un critique, répétons-le avec [Ferdinand] Brunetière, doit être un témoin, un initiateur, un conseiller. Il doit posséder la science du fait discuté. Autrement, il ergote et à moins d'avoir reçu des grâces particulières, il restera le jouet de toutes les contingences que sont l'éducation, l'âge, le sexe, le milieu, le respect humain parfois. Comment peut-il exercer un jugement sain si sa faconde verbeuse se répand sans discrétion à la fois sur le roman, le concert, la peinture et la statuaire ?

362 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Remarquons toutefois que le roman a été souvent l'objet de sa prédilection. Les problèmes économiques, le phénomène social, les études historiques et scientifiques, avouons-le, échapperont souvent à son entendement. Et pour cause. S'il s'oriente vers le roman, c'est qu'il se sentira plus à son aise sur le plan sentimental où tout est tendresse lyrique, images émouvantes, délectations verbales. Objet de prédilection, dis-je, car le roman a occupé, ces dernières années, une place de choix dans notre production littéraire.

André Thérive a écrit quelque part, je crois que c'est dans *Le Temps* : « Ce n'est un secret pour personne mais que les critiques se gardent bien de faire connaître du public que parmi les romans dignes d'attention, ils nourrissent de prédilection que pour le moins réussi. Une œuvre manquée prête évidemment à plus de commentaires. » En d'autres termes, à plus de verve, à plus d'ironie, et surtout à un plus grand étalage d'érudition. Dès lors, une ingénence excessive d'intellectualité. Un exercice purement littéraire contre la démonstration de laboratoire, démonstration qui aurait été nécessaire dans bien des cas.

[André] Thérive proposait comme norme qu'avant d'écrire quoi que ce soit sur le roman ou sur le théâtre, il fallait savoir ce que l'on avait à dire. À la vérité, le propre des censeurs a été souvent d'écrire à propos de livres et non sur les livres eux-mêmes. Chez nous, ce fut moins une velléité qu'un dilettantisme. Quand on songe que notre production littéraire ne dépasse guère une centaine de volumes par année, on conçoit que le problème pour ceux qui s'intéressent à ce genre de distractions soit assez difficile à résoudre. Faut-il condamner sans raison, sans droit d'appel ? Faut-il s'exercer à quelque abattage comme ce fut la mode pendant plusieurs années le risque de détourner de leur vocation des gens de bonne volonté ? Car, au Canada français, il n'y a que les gens de bonne volonté qui puissent et qui osent écrire. La tâche est difficile et les lecteurs sont particulièrement clairsemés et peu « remuants ».

Le feuilletoniste théâtral, lui, se contente de signaler le fait. Il lui arrive rarement, à peu près jamais, de s'exercer à la critique. D'ailleurs, il n'est là que par accident. Il joue « les utilités ». Service transitoire. Un seul en a fait une carrière, c'est Jean Béraud. Reconnaissons qu'il n'est pas sans mérite. Que d'aspirants pourtant parmi les jeunes au fauteuil de critique d'art. Émile de Girardin raconte quelque part qu'un novice du journalisme fort désireux de rédiger cette chronique lui avait expliqué que la fréquentation des coulisses donnait du prestige, de l'éclat. Olivar Asselin m'a confié que c'était le désir de tous les postulants de jouer les Francisque Sarcey et il s'en étonnait, alors que, disait-il, il y avait sur d'autres scènes des emplois beaucoup plus dignes de la vraie vocation journalistique.

Au commencement du siècle, il s'en trouvait pour fustiger, au nom du gros bon sens, ceux-là qui jugeaient du théâtre comme s'ils avaient jugé d'une course de chevaux ou d'un crime passionnel.

Dans *La Revue canadienne* de 1907, Albert Jeannotte déplore l'ignorance et l'audace des courriéristes qui voient dans l'héroïne, d'une pièce pleurnicharde comme *Marie-Jeanne* ou *La Femme d'un peuple*, une belle étude de caractère, et

dans *Le Maître de forges*, un chef-d'œuvre de réalisme. Il se demande comment on peut former le goût public avec de pareilles inanités.

Germain Beaulieu, dans *L'Annuaire théâtral*, édition de 1908, racontait que « si le théâtre français à Montréal n'avait pas réalisé les espérances qu'il avait fait naître, il fallait en impliquer la faute aux journaux ».

Il s'exprime ainsi :

L'on me dira que les journaux sont payés à tant la ligne et que leurs contrats avec la direction des théâtres les obligent à parler comme ils parlent. Cela se peut. Et si je comprends, alors que chaque semaine, et deux fois la semaine, martyrs de leurs contrats, nos pauvres journaux fricassent une réclame plus ou moins idiote en faveur des pièces à l'affiche et de leurs interprètes.

Il ajoute plus loin :

Le théâtre est une école, a-t-on pour habitude de dire ; admettons cela, quoique je n'y crois pas et que je puisse donner de fortes et nombreuses raisons à l'encontre de cette assertion. Toutefois, si c'est une école (et je n'y crois pas beaucoup, non plus) l'on doit veiller avec un soin jaloux et sur ce qu'on y enseigne et sur ceux qui y sont pour ainsi dire, les professeurs.

Paul Adam, dans une étude sur « La presse et l'opinion » (*Revue hebdomadaire*, mai 1907), en parlant du dédain de l'élite pour les livres ne s'exprime pas autrement :

L'élite se repaît de sempiternelles adultères, platement dialoguées et mimées aux feux de la rampe... Et cela, parce que la même élite juge assommants l'art et l'idée. Trop inférieurs aux œuvres de Racine et d'Henri Becque simples potins de *five o'clock*, reproduits en ce qu'on appelle le style de théâtre, c'est-à-dire en un langage de bookmaker et de fille, ces comédies n'obtiennent même pas une critique convenable. Au milieu des annonces et des informations sportives, paraît la sentence du critique menacé de renvoi par le secrétaire de rédaction s'il consacre à ce dernier vestige de littérature plus d'une colonne et demie.

Cet auteur se défendait d'accuser les directeurs de ces quotidiens car eux-mêmes, expliquait-il, déplorent cet état de choses. Le tirage du journal à sensation augmente au rythme précipité des « fantasques grossissements inventés par les reporters ».

Or, malgré cette pensée, cette insuffisance, malgré cette pauvreté des moyens que déplorèrent tous les fervents de la pensée écrite, de [Octave] Crémazie à ceux de l'heure, de [Joseph] Quesnel à l'acteur revuiste Fridolin [Gratien Gélinas], il semble que tout le monde chez nous ait voulu devenir auteur dramatique. « Quel est celui d'entre nous », s'écriait Pascal Poirier – dans sa trop courte *Étude sur le théâtre au Canada* –, « qui, dans un moment d'enthousiasme juvénile, n'a pas fait sa tragédie ? » Mais il savait ce que pouvait donner aux lettres pareil enthousiasme.

364 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Et il citait en exemple le cas – si je puis dire – de [Antoine] Gérin-Lajoie qui, élève au Séminaire de Nicolet, écrivit une tragédie en trois actes inspirée de notre histoire, *Le Jeune Latour*. Et pour bien démontrer qu'il ne faut pas trop s'en faire de ces emballements de jeunesse il gronde Edmond Lareau, qui, dans son *Histoire de la littérature canadienne*, expliquait, ce sont les termes de [Edmond] Lareau, « que le plan du *Jeune Latour* n'avait ni l'ampleur ni les dimensions des tragédies de Corneille ou de Racine, de Schiller ou de Goethe » ! Et notre Sainte-Beuve de faire observer qu'il lui est bien arrivé « de lire Shakespeare, Victor Hugo, Sophocle et l'auteur de *Joseph Prud'homme* », et qu'il se refusait « de pouvoir exercer tout jugement sur les mérites comparés du tragédien canadien et des quatre grands tragiques allemands et français de [Edmond] Lareau ».

Ainsi donc, tous ceux qui se sont nourris aux sources grecque et latine ont fait le même rêve. Si par sport et comme exercice d'érudition les jours de congé ou de pluie, vous fouillez les vieilles revues, ne soyez pas surpris de découvrir dans tous nos milieux et parmi les membres de cette noble société, nombre de travailleurs intellectuels qui ont succombé aux charmes de Melpomène, laïcs et clercs.

Aussi, les calculateurs de statistiques, au rayon des œuvres littéraires, chiffrent à un nombre surprenant celui des nôtres qui ont écrit pour le théâtre. *L'Annuaire dramatique [sic]* de 1908, édition de Georges[-Henry] Robert, voulait nous démontrer que les pièces de théâtre l'emportaient quant à la quantité sur le roman, le conte et les légendes publiés au Canada français. Georges Bellerive, dans l'étude qu'il publia dans *Le Canada français*, en fixa le nombre à un peu plus d'une centaine, en admettant toutefois dans son répertoire la farce, la comédie bouffe, l'opérette, le genre mime, le folklore qui n'ont aucun rapport avec le théâtre littéraire. Mais voici la surprise et l'inattendu. M^{le} Marie-Claire Daveluy, de la Bibliothèque de Montréal, a pu cataloguer cinq cents ouvrages dramatiques ! Le vieil [Alexandre] Hardy en avait écrit à peu près 800 à lui seul. Et [Eugène] Scribe, quatre cents ! Monuments d'argile. Mais il y eut Corneille, Racine et Molière.

« Monsieur, combien avez-vous de pièces de théâtre en France ? », dit Candide à l'abbé, lequel répondit : « Cinq à six mille ». « C'est beaucoup », dit Candide. « Combien de bonnes ? » « Quinze ou seize », réplique l'autre. « C'est beaucoup », dit Martin (*Candide*).

Mais quand on pense, d'après les statistiques qu'il s'est trouvé chez nous autant de gens qui ont écrit pour le théâtre, on ne peut pas ne pas reconnaître que le Canada français, suivant le mot de Pascal Poirier, ne soit pas comme partout ailleurs, « dans la vraie tradition ». Le théâtre naît avec toute littérature. Pascal Poirier nous dit dans une boutade que s'il est peu de pays au monde où le théâtre ait débuté par un chef-d'œuvre comme *Le Cid* de Corneille, il faut convenir qu'en se maintenant « à cette hauteur, la scène canadienne va devenir la première de l'univers ».

Hélas ! sur les cinq cents pièces en question, celles qui ont été répertoriées, combien peut-il en rester qui offrent quelque intérêt, quelque sujet de débat si l'étude de caractère, le problème social, l'idéologie, la thèse enfin comptent au théâtre.

En vérité, très peu de ces pièces ont été données à la scène. Quelques-unes furent mises en librairie sans n'en jamais sortir. Les autres, en manuscrit, ont été oubliées dans les loges des directeurs et perdues à tout jamais.

Il reste à dire que nos auteurs, même si l'on admet que parmi eux pussent se trouver vraiment des vocations, n'ont guère été favorisés au siècle dernier. De 1900 à 1918, les *Soirées de famille*, le [Théâtre] National [Français] et [le Théâtre des] Nouveautés constituèrent ce que les annalistes considèrent comme la grande époque de notre théâtre. D'un côté, le mélo à la Georges Ohnet, de l'autre, les revendications de l'amour libre avec les Nouveautés. On conçoit qu'une comédie écrite dans le style d'un Émile Augier, défenseur de la famille, ne pouvait guère enflammer nos impresarios. Pour eux, le théâtre, c'était une autre affaire.

[Louis-Honoré] Fréchette pouvait réussir à faire jouer *Véronica*, Louvigny de Montigny, *Les Boules de neige*, et Rodolphe Girard, *Les Ailes cassées*, car leurs noms à l'affiche étaient considérés comme autant de promesses. Bien des soirées, tout d'ailleurs comme aujourd'hui, ne valaient que par un parterre de luxe, des épaules nues et le smoking. Ailleurs, quand une œuvre canadienne passait à la scène – et le fait était assez rare –, c'était grâce à l'initiative d'amateurs qui mettaient à la tâche plus de cœur que de métier, plus de générosité que de calcul. C'était encore et surtout, grâce à des fêtes de charité, du mot d'un échotier, Gustave Comte.

« Est-ce assez malheureux de penser », écrivait-il, « que nos gens doués pour le théâtre n'ont pour se faire valoir que le gala des dames patronnesses ». En tout cas, les gens de théâtre, du moins les auteurs, s'en sont bien trouvé.

Ainsi donc, ce collègue de nos dramaturges n'a pu guère exercer de prestige au même titre que les autres domaines littéraires malgré les sympathies débordantes d'un Georges Bellerive quand il nous parle, dans son *Étude bibliographique* – une réédition de son travail dans la *Revue du Canada français* –, des œuvres qui vont de *Colas et Colinette*, de Joseph Quesnel, à celles qui marquent l'année 1933, date de la publication de son ouvrage, et qu'il désigne l'une après l'autre comme étant toujours la plus belle pièce dramatique ou l'une des plus intéressantes du répertoire. Je doute fort que [George] Bellerive ait connu l'ironie, l'impatience et le juste équilibre d'un Pascal Poirier. Il aurait abordé avec plus de réserve et de prudence, comme l'a fait Monseigneur Camille Roy, la question du théâtre au Canada français. Disons en toute justice pour M. [George] Bellerive que son œuvre n'est pas celle d'un critique. Il a recueilli un peu partout, à la façon d'un chercheur, et sans en changer le style, l'analyse ou mieux les comptes rendus que firent les journaux des pièces mises à la scène ou lancées par quelques éditeurs.

En réalité, les critiques ne pouvaient porter leur jugement que sur un tout petit nombre de pièces, du moins de pièces susceptibles d'attirer l'attention publique. On peut citer les noms, en plus de celui de Pascal Poirier, de Charles Abder Halden, l'auteur d'une *Histoire de la littérature canadienne-française*, de M^{lle} Marie-Louise Milhau, professeur de français au McGill, de Fernand Rinfret, de Gustave Comte, de Roger Valois et de Marcel Dugas. Il est vrai que ces deux derniers s'en tinrent

366 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

à la dramaturgie française. Victor Barbeau, dans ses Cahiers – *Les Cahiers de Turc* –, beaucoup plus tard après eux, s'intéressa également au théâtre canadien. Leurs essais ne pouvaient se défendre de considérer la littérature dramatique au Canada qu'à la façon d'un simple intérim. Paradoxe, disaient-ils. Louvigny de Montigny, dans la préface des *Boules de neige*, a résumé leur pensée d'un mot : « Nous devons nous contenter d'œuvres d'amateurs. »

« Les causes de la malcroissance du théâtre – il parle de rachitisme – sont si multiples qu'il est difficile de les démêler des autres causes de dépérissement qui guettent toute germination artistique au Canada. » Le rachitisme, c'est par définition, la conséquence de la malnutrition. Nos auteurs, à l'exception de quelques-uns d'entre eux, qui, au siècle dernier, comme [Félix-]Gabriel Marchand, par exemple, ont voyagé en France, n'ont rien eu pour les guider, leur faire connaître l'esthétique de la scène, le style oral qui convient, les moyens ou plutôt ce qu'est la composition au théâtre.

Joseph Quesnel, établi ici avant 1790, et que l'on considère des nôtres, avait fréquenté les milieux de théâtre en France. Il avait déjà écrit plusieurs œuvres avant de quitter son pays.

Mais les autres qui vinrent après, comme Pierre [Petitclair], comme le poète Pamphile Lemay, comme le sénateur L[aurent]-O[livier] David, comme Joseph Marmette, comme Régis Roy, comme le Frère Marie-Victorin, car le savant botaniste a été tourmenté lui aussi par ce démon des lettres, comme Madame Raoul Dandurand, comme Ernest Choquette^{82*}, comme bien d'autres, qu'il serait trop long de nommer ici, auraient certes donné davantage s'ils avaient vu pour les conseiller, les éclairer, les corriger, à la fois le metteur en scène et le critique. Ajoutons que la plupart, pour créer leurs spectacles, ne pouvaient compter que sur des appuis sans doute généreux et enthousiastes mais en somme que sur les appuis, dis-je, de l'amateur. Puis il y avait les pudeurs de la scène. Des entreprises abhorrées ici et là. Il leur fallait, par exemple, vaincre certaines répulsions avouées ou non de l'élément féminin, à cause de la réputation de légèreté que valait à celui-ci, sans discrétion nulle part, de jouer les Rachel et les Sarah. Depuis 1800, c'est-à-dire depuis l'époque du curé Désiré Latour, de Notre-Dame, lui qui avait condamné du haut de la chaire ses paroissiens parce qu'ils voulaient « créer une pièce entre hommes », de Désiré Latour, dis-je, jusqu'à ces dernières années, le théâtre où Esther ou Chimène jouait en travesti était considéré comme pervers et dangereux. Mais voici que tout a changé avec l'avènement de sociétés comme celle des Compagnons de Saint-Laurent.

^{82*} Pierre [Petitclair], [*Griphon ou la*] vengeance d'un valet (1837), *La Donation*, *Le Brigand*, etc. ; [Félix-]G[abriel] Marchand, *Fatenville*, *Erreur n'est pas compte*, *Les Faux Brillants*, *Un bonheur en attire un autre*, etc. ; Pamphile Lemay, *Sous les bois*, *En livrée*, *Rouge et bleu* ; L[aurent]-O[livier] David, *Le Drapeau de Carillon* ; Joseph Marmette, *Il ne faut pas désespérer de rien*, *L'Intendant Bigot* et *François de Bienville* (ces deux derniers ouvrages adaptés de ses deux romans) ; Régis Roy, *Consultations gratuites*, *Nous divorçons*, *L'Auberge du numéro 3* ; F[rère] Marie-Victorin, *Charles Lemoyne*, *Peuple sans histoire* ; Ernest Choquette, *Madeleine*, *La Bouée* ; Mme Raoul Dandurand, *Rancune*, *La Carte postale*, *Ce que pensent les fleurs*, etc.

Revenons à la collaboration du metteur en scène. Une œuvre souvent ne peut être qu'une ébauche, qu'un modelage imparfait ou inachevé, qu'un projet où la pensée ne s'accorde pas toujours avec la plastique scénique. Quand on est porté, à une simple lecture de reprocher à nos écrivains du théâtre leur manque de cohésion, de relief et de style oral, les longueurs et les inanités de certaines scènes, on pense tout de suite à ce collaborateur, à cette conscience.

Des coupures nécessaires ici et là, des raccordements qui deviennent essentiels ; un personnage auquel il faut conserver la même silhouette du premier au cinquième acte avec ses particularités propres ; des phrases à débarrasser de leur superflu ; des entretiens à dépouiller de ce verbalisme si cher aux conteurs de bravoure chez nous ; le souligné des cris du cœur et des aveux spontanés ; un coup de pouce aux bons endroits, tout cela crée l'harmonie scénique, rend l'œuvre accessible et aimable.

Il y a des pièces, je devrais dire la plupart, où les héros qu'on fait mouvoir au milieu de la clameur des armes ou dans un mouvement de grande passion – hélas, souvent ennuyeusement littéraires –, qui ne sont à proprement parler que des alibis. On cherche où sont les vrais, les humains.

Qu'on ne s'étonne pas si dans le mélodrame de Louis[-Honoré] Fréchette, *Papineau*, le père de la dynastie des critiques nous affirme que le héros même y est de trop. « Papineau retranché », dit-il, « ce grand drame ne vaudrait que mieux ». Et pourtant, que n'a-t-on pas dit de cette pièce dans la presse ? Ce fut une avalanche d'éloges. C'était d'ailleurs le mot d'ordre de la grande presse du temps d'avoir non seulement des ménagements mais des enthousiasmes pour tout le monde. Pour connaître le ton du courrier théâtral en question, citons ce que disait un journal au sujet de *Papineau* :

La patrie, dans son orgueil et dans ses folles émotions de mère, presse sur son sein le sublime enfant qui d'un seul coup de son aile de poète, vient de la placer dans le monde des lettres à côté de la nation la plus avancée de la terre... Son grand drame historique, *Papineau*, vient de le placer au premier rang des auteurs du genre... La plus grande difficulté sera peut-être de savoir qui des deux fut le plus grand patriote, ou du héros ou de l'auteur... S'il était possible pour un homme de s'abîmer sous le poids de sa propre gloire, M. Fréchette avait de quoi s'abîmer.

Disons que les journaux ne pouvaient pas l'abîmer davantage. La chronique fait observer que [Louis-Honoré] Fréchette devait avoir la tête joliment solide pour ne pas avoir de vertige, pour ne pas succomber à la tentation de la gloire.

Véronica, triomphe du romantisme au Canada, fut accueilli de la même façon étourdissante. On chuchotait partout dans les salons que [Louis-Honoré] Fréchette allait en confier le premier rôle à Sarah Bernhardt, la Sarah d'avant les ennuis de la fameuse tournée à Québec. La chose n'avait rien d'étonnant puisque [Louis-Honoré] [Louis-Honoré] Fréchette passait pour le plus grand dramaturge d'Amérique. À défaut de la *Divine*, ce fut une Dame d'Arbely qui accepta le rôle. La pièce fut jouée au Théâtre des Nouveautés en 1905. Fréchette, comme tous les auteurs dramatiques,

368 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

fut pris d'angoisse le soir de la première. Peut-être reconnaissait-il que le courrier théâtral avait quelque peu exagéré. Toute la société élégante de Montréal et du Québec s'était donnée [*sic*] rendez-vous, comme on pense, à cette première. Or, un incident typique flairant l'ironie devait caractériser ce que le lendemain de la « première », on pensait de l'œuvre. [Louis-Honoré] Fréchette peu satisfait de son interprète lui avait envoyé une gerbe de fleurs avec ce mot : « À Madame d'Arbely, grande artiste quand elle veut ». Véronica répondit illico : « Remerciements à M. Fréchette, poète quand il peut ».

Certes, on reconnaissait en M. [Louis-Honoré] Fréchette un poète d'une très grande inspiration, un poète sincère mais on se refusait de reconnaître dans l'auteur des *Oiseaux de neige* un dramaturge comparable à Victor Hugo dont on disait non sans raison qu'il avait subi l'influence. Et la chronique fait observer malicieusement là-dessus que « lorsqu'on a le talent de M. Fréchette, on fait mieux que cela, on écrit *Les Deux Orphelines* ». Il est vrai que le poète avait déjà donné *Félix Poutré*, suivant la conception des drames à sensation de l'époque.

[Louis-Honoré] Fréchette, comme bien d'autres de nos auteurs, est un phénomène de dédoublement littéraire. Ses critiques en ont fait un ubiquiste. Il est périlleux pour un auteur de vouloir passer, avec la même veine, de la poésie au conte, du conte à l'œuvre dramatique et ainsi de suite. On reconnaît pourtant que le don de poésie confère celui de la dramaturgie. M. [Fernand] Rinfret, dans son *Étude sur les poètes canadiens*, étude parue au commencement du siècle, en parlant justement de l'œuvre de [Louis-Honoré] Fréchette, signalait ce danger : « C'est comme si un architecte construisait dans un même parc, et dans un même élan, un Trianon, un cirque et un monument funéraire tout à la fois. Certes, on trouve dans *Véronica* de forts jolies tirades, des strophes vibrantes, mais cela ne nous fera jamais considérer Fréchette comme un dramaturge » ([Fernand] Rinfret).

Les gaucheries abondent ici et là, des gaucheries qu'on trouve également dans les œuvres de [Félix-Gabriel] Marchand, de [Pamphile] Lemay et de [Ernest] Choquette. Il y a de ces gaucheries cependant qui seraient d'excellentes trouvailles dans une opérette ou dans un vaudeville.

Charles Abder Halden, en reconnaissant toutefois qu'il y a lieu d'espérer, écrit « que les pièces à la D'Ennery ne pourront jamais créer un théâtre national » et il se demande si « les idées de Bossuet », c'est son mot, n'ont pas réglé la question au Canada. Et il exploite une opinion courante dans les salons du temps, à l'effet que [Félix-Gabriel] Marchand et peut-être d'autres auteurs auraient subi à fond l'influence des auteurs français contemporains. Certes, il ne laisse planer aucun soupçon sur leur probité littéraire mais il y voit des rapprochements assez étranges. C'est ainsi que [Félix-Gabriel] Marchand, lors de son voyage à Paris, en 1850, aurait pu tirer profit des deux pièces d'Émile Augier, *Gabrielle* et *L'Aventurière*. Ce qui ne l'empêche pas de reconnaître dans l'auteur des [*Faux*] *Brillants* un écrivain de valeur. Ce qu'il a écrit au sujet des œuvres de [Félix-Gabriel] Marchand, d'autres l'ont dit des œuvres de [Louis-Honoré] Fréchette. Mais à l'examen, rien de plus faux.

M^{lle} Milhau, dans *La Revue canadienne*, d'il y a une trentaine d'années, en faisant observer que *Les Boules de neige* de M. [Louvigny] de Montigny était l'œuvre la plus intéressante du temps, n'a guère de tendresse pour les spectateurs, surtout quand ceux-ci constituent « l'élite intellectuelle » de Montréal. Or, dans certains milieux, on avait pris l'auteur à partie sous prétexte qu'un usage [immodéré] des canadianismes pouvait constituer un danger pour la langue. Et M^{lle} Milhau de faire observer que les termes créés par la langue populaire sont nécessaires au théâtre, si l'on veut créer de la couleur. Or, le public s'était esclaffé, « un public d'élite », expliquait-elle avec étonnement, « composé en grande partie de journalistes, c'est-à-dire de l'élite intellectuelle de Montréal ». Cette question des canadianismes, surtout quand il s'agit de la radio-dramaturgie, donne encore lieu aujourd'hui à des débats piquants.

Presque tous les personnages du théâtre d'avant la Grande Guerre que ce soient ceux de [Petitclair], de [Félix-Gabriel] Marchand ou de [Ernest] Choquette, portent à peu près la même livrée. La forme ne varie guère d'une pièce à l'autre. Les personnages sont aimables mais ils manquent de séduction. Pas beaucoup de spontanéité. Peu d'élan. Pas beaucoup d'attrance. Leurs meilleures intentions de fugue s'étiolent et trop souvent crèvent avant le dénouement. Quelques déclamations verbeuses comme dans *Véronica* ne changent rien au caractère du personnage.

Dans l'ensemble, ce théâtre peut être considéré comme un document sur l'esprit de l'époque. Les auteurs ne s'écartent pas des disciplines d'ordre moral qu'ils se sont imposées. À l'exception de ceux qui ont versé dans le genre patriotique, avec *Montcalm* ou *Dollard*, nos auteurs ont exploité le genre de la comédie de salon : c'est le chercheur de dot, le père intraitable, l'envieux, le calomniateur, bref, un tas de personnages que nos auteurs sont allés chercher dans notre bourgeoisie, après s'être inspirés, pour leur insuffler la vie, de passages peut-être de *l'Imitation* ou de quelque sermonnaire. Ici, nous sommes loin de l'individualisme de Molière et du sensualisme de Jean-Jacques, de ce documentaire de la névrose que fut le théâtre libre, cause de tant de déchéances.

Après la première Grande Guerre, l'évolution est plus marquée. Les écrivains de l'heure, ceux dont les œuvres au théâtre dépassent le simple exercice littéraire, Madame Yvette [Mercier-] Gouin, Marie-Claire Daveluy, Henri Letondal et l'auteur du *Presbytère en fleurs*^{83*} ont donné à la scène une quarantaine d'œuvres, c'est-à-dire qu'à eux quatre, ils ont donné beaucoup plus que ceux de la génération précédente. Leurs réserves accumulées d'études des classiques et des modernes, d'un apprentissage de la scène et aussi des conseils de comédiens d'expérience, professionnels comme amateurs, ont été certes profitables à un mouvement en faveur d'un théâtre canadien. Quand nous parlons d'amateurs, il faut dire que la petite scène a joué un rôle important en faisant connaître les œuvres canadiennes, les

⁸³ * Madame Yvette Gouin, *Marie-Claire, Le Jeune Dieu, Un homme, Le Plus Bel Amour*, etc. ; Henri Letondal, *Fred, Un jeune homme nerveux, Chérubin 1930, Point de fête sans lendemain*, etc. ; Marie-Claire Daveluy, *Aux feux de la rampe, Une heure de garde, La Bonne Parole, La Cloche du soir, Matin d'exode*, etc. ; Léopold Houllé, *Le Presbytère en fleurs, Le Député d'Ungava, Matines et laudes, Bien fol qui s'y fie, Grabouillet*, etc.

370 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

quelques œuvres que nous connaissons. Son public ne versait pas dans l'ostentation et ne figurait pas sur la liste des soupeurs mais il céda à un enthousiasme propre à rassurer les auteurs, propre à rassurer aussi les spectateurs. Auteurs honnêtes et sains pour un public également honnête et sain.

Madame [Yvette Mercier-]Gouin pose des problèmes en marge du thème éternel de l'amour. Henri Letondal verse dans le vaudeville et parfois exploite le Grand Guignol. Marie-Claire Daveluy découpe dans notre histoire des pages qu'elle sait rendre émouvantes. L'auteur du *Presbytère en fleurs* se plaît dans l'observation ; son métier le lui permet. Le Père Gustave Lamarche^{84**} s'inspire des Écritures. Philippe Panneton (Ringuet)^{85***} écrit un acte en vers, joue le premier rôle et ne récidive plus.

Il y aurait bien d'autres noms à citer mais ces auteurs suivent l'exemple de Ringuet. Un acte en vers, et c'est toute leur carrière. Quelques acteurs-auteurs s'enhardissent et donnent sous la rubrique abusive d'œuvres du terroir des pièces qui s'apparentent à la farce et qui, en réalité, ne sont que de lamentables caricatures de nos paysans, instruments de bas plaisirs que l'on tolère même dans les endroits où il ne faudrait pas.

C'est peut-être notre mal à chacun de nous tous d'avoir voulu être poète, romancier et dramaturge, bien que rien ne nous empêche de considérer les choses autrement. On a cru facile de créer des types, de les couvrir de symboles, de les faire évoluer sur un plateau dans un ordre que l'on croyait logique sans trop se rendre compte que ce jeu se fait à quatre : l'auteur, le metteur en scène, l'acteur et le critique. Mais il y a bien d'autres choses ; ainsi, l'art ne peut exister que si l'inspiration, la conscience et un solide métier se confondent dans une même pensée créatrice. Malheureusement, nos auteurs s'en sont tenus le plus souvent au bâclé plutôt qu'à l'écriture propre, à la recette plutôt qu'à l'image, au livresque plutôt qu'à l'observation.

Cela ne veut pas dire que les pièces que nous avons lues ne sont pas accessibles à la scène. Au contraire. En les retouchant, comme on le fait dans le cas de pièces adaptées à la radio, elles obtiendraient sans aucun doute la faveur du public.

À l'exception des œuvres documentaires, le roman canadien ne donne pas lieu à de très vastes achalandages. Mais il paraît que pour un jeune auteur, ça le place. Il y a des indulgences de ce côté-là. Quand un théâtre met à l'affiche le nom d'un auteur canadien, on y va pour la même raison. Cette raison est majeure : il s'agit d'une fête mondaine et d'un ordre de préséance bien établi dans la liste des invités.

Nos auteurs, il est vrai ne s'en font pas. Mais c'est leur tort de croire que leur œuvre dramatique doit être sans lendemain. Personne ne pêche par orgueil de ce côté-là. Au fait, les penseurs n'ont vu dans les tendances de la nouvelle génération d'écrivains, romans et théâtre, aucune religion de l'idéal, mais une vague doctrine dont le premier article était la négation de l'immortalité de l'œuvre d'art. On ne peut s'empêcher de rappeler cette parole d'André Gide, dont l'ambition pour lui, disait-il, n'était pas de réussir mais de durer : « Je ne prétends gagner mon procès qu'en appel.

^{84 **} Le R. P. [Gustave] Lamarche, *Jonathas*.

^{85 ***} P. Panneton (Ringuet), *Je t'aime, je ne t'aime pas*.

Je n'écris que pour être relu. »

Au cours d'une enquête faite chez les jeunes par une revue française, j'en oublie malheureusement le titre, on avait posé cette question, question de première importance, s'il en fut : « Pourquoi écrivez-vous ? » Or, il ne s'est trouvé personne qui ait répondu : « vouloir créer de la beauté ». Créer de la beauté, cela explique la sensibilité de la conscience, cette sensibilité que Bossuet traduit ainsi : « Il appartient à l'esprit de juger de la beauté parce que juger de la beauté, c'est juger de l'ordre, de la proportion et de la justesse. » Autrement, c'est rompre avec les traditions classiques, c'est faire table rase de toutes les réserves spirituelles au nom de la libre expression de la pensée, de la libre expression de l'art. Notre théâtre, tout comme notre roman, porte le sceau de cet illogisme, cela, moins par manque de courage que par le manque de foi. On s'en tient au provisoire, à la pochade, à l'essai sous prétexte que l'œuvre portée à la scène n'ira jamais plus loin qu'à la première ou à la dixième dans les cas exceptionnels. Comme si l'auteur jugeait son œuvre insuffisante et caduque déjà avant de la faire jouer !

Et s'il en juge ainsi, c'est parce qu'il sait que l'art au théâtre, je le répète, ne vaut et ne grandit que par le parfait alliage de l'idéologie et du métier, que par une consciencieuse collaboration et du metteur en scène et du critique.

Le catalogue que les chercheurs ont pu créer, offre sans doute quelque intérêt au point de vue documentaire mais il ne saurait constituer avec les meilleures pièces, un théâtre canadien parce que leur nombre au point de vue valeur est fort restreint. Il n'en reste pas moins que nos auteurs dramatiques ont fait preuve d'un courage, d'une fièvre, d'une volonté dignes des grandes vocations. Et parce qu'ils ont aimé si profondément cet art, beaucoup leur sera pardonné.

Léopold Houlé, « Retour des classiques » (1942)⁸⁶

On peut expliquer le fléchissement de l'art dramatique par l'abandon de toutes les initiatives de vie spirituelle aux suggestions d'un théâtre réaliste, d'un théâtre sans humanité, sans éléments de spontanéité, sans passion, d'un théâtre incompatible par conséquent avec la littérature et la psychologie. Théâtre de négoce avant tout, il n'a guère servi la cause de la pensée française à l'étranger. Maintes fois, on a jeté le cri d'alarme. Maintes fois, on a voulu se défendre contre les calomnieux qui voyaient dans cette littérature le tableau des vices d'une race en décadence et leurs aspects cliniques sans grand résultat. Finalement, on est allé frapper à la porte de ce qu'on appelait encore ces dernières années le musée poussiéreux de Corneille et de Racine. On ne prétendait pas faire revivre l'art dramatique comme aux temps jadis, c'est-à-dire comme aux temps de sa gloire, mais on reconnaissait volontiers

⁸⁶ *Mémoires de la Société royale du Canada*, vol. 3, t. XXXVI, section I, Ottawa, mai 1942, p. 59-69. Ce texte a été repris par l'auteur dans *L'histoire du théâtre au Canada*, Montréal, Éditions Fides, 1945, p. 153-170.

372 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

que le recours aux maîtres de la tragédie et de la comédie, c'était encore un moyen de refaire les consciences. Un problème se posait. C'est bien beau d'aérer sa maison mais il y a des lois d'hygiène qu'il faut absolument connaître et auxquelles il faut initier le grand public. Or, ce grand public – qu'il soit de France, d'Angleterre ou du Canada – ne connaît guère les chefs-d'œuvre du théâtre. Il faut les lui apprendre, lui révéler ce qu'ils renferment de beautés.

Nos bacheliers parfois ne les connaissent pas davantage. Eux aussi ont besoin de la révélation. Un trop grand nombre les méconnaissent ou s'en désintéressent sous prétexte qu'ils sont d'une ennuyeuse langueur et que, par conséquent, ils sont incapables de « faire des salles ». Le sport, le cinéma et surtout le « *husting* » comme moyen de rabattage sont excellents, mais pas Corneille. Certes, il ne s'agissait pas de vouloir reconquérir ou conquérir le cosmopolite mobile et fuyant, celui du paraître et des petits soupers, car les efforts de ce côté auraient été peine perdue. Toute dépense d'énergie dans ce sens aurait frustré les groupes juvéniles de leur part aux fêtes de l'esprit, eux prêts à tous les actes généreux que suggère l'enthousiasme dans l'idéalité professée par les écrivains classiques.

Nous n'avons pas échappé chez nous à la torpeur qu'ont fait naître au sein des classes populaires et parfois au sein des classes instruites, la scène réaliste et la scène burlesque. Le théâtre et la page du fait divers, concupiscence de la médiocrité avec ses meurtres, ses grèves, ses vols, ses gangsters et ses relents de la chaussée et de la morgue, n'ont pas manqué de coopérer d'ailleurs dans cette conspiration contre l'esprit. Ce malaise, cette atonie, ce relâchement des intelligences n'ont pas été, ces quelques dernières années, sans provoquer de salutaires réactions. Heureusement que nous reconnaissons nos faiblesses, à l'occasion, nous savons les rappeler. L'exemple qui nous est donné ailleurs a pu servir. Ainsi donc le préjugé par trop répandu chez ceux mêmes que la culture gréco-latine devrait davantage éclairer, nous fait entrevoir le théâtre classique comme un aspect particulier de l'histoire littéraire avec des noms et des dates pas plus et parfois aussi avec le souvenir de quelque pensum ou de quelque retenue les jours de congé.

Quant à ceux qui enseignent les humanités, (c'est ce que prétend encore le préjugé) la préparation d'un cours sur Racine ou sur Molière vaudra comme passe-temps et comme satisfaction autant que la préparation d'un documentaire pour une séance de la petite académie. N'oublions pas qu'un jeune homme et une jeune fille de vingt ans ne suivront le jeu de Chimène et l'exaltation amoureuse du Cid qu'avec des yeux de vingt ans. [Du] moins, espérons-le. Corneille avait trente ans lorsqu'il donna cette œuvre au théâtre. Là-dessus le préjugé ajoutera que l'humaniste ne sait se pencher que sur son manuel sans regarder plus loin et qu'il fixe l'âge des deux héros d'après le sien. Ainsi, Corneille n'aurait jamais rien connu des ardeurs et des chagrins d'amour qu'il eût pu avoir plaisir dans la suite à regretter. C'est encore voir dans la représentation d'*Athalie* ou de *Britannicus* à la séance de fin d'année en même temps que la satisfaction d'un répit pour les maîtres et une émulation pour les acteurs, un sentiment de fierté pour les parents quand leurs rejetons portent si bien la

chlamyde, la toge, la perruque blonde ou blanche des Zacharie ou des Joad à si peu de frais. Comme quoi les sacrifices des parents sont toujours récompensés !

Le théâtre classique, bousculé tour à tour par le théâtre romantique, par le théâtre naturaliste et par le théâtre symboliste serait aujourd'hui incompris. Et pourtant nous assistons à sa renaissance. C'est que la bagarre continue depuis le XVII^e siècle. Elle continue aujourd'hui avec tous ceux dont les irruptions, à ce qu'on prétend, vont toujours bouleverser le monde sans n'en rien trop changer cependant, comme les Stravinsky, les Picasso, les Céline, les Cocteau et qui encore !

On explique la phobie ou l'ignorance. C'est que la très grande majorité de nos gens, une fois leurs études terminées, ferment leurs livres pour ne plus les ouvrir. Même ceux qu'on considère comme les plus forts au collège, les premiers de classe, sont souvent frappés de cette espèce d'asthénie qui envahit l'individu au lendemain d'un amour défunt. Il y a parfois cependant des retours. Un souvenir de classe, une conférence, une émission radiophonique, un troisième centenaire de Corneille, un troisième centenaire de Racine provoqueront peut-être quelque curiosité, hélas ! moins par le besoin de nous émouvoir que par le désir d'une justification. On ne voudrait pas passer pour ignorants, si, par un fait extraordinaire, on vient vous entretenir de *Mithridate* ou des *Femmes savantes*. En tout cas, ce n'est pas l'appétit qui nous travaillera. Nous nous empresserons de lire l'une ou l'autre de ces pièces et il se peut qu'à travers notre désœuvrement, nous soyons touchés par la flamme de ces grands génies. Évidemment, ce ne sera pas un incendie, et nous n'aurons pas la prétention d'entrer dans le cortège des Sainte-Beuve, des Brunetière, des Sarcey, des Lemaître et des Mauriac, de tous ceux qui ont consacré des vies à l'étude des classiques, mais ce ne sera pas si mal. Et il nous arrivera volontiers de répéter ce mot quelque peu déconcertant dans sa suavité d'un critique qui affirmait que « l'on prend encore plaisir à Corneille ». Puis si parmi nous quelqu'un a de la lecture, s'il cherche et prend note, il rappellera ce mot de Robert Brasillach dans son *Étude sur Corneille* : « L'honneur et le devoir, certaine phrase de La Bruyère que tout Français vacciné et diplômé a expliqué au moins une fois et la clémence qui l'emporte sur la passion et l'amour de la patrie sur celui de la famille et l'amour de Dieu sur tous les autres, donnent à l'œuvre de Corneille une apparence de cours de stratégie mécanique et morale. »

Mais ceci s'applique aux gens sans tempérament qui voient dans le théâtre joué, dans la plastique des acteurs, dans le décor qui est à proprement parler un commentaire, un inutile prélèvement sur les études et souvent de leur aveu, une perte de temps.

Mais alors pourquoi l'étude des chefs-d'œuvre ? Pourquoi alors cette poésie du grand théâtre que l'on veut faire comprendre aux cours de littérature sans l'illustrer par le jeu scénique ? N'a-t-on en vue que la culture de la mémoire ? La poésie du théâtre surgit, dit-on, des contingences de couleur, de dialogue, de musique, de la plastique des interprètes, de la compénétration du fait visuel et du fait sonore ; elle naît plutôt du cœur même des personnages, à la pleine mesure d'un auteur épris de

374 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

ses propres personnages, de personnages qu'il a embellis, ornés de toutes les vertus, trempés dans tous les courages, de personnages qu'il a conçus dans la sublimation de son rêve, de personnages qui s'élèvent au-dessus de toutes les contingences humaines et de nos pauvres conventions sociales. Personnages de chimère, peut-être ! mais surtout personnages de rêve ! Voilà le théâtre. Et le théâtre, nous dit Corneille, c'est fait pour être joué.

Le semainier d'un journal de Montréal, Jean Béraud, en parlant des spectacles qui se donnent dans nos collèges, fait observer que l'on entretient encore « chez certaines gens la frayeur du théâtre comme celle d'une dégradation morale et intellectuelle ». J'en serais s'il s'agissait d'orienter nos jeunes gens vers la carrière dramatique, vers ce qu'elle comporte de dangers et de déboires. Mais on a le droit d'avoir des doutes sur cette clause accessoire, à savoir que le théâtre quel qu'il soit, comme le pensait Bossuet, est condamnable en tout et partout.

Si paradoxal que cela puisse paraître, le retour des classiques s'est fait par la grande porte de nos maisons d'enseignement. On a prétendu qu'une trêve des publications en France notamment avait permis cette rentrée de Corneille, de Racine, de Molière et des contemporains que l'on peut considérer comme classiques. En vérité, les éditions populaires de chefs-d'œuvre n'ont jamais été aussi en faveur. Les mauvaises langues diront que c'est faute de mieux. Il faut dire que bien avant la guerre, le mouvement existait, qu'il se généralisait et qu'il marquait non pas une étape mais la fin d'une évolution.

Cette évolution que l'on observe sur nos scènes collégiales depuis quinze à vingt ans, on ne saurait le nier, renverse toutes les idées que l'on professait au cours du siècle dernier. M^{gr} Maurault, dans son *Étude sur le Petit Séminaire de Montréal*, parle de la hantise des supérieurs de cette maison à l'égard du jeu scénique. « Des longues pièces, disait-on, font négliger les études courantes ; elles sont nuisibles à la piété ; elles occasionnent de graves désordres contre le règlement et tendent à développer chez les jeunes gens le goût des théâtres et des pièces dramatiques. » C'est ce que pensaient également les directeurs du Petit Séminaire de Québec et des autres maisons d'enseignement du pays.

Bossuet condamne le rire, proclame qu'on ne s'amuse pas quand on est chrétien et que Molière est le pire agent de corruption qui soit. Le Père Gillet, général des Dominicains, chapelain de l'Union catholique du théâtre en France, peu de temps avant la guerre, déclare que Molière en étalant comme il l'a fait nos bassesses, nos misères et nos vanités est à sa manière un défenseur de la morale et que le divertissement est nécessaire. Et, il en appelle à Saint Thomas^{87*}.

Au siècle dernier, dans nos collèges, on joue *Britannicus*, *Le Misanthrope*, *L'Avare* et dans nos pensionnats de jeunes filles, *Athalie* et *Esther*. (Les Dames de la Congrégation, en 1842, ont joué cette dernière œuvre de Racine.) Aujourd'hui, on joue dans certaines maisons, sans en modifier le texte et cela, en travesti, *Hernani*, de Victor Hugo et *Cyrano*, de Rostand. Une troupe de jeunes joue à l'Ermitage, dans

^{87*} Il faut dire que Bossuet ne représente pas la doctrine de l'Église à cet égard.

le cadre même de Saint-Sulpice, *L'Échange*, de Claudel, ce que l'on aurait trouvé joliment audacieux, il y a quelques années.

Hier, on s'en tenait à la norme d'une séance académique tout simplement. Certes, il y a eu de véritables prouesses, des actions d'éclat, dont les vieux journaux nous parlent avec émotion. C'est ainsi qu'au printemps de 1875, le Petit Séminaire de Montréal jouait *Antigone* de Sophocle. On ne saurait dire que cette œuvre parce que jouée en grec pouvait démontrer la vertu pédagogique de l'art dramatique. Mais des amours-propres avaient été piqués au vif. Les hellénistes ont leur coquetterie et leur passion. Ceux de Montréal ne pouvaient supporter qu'ils eussent été devancés dans cette voie par l'Université de Toronto. *Antigone* mise à la scène par Toronto ! Cela était l'inimaginable ! M. Flavien Laliberté, P.S.S. qu'on ne pouvait soupçonner d'aucune velléité théâtrale et M. Schickling, son collègue, musicien et poète, firent si bien avec les représentations de ce théâtre que la presse du temps, anglaise et française, d'habitude pas très émotive au sujet de ce genre de fêtes, parla de triomphes et de prodiges. Les rivaux, car il y avait des rivaux comme bien on pense, reconnaissaient sans doute le mérite de Saint-Sulpice mais ils voyaient en tout ceci et par-dessus tout, un tour de force de mnémotechnie. Ajoutons qu'une maison de Laval joua également *Antigone* et qu'un Collège des Jésuites mit à la scène les *Dialogues* de Lucien. D'autres fêtes littéraires du genre se répètent. Ainsi, en 1898, les élèves de McGill jouent *Rudens* de Plaute. Fête littéraire, oui ; démonstrations également de formation disciplinaire, de courage, de compréhension et de culture.

Les œuvres que l'on donnait aux temps jadis étaient arrangées, adaptées, corrigées selon le sexe. *La Fille de Roland* de [Henri de] Bornier, devient *Le Fils de Ganelon*. Puis avec le temps, les réserves sont moins grandes. On suit les dernières créations du répertoire français. On joue *Le Train de plaisir* de [Alfred] Hennequin. On coupe des scènes. On allège les textes. On fait des substitutions. On dilue mais le fond reste le même. Après la guerre de 1914-1918, les hésitations tombent. On risque le travesti et l'on n'escamote plus les répliques modifiées jusqu'alors selon que l'interprète est un collégien ou une pensionnaire. Les personnages du grand drame font peau neuve. Ces métamorphoses provoquent chez les camarades des interprètes moins bien partagés – ceux qui sont dans le parterre – de malicieuses réflexions. Dans ses *Études sur le théâtre*, Henry Bordeaux raconte : « Les jeunes filles autrefois jouaient *Esther* et *Athalie* ; les plus douces, celles qui avaient des cheveux blonds et une grâce timide, étaient désignées pour représenter la reine de Perse ou Jozabeth ou le petit Joas. Celles qui malgré l'âge avaient un peu plus de prestance et qui sur les joues trop fraîches recevaient un peu d'ombre de cheveux noirs étaient retenues pour les rôles d'Aman ou de Mardochée, de Joad ou de Mathan ou pour la terrible *Athalie*. »

Des rôles d'hommes conviennent à des jeunes filles, affirment des directrices et n'infirmen en rien le caractère de la pièce. Si par exemple, on confie le rôle de Chrysale, des *Femmes savantes*, à une demoiselle dont la taille dépasse ses camarades d'une coudée, l'illusion n'en souffrira pas trop surtout si elle accepte

376 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

l'injonction de la directrice : « Gonflez la voix, mon enfant ! Arrondissez et surtout, marchez en homme !... » Reconnaissons que la tâche, dans pareil cas, sera assez facile, car Chrysale qui est entouré de femmes, est un faible. « C'est souffrir trop longtemps, dit-il, et je m'en vais être homme à la barbe des gens... »

Un adolescent, celui de la petite maîtrise, si sa démarche n'est pas celle d'un joueur de football et si son maquillage est conforme à l'allégorie, interprétera sans danger et sans doute comme il convient le rôle de Pauline, de *Polyeucte*, « la plus honnête femme du monde qui n'aime pas son mari » !

Il y a quelques années (en 1935, plus exactement) on joue *Cyrano de Bergerac* dans un collège près de Montréal. Cette initiative ne manque pas d'inquiéter et d'émouvoir comme si la mise à la scène d'une œuvre romantique ne constituait pas une heureuse illustration du cours. Mais Cyrano !... Le Supérieur se réserve le soin d'avertir le public ! Il y avait de quoi ! « Des balcons, des clairs de lune, un baiser ! » Comme on craignait de le voir tout bouleverser, c'est-à-dire de supprimer ce qui pouvait paraître quelque peu aventureux dans un collège, l'opinion intervint ! Mais enfin si vous faites des coupures, la pièce sera manquée !... Or Roxane vint au balcon ! Elle fut ravissante et ovationnée. Elle oublia son sexe après la chute du rideau et les scandalisés lui pardonnèrent tout.

La chronique montréalaise déclare que l'illusion scénique avait été parfaite. Henri Letondal écrivait au lendemain de ce spectacle :

De simples élèves plus ou moins doués pour le théâtre et dont la diction doit s'exercer pendant la récréation au langage « *tough* » des exercices physiques ne sembleraient pas destinés à première vue à l'interprétation des vers classiques ou romantiques. Ils sont patiemment stylés par des maîtres qui ont de l'idéal. Chacun possède l'intelligence de son texte et le joue avec son propre naturel. Aussi, personne n'est ridicule et cela ne sent pas la parodie... Serait-ce du théâtre de collège que nous viendrait ce renouveau artistique destiné à former les goûts du public et à préparer des auditoires pour cette scène nationale dont nous rêvons depuis vingt ans ?

Le père Louis Lefebvre, des Clercs de Saint-Viateur, dans une édition de *L'Étudiant* consacrée au théâtre, après avoir expliqué « que le naturel ingénu des jeunes comédiens supplée en partie au jeu artistique des professionnels » et que « le théâtre au séminaire est avant tout un complément de culture générale », rappelle que ce qui est excellent pour les élèves dans la représentation des œuvres de réelle valeur, l'est aussi pour le public. « Les séances que l'on donne ainsi dans les collèges et dans les pensionnats ont en même temps pour but la formation intellectuelle, morale et esthétique des spectateurs. »

Voilà notre objet ! Il faut aller au peuple en lui offrant des spectacles capables de l'édifier et pourquoi pas avec Racine et Molière ? Et pourquoi pas avec Claudel et [Henri] Ghéon ? On va [se] récrier : mais n'allez pas donner des œuvres qui portent déjà un élément déficitaire. Ce sera un fiasco ; le public ne vient pas au théâtre pour juger, pour admirer sous prétexte qu'on lui a dit que c'était l'admirable et que cela

suffit ; il vient pour se divertir et non pour bailler. Il faut au peuple d'essoufflantes rengaines comme *Les Deux Orphelines* ou *La Dame aux camélias* et non de belles conférences dialoguées, de beaux débats académiques sur la vie sociale, bref sur tout ce qui sent l'imprimé de propagande, le tract des sociétés d'études.

À cette présomption, Paul Ginisty, dans une étude sur le mélodrame, répond ainsi :

Il paraîtrait assez monstrueux, aujourd'hui, qu'il y eût un art pour le peuple, une langue pour le peuple, des moyens scéniques pour le peuple. Les représentations populaires des chefs-d'œuvre classiques attestent que la foule est parfaitement accessible à la beauté pure et ces anciennes théories de la nécessité d'un art secondaire sont en contradiction absolue avec nos idées actuelles. Le pauvre mélodrame d'antan qui semble aujourd'hui comique où il ne pensait pas l'être, fit l'éducation du parterre et des galeries, éveilla bien des curiosités et quand il aborda les sujets historiques, apprit, d'une façon un peu étrange parfois, des noms devant être connus de tous⁸⁸.

Pendant vingt-cinq ans, le Théâtre National [Français], à Montréal, un théâtre qui n'avait de national que le nom et quelques théâtres de tournée prodiguèrent le pathétique et le rire à bouche-que-veux-tu aux mères de famille qui ne croyaient pas, en y conduisant leurs filles « les exposer », comme elles disaient. Et si curieux que cela puisse paraître, le mélodrame comportait une leçon de morale. La structure uniforme permettait dans la précipitation d'une dizaine de tableaux, parfois d'une quinzaine, le jeu de l'amour et du malheur, le triomphe de la vertu et le châtement du crime avec, comme personnages de premier plan, une jeune fille, ange de bonne conduite, le traître ou le cynique ambitieux, cachant sous les plus beaux atours les pires souillures, l'honnête homme, sauveur et protecteur grandiloquent de l'affligé et enfin, le comique, pour endiguer les flots de larmes du parterre. Tout le monde était heureux. En cela, écrit Faguet, c'est l'homme des cavernes qui agit en nous. Scapin n'osera pas changer cette très simple formule. Et puis, n'est-il pas le paroissien des pères Oblats, de la rue Visitation ? Mais quand les entrepreneurs de spectacles voudront retenir les mères de famille que l'accommodant cinéma gagne déjà et de plus en plus, ce n'est pas avec le théâtre d'Henry Bataille ou de [Henry] Bernstein qu'ils réussiront. Leurs salles se videront. C'est ce qui est arrivé.

Or, comme l'a dit [Paul] Ginisty, ce public du mélo était gagné d'avance. Il voulait du théâtre. Pourquoi ne pas tenter l'expérience en lui offrant à l'occasion les chefs-d'œuvre et des œuvres dignes de ce nom. Les sceptiques répétaient : ne faites pas cette erreur, car l'emphase, la raideur, le déclamatoire, le redondant, surtout avec des mauvais acteurs, feront fuir et le public et vos derniers sympathisants. Pourtant !... Pourtant, les matinées classiques à Paris, du Paris d'avant la guerre et les initiatives du genre à travers la France n'ont pas seulement attiré l'étudiant et

⁸⁸ * Paul Ginisty, *Le mélodrame*, Paris, Louis Michaud, coll. « Bibliothèque théâtrale illustrée », 1910, 224 p., ill. [Cette référence bibliographique corrige les lacunes de la référence originale. NDLR.]

378 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

l'étranger mais tous les publics.

Et en Angleterre, que s'est-il produit ? On se demandait, les années dernières, ce qu'il fallait offrir comme divertissement aux centres d'industrie de guerre et aux camps militaires. Tournois de boxe, concerts populaires, radio, spectacles de variétés, « numéros » de cirque ? Qu'apporter d'original, de nouveau, de vraiment captivant, hors des grands centres, à quelque trois ou quatre cents milles de Shaftesbury ou à quelque trois mille milles de Broadway ? Les frais de déplacement – comédiens et décors – sont énormes. Mais voici qu'un directeur de tournées risque le tout au grand étonnement des agences. Car *Hamlet* et *Macbeth* à l'affiche, c'était un défi au bon sens, une mystification. C'était la défaite. Et le contraire arriva. Le correspondant du *Times* qui raconte le fait explique que c'était renverser des préventions absurdes. Les forts-à-bras des chantiers de guerre, aux représentations de ces deux œuvres, y prirent beaucoup plus d'intérêt et de plaisir qu'à celles d'allure bouffonne et souvent féroce des théâtres de quartier. Pour Oxford et Eaton, c'était toujours « le classique » avec son contingent de « *scholars* », mais pour le popolo, c'était tout simplement « d'empoignantes bonnes pièces ».

L'expérience chez nous a été concluante. En 1937, un jeune prêtre de la Congrégation de Sainte-Croix, le père Émile Legault, dont on avait remarqué l'habileté et la sûreté d'exécution comme metteur en scène, est invité à donner un spectacle sur la place. C'était à Saint-Laurent. Il y avait enseigné les humanités. Son équipe est faite d'éléments quelque peu disparates, si l'on peut dire – étudiants et étudiantes, rapins, artisans, commerçants, etc. – mais il lui inculque si bien son profond sentiment pour l'esthétique de la scène, pour un théâtre propre, pour un théâtre d'art, que le premier spectacle est bientôt suivi de plusieurs autres, selon la même formule heureuse.

Le mouvement des Compagnons de saint Laurent attire l'attention en hauts lieux tant et si bien que le gouvernement du Québec envoie son directeur étudiant en France l'œuvre des [Jacques] Copeau, des [Henri] Ghéon, des [Léon] Chancerel, de tous les artisans de cette renaissance de la poésie dramatique à laquelle on a pu assister depuis dix ou quinze ans. Le père Legault pendant des mois s'initie à son métier, apprend à pétrir et à mettre en relief la matière parfois volcanique du théâtre. Il observe, prend des notes, demande conseil et il va d'une équipe à l'autre, chez les Compagnons de Notre-Dame, chez les Compagnons Routiers, de [Léon] Chancerel, chez les Compagnons du Théâtre Classique, à la Compagnie des Quatre-Saisons, partout où se prodiguent les laboratoires dramatiques pour la défense et la sauvegarde d'un très noble jeu, en tant qu'utilisation des loisirs, en tant que moyen de culture, en tant que service social. De retour au Canada, il se met à l'œuvre, convaincu de la nécessité de la restauration sociale, c'est-à-dire chrétienne, du chantier dramatique et retrouve dans « ses compagnons » non plus de simples participants mais des collaborateurs enthousiastes ; comédiens, techniciens, décorateurs, costumiers et accessoiristes. Ici, pas de vedette, mais l'anonymat ; une seule rivalité, entre eux, le courage. Il ne s'agit pas de former des acteurs professionnels ; il s'agit, tout en exerçant une

autre profession, de se divertir et de divertir le public dans l'atmosphère de l'art le plus émouvant qui soit. Et depuis 1938, on joue un peu partout. C'est le théâtre de masse. C'est le spectacle avec itinéraire de paroisses qui étonne et émotionne Henri Ghéon – Henri Ghéon dont l'ambition est de pouvoir réaliser pareil miracle au pays et dans l'esprit de [Charles] Péguy – *Britannicus*, *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*, du classique ; *Le Mystère de la messe*, *Le Noël sur la place*, *Le saint Laurent du fleuve*, vaste célébration populaire ; puis des œuvres de contemporains, œuvres d'une grande dignité. Le succès est assuré. Les résistances tombent car on a douté ici. Le théâtre d'art est compris autant que *Le Secret de la Carmélite* ou que cette lamentable *Aurore*, [*l'enfant martyr*].

À peu près dans le même temps, un autre religieux qui lui aussi avait professé les humanités, le père Gustave Lamarche, jugeant de l'importance sociale du théâtre spirituel, élabore des plans dans sa retraite du Scolasticat des Clercs de Saint-Viateur, à Joliette. Son laboratoire dramatique se propose en premier lieu de préparer les clercs à la parole publique, de les initier à la culture humanisante des chefs-d'œuvre. Mais sa vision de l'esthétique et de l'éthique du théâtre est plus vaste. Au début de 1939, il fait connaître son projet des Paraboliers du Roi qui iront eux aussi à travers la province de Québec et plus loin, encore plus loin si possible avec les bagages de Racine et de Claudel, les décors aussi de *Jonathas*. Ils mobiliseront les écrivains et les artistes canadiens. Et cette confraternité d'hommes et de femmes, grâce à une solide préparation, religieuse et artistique, grâce à leur désintéressement des valeurs marchandes du théâtre mondain, grâce à leur vocation éprouvée, fera rayonner la pensée dans sa manifestation la plus émouvante. C'est un grand projet, c'est un grand espoir.

On a parlé et l'on parle d'autres projets également généreux nés d'un besoin d'air, du besoin de dominer l'avilissant empire qu'exerce sur les cœurs et les esprits le théâtre morne de l'avant-guerre. Ainsi, il y a un mouvement bien ordonné, un mouvement dont on ne saurait trop apprécier l'importance et les vertus régénératrices, un mouvement qui rétablira l'équilibre entre la scène et le public. Cette communion qui permet au personnage du drame de se substituer au spectateur et d'agir pour lui – « par procuration », a-t-on dit – aura bientôt fait de débusquer tous les éléments nuisibles à l'homogénéité d'une troupe, à ses idéaux, à ses enthousiasmes, à savoir la sexualité, le cabotinage, les intrigues, la fausse réclame, la trop grande facilité.

Le théâtre communautaire suppose un état réceptif préexistant. On avait cru que certains spectacles, ceux du naturalisme, ceux du cinéma, ceux de la bouffonnerie qu'on désigne à tort comme divertissements d'inspiration folklorique avaient déformé le goût du public et l'avaient détourné à tout jamais du théâtre artistique. On vient d'avoir la preuve du contraire. Évidemment, il y aura toujours des perversions et des perversibles [*sic*]. La communion qui s'établit au moyen des succédanés passionnels du théâtre libre et des farces graveleuses de forains compromettra les faibles en leur faisant croire que la société est faite de viveurs, de ricaneurs et d'imbéciles qu'il faut suivre. Dans un autre ordre d'idées, les spectacles qui, sous prétexte de folklore, j'y

380 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

reviens, veulent nous faire accepter le jargon et la vulgarité comme des particularités linguistiques et sociales du type de chez nous, tombent sous la coupe de la censure, d'une censure qui devrait exister. Hélas ! trop de paroisses, trop de patronages, trop de cercles ont fait preuve de complaisance à cet égard.

Ayons confiance cependant. La masse du peuple a la vertu de la résistance et sait réagir à l'occasion. Ayons confiance puisque l'esthétique du théâtre – du théâtre littéraire, du théâtre humanisant, du théâtre réaliste spiritualiste, du mot d'un artiste – a plu et que savoir plaire, c'est gagner sa cause. Félicitons-nous de posséder tant de génies du verbe, tant de valeurs dont l'éclat respandit sans cesse à l'horizon de la pensée, à l'aube du jour qui nous apportera encore plus de lumière. Mais de grâce, sachons leur prouver notre reconnaissance d'abord en ouvrant nos « classiques », en les comprenant mieux, en les applaudissant quand ils reviennent à la scène, eux et les contemporains qui ont hérité de leur âme. Ce sera peut-être notre salut.

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Pour un théâtre national » (1942 [1936])⁸⁹

Quelques auteurs de pièces affirment l'existence, au point de vue répertoire, d'un théâtre canadien. Mais s'il existe un répertoire canadien où et quand se joue-t-il ? Ou, plutôt, pourquoi ne se joue-t-il pas ? Un répertoire qui ne se joue jamais, qui ne peut parvenir à mériter l'estime, à capter l'intérêt du public, n'est pas un répertoire de théâtre.

Ce qu'il nous faut, c'est un théâtre jeune, vigoureux, plein d'idées, bâti sur des situations, sur des thèmes inspirés par notre vie nationale.

Jamais nos pièces de bibliothèque ou d'anthologie ne pourront soutenir l'éclat, aujourd'hui fulgurant, des feux de la rampe. Sous les pinces lumineuses s'en dégagerait une poussière qui dénoncerait leur vétusté aussi crûment que celle de ces costumes longuement usagés, dont les coutures menacent, à chaque geste, de craquer. Ce n'est pas avec de tels oripeaux, si voyants soient-ils, qu'une scène canadienne réussira à s'instituer de façon permanente.

Il suffirait pour en faire la preuve, que l'une de nos troupes, professionnelle ou amateur, tentât une rétrospective à même notre répertoire dramatique, depuis Quesnel, Marchand, Gérin-Lajoie, Fréchette le tragique, jusqu'à... Ne nommons personne... Mais qui osera une telle entreprise ?

L'effort de quelques apprentis dramaturges est courageux, mais nous doutons qu'ils soient assez puissants pour assurer à une troupe permanente 300 représentations par année, et surtout un répertoire de qualité.

Voici quelques passages révélateurs d'une lettre qui m'est venue accompagnée d'un livret d'opérette.

« Vous avez écrit qu'il n'y a pas d'œuvre canadienne. Je me permets de vous

⁸⁹ *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1942 [1936], p. 185-227.

en soumettre une. Il n'est pas question de chef-d'œuvre bien entendu, mais enfin, je crois, ceci jugé en homme de théâtre (je suis acteur), qu'elle vaut une lecture. Je traite un sujet canadien ; l'action se passe entièrement dans notre province, quelques années après le traité de Paris.

« ... Je suis auteur de vingt-deux œuvres [?] représentées sur les scènes montréalaises. Ces pièces ont été écrites en moins de quatre ans, à raison de quatre jours de travail par pièce. Pour l'opérette que je vous envoie, j'ai pris un peu plus de temps et de réflexion, de façon à produire quelque chose de plus solide et de moins "cliché". Tous mes "péchés" précédents sont dus au besoin d'argent, car il faut retenir que trois jours, un an ou dix ans de travail ne donnent que 50 piastres grand maximum pour une semaine de représentations dans nos théâtres réguliers. C'est pourquoi, lorsqu'on n'est pas riche et que l'on a quelques ressources, quelques idées, il ne faut pas les exploiter en dix ans sur une pièce, mais au contraire écrire une vingtaine de "stupidités", si l'on veut tirer quelque profit de la littérature dans notre bonne ville de Montréal et particulièrement au théâtre... »

Que penser de cet état de choses ? Cela ne prouve-t-il pas qu'il est temps de plaider la cause du théâtre canadien avec sérieux, en renonçant pour une fois à proclamer : « Mais nous avons tout ce qu'il faut ! C'est l'argent seul qui manque ! »

Non, il n'y a pas que l'argent qui manque. Une éthique du théâtre, comme l'éthique du commerce qui exige la qualité avant la quantité, devra régner ici avant que nous puissions accomplir quoi que ce soit de remarquable. La conception du théâtre comme art et non comme commerce devra prévaloir sur « le besoin d'argent ». Il ne faudra plus qu'on gave le public de « stupidités ». Il faudra que ceux qui écrivent pour le théâtre ne mesurent pas la valeur d'une pièce au nombre d'heures, de jours ou d'années consacrés à sa composition. Il faudra qu'on sache ce que c'est que la composition dramatique, et qu'il ne suffit pas de traduire en dialogue une action romanesque pour être sacré dramaturge.

Jamais on n'a songé à doter nos universités de classes de composition dramatique. Peut-être a-t-on cru qu'un tel enseignement n'a pas son utilité. Ou serait-ce qu'il ne convenait pas d'encourager les jeunes gens désireux de cultiver des dispositions scéniques ?

Le malheur est que le premier venu se sent le courage d'écrire pour le théâtre. Et s'il cède à cette inclination, c'est sans aucune des armes qu'il aurait pu trouver au cours universitaire, et sans lesquelles personne ne devrait songer à aborder la scène.

Des cours de composition dramatique ajouteraient à la culture de l'étudiant le moins enclin à s'occuper de théâtre. Si l'on a jugé utile de les mettre au programme des universités européennes et américaines, il est évident qu'en un pays où les conférences, où les revues critiques sur de tels sujets font tellement défaut, ces cours sont nécessaires. Nécessaires non seulement à celui qui veut écrire, mais en général à celui qui va au théâtre, tout comme une certaine culture musicale est d'un grand secours à celui qui va au concert.

La revue de ce que les générations précédentes nous ont légué comme pièces

382 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

n'est guère satisfaisante. La plupart de ces auteurs ont écrit d'instinct, sans connaître les lois de la composition dramatique. Ce qu'ils ont produit ne fait foi que d'une formation littéraire, et si le style atteint parfois certaines hauteurs, la conduite de l'action, l'exposition du thème, la présentation des personnages démontrent pleinement l'ignorance du métier. On les en excuse aisément, puisqu'ils écrivaient sans prétention, en se sachant peu préparés à ce genre, et dans le seul but de captiver un soir ou deux l'attention de leurs amis et du public.

À la lecture, quelques-unes de ces pièces font encore illusion. Mais on ne pourrait sans risque les admettre à un répertoire permanent. Autrefois, comme cela arrive aujourd'hui, les auteurs se faisaient jouer devant un public souvent composé en grande partie d'amis et d'admirateurs personnels. Il est donc difficile de se fier aux chroniqueurs du temps sur le sérieux du succès enregistré. Il est plus sûr de relire la pièce en se plaçant au point de vue du spectateur actuel.

Signes de culture

Avant *Maria Chapdelaine*, on se demandait avec surprise comment il se faisait que notre pays fût si peu ou si mal connu de l'étranger au point de vue intellectuel, géographique et ethnique. Entre autres mérites, cet ouvrage d'un Français bien canadienisé comme littérateur eut celui de nous faire comprendre la portée énorme que peut avoir l'œuvre littéraire. Nous nous surprîmes à palabrer longuement sur le sens que le romancier avait donné à notre vie nationale, et sur le jugement auquel il nous exposait de la part du lecteur européen. D'un coup, un modeste ouvrage d'imagination réussissait mieux que tous les discours politiques, mieux que le rayonnement de nos affaires et de nos industries, à faire de nous le point de mire de l'univers pensant. Il y avait certes de quoi réfléchir...

Dans le domaine du théâtre, nous n'avons pas encore eu de *Maria Chapdelaine*. (Il n'est pas question de nier qu'il existe plusieurs adaptations plus ou moins adroites de ce roman pour la scène.) Aucune œuvre canadienne de théâtre n'a mérité l'honneur d'une traduction et encore moins de représentations réussies à l'étranger. Aucune ne fait foi de nos dons en dramaturgie aux yeux du spectateur de France. Autant dire que pour celui-là le théâtre canadien n'existe pas !

Il est assez étonnant que des peuples moins prospères que le nôtre, exposés tout récemment encore aux bouleversements nationaux, comme par exemple les Tchèques, soient plus riches que nous dans le domaine scénique. Leur culture est plus ancienne que la nôtre, c'est vrai. Mais qu'un art national du théâtre soit né à travers leurs conflits intérieurs et extérieurs, pendant même que s'épurait et prenait position une langue qui ne s'était jamais auparavant fait entendre au théâtre ; qu'en quelques années y soient surgis des dramaturges cités partout pour leur haute conception de sujets et de mises en scène, voilà qui ne peut manquer de faire honte à notre indigence. C'est l'exemple d'un peuple qui apprécie la valeur éducative du théâtre, qui reconnaît son importance comme agent de nationalisation de la pensée,

son influence sur la purification et la mortification de la langue, sa puissance de propagande.

La presse de Prague décrivait le Théâtre National en ces termes : « Il fait l'orgueil de la capitale et traduit l'idéal de la nation, dont les efforts et les sacrifices ont contribué à son édification. »

Nous sommes en contact constant avec le monde théâtral étranger, par les tournées françaises, anglaises, américaines. Nos étudiants rapportent leurs impressions de soirées passées à Paris, à New York et à Londres. Le film, étranger toujours, nous a rendu familières les formes dramatiques en cours aux États-Unis, en France, en Allemagne. Enfin nous connaissons le répertoire des « miracles », de la Grèce et de la Rome anciennes, de la France, vieille et moderne...

Il faudra bien tout de même que la presse canadienne dise un jour, elle aussi : « Il fait l'orgueil de la ville et traduit l'idéal de la nation, dont les efforts et les sacrifices ont contribué à son édification. »

J'ai entendu en ces dernières années plusieurs pièces d'auteurs canadiens. J'ai fait surtout les constatations suivantes : d'abord qu'il ne faudrait pas dire que ce sont des pièces canadiennes, ensuite que nos auteurs manquent remarquablement d'audace.

Pourquoi dit-on d'une pièce qu'elle est française, allemande, italienne ou américaine ? Parce qu'évidemment elle porte des traits distinctifs ; une amoureuse française ne raisonne pas comme une Américaine, et il est bien certain que placés dans la même situation un personnage italien et un personnage allemand l'envisageront différemment. Leur esprit et leur langage ne seront pas les mêmes, parce qu'il y a chez chacun un atavisme contre lequel on ne se défend pas, que leur esprit a été moulé dans des circonstances nationales ou domestiques qui diffèrent.

La première observation qui m'est venue en entendant ces pièces écrites chez nous, c'est que leurs personnages parlent comme parleraient des personnages français. Il n'y a pas chez eux un trait de caractère, une pensée, un cri qui révèlent l'empreinte de notre façon de vivre ou de notre « mentalité ». Ces personnages subissent leur sort ou s'en défendent, parlent et agissent comme des êtres sans attaches nationales, comme parlent les greluchons sentimentaux de M. Jacques Natanson ou les enamourées de M. Henry Bataille.

Je me demandais, en écoutant ces pièces, si reprises dans une cinquantaine d'années, elles allaient apporter à cette génération-là un portrait bien caractérisé de notre époque. Eh bien ! non. Ces personnages-là sont de tous les temps, en ce sens qu'ils n'ont ni âge ni identité précise. Est-ce à dire que cette pièce aura l'heureux sort de ne pas vieillir ? Non, il ne faut pas confondre une revue d'actualité avec une comédie de répertoire.

Et j'en viens à ma seconde constatation : le manque d'audace. La jeunesse d'aujourd'hui est bien pusillanime ! Elle s'affuble d'une sagesse et d'une prudence prématurées. Non seulement ces personnages ne disent-ils rien qui nous éclaire sur l'esprit de notre temps, mais ils ne risquent pas une parole qui ne soit du banal bavardage de tous les jours. Pas la moindre esquisse de thèse ou d'opinion ; tous

384 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

ces personnages parlent comme des petits enfants bien sages. La forme de leur conversation est celle de personnages déjà entrevus ailleurs, au théâtre ou entre les couvertures d'un livre. Il y manque une vie nouvelle, des idées d'aujourd'hui et d'ici. Ils parlent bien, ces gens, très bien, mais hélas ! ils ne disent rien ou du moins rien de neuf. Leur idéologie est toute faite, leur conversation aussi. Leurs sentiments mêmes sont stéréotypés.

Et pourtant, nous constituons ici une nationalité fixée au milieu d'étrangers, qui a ses aspirations propres, ses ambitions chaque jour contrecarrées, qui a ses faiblesses aussi, qui commet des erreurs, et que tente souvent le jeu facile d'en rejeter le poids sur d'autres. Il n'y a pas que des débats d'ordre patriotique, il y a ceux des sentiments ; il y a des conflits dans toutes les classes de notre petit monde qui combleraient de joie et d'inspiration un nouveau [Eugène] Brieux ou un François de Curel.

Mais nous sommes, paraît-il, de race passive. On nous montre des gens qui se laissent faire sans se défendre. Jamais on n'ose faire ce que Dumas père professait : « Quand j'ai deux personnages qui ne doivent pas se rencontrer, je les f... en présence l'un de l'autre. »

Le théâtre, c'est cela. Une suite de petits conflits greffés autour d'un conflit de sentiments ou d'idées assez important pour servir de trame générale. Le théâtre, ce n'est pas une œuvre de pitié ou de sympathie, c'est de la vie ! Les mêmes vieux conflits, les mêmes sentiments, les mêmes émotions, mais chez des personnages nouveaux, issus de la vie et non de la bibliothèque. Et si le dramaturge évoque le passé, au moins qu'il nous montre qu'il vit encore, qu'il a les yeux ouverts sur ce qui se passe autour de lui. Et qu'il ait de ses propres conceptions de la vie, qu'il agite l'esprit des spectateurs d'idées nouvelles et leur ouvre des horizons inaperçus. Qu'il ose enfin se faire discuter, après s'être si longtemps contenté de se faire féliciter !

Nos auteurs de théâtre, nos romanciers, nos poètes rééditent à qui mieux mieux les affabulations, les rêveries de leurs prédécesseurs. Les problèmes d'aujourd'hui, le journaliste est seul à les discuter, de façon forcément incomplète. Le thème le plus nouveau que l'on ait tenté de traiter – on l'a d'ailleurs présenté de toutes les façons, et jamais encore de façon bien convaincante – est celui de la désertion de la terre.

De la vie des affaires, des usines, des arts, de la rue, personne au théâtre ne nous a encore parlé. Le théâtre d'idées nous manque totalement, et il est impossible de prévoir quand on osera s'y attaquer.

L'écrivain de théâtre doit travailler pour l'avenir. Les histoires de tous les pays nous font connaître ce qu'exprimaient la littérature et le théâtre à leurs grandes époques. Le dramaturge faisait le point dans l'évolution des idées. À côté du politique, parlant pour la nation, il exprimait les pensées, les tendances, les espoirs des individus, de la race, et c'est l'ensemble des écrits d'une époque qui peut nous renseigner le mieux sur l'esprit collectif d'un peuple, parce que chaque écrivain représente une classe ou un milieu.

Un répertoire

On doit se mettre à écrire pour le théâtre, mais à la condition expresse d'avoir quelque chose à dire et de savoir comment le dire.

Pour avoir des pièces, il faut former des auteurs. Et tout comme l'enfant, pour lire et écrire, doit avant tout apprendre son alphabet et sa grammaire, il faut de toute nécessité qu'avant de s'attaquer à un sujet de pièce l'apprenti dramaturge connaisse l'alphabet et la grammaire du théâtre, c'est-à-dire les règles de la composition dramatique, l'histoire du théâtre, les exigences de la scène, les principes élémentaires de l'art en tous ses domaines. Quelle belle école de théâtre il nous reste à fonder !

Les Américains ont un adage qui les a fort bien servis à la scène aussi bien qu'à l'écran : « *The story is the thing* », c'est-à-dire : l'intrigue compte avant tout ! La formule est certes discutable, et les théoriciens de l'art à la scène et à l'écran n'ont pas manqué de s'y attaquer fréquemment. Ce qui est indéniable, c'est qu'elle est pratique.

C'est cette formule, avec tout ce qu'elle a de puéril, qui a conquis la foule de tous les mondes au cinéma américain. Car ce que le public demande avant tout, c'est de la matière dramatique : c'est-à-dire un récit qui touche le cœur, qui joue avec les émotions, dépeint les sentiments et la vie, qui enfin laisse aux auditeurs l'impression d'avoir vécu quelques heures une existence différente et d'en sortir sinon plus heureux du moins avec des sentiments nouveaux. Introduisez le spectateur parmi des êtres qui lui feront oublier la routine de sa propre vie, des êtres imaginaires mais vrais, en qui se refléteront les rêves et les ambitions de la masse. Pour cela, il ne suffit pas d'observer et de comprendre la vie, il faut encore connaître la technique de la dramaturgie, grâce à laquelle on affirmera sa faculté d'intéresser ou d'amuser, on fera parfaitement valoir son tour d'esprit particulier et la qualité de son inspiration.

Supposons donc qu'un théâtre national, subventionné ou privé commandité, fonctionne régulièrement.

Cette scène canadienne, logée dans un immeuble spécialement érigé pour elle selon les plans d'un architecte connaissant bien le théâtre et ses exigences modernes, a été vouée exclusivement à la représentation d'œuvres de langue française.

Avant de songer au choix du directeur et à la composition de la troupe, on aura discuté du choix du répertoire.

On aura hésité longuement devant les classiques français. C'est si vieux, diront les uns. C'est tellement difficile à interpréter de façon intéressante, diront les autres.

Devant le répertoire 1830, les objections se seront aggravées. C'est plein d'immoralité, avanceront quelques esprits qui pourtant devant *Phèdre*, devant *Le Cid*, qu'on leur a appris à respecter, n'auront pas bronché. D'autres objecteront : « Tout ça, c'est devenu aussi très vieux, aujourd'hui nous ne sommes plus romantiques, les tirades nous horripilent, la déclamation est devenue insupportable... »

Puis on en arrivera au répertoire moderne français. Mais là encore, plus que jamais il sera question de morale. L'un n'admettra pas qu'on offre au public du Henry Bataille, l'autre conspuera Georges de Porto-Riche ; un troisième réclamera

386 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

exclusivement du Henri Ghéon et du Paul Claudel, pour se faire aussitôt répliquer par un quatrième que le public ne va pas au théâtre pour s'embêter... Bref, l'accord paraîtra impossible, et quelque homme de théâtre égaré parmi ces « connaisseurs » venus de partout suggérera, sans rire que *Les Deux Orphelines* et *Félix Poutré* conviendraient sans doute à tout le monde...

Mais tout à coup quelqu'un aura une idée bien originale et s'écriera :

– Mais puisque nous voulons créer une scène canadienne, jouons-y des pièces canadiennes !

– Très bien, s'exclamera quelque représentant de sociétés nationales.

– Mais où en trouver, des pièces canadiennes ? demandera un autre.

Et alors le débat reprendra. Pour l'un *Les Faux Brillants* est une œuvre très spirituelle, alors que pour un autre son esprit est facile et vieilli. Un ancien élève du collègue de Nicolet avancera timidement que peut-être *Le Jeune Latour*... Mais tout de suite son voisin fera entendre que l'œuvre de [Antoine] Gérin-Lajoie manque plutôt de gaieté... On consultera ainsi de bout en bout la liste des pièces canadiennes.

On parlera enfin des pièces écrites depuis quelques années. Quelques auteurs présents tressaillent d'espérance. Mais le procès des pièces dites « historiques », des levers de rideaux dits spirituels et plus ou moins canadiens, sera vite fait.

Finalement, la seule solution pratique, il semble, qu'on puisse adopter, se fera jour. À chaque époque du théâtre français, on cueillera cinq ou six pièces, pour compléter ce noyau de répertoire avec deux ou trois pièces canadiennes anciennes et cinq ou six nouvelles.

Dans une chronique, M. Robert Littell, du *New York World*, mettait ses lecteurs au défi de lui nommer un dramaturge canadien et un dramaturge mexicain.

La pointe nous montre d'abord qu'il nous faudra composer d'autres pièces que celles dont certains s'enorgueillissent si nous voulons nous affirmer au théâtre. Ensuite que l'on attend quelque chose de nous ! Hé oui ! puisqu'on se demande s'il existe des dramaturges canadiens, c'est que la situation actuelle paraît anormale et qu'on ne comprend pas pourquoi notre peuple n'a encore rien produit, pas même une œuvre, qui porte ses caractéristiques et dont le ton soit nettement, indubitablement canadien.

Pour nous, qui connaissons notre situation, nous sommes moins portés à nous étonner. Nous avons des excuses, souvent redites : jeunesse nationale, préoccupations ethniques et économiques passant avant celles de l'art, orientation éducationnelle trop limitée par les nécessités d'une carrière professionnelle ou commerciale, manque de formation artistique, etc. Tout cela, nous le savons. À quoi bon y revenir sans cesse ? Il vaut mieux rechercher par quels moyens pratiques, les seuls valables, on peut commencer à former des dramaturges, des metteurs en scène, des interprètes ?

Ce sur quoi il faut insister surtout, c'est la nécessité de l'étude en matière de théâtre, tout comme en musique ou en peinture. Ces études n'existent pas ; il faut les organiser. En parlant de théâtre national, songeons à se demander ce qu'on y jouera de canadien.

Actuellement nos troupes se soucient-elles de l'origine des œuvres qu'elles

jouent ? Le public s'en soucie-t-il davantage ? Non pas. Les groupements amateurs, professionnels aussi, jouent ce qui peut faire recette, et le public va entendre ce qu'il croit devoir l'intéresser ou l'amuser. À cela se résume présentement la situation : le souci de vivre chez les uns, le désir de passer une « bonne » soirée chez les autres. Que l'auteur soit tchécoslovaque, canadien ou chinois, cela ne compte pas.

Or, il faudra qu'un jour cela importe. Il faudra que dans cinq ans, dans dix ans ou plus tard, le public canadien préfère assister à un spectacle qui traduise ses propres pensées, qui évoque sa vie de tous les jours, qui fasse vivre devant lui des gens « de sa connaissance », ou autrement il n'y a pas d'avenir pour la dramaturgie canadienne.

Cette mentalité du public, on ne l'obtiendra qu'en lui donnant peu à peu le désir, le goût des choses canadiennes à la scène. Cette réaction, on la suscitera en faisant voir autrement que par des mots l'intérêt d'un théâtre national, en formant des écrivains et des techniciens de la scène.

Tout cela est bien complexe. Par où doit-on commencer ?

Par le commencement. Il n'y a pas d'art sans métier. Et « l'artiste » sans culture n'est pas un artiste.

Dans une entrevue accordée aux journalistes montréalais Sir John Martin-Harvey, l'illustre acteur romantique anglais, a parlé il y a quelques années d'un théâtre national pour le Canada.

Sir John a rappelé que le très honorable Mackenzie King lui a parlé d'un théâtre national et lui a affirmé que l'idée est en marche. Il serait bon de savoir si l'idée doit attendre que la politique lui trace la voie ou si, pour une telle cause, on saura éviter quelque conflit de partis, toujours susceptible de prolongements pouvant dégénérer en retards très graves. Et s'il est un champ d'action où nous avons déjà trop tardé à agir, c'est bien celui du théâtre.

Cette entrevue du premier ministre du Canada et de Sir John pouvait inspirer, de toute façon, certains espoirs. Ce qui nous paraît moins réconfortant, c'est la conception qu'on semble disposé à adopter dans l'établissement d'un théâtre national canadien.

Sir John disait, en effet, qu'une telle institution pourrait servir aux troupes de tournée, à la présentation de films britanniques, aux concerts, ainsi qu'en dernier lieu, aux représentations des troupes canadiennes. Or, cette conception d'un théâtre national pour le Canada nous paraît pour le moins étrange...

Si nous parvenons un jour à posséder un théâtre national, qu'on nous permette tout de même de l'affecter d'abord au développement d'un art du théâtre canadien. Ce serait vraiment faire preuve d'une complaisance ridicule que de construire un théâtre national à l'intention des étrangers ! Les troupes du dehors ont déjà suffisamment leurs coudées franches sans qu'on aille encore les mettre, comme on dit, dans nos bois !

Nous aurons attendu assez longtemps un théâtre national, nous aurons assez lutté et argumenté afin de l'obtenir pour avoir le droit, et la sagesse, en fin de compte, de nous y établir nous-mêmes, d'y inaugurer une école d'art dramatique complète,

388 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

comprenant études de composition, cours d'interprétation, mises en scène, dessin de costumes, construction de décors, etc. Que la salle des spectacles y soit louée de temps à autre à une troupe de passage dont l'interprétation serve de complément aux cours, personne n'y fera objection. Que la location de cette salle à une troupe ou à un musicien de passage crée une source de revenus qui, ajoutés à la subvention, permettront l'acquisition d'un matériel plus perfectionné, très bien ! Mais que les artistes canadiens ne s'y trouvent chez eux qu'après ceux de l'étranger, voilà une prétention qui nous paraît plutôt osée !

Il suffit d'ailleurs d'avoir lu ce qui s'est écrit lors du passage de Sir John pour se rendre compte que les Canadiens français n'auraient rien à faire sur cette scène établie dans la capitale et consacrée au théâtre d'expression anglaise.

Il est évident que la province de Québec doit faire camp à part. Le théâtre national d'expression française que nous réclamons, ce n'est certainement pas Ottawa qui nous le donnera. Nos écoles de Beaux-Arts ne sont d'ailleurs pas venues de là.

Un théâtre-école

Un jour au téléphone, une voix à l'accent américain demande :

– Je me trouve à Montréal avec des amis de France, et je désirerais ce soir les amener à un spectacle français. Veuillez donc me dire quels sont les programmes de la semaine.

– Un instant, s'il vous plaît... Voici. Il y a une troupe de comédie, composée d'artistes locaux, qui joue au Saint-Denis une pièce de Mirbeau, *Les affaires sont les affaires*. Puis, au His Majesty's, il y a une troupe française de tournée...

– Oui, nous sommes allés hier au His Majesty's. Alors, il nous reste le Saint-Denis...

– Et c'est tout, malheureusement...

– Hum ! il n'y a pas grand choix, et j'ai bien peur que mes amis n'aient déjà entendu souvent cette pièce de Mirbeau... Enfin, je vous remercie...

Et voilà. Montréal est la deuxième – ou troisième ou quatrième, on ne sait plus bien – ville française du monde. Nous tenons beaucoup à ce que partout, à l'étranger on sache bien que la langue française règne ici, et dans toute la province, en maîtresse incontestée. Les agents de tourisme font valoir notre caractère français comme l'un des plus grands attraits de cette partie du pays.

L'on parle aussi de notre culture, qu'on rattache à notre ascendance française. À ce thème s'alimentent de beaux discours, de ronflantes tirades. Que quelqu'un mette en doute l'accent français de notre culture, aussitôt l'on s'insurge contre le malheureux qui a osé nous diminuer.

Et pourtant s'est-on soucié jusqu'ici de l'un des plus vivants témoignages qu'une nation puisse donner de sa vie intellectuelle et de sa culture générale, le théâtre ? Ne s'est-on pas trop contenté de belles phrases pour former l'opinion étrangère sur notre compte ? Il semble en tout cas qu'au point de vue intellectuel nous ayons beaucoup à faire pour justifier pleinement tout ce que nous voudrions

que l'on pensât de nous...

Un théâtre canadien, ce serait bien beau, disent quelques-uns, mais il y aurait tout à faire ! Hé bien ! oui, tout est à faire... Raison de plus pour ne pas tarder à se mettre à l'œuvre... Raison de plus pour s'y vouer avec enthousiasme. C'est si beau, tellement intéressant, de créer quelque chose ! Et quand on possède un public bien disposé, une telle abondance de talents à développer et à mettre en valeur, de si beaux motifs enfin de croire non seulement à la nécessité mais au succès de l'entreprise, je me demande comment il se fait qu'une telle inertie règne encore dans le domaine théâtral.

Comment susciter l'enthousiasme en faveur d'un Théâtre National ?

Il faudrait que l'on en parlât, à tout instant, devant tous les genres d'auditoires. Pour des centaines de Cercles et de Clubs politiques, combien existe-t-il chez nous de Cercles ou de Clubs de l'intelligence ? Il n'est pas de commerce ou d'industrie qui n'ait son Association. Un problème se présente-t-il, prenons par exemple celui de la sécurité à travers la circulation automobile, qu'aussitôt des hommes se groupent pour le résoudre, ou du moins tenter de le résoudre...

Que le théâtre reprenne dans les salons la place d'honneur qu'il occupa jadis et d'où le chassèrent le cinéma, la danse, l'automobile, et l'idée que préconisent quelques fervents isolés ne tardera pas à trouver, bien large, la voie des réalisations.

Tous les jeunes gens studieux, laborieux, désireux d'agrémenter la routine de la vie matérielle, devraient compter le théâtre au nombre de leurs préoccupations intellectuelles. Les journaux publient parfois des maquettes d'élèves des Beaux-Arts pour un théâtre, une salle de concert. Pourquoi ces jeunes artistes n'entreraient-ils pas en contact avec ceux qui font du théâtre, pour leur offrir une couverture de programme, un plan de décor, un dessin de costume ou de meuble, un projet d'éclairage ?

On a songé déjà à faciliter à quelques-uns un séjour d'études de l'interprétation dramatique à l'étranger. On a même envoyé à Paris un ou deux jeunes artistes de promesse, nantis d'une bourse et de bons souhaits. Résultat : nous ne les avons plus revus ou à peine. Encore plus qu'en musique, le champ d'action fait ici totalement défaut aux gens de théâtre. Alors, à quoi bon en former, à quoi bon surtout les envoyer si loin quand on sait l'impossibilité dans laquelle se trouveront par la suite ces jeunes prodiges de vivre parmi nous et d'y exercer de façon régulière leur métier ? Devons-nous nous contenter à jamais de former des artistes pour qu'ils aillent grossir les troupes étrangères ?

Il semble que encore cette fois-là on a dédaigné de commencer par le commencement.

De quoi est faite la vie d'un théâtre ? Elle est faite de la collaboration d'auteurs dramatiques, de metteurs en scène et d'interprètes, auxquels s'adjoignent nécessairement un directeur général, à la fois homme de culture et homme d'affaires, des régisseurs, costumiers, accessoiristes et divers autres petits emplois. Mais on ne fait pas du théâtre dans la rue ; à ces gens il faut un local, une scène. Car on ne pourra jamais exiger autant d'une troupe errante que de celle qui est installée chez elle.

390 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Or, que faut-il faire d'abord, puisque nous ne pouvons en même temps posséder un théâtre et un personnel, c'est-à-dire des auteurs, des metteurs en scène et des interprètes de premier ordre ? Faut-il édifier un théâtre qui ne serve qu'irrégulièrement à une troupe canadienne et qui, le reste du temps, soit occupé par des étrangers ? Ou vaut-il mieux encourager ceux qui désirent faire une carrière de théâtre à étudier, à faire un stage à l'étranger... et puis à s'y fixer ?

Le passé est là pour nous faire voir combien sont inutiles des efforts ainsi dispersés. Et il semble bien qu'il n'y ait plus aujourd'hui qu'une solution possible au problème : un Théâtre-École.

Nombre de jeunes gens aimeraient se destiner au théâtre, s'ils voyaient dans cette carrière la chance d'un bel avenir. Un Théâtre-École serait une entreprise profitable s'il s'y donnait des cours d'histoire du théâtre et des arts en général, de composition et d'interprétation dramatique, de mise en scène ; des leçons sur l'éclairage, la décoration scénique, le maquillage et le costume ; avec enfin un personnel constituant une troupe régulière donnant aussi souvent que possible, et au moins une fois la semaine, des représentations concordant avec le progrès de l'enseignement. Des pièces canadiennes viendraient alterner de plus en plus fréquemment avec les œuvres françaises. Les études couvrant tous les genres, depuis l'opérette jusqu'au mélodrame, il est à peu près sûr qu'une série aussi régulière et aussi variée de spectacles attirerait un nombreux public et rapporterait des recettes intéressantes, surtout si elle est donnée dans un Théâtre Populaire.

Aux environs de 1880, plusieurs chroniqueurs français réclamaient un Théâtre Populaire pour Paris. Il leur fallut attendre longtemps pour voir leur désir se réaliser, mais enfin Paris a connu à diverses époques plusieurs entreprises vouées à un succès, ou si l'on veut à un échec, plus ou moins grand.

Il semble qu'en somme l'idée n'en ait jamais été réalisée de façon tout à fait idéale, à Paris du moins. Ailleurs, par exemple à Prague et en Russie, le Théâtre Populaire existe et se soutient assez normalement. Ce n'est pas une entreprise faite pour gagner beaucoup d'argent, c'est même ce désintéressement relatif qui distingue une telle scène des autres. C'est habituellement une subvention qui en assure le fonctionnement, les recettes servant tout au plus à maintenir le théâtre en une sorte de prospérité plus apparente que réelle.

Il ne faudrait pas se méprendre sur le sens de Théâtre Populaire. Il ne s'agit pas d'une scène où l'on sacrifie la qualité du répertoire, l'intérêt intellectuel du spectacle, la discipline des comédiens au soi-disant goût populaire, qu'entre nous on dit fort mauvais. Il l'est peut-être, mais à qui la faute sinon à ceux qui, en ayant les moyens, n'ont jamais rien fait pour en élever le niveau par des spectacles appropriés.

Il est donc bien entendu qu'un Théâtre Populaire n'est pas une affaire d'argent. Son but est tout ce qu'il y a de plus éducationnel. Si nous possédions quelques années une scène de ce caractère, nous ne serions pas aussi souvent déconcertés par les bourdes monumentales que lâchent des voisins de théâtre, et il y aurait dans nos salles de spectacles à la fois moins de naïveté et plus de bon sens.

Un Théâtre Populaire digne de ce nom convie la masse à des représentations,

données aux prix plus abordables pour tous, des pièces marquantes de toutes les littératures et de toutes les époques. La tragédie eschyléenne et la comédie aristophanesque, la comédie héroïque, et la tragi-comédie classique du XVII^e français, le cycle shakespearien, Calderón, Goethe, Hugo, Musset, puis les scandinaves et le drame (tragédie et comédie) du XIX^e et de ces quarante dernières années, tout convient au répertoire d'un Théâtre Populaire, dont la mission est de faire connaître les principales œuvres dramatiques qui ont illustré la littérature de tous les peuples, sans choix d'école ou prédilection de genre.

Imagine-t-on la belle école que constitue une telle scène, et comme elle peut hâter la formation de l'esprit chez le peuple !

Il serait miraculeux que l'art dramatique se développât ici sans la vulgarisation des grands exemples que nous a transmis le passé.

Cette école, sous forme de Théâtre Populaire, elle nous fait défaut à tous, aussi bien aux acteurs qu'aux écrivains, aux critiques qu'aux directeurs de théâtre.

Exemples du dehors

Du 8 au 14 février, les États-Unis ont leur Semaine du Théâtre.

C'est la Ligue américaine du théâtre qui organise cette Semaine, dont voici le programme : Journée du dimanche consacrée au théâtre dans ses relations avec l'Église ; journée de lundi consacrée au théâtre professionnel ; journée de mardi consacrée au théâtre dans ses relations avec les clubs et organisations diverses ; journée de mercredi consacrée au théâtre dans ses relations avec la radio ; journée de jeudi consacrée au théâtre dans la communauté ; journée de vendredi consacrée au rôle du théâtre dans l'éducation ; journée de samedi consacrée au théâtre en imprimé (manuscrit ou livre).

La Ligue ne voue pas cette semaine qu'à la théorie ; des spectacles de tous genres, des causeries, des articles en démontrent l'intérêt et la portée pratiques, grâce à la coopération de tous ceux qui touchent, de près ou de loin, à l'art dramatique.

La Ligue du théâtre compte cette Semaine parmi les moyens d'atteindre aux buts qui motivèrent sa fondation : rapprocher la foule du théâtre et de ses gens ; exhorter le public à suivre les spectacles qui méritent d'être vus ; guider le spectateur dans le choix des pièces ; aider par tous les moyens les groupes professionnels et amateurs de théâtre ; coopérer avec tous ceux qui s'intéressent à la technique du théâtre, en favorisant leurs recherches de documentation, leurs voyages, etc.

Voilà donc une Ligue de gens qui se consacrent avant tout à l'étude. Elle comprend des jeunes auteurs qui ne sont pas pressés de porter à la scène des manuscrits informes ; des acteurs et des actrices qui restent indifférents devant l'attrait trompeur des compliments sur commande, des applaudissements immérités et des jugements complaisants ; des étudiants de la mise en scène, du décor, du costume, qui vouent à leur labeur la patience, le respect et la ferveur qu'exige l'art dramatique. Avec eux collaborent des vétérans de l'art dramatique, qui ne ménagent ni leur temps ni leurs conseils pour assurer l'avancement rapide de ceux qui leur succéderont.

392 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Nous avons pris aux Américains leurs clubs de tous genres, mais aucune association comme cette Ligue du théâtre, leurs cercles d'études... où l'on étudie, leurs groupements spécialisés dans des recherches artistiques.

Développée dans un esprit national, une telle Ligue peut avoir une très forte influence sur les progrès des arts du spectacle. La Ligue américaine du théâtre est là pour le démontrer, avec les sujets américains qu'elle a fait porter à la scène, par des auteurs et des metteurs en scène américains, pour des spectateurs américains.

Nous avons reçu souvent la visite de deux grands hommes de théâtre. L'un d'eux est Anglais, Sir Barry Jackson, fondateur du Birmingham Repertory Theatre ; l'autre est Irlandais, M. Lennox Robinson, directeur de l'Abbey Theatre de Dublin.

Chacun d'eux a créé un théâtre national, a su découvrir des écrivains prêts à écrire et des acteurs prêts à jouer pour autre chose que l'argent. Sir Barry Jackson, grâce à ses ressources personnelles, était sans doute plus à même de réussir ; mais son mérite n'en reste pas moins grand, puisque ses ressources, il les a mises généreusement au service de la ferme d'art théâtral qu'il voulait créer. Tous deux s'amuse aujourd'hui à évoquer les soirs où leurs troupes durent jouer devant des banquettes. Ce sont là des choses dont on rit après coup, lorsqu'on a eu le courage de les accueillir avec indifférence ou avec une douce résignation, parce qu'on savait devoir en triompher à la longue... Mais il faut avoir eu, pour traverser ces mauvaises passes, des camarades vaillants, laborieux, modestes et animés du feu sacré.

Quelle ne doit pas être leur fierté aujourd'hui, alors que fermement installés dans des théâtres de leur choix et qui répondent parfaitement aux exigences de la mise en scène moderne, ces deux troupes peuvent entreprendre une tournée de ce côté de l'Océan et nous dire :

—Voyez ce que nous avons fait, faites la même chose !

Ah ! comme cela nous semble facile à dire et difficile à accomplir ! Avouons tout d'abord que notre caractère semble répugner à entreprendre une chose de ce genre comme elle doit l'être, c'est-à-dire avec l'esprit de camaraderie qu'elle exige, en faisant taire vanités et susceptibilités, avec les dispositions d'esprit et de cœur nécessaires à toute collaboration intelligente. Quelles ardeurs, perdues pour l'art dramatique, se dépensent en recherches de publicité personnelle, en satisfactions d'amour-propre, en mesquineries dictées par l'argent seulement ! Quels talents se dépensent ainsi en pure perte, quand il suffirait de se grouper, de travailler dans l'ombre s'il le faut, afin de ne plus s'exposer à perdre la tête à la première illusion de succès !

On ne peut guère envisager la possibilité d'un théâtre national autrement que par le groupement des auteurs, des acteurs et des directeurs en un seul comité de collaboration.

En composant sa pièce, l'auteur ne doit pas oublier qu'il écrit à l'intention d'une troupe dont les moyens pécuniaires sont maigres et les cadres restreints, et de qui l'on ne peut exiger par conséquent un effort de mise en scène trop onéreux ou qui risquerait de rester incomplet.

L'Abbey Theatre dut produire des pièces, former des acteurs et trouver en lui-

même les moyens de les faire connaître au public. Jamais on n'y accueillit d'acteurs des scènes professionnelles. Aujourd'hui le répertoire de l'Abbey Theatre compte 28 pièces qu'il a créées ; les auteurs qu'il a révélés sont connus dans le monde entier, tels [George] Bernard Shaw, J[ohn] M[illington] Sygne, William Butler Yeats, St. John Irvine et Lennox Robinson, enfin les innovations de mise en scène qu'il a faites sont imitées partout. Mais – et ceci est très important – l'Abbey Theatre n'a pas d'étoiles !

La subvention d'État que vient d'obtenir l'Abbey Theatre, et qu'il avait sollicitée en vain à ses époques difficiles, n'atteint que 4 000 dollars. Mais qu'importe ! par ce geste, dit M. [Lennox] Robinson, l'État fait voir qu'il reconnaît l'importance du théâtre.

Et lorsqu'on parle de subvention, il serait imprudent d'imaginer qu'une troupe de théâtre, national ou autre, devrait y trouver entièrement ses moyens de subsistance. Il n'y a pas un théâtre au monde à qui la subvention qu'on lui accorde soit suffisante. Mais quel prestige cela donne à une troupe auprès du public, quel encouragement pour la troupe elle-même !

Partout l'on envie à la France sa Comédie-Française. C'est probablement l'institution qui, après l'Académie, a gardé dans le monde le plus grand prestige. Les deux survivent en dépit des dépressions périodiques – il est vrai que l'Académie, elle, est fort riche – et, ce qui est encore un signe plus remarquable de vitalité, en dépit aussi des railleries souvent acerbes, des rosseries dont les accablent sans cesse et sans ménagements les humoristes parisiens.

L'Amérique voudrait bien avoir sa Comédie-Américaine. Nous voudrions bien avoir notre Comédie-Canadienne.

Au temps de nos Festivals dramatiques nationaux, l'*Equity Magazine* reproduisait en fac-similé l'écriture de lord Bessborough, alors Gouverneur général du Canada, déclarant que « l'esprit d'une nation, s'il doit s'exprimer pleinement, doit inclure un théâtre national ».

Et quelques pages plus loin, se trouvait le texte de cette communication faite par M. Douglas Wood à l'Actors's Equity Association :

« Avec le début d'une nouvelle ère dans notre vie nationale, j'ai le grand espoir de voir naître un art dramatique recréé, un théâtre décentralisé, un théâtre appartenant davantage aux artistes créateurs (les dramaturges et les acteurs) et au peuple, et moins aux spéculateurs.

Je suggère pour chaque ville une troupe locale en demeure et pour Washington un théâtre national, subventionné par le gouvernement, avec une troupe permanente présentant les pièces de Shakespeare, le théâtre classique et des œuvres modernes ayant une réelle valeur littéraire et dramatique. Cette troupe ferait chaque année une tournée dans les plus grandes villes, établissant ainsi un degré de qualité à atteindre par tout le pays. Sous l'égide du Théâtre National, serait instituée une école de composition dramatique, d'interprétation, de décoration scénique, de dessin, de costume et d'éclairage, flanquée d'un musée et d'une bibliothèque théâtrale.

N'avons-nous pas atteint un degré de civilisation qui justifie le patronage du

394 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

gouvernement pour l'art, comme il en est pour le commerce ? Personnellement, je ne redoute rien d'un patronage gouvernemental. L'idée d'un théâtre subventionné a toujours donné naissance à la crainte de la politique, celle-ci devant ruiner une telle institution au point de vue artistique. La politique pourrait-elle faire un plus grand tort au théâtre que ne l'ont fait les instincts politiques particuliers des agents d'immeubles, des *trade unions*, des agences d'artistes, et les longues palabres des *literati* dramatiques ? J'en doute.

Peut-être quelque jour, disons sous une nouvelle administration Roosevelt, alors que les États-Unis et le monde seront remis sur pied, lorsque des billions auront été judicieusement dépensés pour restaurer l'industrie et le commerce et que les dollars auront moins de valeur, peut-être qu'alors on pourra trouver quelques millions pour l'institution d'un théâtre national, qui donnera à notre art dramatique tout son prestige. En cet art peuvent si bien être représentés tous les autres. »

M. [Douglas] Wood soumit ensuite à l'assemblée une résolution dans ce sens. Elle fut, comme on le conçoit, adoptée avec enthousiasme et à l'unanimité.

Il est question ici de millions ! À ce compte-là, il faudrait désespérer d'avoir jamais au Canada un Théâtre National français. Mais est-ce bien avec des millions qu'on fonde une institution de ce genre ? Est-il bien essentiel d'en faire une puissance d'argent ? Nous ne sommes pas, j'espère bien, Américains jusqu'à ce point...

Notre plan d'instauration d'un Théâtre National se trouve dans le corps de la communication de M. [Douglas] Wood.

Pour notre fierté !

Lorsque vient l'époque du tourisme, la nature se met au vert, nos villes, grâce aux peintres, au multicolore ; on enlève les papiers, les mégots et, dans les cours, les bonnes ménagères prennent soin d'harmoniser les couleurs en suspendant leur blanchissage... Bref, c'est l'été, et les voyageurs s'amènent avec bagages, et quelques-uns, j'ai bien peur, avec armes...

Pour cet afflux d'étrangers qui s'annonce, on fait des préparatifs de toutes sortes. Aux vitrines reparassent les « *Souvenirs of Montréal* » et les « *Made in Canada* » importés du Japon... Par une condescendance qu'explique notre légendaire galanterie française, on verra les affiches porter au lieu d'auberge et d'hôtelleries les mots et « *Inn* » et « *Tavern* », qui disent bien ce qu'ils veulent dire. Par un effet encore de notre condescendance, les touristes entendront partout parler l'anglais, un anglais qu'ils baptiseront « *French patois* ».

Ils viendront canoter sur nos lacs, s'héberger dans nos hôtels et voir... des films américains ! On n'oublie qu'une chose dans ces préparatifs : c'est de montrer à ces gens que nous avons des livres canadiens, des acteurs canadiens, que nous comprenons le film français, et pouvons interpréter des œuvres dramatiques ou lyriques en langue française. Nous voulons que ces gens voient nos chutes, nos lacs, nos forêts, nos gratte-ciels, nos panneaux-réclame annonçant les produits américains ! Mais nous ne tenons pas à ce qu'ils nous croient doués d'une certaine

culture, capables de créer des œuvres d'imagination ou d'observation, de donner des spectacles en notre langue, d'interpréter – pratiquement seuls sur ce continent – dans le texte original les chefs-d'œuvre de Racine, de Molière, de Corneille ; du Maeterlinck, du Marcel Achard, du [Marcel] Pagnol, du [Alfred] Savoir...

Peut-être s'imagine-t-on que les Américains qui voyagent ne viennent ici que pour ripailler ! Que les gens qui nous visitent se recrutent uniquement dans le personnel des « factoreries » et des puits de pétrole ! Je n'en crois rien. Je suis même persuadé qu'il se trouve parmi ces milliers de visiteurs un nombre considérable de gens qui ne demanderaient pas mieux que de trouver ici une filiale de la Comédie-Française, de l'Opéra-Comique ou de l'Odéon. Des gens qui seraient plutôt flattés de s'entendre parler en français parce qu'alors on leur prêterait une culture assez étendue pour que la plus belle langue du monde ne leur fût pas totalement étrangère.

Chose curieuse, on a l'air de considérer le théâtre comme un luxe. On dit : il faut que nos hôtels soient prêts à accueillir les voyageurs. Mais on ne songe aucunement à les distraire à leurs heures de loisir. On ne songe pas à profiter de leur passage autrement qu'avec une carte de menu et un ticket d'autobus. Mais ces gens-là conservent partout, à l'étranger aussi bien que chez eux, le goût du spectacle. Des films américains, ils en ont eu à haute dose toute l'année, et ce n'est pas ce qui les fera sortir de leur hôtel le soir. Mais s'ils savent qu'un magnifique théâtre français leur offre ce soir-là *Tartuffe* ou *Marius*, croyez bien qu'ils n'hésiteront pas à aller entendre « quelque chose de différent » ! Le théâtre n'est pas un luxe. C'est un art et c'est aussi un commerce. Hélas ! on ne devrait plus avoir besoin d'en faire la démonstration.

Au théâtre travaillent non seulement des acteurs, mais des écrivains, des metteurs en scène, des décorateurs, des costumiers, des meubliers, des peintres, des architectes, des menuisiers, des manœuvres et des machinistes, des placiers, des buralistes, que sais-je encore ? Le théâtre, c'est tout un monde en petit. C'est la vie qu'on crée artificiellement sous toutes ses formes, où tous les métiers entrent en jeu.

Mais qui aura l'intelligence et l'audace de nous doter d'un théâtre où l'on donnerait tous les genres de spectacles – hiver comme été ?

L'imprésario William-A[loysius] Brady, convoqué devant la Chambre des représentants à Washington, évoquait l'époque où à New York, Booth, Palmer, Daly et Wallack avaient leurs théâtres, où l'on possédait des acteurs comme Clara Morris, Fanny Davenport, Richard Mansfield, John Drew, Nat Goodwin ; où Philadelphie était représentée au théâtre par Otis Skinner, Mme John Drew, Maurice Barrymore ; où Boston avait Clark et John Mason, et où s'y créaient ces grandes œuvres américaines, *Shenandoah* et *Shore Acres* ; où San Francisco s'enorgueillissait de la troupe McGuire, du California Theatre, de David Belasco, Edwin Booth et Maggie Mitchell, etc. État par État, M. [William-Aloysius] Brady repassa ainsi la liste des grands artistes de théâtre et des belles scènes qui y prospérèrent naguère.

Puis, après une pause, comme pour marquer le passage du temps et de tout ce qu'il transporte avec lui de modes nouvelles et d'engouements artificiels, M. [William-Aloysius] Brady reprit :

396 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

« Je vous ai cité ces noms pour vous rappeler les gloires du théâtre américain, du théâtre qui honore, enseigne et éduque notre peuple, du théâtre qui est subventionné et protégé en tous les pays du monde sauf aux États-Unis (M. [William-Aloysius] Brady, évidemment, ne connaît pas la situation au Canada !). Je regrette que le théâtre ne soit pas respecté, soutenu, encouragé comme dans les autres pays.

Je demanderai à M. Perkins, du New Jersey, s'il sait qu'il n'y a qu'un endroit dans l'État qu'il représente où l'on puisse aller au théâtre. Je demanderai au représentant du Michigan s'il se rend compte qu'il n'y a que deux villes dans ce vaste État où l'on puisse entendre une pièce ?... »

Et M. [William-Aloysius] Brady cita ainsi les titres de gloire de chaque État, il fit voir à ces messieurs qu'il est de leur devoir de s'intéresser au sort du théâtre dans leurs États respectifs, dont la population ne manque jamais une occasion de se vanter d'avoir produit tel grand acteur, telle cantatrice de réputation ! Tout comme nous, qui nous enorgueillissons d'avoir produit une Albani, pour le succès de qui cependant, comme pour tant d'autres, nous n'avons aucun mérite !

En se privant de la collaboration de l'art dramatique, les fervents de canadianisme ne semblent pas se rendre compte qu'ils négligent le plus bel atout de leur jeu. Et cela devant le spectacle de l'américanisme en pleine floraison, jusque chez nous...

Émile Legault, « Grandeur et misère du théâtre » (1942)⁹⁰

Mesdames, Messieurs,

Je vous avouerai tout ingénument que l'invitation du Club musical et littéraire m'aura été agréable, pour plusieurs raisons. Outre qu'elle me fournissait l'occasion de rencontrer un groupe choisi, où je compte quelques bons amis, où l'on sent aussi une âme qui respire, elle me permettait de proposer certaines idées qui me hantent depuis quelque temps déjà, que j'ai souvent retournées à loisir et que j'espère bien voir triompher un jour.

Monsieur le président s'est escrimé à trouver, selon les convenances, quelques raisons pour expliquer ma présence ici aujourd'hui. Il faut lui pardonner l'évidente exagération des compliments.

La réalité est beaucoup plus simple. Mon seul mérite si j'en ai un, est fait surtout d'un peu de bonne volonté avec le dégoût instinctif pour tout ce qui est momifié, tout ce qui demeure figé, tout ce qui est périmé. J'aime considérer l'avenir parce qu'il est vierge et disponible. Je n'ai rien du conservateur de musée, révérence gardée envers mes amis qui conservent le passé ; celui-ci n'a d'intérêt pour moi que dans la mesure où il me fournit des prétextes ou des modèles pour bâtir positivement une réalité en marche.

Et quand le passé comporte une part de laideur cristallisée, je me hâte de lui

⁹⁰ Douze conférences. *Revue du Club musical et littéraire de Montréal*, vol. 2 : saison artistique 1941-1942, 1942, p. 28-40.

tourner le dos et de tâcher à faire un peu de beauté pour humilier le scandale de sa laideur.

Je viens de vous dire, en gros, quelques-unes des raisons par quoi s'expliquent l'existence et la volonté de vivre des Compagnons de saint Laurent. Ne vous étonnez pas si je vous parle de cette équipe artistique avec une évidente complaisance ; puisque les Compagnons sont actuellement une grande part de mon univers intérieur, que je les aime bien et que j'ai engagé en quelque sorte ma vie à faire triompher leur idéal.

Ne vous étonnez pas non plus si je parais faire à l'occasion le procès du théâtre actuel ; les Compagnons existent d'abord pour un rôle de réaction. Contre toutes les laideurs qui pervertissent le vrai visage du théâtre. Pour un rôle de construction aussi dont j'essaierai de vous proposer quelques jalons.

Avant d'entrer délibérément dans mon propos, je vous fais remarquer comme l'histoire a des retours étranges ; au XVII^e siècle, Bossuet fulminait contre le théâtre et les comédiens et l'on se rappelle comme il arrangea de magistrale manière le sympathique père Caffaro, qui avait osé prendre la défense des gens de théâtre.

Et voici qu'un prêtre vient aujourd'hui parler devant vous de théâtre et tenter de réhabiliter la scène et l'homme de la scène. J'ai pour cela une ou deux raisons. Il y a quelques années, Geo. Le Roy, sociétaire de la Comédie-Française, catholique convaincu et pratiquant, se trouvait fort ennuyé par l'espèce de condamnation qui planait sur la Maison de Molière depuis les graves interdicts de Bossuet. Et il se demandait, non sans angoisse, s'il devait se considérer, lui, le comédien professionnel, comme irrévocablement condamné et peut-être damné. Ni tenant plus, il partit un jour vers le Pape Pie XI lui exposer ses inquiétudes. Il nous a raconté son entrevue, dans une conférence intitulée : « Le théâtre et les consciences ». Après l'avoir entendu, le cher grand vieillard du Vatican lui répondit avec le sourire : « Le jugement de Bossuet, sur le théâtre et les comédiens, doit être révisé. Pratiquez votre art, soyez un comédien parfait ; mais pratiquez votre art en chrétien, selon les exigences de l'Évangile. »

Geo. Le Roy sortit du Vatican littéralement soulevé d'enthousiasme : il rencontra providentiellement le père Gillet, des Dominicains de France, et ensemble ils jetèrent les bases de cette Union catholique du théâtre qui groupait avant la guerre quelque 1 200 artistes dramatiques ou lyriques des scènes parisiennes.

Et l'on a vu le Cardinal Verdier, accompagné du Nonce apostolique à Paris, assister dans une loge d'honneur de la Comédie-Française, à la reprise, sauf erreur, d'*Esther*. Et quand il passa devant le buste de Poquelin au foyer de la Comédie, il eut cette réflexion pleine de charitable condescendance : « Nous lui devons bien cela, le cher homme. »

Mais si j'ai fait l'apologie du théâtre, je n'ai pas encore justifié ma présence au sein des Compagnons. Je vous apporte le témoignage de Léon Chancerel, l'héritier spirituel de [Jacques] Copeau, qui prolonge de si étonnante façon l'effort du Maître. [Léon] Chancerel ne fait pas que tolérer la présence d'un prêtre dans l'ambiance immédiate d'un groupe de comédiens chrétiens, il l'exige. « Autrement, expliquait-

398 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

il, il n'y a rien à faire. Si vous ne prenez pas le moyen d'intensifier la vie spirituelle d'une équipe dramatique, vous ne sauriez renouveler le théâtre que superficiellement. Vous n'atteindrez à rien de profond. »

Nous sommes donc assez loin du grand hiatus qui n'a cessé de diviser l'Église et le Théâtre depuis si longtemps, depuis Bossuet particulièrement, lequel n'avait pas su se défendre contre les subtiles infiltrations du jansénisme. Et je pense bien que nous voici plus près de la pensée de Paul, l'apôtre ; « Vous êtes du Christ et tout vous appartient en Lui. »

L'apôtre nous propose ici l'attitude pérenne et authentique de l'Église qui est de réconcilier le temporel avec le spirituel. Tout est du Christ et au Christ, le péché excepté ; le théâtre, étant un art, peut se réclamer de la beauté essentielle de Dieu ; il peut s'insérer naturellement parmi le détail des allégeances humaines à l'égard du Christ.

Je dis ce qui devrait être, sans ignorer pour autant combien le théâtre a déchu de sa pureté originelle et quelle réaction s'impose pour le réacclimater avec la pensée chrétienne. Vers 1880, Barbey d'Aurevilly proclamait déjà que le théâtre n'était plus qu'une vaste boutique où l'on vendait moins d'idées que de sensations : pour tout dire *un bazar*.

Et Jacques Copeau que les Compagnons considèrent comme le grand inspirateur de leur effort, disait un jour son indignation, à la veille de fonder le Vieux-Colombier :

Et si l'on veut que nous nommions plus clairement le sentiment qui nous anime, la passion qui nous pousse, nous entraîne, nous oblige, à laquelle il faut que nous céditions enfin, *c'est l'indignation*. Une industrialisation effrénée qui de jour en jour plus cyniquement dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé ; l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés ; partout et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse : partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt et dont il n'est plus question : partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du Créateur [*sic*], haine de la beauté, une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré : voilà ce qui nous indigne et nous soulève.

Ce jugement sévère sur le théâtre et les mœurs théâtrales, on peut bien, dans une large mesure, l'appliquer à la scène canadienne pour autant qu'elle existe. Une réaction s'impose évidemment. Elle se fera. Et les Compagnons de saint Laurent veulent mettre la main à la roue et apporter leur effort dans l'œuvre de reconstruction.

Nous sommes nés et continuons de vivre sous le double signe de la poésie et de l'esprit chrétien, dans une totale volonté de désintéressement personnel.

À l'origine, nous avons assumé exactement le programme des Compagnons de Jeux, en France, qui se présentaient comme les continuateurs des Compagnons de Notre-Dame qu'avait fondés notre cher grand ami, Henri Ghéon.

Nous voulions travailler exclusivement à imposer chez nous une tradition de théâtre chrétien ou plus précisément de théâtre religieux. C'est ainsi que nous avons présenté successivement *La Bergère au pays des loups*, *Le Noël sur la place*, *La Farce du pendu dépendu*, *La Fille du sultan*, que nous avons créé à la radio *Le Dieu vivant*, sur nos tréteaux érigés en plein air, *Le Jeu de saint Laurent du fleuve*, que nous avons collaboré à la création du *Mystère de la messe* au Congrès eucharistique de Québec avant de le reprendre avec un si consolant succès à Montréal, à l'été de 1940.

Il y a ici un splendide champ à retourner. Et puisque nous avons pu à loisir tâter le pouls du public, épier ses réactions et sentir presque de concrète façon ce large frémissement qui nous avertit que la communion s'est établie entre les joueurs sur le plateau et les spectateurs pris d'émotion, puisque nous avons connu encore un coup la profonde joie, irremplaçable et qui récompense de tout, de restituer au théâtre son caractère d'échange à l'enseigne de la foi, permettez que je m'attarde un moment à vous dire les impressions qui nous ont assaillis et certaines réactions de ce public fidèle qui avait délégué devant notre scène sous les étoiles, quelque vingt mille spectateurs.

La grande consolation, qui abolissait toute impression de fatigue, elle nous venait de cette preuve expérimentale que l'art et la foi ne sont pas étrangers, qu'ils peuvent même s'épauler mutuellement pour une œuvre splendide ; elle nous venait de cette preuve faite que l'art dramatique religieux n'est pas un genre inférieur, que nous pouvons espérer voir s'évanouir ce préjugé malheureusement pas dénué de fondement que l'art dramatique religieux est fait pour les bonnes vieilles confites en dévotion, mais qu'un esthète exigeant et raffiné n'y saurait trouver son compte.

J'ai vu des artistes et des intellectuels s'émouvoir et peut-être pleurer d'émotion tout comme j'ai reconnu, au tremblement dans ma main de cette vieille main usée de travail, une pauvre main d'une humble femme de chez nous, que *Le Mystère de la messe* avait opéré parmi cette foule composite, venue de tous les milieux, cette totale unanimité des cœurs, à l'enseigne de la foi. Le Moyen Âge retrouvé.

Et quand je voyais se briser peu à peu, à la fin du spectacle, cette masse d'auditeurs qui se détachaient par grappes et comme à regret, des estrades où ils venaient de côtoyer un peu de beauté, et que cette foule presque silencieuse, s'enfonçait à nouveau dans la nuit, le long de l'asphalte sans âme, je pensais à cette supplique de Claudel, au moment d'écrire son œuvre énorme : « Faites que je sois comme le semeur de solitude et que celui qui entend ma parole rentre inquiet chez lui et sourd. »

L'œuvre artistique et spirituelle avait opéré son incantation.

Et je garde en mon cœur, comme un souvenir infiniment rafraîchissant, cette confiance d'une femme de la société qui m'avouait, au lendemain d'une représentation du *Mystère* qu'elle avait enfin, au cours de la représentation, prononcé le Fiat héroïque par quoi elle acceptait le lourd fardeau des épreuves qui écrasaient son âme.

Il y a des choses plus intimes que je dois taire. Mais tout cela constitue un tel

400 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

faisceau d'arguments que les Compagnons n'ont plus le pouvoir d'hésiter : le théâtre chrétien est chez nous viable, il s'impose, il sera.

Mais, vous vous en êtes peut-être aperçu, nous avons abandonné la rigueur exclusive de notre formule première : au lieu de nous cantonner dans le répertoire religieux, nous avons fait quelques incursions dans le répertoire profane.

Je vous dois ici un mot d'explication. Si nous observons la scène canadienne actuelle et plus précisément, la scène montréalaise, il faut bien constater que celle-ci ne se porte guère très bien. Deux ou trois scènes semi-permanentes où l'on doit, pour aguicher un public indifférent, ou bien reprendre les sombres mélés dont s'enchaînaient nos arrières grands-parents, ou bien les vaudevilles insanes qui sont précisément la honte de la scène française, même s'ils encomrent les théâtres dits de boulevards, à Paris, même s'ils font encore de grosses recettes à la caisse. Tout ce répertoire est caduc parce qu'il est souvent un double péché contre l'art et contre la morale, contre l'un ou l'autre à tout le moins.

Le théâtre bourgeois réaliste est d'abord un péché contre l'art. [André] Antoine, qui reste un artisan infiniment estimable du théâtre français et qui prétendit le débarrasser de cet amas de fausses conventions qui l'encombraient, a dépassé les limites, comme tout réactionnaire. Voulant restituer à la scène sa vérité, il choppa dans le vérisme, dans le grossier réalisme qui est, sur le plan dramatique et en face de l'art théâtral vrai, ce qu'est la photographie par rapport à la peinture.

On peut bien y reconnaître une technique brillante, patiemment élaborée, on y cherche en vain cette transposition poétique qui est proprement le fait du créateur artiste. L'art exige une interprétation de la réalité, et c'est à ce prix seulement qu'il atteint une sorte de transcendance à quoi peut se référer l'homme de tous les temps.

Il y a quelques années, sur deux de nos scènes collégiales, on jouait Sophocle : *Antigone* à Saint-Laurent, *Édipe roi* à Joliette : deux œuvres complémentaires qui nous parvenaient du fond de quelque vingt-cinq siècles. Et pourtant, dans la bouche de ces jeunes d'aujourd'hui, à travers une traduction limpide et dépouillée, ces textes gardaient une telle jeunesse, une telle vitalité qu'on aurait pu les croire composés d'hier, cependant qu'au sortir d'un vaudeville, célèbre il y a vingt-cinq ans, ou d'un drame de cape et d'épée, le chroniqueur dramatique d'aujourd'hui s'efforce à toutes sortes de distinctions et de prétextes pour expliquer le vieillissement insoupçonné de ces œuvres chargées de trop de réalisme et de couleur locale.

Après quelques décades, le répertoire bourgeois réaliste et les mélés sentent le musée ou les oubliettes, cependant que les œuvres poétiques franchissent allègrement les siècles, sans montrer une ride. Racine, Corneille, Musset, Calderón, Sophocle, Shakespeare, Molière, Claudel, [Henri] Ghéon, [André] Obey, Giraudoux seront encore neufs dans cent ans : [Henry] Bernstein, Pierre de Wolf, [Georges de] Porto-Riche, [Henry] Becque, [Henri] Meilhac-[Ludovic] Halevy, seront alors pièces de musée et sentiront la moisissure.

Il faut le dire et ne cesser de le répéter, après Gide, [Jacques] Copeau, [Gaston] Baty, [Henri] Ghéon, [Léon] Chancerel, et tous les artisans d'une scène française rajeunie, le théâtre doit être poétique, s'il veut s'assurer contre la mort, s'il veut

être, selon son rôle, un rassembleur de l'âme nationale. Puisque nous voici devant une scène canadienne à peu près inexistante, puisque nous pouvons bâtir à pied d'œuvre une tradition, puisque nous avons le loisir de développer le goût populaire selon la ligne qu'il faut, les Compagnons de saint Laurent rejettent avec dédain tout le réalisme bourgeois au théâtre, qu'il soit de Pierre l'Ermite ou d'Henry Bataille. Ils inscrivent plutôt leur effort dans cette courbe immortelle qui va de Sophocle à Claudel, en passant par tous ceux que j'ai cités plus haut, avec quelques autres en plus. Dans cette liste, de très rares auteurs spécifiquement canadiens. Ne nous frappons pas : nous avons nos poètes à qui il suffira de proposer un instrument et des modèles. J'en sais qui hésitent à écrire pour la scène faute de pouvoir compter sur une équipe disposée à les jouer proprement : les Compagnons s'offrent à eux avec leur bonne volonté. Le répertoire naîtra par un effet de suggestion.

Mais un effort pour rajeunir le théâtre ou pour le créer ne doit pas seulement porter sur la production dramatique. Il y a telle chose que le répertoire et telle chose que le comédien au service de ce répertoire. Il y a le comédien à la scène et en dehors de la scène. Un répertoire profane si l'on veut mais traité à la chrétienne, par des artistes conscients de leur dignité de chrétien et de leur dignité d'homme.

Ici la tâche se propose immense, parce que le mal est grand et, détestable, la tradition séculaire. Le vrai visage du théâtre est littéralement déformé par le cabotinage et par les mœurs troubles, à telle enseigne qu'il s'attache une certaine honte à monter sur la scène *pour faire du théâtre*.

Liquidons tout d'abord une alternative ; ou bien le théâtre est un monde maudit dont il faut se détourner à tout prix, pour garder son âme, ou bien il est un art légitime tout autant que la musique, la peinture ou la sculpture.

Or j'ai cité, au début de ma causerie, le jugement de S. S. Pie XI. Il faut s'y tenir exactement puisqu'il nous propose une autorisation en même temps qu'une ligne de conduite.

Le théâtre est légitime, à condition qu'il soit traité à la chrétienne.

Voulez-vous que d'abord nous nous attaquions à cet affreux cabotinage contre quoi s'inscrivit [Jacques] Copeau avec une telle férocité. Appelons cabotinage cette attitude du comédien ou de la comédienne qui montent sur une scène pour se faire valoir, se *servent* du théâtre pour leur avantage personnel quand ils devraient *servir* le théâtre, en total désintéressement.

Affreux défaut qui gâte tant de jeunes et tant de vieux et qui compromet, sans qu'on s'en rende toujours bien compte, le plaisir que l'on est en droit d'attendre du théâtre. Il y a ici un injustifiable déplacement des valeurs : ce battage de caisse autour d'une vedette, ce luxe de publicité au sujet d'une personne dont le talent, fort relatif, est de bien jouer sur un texte pensé d'ailleurs par un autre, n'est-ce pas qu'ils offensent notre sens de l'ordre. J'ai pour ma part une admiration au moins égale pour la maman ou l'homme d'affaire qui travaillent arduement à bâtir la cité temporelle et pour le comédien qui, le soir venu, va proposer à un auditeur encombré de soucis un dérivatif et une exaltation de l'âme.

Et pourtant, ce soir, dans le journal, on fera grand état de la beauté et de la

402 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

voix angélique de Mademoiselle une telle qui ne tardera pas, si elle n'a pas la tête bien posée, à se croire un être à part, de surnature. Et quand vous la verrez entrer en scène, ce soir, remarquez ce coup d'œil imperceptible qui va quémander dans la salle un murmure admiratif, remarquez cette indiscretion qui suggère de tenir le plancher et d'attirer à soi les applaudissements au détriment de l'équilibre et de l'unité du jeu. L'orgueil est le premier défaut du comédien. Les Compagnons s'y sont attaqués carrément le jour où ils inscrivait en tête de leur règlement, le principe de l'*anonymat*.

Ils sont une équipe concertée, non une agglomération de personnes juxtaposées, sinon opposées. Ah ! la bienheureuse règle de l'*anonymat*, je la propose à tous les directeurs de troupe et à tous les comédiens soucieux de bien servir leur art. Ils y trouveront une telle facilité, une telle source de joie et d'unité qu'ils ne voudront pas un instant s'en départir.

Les Compagnons de saint Laurent sont dans l'ensemble d'excellents artistes, cultivés et sensibles à la beauté. Et pourtant, je leur dois encore cette franchise : j'ai toujours été quelque peu ému de les reconnaître si cordiaux, si simples, si dénués de prétentions personnelles.

L'élaboration d'une distribution qui s'avère la pierre d'achoppement du metteur en scène n'a jamais été un problème chez nous, parce que tous cherchaient d'un commun accord à distribuer les rôles à bon escient, sans considérations égoïstes. Et nous avons réalisé cette merveille d'une troupe où les interprètes *féminines* s'aiment d'estime vraie, non gâtées par la jalousie et les mesquines préoccupations.

Le bien heureux *anonymat* qui n'a pas peu contribué à ce résultat.

Mais il y a une autre laideur sur le visage du théâtre : les mœurs troubles dont on accuse si aisément les comédiens. Que ce soit fondé ou non, une jeune fille risque toujours quelque peu sa réputation à brûler les tréteaux.

C'est Diderot pourtant qui écrivait : « Je ne sais pas d'état qui demande de mœurs plus pures que le théâtre. »

Et Diderot avait raison ; on ne tolérerait pas qu'un juge ne soit pas un homme intègre, qu'un professeur soit un dévoyé, qu'un prêtre soit un perversisseur ; pourquoi l'opinion publique prend-elle si aisément son parti qu'un comédien qui va assumer, ce soir, une responsabilité sociale et qui va informer des milliers d'esprits et de cœurs, placés par la magie du théâtre dans un état d'acceptation, ne soit pas en même temps un cœur droit, et pour tout dire une conscience.

Écoutez encore Diderot ; écrivant à M^{lle} Jodin : « Tâchez donc d'avoir des mœurs ; comme il y a une différence infinie entre l'éloquence d'un honnête homme et celle d'un rhéteur, qui dit ce qu'il ne sent pas, il doit y avoir la même différence entre le jeu d'un honnête femme et celui d'une femme avilie, dégradée par le vice, qui jase des maximes de la vertu. »

C'est là, vous l'entendez aisément, un des grands problèmes du théâtre.

Copeau s'en était avisé, Copeau non encore converti et qui ne pouvait *poser* le problème sur ses véritables fondements.

Et pourtant c'est lui qui, amenant son école du Vieux-Colombier à la campagne,

pour un séjour d'étude dramatique, se surprenait, avec, sur les genoux, la Règle de saint Benoît.

Ce dont il rêvait, c'est non pas d'un ordre monastique, mais d'un ordre dramatique, une sorte d'ordre de templiers où des êtres humains et décidés à le demeurer, ou des chrétiens avides de pratiquer proprement leur art, pour leur enrichissement spirituel et pour celui de leurs auditeurs, troqueraient la cotte de maille pour la toge romaine et les souliers à poulaine pour le cothurne de la tragédie.

Il faut rappeler ici la pensée de [Léon] Chancerel : « Pour défendre le comédien contre les dangers et les promiscuités du théâtre, il faut d'abord intensifier ses exigences spirituelles. »

[Jacques] Copeau n'y allait pas de main morte lui qui disait un jour à [Léon] Chancerel au fond de leur retraite artistique, à la campagne : « Pour renouveler le théâtre, pour réaliser ce que nous rêvons en secret, il faudrait d'abord être des saints. »

Mais le problème n'en est pas un seulement d'information surnaturelle ; il faut encore restituer chaque jour au comédien sa valeur humaine.

Avez-vous pensé déjà à l'étrange condition de celui qui monte sur les planches, qui doit par obligation professionnelle, jouer sa personnalité, se jouer d'elle, se dédoubler, endosser une âme qui n'est pas la sienne : il faut être acteur pour mesurer le douloureux écartèlement intérieur auquel celui-ci doit se soumettre chaque jour pour être fidèle aux exigences de son art.

C'est cette anomalie où risque de sombrer le meilleur de l'homme en l'acteur, qu'il faut s'efforcer de corriger. Pour cela, ce dont nous rêvons (entr'autres moyens nombreux) c'est de replonger aussi souvent que possible le comédien dans la virginité sereine de la pleine nature : lui fournir le moyen de retrouver son âme, de corriger les déformations de son cœur soumis à l'épreuve que je viens de dire ; lui proposer, au contact de la simplicité de la campagne, une profonde leçon de simplicité.

Je n'ai fait, Messieurs, qu'ébaucher les différents points de mon sujet ; je regrette de ne vous présenter qu'une suite informe de suggestions quand j'aurais dû vous proposer tant de choses plus définitives.

Tout de même, à mesure que je parlais, peut-être avez-vous discerné le programme que nous entendons suivre chez les Compagnons pour faire notre part dans l'œuvre qui s'impose. Nous ne nous posons pas comme des modèles de tout repos ; nous gardons assez de lucidité pour mesurer l'énorme distance qui sépare, chez nous, l'idéal de la réalité.

Pierre Dagenais, « Ce que sera L'Équipe » (1942)⁹¹

La troupe que je fonde, grâce à la bonne volonté, au désintéressement et au feu sacré qui animent les comédiens avec lesquels je vais travailler, veut se placer sur un plan nouveau dans le monde du théâtre au Canada français. Elle a ses fins propres. Je ne veux pas dire qu'elle est 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, où moi et mes camarades avons acquis, compte tenu de tous les obstacles, le fond de métier sur lequel nous avons l'intention de créer. L'Équipe – tel est le nom de ma troupe – n'est une entreprise négative à aucun point de vue. Elle ne s'oppose à rien. Nous n'entendons pas nous embarrasser du passé ou de ce qui nous entoure, pas plus que nous n'avons l'intention de nous débarrasser de quoi que ce soit. Nous entreprenons une œuvre de prolongement, d'approfondissement, de création. Nous voulons tenter de créer une scène proprement poétique, c'est-à-dire dramatique à l'état pur, autant que c'est possible, bien entendu. Nous voulons aussi et tout autant ajouter à ce qui existe au point de vue formation du comédien.

À Montréal, après l'école de diction, on passe sans transition sur les scènes. Il n'y a pas d'école de théâtre. Les jeunes comédiens sont immédiatement obligés d'entrer dans la bousculade endiablée des répétitions. Les exigences du théâtre commercial (je n'emploie pas ici ce terme dans son sens péjoratif) sont telles que les jeunes comédiens n'y acquièrent une certaine formation qu'à travers d'innombrables, énormes et incroyables difficultés. L'Équipe veut fournir aux jeunes comédiens de talent la possibilité de travailler aussi longtemps qu'il le faut sur un spectacle non seulement pour le bénéfice des spectateurs mais pour le leur aussi. L'Équipe est une troupe de jeunes. Des jeunes qui veulent collaborer sans rivalité. Et qui veulent travailler, sachant qu'une œuvre d'art ne s'improvise pas. Ainsi notre premier spectacle sera présenté au Monument-National à la mi-janvier et nous répétons régulièrement depuis quelque temps déjà. Les rôles sont appris ; la mise en scène est avancée et nous en sommes déjà à la mise au point.

Nous présentons comme premier spectacle *Altitude 3 200* de Julien Luhaire. Je veux dire tout de suite que cette pièce n'appartient pas tout à fait au répertoire que nous avons en vue. Il [le spectacle] fait en quelque sorte le pont entre le théâtre dit bourgeois ou réaliste et le théâtre poétique. Et entre le théâtre bizarrement qualifié de « social » et le théâtre gratuit. Notre deuxième spectacle marquera davantage l'esprit propre de l'Équipe.

⁹¹ *Le Jour*, Montréal, 5 décembre 1942, p. 7. Réédité dans Pierre Dagenais, ... *et je suis resté au Québec*, Montréal, Éditions La Presse, 1974. Nous reproduisons d'après l'édition du journal *Le Jour*, dans laquelle le texte de Dagenais était précédé du passage suivant, qu'on peut attribuer à la rédaction du journal : « M. Pierre Dagenais, jeune acteur bien connu de la scène et de la radio, vient de fonder une nouvelle troupe de théâtre, L'Équipe. Comme nous l'interrogeons sur la ligne de conduite qu'il entendait poursuivre, il nous a répondu par cet article, que nous sommes heureux de publier. »

Théâtre poétique, théâtre gratuit, art dramatique à l'état pur. Entendons-nous. Une bonne manière de définir une chose, c'est par l'effet qu'elle produit. Quand on a dit du feu qu'il brûle on sait ce qu'est le feu. La poésie aussi est un feu et ce feu doit brûler. Nous croyons que le théâtre poétique, comme la danse poétique, comme la musique poétique, doit engendrer chez les spectateurs un certain état d'exaltation, une certaine émotion qui ne soit ni purement sentimentale, ni purement cérébrale, ni purement d'imagination, qui ne soit pas seulement suscitée par l'intérêt de curiosité, l'intérêt psychologique et l'intérêt passionnel ensemble, mais qui empoigne l'âme même de l'homme dans sa pleine faculté esthétique. Le théâtre qui produit cet effet, c'est le théâtre poétique, c'est le théâtre gratuit, c'est l'art dramatique pur.

J'ai vu, à la fin d'un spectacle des Ballets Russes, une salle entière soulevée par un pur enthousiasme, se lever et applaudir les artistes. Un frisson de joie pure courait parmi les spectateurs. La joie poétique peut, certes, être plus discrète, mais nous aimerions, au moins quelquefois, provoquer dans une salle une telle manifestation.

Pour saisir ainsi les spectateurs (on peut parler du comédien mais on ne devrait jamais parler DU spectateur qui, par définition même, est nombre), nous n'entendons nous priver d'aucun élément « spectaculaire ». Nous entendons, au contraire, nous servir, dans la mesure de nos moyens, de tout ce qui tend à rendre un spectacle complet. Nous voulons accorder au décor une attention considérable. En y appliquant le même esprit qu'au choix du répertoire. 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. Un décor riche de puissance d'évocation et satisfaisant pour les yeux. Par conséquent, un décor qui ne sera pas réaliste, qui ne sera pas bourgeois, mais qui sera poétique. Un décor vrai dans le sens de l'art dramatique pur.

Voilà, brièvement, sommairement, ce à quoi nous tendons, ce que nous avons bien l'intention de réaliser dans la pleine mesure de nos moyens.

À ceux qui, d'avance, seraient portés à nous faire le reproche d'être trop jeunes, je ne donne d'autre réponse que celle-ci : on nous jugera à l'œuvre.

Émile Legault, « VÉRISME ET POÉSIE AU THÉÂTRE » (1943)⁹²

Mesdames, Messieurs,

Monsieur le Président s'est sympathiquement efforcé à imaginer chez le conférencier de ce soir des qualités qui le rendissent acceptable à ses auditeurs. C'était à son insu peut-être une façon élégante de me permettre de mesurer mes limites exactes et de me tracer un programme d'humanisme personnel. Mais la réalité bien authentique est moins favorable qu'il ne l'a dite. Mon seul mérite, si j'en ai un, est de dépasser toujours un peu l'avenir dans mon action. Je n'ai rien du

⁹² *Douze conférences sur des sujets variés, données devant les membres du Club musical et littéraire de Montréal*, Le Club musical et littéraire de Montréal, vol. 3 : saison 1942-1943, 1943, p. 75-89.

406 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

conservateur de musée, toute révérence gardée vis-à-vis de mes amis qui surveillent le passé ; celui-ci n'a d'intérêt pour moi que dans la mesure où il me fournit un prétexte et le moyen et l'inspiration de réaliser et de devenir. Quand je rencontre sur ma route le visage de la laideur, je tâche à l'humilier en bâtissant devant un peu de beauté.

C'est précisément pour marquer votre encouragement à l'effort des Compagnons de saint Laurent que vous avez voulu m'inviter ce soir.

Je suis votre obligé. Vous me permettez ainsi de marteler encore une fois le clou qu'il faut enfoncer dans le bloc vermoulu du théâtre accepté, jusqu'ici, chez nous, au grand dam des intelligences et des consciences souvent.

Je ne sais pas si je m'exagère les choses, mais il me semble que le réveil culturel dont nous percevons le frémissement un peu partout au Canada français impose son influence même dans le domaine du théâtre. L'édifice caduc vacille sur ses fondations lézardées : les jeunes commencent à le bouder et réclament un temple rajeuni où leurs aspirations neuves aient permission de s'exprimer.

L'échec récent du théâtre de boulevard donné à Montréal est à ce point de vue symptomatique. Je ne sous-estime pas la dure concurrence du cinéma, que soulignait Georges Duhamel, responsable en grande partie de ce fiasco, mais j'aime à croire que si la théorie de vedettes populaires réunies n'a pas réussi à drainer vers le théâtre la constante affluence des amateurs, c'est parce qu'il y a une forme dramatique qui a vécu, heureusement, et que le public en discerne obscurément la caducité.

Ce théâtre contemporain dit régulier, a écrit [Léon] Chancerel, ce genre de commerce (qui commence d'ailleurs à cesser d'être fructueux) qu'on appelle le théâtre et qui trahit quotidiennement la conception que nous avons du théâtre, ce théâtre-là sent mauvais. On a beau le farder, l'affubler de loques voyantes, le faire gesticuler artificiellement et l'obliger aux pires compromissions, aux pires dévergondages de cervelle et de corps, pour tenter de faire croire à un public de plus en plus clairsemé qu'il vit encore, ce n'est pas vrai. En vérité, il est mort. Non point agonisant mais un cadavre qui pue. C'est en vain que les managers aux abois s'efforcent de nous donner le change et de retarder par de vaines injections une décomposition finale que nombre de critiques et non des moindres ont, avec l'élite du public, constatée depuis longtemps.

Je m'amuse toujours à part moi devant les subtilités d'ailleurs assez primaires de certains de nos critiques qui s'escriment à conférer une plausibilité à ce répertoire des boulevards parisiens qu'un théâtre de la métropole s'entête à exploiter. Je veux croire que tous nos critiques ne sont pas des sots et qu'ils ne peuvent pas ne pas ressentir un morne ennui devant ces scènes renouvelées du Musée Grévin, qui furent *actuelles* un jour, qui dégagent déjà une vague odeur de moisissure, qui sont en tous cas une négation permanente du théâtre. Et c'est parce que je sais qu'ils ne nous livrent pas leur pensée authentique que j'admire leurs tours d'équilibrisme, tout en les blâmant intérieurement de ne pas se hausser aux exigences de leur profession qui sont d'orienter les cheminements intellectuels du peuple moyen. J'ai peur que

l'évolution culturelle dont j'ai parlé soit pourtant beaucoup plus lente à s'opérer, sur le plan dramatique, parce que nous n'avons pas, ou pas assez de guides compétents et consciencieux.

Et pourtant, les vicissitudes de la France, patrie par excellence de l'esprit, nous obligeront à faire dans le monde, pour une part, la relève de l'esprit. Nous devenons plus que jamais responsables de la civilisation française. Cette conjecture nous engage tragiquement.

Encore faut-il souhaiter que nous ne trahissions pas l'esprit.

Nous éviterons d'autant mieux cette trahison que dans tous les domaines, dans celui du théâtre en particulier, nous du Canada français nous saurons inspirer notre démarche intellectuelle de ce que l'humanisme intégral, chrétien et français tout à la fois, a produit de meilleur depuis les lointaines *origines des grandes civilisations*. Ce soir je vous apporte quelques réflexions, incomplètes je le reconnais, sur le dessin du théâtre chez nous.

« Je pensais, je pense encore, a écrit Georges Duhamel, que l'art du théâtre est un art admirable puisqu'il a depuis les commencements de notre civilisation inspiré de grands poètes et suscité des ouvrages qu'il faut placer au premier rang de nos trésors. »

Je voudrais d'ailleurs que vous reconnaissiez l'existence d'un fait contre quoi nous ne pouvons rien, à savoir que le théâtre a de tout temps fait partie du paysage accoutumé d'une civilisation normale. Le théâtre continuera d'être, avec des alternances de prospérité et de jachère, parce que l'homme, qui se souvient toujours d'avoir été enfant, garde une constante inclination pour le jeu dont s'enchantèrent ses jeunes années, qu'il demeure irrésistiblement sidéré par le *prestige de l'acte*. La flamme qui joue entre les chenets, dans la gueule d'une ample cheminée, cet acte pur, gratuit, sans fin connaissable, suffit à retenir, à captiver l'attention de l'enfant, de l'homme et du vieillard. Tout de même pour le théâtre qui est essentiellement l'exploitation du jeu multiforme du comédien. La comparaison s'impose d'elle-même entre ce spectacle cent fois répété du cercle de famille longuement attardé devant la danse rougeoyante de la flamme, un soir d'automne, à la campagne, et celui du cercle agrandi des spectateurs qui chaque soir se livrent au silence, devant le grand trou lumineux d'une scène de théâtre où se déroule, pour la joie des yeux et de l'esprit, le rythme complexe des comédiens adonnés à leurs jeux.

Climat de silence, dans les deux cas, de ce silence innombrable et pesant qui s'établit peu à peu sur tous ces cœurs qui se satisfont peut-être d'un retour sur soi, qui se sentent aussi liés entre eux, par une communion plus intime que celle qui s'exprime par des mots. L'œuvre théâtrale ne saurait chercher rien d'autre qu'à provoquer une méditation silencieuse.

« Faites que je sois comme le semeur de solitude, disait Claudel, et que celui qui entend ma parole rentre inquiet chez lui et sourd. »

La comparaison que je viens de vous proposer ne livre pas la raison entière de la vertu attirante du théâtre. C'est qu'ici, au lieu de la matérialité fugace de la flamme, nous avons devant nous des êtres de chair et de sang pour qui le jeu n'est

408 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

qu'un moyen d'exprimer des conflits, des impressions, des réactions humaines, toute une poésie vivante.

Si tout ce public, les lumières baissées, est maintenant fondu et recueilli dans l'ombre, écrivait Giraudoux, c'est pour se perdre, pour se donner, pour s'abandonner. Il se laisse remettre en jeu dans l'émotion universelle. Il sent soudain le sourire à un centimètre de ses lèvres, les larmes de ses yeux, l'angoisse de son cœur. Bref, il aime, mais il n'aime plus égoïstement, étroitement. Immobile, alangui, il aime comme Dieu peut aimer quand il lui est donné de suivre par un trou soudain ouvert dans les nuages [le] jeu de quelques misérables ou magnifiques créatures. Un Dieu paralysé, impuissant, autres ressemblances peut-être avec le vrai, mais qui se sent comme celui-là plein de pitié et de reconnaissance pour ces êtres fraternels ou filiaux qui veulent bien ce soir souffrir, vivre et mourir à sa place. C'est une heure d'éternité, l'heure théâtrale.

Comme l'on exprime bien, écoutant Giraudoux, le sens de cette parole de Jacques Copeau : « Il n'y aura de théâtre vrai que le jour où l'homme de la salle prononcera les paroles de l'homme de la scène en même temps que lui et du même cœur que lui. »

Parce que le théâtre est un fait psychologique, l'homme éprouvera toujours le besoin plus ou moins conscient d'éprouver les limites extrêmes de sa puissance et de sa faiblesse. On peut dire qu'un des rôles du théâtre est de révéler à l'homme jusqu'à quel point extrême peuvent aller son amour, sa haine, sa cruauté, sa colère, sa joie, sa crainte ; il est en quelque sorte, selon le mot d'André Bellesort, la mise en scène des virtualités humaines.

C'est ainsi que l'*Œdipe [roi]* de Sophocle nous propose le barème d'un être brûlé de souffrance, dont toutes les fibres de l'âme sont assiégées par la douleur, qui ira jusqu'au bout, jusqu'à la limite dernière de la souffrance sans qu'aucune puissance, aucune affection puissent l'amoinrir. Le *Polyeucte* de Corneille nous montre à quel point de victoire sur son cœur et sur les frémissements d'une chair guettée par le martyr sait parvenir un homme soulevé par une grâce singulière. Le *Tartuffe* ou l'*Harpagon* de Molière prolongent devant nous leur hypocrisie ou leur rapacité bien au-delà des possibilités normales de l'homme. Le *Misanthrope*, c'est la franchise libérée de toute contrainte, qui jetant par-dessus bord les conventions mondaines, justes ou non, exécute prestement toutes les mesquineries humaines contre quoi nous pestons tout en les subissant, faute d'aller aussi loin que lui dans la vérité.

Et comment expliquer que, pendant que se déroule la somptuosité dramatique de *L'Otage*, vous vous sentiez soulevés par le dedans jusqu'à une sorte d'hypertrophie de vos virtualités intellectuelles et sentimentales ; c'est que vous vous retrouvez dans ce personnage de Synge, déroulant devant vous son âme, que vous découvrirez tirillée entre les plus tragiques alternatives, qui va vous entraîner avec elle jusqu'aux sommets du sacrifice, hors le suprême pardon, vous proposant peu à peu cette sorte d'exaltation dionysiaque qui a son origine dans la conscience aiguë d'un acte dénudé, épuré.

« Lorsque j'entends Pyrrhus, a dit fort justement le poète Tristan Derème, est-ce Pyrrhus ou moi-même que j'écoute ? Il y a mille Pyrrhus dans la salle et il n'en est pas un qui soit pareil à son voisin, et ce n'est plus Racine qu'ils goûtent mais leurs propres passions. Chacun de nous jette son expérience, ses désirs, ses colères, ses rêves dans ce jeu – qui n'est pas un jeu – et chaque spectateur *devient bientôt un acteur secret de la tragédie.* »

Vous avez bien raison d'approuver ces derniers mots : ils sont de Bossuet. Chaque spectateur devient bientôt un acteur secret de la tragédie parce que chacun de nous, au même instant qu'il reçoit le texte, [sent] reflleurir ou se faner les paysages heureux ou mélancoliques de son âme. Le texte n'est plus qu'une rivière où nos moulins se prennent à tourner. Chacun de nous songe à son Hermione et c'est notre propre amour qui nous irrite ou nous enchante, sur les musiques de Racine. Les vers les plus précis se détournent de leur sens : ils se révèlent, par nos soins, plus âpres ou plus doux ; ils se modèlent sur nous-même ; ils deviennent ce que nous sommes et ne sont plus ce qu'ils étaient. Ah ! le malheureux auteur – et c'est son triomphe –, il ne reconnaîtrait plus ses phrases, s'il les pouvait relire au mystère de nos sentiments.

Et sortant du théâtre, le rideau tombé sur la dernière réplique, par exemple du *Turlure*, ne vous étonnez pas de vous sentir des âmes frémissantes, à nouveau toutes neuves : la tragédie, tout comme la comédie, mais d'une autre façon, aura opéré en vous la purgation dont parle Aristote quelque part. Elle a fait cette merveille, en vous admettant à vivre quelques heures durant une vie irréaliste où vous mesuriez inconsciemment vos limites humaines. Ne vous y trompez pas, vous vous êtes égalés ce soir là, en quelque sorte, à un chef-d'œuvre et vous voici rajeunis de l'aventure.

Giraudoux, dans son *Impromptu de Paris*, a exprimé cette transformation du public par le truchement du théâtre :

Bref, dit un acteur s'adressant à l'État, tu amènes le soir à mes guichets un peuple énervé, usé, par ses luttes de la journée, irrité, méfiant, et surtout contre toi... Ah ! tu le sais... C'est heureux !... Et nous, en échange, que faisons-nous de lui ? Nous l'apaisons, nous l'égayons. Nous donnons à cet automate un cœur de chair avec tous ces compartiments bien revus, avec la générosité, avec la tendresse, avec l'espoir. Nous le rendons sensible, beau, omnipotent. Nous lui donnons la guerre où il n'est pas tué, la mort dont il ressuscite. Nous lui donnons l'égalité, la vraie, celle devant les larmes et devant le rire. Nous te le rendons à minuit sans rides au front, sans rides à l'âme, maître du soleil et de la lune, marchant ou volant, apte à tout, prêt à tout.

Voici, Mesdames, Messieurs, très imparfaitement esquissée, la silhouette psychologique de l'art dramatique qui est de tous les arts le plus discuté, le plus compromis et sans doute le plus compromettant, mais à qui rien n'interdit de retrouver au centre de la Cité un prestige prépondérant.

À mesure que je déroulais ma pensée, je notais implicitement la grandeur du rôle dévolu à l'artiste comédien qui assume la tâche redoutable de réaliser cette incarnation magique de l'œuvre théâtrale, en donnant au public, pour un temps, un peu de son âme et de son cœur.

410 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Or, je dois l'avouer, ce que je n'ai jamais très bien compris ou plutôt ce que je comprenais trop bien, c'est l'espèce de discrédit qui s'attache à la profession de comédien. À telle enseigne qu'un jeune homme et, à plus forte raison, une jeune fille risquent toujours plus ou moins leur réputation à monter sur les planches. Si le théâtre pourtant est un temple, le temple héroïque de la tragédie ou le temple plein de rire de la comédie, le comédien est, si l'on me permet ce mot, le prêtre de ce temple, la comédienne la vestale chargée de maintenir la vivante flamme qui met un frémissement lumineux sur la beauté mouvante réfugiée dans ce temple. Comment expliquer, je vous le demande, ce persistant décalage entre la Beauté qui veut venir aux hommes et l'infamie plus ou moins avouée de ceux qui par profession doivent être les serviteurs de la Beauté ?

Je vais m'engager, j'en ai peur, dans des considérations désagréables où je serai forcé de faire le procès des comédiens. Je ne l'aurai pas voulu, gardant à part moi une estime sincère pour les vrais artistes, désintéressés, chevaliers servants d'un art de qualité. Mais il faut avoir le courage de le dire, un trop grand nombre de comédiens sont les premiers ennemis de l'art dramatique ; ils sont responsables, pour une large part, de l'avalissement où s'est abîmée la scène contemporaine.

Ceci est tellement vrai que tous les réformateurs du théâtre, Jacques Copeau en France, [Edward] Gordon Craig en Angleterre, Adolphe Appia en Suisse, [Constantin] Stanislavski en Russie, ont tous posé en principe, à l'origine de leur effort qu'un redressement du théâtre était nécessairement conditionné par une transformation profonde du comédien.

Le premier reproche que l'on est tenté de faire à l'homme de théâtre, c'est de ne pas assez mesurer la grandeur et l'importance de son rôle. Ce dont il devrait avant tout s'aviser, c'est qu'il exerce une fonction sociale, que son comportement, sa manière d'être intéressent directement l'âme d'une Cité, à des titres identiques ou analogues à ceux du prêtre, du politique ou du professeur d'université. La fin de l'artiste n'est pas d'usurper, cela va de soi, les fonctions du politique, du guerrier, du moraliste, de l'homme de science, mais de faire rayonner jusqu'à notre âme un reflet de beauté à travers les dispositions harmonieuses d'une matière, verbe, lumière, couleur, éloquence du corps, matière contrainte à servir l'esprit.

Toutes les beautés sont sœurs et consonantes l'une à l'autre, étant toutes à des degrés divers le prolongement temporel et spatial de l'unique beauté essentielle qui est Dieu.

Si l'on ne saurait tolérer que le prêtre soit un pervers, le politique un galvaudeur des intérêts temporels et spirituels de l'État, le professeur d'université un monnayeur d'une philosophie hétérodoxe, pourquoi admettre si aisément que le comédien puisse, quand se lève le rideau frémissant, informer à sa guise et trop souvent de débilite façon des centaines de cœurs, d'esprits, de consciences, établis en état de singulière réceptivité et d'acquiescement par la magie du théâtre ?

Le théâtre ne fait pas les mœurs ? C'est à voir. Malgré les apparences et quoi qu'on ait dit de la gratuité de cet art et de sa légitime émancipation, il reste que peu à peu, avec une patiente certitude, le théâtre marque les âmes dans la mesure

où il les fait réagir autour de certaines pensées, de certaines émotions, de certaines concessions. C'est à ce titre que le comédien assume une responsabilité sociale et qu'on a le droit de lui demander compte de son action.

Or, si l'on observe la scène contemporaine et plus particulièrement la scène montréalaise pour autant qu'elle existe, on se défend mal d'une réelle impatience quand on aperçoit comme des comédiens, revêtus de la responsabilité que je viens de dire, prostituent allègrement l'âme et l'esprit des foules et contribuent à maintenir une tradition désastreuse pour notre culture et nos réserves spirituelles.

Barbey d'Aureville proclamait, dès 1880, que le théâtre n'était plus qu'une vaste boutique où l'on vendait moins d'idées que de sensations, pour tout dire un bazar...

Et depuis cette époque, sont venus la guerre de 1914 et l'après-guerre aussi, rabattant vers les salles de spectacle, pour une curée infecte, le troupeau des nouveaux riches et des bourgeois, dépourvus de sens critique, avides seulement de retrouver à la scène un salmigondis d'émotions faisandées. Le répertoire français, dans sa presque totalité depuis 50 ans, a tourné en rond dans le cercle étroit des thèmes canailles ou abjects.

[Jacques] Copeau pouvait bien crier très haut son écœurement...

Si l'on voulait être de bonne logique, il faudrait adjoindre au petit groupe de politiciens français dont le procès va s'instruire à Riom, la masse des directeurs de théâtre, d'auteurs et de comédiens français souvent mâtinés d'Israélites qui ont depuis des décades contribué à énerver l'âme française, lui arrachant par bribes le trésor de ses vertus essentielles.

Ici, au Canada, où nous sommes restés incurablement coloniaux, il était dit que l'on marquerait le pas et que l'on continuerait d'imiter la France... mais à retardement. À cette heure où [Jacques] Copeau accède à la direction de la Comédie-Française, où le théâtre bourgeois réaliste qui est un péché contre l'art et contre les morales est chaque jour désavoué davantage par une France qui se récupère et boute dehors le ver rongeur, il se trouve encore des comédiens pour servir aux amateurs des spectacles qui donnent la nausée quand ils n'insinuent pas plutôt au cœur des foules une désaffection grandissante pour tout ce qui nous fait des âmes de plénitude.

À ces comédiens on a le droit de demander compte de leur action. Précisément parce qu'ils contribuent à nous inoculer une malaria virulente quand ils avaient la redoutable fonction de nous restituer des âmes rajeunies.

Je déplore l'avitissement moral de notre théâtre quand j'aurais dû mettre d'abord l'accent sur la nécessité d'une révolution dramatique sur le seul plan esthétique.

J'ai dit que le théâtre bourgeois réaliste est un péché contre l'art avant d'être, par voie de fatale conséquence, une déviation vers le sensualisme. L'art, qui est la mise en oeuvre de la beauté, je veux dire l'art véritable, comporte toujours une émancipation implicite de la chair et de ses humiliations. Ses allégeances sont spiritualistes.

Un ballet classique dansé par d'authentiques artistes apparaît comme une sorte de triomphe sur la gravité des corps et fait *penser* l'âme quand les trémoussements

412 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

anarchiques de nos danses rythmées, vidées de vraie préoccupation artistique, ne se révèlent en dernière analyse qu'un effort vers la suggestion et la lasciveté.

L'art vrai ne s'épanouit que dans un climat de salubrité. Et je n'ai jamais opposé sans une certaine honte la délicatesse constante d'un Eschyle, d'un Sophocle, dramaturges païens, à la licence souvent mêlée d'érotisme de nos modernes écrivains de théâtre. Il y a même une résonance avant la lettre que l'on chercherait vainement parfois dans la masse de la production contemporaine qui n'a oublié qu'une chose : que le théâtre est un art exigeant et qu'il ne saurait s'accommoder de la seule virtuosité technique, qu'il réclame une interprétation poétique de la réalité, une transposition, que sa qualité est d'être réel dans l'irréel, et qu'il ne saurait sans se trahir lui-même – et pour ainsi parler se désavouer – reproduire platement, photographiquement, les banalités quotidiennes.

Pour paradoxal que cela paraisse, j'estime que le niveau moral de notre dramaturgie ferait un bond en haut si l'on prenait souci de nos intérêts culturels, si l'on rejetait d'emblée tout le théâtre bourgeois réaliste pour réacclimater la poésie à la scène.

Le théâtre moderne aurait grand besoin de sacrifier à un art supérieur. Et parce que l'art et le bien sont convertibles, le théâtre pourrait bien, sans abdiquer sa vocation originelle, contribuer à un affinement des esprits et à une élévation des cœurs.

« Je dis comme tout le monde, écrivait Georges Duhamel, que la seule raison d'une œuvre d'art est d'être belle. Secrètement, j'ajoute qu'une telle œuvre est plus belle encore si elle est capable de contribuer au bien des hommes. »

Or l'art théâtral, parce qu'il intéresse tout l'homme, demeure un des moyens les plus sûrs, les plus efficaces, d'informer les âmes et les intelligences, de réaliser entre elles une solidarité supérieure, d'alerter en elles les meilleures aspirations.

Le théâtre millénaire, quand il n'a pas été gauchi et déformé par les mauvais cuisiniers de petites intrigues d'alcôve, a toujours revêtu une sorte de splendeur innombrable, empruntant aux somptuosités de la liturgie. À ces minutes rarissimes où il accédait à la transcendance, théâtre grec, théâtre latin, théâtre français, théâtre allemand, il sortait comme un fruit spontané de l'instinct religieux. Il devenait lui-même une sorte de religion.

« Le théâtre, a écrit [Firmin] Gémier, devrait être une religion... vous avez beau sourire. D'ailleurs c'est un fait historique, l'art dramatique ne fut jamais mieux inspiré que quand il servit une croyance. »

Si vous voulez retrouver toute la noblesse de l'art théâtral, il faut le reconnaître comme le rassembleur de tout un peuple autour de son âme nationale.

Eschyle et Sophocle n'ont franchi les siècles et ne nous livrent actuellement le visage infiniment attachant de la civilisation grecque que pour être venus, à point nommé, résorber par leur génie les alluvions humanistes de générations successives.

Voyez les Tchèques et le témoignage de leur Théâtre National, à Prague. Il fut construit au moment où les Tchèques désespéraient de retrouver leur indépendance et rêvaient d'un suprême effort pour ressusciter leur génie. Ils se groupèrent autour de ce théâtre. Ils reprirent confiance dans leur langue et par suite dans leur âme.

On a souvent parlé d'ériger à Montréal un théâtre municipal. L'idée ne m'enchant pas, si un tel édifice devait servir à une réplique agrandie d'un quelconque théâtre de boulevard.

Mais si l'on veut d'un théâtre national digne de sa fonction, qu'il devienne le rendez-vous de nos meilleurs poètes, de ceux qui reflètent exactement les multiples facettes de notre âme traditionnelle. Que ces poètes écrivent des œuvres où soient représentés les rêves, les élans, les mystères, les richesses profondes de notre peuple. Et que les représentations revêtent pour ce peuple le caractère d'un rite national ou religieux.

Quelque chose qui réédite les solennités dramatiques et populaires de la Russie, sous l'impulsion de [Constantin] Stanislavski.

Ce jour-là, le théâtre retrouvera son lustre et se justifiera lui-même. Ce jour là aussi seront rejetées, comme une nourriture infecte, les petites intrigues de nos dramaturges bourgeois qui sentent le mauvais parfum, rejetées aussi les pitoyables caricatures de l'art dramatique que l'on propose au peuple, sous prétexte qu'il ne saurait accéder aux chefs-d'œuvre.

Écoutez pour finir cette page de François Mauriac qui apporte à notre propos un appui singulier :

Très peu d'auteurs savent écrire pour les enfants parce que la plupart se font de l'enfance une idée absurde. De même pour le peuple : dans une démocratie, ses adorateurs le traitent comme une espèce de dieu puéril et qui, croient-ils, ne comprend rien à rien. Alors ils brosent à son usage des tableaux grossièrement enluminés et qui flattent ses passions – les passions qu'on lui prête et qui justement sont celles qu'il laisse au vestiaire, à peine a-t-il franchi le seuil du théâtre.

Au théâtre, le peuple n'existe pas, ou bien nous sommes tous du peuple. Dans une salle, Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Musset créent une brève égalité entre les êtres, celle du rire et des larmes. Les larmes et le rire ne sont le privilège d'aucune classe. L'unique différence est que le peuple y cède plus vite que les beaux esprits et qu'il ne se barricade pas comme eux d'opinions reçues du dehors...

Chez un peuple qui ne serait pas instruit comme est le nôtre dans l'horreur de son passé, dans le mépris de son histoire et de sa religion, qui ne serait pas dès l'enfance dressé à la haine des privilèges hérités ou acquis, cette communion par le théâtre s'obtiendrait aussi aisément que chez les Grecs, et que dans toute civilisation où ce qui relie les citoyens entre eux n'a pas été furieusement combattu et pourchassé. Au sein d'une vieille démocratie, il ne reste plus, pour créer cet accord d'une salle entière, que la simple vérité humaine éprouvée en même temps des fauteuils au paradis : ce fond inaltérable sur lequel la pire politique ne mord pas. Ainsi s'éclaire, dans une société où tant d'autres valeurs déclinent, la jeunesse miraculeuse des grands classiques : ils bénéficient de l'écroulement de tout le reste.

Nous connaissons maintenant les valeurs sûres, celles qui ne bougeront plus. Le peuple les connaît aussi et n'a que faire de fabricants officiels : il y a beau temps

414 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

qu'il a son théâtre, qui est le mien, le vôtre, le théâtre français, la comédie française, la tragédie éternelle, notre théâtre à tous, celui où nous sommes joués au naturel, où en dépit des barrières de classe et de parti, chacun de nous reconnaît dans tous les autres des semblables, des frères.

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique du samedi. Le *Front de Fridolin* » (1943)⁹³

Fridolin nous revient aujourd'hui au Monument-National. Il est apparemment aussi bien armé que jamais, peut-être mieux encore puisqu'il s'aventure cette fois, à l'avant-garde de nos armées, sur un *Troisième front*. La revue de M. Gratien Gélinas, comme par les cinq années passées, est l'événement comique de 1943, et déjà avant la première représentation les billets se sont vendus encore pour trois à quatre semaines d'avance. Le cas demeure unique. Il y a la preuve d'une popularité qui se maintient avec une constance sans précédent dans le genre chez nous.

On a dit déjà à maintes reprises à quoi tient cette popularité. Ce qui est admirable, c'est que Fridolin se soit toujours remis chaque année à l'œuvre avec autant d'ardeur, autant de souci du détail et de l'ensemble que s'il en était au début de sa carrière de revuiste et de comique. Pour lui, rien n'a jamais été trop bien, trop beau, trop bien préparé pour le public, un public pourtant qu'il tient dans sa main.

La revue a toujours été fort en vogue à Montréal. Dès les débuts de l'histoire du théâtre, on trouve le genre exploité de saison en saison avec une faveur toujours grandissante. L'on n'a pas oublié celles que donnaient Ernest Tremblay, Pierre Christie [et] Henri Letondal, et qui eurent dans le temps de très grands succès. Avec Fridolin, le genre cependant s'est transformé, marqué qu'il est par une personnalité bien à part par sa conception particulière de la façon d'assaisonner et de caricaturer l'actualité.

Que cela s'appelle [*Fridolinons 43* ou] *Le Troisième Front du rire* ou autre chose, c'est toujours de la fridolinade, même aux tableaux où le maître de céans ne paraît pas. Tel trait qui aurait par lui-même un sens comique prend tout de même un autre ton dans l'oreille du public parce que celui-ci sait d'où vient l'observation. Le langage d'un Monsieur du théâtre et celui de Fridolin sorti de sa cour pour monter sur une scène mais sans quitter son milieu, ont une résonance toute différente.

C'est ce qui explique que telles choses dites par Fridolin seraient intolérables dans la bouche d'un autre. On pardonne beaucoup à ce garnement, on admet son impudence comme une chose naturelle, car elle n'est pas le fruit d'un parti pris d'audace mais simplement l'expression de sentiments populaires sur le ton qu'ils ont dans la vie de tous les jours.

Il reste que la scène conserve ses exigences, et que le ton de bonne compagnie reste de rigueur au théâtre. Si parfois Fridolin s'est livré à quelques écarts, on ne peut lui en garder rancune. La jeunesse a ses droits et ses privilèges. M. Gratien Gélinas

⁹³ *La Presse*, vol. 59, n° 107, 20 février 1943, p. 35.

est tout de même trop homme de théâtre pour laisser gambader son Fridolin la bride sur le cou.

Le Troisième Front du rire est certes ce que l'on peut souhaiter de mieux au jour d'aujourd'hui.

Émile Legault, « Le théâtre qu'il nous faut » (1943)⁹⁴

« Je pensais, je pense encore, a écrit Georges Duhamel, que l'art du théâtre est un art admirable puisqu'il a depuis les commencements de notre civilisation inspiré de grands poètes et suscité des ouvrages qu'il faut placer au premier rang de nos trésors. »

Je voudrais tout d'abord que vous reconnaissiez l'existence d'un fait contre quoi nous ne pouvons rien, à savoir que le théâtre a de tout temps fait partie du paysage accoutumé d'une civilisation normale. Le théâtre continuera d'être, avec des alternances de prospérité et de jachère, parce que l'homme, qui se souvient toujours d'avoir été enfant, garde une constante inclination pour le jeu dont s'enchantent ses jeunes années, qu'il demeure irrésistiblement sidéré par le *prestige de l'acte*. La flamme qui joue entre les chenets, dans la gueule d'une ample cheminée, cet acte pur, gratuit, sans fin connaissable, suffit à retenir, captiver l'attention de l'enfant, de l'homme et du vieillard. Tout de même pour le théâtre qui est essentiellement l'exploitation du jeu multiforme du comédien. La comparaison s'impose d'elle-même entre ce spectacle cent fois répété du cercle de famille longuement attardé devant la danse rougeoyante de la flamme, un soir d'automne, à la campagne, et celui du cercle agrandi des spectateurs qui chaque soir se livre au silence, devant le grand trou lumineux d'une scène de théâtre où se déroule, pour la joie des yeux et de l'esprit, le rythme complexe des comédiens adonnés à leurs jeux.

Climat de silence, dans les deux cas, de ce silence innombrable et pesant qui s'établit peu à peu sur tous ces cœurs qui se satisfont peut-être d'un retour sur soi, qui se sentent aussi liés entre eux par une communion plus intime que celle qui s'exprime par des mots. L'œuvre théâtrale ne saurait chercher rien d'autre qu'à provoquer une méditation silencieuse.

« Faites que je sois comme le semeur de solitude, disait Claudel, et que celui qui entend ma parole, rentre inquiet chez lui et sourd. »

La comparaison que je viens de vous proposer ne livre pas la raison entière de la vertu attirante du théâtre. C'est qu'ici, au lieu de la matérialité fugace de la flamme, nous avons devant nous des êtres de chair et de sang pour qui le jeu n'est qu'un moyen d'exprimer des conflits, des impressions, des réactions humaines, toute une poésie vivante. « Si tout ce public, les lumières baissées, est maintenant fondu et recueilli dans l'ombre, écrivait Giraudoux, c'est pour se perdre, pour se donner, pour s'abandonner. Il se laisse remettre en jeu dans l'émotion universelle. Il sent soudain

⁹⁴ *Amérique française*, vol. 2, n° 8, juin 1943, p. 27-35. Le lecteur constatera les nombreux passages repris ici du texte « Vérisme et poésie au théâtre » (p. 405 sq). Outre le fait que les deux articles sont coiffés de titres différents et qu'ils ont été publiés dans deux publications distinctes, il y a suffisamment de différences entre les deux pour en justifier la publication dans la présente anthologie.

416 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

le sourire à un centimètre de ses lèvres, les larmes de ses yeux, l'angoisse de son cœur. Bref, il aime, mais il n'aime plus égoïstement, étroitement. Immobile, alangui, il aime comme Dieu peut aimer quand il lui est donné de suivre par un trou soudain ouvert dans les nuages le jeu de quelques misérables ou magnifiques créatures. Un Dieu paralysé, impuissant, autres ressemblances peut-être avec le vrai, mais qui se sent comme celui-là plein de pitié et de reconnaissance pour ces êtres fraternels ou filiaux qui veulent bien ce soir souffrir, vivre et mourir à sa place. C'est une heure d'éternité, l'heure théâtrale. »

Comme l'on exprime bien, écoutant Giraudoux, le sens de cette parole de Jacques Copeau : « Il n'y aura de théâtre vrai que le jour où l'homme de la salle prononcera les paroles de la scène en même temps que lui et du même cœur que lui. »

Parce que le théâtre est un fait psychologique, l'homme éprouvera toujours le besoin plus ou moins conscient d'éprouver les limites extrêmes de sa puissance et de sa faiblesse. On peut dire qu'un des rôles du théâtre est de révéler à l'homme jusqu'à quel point extrême peuvent aller son amour, sa haine, sa cruauté, sa colère, sa joie, sa crainte ; il est en quelque sorte, selon le mot d'André Bellessort, la mise en œuvre des virtualités humaines.

C'est ainsi que l'*Œdipe* de Sophocle nous propose le barème d'un être brûlé de souffrance, dont toutes les fibres de l'âme sont assiégées par la douleur, qui ira jusqu'au bout, jusqu'à la limite dernière de la souffrance sans qu'aucune puissance, aucune affection puissent l'amoinrir. Le *Polyeucte* de Corneille nous montre à quel point de victoire sur son cœur et sur les frémissements d'une chair guettée par le martyr sait parvenir un homme soulevé par une grâce singulière. Le *Tartuffe* ou l'*Harpagon* de Molière prolongent devant nous leur hypocrisie ou leur rapacité bien au-delà des possibilités normales de l'homme. Le *Misanthrope*, c'est la franchise libérée de toute contrainte, qui jetant par-dessus bord les conventions mondaines, justes ou non, exécute prestement toutes les mesquineries humaines contre quoi nous pestons tout en les subissant, faute d'aller aussi loin que lui dans la vérité.

Et comment expliquer qu'un soir, pendant que se déroulait la somptuosité dramatique de *L'Otage* vous vous sentiez soulevés par le dedans jusqu'à une sorte d'hypertrophie de vos virtualités intellectuelles et sentimentales ; c'est que vous vous êtes retrouvés dans ce personnage de Sygne, déroulant devant vous son âme, que vous découvriez tirillée entre les plus tragiques alternatives, qui vous entraînait avec elle jusqu'aux sommets du sacrifice, hors le suprême pardon, vous proposant peu à peu cette sorte d'exaltation dionysiaque qui a son origine dans la conscience aigüe d'un acte dénudé, épuré.

« Lorsque j'entends Pyrrhus, a dit fort justement le poète Tristan Derène, est-ce Pyrrhus ou moi-même que j'écoute ? Il y a mille Pyrrhus dans la salle et il n'en est pas un qui soit pareil à son voisin, et ce n'est plus Racine qu'ils goûtent mais leurs propres passions. Chacun de nous jette son expérience, ses désirs, ses colères, ses rêves dans ce jeu – qui n'est pas un jeu – et chaque spectateur devient bientôt un acteur secret de la tragédie^{95*}. »

^{95*} En italique dans le texte original.

Vous avez bien raison d'approuver ces derniers mots : ils sont de Bossuet. Chaque spectateur devient bientôt un acteur secret de la tragédie parce que chacun de nous, au même instant qu'il reçoit le texte, sent refléurir ou se faner les paysages heureux ou mélancoliques de son âme. Le texte n'est plus qu'une rivière où nos moulins se prennent à tourner. Chacun de nous songe à son Hermione et c'est notre propre amour qui nous irrite ou nous enchante, sur les musiques de Racine. Les vers les plus précis se détournent de leur sens ; ils se révèlent, par nos soins, plus âpres ou plus doux ; ils se modèlent sur nous-mêmes ; ils deviennent ce que nous sommes et ne sont plus ce qu'ils étaient. Ah ! le malheureux auteur – et c'est son triomphe – il ne reconnaîtrait plus ses phrases, s'il les pouvait relire au mystère de nos sentiments.

Et sortant du théâtre, le rideau tombé sur la dernière réplique, par exemple de Turlure, dans *L'Otage*, ne vous étonnez pas de vous sentir des âmes frémissantes, à nouveau toutes neuves : la tragédie, tout comme la comédie, mais d'une autre façon aura opéré en vous la purgation dont parle Aristote quelque part. Elle a fait cette merveille, en vous admettant à vivre quelques heures durant une vie irréaliste où vous mesuriez inconsciemment vos limites humaines. Ne vous y trompez pas, vous vous êtes égalés alors, en quelque sorte, à un chef-d'œuvre et vous voici rajeunis de l'aventure.

Giraudoux, dans son *Impromptu de Paris*, a exprimé cette transformation du public par le truchement du théâtre :

Bref, dit un acteur s'adressant à l'État, tu amènes le soir à mes guichets un peuple énérvé, usé, par ses luttes de la journée, irrité, méfiant, et surtout contre toi... Ah ! tu le sais... C'est heureux !... Et nous, en échange, que faisons-nous de lui ? Nous l'apaisons, nous l'égayons. Nous donnons à cet esclave éculé la toute-puissance sur les couleurs, les sons, et les airs. Nous donnons à cet automate un cœur de chair avec tous ses compartiments bien revus, avec la générosité, avec la tendresse, avec l'espoir. Nous le rendons sensible, beau, omnipotent. Nous lui donnons la guerre où il n'est pas tué, la mort dont il ressuscite. Nous lui donnons l'égalité, la vraie, celle devant les larmes et devant le rire. Nous te le rendons à minuit sans rides au front, sans rides à l'âme, maître du soleil et de la lune, marchant ou volant, apte à tout, prêt à tout.

Voici, Mesdames, Messieurs, très imparfaitement esquissée, la silhouette psychologique de l'art dramatique, qui est de tous les arts le plus discuté le plus compromis et sans doute le plus compromettant, mais à qui rien n'interdit de retrouver au centre de la Cité un prestige prépondérant.

À mesure que je déroulais ma pensée, je notais implicitement la grandeur du rôle dévolu à l'artiste comédien qui assume la tâche redoutable de réaliser cette incantation magique de l'œuvre théâtrale, en donnant au public, pour un temps, un peu de son âme et de son cœur.

Or, je dois l'avouer, ce que je n'ai jamais très bien compris ou plutôt ce que je comprenais trop bien, c'est l'espèce de discrédit qui s'attache à la profession de comédien. À telle enseigne qu'un jeune homme et, à plus forte raison, une jeune

418 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

fille risquent toujours plus ou moins leur réputation à monter sur les planches. Si le théâtre pourtant est un temple, le temple héroïque de la tragédie ou le temple plein de rire de la comédie, le comédien est, si l'on me permet ce mot, le prêtre de ce temple, la comédienne, la vestale chargée de maintenir la vivante flamme qui met un frémissement lumineux sur la beauté mouvante réfugiée dans ce temple. Comment expliquer, je vous le demande, ce persistant décalage entre la Beauté qui veut venir aux hommes et l'infamie plus ou moins avouée de ceux qui par profession doivent être les serviteurs de la Beauté.

Je vais m'engager, j'en ai peur, dans des considérations désagréables où je serai forcé de faire le procès des comédiens. Je ne l'aurai pas voulu, gardant à part moi, une estime sincère pour les vrais artistes, désintéressés, chevaliers servants d'un art de qualité. Mais, il faut avoir le courage de le dire, un trop grand nombre de comédiens sont les premiers ennemis de l'art dramatique ; ils sont responsables, pour une large part, de l'avitissement où s'est abîmée la scène contemporaine.

Ceci est tellement vrai que tous les réformateurs du théâtre, Jacques Copeau en France, [Edward] Gordon Craig en Angleterre, Adolphe Appia en Suisse, [Constantin] Stanislavski en Russie, ont tous posé en principe, à l'origine de leur effort, qu'un redressement du théâtre était nécessairement conditionné par une transformation profonde du comédien.

Le premier reproche que l'on est tenté de faire à l'homme de théâtre, c'est de ne pas assez mesurer la grandeur et l'importance de son rôle. Ce dont il devrait avant tout s'aviser, c'est qu'il exerce une fonction sociale, que son comportement, sa manière d'être, intéressent directement l'âme d'une cité. À des titres identiques ou analogues à ceux du prêtre, du politique ou du professeur d'université. La fin de l'artiste n'est pas d'usurper, cela va de soi, les fonctions du politique, du guerrier, du moraliste, de l'homme de science, mais de faire rayonner jusqu'à notre âme un reflet de beauté à travers les dispositions harmonieuses d'une matière, verbe, lumière, couleur, éloquence du corps, matière contrainte à servir l'esprit.

Toutes les beautés sont sœurs et consonantes l'une à l'autre, étant toutes à des degrés divers le prolongement temporel et spatial de l'unique beauté essentielle qui est Dieu.

Si l'on ne saurait tolérer que le prêtre soit un pervers, le politique un galvaudeur des intérêts temporels et spirituels de l'État, le professeur d'université un monnayeur d'une philosophie hétérodoxe, pourquoi admettre si aisément que le comédien puisse, ce soir, quand s'est levé le rideau, frémissant, informer à sa guise et trop souvent de débilitante façon des centaines de cœurs, d'esprits, de consciences, établis en état de singulière réceptivité et d'acquiescement par la magie du théâtre.

Le théâtre ne fait pas les mœurs, me dira-t-on, étant plutôt le reflet du climat moral où baignent les âmes. Art de communion, il se présente pourtant comme un creuset où se cristallisent des sentiments latents au cœur des spectateurs.

Le théâtre ne fait pas les mœurs ? C'est à voir. Malgré les apparences et quoi qu'on ait dit de la gratuité de cet art et de sa légitime émancipation, il reste que peu à peu, avec une patiente certitude, le théâtre marque les âmes dans la mesure

où il les fait réagir autour de certaines pensées, de certaines émotions, de certaines concessions. C'est à ce titre que le comédien assume une responsabilité sociale et qu'on a le droit de lui demander compte de son action.

Or, si l'on observe la scène contemporaine et plus particulièrement la scène montréalaise pour autant qu'elle existe, on se défend mal d'une réelle impatience quand on aperçoit comme des comédiens, revêtus de la responsabilité que je viens de dire, prostituent allégrement l'âme et l'esprit des foules et contribuent à maintenir une tradition désastreuse pour notre culture et nos réserves spirituelles.

Barbey d'Aureville proclamait, dès 1880, que le théâtre n'était plus qu'une vaste boutique où l'on vendait moins d'idées que de sensations, pour tout dire un bazar...

Et depuis cette époque, sont venues la guerre de 1914 et l'après-guerre aussi, rabattant vers les salles de spectacle, pour une curée infecte, le troupeau des nouveaux riches et des bourgeois, dépourvus de sens critique, avides seulement de retrouver à la scène un salmigondis d'émotions faisandées. Le répertoire français, dans sa presque totalité, depuis 50 ans, a tourné en rond dans le cercle étroit des thèmes canailles ou abjects.

[Jacques] Copeau pouvait bien crier très haut son écœurement...

Ici, au Canada, où nous sommes restés incurablement coloniaux, il était dit que l'on marquerait le pas et que l'on continuerait d'imiter la France... mais à retardement. À cette heure où [Jacques] Copeau accède à la direction de la Comédie-Française, où le théâtre bourgeois réaliste qui est un péché contre l'art et contre les morales est chaque jour désavoué davantage par une France qui se récupère et boute dehors le vers rongeur, il se trouve encore des comédiens pour servir aux amateurs des spectacles qui donnent la nausée quand ils n'insinuent pas plutôt au cœur des foules une désaffection grandissante pour tout ce qui nous fait des âmes de plénitude.

À ces comédiens on a le droit de demander compte de leur action. Précisément parce qu'ils contribuent à nous inoculer une malaria virulente quand ils avaient la redoutable fonction de nous restituer des âmes rajeunies.

Je déplore l'avitissement moral de notre théâtre quand j'aurais dû mettre d'abord l'accent sur la nécessité d'une révolution dramatique sur le seul plan esthétique.

J'ai dit que le théâtre bourgeois réaliste est un péché contre l'art avant d'être, par voie de fatale conséquence, une déviation vers le sensualisme. L'art, qui est la mise en œuvre de la beauté, je veux dire l'art véritable, comporte toujours une émancipation implicite de la chair et de ses humiliations. Ses allégeances sont spiritualistes.

Un ballet classique dansé par d'authentiques artistes apparaît comme une sorte de triomphe sur la gravité des corps et fait *penser* l'âme quand les trémoussements anarchiques de nos danses rythmées vidées de vraie préoccupation artistique ne se révèlent en dernière analyse qu'un effort vers la suggestion et la lasciveté.

L'art vrai ne s'épanouit que dans un climat de salubrité. Et je n'ai jamais opposé sans une certaine honte la délicatesse constante d'un Eschyle, d'un Sophocle, dramaturges païens, à la licence souvent mêlée d'érotisme de nos modernes écrivains

420 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

de théâtre. Il y a même une résonance chrétienne, dans certaines œuvres antiques, une résonance avant la lettre que l'on chercherait vainement parfois dans la masse de la production contemporaine qui n'a oublié qu'une chose : que le théâtre est un art exigeant et qu'il ne saurait s'accommoder de la seule virtuosité technique, qu'il réclame une interprétation poétique de la réalité, une transposition, que sa qualité est d'être réelle dans l'irréel, et qu'il ne saurait sans se trahir lui-même et pour ainsi parler se désavouer, reproduire platement, photographiquement, les banalités quotidiennes.

Pour paradoxal que cela paraisse, j'estime que le niveau moral de notre dramaturgie ferait un bond en haut si l'on prenait souci de nos intérêts culturels, si l'on rejetait d'emblée tout le théâtre bourgeois réaliste pour réacclimater la poésie à la scène.

Le théâtre moderne aurait grand besoin de sacrifier à un art supérieur. Et parce que l'art et le bien sont convertibles, le théâtre pourrait bien, sans abdiquer sa vocation originelle, contribuer à un affinement des esprits et à une élévation des cœurs.

« Je dis comme tout le monde, écrivait Georges Duhamel, que la seule raison d'une œuvre d'art est d'être belle. Secrètement, j'ajoute qu'une telle œuvre est plus belle encore si elle est capable de contribuer au bien des hommes. »

Or, l'art théâtral, parce qu'il intéresse tout l'homme, est l'un des moyens les plus sûrs, les plus efficaces, d'informer les âmes et les intelligences, de réaliser entre elles une solidarité supérieure, d'alerter en elles les meilleures aspirations.

Le théâtre millénaire, quand il n'a pas été gauchi et déformé par les mauvais cuisiniers de petites intrigues d'alcôve, a toujours été revêtu d'une sorte de splendeur innombrable empruntant aux somptuosités de la liturgie. À ces minutes rarissimes où il accédait à la transcendance, théâtre grec, théâtre latin, théâtre français, théâtre allemand, il sortait comme un fruit spontané de l'instinct religieux. « Le théâtre, a écrit [Firmin] Gémier, devrait être une religion... Vous avez beau sourire... D'ailleurs, c'est un fait historique, l'art dramatique ne fut jamais mieux inspiré que quand il servit une croyance. »

Si vous voulez retrouver toute la noblesse de l'art théâtral, il faut le reconnaître comme le rassembleur de tout un peuple autour de son âme nationale.

Eschyle et Sophocle n'ont franchi les siècles et ne nous livrent actuellement le visage infiniment attachant de la civilisation grecque que pour être venus à point nommé résorber par leur génie les alluvions humanistes de générations successives.

Voyez les Tchèques et le témoignage de leur théâtre national à Prague. Il fut construit au moment où les Tchèques désespéraient de retrouver leur indépendance et rêvait d'un suprême effort pour ressusciter leur génie. Ils se groupèrent autour de ce théâtre. Ils reprisent confiance dans leur langue et par suite dans leur âme.

On a souvent parlé d'ériger à Montréal un théâtre municipal. L'idée ne m'enchanté pas du tout si un tel édifice doit servir à une réplique agrandie d'un quelconque théâtre Arcade.

Mais si l'on veut d'un théâtre national digne de sa fonction, qu'il devienne le rendez-vous de nos meilleurs poètes, de ceux qui reflètent exactement les multiples

facettes de notre âme traditionnelle, que ces poètes écrivent des œuvres où soient représentés les rêves, les élans, les mystères, les richesses profondes de notre peuple.

Et que les représentations revêtent pour ce peuple le caractère d'un rite national ou religieux.

Quelque chose qui réédite les solennités dramatiques et populaires de la Russie sous l'impulsion de [Constantin] Stanislavski.

Ce jour-là, le théâtre retrouvera son lustre et se justifiera lui-même. Ce jour-là aussi seront rejetées comme une nourriture infecte les petites intrigues de nos dramaturges bourgeois, rejetées aussi les pitoyables caricatures de l'art dramatique que l'on propose au peuple sous prétexte qu'il ne saurait accéder au chef-d'œuvre.

Jean Despréz [pseudonyme de Laurette Larocque-Auger], « D'une scène à l'autre. La critique » (1943)⁹⁶

Quel horrible métier ! Quelle noble tâche !... Détestable dans tout ce que peut avoir d'odieux le rôle de juger les autres... Magnifique dans tout ce que comporte ce rôle, lorsqu'il est bien compris et surtout bien appliqué... Terriblement difficile lorsqu'on possède, à dose égale, la conscience professionnelle et trop de cœur.

La conscience professionnelle veut qu'on aille s'asseoir dans une salle de spectacle et que, froidement, on juge, apprécie, dissèque, pour rentrer ensuite chez soi, et mettre sur le papier la conclusion des arguments qu'on a soutenus avec soi-même, pour ou contre.

Mais si vous avez pour deux sous de cœur, eh bien, vous voilà aux prises avec le désir de ne pas faire de la peine.

Si vous déclarez bien ce qui est mauvais, vous passez pour un ignorant aux yeux de ceux qui ont vu le spectacle.

Si vous déclarez mauvais ce qui est mauvais, vous passez pour une brute auprès des gens dont vous venez d'analyser le travail.

Si vous déclarez mauvais ce qui est bien pour la majorité des profanes, vous passez pour un fanfaron qui se croit plus fin que les autres.

Si vous passez telle interprétation sous silence plutôt que de vous prononcer, vous êtes un lâche.

Si vous faites une critique soignée, méticuleuse, détaillée, constructive, vous êtes un pion.

Si vous restez dans le vague et présentez un « papier » ni chair ni poisson, vous faites attraper par le rédacteur en chef.

Si vous êtes un homme, et que trois fois de suite, vous trouvez bien certaine jolie vedette et le proclamez avec trop d'enthousiasme, votre femme vous fera la tête.

Si vous êtes du sexe faible et [que] vous vous arrêtez trop souvent à tel comédien pas trop mal tourné, évidemment que c'est parce que vous êtes éprise.

⁹⁶ *Radiomonde*, vol. 5, n° 31, 17 juillet 1943, p. 4.

422 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Si vous avez du ventre et pas de cheveux, et que vous vous complaisez un peu trop à décrire les grâces des ingénues, vos confrères vous classeront parmi les gâteux.

Si vous n'avez que vingt ans et chantez les louanges de telle star en route vers les duègnes, gare à vous, jeune critique, ce n'est pas alors l'opinion du public, du rédacteur en chef, des confrères qui soit à craindre, c'est... Mais non, point n'est besoin de mettre idées en tête à nos critiques en herbe.

Inutile d'essayer de plaire à tout le monde et à son père. Surtout lorsque vous faites de la critique de théâtre.

Le principal c'est de réussir à se plaire à soi-même. C'est de relire un article publié le lendemain d'un spectacle, et pouvoir se dire : voilà, la main sur la conscience, c'est ce que je crois être juste et honnête ; je suis convaincu que le spectacle est mauvais et je le dis avec autant d'égards que possible ; je ne ridiculise et n'humilie personne ; je donne les raisons que me font trouver ça mauvais, et je suggère le moyen d'y remédier ; je ne me suis laissé guider par aucun sentiment d'animosité ou d'amitié ; je suis honnête avec moi-même, envers les personnes jugées, envers le public ; mon papier ne sent pas le pédantisme, je n'ai pas étalé inutilement mes petites connaissances ; il ne sent pas non plus la paresse, je ne l'ai pas bâclé en cinq-sec !... Ou encore : j'ai trouvé le spectacle très bien, et je le dis ; je le dis sans mesquiner [*sic*] mes enthousiasmes, mais je dis pourquoi je m'enthousiasme, et je ne me suis pas enthousiasmée sur les jolies toilettes, mais sur le travail intérieur de l'interprète ; pas tant sur son joli minois que sur son très beau talent ; pas tant à cause du dîner que m'a offert le directeur, la semaine précédente, mais parce que le directeur, vraiment, a fait un excellent travail. Si je fais des réticences, ce n'est pas parce que j'ai un besoin maladif de détruire avec deux mots le plaisir que j'aurai procuré par le chapitre précédent, mais parce que cette réticence touche un point assez important pour s'y arrêter, afin que cette lacune ne se trouve plus, si possible, dans les spectacles qui suivront.

Et voilà !... Seulement, ce n'est pas facile de se plaire d'une façon aussi complète. Ce n'est pas facile de faire une critique qui nous donne autant de satisfaction. D'abord, parce que le critique est un être humain susceptible d'être la victime de ses humeurs moroses ; parce qu'il arrive de ne pas du tout aimer la pièce, et de fait, se rend au théâtre mal disposé pour juger les interprètes ; ou aimer beaucoup l'œuvre affichée, mais d'avoir une dent contre tel interprète ; ou d'avoir trop d'amitié pour un tel, au détriment de ses partenaires ; ou d'avoir été si bien reçu au cocktail offert par la direction qu'il hésite à saboter la recette de la semaine ; ou encore, et c'est la pire des choses, d'être tellement au courant des difficultés de coulisses qu'il se sent pris de grande commisération pour les interprètes qui n'ont eu leur texte que trois jours avant la première, et de grande pitié pour le peintre des décors qui, à cause des rationnements de guerre, ne peut plus se procurer du vermillon ; ou encore... Bref, il y a nombre de raisons qui font que rarement le critique est satisfait de lui-même.

Quel horrible métier ! Quelle migraine !...

Il y a deux sortes de critiques : ceux qui se tiennent loin des coulisses et ceux qui aiment être au courant. Lesquels ont raison ?

Le plus facile est encore de se tenir loin. On ignore les difficultés qui se sont accumulées au cours des répétitions. On arrive au théâtre vierge de tous sentiments d'amitié ou d'antipathie. On regarde, on écoute, on juge, on écrit. C'est facile. On n'a pas à avoir de cœur. On n'a qu'à avoir du jugement, du goût et, évidemment... une bonne connaissance du sujet. (Ici, les directeurs de certains journaux n'en demandent pas tant. Cette dernière considération n'est pas de première importance pour eux.)

Pour ceux-là donc qui s'abstiennent de se mêler à la vie d'arrière-scène, la tâche est simplifiée.

Jusqu'à un certain point ce sont ceux-là qui ont raison. Le critique est là pour juger ce qu'on présente et n'a pas à faire de sentiment. En France, un critique aurait eu bien tort de s'en faire. Là où les spectacles sont montés en deux mois, les directeurs n'ont pas d'excuses de présenter de l'à-peu-près.

Mais ici, grand Dieu ! Les pauvres comédiens, dans quelles conditions travaillent-ils ?

Et si l'interprète a bien des excuses de ne pas être au point, un soir de première, lorsque les textes sont revenus du bureau de la copiste que trois jours auparavant, le critique, qui est au courant de la chose, a bien des excuses lui aussi d'être plus humain que critique, lorsqu'il devra émettre une opinion.

Tout le monde a raison : interprètes et critique. Mais pourtant ça pêche par la base. Il ne faudrait pas qu'il en fût ainsi. Alors où est le bobo ? À la direction qui n'a pas prévu assez tôt la marche de ses spectacles, laquelle direction trahit ses interprètes, lesquels paralysent le travail du critique, lequel critique passe pour ignare aux yeux des confrères qui ont fait leur métier avec leur conscience seulement, et non pas avec leur conscience et leur cœur.

Difficile métier ! Mais métier qu'on aime bien, quand on aime le théâtre, quand on aime les comédiens.

Et j'aime le théâtre avec tout ce qu'il comporte de joies et de déceptions, et j'aime les comédiens avec tous leurs défauts et leurs caprices... et leurs belles qualités.

Palmieri [pseudonyme de Joseph-Sergius Archambault], « La régie du théâtre » (1944)⁹⁷

Au cours de ma carrière je fus souvent engagé comme régisseur, metteur en scène, poste que je n'ai jamais envié, il fallait commander, j'aime mieux obéir. Parmi mes camarades, quelques-uns m'ont trouvé sévère, quelque peu exagéré, même peut-être un peu rude dans mes procédés envers eux. Comme tout être humain j'ai

⁹⁷ *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 48-51.

424 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

eu mes défauts, mais j'ai eu, tout de même, quelques perfections. C'est Descartes, ce grand philosophe, qui a dit : « Il faut se faire justice à soi-même et il faut reconnaître ses perfections comme ses défauts. Si la bienséance oblige à ne pas les crier sur les toits, ce n'est pas une raison pour ne pas les sentir. » Sur cette terre il faut faire tout, tout ce qu'on peut, mais on n'est pas obligé au reste. Celui qui commande, qui dirige les activités humaines, ne peut jamais plaire à tous. Il y a un vieux proverbe latin qui dit : « *Tot capita, tot sensus* » ; autant de têtes, autant de caractères disparates. J'ai eu parmi mes camarades des artistes consciencieux, à qui je n'ai jamais eu un reproche à faire ; studieux, ponctuels, intelligents, ils comprenaient que le travail assidu, seul, pouvait conduire au succès. J'en ai eu d'autres pour qui le théâtre était un métier de paresseux, ils me faisaient penser à ces élèves qui se hâtent d'apprendre leurs leçons pour ensuite rêver dans un doux farniente. Le théâtre, pour celui qui se contente d'apprendre son rôle, d'être en retard à chaque répétition, de ne prêter aucune attention aux remarques du régisseur, est en effet une profession ayant la fainéantise pour base. Le travail est la plaie de ceux qui ne veulent rien faire. Les nerfs à bout de tension j'ai pu parfois employer des termes plus ou moins orthodoxes, l'homme qui dirige, qui commande, qui porte sur ses épaules une lourde responsabilité, ne peut faire autrement que de s'énerver en face d'un labeur totalement nul et de mauvais aloi. Cependant, j'en appelle à tous ceux qui ont travaillé sous mes ordres : m'a-t-on jamais entendu élever la voix contre le comédien dont le labeur était de tout premier ordre ? Lorsqu'on aime son art, qu'on vit pour lui, qu'on a visé à la perfection, il faut un travail assidu continu ; l'intelligence, tendue vers les sommets, n'a qu'une échelle pour les atteindre : le labeur, la persévérance, l'énergie sont les principaux échelons de cette sublime gradation.

Ce qu'il y a de terrible chez nous, dans notre province, c'est que nous naissons tous thuriféraires, nous avons un goût pour l'encensoir. Aussitôt qu'un des nôtres remporte un petit succès, on le porte aux nues, on l'apprête à toutes les sauces, on en sature le public. Ces artistes en herbe se croient réellement arrivés, il n'y a plus rien à leur apprendre, devenus chez nos mercantis une valeur commerciale, à son de trompe on les bombarde du titre pompeux d'artiste génial, et l'encens en volutes blanches monte sans cesse vers les narines d'un public qui, le jour où il se mouche, les rejette dans le mouchoir aux oubliés. Un autre prend sa place, l'encens monte de nouveau, et les nez se remouchent. Voilà hélas ! à quoi se résume chez nous le bilan splendide de nos activités artistiques. Aucun de ces génies ne pourrait même vous donner la véritable signification du mot art.

Sais-tu, ami lecteur, ce qui, surtout, caractérise notre race ? C'est cet esprit de béate satisfaction, qui ne dénote jamais ni de hautes ambitions, ni une grande intelligence. Les gens ou les peuples contents de soi sont, en général, des gens ou des peuples qui se contentent de peu.

Un autre assassin de l'art, c'est le fanatisme, l'esprit de clan, tribu d'esprits forts atteints de radiesthésie et dont les rayons lumineux émanent d'un cerveau trop borné. Nous possédons parmi nous de véritables compétences, mais grâce aux intrigues, elles restent dans l'ombre. La radio sous le joug de certaines influences ne

nous offre, la plupart du temps, que des médiocrités. Nous possédons ici dans nos murs, l'orateur, le conférencier le plus célèbre du Canada depuis la Confédération, M. [Henri] Bourassa, l'avez-vous entendu souvent à la radio ? Presque jamais. Il a fallu qu'il donne un jour une conférence en anglais pour avoir les honneurs des ondes sonores. Décidément, lorsqu'il y a quelque chose d'intéressant dans notre province, nos amis anglais en profitent. L'intellectualité ! trop fort pour les Canadiens français. Combien d'hommes intéressants parmi les nôtres auraient pu expliquer le pourquoi de bien des choses ; inutile, la radio est fermée pour eux. On nous sert à la douzaine de ces petits conférenciers monocordes, dont la voix voyageant sur les ondes sonores se métamorphose en un soporifique provoquant le sommeil de tous les auditeurs.

Les découvertes scientifiques, qui auraient pu servir au développement intellectuel des peuples, n'ont servi qu'à les abrutir davantage.

On est toujours surpris de constater le nombre restreint de programmes intellectuels offerts par nos postes de radio, rien d'étonnant, vu la raison d'être de ces postes. Ce que l'on désire avant tout, c'est la galette, essence vitale de la radio, et, pour avoir cette dite galette, tous nos réalisateurs flattent l'esprit des masses en leur servant de ces spectacles où tout existe excepté l'intelligence. On s'évertue chaque jour à créer des loteries-radio où moyennant une mâchée de gomme, ou une étiquette de savon – si au moins ce savon pouvait blanchir, éclaircir, illuminer, ensoleiller, embellir, nettoyer, purifier, certains programmes – où le spectateur, après une réponse qui la plupart du temps dénote l'ignorance de la race (telle cette jeune fille à qui l'on demandait tout dernièrement : « Quel est l'oiseau à long cou, longues pattes, courant très vite, se cachant la tête dans le sable en face du danger ? » et la jeune fille de répondre : « C'est une girafe. » Après tout, qu'en sait-on ? Noé dans son arche pratiquait peut-être le greffage, l'autruche et la girafe se faisaient peut-être des visites de bon voisinage) –, où le spectateur, dis-je, après réponse plus ou moins intelligente, touche quelques dollars.

Le programme intellectuel ? Personne ne l'écoute, et pour cause, c'est un véritable pavot. Donc vive la radio-loterie, vive les programmes en série dont la trajectoire se perd dans les espaces infinis ! Je n'ai nullement l'intention de blesser qui que ce soit, je ne fais que constater les faits.

Palmieri [pseudonyme de Joseph-Sergius Archambault], « L'art de lire » (1944)⁹⁸

À tous ceux qui s'occupent de la radio, j'offre comme sujet de méditation les lignes suivantes d'un grand maître français :

Lire est un grand art et un art qui a ses lois. Combien peu possèdent cet art. La lecture nécessite-t-elle des dons physiques ? Je le crois. Celui qui lit est près de l'immobilité, peu

⁹⁸ *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 51.

426 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

de gestes lui sont permis ; bien qu'ils soient plus limités, ils doivent être aussi expressifs. L'art de la lecture est un art en profondeur et singulièrement incisif. Le véritable lecteur doit avoir dans le visage et dans les mains cette finesse aiguë et pénétrante qui en fait un maître dans l'art de lire, il semble alors que l'intelligence ait fait le contour de son visage et de ses mains. Ce qu'il faut au lecteur, c'est la souplesse de la voix, le timbre de la voix, les justes intonations lui permettant de passer d'un personnage à l'autre sans l'annoncer, il type et définit alors leur psychologie par un son et un rythme particuliers de la voix. À la radio, il faut que la parole de l'artiste donne continuellement l'atmosphère de la scène, et évoque sans cesse le paysage du décor.

Toute notre splendide jeunesse des studios possède-t-elle cette véritable conception du grand art de la lecture ? L'audition de nombreux programmes nous oblige à donner une réponse négative, car trop souvent, hélas ! nous entendons de ces jeunes élèves au débit sommaire, monocorde, sourd et sans couleurs.

Palmieri [pseudonyme de Joseph-Sergius Archambault], « Les cabotins » (1944)⁹⁹

On a souvent affirmé que, dans le monde des cabotins, les acteurs occupaient le premier rang. Paul Bourget, qui s'est spécialisé en la matière, prétend que les rois du cabotinage, ce sont les médecins. Avez-vous déjà entendu un médecin complimenter un de ses confrères ? Excessivement rare. Ils sont tous d'une supériorité que n'atteint jamais le confrère. Les avocats se donnent du savant à pleines lèvres. « Mon savant confrère », et tout bas il pense « quel idiot ».

Quant aux acteurs cotés troisième dans la hiérarchie cabotine, voici deux traits caractéristiques de leur cabotinage : un comédien rencontrant un jour l'un de ses confrères lui dit : « Tu sais, mon cher, il n'y a vraiment que deux artistes dans notre troupe, toi et moi, et même toi, tu étais enrouté hier soir. » On disait un jour à un acteur : « Vous avez dû être magnifique en Marquis de Priola », et l'artiste de répondre aussitôt : « J'ai eu un triomphe avec cette pièce. On n'a pas dételé les chevaux parce que je suis venu en bicyclette au théâtre, mais c'était tout comme. » (Debroka dans *Émigré de luxe*.)

Au début du XIX^e siècle, il existait un auteur dramatique qui portait un nom tout à fait terrible et romantique : Guilbert de Pixérécourt. De 1800 à 1820, il occupa une haute situation. Il avait écrit, paraît-il, plus de cent pièces, et se vantait d'avoir été représenté au moins trois mille fois. Il avait un respect de la mise en scène digne des théâtres d'avant-garde ; lorsque l'action l'exigeait, il allait jusqu'à la vérité géographique. Vers 1825, il écrivit un drame intitulé *Christophe Colomb*. Drame qui fit fureur, et [Robert] de Flers ajoute :

⁹⁹ *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 51-54.

Si Christophe Colomb avait découvert l'Amérique, Guilbert de Pixérécourt avait découvert Christophe Colomb, et il voulait en profiter. Il y dépensa un souci d'exactitude et une conscience à faire frémir. Il a tenu du reste à nous le faire remarquer dans une note liminaire : « Je me suis attaché, dans mon troisième acte, dit-il, à l'imitation des usages, coutumes et signes caractéristiques des sauvages. Tout est exactement conforme à la vérité. Le public, sans doute, pensera comme moi qu'il eût été ridicule de prêter notre langage à des hommes qui voient pour la première fois les Européens. J'ai donc donné, aux habitants de l'île Guanahani, où se passe l'action, l'idiome des Antilles que j'ai puisé dans le dictionnaire *Caraïbe*, composé par le R. P. Breton, et imprimé à Auxerre.

Je ne puis résister, amis lecteurs, à vous donner la scène quatrième du troisième acte de *Christophe Colomb*, la voici :

ORANKO

Cati Louma !

KARAKA

Amouliaca Azakia Kerebec.

ORANKO

Inalaki. Chicalaman. Itara a mordou Koubé ovékelli. (Azaria ne répond pas.)

ORANKO

Areskouï, Azakia, Karaititiarou. (On entend un coup de canon.)

TOUS

Anakilika !

ORANKO

Ouallou hougourou.

Eh ! bien ! chers lecteurs, si étrange que cela puisse paraître, cette scène déchaîna un enthousiasme indescriptible. Le jour de la première, au moment où Oranko s'écria : « Ouallou Hougarou », le public éclata en applaudissements frénétiques. À vrai dire, pour être logique avec lui-même, nous dit [Robert] de Flers, Guilbert de Pixérécourt aurait dû faire parler Christophe Colomb en italien, et ses officiers en espagnol. Oui, mais alors, décevantement, la pièce n'aurait pu être représentée que sous les auspices de la Société des Nations — en 1825, elle n'existait pas encore.

Pixérécourt disait : « Je veux des rochers, un moulin, un torrent, du tonnerre... », et on lui donnait un moulin, des rochers, un torrent, un orage... et alors le directeur n'avait plus qu'à porter la terreur et l'épouvante dans l'âme des spectateurs. Si l'auditoire était épouvanté, c'est que le directeur connaissait son affaire, s'il n'était pas épouvanté, le directeur était un âne.

Comme vous le voyez, amis lecteurs, l'âge romantique a eu son [André] Antoine, son [Jacques] Copeau, son [Louis] Juvet, son théâtre d'avant-garde. Ce Pixérécourt restera immortel dans les annales du théâtre, car il a découvert Christophe Colomb, qui lui-même a découvert l'Amérique.

Sur cette scène immense du territoire américain, les Indiens jouaient jadis les rôles de vrais sauvages ; actuellement, c'est la quintessence de l'intellectualité

428 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

moderne qui joue les rôles de sauvages sur la scène immense du monde. Sous la haute direction du grand chef Hitlérrou Furèrowa, on est en train de scalper le crâne majuscule de l'humanité.

Palmieri [pseudonyme de Joseph-Sergius Archambault], « Être acteur » (1944)¹⁰⁰

[Alexandre] Dumas fils, en marge d'une de ses préfaces, écrivait : « On naît auteur dramatique, on ne le devient pas. » Sauf quelques rares exceptions, on pourrait ajouter : « On naît artiste dramatique, on ne le devient pas. » Dans notre province débordante de classicisme où [vingt] à [vingt-cinq] institutions d'études secondaires débordent chaque année un flot considérable de bacheliers encombrant les professions libérales, submergées sous cette vague classique, on est aussitôt consacré comédien dès que, jeune encore, on peut réciter ou déclamer quelques vers et de la prose où les vers se sont mis. L'art théâtral, chez nous, est totalement ignoré. On se jette au théâtre sans aucune préparation, sans aucune étude, sans idéal, résultat : théâtre médiocre, radiodiffusion médiocre, art dramatique d'une désolante médiocrité. On me dira : « Mais vous avez maintenant un conservatoire. » Oui, c'est vrai, et il faut en remercier le gouvernement libéral qui vient de combler cette lacune ; mais pour suivre les leçons du conservatoire, ne faut-il pas des études préalables, comme dans le cas des professions libérales ? Études propres à développer l'intelligence, à stimuler la véritable compréhension des études artistiques. Le théâtre, comme toute autre chose, a évolué, les auteurs modernes nous ont donné certaines pièces où la psychologie, l'esprit d'analyse, la philosophie exigent de l'acteur une connaissance profonde de l'âme humaine, de ses qualités morales, bonnes ou mauvaises. Le comédien doit posséder la connaissance, la notion, de tous les sentiments intérieurs de la conscience humaine. Ce profond savoir ne peut s'acquérir qu'après de fortes études sur les facultés de l'âme et ses diverses opérations.

L'acteur, vraiment digne de ce nom, comprendra que, seul un travail assidu et soigné pourra conduire au succès. Étudier un art est le travail de toute une vie. Au théâtre il ne faut rien laisser au hasard, l'esprit d'analyse est essentiel, l'artiste doit savoir décomposer le texte de l'auteur, il lui faut analyser le mot, la phrase, la proposition que renferme ce texte, s'il veut donner une juste interprétation de l'œuvre qu'il doit incarner. Pour la plupart de nos artistes en herbe, le théâtre consiste à jouer de beaux rôles, et d'une voix de stentor lancer dans l'oreille du public des mots sonores dont l'écho renvoie des applaudissements ; la psychologie et la philosophie sont oubliées dans la coulisse. Combien de nos jeunes artistes pourraient se dire comme la Grande Rachel : « Dès qu'un rôle m'est confié, il pénètre en moi, il me domine, il prend tout mon être, il en chasse mon âme, en crée une autre. C'est une vie nouvelle qui s'infiltré en mon cœur dont les battements appartiennent à cet être nouveau incarné au tréfonds de mon subconscient. »

¹⁰⁰ *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 54-57.

Être acteur n'est pas aussi facile qu'on le pense ; pour atteindre le zénith il faut le travail et l'expérience de plusieurs années. Demandez donc à mes camarades M^{lle} A[ntoinette] Giroux et M. [Jacques] Auger qui ont eu l'insigne bonheur de vivre à Paris, au milieu de cette ambiance artistique où habite le génie du théâtre, ce qu'ils en pensent ? En 1903, lors de mon séjour à Paris, j'eus l'immense plaisir d'entendre les grandes artistes de la Comédie-Française, de l'Odéon, du Théâtre Antoine, et dans cette atmosphère artistique, je compris toute la grandeur et la beauté de l'art dramatique ; je compris que le temps, les années, un travail assidu pouvaient, seuls, permettre d'atteindre les cimes de l'art. On ne jouait pas la pièce, on la vivait, la personnalité du comédien n'existait plus, de nouveaux personnages, fictions des auteurs, incarnés dans l'âme des artistes, évoluaient sur la scène dans une apothéose de lumière et de vérité. Cette sublime quintessence engendre la grandeur de l'art dramatique.

À tous les jeunes qui me liront, je ne cesserai de dire : étudiez, travaillez, point de découragement, et si vous aimez véritablement votre art, si vous êtes bien pénétrés de sa grandeur, vous trouverez dans ce travail assidu, la joie immense du créateur en face de son œuvre, et emportés sur les ailes du succès, vous atteindrez les splendides altitudes des conceptions artistiques.

Avant de terminer, voici, jeunes artistes, une série d'expressions que je vous conseille de pratiquer dans le silence de votre cabinet de travail, collection de masques portant l'empreinte des joies, des chagrins, des haines, des colères, de tous ces états d'âme émergeant des profondeurs du cœur humain. Les voici :

L'attention
L'admiration simple
L'admiration avec étonnement
La vénération
Le ravissement
Le désir
La satisfaction
Le rire
La douleur aiguë
La douleur corporelle
La tristesse
Le pleurer [sic]
La compassion
Le mépris
L'horreur
La frayeur
La colère
La haine
Le désespoir

430 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Extérioriser d'une façon parfaite ces différents états d'âme demande une assez longue pratique et un cœur d'une haute sensibilité. « Riez-moi cette phrase, jeune homme » ; « pleurez-moi cette scène, Mademoiselle » ; voilà un bel exercice. Savoir rire et pleurer au théâtre est chose assez difficile, et souvent l'artiste frôle les écueils du ridicule.

Palmieri [pseudonyme de Joseph-Sergius Archambault], « L'acteur de la radio et l'acteur de la scène » (1944)¹⁰¹

Le premier joue pour un monde invisible, et lui-même, derrière le micro, mur petit mais grand car il cache tout un monde, est pour tous ses auditeurs une personnalité invisible. C'est un théâtre d'ombres et l'acteur joue avec un masque sur la figure. Le second, situé sur le plateau scénique, domine son auditoire par la puissance de son regard, de ses gestes et de ses expressions.

L'artiste de la radio est lecteur avant d'être acteur, il appartient à l'art de lire plutôt qu'à l'art dramatique. Pour lui l'imagination, l'illusion remplacent la vision. Il faut qu'à travers l'espace sa folle du logis pénètre jusqu'au cœur de tous ceux qui l'écoutent. Le mur mitoyen, où l'imagination de l'artiste et celle du public se rencontrent, s'appelle : micro. L'artiste radiophonique joue devant un mur, l'artiste dramatique évolue devant des auditoires. Aucune comparaison ne peut sérieusement s'établir entre ces deux artistes. Le premier, séparé du monde visible, seul, son personnage dans la main, car c'est en lisant qu'il lui insuffle la vie, n'aura jamais la force de création artistique qui émane de l'âme du second. Il y a autant de différence entre un artiste de la radio et un véritable comédien, qu'entre un improvisateur et celui qui lit son discours. Le feu sacré qui soulève le comédien, le place sur les sommets d'où il fascine, magnétise, et domine ses auditeurs, ne brûlera jamais dans l'âme de l'acteur de la radio ; le micro, la lecture, le manque d'ambiance seront toujours un obstacle au développement de l'art théâtral à la radio.

Le théâtre radiophonique s'est doté d'une âme musicale dont l'harmonie enveloppe d'un miel symbolique tous les mots glissants dans l'oreille de l'auditeur ; ce n'est plus du théâtre ni de l'opéra, et l'acteur se demande s'il fait partie de l'orchestre ou de la scène, les mots rebondissent sur un coup de cymbales pour retomber sur la grosse caisse, dont la peau tendue fait vibrer l'onde sonore, dont les cercles concentriques se développent telle une vague en furie... Il y a tellement de musique dans les programmes de la radio que l'auditeur se demande : « Est-ce le chef d'orchestre ou l'acteur qui exécute le programme ? » Cette musique indique sans doute le changement de décor, de milieu, de scène, elle remplace le chef machiniste et l'artiste peintre, elle avertit le public qu'au son de la flûte les transitions s'opèrent. Ballotté par la vague musicale et par la vague verbale l'auditeur cherche vainement une bouée de sauvetage. Comment voulez-vous qu'entre une phrase musicale et

¹⁰¹ *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 57-59.

une phrase verbale l'auditeur puisse éprouver une véritable sensation d'art ? Il est plutôt submergé sous le flot radiophonique. Ce n'est pas au moyen d'une mélodie semblable qu'on arrive à la beauté et à la grandeur artistique. Tous les grands maîtres de la radio nous apprennent qu'ils ont découvert la véritable formule du théâtre radiophonique ; $M + P = C$, musique plus paroles égalent cacophonie... On abuse tellement de musique dans certains programmes que le *fortissimo* de la bêtise étouffe le *pianissimo* du bon sens et de la vérité artistique. Les artistes de la radio saturés de musique ne sont plus que de gentils troubadours qui, bercés sur les ondes sonores, gratifient le public de doux poèmes, de chansons d'amour, de ballades et de pastourelles. Je comprends que certains programmes exigent beaucoup d'harmonie afin de nous faire oublier le savon, la gomme à mâcher et le mercantilisme qui s'en dégagent, mais pourquoi toute cette musique tonitruante dans l'exécution d'un chef-d'œuvre dramatique ? Le beau théâtre français n'a aucunement besoin de cette mélasse musicale.

Si l'acteur de la radio pouvait jouer son rôle par cœur, oubliant qu'il est en face d'un micro, les mains libres, créant son personnage comme sur le plateau scénique, il pourrait mieux donner à ses auditeurs l'illusion d'une salle de spectacle, temple de l'art, où l'artiste et le spectateur vibrent à l'unisson.

La lecture bien faite est certes magnifique, mais elle n'atteindra jamais l'envergure de l'aigle dramatique s'élevant sur les cimes de l'art. L'acteur du cinéma a l'univers comme décor, l'artiste de la scène évolue dans un cadre où la nature condense la grandeur de sa majesté, l'acteur de la radio, prisonnier du microphone, ne possède qu'un seul décor : l'illusion. Certes, il parle à l'univers, d'un pôle à l'autre sa voix, traversant longitudes et latitudes, encercle le globe, il communique avec l'âme du monde, mais il y aura toujours entre cette âme et la sienne ce mur d'espace, immense obstacle sur la paroi duquel, en se brisant, sa voix n'est plus qu'un faible écho des grandeurs artistiques.

Palmieri [pseudonyme de Joseph-Sergius Archambault], « L'artiste d'antan et le contemporain » (1944)¹⁰²

À propos d'une entrevue donnée à M. Léopold Houllé par mon confrère, Elzéar Hamel, où ce dernier établissait une comparaison entre l'acteur de la scène et celui de la radio, mon ami Henri Letondal insinua que le travail des artistes, au temps du [Théâtre] National [Français], était à peu près nul et [que ceux-ci] ne se souciaient guère du texte. En lisant cet article paru dans *Radiomonde* du 11 septembre 1943, je me suis demandé pourquoi [Henri] Letondal, doué certes d'une belle intelligence, avait laissé la Belle Ouvreuse pondre ce petit œuf malicieux. Certes il y a eu jadis, comme il y en a même de nos jours, de soi-disant artistes pour qui le théâtre et la radio seront toujours des métiers de fainéants, mais affirmer que les artistes

¹⁰² *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 59-61.

432 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

d'autrefois jouaient à la bonne franquette, et ne se souciaient guère de leur texte, est un avancé [*sic*] indigne de l'intelligence de son auteur. Monsieur [Henri] Letondal sait parfaitement bien qu'il y a eu jadis des comédiens aimant leur art, et dont le sérieux peut assurément se comparer à celui des artistes contemporains. L'âge romantique du théâtre français à Montréal, comme il a existé naguère en France et ailleurs, ne signifie point que les artistes de cette époque étaient tous des buses. Le romantisme a formé de grands maîtres et de grands comédiens dont le jeu magistral a soulevé l'enthousiasme des populations disparues.

Ce n'est pas à la bonne franquette, mon cher [Henri] Letondal, et vous le savez parfaitement bien, qu'on arrive à créer une ambiance artistique qui, au début du XX^e siècle, faisait les délices d'une élite fréquentant le Théâtre National [Français].

Il y a eu certes évolution, du drame au théâtre à thèse, aux études psychologiques, et le travail exige une certaine érudition ; mais où sont-ils, mon cher Henri, tous ces grands érudits supérieurs surpassant de cent coudées les artistes de jadis ? L'érudit, sauf quelques exceptions, assez rares, n'existe guère dans notre théâtre contemporain. Sur la scène comme à la radio, il y a une foule de jeunes, doués certes de talent, mais qui, juchés sur le podium de leur prétention, exhibent une audace qu'ils veulent nous faire prendre pour de l'érudition, qu'ils attendent au moins que la vie leur soit passée par le cœur et par l'esprit.

Le véritable comédien d'antan, comme celui d'aujourd'hui, ne devait avoir qu'un seul but : étudier, approfondir un art dont l'harmonie vibre sur le clavier sublime des grandes sentimentalités humaines.

Le public est aujourd'hui plus exigeant, nous dit Monsieur [Henri] Letondal : quel public ? les snobs qui vont au théâtre comme à la parade, et dont le plastron ne reflète que leur sottise vanité ? la foule, dont la faiblesse d'analyse tue la juste compréhension des pièces soi-disant supérieures ? Reste l'élite, elle est tellement minime en notre province, que le théâtre, avec ce seul concours, ne saurait vivre. Demandez donc à Monsieur [Pierre] Dagenais ce qu'il en pense. Les Joyeux Troubadours, dont mon ami [Henri] Letondal est le Bernard de Ventadour, rapportent plus que toutes les pièces supérieures du théâtre contemporain. Alors, où en sommes-nous depuis 1900 à nos jours ?... Au théâtre de la guerre, dans un décor de boucherie, et le drame s'écrit avec du sang.

Mon cher [Henri] Letondal, lorsque tu parles de la légende qui auréolait le théâtre de jadis, tu oublies d'ajouter qu'à cette époque nos pères ont vécu un âge d'or ; en ce moment, toi, jeunesse dorée, tu vis l'âge de fer, l'âge de la mécanique qui tue et qui, à l'instar du dieu Moloch, dévore ses propres enfants. Vos pères fréquentaient la vie, vous marchez côte à côte avec la mort ; le romantisme enflammait les cœurs, le modernisme les enlisa dans un cloaque de sang. Jadis on allait au théâtre pour pleurer, c'était un plaisir, aujourd'hui vos larmes inondent des tombeaux ; jadis le théâtre dressait son panache sublime, étendard romantique se déroulant majestueux sous le vent des enthousiasmes ; au temps moderne, le théâtre n'est plus qu'un triangle isocèle : La Femme et L'Amant, deux côtés égaux, et le mari, tête inégale dont le panache cornu n'a aucune ressemblance avec le panache blanc du défunt

roi Henri IV. Jadis le bon peuple canadien remplissait les salles de spectacles où de braves comédiens parlaient d'honneur, de patriotisme, de dévouement et de cet amour ingénu qui enchantait les âmes.

À cette époque légendaire, mon cher Henri, les auteurs dramatiques, emportés sur les ailes du romantisme, s'élevaient sur les hauteurs pathétiques, les cordes vocales des artistes, sous l'effet des phrases sonores, vibraient majestueusement, l'auditoire fasciné, grisé, ébloui, charmé, séduit, exalté, surexcité, échauffé, enthousiasmé, s'élevait sur les cimes de la plus sublime transfiguration. La voix de l'acteur était un volcan en éruption dont la lave brûlante enflammait le cœur de nos pères, c'était l'avalanche qui, baignée, sur les sommets, par la chaude lumière du soleil romantique, se détachait tout à coup du plateau scénique et roulait jusqu'aux profondeurs de la salle où le public ému, émerveillé, magnétisé, sentait passer en lui le souffle puissant d'un romantisme qui l'élevait jusqu'aux arcanes du septième ciel. Ne l'oubliez jamais, jeunes artistes, ce grand théâtre romantique, où vos mères ont pleuré, et d'où se répercute, encore de nos jours, le battement immortel du cœur des générations disparues.

Palmieri [pseudonyme de Joseph-Sergius Archambault], « L'auteur et l'acteur » (1944)¹⁰³

Deux âmes siamoises dont un lien très fort, intime, unit génialement deux cœurs, deux intelligences, deux sentimentalités. C'est une collaboration artistique. L'auteur écrit, l'artiste interprète, le génie du premier voit sa pensée naître à la vie scénique par le talent du second. La grande voix de l'artiste, sa noblesse d'expression font passer dans le cœur du public ce frisson d'enthousiasme l'élevant au-dessus des contingences humaines. Très souvent l'actrice devient l'inspiratrice de l'auteur, attiré par son charme, son talent, sa beauté, son génie créateur, la pensée du Maître s'élève vers les cimes artistiques, et les personnages issus de son imagination sublime, deviennent les âmes héroïques des grandes épopées. Sous le souffle puissant de ces deux génies naît un monde psychologique dont la beauté spirituelle illumine, tel un astre splendide, le firmament de l'art dramatique. L'auteur amoureux de sa géniale interprète, en transposant son image à la scène verra son propre cœur battre à l'unisson des personnages issus de son génie. Dans l'auréole d'amour nimbant la splendeur de sa pensée, le Maître verra s'épanouir toutes les formes sublimes des hautes sentimentalités psychologiques, et l'artiste en les exprimant sur le clavier harmonieux des grandes orgues humaines enchantera les âmes subjuguées par cette musique divine. L'auteur et le comédien, deux génies, deux soleils éclairant l'humanité, réveillant les enthousiasmes, semant la beauté et la grandeur dans le sillon où germent les grandes misères humaines. L'union de ces deux cœurs, de ces deux intelligences, en élevant les âmes vers la stratosphère artistique nimbe d'un

¹⁰³ *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 62-64.

434 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

rayon d'or le front de l'humanité. Aux yeux des foules, remplissant les salles de spectacles, ces deux maîtres, dignes de l'éphémérisme, apparaissent, tels des dieux au sommet de l'Olympe. L'un pense, l'autre parle, la gloire surgit, l'enthousiasme naît, les foules délirent, le triomphe éclate, montée merveilleuse vers les zéniths de l'intelligence et de l'art.

L'auteur dramatique pénètre au plus intime des âmes, il les scrute, les analyse, nous en montre toutes les laideurs et toutes les beautés. Dans chaque palpitation du cœur il étudie les diverses puissances des passions humaines, il les exprime avec une ardeur sacrée, une lucidité d'analyse psychologique où se reconnaît aussitôt l'empreinte d'une âme marquée par le génie. L'acteur s'empare de cette âme créée par l'auteur, la fait sienne, il en épouse toutes les passions, toutes les beautés, toutes les laideurs, son cœur ne bat plus que pour elle, son intelligence appartient toute entière à cet être nouveau qui va naître et dont l'incarnation sublime détruira jusqu'à la personnalité même du comédien. Tout à coup, une voix s'élève, monte, s'amplifie, grandit, gronde comme un tonnerre sur le plateau scénique, et l'acteur, en des accents pathétiques, insuffle la vie à la pensée de l'auteur. Une âme nouvelle vient de naître, sa vie auréole la scène, toute la salle, elle pénètre l'âme des spectateurs, et, malgré eux, elle en fera les témoins de ses amours, de ses tendresses, de ses ardeurs, de ses haines et de toute la lutte terrible de ses passions déchaînées. C'est sur les lèvres de l'acteur que cette âme s'exhale, l'artiste parle et la foule vibre, frémit ; sa voix tantôt amoureuse, tantôt tendre, hachée de haine et de sarcasmes domine et subjugué l'auditoire. Le public oublie qu'il est au théâtre, il assiste à l'évolution d'une âme qui vit dans la voix, dans les gestes, dans les regards, dans les diverses expressions qui, tel un masque splendide, se posent sur la figure du comédien. La pensée de l'auteur vit dans l'âme de l'acteur, elle s'y développe, se matérialise en des accents dont les ondes sonores font vibrer le cœur des foules. Sur le plateau scénique s'ouvre une page de la vie où les mots s'écrivent avec le cœur de l'artiste. La scène devient l'écran où se dessine la pensée de l'auteur, l'artiste anime cette hertzienne de cerveau, et par la force de son talent et de son génie il en fait une onde gigantesque baignant les rivages de toute une humanité. Grâce à la collaboration de l'auteur et de son interprète, à leur mutuelle imprégnation psychologique, le spectateur voit se dérouler devant lui le drame pathétique d'une existence ; il assiste à la lutte terrible des passions déchaînées, aux grands combats de l'amour où l'adoration, la jalousie, la haine, les atrocités sanglantes éclatent tour à tour dans le jeu de l'acteur, dans les cris poignants et sublimes de sa voix, écho superbe de la pensée du Maître. Pas d'art dramatique sans cette mutuelle interdépendance de l'acteur et de l'auteur, pas de création, pas de vie ; c'est une nécropole où reposent des âmes mortes, des passions sans axe, sans vibration. Ce n'est plus le souffle puissant qui remue les mondes, ce n'est qu'une brise légère ridant à peine la surface des eaux. L'essence même de cette puissance supérieure ne réside que dans l'union intime de ces deux génies : le Maître et l'Interprète. Interdépendance qui crée un chef-d'œuvre, une vie glorieuse, un enchantement, une admiration, une ivresse, une foule en délire, des éclairs d'enthousiasme, des tonnerres d'applaudissements. Ce lien intime,

c'est l'antenne où, dans un éclair d'une puissance infinie, l'âme de l'auteur et celle de l'artiste vont posséder des cœurs inconnus, versant en eux toutes les ivresses des beautés psychologiques. L'auteur et l'acteur en se complétant deviennent une puissance dominant le monde, force spirituelle élevant l'humanité vers les cimes des beautés artistiques.

Palmieri [pseudonyme de Joseph-Sergius Archambault], « L'acteur doit-il être intelligent ? » (1944)¹⁰⁴

Il y a environ une cinquantaine d'années, une grande discussion s'éleva dans la presse théâtrale française afin de savoir si l'acteur devait être intelligent ou non. Francisque Sarcey, alors un des grands critiques de la scène, déclara que l'acteur n'avait pas besoin d'être intelligent, et qu'il valait mieux qu'il ne le fût pas. Comment ce célèbre critique a-t-il pu formuler une pareille opinion ?

Avant d'aborder la question, nous dit Tristan Bernard, célèbre auteur à la barbe si intelligente, il n'est pas inutile de s'entendre sur certains termes. Qu'est-ce qu'un homme intelligent ? Il ne faut pas confondre imbécile avec sot, l'imbécile est un faible d'esprit, un sot peut être capable de comprendre beaucoup de choses, ce qui lui manque c'est le tact. Or, si nous partons de ce principe, on peut aussitôt comprendre qu'un sot peut devenir acteur, même un bon comédien. « En effet, notre société actuelle n'est-elle pas remplie de sots qui font même honneur à leur pays ? On en trouve dans toutes les classes où ils occupent des places de la plus haute importance, ce sont de grands animateurs de la vie sociale. Le mot social ne contient-il pas l'appellation "so", une foule de gens y ajoutent sans cesse la lettre "T". »

Dans le domaine du théâtre, un sot pourra devenir un excellent acteur. Ce qui lui manque, c'est le tact. Or, nous dit Tristan Bernard : « Dans un rôle où il faut dire un texte écrit d'avance et ne dire que cela, sa sottise aura moins d'occasion de se manifester. » Le sot au théâtre, après les nombreuses indications du metteur en scène, finira par donner à ses personnages les nuances nécessaires. Certains directeurs d'avant-garde affirment même que le meilleur acteur est celui qui n'a pas de talent, pas de personnalité, surtout pas de trouvailles personnelles, et qui, docilement, aveuglément, au besoin sans comprendre, se borne à faire exactement ce qu'on lui indique. « Tout cela, nous dit [Louis] Verneuil, est exagéré, et c'est rabaisser l'acteur au rôle d'instrument, d'outil, de pion. »

Le sot pense, l'imbécile ne pense pas du tout. La charmante ouvreuse de *Radiomonde* songeait sans doute à certains sots de jadis et à ceux d'aujourd'hui en nous affirmant qu'autrefois les artistes se souciaient peu du texte et jouaient à la bonne franquette. Actuellement, on nous assure que la catégorie des sots a disparu et, pour jouer le théâtre d'idées ou la comédie à thèse, il faut des artistes et non des perroquets. Le sot n'existe peut-être plus, mais en revanche que de comédiens

¹⁰⁴ *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 64-66.

436 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

intelligents dénués de talent et incapables de traduire ce qu'ils pensent. « C'est comme s'ils ne pensaient pas », nous dit encore Tristan Bernard. Ah ! si certains artistes actuels avaient seulement la barbe intelligente de Tristan, mais ils n'ont qu'un léger duvet, c'est peut-être plus doux, mais ça ne caresse que l'épiderme, et le cerveau reste vide.

Le sot ne sera jamais un artiste ou un grand comédien, mais il pourra devenir un bon acteur comme on en rencontre encore assez de nos jours. Il sera toujours entendu qu'un artiste doué sera supérieur à l'intelligent, et, si le comédien est à la fois doué et intelligent, personne ne s'en plaindra. À l'Arcade, moyennant une somme assez modique, on a déjà rencontré ce phénomène. Mais il arrive parfois, toujours d'après Tristan Bernard, « que ce phénomène abuse trop souvent de son intelligence, qu'il coupe sans cesse les cheveux en quatre, et finit par fatiguer les spectateurs en mettant dans chaque syllabe des "Intentions" ».

S'il fallait enfermer tous les sots qui se baladent rue Sainte-Catherine, cette artère immense, qui va de l'Orient à l'Occident, serait bientôt vide, déserte. Heureusement que, dans l'arche de Noé, se trouvaient des éléments aptes à la reproduction de l'espèce, la Catherine se repeuplerait aussitôt.

Mais, badinage à part, ce grand débat, soulevé par la presse française il y a cinquante ans, n'a plus sa raison d'être aujourd'hui, il y a eu évolution, et le sot de jadis est devenu le parfait imbécile d'aujourd'hui ; maintenant, la sottise gouverne le monde !

Émile Legault, « Nous sommes des artisans » (1944)¹⁰⁵

Il faut que je dise ma joie que devant le mince sillon dramatique, creusé en patience recommencée, les jeunes comédiens groupés autour de moi gardent encore les deux pieds sur le sol et ne se sentent aucun goût à jouer les « arrivés ». Ils sont et veulent demeurer toujours d'honnêtes artisans, impatients seulement devant toute laideur et tout vieillissement.

Après trois ans, cinq ans de contacts avec la scène, ils savent qu'ils en sont encore aux premiers défrichements d'un métier jamais entièrement maîtrisé, d'une œuvre à peine ébauchée. [Constantin] Stanislavski, à soixante ans, avouait n'être qu'un élève à l'école innombrable du monde. Leçon éminente à retenir.

Ils veulent surtout que toute une part de leur émulation aille à lutter contre l'ankylose du métier, cette installation satisfaite d'une certaine facilité qui est tout le contraire de l'esprit d'enfance : fraîcheur et spontanéité.

J'ai idée d'ailleurs que nous demeurerons toute notre vie des insatisfaits. Sans pose ni formalisme. Nous voulons être foncièrement des insatisfaits.

¹⁰⁵ *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 2, nov.-déc. 1944, p. 33-35.

On nous demande parfois : « Vous êtes contents ? Ça va, les Compagnons ? » Et l'on nous en met plein la vue avec l'Ermitage achalandé.

Eh! bien, non! Si l'on veut savoir, nous ne sommes pas contents. Parce que nous n'acceptons pas de réduire les perspectives de notre action à un théâtre clos, réservé à la seule élite de l'esprit. Son verdict (auquel nous ne sommes pas insensibles) n'a de sens pour nous que s'il autorise l'espoir d'un solide débordement de notre influence dans les classes populaires. Nous rêvons d'une réussite immense : l'élaboration d'une scène canadienne, multiple et homogène, autour de quoi puisse se cristalliser le meilleur de l'âme canadienne. C'est pour cette tâche écrasante, que nous ne sommes pas sûrs de mener à terme, que nous nous forgeons des âmes d'artisans.

Je reviens volontiers à ma comparaison d'une cathédrale dramatique. Je voudrais que l'on comprît que le théâtre doit être rien moins que puéril, qu'il ne saurait se réduire à un hochet commode entre les mains d'hommes qu'on appelle comédiens, aisément crus irréfléchis et sans poids humain. Je vous accorde que l'artisan de la scène doit garder, richesse irremplaçable, « ce peu d'enfance qui s'entête à ne pas mourir ». Comme le poète et le musicien. L'art vrai, l'art plénier n'est à tout prendre qu'un don somptueux de Dieu, ce grand jeune de l'Éternité. N'y accède de plain-pied que les seuls enfants : têtes brunes, têtes grises.

Ceci posé, acceptez que ces grands enfants puissent réfléchir et remuer de lourdes pensées, acceptez que leur action ne soit pas simple divertissement et caprice ingénu, mais qu'elle engage, pour une part, l'avenir de notre pays.

« Quand mes amis tchèques, raconte Georges Duhamel, m'ont pour la première fois, il y a bien des années, montré à Prague leur belle capitale, ils m'ont fait admirer leur grand théâtre national qui se dresse au bord de la Ultava, dans le cœur de la ville. Ce théâtre fut construit par les habitants eux-mêmes, en un temps où le peuple tchèque, désespérant de retrouver l'indépendance, rêvait d'un suprême effort pour ressusciter son génie. Et c'est autour de ce théâtre que les Tchèques se sont groupés. Ils ont repris confiance en leur langage d'abord et, par la suite, en leur âme. »

Nous rêvons, nous aussi, d'un théâtre national. Non pas tant d'une construction matérielle qui pourrait bien n'être qu'un bloc de pierre sans âme, mais d'un climat dramatique, d'une substance dramatique de la plus solide qualité : TOUT UN PEUPLE QUI SE RECONNAISSE PAR LE HAUT DE L'ÂME.

Comprenez-vous notre insatisfaction, en dépit des résultats exaltants ? Sans doute, c'est quelque chose d'inviter quelques milliers dans les sentiers inédits de la poésie dramatique, de réaliser une concertation de spectateurs loin des tristes triangles que les mercantis s'entêtent à exploiter, en se réclamant d'un nom presque sacré : le théâtre. C'est quelque chose mais ce n'est encore rien.

Il faut balayer tous les immondices, nettoyer la maison, brûler un rayon complet de la bibliothèque, réajuster l'optique de nos gens. Mesurez, si vous en

438 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

êtes capables, les exigences de cette tâche quand des générations de dramaturges, de comédiens, d'entrepreneurs en spectacles se sont évertuées à gêner le goût du peuple, à l'intoxiquer, à lui faire accepter pour des lanternes, des vessies. Nous pâtissons d'un tragique gauchissement de l'idée dramatique.

Si l'on veut un terme de comparaison, un nom qui nous fournisse une approximation de ce que nous méditons, je vois Claudel. « L'art de Claudel, seul, écrivait [Jacques] Copeau, est aujourd'hui assez total, assez synthétique et en même temps assez éternel pour servir de base, de point d'appui, aux plus neuves tentatives. »

Et avec Claudel, Molière, ou [André] Obey seconde manière. Qu'on ne me chicane pas sur ce que je vais dire ; Claudel n'a pas le métier, admirablement décanté de Molière ; il n'a pas au même degré ce sens de l'adaptation et de la trituration de la substance dramatique ; il écrase par son énormité. Mais il est ce dramaturge unique qui a su annexer à la scène, de la façon la plus péremptoire, l'univers visible et la surnature, le contingent et l'éternel. Sa palette somptueuse interprète l'ineffable.

Je rêve d'un Molière canadien qui aurait la densité de Claudel et son audience auprès des grandes réalités.

Imaginez les bouleversantes minutes lorsque, en 1940, on promena, à travers la terre de France, la *Jeanne d'Arc [au bûcher]* de Claudel avec la musique d'[Arthur] Honegger. Pour une fois l'État assumait son devoir ; il commandait une tournée populaire à quoi collaboraient plus de 200 interprètes, musiciens, choristes, techniciens de la scène. Et la puissante affabulation de Claudel fouillait jusqu'au fond l'âme populaire ; elle réalisait, parmi le deuil unanime, l'unité des cœurs ; elle déterminait le large soulèvement de l'espérance. C'était le moment ou jamais de parler de solennités dramatiques. Du coup le théâtre retrouvait son lustre en s'exhaussant aux proportions des âmes.

Vienne chez nous le poète qui sache ramasser tout ce qu'il y a de substance exhaustive dans l'humus de notre fonds humain, de nos traditions, de nos croyances, de nos rêves ; qu'il apparaisse ce poète à cette minute imprévisible où l'âme de notre peuple sera travaillée par une impérieuse attente ; qu'il ait assez de noblesse pour nourrir les faims populaires d'autre chose que de petits plats faisandés, pourris ; qu'il soit, selon le riche mot de Cocteau, « l'hiérophante du soleil » ; qu'il ait une âme soulevée d'un tel potentiel qu'il supporte d'être monnayé, découpé, multiplié... Alors, et alors seulement, nous pourrons saluer l'avènement d'un théâtre canadien digne de son nom.

C'est pour lui préparer la voie, pour débayer le terrain où élever l'admirable cathédrale, que nous travaillons obscurément avec nos cœurs d'artisans.

Valdombre [pseudonyme de Claude-Henri Grignon], « De Gide à Dieu ou Ghéon et l'abîme... » (1945)¹⁰⁶

Ne serait-ce pas là le titre de l'un de ces « Jeux » immortels que lui-même ne pouvait s'empêcher d'écrire à la gloire de l'Art et à la gloire de Dieu ?

Mais avant cela ? Avant cela, hélas ! Pendant plusieurs années, [Henri] Ghéon subit l'influence de l'auteur des *Paludes*. Sa vie spirituelle, sa vie littéraire, c'était Gide. Pas d'autres, pas un autre. Il remplissait son existence mieux qu'une musique intérieure, persistante, éternelle. Il se retrouvait en lui ou, plutôt, il croyait se retrouver parce qu'il l'aimait, d'une amitié qui ne fut pas toujours sereine. Peu à peu, [Henri] Ghéon devint l'âme damnée de Gide ainsi que Léon Bloy l'avait été de Jules Barbey d'Aurevilly. C'était fatal. Et cet abandon à un esprit protestant et distingué lui donnait des raisons, semblait-il, de blasphémer. Il blasphéma. Beaucoup plus en actes qu'en paroles.

Dans ses lettres, de simples notes jetées au hasard, il trouve toujours le moyen d'adresser un bon mot à l'auteur du *Retour de l'enfant prodigue*. [Henri] Ghéon ne s'arrête pas à peser dans les plateaux de la balance dressée, longtemps avant lui, par le rigide [?] Hello ; il ne veut pas songer que Gide procède de [Rémy de] Gourmont, qui lui, venait en droite ligne du symbolisme, laquelle école voulait être une vengeance sacrée contre la tradition littéraire. Mais le premier primaire venu vous dira que [Rémy de] Gourmont et Gide furent les premières colonnes de l'essayisme libertaire, religion nouvelle pour des esprits nouveaux et frondeurs. [Henri] Ghéon n'y vit que du feu et il crut bien dur que les Lettres étaient au-dessus de Dieu, que les Lettres étaient Tout. Il se pencha sur cet abîme qui donne de si beaux vertiges.

La fondation de la Nouvelle Revue Française [N.R.F.] (titre simple mais bourgeois en diable) devait lier davantage Gide et [Henri] Ghéon. Oh ! la somptueuse jeunesse qu'ils incarnèrent tous deux ! L'admirable folie ! On se défait difficilement de telles liaisons *dangereuses*. Il en faut du courage pour couper les amarres et délivrer le navire. Certes, le beau navire naviguait mais seulement dans les eaux de la N.R.F., une mer aux horizons bien limités. On n'en vendait pas moins tous les volumes lancés, édités sous le signe de la N.R.F., et bientôt tous les comptoirs du monde écrasaient sous le poids d'une littérature qui devint un vulgaire marchandage. On a beau dire, Henri Béraud, ce Danton dépoitraillé de la polémique, n'eut pas complètement tort dans sa campagne contre les *Longues figures*. Si [Henri] Ghéon ne nous apparaît pas telle une longue figure, Gide, lui, en fut toujours une et de l'espèce la plus protestante que l'on puisse imaginer.

À l'exemple de [Maurice] Barrès, l'auteur des *Nourritures terrestres*, s'est nourri de mythes. Il en a même écrit beaucoup, usant tantôt de subtilité, tantôt de

¹⁰⁶ *Les Cahiers des Compagnons*, numéro consacré à Henri Ghéon, vol. 1, n° 3, janv.-fév. 1945, p. 93-98.

440 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

sécheresse allégorique, ce qui faisait le charme et la nourriture *spirituelle* (il faut le dire vite) de nos vingt ans. [Charles] Péguy et [Léon] Bloy avaient d'autres mets à nous offrir, et nous l'apprîmes plus tard.

Il est une question que je veux liquider, l'occasion est belle. J'en profite, en m'excusant auprès de mes lecteurs.

On nous a toujours représenté Gide tel un dilettante, un esprit aristocratique, un noble des lettres, un artiste pur, séparé du monde et de la bourgeoisie et ne vivant que de son Art. Rien de plus faux. L'auteur des *Faux Monnayeurs* savait, mieux que personne, monnayer sa publicité, en prendre un soin jaloux et baiser en temps et lieu les *féfesses* des propriétaires, directeurs, rédacteurs en chef des gros journaux et des revues à la mode.

Exemple. Je relève ceci dans son *Journal* : « Dans *Le Temps* de ce matin a paru un article de [Paul] Souday (« Le pauvre subjonctif »), contenant des fragments de la lettre que je lui avais écrite. Je regrette un peu de lui avoir demandé de ne pas me nommer, car tout ce qu'il cite de ma lettre me paraît bon. »

Il n'y a pas à dire Gide est *soudé* au *Temps*. Pardon de cet à peu près ; je passe à un autre exemple.

Encore dans son *Journal*, qui ne manque pas de saveur ni de naïveté, on tombe sur ce passage, bien digne d'un mercanti de lettre : « Retenu une lettre que j'allais écrire à C. M. (Charles Maurras évidemment) ; que déjà j'avais écrite hier soir, dans l'indignation causée par un entrefilet de *L'Action française* contre [Paul] Souday, en réponse à un article de celui-ci paru dans le *Temps* postdaté du même jour. J'ai découpé et épinglé tout cela avec le brouillon de ma lettre. Mais quoi ! se faire le chevalier de [Paul] Souday ! pour m'entendre dire que c'est en reconnaissance de son article et dans l'espoir des suivants ? Puis, suis-je assuré que [Paul] Souday, pour avoir défendu quelques idées que je crois justes, mérite lui-même que je le défende ? »

Tout l'homme malpropre est là. Tout Gide protestant, et ne protestant jamais, est là. La vérité, c'est que l'auteur des *Caves* craignait surtout les triques de Léon Daudet ou la lame fine de [Charles] Maurras. Je ne m'explique pas qu'un homme droit tel que [Henri] Ghéon, un écrivain propre, tel que [Henri] Ghéon, un fils de paysan tel que [Henri] Ghéon ait pu avoir de l'estime pour cette *longue figure* de Gide qui, en outre de redouter son « moi », qu'il haïssait d'ailleurs, et avec raison, redoutait les puissants de ce triste monde.

Ce n'est pas tout. J'irai jusqu'au bout puisque l'on m'a invité à parler de [Henri] Ghéon et qu'il est impossible de le faire sans parler de Gide.

Dans l'œuvre de cet écrivain malfaisant, il y a un à-côté qui blesse et qui répugne davantage. C'est le faux chrétien. Ce monsieur vous prend des airs d'ascète après avoir grassement vécu de toutes manières et confortablement païennes. Il se permet de donner des conseils à [Henri] Ghéon qui n'était pas encore converti mais

qui se trouvait dans le bon chemin. Il faut entendre prêcher Gide. C'est unique dans toutes les littératures. Il dira à [Henri] Ghéon : « Il faut prier, il faut savoir prier. » Une autre fois, il lui soufflera à l'oreille ce bon mot du diable lui-même : « Allons, tu ne vas pas te convertir ! »

Rien de plus insidieux et de plus insinuant. Comme le pus. Mais lui-même, Gide, il veut nous faire croire qu'il a des raisons sérieuses de croire. Cependant... mais... néanmoins. Il écrit sérieusement dans son *Journal* : « Je demande humblement à Dieu ce matin : Mon Dieu, soutenez-moi, guidez-moi, protégez-moi durant ce jour. » Que c'est beau : écrire ! Mais l'imbécile reste là, grillant une cigarette et penché sur sa *Bible* protestante.

Ailleurs, c'est l'Orgueil, péché capital qui domine et qui écrase l'écrivain. Il dit : « Je ne sais plus ni prier ni même écouter Dieu. S'il me parle peut-être, je n'entends pas. Me voici redevenu complètement indifférent à sa voix. Et pourtant j'ai le mépris de *ma* sagesse, et, à défaut de la joie qu'Il me donne, toute autre joie m'est ôtée. Seigneur ! si vous devez m'aider, qu'attendez-vous ? Je ne puis pas tout seul. Je ne peux pas. »

Voyez-vous Dieu qui fera une exception pour ce cher André Gide « qui veut » et « qui ne veut pas » !

[Henri] Ghéon s'est conduit autrement. Il a marché au-devant de la Grâce. Certes, sur l'Yser de feu et de dur combat, la Grâce, l'épée à la main, lui apparut. [Henri] Ghéon s'est laissé vaincre, tel un petit enfant, puis il a décrassé son âme. Il s'est confessé, il a communiqué. Il était converti. Gide, lisant toujours, écrivant toujours, fumant toujours à Paris, l'attendait. Lorsqu'il revit son cher compagnon de plume et non pas d'armes, il lui souffla encore à l'oreille ce mot de Satan : « Je t'embrasse, toi qui m'as devancé ! » La belle excuse ! Hypocrite !

On aura tout su de Gide, excepté ceci que j'ajoute pour votre édification. Une fois [Henri] Ghéon converti, Gide l'abandonne. L'auteur de ce *Pain* merveilleux, des *Jeux de l'enfer et du ciel*, du *Pauvre sous l'escalier*, du *Comédien et la grâce* et de tant d'autres chefs-d'œuvre que seul le peuple du Moyen Âge saurait admirer à genoux, Ghéon, écrivons-nous, tomba dans l'oubli le plus complet et le plus ingrat. Gide pouvait encore, en marge de sa belle âme, se moquer des *jeux* de son ancien ami.

Mais [Henri] Ghéon avait franchi l'abîme littéraire qui les tenait enlacés depuis trop longtemps, hélas ! et retrouva Dieu.

Tout s'explique, je n'oublierai jamais la visite que me fit [Henri] Ghéon, le 18 août 1938. Il fut question de tous sujets, mêmes littéraires. Soudain, je posai cette question : « Vous avez connu André Gide ? » [Henri] Ghéon me répondit avec un sourire amer : « J'ai connu Gide. » Il n'alla pas plus loin. Il ne pouvait aller plus loin puisque l'auteur des *Nourritures terrestres* n'avait plus rien de commun avec lui, pas même le langage des lettres.

442 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

[Henri] Ghéon a signé un grand livre, dans lequel il raconte sa conversion et qui s'intitule : *L'Homme né de la guerre*. Dix ans plus tôt, il eut dit : « L'homme né de la terre ». Car autant que [Charles] Péguy, [Henri] Ghéon est resté attaché à la vieille terre française, à la paysannerie française, source intarissable de *jeux* et qui devait lui fournir la grâce. À la longue.

L'auteur du *Jeu de saint Laurent du fleuve*, écrit au Canada, en notre honneur, se découvre paysan dans sa parlure même, qui se rapproche du langage à répétition de [Charles] Péguy mais qui ne s'en rapproche que pour le dépasser.

Cette prose garde la chaleur et la couleur des blés mûrs, des champs lourds de moissons nouvelles. Cela vient du sol même et cela semble avoir poussé avec toute la lenteur de ce qui est beau et vrai. [Henri] Ghéon ne se hâte jamais et, tel un véritable artisan, il a pour lui le temps. Toujours dans ses lettres, dans ses critiques, il parle « du métier d'écrire ». Il se plaît à répéter : « L'art est un métier. Il importe avant tout de le bien connaître, de le bien pratiquer, d'être un bon ouvrier de son art. »

Flaubert pensait ainsi pour des raisons purement artistiques. [Henri] Ghéon, lui, et de même [Charles] Péguy et de même, mon cher René Benjamin, le pensent aussi mais aussi pour des raisons de patriotisme et de bonne santé nationale. Il faut que l'artisan français connaisse bien son métier, dans tous les arts et métiers, et cela, pour le plus juste rayonnement de la gloire française. Pas pour soi-même, pas pour sa propre gloire mais par amour de « l'ouvrage bien faite » et par amour de la France. Et aussi, il faut bien le dire, par amour de la foi catholique.

Le moment est venu (et je demanderais aux esprits délicats, aux esprits fins et farcis de littérature de ne pas aller plus loin), le moment est venu d'écrire que toute la force et toute la grandeur de [Henri] Ghéon écrivain prennent leur source dans le catholicisme. Je ne dis pas christianisme, car je serais obligé de reconnaître Gide et je ne veux pas sa présence sous mon toit ; je dis catholicisme.

Voilà que se dressait pour [Henri] Ghéon l'éternel problème, à savoir : si l'Art est incompatible avec la Foi catholique. Plusieurs écrivains, notamment [Henri] Massis, [René] Benjamin, [Léon] Bloy, [Léon] Daudet se sont prononcé là-dessus, mais jamais de façon aussi claire que l'auteur ne l'a fait lui-même dans cet ouvrage qui s'intitule avec tant d'à propos et d'intelligence, *Partis pris*. Écoutez bien Ghéon :

Est-ce à dire que l'écrivain ou l'artiste catholique, qui exprimera le divin par la beauté propre à son art, sera tenu de rendre à Dieu nommément ses hommages ? Qu'il ne pourra peindre une fresque ou écrire un livre sans faire profession explicite de catholicisme intégral ? Ce serait jeter l'exclusive sur tout art religieux. L'Église n'a pas cette prétention excessive. Elle dit à l'artiste : « Le monde est ton domaine, prends ! Tu seras peintre ou sculpteur et tu peindras ou sculpteras la vie. Tu seras romancier ou dramaturge et tu représenteras la société des hommes de ton temps et de tous les temps. Tu seras poète et tu évoqueras des réalités matérielles et spirituelles. Tout est à toi. » Mais elle ajoute :

« Dans l'ordre voulu de Dieu. » Si tu donnes le pas dans tes ouvrages à ce qui est des sens sur ce qui est de l'esprit ; si tu peins le péché et ne le nommes pas péché ; si tu conclus au triomphe du mal sans en manifester l'horreur, sans en noter les désastreuses conséquences ; tu seras dans ton tort, en tant que chrétien, et en tant qu'artiste. Car tu auras sacrifié le plus au moins, l'être au non être ; tu auras peint les choses à l'envers. Ta peinture ne sera pas vraie, et, par suite, ne sera pas bonne. J'ajoute qu'elle ne sera pas belle. Car la beauté, c'est l'ordre selon Dieu. (...) C'est-à-dire que, tout d'abord, on a bien tenu compte des valeurs morales chrétiennes établies par l'Église ; la chevalerie de Corneille ne les ignore point, et Racine non converti sait déjà que l'amour de Phèdre est coupable ; elle-même le sent et le dit. Mais ses émules l'oublieront au cours des siècles qui vont suivre ; l'ordre moral lui-même, après l'ordre spirituel, sera peu à peu aboli. D'où une littérature totalement sensualisée, totalement faussée, disons-le : totalement fausse, par renversement des valeurs – et par conséquent anti-chrétienne.

Ghéon, nourri de cette doctrine et de cet Art, ne pouvait pas ne pas écrire les ouvrages que l'on sait, en l'occurrence, des *jeux* d'un art exceptionnellement original et qui nous enseigne l'amour du Christ. Nous sommes loin des livres de Gide, ouvrages qui révèlent l'artiste, je le sais comme vous, mais ouvrages purement littéraires et qu'un peuple fort n'a pas besoin de connaître.

Ce n'est plus un secret pour personne que le peuple catholique a besoin d'une littérature saine et qui soit en même temps artistique. Les romans à l'eau de rose, les sentimentaleries qui ont faussé l'esprit de tant de jeunes filles et de jeunes hommes ne gardent plus leur raison d'être dans un siècle où le matérialisme tient lieu d'intelligence.

C'est pourquoi [Henri] Ghéon va rejoindre un Léon Bloy qui ne craint pas de peindre le mal, mais qui nous en communique toute l'horreur. Il fait servir son génie à la gloire du bien et du beau. Mais, selon moi, [Henri] Ghéon agira toujours plus fortement sur les foules parce qu'il parle leur langage et recherche même les émotions fortes. Tel jeu, *L'Eau de vie*, par exemple, serait un gros mélo si la langue ne venait le sauver, je veux bien dire l'écriture droite et haute, et pourquoi pas brutale et catholique.

Inutile de tergiverser, de refuser de voir la vérité et la lumière bien en face. [Henri] Ghéon avait à lutter contre des modes littéraires qui nous répugnent aujourd'hui mais lesquelles, il y a à peine vingt ans, faisaient la gloire des boulevards parisiens et l'enchantement de notre exécration jeunesse. L'auteur tant critiqué, tant discuté de ces *jeux* où il est constamment parlé de Dieu, des saints, du ciel, et tout à côté de l'enfer et du diable ; l'auteur ne recherche jamais une autre gloire que celle de Dieu. Il écrit pour les superbes et pour les simples. [Henri] Ghéon appartient au peuple aussi bien que le nom qu'il a choisi appartient à la terre, « beauceron par son père, par sa mère normand ». Voilà le vrai froment qui lève, voilà le vrai *pain* dont a besoin aujourd'hui un peuple catholique qui ne veut pas mourir.

Relisez tous les *jeux* de [Henri] Ghéon et dites-moi si cette littérature ne répond pas aux exigences de l'heure présente ? Cet art ancien des *jeux* de scène est trop

444 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

nouveau, peut-être ? C'est possible. Mais se refuser le plaisir de les voir et de les entendre, et de les lire avec le cœur et avec la tête, c'est refuser la lumière de la foi.

Seul un catholique pratiquant tel que [Henri] Ghéon pouvait écrire ce qu'il a écrit, pour sauver le théâtre français, pour l'arracher à l'enlèvement où des mercantis de lettres, assoiffés d'or et de gloire, l'avaient plongé. [Henri] Ghéon est encore trop près de nous pour le juger comme il le mérite. Certes, lui-même à cause de ses grandes amitiés littéraires, aura mis du temps à se défaire de Gide et des corrupteurs distingués et si délicats, ma foi, mais il a eu la force de franchir l'abîme. Il lui appartenait donc de rendre hommage au Christ et à tous les saints en recourant à son métier, l'un des plus difficiles, l'un des plus beaux qui soient : celui de dramaturge.

Cette littérature rend un son si humain et à la fois si étrange qu'elle fait rougir les pécheurs et transporte les âmes en état de grâce.

L'écrivain catholique assumait une lourde tâche. Il avait un grand devoir à accomplir. Il n'a pas reculé. Il est allé au bout de sa mission, puisque tout catholique, même le laïque, je dirai surtout le laïque, est d'abord un missionnaire. Un Léon Bloy mourut, pour la vérité, dans la grande misère. Dans l'avenir on parlera encore de lui. Il a fait sa marque (pas dans le sens bourgeois qu'on entend). Il a marqué profondément dans l'esprit humain le signe de la croix. De même pour [Henri] Ghéon qui, peut-être, connut de son vivant une gloire plus retentissante que le Mendiant ingrat, mais qui connut aussi des déboires, la conspiration du silence et la perte de ses amis littéraires.

Il reste une chose, une seule. Pas un homme qui se pique tant soit peu de culture et de goût ne saurait aujourd'hui nommer [Henry] Bataille, [Henry] Bernstein, [Romain] Coolus, [Georges de] Porto-Riche et toute la racaille du théâtre qui glorifia l'adultère, le vice et le désordre. Ces mercantis de lettres ont fait du théâtre un bordel, tandis que le catholique [Henri] Ghéon en a fait un temple. C'est toute la différence.

Sainte-Adèle, 1945.

Émile Legault, « Jeu dramatique improvisé » (1945)¹⁰⁷

Il ne se passe guère de semaine que nous ne soyons assaillis de demandes relatives au répertoire. On souhaiterait renouveler le rayon du théâtre à la bibliothèque du couvent, du collège, de la salle paroissiale ; on a fouillé toutes les librairies... en vain : partout le néant. Je comprends assez la perplexité de ceux qui ont soupé de cette littérature faussement dramatique et veulent lui substituer des œuvres conformes à la vérité de l'art. Pour le metteur en scène, la réalisation scénique d'une comédie apparaît moins difficile que sa découverte, rarissime. Je suis donc le premier à désirer un enrichissement du répertoire mais je ne pense pas qu'il faille tant attendre pour dresser son programme artistique. Les thèmes dramatiques sont là, à portée de main ; il n'est que de les ouvrir, de les mettre en forme : chansons, vieilles légendes,

¹⁰⁷ *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 5-6, mai-août 1945, p.185-186.

traits d'histoire, événements collégiaux, tout peut être prétexte à une dramatisation de bonne venue. Je dirai même qu'il y a tout profit, au stage scolaire, à confier aux jeunes le soin d'une initiative de ce genre ; depuis la simple genèse de l'œuvre jusqu'à la mise en scène achevée, sur la scène étudiante. Cela voudra souvent mieux que ces présentations ambitieuses des « chefs-d'œuvre » de la dramaturgie où le luxe des décors et des costumes est destiné à farder l'indigence de l'interprétation.

Voici, à titre de suggestion, le parti que des jeunes ont su tirer d'un thème en apparence insignifiant. C'est un souvenir d'une courte session dramatique au Village étudiant (Killarney) dans les Laurentides. Une Compagne, Charlotte Boisjoly, avait été chargée de préparer un numéro inédit sur un thème de son choix. Le thème, c'était un exercice d'assouplissement verbal :

Je te vends mon canard blanc.
 A-t-il tête et bec et pattes et queue ?
 Il a tête et bec et pattes et queue.
 A-t-il payé l'octroi ?
 Chut !
 Et le gendarme ?
 Couic !

Le scénario

La scène se passait dans une tribu sauvage (voir le dessin pour la mise en place du début). Le Sorcier Noir frappait d'abord le Tam-Tam sur un rythme lent, à quatre temps.

Celle qui représentait le Feu (bas rouges, jupe rouge, corsage rouge, mouchoirs rouges dans les mains) commençait alors une danse symbolique qui devait durer jusqu'à la fin.

Le chœur des « Squaws » chantait « Bounda », d'abord à mi-voix puis en crescendo jusqu'à « A tou rio ». Léger decrescendo à la fin. Reprise de la chanson sur un tempo plus vif. Les guerriers se levaient pour danser autour du Feu une danse sauvage bien rythmée.

Reprise de la chanson et de la danse sur un rythme de plus en plus accéléré. Les guerriers retournaient s'asseoir.

Arrivée de Fleur des Bois, accroupie et se tenant à l'aviron d'un canot imaginaire. Elle descendait vers le Grand Chef aux pieds duquel elle s'agenouillait :

Fleur des Bois : Bounda ! Bounda ! Tamaya !

Grand Chef : Grand Chef KommBouyou demande Fleur des Bois vouloir quoi ?

Fleur des Bois : Grand Chef Tamaya vouloir vendre canard blanc Grand Chef KommBouyou.

Grand Chef : Grand Chef KommBouyou demander avis Sorcier Noir.

Le Sorcier Noir dansait autour de Fleur des Bois en prononçant des paroles inintelligibles, comme pour la magnétiser. Ensuite :

446 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Sorcier Noir (au Grand Chef) : Canard blanc avoir tête et bec et pattes et queue ?

Grand Chef (à Fleur des Bois) : Même question.

Fleur des Bois : Canard blanc avoir tête et bec et pattes et queue.

Sorcier Noir (au Grand Chef) : Canard blanc avoir payé l'octroi ?

Grand Chef (à Fleur des Bois) : Même question.

Fleur des Bois : Grand Chef KommBouyou, chut !

Grand Chef (à Fleur des Bois) : Que dire Sorcier Noir ?

Fleur des Bois : Grand Chef Tamaya dire : « Sorcier Noir : Couic ! » (Elle faisait le geste de lui couper la tête.)

Grand Chef : Fleur des Bois avoir fait sacrilège. Hou ! Hou ! Hou !

Deux guerriers s'emparaient de Fleur des Bois et faisaient mine de la ligoter au peuplier. Ils dansaient autour d'elle la danse de la mort. Un des guerriers allait chercher au bout d'un bâton un mouchoir rouge du Feu et mettait le feu au peuplier. Le Sorcier Noir s'approchait de Fleur des Bois, faisait le geste de la scalper, après quoi il lui arrachait le cœur qu'il remettait au Grand Chef... après force saluts et prostrations.

Grand Chef : Grand Chef KommBouyou avoir décidé de remettre cœur de Fleur des Bois au... Curé Deslauriers (qui présidait le Feu de camp à Mont-Tremblant.)

Grand Chef : Curé Deslauriers, content?

Applaudissements et rires.

Et voilà : il n'y fallait qu'un peu d'imagination et de sens du jeu. Ce que je puis affirmer, c'est que dans la simplicité du plein air, dans le clair-obscur du brasier dont les reflets composaient un éclairage fantastique, le jeu improvisé par les jeunes du Village étudiant atteignait à une réelle qualité d'art. Et cela s'était bâti en deux temps, en utilisant des éléments déjà connus des interprètes. On pourra toujours essayer. Il y a là le moyen de remplir agréablement et utilement les soirs d'automne.

Fernand Doré, « Intention et intentions » (1946)¹⁰⁸

Singulier mystère cette joie de l'esprit à l'éclatement de ces syllabes figuratives : THÉÂTRE ; cette contraction des bûchers erratiques qui flamboient dans les nuits des peuples perdus aux siècles nombreux.

Les vagissements sourds ; la colère des poings menus ; les petits cris joyeux et les jeunes mimes drolatiques grandissent et s'enflent vers l'irrésistible Rire et la farouche Tragédie. L'homme antique, alourdi des chaînes d'un destin implacable,

¹⁰⁸ *Parvis et Tréteaux*, janvier 1946, p. 5-17.

les paupières appesanties d'une taie d'airain, titube dans les fondrières d'une nature ennemie et tâche à conjurer le courroux des dieux molochiens par l'offrande liturgique des prémices de son esprit et de son être entier. Tantôt, il convie ses frères à dompter la matière multiple, et leur colère ou leur amour, irradiant et soulevant la pâte rebelle, lance dans la nuit ces tisons encore brûlants : Agamemnon, les Choéphores, les Euménides, les Perses, Antigone, Œdipe roi, Alceste, Andromaque. Cris lumineux ou prières suppliantes cherchent amèrement et désespérément la voie du salut, de la lumière, et le chemin qui les conduira au Drame total et unique que les peuples attendent obscurément depuis des siècles. Tantôt, il cherche à détourner ses yeux désorbités du ciel livide et muet. Alors les Guêpes, les Grenouilles, les Oiseaux, les Acharniens dérident le vieux masque tragique, détendent les corps crispés. La Grèce a témoigné.

À Rome, un peuple séide lassé des vains dieux en cette attente légendaire court, la bouche remplie de fange, vers le Forum, et reniant Andronicus, Ennius, Pacuvius, Térence, Plaute – pâles gardiens des alluvions de la Terreur et du Rire – se vautre dans l'obscénité, le stupre et le meurtre. Affamé de lui-même en l'oubli ou le mépris qu'il affirme de la déité, il se roule dans les détritibus des démons accroupis avec une grimace dont l'horreur a suffi pour détruire l'empire d'Auguste et des Césars. L'orgie frelampière a soufflé la torche du Jeu.

Puis, l'instant soudain éclate où la clameur soupirante du Désir peut enfin poser sa croix multitudinaire sur les épaules de la Promesse. Et ainsi l'interminable prologue s'achève à l'orée du Drame que les temps et les univers ont tramé, seul rétiaire idoïne à l'enchaînement éternel de l'Amour. Spectacle dont l'universalité ébranle tous les siècles et tous les mondes depuis le plus infime grain de sable jusqu'à Dieu, « ainsi du plus grand ange qui vous voit jusqu'au caillou de la route et d'un bout de votre création jusqu'à l'autre^{109*} ». Les peuples assoiffés, « comme le cerf soupire après les cours d'eau » (Ps XLI. VUL) exultant alors leur *gaudeamus* : « *Vivi aquam egredientem a latere dextro.* »

Le cœur, l'esprit et les yeux encore pleins de la vision du Maître, les apôtres ne se soucient guère de l'aspect représentatif des cérémonies que seules alimentent selon la coutume de la Synagogue de simples prières accompagnées de chant et de lecture. « Mais bientôt, à partir surtout du IV^e siècle, la liturgie tend à devenir dramatique, alors même que justement le théâtre ancien va disparaître ; elle le reste superbement pendant tout le Moyen Âge d'une façon moins éclatante seulement après que le théâtre moderne enfanté par elle, a lâché sa main pour marcher seul^{110*}. » Soucieux de revivre intégralement les moments éternels de la Pâque, d'humbles moines sollicitent des divers arts leur contribution, et la bible entière – les deux Alliances – se déroule en fresques de plus en plus riches et colorées. Du fond des cryptes obscures la longue théorie des personnages gagne la nef et le parvis sous les [porches] solennels. Du parvis le drame s'achemine vers la place publique ériger les vastes tréteaux des miracles et des mystères. Par la fusion des éléments littéraires,

¹⁰⁹ * Paul Claudel, *Cinq grandes odes*.

¹¹⁰ * Gaston Baty, *Le masque et l'encensoir*.

448 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

musical et dramatique, ils nolisent l'univers dans ces grandioses fêtes de l'esprit, du cœur et des sens, pour la joie du peuple, la glorification de Dieu et des saints. Le théâtre du Moyen Âge offre une richesse incomparable. Annotations faites de la non maturité artistique des écrivains, souvent il atteint – peut-être à cause même de leur gaucherie et leur naïve simplicité – à la plénitude.

La Renaissance et l'âge classique l'ont stupidement décrié et le goitreux Boileau complètement ignoré. Il devient hilarant de lire :

Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré.
De pèlerins, dit-on, une troupe grossière
En public à Paris y monta la première ;
Et sottement zélée en sa simplicité,
Joua les saints, la Vierge et Dieu par piété.
(*Art poétique* – chant III)

Sa turpitude et son incompréhension gémellent celle de Scaliger et des humanistes. Tous rapetissent l'esthétique des Grecs et des médiévaux à leur cadastre de pédants céphalistes et s'avouent dénués de cette élémentaire intuition qui retrace, *de visu*, une filiation certaine.

Arnoul Gréban, Rutebeuf, Adam le Bossu dit de La Halle, les innumérables auteurs anonymes, plus préoccupés de la beauté de l'œuvre à faire que de la gloriole dont pourra se draper leur nom, ont édifié leurs cathédrales dramatiques avec la foi et la candeur d'un Pierre de Craon. Seuls les faux esthètes, ignares, ou médusés par les proportions de ces nefs gothiques, en ont méprisé la naïve splendeur. Ce que nous trouvons en eux c'est la foi de David dansant et chantant devant l'Arche accompagné de la cithare : « Mon choeur est agité par un discours exquis ; je dis : "Mon œuvre est pour un roi, ma langue est le Roseau d'un scribe agile." » (PS. 44)

Mais les humanistes plus nourris de la poussière des manuscrits d'Averroès et des essais de Pic de la Mirandole que de soleil et de fruits juteux, découvrent par un matin pluvieux que l'homme est une intelligence subsistante, et Michel Eyquem devient le hibou imperturbable de la tour du château de Montaigne.

Finies les fêtes de la couleur ; le jeu ou l'éloquence du corps ; les prime-saltations ; à jamais close la gueule béante et crachant le feu de l'Enfer ; tarie la source vive de la foi en quelque chose. Le scepticisme et l'idéalisme – face hybride d'un même pitre – s'infiltré avec la complicité de l'« aurore de l'humanisme en France et du renouveau platonicien ». Les frères Scaliger formulent, endoctrinent et, fêrule en main, *font la classe* aux studieux élèves [Étienne] Jodelle, Jean de la Taille, Jacques Grévin, [Jean Bastier de] La Péruse, [Robert] Garnier. Ainsi, les XIV^e et XV^e siècles apparaissent comme l'ère de la gestation et d'incubation de cette engeance malencontreuse de *littérateurs* qui a essaimé si prodigieusement jusqu'à nos jours.

Le monde cartésien et janséniste lui a sucé son lait aigre et chétif ; le théâtre classique y a maraudé les ais rigides de son cadre austère. Le siècle de Voltaire s'est

nourri de sa suffisance, le groupe du Templier en récupère la mesquinerie et l'incurie. La baudruche romantique en a respiré l'enflure et le tintamarre. Il ne restait plus à la porcherie réaliste qu'à signer, en les colligeant consciencieusement, toutes les tares et les scories des âges défunts. L'histoire de plusieurs siècles du théâtre français a ainsi démontré *ab absurdo* – les effluences de marais et les touffeurs de lupanars de la production bourgeoise – l'incompréhension et la faillite des humanistes. Il a suffi d'allonger les œillères qui lui naissaient pour qu'on y vît forniquer des monstres déliquescents.

Ne se fût-il exprimé qu'en ces termes, nous n'aurions recueilli de l'héritage dramatique français qu'un acquêt dilapidé par des avocats marrons, qu'un cippe inhumain. Mais la tradition comique jaillie de plein cœur et de pleine chair populaires, a germé gaulesment à tous les carrefours de la vie française. Bateleurs de foire, mimes joyeux, saltimbanques grotesques sustentent les foules de rire sain, et leur verve caustique rature à vif les vices et les travers de l'homme. Ils maintiennent la mission épuratrice et religieuse (*religio*) du théâtre, déjetée des individualistes mesquins. Roturiers, bourgeois, gentilshommes, courtisanes, clochards et détrousseurs s'y reconnaissent humains et solidaires, frappés des mêmes plaies, assoiffés des mêmes joies.

Le jeu, le mouvement, les gaillardises tâtent la vie, la transposent, la rabrouent. Théâtres de foire, de funambules, préparent et nourrissent Molière, commentent Marivaux et Beaumarchais.

C'est à l'Espagne, l'Angleterre et l'Italie que revient le prestige d'avoir mieux conservé honnête et saine l'esthétique du Moyen Âge.

Lope de Rueda, à la fois acteur et auteur, gaudissait le peuple de ses drôleries sans détours, alors que les pédants le repoussaient. Le profond goût castillan conservait sa spontanéité de naguère et les comédies de cape et d'épée, les comédies héroïques, plus sûrement encore les grands *autos sacramentales* rejoignent la franchise, l'allure des farces et la vastitude des mystères. *La Création du monde* par de Vega, *L'Exaltation de la Croix* de Caldéron de la Barca, servent sans ambages une dramaturgie souveraine et plénière.

Shakespeare, les élisabéthains et leurs types universels : the French Dancing Master, Hostes, Nobody, Clause soustraient le théâtre à l'invasion des *littérateurs*. Sauf certaines gentillesse particulières à cette période du Tendre, Thomas Heywood avec *A Woman Killed with Kindness* (que [Jacques] Copeau et sa neuve équipe, en l'été de 1913, prépara [*sic*] dans son jardin au Lemon près la Ferté-sous-Jouarre, pour l'ouverture du Vieux-Colombier : *Une Femme tuée par la douceur*), [Thomas] Middleton avec *The [Changeling]*, ne forlignent pas et maintiennent l'honneur du Jeu.

La farce italienne s'est souvenue de la comédie latine et moule ses personnages génériques à même la glèbe de son terreau. Aussi Molière n'a-t-il guère barguigné à puiser dans la *commedia dell'arte* l'enseignement des saltations hilarantes, le feu grégeois des piteries. Si la foire de la porte Saint-Martin lui a révélé le sens du verbe nu et crépitant, la conjonction de ces influences l'a initié, comme dit Ramon Fernandez, « à la grammaire de l'invention comique ».

450 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Ces courants multiples, ces diverses manifestations accusent une similitude d'inspiration et de tendance impeccables (malgré les jeux variés de la moire polychrome), une intuition constante de l'éminente dignité et universalité du théâtre. Intimement lié à la vie de l'homme, de l'homme dans la cité, il s'en inspire pour l'éclairer et le guider vers où l'appelle la grandeur de sa destinée.

Les primitives époques de l'humanité ont subjugué l'homme apeuré d'une divinité tyrannique et despote. Englué dans un chaos d'illusions, d'apparences fugaces, ironiques, vainement scrutées, il arpentait, paniqué et isolé les ténèbres rébarbatives. Ainsi naissent, dans un dessein invocatoire ou piaculaire, les dithyrambes, puis les hyporchèmes que couronnent et quintessencient les sacrifices humains, l'offrande des créatures inférieures.

Puis la confiance peu à peu le fortifie. Il co-naît aux choses qui l'entourent et pressent en lui des forces intransigeantes. L'esprit se délire, se libère de l'imbroglio existentiel et saisit confusément l'ordination des êtres, leur désir de se polariser en lui. Le panégyrique alors célèbre, dans les péans apolliniens, les rêves démiurgiques de l'humanité. Jusqu'à ce que la Révélation condense et explique ces phases, lui dévoile sa grandeur (*dii estis*), et sa sujétion. Le théâtre expression de l'homme épouse ainsi les fluctuations multiples de sa course vers la Joie. Primordialement cultuel, d'expression hiératique et solennelle, il s'imprègne insensiblement d'humanité.

L'Égypte, initiatrice de la Grèce, l'Inde, attribuant à Brahmâ la paternité du théâtre appris aux hommes par le Nâtya-Câstra, la Perse, la Chine, le Japon, témoignent de l'origine divine du théâtre, du caractère sacré de l'expression dramatique, puis de son annexion progressive par les hommes.

Le théâtre des peuples d'Occident a sensiblement couru les mêmes brisées. Mais un esthétisme pervers l'a peu à peu sevré de sa spontanéité jusqu'à cette résorption viscérale qu'est le théâtre bourgeois. Le théâtre enfanté par l'Église a voulu vivre de sa vie propre. À côté de l'expression liturgique, le jeu profane s'est élaboré. Mais alors que la dramaturgie japonaise, par exemple, dote la culture orientale d'une proliférante et jaune gerbe de Nô (théâtre populaire nourri à la légende) ; que le théâtre Kabuki (introduisant à la scène la vie profane journalière), dans un esprit d'épanouissement culturel, réalise l'unité (dans la simplicité) des éléments dramatiques, le théâtre occidental, plus particulièrement en France, se rétrécit, se vide de toute substance sacrée, se dessèche et produit un chef-d'œuvre de bâtardisme anémique, de pleurtisme mercantile.

Seuls les tréteaux de plein ciel et de brune terre avaient trituré les préjugés au crible des fabliaux et des farces ; initié les hommes à la communauté, à la fraternité. Ils sont non seulement l'expression de la société médiévale (hiérarchie de nature tempérée par l'amour réciproque des hommes courant vers Dieu), mais aussi les éducateurs et moralisateurs du peuple.

Mais les salles emmurées, compartimentées ; les scènes disjointes du public, commentent la déliquescence, déjà en bonne voie, d'un théâtre devenu successivement : prétexte à gloriole des fils « bien-nés » ; tribune de doctrinaires impécunieux ou pénombreux ; mercantilisme dépravé de vils bourgeois sans âme, [con]séquem-

ment sans vergogne ni respect. L'architecture du Kabuki poussait le proscenium au franc cœur du public pour une ligature matérielle qui facilitât la fusion des esprits et des cœurs. La vie entière des familles *consacrées* s'ordonnait au théâtre – rite humain ou divin – pour une élaboration, un perfectionnement extrême de l'expression scénique fidèlement soumise au respect et à l'amour pour l'âme du Jeu.

Jean-Louis Roux, « Les monstres sacrés » (1946)¹¹¹

Je ne sais, si avant de commencer, je dois m'excuser de ma jeunesse : je ne le crois pas. Car elle se trouve justifiée du fait que la plus grande partie de mon auditoire est composée de gens de mon âge, et que l'autre partie est composée de gens dont le caractère n'a pas vieilli au même rythme que le physique ou, en tout cas, de gens qui sont très sympathiques aux jeunes. Mais telle n'est pas la vraie raison qui justifie ma présence ici, car un jeune ne serait pas plus autorisé à dire des bêtises devant d'autres jeunes. Si je me suis décidé à venir vous causer pendant quelques minutes ce soir, c'est que je trouve que ce qu'on gagne en maturité d'esprit, on le perd souvent en spontanéité. En vieillissant, le prix d'avoir une pensée plus forte, et hélas ! plus pratique, c'est d'avoir une pensée entachée de préjugés sociaux. On n'ose plus dire à quarante ans ce qu'à vingt ans on tenait pour une vérité fondamentale, parce que la situation qu'on a, la position que l'on occupe dans tel milieu, les relations que l'on cultive avec tel puissant pourraient en souffrir. C'est alors que les distinctions, les nuances, les demi-teintes interviennent, et les « oui » et les « non » de sa jeunesse deviennent des versions affadies dont personne ne peut plus se formaliser. Vous me direz que justement la vie est faite de compromis, mais je vous répondrai que je ne suis pas encore à l'âge de m'en apercevoir. Pour le moment, je me vante de faire encore partie de cette faction sans pitié dont parlait le bonhomme La Fontaine. Je ne vous présenterai donc pas ce soir une pensée qui aura profité de beaucoup d'expérience, mais en revanche, elle ne sera pas édulcorée par les désillusions et les déboires que j'aurais essayés si je vous parlais du même sujet dans vingt ans.

Ceci dit, je m'aperçois que bien que m'étant défendu de me justifier dans la première phrase de cette causerie, je n'ai pas fait autre chose depuis le début : ce qui prouve qu'on ne fait pas toujours ce que l'on a décidé. Excusez-moi : je viens justement d'émettre une pensée beaucoup trop mûre pour mon âge. Il s'en trouvera peut-être pour dire que c'est l'indice du génie !

Je n'entrerai pas de plain-pied dans mon sujet avant de vous expliquer de quoi il s'agit, car je me suis laissé dire que plusieurs étaient demeurés perplexes devant « Les monstres sacrés », se demandant ce que les mots énigmatiques pouvaient cacher de plat et d'ennuyeux derrière leur façade redondante. Je serai franc avec vous : lorsqu'on m'a demandé de donner un titre à ma causerie, je ne savais pas du

¹¹¹ *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 2, n^{os} 5-6, oct.-déc. 1946, p. 102-117. Conférence présentée chez les Sagittaires, en mars 1946.

452 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

tout, oh ! mais pas du tout, de quoi je pourrais bien vous entretenir. J'indiquai donc un titre qui ne m'engageait à rien et qui pourrait couvrir à peu près tous les sujets possibles et imaginables. Aussi lorsque l'on me demand[ai] de quel sous-titre j'allais accompagner ce rébus, je m'empressai de dire que je voulais absolument garder le mystère de mon sujet. Peut-être ai-je bien fait, car cela en aurait sûrement effrayé plusieurs. En effet, je m'avisai plus tard, ou peut-être avais-je déjà fait la relation malgré moi dès le moment où je donnai ce titre quasi mythologique – je m'avisai, dis-je, que Jean Cocteau avait écrit une pièce intitulée *Les Monstres sacrés*, pièce qui décrit la vie des comédiens et surtout leurs intrigues, dans ce style boulevardier renouvelé dont Cocteau a le secret. « Pourquoi, me suis-je dit, n'entretiendrais-je pas mon auditoire du comédien ? De la vie du comédien, de l'âme du comédien et du drame qui s'y déroule continuellement ? » J'aurais pu mettre dès lors en sous-titre ces mots beaucoup plus clairs que les autres : *Quelques aspects de l'âme du comédien*. Je vous ai dit tout à l'heure que je me félicitais de n'en avoir rien fait, car il se serait trouvé de bonnes âmes que ce titre aurait effrayées. Le mot « effrayées » est mal choisi : je ne veux faire aucunement allusion au scandale des faibles. Depuis quelques années, notre société montréalaise ne se réclame plus de Bossuet pour condamner les comédiens. Mais notre société montréalaise, à l'exemple des vieilles sociétés européennes, est profondément capitaliste : elle fonctionne sur le principe des trusts. – Ne craignez rien : je ne suis pas venu faire de politique ici. Je veux tout simplement indiquer qu'en plus des trusts commerciaux de toutes sortes, et pour les contrebalancer normalement, nous avons les unions ouvrières. – Ne craignez rien : je ne vous parlerai pas non plus de socialisme. À côté de ces unions ouvrières, suivant en cela une tradition qui remonte à Beaumarchais, nous avons les unions artistiques. Elles ont pour but de protéger les artistes contre l'exploitation de certains grands forbans. Bravo. Malheureusement elles ont aussi la prétention d'avoir le monopole de l'art. Se mêler de vouloir faire de l'art en dehors des unions, c'est presque vouloir réparer un moteur sans rien connaître à la mécanique. Aussi je suis sûr qu'on me reprochera ce soir de parler du comédien sans en rien connaître, parce que je ne fais pas partie de certain groupement où tous ceux qui veulent se faire encenser doivent s'inscrire. Dieu me garde de parler contre ces pauvres artistes de la radio qui sont tenus, pour gagner leur vie, à débiter, toute la journée durant, des textes insipides devant un petit appareil mécanique aussi dépourvu de réactions que peut l'être un appareil mécanique. Je sais trop quelle grise vie ils mènent dans ces milieux dissolvants pour aller augmenter leurs soucis de reproches dont ils n'entendent même pas parler, ou qui en tout cas, ne sauraient les influencer. Ce n'est pas contre eux que j'en ai ; c'est contre ceux qui, au moyen d'un journal de dernier ordre, entretenaient chez eux le culte d'une radio mal comprise – il fallait entendre l'an dernier une émission réalisée en France par Pierre Schaeffer pour voir un peu ce que pouvait donner l'exploitation de tous les moyens techniques de la radio –, contre ceux qui nourrissent chez eux l'esprit de cabotinage et d'intrigues qui ne demande qu'un peu d'engrais pour pousser dans un terrain déjà si propice ; j'en ai contre ceux qui propagent la confusion entre interprète de la radio et interprète de la scène.

La radio a pris une telle importance chez nous – l'importance qu'a prise le cinéma ailleurs – que lorsqu'on parle de comédien à la plupart des gens – et je suis sûr qu'il s'en trouve ici dans cette salle, qui ferait cette erreur –, la première image qui leur vient à l'esprit, c'est celle d'un monsieur ou d'une dame qui lit un texte devant un micro. Comprenez-vous qu'il y a toute la différence du monde entre lire un texte devant un micro et jouer un personnage sur la scène ? Non pas, comme diraient certains, parce que sur la scène, les tons sont plus faux, et qu'au micro, n'ayant que la voix pour faire valoir son texte, on soit obligé d'avoir des tons justes et précis [—] non. La différence entre les tons, c'est qu'au micro ils sont superficiels, et qu'à la scène, ils doivent être profonds. Mais la différence essentielle est qu'à la scène, il y a contact direct entre l'acteur et le spectateur, tandis qu'au micro, le contact est coupé, anéanti, inexistant. On m'objectera qu'on fait des émissions radiophoniques devant des auditoires. Laissez-moi rire : j'ai déjà vu deux malheureux interprètes debout l'un en face de l'autre, avec entre eux deux cette tige à protubérance supérieure qu'est le micro, qui s'époumonaient pour pouvoir couvrir la voix collective des auditeurs complètement désintéressés de ce qui se disait sur la scène. Et je les comprends, les pauvres : même avec le décor sonore le mieux construit, on ne créera jamais l'illusion qu'un vrai décor apporte au spectateur. Transporter une pièce de théâtre à la radio, c'est mal comprendre la radio. C'est comme si l'on demandait à notre bon peuple d'assister à la procession de Saint-Jean-Baptiste et qu'on remplaçait les fanfares et les cartons-pâtes des chars allégoriques par des pancartes où l'on aurait inscrit quelques mots : « Ici, corps des cadets et fanfares de l'école supérieure Saint-Stanislas » ; « Ici, scène de la découverte du Canada : Jacques Cartier et sauvages, arcs et mousquets ». Les spectateurs seraient rares et ils auraient raison.

D'ailleurs, ce n'est pas mieux comprendre le cinéma que de transporter sur des surfaces planes des dialogues statiques ou des pièces de théâtre [—] en somme, ce que sont 95 % des films qui nous viennent d'Hollywood et de Paris. Il faut connaître quelques-unes des recherches techniques que les Anglais ont faites et ont mises en pratique dans un petit film comme *Lot in Sodom* pour se rendre compte de tous les trucs et de toutes les mystifications permis au cinéma. Il faut avoir vu, par exemple, *Le Sang d'un poète* de Cocteau pour constater ce qu'un poète peut faire de ces trucs et de ces mystifications.

Tout cela pour vous dire que je ne parlerai ce soir, ni de l'interprète radiophonique, dont le seul drame est d'avoir le plus d'émissions possibles, ni de l'interprète cinématographique, dont le drame est de savoir quel bout de film on tournera aujourd'hui, si c'est la scène finale de la mort ou si c'est celle des fiançailles. Mais je vous parlerai du vrai comédien, de celui de la scène.

Lui est la victime d'un drame réel qui ne souffre pas d'entractes, et qui est tout à fait insoupçonné du spectateur qui le voit évoluer sur la scène, qui y prend souvent un plaisir sans mélange, et qui ne songe pas assez à en être reconnaissant à celui qui lui offre ce plaisir. On a fait un immense travail depuis quelques années pour faire connaître la jeune peinture, les jeunes peintres, leurs difficultés, leur vie, leur drame ; des revues se sont fondées, quelques-unes éphémères, d'autres qui durent encore,

454 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

où la jeune littérature et les jeunes littérateurs peuvent, je crois, assez facilement évoluer, sans compter les éditeurs qui reçoivent à bras ouverts toute production de chez nous ; les jeunes artisans eux-mêmes profitent d'un marché achalandé et d'une publicité intelligente. Seuls les jeunes comédiens ont été à peu près oubliés par l'élite. Soit parce qu'ils étaient obligés de s'afficher jusqu'ici sous l'étiquette d'amateurs – ce qui décourage le snobisme –, soit parce qu'ils gardaient trop d'attaches avec les milieux dont je parlais plus haut – ce qui empêche de les considérer comme de vrais jeunes –, soit parce qu'ils étaient desservis par une propagande envieuse et intéressée qui prenait, aux yeux des gens mal informés, figure d'oracle.

Je ne rouvrirai pas ici la discussion sur son importance dans le spectacle théâtral. Relégué dans l'ombre, puis projeté au premier plan, tour à tour par [Edward Gordon] Craig, [Adolphe] Appia et [Georg] Fuchs, ces trois grands théoriciens de l'art théâtral, le comédien demeure certainement partie essentielle d'un tout où les divers éléments, texte, décor, mise en scène et jeu, doivent se fondre harmonieusement.

Qu'on me permette toutefois d'insister un peu sur l'importance du comédien dans la vie même du théâtre.

Pourtant l'importance du comédien, et surtout du jeune comédien, est incontestable. La loi de l'offre et de la demande, fondamentale en économie politique, vaut aussi en art, et surtout au théâtre. Je ne veux pas dire qu'elle soit constante. Je doute fort, par exemple, que Mallarmé ou Valéry aient écrit parce que le public le réclamait. Mais il faut se souvenir qu'au théâtre, entre le spectateur et le dramaturge, il y a un intermédiaire : le comédien ou mieux encore, l'homme de théâtre. Or, si c'est le spectateur qui fait la demande de l'homme de théâtre, c'est l'homme de théâtre qui, à son tour, fait la demande de dramaturges. Et c'est si vrai que, sans [Louis] Juvet, Giraudoux n'aurait certainement pas été l'auteur d'une quinzaine de pièces, sans la Compagnie des Quinze et [Jacques] Copeau, [André] Obey n'aurait jamais donné ni *Noé*, ni *Le Viol de Lucrèce*, ni *La Bataille de la Marne*. Et puisqu'il est question de [Jacques] Copeau, combien de pièces sont précédées de cette dédicace : « À Jacques Copeau ; sans son œuvre, cette pièce n'aurait pas été écrite » ? Pitoëff recevait plus de 500 pièces nouvelles par année. J'oublie à dessein les théâtres des boulevards qui m'intéressent moins, mais qui n'en sont pas moins probants à ce sujet. La floraison des pièces de théâtre est en rapport direct avec la floraison des hommes de théâtre, des comédiens et des troupes. Nous nous plaignons ici de ne pas avoir de théâtre original – remarquez, je ne dis pas régional –, la cause en est simple : il manque de dramaturges. Mais, s'il en manque, n'est-ce pas dû en grande partie au fait qu'on n'en fait pas la demande ? Et cette lacune n'est-elle pas due, à son tour, indépendamment des qualités nécessaires à un dramaturge qui sont le lot d'un bien petit nombre, n'est-elle pas due, dis-je, directement au comédien qui se contente du théâtre étranger, sans aucun souci d'en faire naître un ici, et indirectement au public qui ne crée pas le besoin de nouvelles troupes, qui ne demande pas aux jeunes des vocations de comédien ? Ce ne sont pas tous les auteurs qui, comme Musset, écrivent des spectacles dans un fauteuil. Si la demande était plus grande, c'est-à-dire s'il y avait plus de bons comédiens, premièrement, il y aurait

plus de spectacles théâtraux à Montréal, et ensuite la naissance d'un théâtre original s'imposerait tôt ou tard. D'où, je le répète, l'importance du comédien. C'est de lui que dépend la vie de l'art théâtral. Je serai donc excusé de prononcer cette causerie, qui devrait normalement s'adresser à des comédiens ou à des aspirants comédiens, devant le public. Je veux vous introduire dans un domaine dont vous avez toujours entendu parler superficiellement, ce qui vous a fait croire que le comédien était un monstre sacré. Mais ce qu'il y a de monstrueux en lui, c'est le public qui le plaque sur sa personnalité par l'adulation dont il l'entoure ; ce qu'il y a de monstrueux en lui, c'est de la surface : il ne faut pas s'y arrêter. Il faut passer outre cette couche de petites intrigues, de jalousie mesquine, de cabotinage dont un film comme *La Fin du jour* faisait grand état ; il faut passer outre cette couche de gloriole, de soif d'applaudissements, de besoin d'acclamations, qui se voit la première puisqu'elle est toute extérieure ; il faut passer outre, l'oublier, et pénétrer dans les couches profondes qui constituent l'essence du comédien et qui font qu'il mérite bien que l'épithète « sacré » s'accrole au substantif « monstre » et le fasse négliger dans tout ce qu'il a d'éphémère et d'accidentel.

L'âme du comédien est constituée comme celle de tous les autres hommes de plans superficiels et de plans profonds. Nous ferons, par l'imagination, une coupe frontale de l'âme d'un comédien – je tiens mes expressions micrographiques d'un stage prolongé en médecine –, une coupe frontale, c'est-à-dire une coupe qui laissera béante l'âme du comédien et qui intéressera tous les plans, depuis le cortex jusqu'au centre. Nous essaierons d'être aussi méticuleux que possible afin de ne léser ni de mortifier aucune partie, et nous regarderons ensemble l'image des éléments que nous apercevons lorsque nous braquons notre microscope à tel ou tel niveau de la coupe. Pour que nous ayons un bon éclairage, il faut enlever toutes les interférences qui pourraient se glisser sur le passage des rayons : éliminez tous les préjugés que vous avez déjà, effacez de votre imagination l'effigie d'un tel ou d'une telle qui, à vos yeux, personnifiait le vrai comédien, et qui peut-être n'en avait que les défauts. Je mets la lentille au point et je fais glisser la préparation de façon à ce que nous voyions l'écorce.

Le spectacle n'est pas très beau : je vous en ai déjà glissé un mot tout à l'heure. Les éléments qui s'y trouvent constituent l'orgueil et la vanité dans ce qu'ils ont à la fois de plus monstrueux et de plus humain : toutes les formes de l'envie peuvent s'y trouver, toutes celles de l'infatuation. Quelques fois, chez certains individus, il s'y glisse une pointe d'immoralité : il faut être indulgent. Le terrain s'y prête si complaisamment. Cette écorce est très élastique. Elle peut varier d'épaisseur chez un même individu, suivant les circonstances, et d'individu à individu, suivant le milieu où ils vivent, l'éducation qu'ils ont reçue et le degré de désintéressement qu'ils apportent dans l'exercice de leur métier. Cette couche corticale peut atteindre des proportions gigantesques et proliférer aux dépens des couches profondes qui, compressées et asphyxiées, dépérissent le plus souvent et finissent par mourir. En revanche, elle peut être infinitésimale au point de n'exister que virtuellement sans toutefois jamais disparaître tout à fait. J'aime à me représenter les grands hommes de

456 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

théâtre qu'on nous donne en modèles – en Russie, le réaliste-naturaliste [Constantin] Stanislavski ; en Allemagne, le « constructiviste » [Adolf] Reinhardt ; tous les directeurs dont les expériences ont été si fécondes des théâtres d'avant-garde, en Angleterre ; le théoricien intransigeant [Edward] Gordon Craig – tellement pris par leur art, qu'ils n'avaient ou qu'ils n'ont même pas le temps de s'occuper de cette partie monstrueuse du comédien qui ne se développe que par l'attention et les soins que le comédien veut bien lui accorder. Cette écorce ne mérite pas davantage nos investigations. Comme je l'ai dit plus haut : passons outre et pénétrons dans la moelle.

L'écorce avait trait à tout ce qu'il y a d'extérieur au théâtre. Le premier plan que nous rencontrons dans la moelle est composé des éléments qui sont immédiatement intrinsèques au théâtre, quoique superficiels. On y rencontre tout ce pourquoi le comédien adore le théâtre. La plupart s'en tiennent là sans en demander davantage. Et c'est très compréhensible : il y a dans le théâtre tellement d'éléments qui ont prise facile sur les facultés sensibles du comédien que ces seuls liens sont suffisants pour le rattacher à tout jamais au métier. Songez un instant à ce que peuvent être pour le comédien la fièvre d'une répétition générale, le saisissement des trois coups qui font battre le cœur comme le coup de revolver, celui du coureur cycliste, le délire d'une première où, malgré un travail antérieur assidu et sérieux, on ne sait pas si tel accessoire arrivera à temps, si telle entrée ne sera pas ratée. Heureusement, je suis sûr que Thalie et Melpomène veillent diligemment et, la plupart du temps, tout se passe à merveille. Le comédien sort de scène victorieux, comme s'il sortait d'une épreuve où il a craint d'échouer. Cette anxiété et cette détente aussi s'adressent à la sensibilité du comédien. Le vertige dont il est littéralement assailli après une scène particulièrement dure, la fatigue qui le pénètre partout comme s'il avait fait des exercices violents trois heures durant – toutes choses où l'intelligence ne prend aucune part et auxquelles les facultés sensibles ne s'ouvrent que plus naïvement. Le comédien ne pousse-t-il pas cette naïveté jusqu'à croire à une foule de superstitions dont la plus connue est l'usage du mot de Cambronne avant l'entrée en scène ?

Imaginez un instant un étranger ne sachant pas ce qu'est le théâtre et pénétrant dans une coulisse pendant qu'une pièce se joue sur la scène. Combien de choses nouvelles pour lui l'assailleront de toutes parts ! Il ne pourra pas faire autrement que d'être envoûté par le charme. Son odorat sera d'abord saisi : toutes les coulisses ont une odeur particulière. Cela sent la poussière et le vieux – même chez nous où notre théâtre est si jeune, les théâtres sont vieux. À quand la construction de salles de théâtres aux proportions raisonnables (sept cents sièges au maximum), de scènes modernes et bien équipées où les changements de décor ne prendront pas la moitié du temps que dure la pièce ? – Mais même à ce moment, je suis sûr que les coulisses sentiront la poussière. Elles sentiront aussi tous les ingrédients dont on se sert pour le maquillage et le démaquillage. Une vague odeur de peinture, tout comme au moment où notre étranger pénètre dans la coulisse, s'élèvera des décors fraîchement retouchés. Les lampes chauffées fourniront elles aussi leur arôme pour composer un parfum qu'on ne peut respirer que dans les coulisses de théâtre. Il n'y a pas que l'odorat qui soit touché. L'ouïe aussi et d'une façon aussi curieuse. Notre étranger

n'entendra autour de lui que des chuchotements, mais il percevra au loin le bruit d'une conversation avec ses tons de haut et de bas, ses éclats de voix et ses silences. Quelquefois des applaudissement qui sortent des murs, peut-être, ou du plancher ou du plafond, et qui font dire à Gêronte : « C'est Scapin qui vient de sortir, c'est à mon tour d'entrer. » Une porte s'ouvre et le bruit des voix devient plus distinct, mais l'étranger a à peine le temps de saisir un mot qu'elle se referme sans bruit sur un personnage de légende. Cette fois, c'est sa vue qui est médusée. Le personnage qui vient d'entrer est habillé comme Louis XIV, comme Musset ou comme un personnage biblique ; il regorge de dentelles ou peut-être n'a-t-il qu'une peau de bête jetée sur le dos ; il a l'air d'un roi, d'un grand seigneur ou d'un mendiant. Même s'il est habillé comme vous et moi, il est étrange : son teint est fort, ses traits sont prononcés, ses lèvres rouges, ses yeux brillants, tous les défauts ou les qualités de sa figure sont amplifiés, grossis et projetés en avant. Mais le plus déroutant, c'est la façon dont il marche : il marche comme s'il évoluait dans l'eau, sur la pointe des pieds avec des gestes lents, et comme s'il voulait que personne ne l'entende. Et le fait est qu'il ouvre et referme les portes avec une précaution de voleur. Peut-être l'étranger le verra-t-il enlever une perruque ou arracher une barbe avant de disparaître dans une loge. Si l'étranger persévère, bientôt il entendra un applaudissement plus marqué [d'une] provenance aussi mystérieuse qu'auparavant. Les bruits se préciseront. Les voix prendront un volume normal. On ouvrira les portes avec sans-gêne. Les hommes étranges à la figure peinte marcheront normalement. Ils serreront quelques mains, sembleront réjouis ou mortifiés, et commenceront à se dépouiller de ce qui les faisait différents des autres. Louis XIV deviendra peut-être miteux, Musset prendra de l'embonpoint, le mendiant se métamorphosera en dandy, les jeunes en vieux, plus rarement les vieux en jeunes. Puis tous sortiront, la coulisse deviendra noire avec son parfum toujours présent et quelques échos de voix. Si la porte est demeurée ouverte, l'étranger apercevra la scène, noire aussi, le décor, dépourvu de tout mystère – il est redevenu toile et bois –, même de là où il est, l'étranger voit l'envers des toiles, il voit comment on a pendu le rideau et de quelle façon on a caché la grande déchirure, il voit la tige de fer qui permet à l'ange Heurtebise de demeurer suspendu entre ciel et terre. S'il descend sur la scène, il se butera sur un meuble, et la veilleuse sera juste suffisante pour lui faire deviner les projecteurs qui le regardent tous de leurs yeux éteints. Tout à l'heure, la scène était pleine de voix et de lumière, et ces sièges à peine visibles étaient occupés par des spectateurs dont l'âme réagissait à chacun des mots et des gestes que l'acteur faisait sur la scène.

Tel est le mystère du théâtre ; tel est ce qui en constitue l'atmosphère. Tout cela meuble l'imagination et accapare la sensibilité du comédien. Car le comédien se laisse prendre à son propre jeu et il voit toutes ces choses à chaque fois avec le même plaisir et la même volupté que s'il pénétrait, comme cet étranger, dans un endroit inconnu de lui.

Voilà ce que nous trouvons dans la première couche médullaire, et voilà ce qui constitue la partie centrale de l'âme de bien des comédiens. Ce plan, fait de mystère, prolifère souvent aux dépens des plans sous-jacents qui sont eux, les plans

458 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

du miracle. Je pourrais vous entretenir durant toute cette causerie de l'atmosphère du théâtre, de ce qu'aime le comédien dans cette atmosphère. Je pourrais glisser ici et là quelques anecdotes, et vous vous en retourneriez chez vous satisfaits probablement, me trouvant amusant, épithète que vous n'aurez pas l'occasion de me donner si je pénètre plus profondément dans l'âme du comédien. C'est pourtant bien ce que j'ai l'intention de faire. Car du mystère du théâtre aussi, on vous a assez entretenus. Un film comme *Entrée des artistes* ne faisait pas autre chose. Aussi, si je n'avais pas connu un peu mieux ce qu'était vraiment le comédien, je serais sorti de là, probablement comme presque tous l'ont fait, avec l'impression que c'était un spécimen qui mettait – pour parodier une phrase de [Louis] Jovet dans ce film – beaucoup plus de théâtre dans sa vie que de vie dans son théâtre. Me contenter de vous entretenir seulement de cet aspect du comédien, ce ne serait pas vous l'avoir fait connaître. Je ne voudrais pas encourir le reproche qu'un des personnages du vaste roman-fleuve de Jules Romains fait, dans son journal, à un conférencier qu'il a entendu la veille : « Ce qu'il dit (...), ce n'est pas très agressif ; ce n'est pas d'une fausseté criante, ni d'une bêtise à faire pleurer. (...) Mais pas une seule de ses phrases n'a un son d'authenticité. Tout son effort semble-t-il, est de deviner ce qui (...) va sembler distingué, un peu piquant, rassurant et moral en dernière analyse. »

Ce reproche me serait aussi odieux que le compliment d'avoir été agréable et gentil. Aussi, même si cela semble moins amusant, passons outre ce plan mystérieux, et pénétrons plus avant.

Nous voici dans le deuxième plan médullaire : celui où s'accomplit le premier travail de l'interprétation et le travail général de culture. Car un comédien ne peut pas être ignorant ou inculte. Une brute ne pourrait pas incarner toutes les personnalités qu'un comédien est appelé à incarner. Il faut que le comédien soit lettré, il faut non seulement qu'il se tienne au courant du mouvement théâtral, ce qui est d'une nécessité première, mais aussi des mouvements artistiques en général. Il ne peut pas ignorer la naissance d'un grand poète ou d'un grand peintre, pas plus qu'il n'a droit de passer sous silence une nouvelle découverte dans n'importe quelle branche de la science. Il doit profiter de chaque occasion pour développer son intelligence, sa sensibilité et son imagination.

Tel n'est pas le souci de la plupart des comédiens, surtout de ceux qui se contentent du plan mystérieux.

Je ne peux m'empêcher de vous lire un chapitre de [Edward] Gordon Craig bien que la citation soit longue. Je le tire d'un livre intitulé *Books and Theatres*. Le chapitre porte sur les comédiens. Je le cite parce que [Edward] Gordon Craig y énumère les devoirs d'un comédien et y trace le portrait d'un comédien médiocre d'une façon tellement spirituelle que je ne saurais certainement pas faire mieux. Excusez la traduction, elle est de moi :

Notre espoir éternel pour une nouvelle scène repose d'abord sur le comédien, mais non sur tous les comédiens. Ce doit être un bon comédien – et ce qui plus est –, un homme sérieux.

(...) Qu'est-ce qu'un bon comédien ? Je ne dis pas un grand comédien – un bon comédien ? C'est d'abord un homme qui travaille dur. Un bon comédien travaillera de 8 h 30 chaque matin jusqu'à midi et demi ; puis de 2 h à 6 h ; et le soir, il jouera sur la scène.

S'il n'y a pas plus de bons comédiens aujourd'hui, c'est qu'ils ne travaillent pas toute la journée, qu'ils n'étudient pas comme les artistes étudiant, qu'ils ne risquent rien (« *they do not experiment* », dit le texte), et donc ne se servent ni de leurs cerveaux ni de leurs imaginations. Ils raffolent du théâtre, mais ils ne raffolent pas suffisamment du travail.

Et à quoi un bon comédien doit-il travailler ?

C'est là-dessus que j'en viens.

Il doit travailler à devenir plus qu'un acteur ordinaire.

Il doit travailler à comprendre la vie d'une façon un peu plus fraîche et un peu plus vivante. De nos jours, l'acteur ordinaire comprend seulement ce qu'il veut que soit la vie, c'est-à-dire, une bizarrerie stéréotypée ; il ne prend jamais contact avec la vie réelle – et il ne s'inquiète jamais de cet état imaginatif que les artistes appellent « vision ».

Le comédien ordinaire, tard levé, se regarde dans le miroir ; alors il commence à faire des mimiques – c'est toujours ce qu'il fait ; et, aussi étrange que cela puisse sembler, ces mimiques n'en valent vraiment pas la peine.

Ce sont les mimiques stéréotypées. Les sourcils se lèvent, comme pour demander : « Suis-je en forme aujourd'hui ? » ; alors un froncement qui veut dire « passablement » ; un coup de tête amical ; un sourire ; et le comédien s'éloigne de son miroir et commence à se servir des dites mimiques au-dessus de son café et de son journal. Alors il regarde à travers la fenêtre dans la rue, non pas tant pour voir quelque chose que pour continuer sa série de mimiques. Mais il se fatigue à ce jeu, et avant longtemps il redevient lui-même – un homme plaisant, ennuyeux, pratique. Pratique ! – parce que la première pensée, la première réelle pensée du matin lui est venue à l'esprit, et c'est une pensée de *business*, parce qu'un comédien a des notes à payer comme tout le monde. Cela coûte énormément cher de faire des mimiques. Cela ne coûte pas plus cher de jouer comme un dieu, mais le salaire est beaucoup plus élevé. Cette idée n'était jamais venue avant au comédien médiocre, au comédien qui ne travaille pas, mais elle lui vient maintenant.

En pensant *business*, son visage assume une expression humaine pour un instant. Mais seulement pour un instant. « Cela ne fera jamais », semble-t-il se dire, et vite, il cherche une attitude et revêt une autre expression stéréotypée.

Il s'habille ; il a jusqu'ici pratiqué huit ou dix mimiques ; il est prêt à sortir. « Maintenant il me faut un visage vraiment avantageux. » Et après une légère pose, il lui vient comme un éclair ; l'expression d'un homme qui a de lourds soucis à porter. Voilà le bon visage qu'il doit afficher pour descendre dans la rue. Il hésite un moment, la main sur le bouton de la porte, alors – il sort dans la rue – sur cette immense scène qu'est la rue. « Décidément, se dit un passant,

460 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

voilà un homme qui a de lourds soucis, pauvre bougre. » Le comédien avance dans la rue, arrive au coin, regarde à droite, regarde à gauche, et continue en prenant la médiane.

Pourquoi a-t-il regardé à droite, et pourquoi à gauche ? Vraiment pour rien ; il [ne] regardait rien, mais cela faisait partie de la pièce : regarder ici, regarder là, et prendre une, troisième direction.

[Edward Gordon] Craig continue en racontant l'anecdote d'un directeur de théâtre, lui-même acteur, qui, marchant avec lui dans la rue, ne cessait de regarder sa montre, non pas pour voir l'heure. Non, tout était jeu. « En réalité, dit [Edward Gordon] Craig, il me devait cinq livres sterling, et sa compagnie, trente autres. »

Il reprend alors le portrait de son comédien ordinaire :

Après avoir passé une heure raisonnablement longue à flâner sans raison, mais enrayant toute possibilité de progrès d'une façon très admirable, après un regard condescendant pour cette charmante personne, un autre pour cet[te] autre, le comédien arrive intact, (mais avec une heure perdue) à destination. Qu'a-t-il à faire là ? « Dieu seul le sait », murmure-t-il en soupirant. Le comédien compte beaucoup sur Dieu pour l'aider. Dieu qui est aussi sage que bon, guide généralement ses pas vers quelque repaire où se trouvent paresse et paresseux.

Le comédien en rencontre deux autres. Ils font moins de mimiques quand ils sont ensemble. La pensée commune du *business* les rend sérieux, et alors ennuyeux encore une fois, si ennuyeux qu'en désespoir de cause ils parleront d'emplettes à faire, et chez lui s'en retourne mon comédien.

Non pas découragé... non pas déprimé, pensez-vous. Non, il a un but. Étant lui-même un peu perdu, il s'aperçoit qu'il peut facilement avoir l'expression de quelqu'un qui a perdu quelque chose. « Voyons, semble dire sa figure, puis-je – puis-je l'avoir laissé à la maison ? »... « Mais qu'est-ce que j'aurais laissé à la maison ? » Voilà la pensée muette qui travaille son cerveau.

« Je ne sais pas, mais qu'importe, marchons toujours, dirigeons-nous vers la maison, et ce que je suis censé avoir perdu m'apparaîtra bientôt. Ah ! Je l'ai. J'ai perdu – j'ai perdu – Est-ce que je n'ai vraiment pas perdu quelque chose la semaine dernière ? Oui, la copie de mon nouveau rôle. Tut-tut-tut », fait-il... et maintenant il se dépêche. Il semble très contrarié. Son jeu est splendide. À la maison – une fois en haut :

- Mary, Mary, est-ce que je n'ai pas oublié mon rôle ?
- Quand, Monsieur ?... Ce matin, oui, Monsieur ?
- Ce matin ! Non, mardi dernier.
- Non, Monsieur, je suis sûre que je l'ignore, Monsieur.
- Votre maîtresse est-elle à la maison, Mary ? »
- Certainement Monsieur, elle est dans la pièce d'en avant.

Le comédien s'y rend.

– Alors, ma chère, le dîner est-il prêt ? Quoi, dans une demi-heure ? Très bien alors, je vais aller regarder mon rôle quelques minutes.

Et sans hésiter, il le sort de la poche de son veston.

« Nature innocente, conclut [Edward Gordon] Craig, mais je crois, bien ignorante des réalités.

Voilà, continue-t-il, seulement un portrait du comédien médiocre d'aujourd'hui qui ne sait pas comment occuper son temps ou comment travailler et qui ne comprend pas ce qu'est la vie. Et comme il y en a plusieurs milliers de cette sorte, il était nécessaire d'en tirer les traits. »

Maintenant le bon acteur : j'en prendrai trois qui ont écrit des livres dans leur temps de loisir.

Il donne alors l'exemple de trois acteurs que lui-même a connus : un Anglais, Mantzius ; un Florentin, Luigi Rasi ; et un Hongrois, Hevesi. [Edward Gordon] Craig les considère tous trois comme de bons acteurs. Mantzius, par exemple, en dehors du théâtre comme au théâtre « (...) passait des heures à lire, à écrire, et à chercher le sens général du Drame et du Théâtre » :

Il écrivit *History of Theatrical Art (Histoire de l'art théâtral)* ; Rasi, *I Comici Italiani (Les Comédiens italiens)*. Le troisième, Hevesi, a écrit des pièces et des livres trop nombreux pour se les rappeler tous : et tous trois ont été des acteurs pendant plusieurs années aussi bien que des metteurs en scène.

Craig continue plus loin : « Le comédien ne voit-il pas davantage à travailler dur toute la journée ; en particulier à lire beaucoup plus qu'il ne le fait ? Que doit-il lire ? »

Il donne le nombre fabuleux de livres écrits sur le théâtre dans toutes les langues. Plus de 2 471 livres inscrits [à la seule] New York Public Library ; environ 2 640 dans le catalogue anglais ; 3 000 dans le catalogue français et 2 000 dans l'italien. Et encore ces listes ne contiennent-elles qu'un choix de livres faits par les grands collectionneurs.

« Il ne me semble pas exagéré, c'est toujours [Edward Gordon] Craig qui parle, d'espérer qu'un comédien sérieux prenne connaissance de ces livres... en achète un... puis un autre... et alors de plus en plus, et comprenne leur signification. Ce doit être douloureux pour eux de lire ou autrement, ils liraient certes beaucoup. Peut-être trouvent-ils que c'est du temps perdu. »

Après avoir énuméré quelques volumes en particulier que tout comédien devrait connaître, il conclut : « J'espère que quelques-uns des meilleurs jeunes comédiens liront ces beaux livres quand ils apprendront leur existence – même je leur demanderais de les lire. »

Cette longue citation d'un chapitre de [Edward] Gordon Craig vous a sûrement donné une idée du travail que doit faire un comédien seulement pour se tenir à la page des développements de l'art théâtral. Imaginez qu'en plus de ce travail, il ait périodiquement un rôle à préparer, et qu'il s'y donne, non pas comme ce comédien dont parlait [Edward Gordon] Craig qui jetait les yeux sur son texte quelques minutes

462 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

avant de dîner, mais comme un comédien sérieux doit le faire. Ce travail intellectuel d'approche ne diffère pas beaucoup d'un travail intellectuel ordinaire : il comporte les mêmes difficultés, sauf qu'en plus du déchiffrement et de la compréhension du texte, le comédien ne doit pas perdre de vue qu'il aura un jour à incarner tel personnage, que ses phrases deviendront les siennes propres, donc qu'il faut qu'il leur donne bien le sens que le personnage leur donne. Il ne lui suffira donc pas d'avoir le sens juste d'une phrase ; il faudra qu'il approfondisse chaque mot pour savoir lequel il faut mettre en lumière. Une mauvaise intonation peut faire changer le sens de toute une phrase. Il faudra qu'il voie bien son personnage à travers la pièce entière, de telle façon qu'aucune de ses répliques ne soit isolée, mais qu'au contraire, chacune d'elles soit en rapport constant avec toute la pièce. C'est la seule façon d'obtenir le déroulement d'une action, la métamorphose d'un caractère, sans que tout se passe comme une suite de tableaux statiques. Le souffle qui transporte la tragédie du début à la fin, c'est le comédien qui le fournit, et il ne dépend non pas de l'inspiration du moment, mais du long travail de compréhension qui a précédé les répétitions.

Pour bien faire réagir son personnage, pour que son caractère demeure toujours ce que l'auteur veut qu'il soit, il faut en plus que le comédien fournisse le même travail sur tous les autres personnages. Si c'est un comédien consciencieux, il cherchera et lira ce qui a été écrit sur le sujet qu'il est appelé à interpréter. Si la pièce porte sur un sujet historique, une curiosité naturelle le fera s'enquérir [chez les auteurs ayant traité] du personnage qu'il doit interpréter et de la vie qu'il a menée. Tout ce travail est intimement lié à la compréhension d'un caractère. Tout ce travail, un comédien honnête devrait le fournir normalement. Hélas ! [les comédiens] se contentent le plus souvent d'apprendre leur rôle par cœur, et encore plus tard que tôt, et à le réciter en y mettant, pour la représentation, un peu de tremblement dans la voix et une larme au bord de la paupière. Le plus malheureux, c'est que le spectateur se laisse leurrer. J'ai vu des spectateurs aussi enthousiastes à un spectacle qui avait coûté dix jours de répétitions relâchées, qu'à un autre qui en avait coûté cinquante de travail ardu. S'il s'était donné la peine, il se serait aperçu que dans le premier, tout était superficiel et facile – c'est peut-être pour cela qu'il s'y plaisait tant –, et que dans l'autre, tous les caractères étaient approfondis, le moindre geste, la moindre intonation justifiables, que tout fonctionnait comme des engrenages bien limés et bien graissés, et que cette harmonie était due à un travail préliminaire d'approfondissement et de compréhension.

Nous arrivons donc vu jusqu'ici trois aspects de l'âme du comédien, ou pour conserver notre métaphore histologique, trois plans. Le premier, constitué par l'écorce, comportait toute la partie *monstre* du comédien. C'est la plus visible, la plus fréquente et la moins agréable. Le plan suivant était le premier plan médullaire. Déjà plus intéressant que l'écorce, il ne s'adressait qu'à la sensibilité ou, mieux, à la sensiblerie du comédien. C'est donc par là un plan très humain. Le troisième, celui que nous venons de voir est aussi très humain, mais il s'adresse à l'intelligence et à la volonté. Dans l'échelle humaine, c'est donc jusqu'ici le plan le plus noble que nous ayons rencontré.

Mais il en existe un quatrième. « Comment me direz-vous, ce n'est pas assez pour le comédien de fournir ce travail intellectuel immense que vous venez de décrire, il faut encore qu'il fasse quelque chose de plus ? Mais à quoi donc est-il tenu en plus ? » Je répondrai avec Cocteau : « À l'impossible il est tenu. »

Jusqu'ici tout ce dont j'ai parlé était très humain, très normal. Maintenant en pénétrant dans le plan le plus profond de l'âme du comédien, nous entrons dans le domaine du miracle, dans un domaine sacré. Car l'interprétation n'est pas seulement une opération intellectuelle ordinaire. L'interprétation confine à la Création plus que toute autre création artistique, ayant pour but de donner vie et mouvement à un être virtuel, à faire d'une création intellectuelle un être de chair. On a comparé l'enfantement de l'œuvre d'art à un enfantement ordinaire ; jamais cette comparaison n'aura moins cloché que dans le cas du comédien qui interprète un rôle. La fécondation a lieu durant ce travail intellectuel de compréhension dont je parlais plus haut ; le comédien [*porte tout le temps*] pendant lequel il travaille son rôle, et il enfante réellement dans la douleur, comme je l'expliquerai tout à l'heure.

Il y a donc un parallèle à faire entre la création artistique et l'interprétation ; elles sont aussi miraculeuses l'une que l'autre. Étudions rapidement en quoi consiste la création artistique, autant que faire se peut, et voyons à quel moment l'interprétation doit intervenir dans la vie de l'œuvre d'art.

Je sais bien que je ne suis pas à la hauteur de la tâche que je m'impose ; expliquer le surgissement de la création artistique ; analyser les tranches de Flaubert ; éclaircir le mystère des treize pièces de Racine et des cent romans de Balzac ; délimiter le rôle du surnaturel dans l'œuvre de l'Artiste ; c'est vouloir faire à la fois tâches de héros et de magicien. Il me faudrait des doigts assez agiles et assez puissants pour débrouiller cet enchevêtrement de forces massives et d'influences subtiles. Toutefois, en restant à la surface, il semble impossible de nier une part de divin dans l'alchimie de la création artistique, autant que d'en réduire l'évolution à un jeu d'engrenages mécaniques. On a fait appel à l'automatisme pour l'expliquer, mais même à ce compte, il faudrait que ce système automatique ait d'abord été déclenché une fois qu'il ait reçu une poussée initiale. Mais, sans faire appel à des lois immuables et, indépendamment de tout concours occulte, est-il permis de conclure qu'une création artistique est soumise à l'homme du fait qu'elle prend racine dans son intelligence et, en profondeur, dans son essence – dans son subconscient, diraient les [A]utomatistes ? Ne serait-il pas plus véridique de proclamer la dépendance de l'homme envers la création artistique ? Loin de se contredire, les deux formules se complètent, je crois. Influence mutuelle de l'Artiste et de son œuvre, voilà qui répond à la réalité : influence de l'œuvre sur les facultés créatrices de l'auteur, influence de l'essence humaine de l'auteur jusque dans l'essence de l'œuvre. Car l'homme est forcé de créer, mais cette création n'est qu'une parcelle extériorisée de son essence ; d'une fois à l'autre, elle devra suivre l'immutabilité de cette essence, un principe philosophique élémentaire voulant qu'une cause identique à elle-même ne puisse produire d'effets variables.

Un auteur est donc libre d'envisager l'art sous tous les angles possibles, de s'interroger avec toutes les subtilités imaginables, de tenir en éveil toutes les parties

464 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

de son être ; il se révèle impuissant à changer la réponse de l'âme. Lorsque de lui elle surgira, incarnée sous le masque du mot, du chant, de la teinte, du pas ou de la ligne, aucune innovation ne se produira, que l'expérience soit tentée dix ou cent fois. Il y aura des différences sans doute, mais elles seront accessoires, tandis qu'un principe essentiel indépendant de la volonté se répétera dans chacune des réponses, malgré l'effort de l'artiste pour créer du nouveau, et justement parce que voulant créer du nouveau, « il interroge sa propre essence – c'est Proust qui parle –, à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond ». Par exemple, chez Claudel, qu'on lise *L'Endormi*, écrit à seize ans, ou une œuvre de sa maturité, comme *Le Soulier de satin*, ce sont toujours les mêmes moyens dramatiques qu'on trouve, les mêmes formes de style, le même genre de métaphores. Tout cela s'est assoupli sans doute avec l'âge, tout cela s'est perfectionné, mais il y a toujours un principe identique qui dure du commencement à la fin.

Du coup, on m'imposera le cas de Cocteau, par exemple, qui a écrit bien des déchets à côté d'*Orphée* et des *Enfants terribles* ; on m'opposera celui d'[André] Obey qui a écrit une *Souriante madame Beaudet* bien anodine avant son magnifique *Noé*. [André] Obey et Cocteau ont-ils subi une telle transformation qu'elle puisse changer du tout au tout l'œuvre de ces artistes ? Sûrement non : eux sont toujours les mêmes. Ce qui change, c'est leur réponse, suivant qu'elle sort des profondeurs de l'essence ou des couches superficielles de leur être, inconstantes et accidentelles. Dans un cas, ils se donnent ; dans l'autre, ils se dérobent.

Une fois hors du créateur, l'œuvre d'art peut avoir double destinée : ou bien elle est fixée dans sa forme définitive – telles la sculpture, la peinture, l'architecture et la littérature en général –, ou bien elle se réfugie, inerte et latente, dans une forme empruntée – la partition, le texte ou la tradition – tels la musique, la danse et le théâtre. Tandis que la peinture et les autres arts, qu'on pourrait appeler définitifs, ne demandent qu'à être expliqués, les trois dernières formules d'art exigent une interprétation réelle, c'est-à-dire une incarnation. On pourrait les appeler [« arts à transition »], en ce sens qu'ils ne revêtent, pour la plus grande durée de leur existence, qu'une forme passagère. Le théâtre, la danse et la musique n'atteignent leur forme propre que par [un travail] intermédiaire entre l'auteur et l'œuvre de l'interprète.

Le rôle de ce tiers venu est différent, suivant qu'il s'agit de danse, de musique ou de théâtre. Ce qui le différencie dans chacun de ces cas, c'est la proportion dans laquelle il engage sa personnalité. Tandis qu'en musique, l'interprète peut presque demeurer en dehors de l'œuvre, déjà, dans la danse, il doit devenir un autre personnage, et enfin dans le théâtre, on ne distingue plus l'œuvre de l'interprète. J'en reviens donc au comédien, interprète par excellence.

Si j'ai fait un si long détour, c'est que l'incarnation qu'un comédien fait d'un personnage est comparable presque en tout point à la création d'une œuvre artistique. Les éléments qui y entrent sont aussi mystérieux, et le comédien est le temple sacré où s'effectue ce miracle. Dans un cas, comme dans l'autre, le sujet, c'est-à-dire l'auteur ou l'interprète, a un rôle actif à jouer ; et l'objet, l'œuvre à créer ou le

personnage à incarner, y vont aussi de leur influence. Le comédien donne son aide en prêtant sa personnalité, et l'incarnation sera réussie ou ratée suivant qu'il répondra des profondeurs ou de la superficie de son âme, suivant qu'il se donnera en entier ou se dérobera tant soit peu. Tout comme dans le cas de la création artistique.

Le comédien doit être humble et effacé, un serviteur ; il doit être sublime et exigeant, un créateur, un ressusciteur. À lui revient la tâche délicate de faire lever le germe de vie qui repose dans l'œuvre et qui la fera passer de sa coque transitoire à sa forme propre. À lui de déclencher le ressort qui restitue à l'œuvre sa vitalité première. Dans toute l'[acception] du mot, le comédien incarne l'œuvre, lui donnant souffle de vie, la rendant tangible, chair et matière. Mais comment donner la vie, si ce n'est en puisant à la source, c'est-à-dire, pour le comédien, en interrogeant, comme l'Artiste créateur, son essence d'où provient tout souffle de vie ; et cette fois, la réponse n'est pas une création mais un don. L'interprète se donne lui-même, fournissant le cadre nécessaire et indispensable à l'œuvre pour récupérer son sens et sa vérité. Il devient ainsi prêtre de l'œuvre d'art, prêtre dont le rôle est de conserver l'œuvre intacte et vivante, en sacrifiant lui-même sa vie et son intégrité. La personnalité du comédien doit en effet plier, et s'adapter exactement à la personnalité de l'œuvre, en épouser les formes et les contours sous peine, sans cela, de trahir l'intention de l'auteur. Il faut bien se figurer toute la gravité de ce conflit, bien comprendre qu'il constitue le point crucial de l'interprétation, et surtout, il faut se représenter la terrible signification de cette tragédie énorme pour le comédien : le combat des deux personnalités. Car, que la victoire soit d'un côté ou de l'autre, le comédien y perd : si sa propre personnalité l'emporte sur celle du personnage, quel déboire pour le comédien en tant que tel ; mais si le personnage finit par couvrir le comédien, quel sacrifice pour le comédien en tant qu'homme, et c'est la seule issue qui vaille en interprétation. « Le meilleur comédien, dit [Charles] Vildrac, est celui qui, dès qu'il paraît en scène, nous fait oublier qu'il est comédien. » Certes le combat peut être facile. Dans le cas, par exemple, d'une œuvre si faible qu'elle cède immédiatement à l'interprète, ou d'un interprète si dépourvu de personnalité qu'il lâche pied du premier coup devant l'œuvre. Dans un cas, la structure manquera, dans l'autre la force motrice : les deux interprétations seront nulles. Mais en présence d'une œuvre forte et de ce bon comédien dont parlait [Edward Gordon] Craig, on peut honnêtement parler de supplice : c'est d'abord l'absorption, puis le périmentement de l'œuvre. La personnalité du comédien, tout en étant celle qui soutient l'autre, doit épouser exactement la personnalité du personnage. Les saillies s'émoussent et les contours fuyants deviennent pics acérés. En un mot, le comédien renonce à être lui-même pour devenir un autre. Et cela, non d'une manière empruntée mais aussi naturellement que si cet état était habituel. Le comédien doit assimiler, et quelquefois en très peu de temps, la personnalité qu'on lui présente afin d'éviter toute raideur et d'être, sous son masque, aussi souple que sous son visage de tous les jours. Dans l'*Impromptu de Versailles*, Molière s'adressant à M^{lle} du Parc, dit : « Prenez bien garde, quant à vous déshonorer comme il faut et à faire bien des façons. Cela vous contraindra un peu mais qu'y faire ! Il faut parfois se faire violence. » Seul un

466 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

comédien peut comprendre tout ce qu'il y a de discipline acharnée sous cette simple phrase.

Seul un comédien peut connaître cette souffrance d'être oppressé, là où habituellement il est libre, affranchi, là où, dans la vie, il est contraint. Cette gêne terrible de se sentir comme étranger à soi-même, de ne plus retrouver les contours familiers sous ses doigts, n'est comparable qu'à la détresse de l'exilé qui constate, tout à coup, le changement de paysage autour de lui. Et encore, elle est plus effrayante puisque la transformation et l'exil sont tout intérieurs. L'interprète est exilé de lui-même, par en dedans, et c'est lui qui, de sa propre volonté, a introduit cet étranger dans la place forte ; et ce dernier s'en est emparé par la violence ; et voilà qu'il y règne en seigneur, tenant le maître d'hier ployé sous son joug impitoyable. Et pourtant, cette condition dure et barbare est indispensable pour qu'il y ait transformation de lettres et de mots, en paroles et en gestes vivants.

Tel est le miracle, tels sont les rites sacrés qui s'effectuent dans l'intimité du comédien, dans cette couche profonde, la plus profonde, que je vous ai aidé à atteindre.

Je pourrais vous parler encore longtemps du comédien, car il me semble le bien connaître. Je pourrais vous parler de sa détresse, lorsqu'il se trouve impuissant à incarner un personnage ; du cri de triomphe qu'il pousse, lorsque, après de longs jours de travail, il voit poindre une possibilité de progrès. Je pourrais vous parler du comédien au moment où il joue son rôle sur la scène, devant le public, car, jusqu'ici, je ne vous ai parlé que du travail de préparation qu'exige un rôle. Je pourrais vous parler des dispositions où il se trouve lorsqu'il joue un rôle ; s'il joue à tête froide, comme Diderot le prétend dans son *Paradoxe* – Comment pourrait-il garder une tête froide quand tout son être est en jeu ? – Je vous expliquerais comment, toutefois, une partie de lui-même demeure en dehors de ce qui se passe en lui et devient juge et critique du travail de l'autre partie. J'aime mieux croire à ce dédoublement du comédien qu'au dépouillement complet de sensibilité que Diderot prêche comme un dogme et qui ravale le comédien au plus bas degré de la mécanique, en faisant un imitateur froid et machinal. – Dans quelle discussion ne pourrais-je pas m'engager à propos de ce *Paradoxe sur le comédien* ? – Et combien de témoignages aurais-je à invoquer contre Diderot !

Et je ne finirais pas là : je pourrais vous parler de l'intimité merveilleuse qui règne sur la scène entre les acteurs, malgré la présence des spectateurs. Je pourrais vous parler de la mission du comédien qui suit et complète celle du dramaturge, et qui n'est pas seulement de divertir le public, mais de l'instruire. Je pourrais vous parler de la conscience professionnelle du comédien et de bien d'autres choses encore. Mais je sens que j'ai déjà été très indiscret et je m'empresse d'en arriver à une brillante conclusion.

J'ai prononcé à propos du comédien de bien grands mots : d'abord celui de « monstre », contrebalancé aussitôt par celui de « sacré » ; j'ai prononcé le mot « miracle », le mot « temple », le mot « prêtre », le mot « serviteur ». J'ai formulé l'intention de prononcer le mot « mission ». Et tous ces mots je les ai prononcés à

dessein : je les ai pesés consciencieusement avant de les lancer. Certes, comme je vous l'ai dit, beaucoup de comédiens demeurent des monstres tout courts, d'autres parviennent par leurs bizarreries stéréotypées, dirait [Edward] Gordon Craig, à devenir des monstres aimables. Rares sont ceux qui méritent l'appellation de « monstres sacrés », dans le sens où je l'ai expliqué. Mais ceux-là, ils sont précieux : la société en a besoin. « On reconnaît une société à la qualité de son théâtre », disait quelqu'un. Eh bien ! la qualité du théâtre dépend principalement de la qualité de ses serviteurs. Il faut donc encourager les comédiens, les vrais comédiens.

Si je vous ai persuadé qu'un comédien était autre chose qu'un Narcisse qui mène une vie large et sans morale, qui se couche tard et se lève tard, qui a du temps de reste et qui adore les intrigues, j'aurai atteint mon but. Et si je vous ai persuadé d'une telle chose vous ne pourrez vous empêcher de vous joindre à moi quand je dis : « Vive le théâtre ! Vive ses serviteurs ! »

Pierre Dagenais, « Avant-propos », programme de L'Équipe pour la production *Les Fiancés du havre* (1947)¹¹²

Nous sommes actuellement à la croisée des chemins. C'est tout de suite qu'il faut décider s'il y aura ou non du théâtre à Montréal. Demandez aux vieux comédiens de chez nous s'ils ne souffrent pas très profondément et très vivement de l'état de choses qui règne dans le domaine dramatique au Canada français. Ils auront peut-être un sourire à demi cynique et hausseront en même temps les épaules. Mais cela est plus éloquent que de longues jérémiades. L'encouragement du public n'est pas la seule condition à l'existence du théâtre à Montréal, et, de façon générale, [au] Québec. L'encouragement du public est, du reste, une mauvaise expression. C'est un terme fautif qui trahit la pensée que je veux exprimer. Il en est dans le domaine de l'art comme dans le domaine religieux. La charité sans la foi ne vaut rien et ne peut rien produire. Ce n'est pas d'encouragement qu'il faut parler, en vérité, mais de goût et d'intérêt.

À première vue, le rapport entre le goût et l'intérêt du public pour le théâtre et l'aide des autorités politiques aux artistes qui se consacrent à la réalisation de la vie dramatique peut ne pas être évident. Il le devient toutefois quand on se rappelle la relation étroite qui existe entre les conditions matérielles d'une civilisation et les habitudes d'esprit des gens qui y participent. C'est une utopie d'imaginer qu'un intérêt, quel qu'il soit, puisse se maintenir indéfiniment, encore moins se développer, [chez] le peuple s'il est sans cesse soumis à de nouvelles épreuves. S'il est vrai que les difficultés stimulent le plus souvent le talent d'un artiste, il est non moins vrai que des épreuves matérielles répétées finissent par le brûler. Et, s'il est vrai qu'à des époques de crise la misère peut pousser à son paroxysme l'enthousiasme d'un peuple pour une cause, il est tout aussi certain que, de façon générale, l'intérêt populaire ne se développe

¹¹² Programme de L'Équipe pour la production *Les Fiancés du Havre*, 1947, p. 1, 5, 11 et 12.

468 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

pas dans l'embarras mais dans le confort. C'est un principe élémentaire de publicité que de rendre attrayante la chose qu'on veut vendre. Pour le salut de notre culture, l'art dramatique est une marchandise qu'il faut vendre au peuple du Canada français. Et il faut bien reconnaître que les autorités politiques, qui ont sûrement quelque chose à faire dans le salut d'une culture nationale, ne se sont guère préoccupées jusqu'à maintenant chez nous de rendre attrayante la marchandise de l'art dramatique. Le théâtre n'existera chez nous qu'à trois conditions essentielles et deux de ces conditions dépendent directement de l'attitude qu'adopteront nos gouvernements à l'égard de l'art dramatique, tandis que la troisième dépend indirectement des deux premières. Ces trois conditions sont les suivantes : premièrement, l'existence de salles bien aménagées, confortables et conformes aux exigences de l'art ; deuxièmement, la possibilité pour les artistes de vivre en donnant des spectacles qui ne soient pas de la pacotille, et cela exige une réduction très sensible des impôts ; et, troisièmement, la création d'un répertoire canadien, répertoire qui n'existera que le jour où l'art dramatique existera matériellement.

La question des salles à Montréal a un aspect nettement ridicule. Montréal, nous dit-on, est la deuxième ville française du monde. C'est la métropole du Canada. La population y dépasse le million d'habitants. Or dans cette ville qui ne manque pas d'importance, une troupe comme L'Équipe ne trouve pas une seule salle qui lui convienne. Bien pis, il n'existe aucune salle qui réponde d'un peu près à la fois aux exigences de l'art dramatique et à celles du public. Soyons pratiques et précis. Il ne s'agit pas ici de parler en l'air, mais de dire exactement les choses, au risque de mécontenter certaines gens. Quelles sont les salles où une troupe de théâtre peut donner des représentations à Montréal ? Il y en a cinq, outre L'Arcade dont il ne peut être question ici, puisque cette salle est occupée en permanence par une troupe qui présente chaque semaine, sur le plan nettement commercial, un nouveau spectacle. Les cinq autres salles sont celles du His Majesty's, de L'Ermitage, du Gesù, du Monument-National et du Saint-Denis. En fait, on peut oublier le Saint-Denis comme L'Arcade puisque si, derrière l'écran cinématographique, la scène existe, elle ne sert que rarement, et encore dans des circonstances bien particulières, tandis que, d'autre part, la salle est beaucoup trop grande. Il reste donc le His Majesty's, L'Ermitage, le Gesù et le Monument-National. Considérons chacune d'elles.

La scène du His Majesty's n'est pas mal aménagée. Un metteur en scène peut y mettre en œuvre un outillage moderne et une technique complexe. La salle du His Majesty's offre un désavantage considérable : le prix de la location est beaucoup trop élevé. C'est à proprement parler inabordable. Bien des années passeront avant qu'une troupe comme L'Équipe puisse payer 400 \$ de loyer par représentation. Inutile de songer au théâtre du His Majesty's.

L'Ermitage. Là, c'est pire. La salle est d'une bonne grandeur, mais, sauf cela, elle est impraticable pour toutes sortes de raisons dont la principale est qu'elle est louée en permanence à la Société Radio-Canada. Radio-Canada s'en sert pour présenter au public un certain nombre d'émissions et le théâtre en est inexorablement banni. Ne le serait-il pas, cela changerait peu de chose. Inutile de songer au théâtre de l'Ermitage.

Il y a encore cette autre difficulté, qui n'est pas sans importance, que la salle du Gesù appartient aux RR. PP. Jésuites et que cela y impose une censure assez rigoureuse. Un spectacle qui semblerait anodin dans une autre salle ferait scandale au Gesù. Cela se conçoit aisément. C'est de toute façon dans cette salle que nous avons présenté nos spectacles cette année. Les RR. PP. Jésuites nous accueillirent très favorablement mais nous n'avons pu, cependant, surmonter les difficultés que nous devions affronter.

Reste le Monument-National. Cette salle a le grand défaut d'être beaucoup trop grande. Les comédiens doivent s'époumoner pour se faire entendre ou bien le metteur en scène doit utiliser un système de haut-parleurs, ce qui est bien le procédé le plus anti-dramatique qui soit. Elle a aussi le défaut, plus grave encore, d'être rarement libre. Tout le monde veut aller là, étant donné que, malgré tout, c'est encore la salle qui convienne le mieux au théâtre français à Montréal. Impossible d'y tenir un nombre suffisant de répétitions et cela complique énormément le travail. Enfin, le public qui doit constamment tendre l'oreille ou se contenter de voix métalliques ne peut y être satisfait.

Il n'y a pas de salle pour le théâtre français à Montréal, et L'Équipe n'a sûrement pas, non plus qu'aucune autre troupe, les moyens d'en construire une. C'est là une tâche et un devoir qui incombent évidemment à notre gouvernement municipal et à notre gouvernement provincial. À l'un ou à l'autre en tout cas, si ce n'est aux deux. On parle depuis très longtemps de la construction d'un centre municipal qui comprendrait une salle de théâtre moderne, mais le projet n'a guère fait de chemin depuis le début. Et pourtant l'existence d'une salle de théâtre bien aménagée et confortable est la première condition essentielle au développement de l'art dramatique ici.

Quant à la question des impôts, elle est encore plus grave que celle des salles, car même en disposant d'une excellente salle, il est impossible de faire du théâtre supérieur avec quelque chance de succès, tant qu'il faudra payer aux gouvernements fédéral, provincial et municipal les taxes qu'ils exigent actuellement. La taxe fédérale, particulièrement, est écrasante. Elle s'établit à 20 % du prix des billets. Les taxes provinciales et municipales réunies forment un total de 13 %. Ce qui, d'un seul coup, enlève au directeur d'une troupe le tiers de ses recettes.

Enfin, j'ai dit que la création d'un répertoire canadien était nécessaire. Le fait est qu'un peuple ne peut à aucun plan de son activité nourrir indéfiniment son intérêt en s'adressant seulement à des fournisseurs étrangers. Mais qui donc écrira pour le théâtre s'il n'y a pas de théâtre ? Et où nos écrivains acquerront-ils la technique du théâtre s'il n'existe aucune salle qu'ils [puissent] fréquenter assidûment pour y nourrir leur imagination et leur sensibilité [au] spectacle d'un art supérieur ?

Mesdames et Messieurs, tout cela se tient. Vous trouverez peut-être que je viens d'esquisser devant vous un tableau par trop pessimiste de la situation du théâtre français ici. Mais j'ai la conviction d'avoir mieux servi la cause de l'art dramatique, s'il n'est pas trop tard pour la sauver, en vous disant les faits tels qu'ils sont. Il faut agir tout de suite, si l'on ne veut pas que le théâtre français disparaisse définitivement chez nous.

470 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Avant de terminer et, afin d'éviter un malentendu possible après les observations que je viens de faire, je tiens à préciser que L'Équipe n'a pas l'intention de disparaître subitement sans tenter un dernier effort pour assurer sa survie. Quant à moi, mes camarades de L'Équipe ont été trop chics à mon endroit et ont montré trop de dévouement à leur art pour que je puisse considérer de sang-froid l'éventualité d'une débâcle qui laisserait certains d'entre eux dans un profond désarroi. Nous allons, encore une fois, donner tout ce que nous pouvons, mais le succès que nous pourrions obtenir sera perdu si le problème général du théâtre français [au] Québec, et en particulier à Montréal tel que je viens de vous l'exposer, n'est pas rapidement solutionné.

Montréal, le 29 avril 1947.

Louis-Marcel Raymond, « Un Canadien à Paris. Le 3 novembre 1945 » (1947)¹¹³

Levé de grand matin, je fais le tour des librairies de théâtre. Visites du plus grand intérêt. Chez Billaudot, je complète mes [Henri] Ghéon. Ailleurs, j'achète de toutes petites éditions de poche, faites à Lyon, de Molière commenté par [Jacques] Copeau, de Racine, présenté par [Henri] Ghéon, un livre sur Shakespeare de [Gaston] Baty, un recueil de souvenirs sur les Pitoëff [Georges et Ludmilla] par le dramaturge [Henri-René] Lenormand. Documentation qui sera précieuse au Canada, où ces livres sont encore inconnus.

Jean Cusson a appris que j'étais à Paris. Il m'a téléphoné hier, et nous avons rendez-vous au Studio de la Comédie des Champs-Élysées où Olivier Hussenot et Hubert Gignoux mettent au point un programme de marionnettes. Tout le temps que, sur un canevas de Molière et la musique endiablée de P. Philippe, les poupées se dandinent, je pense à ce que m'a dit l'autre jour Gaston Baty sur le sens profond de cette forme spiritualisée de théâtre.

Jean m'entraîne ensuite dans un café réquisitionné par l'armée américaine pour prendre un verre. Je suis très content de le revoir, et nous avons plaisir à bavarder. Il m'invite chez lui pour le lendemain, me donne des cigarettes. Ma provision est épuisée, et j'ai dû sortir de ma valise naphthalinée une petite bouffarde et du tabac. Mais la rareté des allumettes complique sérieusement le problème. Nous nous quittons après une longue promenade sous les arcades du Louvre. Je me rends à la Comédie-Française : on joue ce soir *Les Mal Aimés* de [François] Mauriac, que je ne veux pas manquer. Il ne reste que des places à vingt francs dans l'ultime paradis... lieu béni de ceux qui aiment le théâtre, mais dont les maigres revenus ne permettent pas d'arriver en taxi, cinq minutes avant le spectacle, en frac de soirée ou en robe à traîne.

¹¹³ *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 3, n° 1, janv.-fév. 1947, p. 5-6. Ce texte a également été publié dans un ouvrage rassemblant tous les articles de cette chronique (Louis-Marcel Raymond, *Un Canadien à Paris*, 1945, Montréal, à l'Enseigne des Compagnons, 1947).

Je dîne seul d'un merlan inénarrable dans la complicité d'une sauce blanche suspecte, arrosée d'un mauvais vin qui tache les dents. L'addition ajoute à mon aigreur.

La Comédie-Française est spacieuse, toute décorée de rouge. Il faut admirer ces théâtres – qui nous manquent encore cruellement au Canada – où il y a place pour toutes les bourses.

Je n'ai pas beaucoup aimé la pièce. Ma mauvaise place en est peut-être [la] cause. Tout ça me semble dépassé aujourd'hui comme technique. C'est le vieux théâtre bourgeois christianisé par le dehors. Maurice Escande faisait un peu maniaque et l'atmosphère trouble sentait le soufre et l'inceste. La pièce a aussi des maladresses, l'intrigue des gaucheries, en même temps que des trouvailles. Du point de vue métier, on la dirait écrite avant *Asmodée*. Elle est bien moins faite, moins serrée, et ne campe pas un personnage vrai comme celui de Blaise Couture. Les jeunes filles disent au premier acte : « Ne fumons pas ici. Père verra la cendre sur le tapis. » À peine ce dernier est-il entré qu'il leur demande ce qu'elles font dans son bureau : lieu interdit. « Qu'est-ce que c'est !, ajoute-t-il, de la cendre sur le tapis ! » La ficelle est grosse.

Lisant la pièce, quelques jours plus tard, je devrai avouer que je suis injuste, mais je ne parviendrai pas à m'intéresser à cette intrigue. Content tout de même d'être entré dans ce somptueux théâtre et d'avoir vu Madeleine Renaud sur la scène.

Roger Duhamel, « *Simone à l'Arcade* » (1947)¹¹⁴

Il y a décidément de l'exagération : après Paul Hervieu, Eugène Brieux, c'est de l'abus ! Nous sommes vraiment en plein dans le théâtre social. Le malheur, c'est que ce n'est pas du tout du théâtre, quoi qu'on en dise. On expose des thèses ; il y a pour cela des essais, des études, des enquêtes. Pourquoi recourir au truchement du théâtre ? *Blanchette*, *L'Avocat*, *La Robe rouge*, *Les Avariés*, autant de démonstrations en trois points, pardon, en trois actes, pour attirer l'attention du public sur tel ou tel phénomène social.

Qu'on m'entende bien : je ne médis pas des intentions droites d'un [Eugène] Brieux, mais de leur opportunité. Pourquoi animer sur la scène de simples fantoches chargés de nous enseigner sur telle réforme sociale qu'on juge salutaire ? Le public se rend-il au théâtre pour se faire endoctriner ? Si on l'a cru erronément pendant un temps, cette époque est bien révolue. Il devrait être sage de consentir à s'en aviser. Au demeurant, *Simone* est quadragénnaire, ou peu s'en faut. (Je ne fais pas allusion à l'interprète du rôle-titre, qui est beaucoup plus jeune...)

Je le regrette vivement, mais je m'en voudrais de dissimuler ma pensée à cet égard : la direction de l'Arcade a grandement tort de s'attarder à ce répertoire poussièreux. Elle dispose d'une petite boîte qui, somme toute, n'est pas antipathique,

¹¹⁴ *Radiomonde*, vol. 9, n° 8, 1^{er} février 1947, p. 6.

472 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

elle possède un brelan d'acteurs dont quelques-uns sont excellents et qui ont tous beaucoup de bonne volonté et de conscience professionnelle, elle a enfin une clientèle fidèle qui suivrait également ses spectacles, s'ils n'étaient aussi uniformément moralisateurs, dans le sens le plus détestable du mot. Il y a moyen de rire au théâtre, c'est même très agréable. Nous voulons bien aussi nous émouvoir à l'occasion, mais on n'y arrivera jamais à nous présenter de sombres drames familiaux auxquels nous ne découvrons aucune plausibilité acceptable. L'étalage pompeux des grands sentiments nous paraît terriblement démodé : nous ne sommes plus dans les premières années du siècle, il y a eu deux grandes guerres et certaine subtilité morbide dans les états d'âme nous agace prodigieusement, parce que nous en saisissons toute la fausseté psychologique. Si l'on veut nous « accrocher », il faudra s'y prendre autrement !

On me répondra – on l'a fait si souvent – qu'il s'agit avant tout de plaire aux habitués de la maison. Je veux bien qu'on plaise aux habitués de la maison, je ne m'élève pas contre des considérations commerciales qui, après tout, ont bien leur prix. Je prétends seulement qu'on n'atteint pas la fin poursuivie. À la première de *Simone*, les spectateurs ne manifestaient pas un enthousiasme débordant. Comme je les comprenais ! Le premier acte surtout, qui consiste en une interminable discussion entre quatre graves messieurs assis en rang d'oignons ! Du théâtre, cela ? Qu'on me permette de ne pas insister...

Je ne suis animé par aucune animosité contre qui que ce soit et j'ignore qui détermine le choix des pièces à l'Arcade. Il est toutefois possible qu'on n'accorde pas à cette très importante opération tout le soin requis et qu'on la confie à un monsieur bien intentionné, mais qui a en tête beaucoup d'autres soucis. Il y aurait lieu, à mon sens, de désigner un comité, disons de trois membres, et [duquel] l'on n'exigerait que l'élaboration du programme pour toute la saison. Il y aurait ainsi plus d'homogénéité et le théâtre français, qui nous tient à cœur, accomplirait des progrès à Montréal.

Je n'ai pas le courage de vous résumer l'intrigue de *Simone*. Je félicite les acteurs de s'être dépensés sans avoir obtenu visiblement beaucoup de satisfaction. Comme têtes d'affiche, Huguette Oligny et Jacques Auger sont sans doute excellents, mais comment voulez-vous qu'ils puissent donner la mesure ? L'acteur n'est pas tout-puissant, il lui faut un texte pour le soutenir, pour lui permettre de développer toutes ses virtualités.

En terminant cette chronique rédigée dans le meilleur esprit, je veux souligner une initiative intéressante. Samedi prochain, en matinée, l'Arcade invite les jeunes gens qui se sentent des dispositions pour la scène à une audition. Ils auront l'occasion de se faire entendre et, s'ils manifestent des dons, la direction sera heureuse de leur offrir éventuellement un engagement. Voilà un encouragement d'une saine inspiration. Nous comptons en effet beaucoup de jeunes gens, élèves ou diplômés de nos conservatoires et de nos écoles de diction qui se cherchent un débouché. Le danger, c'est que la radio les engouffre définitivement, sans qu'ils aient eu l'avantage d'acquérir l'expérience de la scène. Je suis d'avis que cette expérience est indispensable et très formatrice. S'ils veulent par la suite faire carrière au micro,

libre à eux, mais ils auront préalablement acquis une assurance, une connaissance plus intime et plus profonde de leur métier et qui leur servira toute la vie.

Mario Duliani, « Quelques “trucs” du comédien » (1948)¹¹⁵

Évidemment, dans l'art du comédien il y a une quantité de « trucs »...

Le tout est de savoir les exploiter en temps et lieu. Et surtout adroitement.

Partons du point de vue que l'acteur en scène doit défendre son personnage. Il doit « convaincre » le public qui l'écoute, qu'il a raison d'être comme il est, de dire ce qu'il dit, de faire ce qu'il fait.

Pour tout cela il lui faut une forte dose de sincérité. Il doit être convaincu lui-même de ce qu'il fait.

Une actrice, qui avait ébloui tout Paris par ses interprétations du répertoire d'Ibsen, disait chaque fois qu'elle jouait *Hedda Gabler* :

– Pauvre Hedda !... Je la plains bien de ses travers... Et combien de fois, au cours de la représentation, j'ai eu envie de lui donner des conseils et de l'empêcher de glisser sur la pente qui doit l'amener fatalement à la catastrophe...

Mais le comédien ne peut pas se permettre ce luxe ! Il lui faut servir l'auteur, du commencement à la fin de l'œuvre. Sans se préoccuper de ses sympathies et de ses antipathies personnelles...

Autre recommandation importante.

S'il est utile de mettre en relief certains passages du texte et dans une phrase même certains mots, afin de rendre évidente la pensée de l'auteur, il ne faut pas tomber dans l'excès contraire, faire un sort à chaque mot et assumer un accent cornélien pour demander du sel...

On sait qu'il y a mille manières de prononcer la phrase la plus banale.

Si j'entre dans une maison et je dis simplement :

– Me voici !

Ce seul mot peut vouloir dire un monde selon la manière et l'intonation que j'y aurai mises.

Léon Brémont cite un cas très typique : le mot le plus banal, le mot « bonjour », qui, par sa fonction, semble devoir être toujours semblable à lui-même.

Pourtant ce mot prend les sens les plus différents selon l'inflexion que lui donne l'acteur en dehors du ton et de l'accentuation.

Si vous dites « bonjour », en élevant la voix sur la deuxième partie du mot, *jour*, vous avez immédiatement un effet gracieux et accueillant.

Si, par contre, vous prononcez le même mot en baissant le ton sur la deuxième partie du mot, *jour*, vous obtiendrez immédiatement un effet de froideur, voire même d'impertinence.

La même expérience peut être faite, selon le même auteur, avec cette simple petite phrase :

¹¹⁵ *La fortune vient en parlant*, Montréal, Les Éditions Fernand Pilon, 1948, p. 73-85.

474 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

- *Ah ! vous voilà, monsieur !* qui peut signifier :
- un reproche amical, équivalent à : ce n'est pas malheureux !
- ou :
- un violent reproche, comme : c'est vous qui vous êtes permis ?
- ou encore :
- combien je suis heureux de vous voir, je vous attendais !
- vous auriez pu rester chez vous !
- enfin, vous vous êtes décidé à venir !
- vous osez vous présenter devant moi, après ce que vous avez fait ?
- quelle rencontre !... Vous arrivez à propos !
- enfin je vous tiens, nous allons nous expliquer !
- quelle surprise de vous voir, je vous croyais loin d'ici !
- je sais le malheur qui vous frappe, et je vous plains sincèrement.
- si vous saviez quel malheur me frappe !

Et ainsi de suite.

Comme on le voit, une simple phrase peut être variée à l'infini de son expression, et peut traduire tour à tour tous les sentiments humains depuis la joie à la colère, de la douleur à la pitié, du mépris à la haine.

Aussi, lorsqu'on étudie une phrase, la première question qui se pose pour un acteur est celle de savoir de quelle manière il va la prononcer.

On lui a dit qu'il y a « mille manières »... Alors le malheureux les essaye toutes, et cherche la bonne.

Eh bien... Dans de nombreux cas, cette simple phrase ne veut dire que ce qu'elle dit. C'est-à-dire rien.

On a affirmé qu'il faut avoir des idées avant d'avoir les mots.

Ceci n'est toujours pas rigoureusement exact. Même dans la vie, il nous arrive parfois d'être obligés d'aborder un sujet important et délicat avec une personnalité éminente, et de ne pas savoir, au commencement de l'entretien, quelle tournure on donnera à la conversation. Et c'est en parlant qu'on finit par avoir des idées, une fois qu'on a trouvé les mots...

Il y a des acteurs dont on peut dire qu'ils ont les mots avant d'avoir les idées : mais ce sont des exceptions !

Ils s'installent d'instinct dans leur rôle, comme si celui-ci avait été écrit tout exprès pour eux.

Ce sont des acteurs-phénomènes. Chez eux, tout va par des procédés qui échappent aux règles les plus strictes.

Il y avait, autrefois, à Paris, un acteur nommé Garry, qui possédait indéniablement des qualités instinctives d'une solidité à toute épreuve. Il n'était jamais besoin, avec lui, de donner beaucoup d'explications et d'éclaircissements. Il venait, il lisait le texte ; il était le personnage.

On aurait dit qu'il était chez lui.

Or, dans une pièce qu'il répétait, il y avait une tirade assez émouvante qu'il débitait, d'ailleurs fort sobrement et très bien.

Un jour, au cours d'une répétition, voilà Garry qui, au moment de dire sa réplique, s'arrête brusquement.

Croyant à une absence de mémoire, le souffleur lui envoie le texte. Mais l'acteur n'est pas gêné par cela... Il le connaît, son texte !...

Ce qui le trouble c'est quelque chose d'autre. Mais quoi ? Quoi ?

Tout le monde cherche...

Soudainement l'acteur jette un cri :

– Je sais ce que c'est !... Où est le vase de fleurs qui était sur le petit guéridon à ma droite ?

– On a oublié de le mettre en place !

– Hé bien... Toutes les fois que je commençais ma tirade, j'avais l'habitude de fixer les fleurs de ce petit vase... Et cela m'aidait à trouver l'accent juste...

On remet le vase sur le petit guéridon... Et deux minutes après, Garry reprenait sa répétition, avec la même sincérité émouvante qui avait enchanté jusqu'alors l'auteur et le metteur en scène.

Au sujet du *jeu* proprement dit, il y a indiscutablement une différence énorme entre la manière d'il y a à peine cinquante ans, et la manière actuelle.

Autrefois le jeu était, comme on dit en jargon théâtral, « tout en dehors ». C'est-à-dire que l'interprète devait souligner chaque mot d'un effet...

Et plus il en mettait, mieux c'était !...

Aujourd'hui, on joue plus « sobre ». En « dedans ».

Non seulement parce que la tendance générale de tous les arts – depuis les plastiques jusqu'aux purement littéraires – tend à la sobriété, mais aussi et surtout au théâtre, parce que le cinéma nous a habitués à un jeu plus fermé.

Très peu d'effets. Mais une intensité plus grande dans l'expression, qui doit être très dépouillée.

Prenez un exemple sur Raimu, dans un de ses films qui n'est certes pas un de ses meilleurs : *Le Puisatier*. Il y a dans la deuxième partie une longue scène au cours de laquelle l'immortel créateur de *Marius* atteint au sommet de l'émotion, sans gestes, sans mouvements, par les seules expressions de son visage.

Il en est de même pour la radio. Là aussi il faut, autant que l'on peut, jouer en dedans. Pour la bonne raison que chaque fois que l'on parle, on se trouve à être, par rapport au cinéma, comme dans un premier plan américain, c'est-à-dire tout à fait devant les auditeurs.

Les difficultés augmentent si l'on passe de la comédie et du simple drame à la tragédie, dont nous reparlerons plus loin.

Pour le moment, je voudrais rappeler ici quelques réflexions de Talma qui sont également applicables à tous les acteurs dramatiques en général :

Quand on considère, écrivait-il, toutes les qualités qu'il faut pour devenir un véritable acteur tragique, tous les dons que la nature doit lui départir, faut-il s'étonner qu'ils soient si rares ?

Parmi la plupart de ceux qui se présentent dans la carrière, l'un a de l'esprit, et son âme est de glace ; l'autre a de la sensibilité, et nulle intelligence.

476 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Tel possède ces deux qualités, mais c'est à un tel degré que c'est comme s'il ne les possédait pas. Toute son expression est molle, incertaine, sans couleur. Il parle tour à tour haut, bas, vite, lentement, et comme par hasard.

Celui-ci a reçu de la nature tous ces heureux dons de l'âme et de l'esprit, et sa voix est aride, sèche, sans accent, rebelle à exprimer ses passions.

Il pleure, et ne fait pas pleurer. Il est ému, et ne peut émouvoir...

Celui-là possède une voix sonore et touchante, mais ses traits sont disgracieux, sa taille et sa forme n'ont rien d'héroïque...

Enfin, la somme de hasards heureux qu'un seul homme doit réunir en lui, pour être un grand acteur est telle, qu'il ne faut pas s'étonner si l'on en voit paraître de loin en loin dans la carrière.

Et cela est bien autrement vrai pour les femmes...

Songez combien d'actrices, indéniablement douées, ont été écartées de certains rôles à cause de leur physique...

Mais l'acteur ou l'actrice intelligent sait tirer profit de tout... Même de ses propres défauts...

Prenez, par exemple, Michel Simon... Et voyez ce que cet homme, qui a un défaut accentué de prononciation et un visage disgracieux, a été capable de faire à la scène et au cinéma...

Prenez Juliette Béliveau – qui est indéniablement une grande artiste – ce qu'elle est arrivée à faire malgré sa petite taille...

Une fois de plus – et ici aussi, comme partout ailleurs –, l'intelligence prime vraiment tout.

J'entends bien. Une jeune actrice ou un jeune acteur, de taille normale et d'intelligence et de sensibilité moyennes, cherchent à faire leur chemin... Pour apprendre à jouer, il n'y a qu'un moyen : c'est de jouer !

Mais quels emplois ? Voilà le problème qui les tracasse.

Aujourd'hui les emplois de théâtre ne sont plus les mêmes qu'autrefois.

Ils sont beaucoup moins nombreux, et beaucoup moins élaborés.

On les résume facilement : le jeune premier, la jeune première, la première dramatique, la coquette, l'ingénue, les mères, et les rôles de composition...

Je ne sais pas ce qu'en pensent les pontifes du théâtre. Mais, personnellement, et par expérience, je ne saurais jamais conseiller assez à tous les jeunes qui commencent à faire du théâtre de jouer surtout, et plus qu'ils peuvent, des rôles de composition.

C'est par ces rôles que le jeune acteur trouvera vraiment sa voie.

C'est par ces rôles de composition que les jeunes pourront se former et acquérir toute la virtuosité qu'on leur demande pour jouer les rôles dits classés.

On dit et l'on répète aux acteurs :

– Soyez sobres !... N'en faites pas trop !... Bornez-vous à donner des indications de vos états d'âmes, plutôt que de les accentuer par des expressions de physionomie.

Parfait !...

Mais si l'on prend le texte d'un auteur – et surtout d'un auteur moderne –, on est vraiment confondu par l'abondance d'indications que l'auteur lui-même a mises dans son manuscrit.

Comparez-les avec les textes classiques, et vous en serez étonnés.

Alors, quoi faire ? Suivre toutes ces indications ou bien faire comme on croit être mieux, en réduisant tous les effets au moins possible ?

L'on peut ne pas trahir l'auteur, tout en ne suivant pas à la lettre ses indications.

L'auteur, lorsqu'il écrit sa pièce, à sa table de travail, il *la voit* d'une certaine manière.

Il y a devant ses yeux une scène, des personnages qui ne sont pas – malgré tout – strictement et rigoureusement ceux qui sont chargés de jouer réellement la pièce.

Ce qui a permis à un humoriste de dire que l'auteur « écrit une pièce, le metteur en scène en voit une seconde, les acteurs en jouent une troisième, et le public en écoute une quatrième ».

Dans cette boutade, il y a un fond de vérité.

En effet : que fait un auteur lorsqu'il écrit une réplique quelconque... Mettons celle-ci : « Mon chéri, ce soir je voudrais sortir » ?

Il fait ni plus ni moins qu'une synthèse. Ayant analysé l'état d'âme de son personnage, voulant le rendre perceptible à tous les spectateurs, il fait dire à son héroïne :

– Mon chéri, ce soir je voudrais sortir.

Le metteur en scène, lui, a devant ses yeux cette synthèse.

Et qu'est-ce qu'il doit faire ?

Une analyse, à son tour.

C'est-à-dire, procéder à l'opération inverse de celle faite par l'auteur. Aller par la parole au fond de l'âme du personnage, pour saisir exactement le *ton* avec lequel cette simple phrase doit être dite, afin de justifier tout ce que le personnage fait ou va faire.

Une fois qu'il a trouvé cette *analyse*, il doit, une deuxième fois, en faire une synthèse, afin de l'appliquer exactement non plus au personnage scénique, mais à l'interprète en chair et en os qui va incarner le personnage.

Au cours de toutes ces opérations successives, l'idée première de l'auteur subit plusieurs chocs, quelques déperditions de sens psychologique... Quelques fois même, elle en gagne...

Car – et voici un point capital –, si le personnage écrit est *un*, le personnage réel qui le joue, est *autre*.

L'interprète a ses réflexes naturels, sa manière de réagir, de ressentir ; son physique, ses mouvements, sa voix...

Et tout cela ne doit pas être escamoté, tout cela ne doit pas disparaître, sous peine de créer un être irréel sur la scène. Mais toutes les qualités ou toutes les tares dont l'auteur a chargé le personnage qu'il a conçu, doivent être adaptées à l'interprète.

Je disais tout à l'heure que l'interprète doit servir l'auteur. Et c'est vrai. Il faut qu'il se mette à la disposition entière et absolue de l'œuvre...

Mais savez-vous qu'il y a de nombreux interprètes qui ont élargi le personnage, qui l'ont révélé à l'auteur lui-même, qui lui ont donné une profondeur, une ampleur, une vie qu'avant il ne possédait pas, et auxquelles [l'auteur] ne songeait même pas.

478 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

C'est ainsi que si l'on prend certaines grandes artistes comme Sarah Bernhardt, Réjane, la Duse, on trouve que dans toutes les villes du monde où elles ont passé, elles ont joué des pièces médiocres que personne n'a plus osé rejouer, et qu'elles avaient fait acclamer par tous les publics, justement parce qu'elles y avaient ajouté leur incomparable apport personnel.

Quand on parvient à un tel résultat, alors on peut vraiment se dire grande artiste !

Mais pour le reste des comédiens, la question se pose sur un plan plus terre à terre. Un rôle n'est pas écrit pour Monsieur Tartempion, comédien de Trifouillis-les-Oies... Mais il est écrit pour tous les comédiens qui veulent le jouer.

En principe, c'est donc au comédien d'aller au rôle, et non pas au rôle d'aller au comédien.

On demande tellement de qualités à un comédien qu'il est facile de comprendre que son enseignement, son éducation soient un peu encyclopédiques.

Un candidat comédien, ou une candidate comédienne, doit étudier la diction, le maintien, la mimique, la pantomime... Et étudier un peu de tout afin de compléter sa culture générale, de saisir le sens des mots, leur valeur et leur portée.

À ces études indispensables, on peut ajouter, quand on peut, celles de la danse, de l'escrime, de l'équitation et du patinage.

Si, du métier d'acteur, nous passons à la comédie qui se joue dans la vie, il en va tout autrement.

L'homme qui veut et qui doit jouer la comédie, et qui ne s'y est pas préparé, quel que soit le degré d'instinct qu'il possède devient fatalement monocorde.

Il joue, en général, un seul personnage ; il obéit toujours à sa passion, que ce soit l'amour, l'argent, la vanité... Et il n'apporte pas en lui les facultés de renouvellement.

Même Don Juan, le fameux Don Juan, si on réfléchit bien, ne fait que jouer la même scène à toutes les femmes qu'il courtise. Seulement, il faut dire à son excuse, qu'il a un public qui ne demande que de [le] croire...

Mais c'est un personnage bien dangereux à interpréter, celui-là !... Parce que dans de nombreux cas, il est pris à son propre jeu...

Et alors la comédie peut finir en drame !

L'avarice qui a trouvé tant d'extériorisation à la scène, et même à la radio grâce à *Un homme et son péché* – est aussi monocorde... Elle ne varie pas.

Quant à la vanité, les « bourgeois gentilshommes » sont tellement nombreux qu'ils offrent à l'introspection des auteurs et des acteurs un champ presque illimité.

Mais, dira-t-on... Puisque vous parlez de la « comédie dans la vie »... vous voulez sans doute parler de la *comédie de l'art* ?

Ce n'est pas du tout la même chose !

La *comédie de l'art* a eu du succès tant que les acteurs ont travaillé d'après un canevas bâti d'avance, et fait selon certaines règles qui étaient tout de même des règles de théâtre. C'est en jouant qu'ils donnaient l'impression de l'improvisation.

Mais, lorsque les comédiens de la *comédie de l'art* ont réellement improvisé, ce fut la fin.

Il en va de même, dans certains programmes de radio, où, pour « faire naturel », on laisse libre chacun de dire ce qu'il veut.

On finit par parler les uns sur les autres, par se taire tous ensemble ou par un éclat général de rire...

Au théâtre aussi – je parle du théâtre de la vie –, l'improvisation ne réussit que lorsqu'elle est soigneusement préparée d'avance.

Gratien Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire » (1949)¹¹⁶

Monseigneur le recteur, Monsieur le doyen de la Faculté des lettres, Mesdames et Messieurs,

Parvenu à la fin d'une vie pleine de mérites et de bonnes œuvres, à la veille de rendre compte à Dieu de ses nombreux talents, le notaire Jean-Baptiste Laframboise, protagoniste de l'un de mes sketches de *Fridolinons 45*, se voyait accorder la distinction suprême d'un doctorat *honoris causa* de l'Université de Montréal.

Est-ce dû à l'impression qu'aurait faite sur mon subconscient ce rôle que j'ai joué si souvent : en apprenant qu'un semblable honneur allait m'échoir, à moi qui me croyais encore dans toute la verdure de ma carrière, j'ai senti monter à mon front la rougeur un peu mélancolique d'un fruit prématurément mûr. Mais j'ai vite repris mon sang-froid en raisonnant de la façon suivante :

Pour faire un exemple, la société admet parfois la nécessité de châtier un criminel beaucoup plus sévèrement qu'il ne le mériterait. Il paie un peu pour lui, bien sûr, mais surtout pour les autres de son espèce qu'on n'a pas sous la main et auxquels on veut infliger une crainte salutaire.

C'est là, me suis-je dit, ce qui se produit aujourd'hui, avec cette différence que le criminel est ce qu'on est convenu d'appeler un auteur dramatique, que la punition devient une récompense et que la crainte salutaire se change en un stimulant. Mais la condition du bouc émissaire est parfaitement remplie.

Qu'on le sache bien : l'honneur dont vous me faites, ce soir, le récipiendaire, je l'accepte moins en mon nom propre qu'en lieu et place de tous ceux qui ont défriché là où nous pouvons maintenant récolter. Cette récompense, je la partage avec tous les auteurs qui, diversement heureux mais animés d'un même amour de la scène et d'une foi identique en notre avenir national, ont travaillé et travaillent encore à l'établissement chez nous d'une forme indigène d'expression théâtrale.

Certains s'étonneront peut-être de cette reconnaissance officielle que vous accordez, par mon intermédiaire, à l'art dramatique.

Depuis l'époque moyenâgeuse où les bateleurs et les saltimbanques se partageaient le mépris des honnêtes gens avec les voleurs de grand chemin et les pestiférés, depuis le temps où le parlement anglais faisait fermer les théâtres, moins

¹¹⁶ *Amérique française*, Nouvelle série, vol. 3, n° 3, 1949, p. 32-42. Allocution prononcée à l'Université de Montréal, le 31 janvier 1949.

480 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

de cinquante ans après la mort de Shakespeare, et fouetter les acteurs à la queue d'une charrette, depuis la triste nuit où la dépouille du grand Molière se voyait refuser la sépulture en terre bénite, le théâtre a connu trop d'opprobres pour s'affliger d'un reste de dédain qui alourdirait encore quelques esprits arriérés.

Un de mes fils, celui des cinq qui avait huit ans cette année-là, m'a demandé un jour à table, entre la poire et le fromage d'Oka :

– Papa, un thaumaturge, c'est un monsieur qui fait des pièces de théâtre ?

– Non, répondis-je, pas nécessairement. Un monsieur qui fait des pièces de théâtre s'appelle un dramaturge. Un thaumaturge, c'est un saint homme qui accomplit des miracles.

Il dit : « Thaumaturge et dramaturge, ça ...? »

– Oui, ça rime, sans plus. Tu sais ce que c'est qu'un miracle ?

Ah oui. Un miracle, ça c'était clair pour lui. Il m'a même récité presque mot à mot une définition du miracle, extraite du *Catéchisme expliqué des Provinces ecclésiastiques de Québec, Montréal et Ottawa*, milieu de la page 40.

Mais la définition d'une pièce de théâtre dépassait un tantinet son entendement.

Cet incident m'a laissé songeur. La situation était grave, si un enfant de huit ans, dont l'âge mental correspond, affirme-t-on à tort évidemment, à celui d'un public moyen, si un enfant de huit ans, dis-je, pouvait avoir l'impudeur de confondre ainsi l'intervention de Dieu et l'invention des hommes.

Et j'ai décidé qu'il me fallait faire quelque chose pour prouver à mon fils qu'un dramaturge n'a rien de commun avec un thaumaturge et que la composition d'une œuvre dramatique ne tient pas du miracle.

C'est peut-être un peu pour ce motif que j'ai écrit *Tit-Coq*.

Je l'ai faite, cette pièce, pour une autre raison, infiniment plus sérieuse.

C'est qu'un jour j'ai lu cette réplique dans le premier acte de *L'Échange* de Claudel : « L'homme s'ennuie et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance. Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre. Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux. Et il pleure et il rit, et il n'a point envie de s'en aller. »

Je l'ai relue vingt fois cette réplique : *l'homme s'ennuie, ... c'est pour cela qu'il va au théâtre ; et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux ; et il pleure et il rit, et il n'a point envie de s'en aller.*

Et j'ai pensé à notre public, notre public canadien que, depuis des [décennies], on accusait de tous les péchés du théâtre, le taxant d'indifférence, de bêtise et d'ignorance chaque fois qu'un spectacle n'obtenait pas le succès qu'on escomptait. De moins en moins, il riait au théâtre, ce public ; de moins en moins, il pleurait ; de plus en plus, il avait envie de s'en aller ; il n'avait même presque plus le goût d'y venir. Et je me suis demandé si l'explication de ce phénomène ne serait pas là, toute entière contenue dans cette réplique de Claudel.

Notre public se voyait-il bien *lui-même* au théâtre ? Au lieu de sa propre réflexion, n'était-ce pas plutôt le portrait d'un autre qu'on lui offrait, même si cet autre était son cousin, même si la peinture était souvent bien faite et l'encadrement du meilleur goût ?

S'il lui était donné, au théâtre, de se voir lui-même et pas un autre, peut-être rirait-il, ce bon public, peut-être pleurerait-il, les mains posées sur les genoux, et n'aurait-il pas envie de s'en aller.

Peut-être. Il restait tout de même à le prouver. Le prouver par des pièces où notre public se verrait lui-même autant que possible. Le jeu en valait la chandelle, j'en étais sûr.

Mais avant de consacrer ma vie à la propagation de cette foi, j'ai décidé qu'il fallait l'étayer en moi par une conviction raisonnée.

C'est ce que j'ai fait, pour en venir à la conclusion que la *forme dramatique la plus pure* – je ne dis pas la seule mais bien la plus pure – *serait celle qui représenterait le plus directement possible le public même auquel ce théâtre s'adresserait.*

Et je vais tâcher de vous démontrer que j'ai raison, en me servant d'un exemple à la portée de tout le monde ou à peu près : le mariage.

Toute vieille fille vous dira, avec plus ou moins d'amertume, qu'il faut deux personnes pour faire un mariage, exactement – un homme et une femme – et que ces deux parties s'unissent nécessairement.

Or le théâtre est le mariage de deux éléments essentiels, indispensables l'un à l'autre : la scène et le public.

[Henri] Ghéon dit dans son *Art du théâtre* :

L'art dramatique, ce n'est ni un auteur qui écrit sa pièce dans un coin, ni même une compagnie de comédiens exercés qui la font vivre sur la scène ; c'est aussi un public qui doit la recevoir. C'est, d'une part, un auteur et ses acteurs, d'autre part, un public. En vain, essaiera-t-on de faire abstraction de l'un quelconque de ces deux termes : ils sont liés. On conçoit un tableau que le peintre peindrait pour soi. On conçoit un poème que le poète se réciterait du matin jusqu'au soir et qu'il tairait aux autres hommes. On conçoit un roman qui ne serait pas lu et dormirait dans son carton. Mais on ne conçoit pas une œuvre dramatique écrite, étudiée, montée, réalisée enfin, qui se déroulerait devant des fauteuils vides – ou du moins, quand la chose arrive, c'est bien contre le gré des interprètes et de l'auteur : elle n'est pas sa fin en elle-même.

Donc, pour qu'il y ait théâtre, il faut deux parties, la scène et le public. Et j'ajoute que ces deux parties doivent non seulement être réunies dans une même salle, mais encore qu'elles doivent s'unir, se confondre pour vivre un même drame.

C'est Giraudoux qui dit, dans *L'Impromptu de Paris* : « Si tout ce public, les lumières baissées, est maintenant tendu et recueilli dans l'ombre, c'est pour se perdre, pour se donner, s'abandonner. Si le comédien est là sur le théâtre, dans la coulisse, tendu et recueilli, prêt à entrer dans le piège lumineux du décor, c'est lui aussi pour se perdre, se donner et s'abandonner. »

482 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Et [Louis] Jovet proclame de son côté, dans ses *Réflexions d'un comédien* :

« Le théâtre n'existe que dans l'acte du théâtre, à ce moment unique où les participants – acteurs, auteurs et spectateurs – entraînés, dépossédés d'eux-mêmes, se fondent et se dissolvent peu à peu les uns dans les autres, à l'instant où la salle et la scène sont accouplées et soudées l'une à l'autre par les péripéties de la pièce. »

C'est clair : si l'auditoire n'épouse pas le conflit qui se déroule sur la scène, il n'y a pas théâtre, il n'y a que simulacre de théâtre. De même que le mariage n'existera que de nom, si les époux sont simplement réunis sous un même toit et non pas unis de chair et d'esprit.

Or, si l'on doit admettre, avec [Louis] Jovet et Giraudoux, que cette communion totale entre le public et la scène est l'essence de l'art dramatique, il faut convenir par le fait même que tout ce qui fera obstacle à cette union ou en réduira la perfection, est hostile au principe du théâtre.

Dans nos salles à nous, comment cette communion parfaite – indispensable, je le répète – peut-elle se produire entre un public de chez nous et un auteur de mentalité étrangère ?

Jacques Copeau affirmait ceci : « Il n'y aura de vrai théâtre que le jour où l'homme de la salle pourra murmurer les paroles de l'homme de la scène en même temps que lui et du même cœur que lui. »

Comment le Canadien de la salle pourrait-il murmurer, en même temps que lui et du même cœur que lui, les paroles d'un auteur étranger, même si cet auteur est Français ?

Car, pas plus au théâtre qu'ailleurs, nous ne saurions compter sur la littérature de France pour nous représenter. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est Étienne Gilson :

Il est certain, écrivait-il récemment dans le périodique *Une semaine dans le Monde*, que le Canada, où l'on parle le français, n'est pas la France. L'étroite parenté des langues est ici pour l'observateur la source d'une illusion difficilement évitable, mais qui n'en est pas moins une illusion. Lorsqu'un Canadien parle ou écrit en français, il est le porte-parole d'un peuple dont l'histoire n'est pas la nôtre, et dont la vie diffère aussi profondément de la nôtre que son pays diffère du paysage où nous vivons. Officiellement séparés depuis deux siècles, distincts depuis plus longtemps encore, le Canadien et le Français n'ont ni le même passé ni le même avenir. Ils n'ont donc pas le même présent, la même durée, la même vie, le même être. Et c'est pourquoi, même s'ils usent de la même langue, ils créent deux littératures distinctes dont chacune peut mettre à profit les techniques de l'autre tout en jaillissant de [son] propre fond.

Donc, s'il faut pour qu'il y ait théâtre que l'acteur et le spectateur se fondent et se dissolvent l'un dans l'autre, l'homme de la salle *se voyant lui-même* et murmurant les paroles de l'homme de la scène *du même cœur que lui et en même temps que lui*, cette union ne sera jamais aussi totale, en principe du moins, qu'entre un auteur et un public *de la même essence, de la même souche, du même passé, du même présent et du même avenir*.

Et je soutiens que, à valeur dramatique non seulement égale mais encore fort inférieure aux grands chefs-d'œuvre du théâtre étranger, passé ou contemporain, une pièce d'inspiration et d'expression canadiennes bouleversera toujours davantage notre public.

Cette anomalie troublante, pour injuste qu'elle semble de prime abord, j'en ai vérifié l'existence en passant depuis de la théorie à la pratique.

Je n'entends pas nier ici tout intérêt à un théâtre étranger. Un public qui ne s'y verra pas directement représenté pourra l'apprécier, mais pour des raisons moins essentielles, moins pures, qui relèveront par exemple de la nouveauté, de l'exotisme ou de la littérature.

Ce qui revient à affirmer que, contrairement à la musique et à la peinture, le théâtre sera toujours d'abord et avant tout national, puisqu'il est forcément limité par sa langue. Si, accidentellement, à cause de sa transcendance humaine et dramatique, il atteint à l'universel, la traduction même la plus fidèle lui enlèvera toujours un peu de sa valeur intrinsèque. Écoutez une symphonie de Mozart et vous serez sûrs de pouvoir en jouir autant qu'un Allemand ou un Français. Mais vous y perdrez toujours à ne pas entendre dans l'original même le plus universel des dramaturges qu'est Shakespeare.

Dans une conférence sur *Hamlet*, qu'il venait de présenter à Paris d'après la version de Gide, Jean-Louis Barrault faisait récemment cette réflexion candide : « Quelle que soit la beauté de la traduction de Gide, il paraît qu'en anglais, c'est encore plus profond. »

De son côté, [Henri] Ghéon déclare :

Ni Eschyle, ni Shakespeare, ni Sophocle, ni Calderón n'ont écrit leurs drames pour la lecture, mais pour la scène et une certaine scène, pour le public et un certain public, pour une réalisation immédiate et, avouons-le, passagère. À quelques siècles de distance, en dépit de la plus sûre tradition et des documents les moins contestables, nous n'imaginons même pas la façon dont la Champmeslé ou la Du Parc interprétait Racine. Les plus habiles reconstitutions qu'on nous propose sur la scène, ne peuvent être que transpositions. Quel rapport, dites-moi, entre l'*Antigone* authentique du théâtre de Dionysos et l'*Antigone* académique de la Comédie-Française, même au temps où Mounet-Sully et Julia Bartet l'animaient de leur génie propre ? Ce que fut la vraie *Antigone*, nous ne le saurons donc jamais, ni la *Passion* de Gréban, ni *Othello*, ni *Phèdre*, ni *Le Misanthrope*. Du dessein concerté de ceux qui les conçurent et les animèrent, il ne nous reste que le texte, le squelette, l'épure, admirable sans doute, que le livre nous a transmis. Devenu matière classique, matière d'explication dans les manuels, dans les classes et plaisir secret de quelques lettrés, ce théâtre est entré dans la littérature.

Il m'est donc facile d'affirmer qu'au théâtre même les classiques ne sont que relativement de tous les temps et de tous les pays, et qu'un peuple ne saurait compter sur eux pour exprimer son siècle et son génie.

[Henri] Ghéon vient de dire : théâtre classique, plaisir secret de quelques lettrés. En effet, plus on s'élève et plus la vue s'étend. Mais n'oublions pas que le théâtre,

484 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

art aux manifestations essentiellement collectives, est fait pour les hommes et non seulement pour les surhommes.

Qu'on n'aille pas se méprendre et croire que je veux voir les œuvres dramatiques étrangères, et en particulier le théâtre français, bannis de nos scènes. Aucunement. Parce qu'un homme veut se voir lui-même et a besoin d'un miroir dans sa maison, il aurait tort de mettre au rancart tous les portraits de la parenté.

Dans la famille intime de notre théâtre national, nous serons toujours heureux d'accueillir à bras ouverts nos cousins de France les plus charmants et les mieux bâtis.

Ce besoin d'indépendance purement théâtrale n'a rien à voir avec le nationalisme politique et on serait malvenu d'y trouver l'expression d'une crise de francophobie.

Nous sommes d'ascendance française, oui, et c'est dans le génie français que notre personnalité collective a puisé ses caractéristiques les plus évidentes, mais on ne saurait nous taxer d'ingratitude, si nous voulons maintenant vivre notre propre vie intellectuelle, selon nos aptitudes et nos moyens à nous. Même s'il a été un temps confondu en celle qui lui a donné le jour, même s'il a dû, pendant longtemps, ne respirer et n'exister que par elle et en elle, le fils, devenu adulte, a le droit et le devoir de quitter physiquement et moralement les jupes de sa mère, fût-elle la plus belle, la plus intelligente et la plus cultivée.

Je résume donc la première partie de cette thèse que je viens de vous exposer en termes simples, au risque de passer pour un écrivain du terroir :

- Le théâtre est le mariage de deux éléments essentiels : la scène et le public.
- Or, pour se réaliser dans sa plénitude, le mariage exige non seulement la réunion de ses parties constituantes mais encore leur union totale.
- Donc la salle et la scène doivent nécessairement se fondre l'une dans l'autre, pour que le principe du théâtre se réalise.

Et j'en déduis que l'auteur et ses interprètes, d'une part, l'auditoire, de l'autre, doivent, pour que s'accomplisse cette communion parfaite, être préférablement de la même essence, puisqu'il est admis que les mariages mixtes sont en général plus difficiles que les autres à mener à bien.

De plus, s'il est vrai, pour répéter [Louis] Jovet, « que l'acte du théâtre n'existe qu'à ce moment unique où les participants – acteurs et spectateurs – entraînés, dépossédés d'eux-mêmes se fondent et se dissolvent les uns dans les autres, à l'instant où la salle et la scène sont accouplées et soudées l'une à l'autre par les péripéties de la pièce », il est vrai de même que l'acteur et l'auditeur doivent oublier le plus possible qu'ils sont sur une scène et dans une salle de théâtre. Et je conclus que la pièce la mieux faite est celle dont on oublie qu'elle est bien faite ; que la meilleure mise en scène est celle dont le spectateur n'a pas conscience, tellement elle semble naturelle et inévitable ; et que le plus beau comédien est celui qui nous fait oublier qu'il joue bien pour ne nous intéresser qu'au personnage qu'il incarne.

« C'est un grand art de cacher l'art », a dit Boileau.

Cette première partie de ma thèse ayant établi qu'*un théâtre doit être d'abord et avant tout national*, je tenterai maintenant de démontrer brièvement que *son principe veut de plus qu'il soit de nature populaire*.

Je viens de dire que le théâtre est un art aux joies essentiellement collectives. En effet, je vous imagine très bien, seul dans votre salon, vous enthousiasmant à la lecture d'un poème ou à l'audition d'une symphonie, mais je ne vous vois pas du tout, auditeur solitaire au milieu d'une salle vide, lancer, délirant, votre programme en l'air, une fois le rideau tombé sur un chef-d'œuvre dramatique.

L'auditoire, donc, étant un tout d'essence collective qui doit, de toute nécessité pour qu'il y ait théâtre, monter en esprit sur la scène « pour se perdre, se donner, s'abandonner », la forme dramatique idéale sera celle qui intéressera la totalité de l'auditoire, celle qui atteindra le public non seulement le plus nombreux mais encore le plus divers.

Le dramaturge qui fait face à un public se trouve, à mon sens, dans la situation d'un étudiant en mathématiques à qui le professeur demanderait de trouver le dénominateur commun d'une série de nombres alignés au tableau. Ce dénominateur commun, c'est pour l'auteur dramatique le cœur de ses spectateurs, tant il est vrai qu'à peu près tout le monde a un cœur dans le ventre, mais que bien peu de gens ont une tête sur les épaules. En effet, si le conflit de deux passions opposées est accessible à tous, c'est la minorité qui pourra suivre le développement logique d'un raisonnement.

Et, au théâtre, le verbe étant roi, on atteint le cœur surtout en passant par les oreilles.

L'auteur dramatique, pour citer [Henri] Ghéon une dernière fois, devra s'assurer s'il ne parle pas lui-même une autre langue que celle du public. Même gonflé de sens et débordant d'images, le langage qu'il emploiera devra être commun à tous. Qu'importe que le mot soit précis, la phrase normalement construite, si l'idée qu'il expose ou le sentiment qu'il exprime ne correspond à rien dans la pensée et le cœur du public.

John Addington Symmons dit, d'autre part, en parlant de l'époque élisabéthaine, la plus glorieuse assurément du théâtre anglais : « Ce qui fait que l'art dramatique s'éleva alors si haut, c'est que les auteurs vivaient et écrivaient en pleine sympathie avec tout le peuple. »

Le dramaturge à qui l'on ferait le reproche d'écrire un langage scénique trop populaire serait donc en droit de répondre, si ce langage est commun à ses personnages et si ces personnages sont bien de son peuple : « Changez la langue du public et mon texte se modifiera automatiquement dans le même sens. Autrement, comment l'homme de la salle pourrait-il, comme l'exige [Jacques] Copeau, *murmurer les mêmes paroles que l'homme de la scène, en même temps que lui et du même cœur que lui ?* »

D'ailleurs, n'est-il pas logique qu'à notre société sans théâtre le goût de la chose dramatique s'impose d'abord par la forme populaire, susceptible d'attirer tous les publics et de réunir dans une même émotion les grands et les petits, les riches et les pauvres, les ignares et les savants ?

Et quand cette immense cathédrale du théâtre sera élevée, d'autres alors pourront venir, qui bâtiront à l'intérieur de ses murs autant de chapelles où les plus

486 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

dévots, se détachant de la foule après le grand office dramatique commun à tous, iront s'agenouiller devant la niche de leur prédilection pour honorer à leur aise la divine poésie, la sainte littérature, la vénérable philosophie ou déposer tout simplement leur obole dans le tronc de la bienheureuse vulgarité.

Dans cette édification splendide, ce qui m'intéresse, moi, c'est la structure ; c'est le rude travail du maçon, qui doit d'abord asseoir les fondations, mais entend bien, si Dieu lui prête vie et force, s'élever lentement, d'une pierre à l'autre passée de maçon en maçon, parfaitement conscient de ce fait que les lignes du temple qu'il aide à construire, devront se dégager de leur lourdeur et s'affiner à mesure qu'elles monteront vers le ciel.

Si jamais j'abandonnais cette tâche pour une autre en apparence plus glorieuse, je n'oserais plus m'enorgueillir de la distinction que vous m'avez si généreusement conférée ce soir.

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique du samedi. Un parlement théâtral » (1949)¹¹⁷

Plusieurs artistes de théâtre, en ces derniers temps, amenés par la force des choses à laisser tomber la peau de leurs personnages pour parler en leur propre nom, se sont adressés directement au public par voie de harangues. Il y a eu, naturellement, M. Gratien Gélinas, et aussi, sur la scène du théâtre His Majesty's, M^{me} Eva Le Galienne et M. Joe-E. Brown.

M^{me} [Eva] Le Galienne, dont on n'a pas oublié à Montréal le magnifique *Aiglon* d'il y a une dizaine d'années, a parlé avant même de donner son spectacle.

Partie en croisade, a-t-elle dit en substance, contre la mécanisation de l'art dramatique, je veux signaler au cours de cette tournée des États-Unis et du Canada l'importance toujours primordiale au théâtre de l'élément humain. J'ai trouvé ici et là aux États-Unis des salles de 5 000 ou 6 000 places savamment aménagées pour servir le metteur en scène, mais où l'interprète est perdu. Me voici à Montréal, où j'aimerais revenir souvent. Mais on me dit qu'ici le théâtre ne marche pas... Et je me demande pourquoi... Vous n'avez pas de théâtre?... Mais en voici un, bien vieux, bien sympathique, dont les murs résonnent encore des grandes voix qui s'y sont faites entendre. Pourquoi est-il le plus souvent fermé ? Cette scène devrait être toujours occupée, non seulement par des troupes de tournée, mais par des artistes canadiens, de langue française et de langue anglaise, et cela chaque semaine...

Lundi soir dernier, c'était au tour de Joe-E. Brown, à la suite de la représentation de *Harvey*, de venir à l'avant-scène pour y faire un bon quart d'heure de bavardage aussi amusant que possible. Disant le plaisir qu'il avait à se retrouver à Montréal,

¹¹⁷ *La Presse*, vol. 65, n° 93, 5 février 1949, p. 37.

où il était venu jouer alors qu'il n'avait qu'une douzaine d'années, racontant des histoires et plaisantant avec la salle, il a insisté en dégageant la philosophie de *Harvey*, sur le plaisir que prend le comédien à faire rire.

C'est une belle philosophie que celle de *Harvey*, a-t-il dit. Elle peut se résumer ainsi : « Je me plais partout, avec tous. » C'est la philosophie qu'il faut à notre temps, à la recherche de la paix. Le rire est le remède à tous les maux. Dès que l'on rit ensemble, l'on se comprend, et cela mène à la tolérance. C'est pourquoi j'aime tant mon métier d'amuser les gens... Mais j'y pense, vous pouvez rentrer chez vous si vous voulez. De toute façon, vous n'avez pas payé pour m'écouter parler, mais pour voir *Harvey* !... Quant à moi, je reste. C'est que, voyez-vous, je suis « *stage-struck* » ; je ne peux jamais me décider à quitter le plateau...

Et l'assistance, sans bouger d'un poil, demeura là écoutant Joe-E. Brown, mais les yeux fixés sur le fauteuil que le comédien avait approché pour y faire asseoir, invisible toujours, son imaginaire lapin *Harvey*...

Le contact humain, voilà au théâtre, le premier principe. Joe-E. Brown, en somme, n'a fait qu'apporter la preuve de la justesse des propos tenus par Eva Le Galienne.

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique du samedi. Une entente cordiale » (1949)¹¹⁸

Il est entendu que l'on n'a pas à Montréal les scènes qui conviendraient à la métropole du Canada. Plusieurs projets, malheureusement différents, doivent, paraît-il, remédier à cela d'ici quelques années. Mais en attendant, pourquoi ne tire-t-on pas meilleur parti des disponibilités ?

Il est facile de constater que les scènes existantes ne sont pas toujours utilisées, qu'elles font relâche de nombreux soirs dans la saison, qu'elles restent en tous cas hermétiquement fermées à des troupes qui se cherchent d'un bout à l'autre de la ville un endroit pour répéter. Ces troupes vont généralement s'échouer dans quelque salle d'école, qui ne comporte naturellement aucun aménagement scénique pouvant faciliter la mise au point d'un spectacle. Les mêmes soirs, aux mêmes heures, il est courant que le Monument, le Gesù ou le théâtre des Compagnons restent obscurs. Pourquoi ne pas venir en aide aux troupes irrégulières qui se trouvent sans foyer ?

Ce manque d'entente, d'entraide, on le constate depuis longtemps, par exemple à propos des dates des spectacles. Il est normal qu'un imprésario, faisant venir un artiste du dehors, le fasse entendre à la date que celui-ci, en cours de tournée, peut accorder aux mélomanes montréalais. Ce qui fait que l'on ait dans la même semaine surabondance de concerts et de spectacles, alors que la semaine suivante reste

¹¹⁸ *La Presse*, vol. 65, n° 147, 9 avril 1949, p. 57.

488 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

presque sans attractions. Mais, que l'on ne s'entende pas entre artistes locaux, de concert et de théâtre, au point de se faire tort les uns aux autres, voilà qui est moins justifiable.

Pour les dates comme pour la disposition des rares scènes disponibles, il est bien à désirer que s'établisse enfin une sorte de Centrale où imprésarios, directeurs de troupes [et] artistes puissent se rencontrer et dresser ensemble le programme de la saison à venir, en recherchant autant que possible à diversifier les menus hebdomadaires et à répartir auditions et spectacles de façon à ne pas gaver le public. Du même coup, on pourrait trouver les moyens de permettre à chacun de tirer parti au maximum des disponibilités de plateaux et de scènes pour les répétitions et les représentations.

On ne verrait pas, alors, M. Robert Gadouas remettre d'une saison *Week-end* de Noël Coward, la Compagnie du Masque réduire ses soirées montréalaises, parce que la location d'une salle de répétitions obère trop son faible budget, [et] d'autres encore, sans doute, remiser leurs projets, faute de bon vouloir et d'esprit de camaraderie.

Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], « Chronique du samedi. De peine et de misère » (1950)¹¹⁹

On a pu, en parcourant *La Presse* d'hier, se faire une idée des progrès accomplis au Canada français depuis quelques années, dans à peu près tous les domaines. Du même coup, on aura pu constater que la scène est en quelque sorte notre Cendrillon, capable un soir de sortir dans le monde, de briller d'un éclat fugitif, pour devoir rentrer ensuite dans sa cuisine.

Alors que tant d'institutions, de groupements, de mécènes, de subsides ont partout accéléré nos progrès et stimulé nos hommes de talent à faire œuvre créatrice, stable, permanente, aucune scène de langue française n'a pu se maintenir dans une sécurité constante ; nos artistes en art dramatiques, auteurs, acteurs, metteurs en scène, ont dû travailler dans le risque et l'imprévisible, devant le plus souvent recourir à la radio pour vivre, et forcés ainsi eux-mêmes de reléguer le théâtre au second plan.

Le Conservatoire, pourtant fondé sous le nom de Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province, n'a pas, après huit ans d'existence, une seule classe d'art dramatique. Le ministère du Bien-Être et de la Jeunesse, succédant au Secrétariat de la province pour l'octroi de bourses d'études, n'en a accordé que deux, depuis 1946, en art dramatique. Et, si j'en juge par ce que m'ont dit cette semaine nos jeunes comédiens, ce n'est pas faute d'en avoir demandées, en accompagnant leur placet des meilleures recommandations, ce qui contredit singulièrement les renseignements que j'avais obtenus de Québec pour ma chronique de samedi dernier. Nos universités, peu pressées évidemment d'imiter les États-Unis, et

¹¹⁹ *La Presse*, vol. 66, n° 210, 24 juin 1950, p. 57.

celles des autres provinces du Canada, n'ont pas encore jugé bon d'ajouter à leur programme d'études des cours de composition dramatique. Enfin, pour revoir le tableau d'ensemble dans ses réalisations les plus pratiques, il ne se trouve pas, dans une ville comme Montréal, un seul théâtre moderne, complet, soutenu de saison en saison pour la pleine disposition de nos artistes. Et, lorsque revient chaque année le Festival dramatique national, la province de Québec est la moins prête, la moins fortement organisée pour représenter le théâtre canadien de langue française parmi les autres provinces anglophones.

C'est dire qu'il y a beaucoup à faire dans ce domaine. Seule, encore une fois, une action concertée de tous les intéressés peut mettre fin à l'apathie qui condamne chez nous l'art dramatique à vivoter.



Bibliographie de l'anthologie

- AFFICHEUR (L') [pseudonyme d'un auteur non identifié], « L'argot parisien », *Le Théâtre*, vol. 1, n° 1, 12 octobre 1903, p. 2.
- [ANONYME], « La sévère morale », *La Petite Revue*, 1^{er} janvier 1900, p. 136-137.
- « Le départ de Sarah », *La Croix*, 9 décembre 1905, p. 1.
 - « Amateuriana », *L'Amateur*, vol. 1, n° 1, 1^{er} avril 1911, p. 4.
 - « Aux cercles dramatiques » *L'Amateur*, vol. 1, n° 1, 1^{er} avril 1911, p. 4.
 - « Théâtre National », *L'Amateur*, vol. 1, n° 1, 1^{er} avril 1911, p. 4.
- ARCHAMBAULT, Joseph-Sergius [voir PALMIERI]
- BADREUX, Jean [voir Henry ROULLAUD]
- BARBEAU, Marius, « Préface », dans *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919 / sous les auspices de la Société historique de Montréal et de la Société de folklore d'Amérique (section de Québec)*, Montréal, G. Ducharme libraire-éditeur, 1920, p. 1-6.
- BARBEAU, Victor [sous le pseudonyme de TURC], « Critique théâtrale. La faillite de l'art ? », *Le Nationaliste*, Montréal, 16 mai 1915, p. 3.
- [sous le pseudonyme de TURC], « Le règne du muffle », *Les Cahiers de Turc*, n° 1, série 1, Montréal, Roger Maillet (éditeur), 1^{er} octobre 1921, p. 15-20.
 - [sous le pseudonyme de TURC], « Une triple leçon », *Les Cahiers de Turc*, n° 5, Montréal, Ludovic Auger (éditeur), 1^{er} février 1922, p. 35-38.
- BARIL, Joseph, « Au théâtre. Au National : *Simone*, trois actes de M. Eugène Brieux ; *Le Prétexte*, comédie en deux actes de M. Daniel Riche », *L'Action*, 22 février 1913, p. 4.
- BÉGIN, Joseph, « Les théâtres de Montréal », *La Croix*, 20 novembre 1909, p. 1.
- BÉRAUD, Jean [pseudonyme de Jacques LAROCHE], « Chronique théâtrale. Situation à exploiter », *La Presse*, vol. 46, n° 215, 28 juin 1930, p. 49.
- « Chronique théâtrale. Le Conservatoire Lassalle », *La Presse*, vol. 49, n° 59, 24 décembre 1932, p. 43.
 - « Chronique théâtrale. Accord nécessaire », *La Presse*, vol. 49, n° 176, 13 mai 1933, p. 53.
 - « Chronique théâtrale. Les groupes d'amateurs », *La Presse*, vol. 51, n° 128, 16 mars 1935, p. 39.

492 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

- « Chronique du samedi. Accordons les violons... », *La Presse*, vol. 53, n° 261, 21 août 1937, p. 35.
 - « Chronique du samedi. Et l'art dramatique ? », *La Presse*, vol. 54, n° 54, 18 décembre 1937, p. 37.
 - « Pour un théâtre national », dans *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1942 [1936], p. 185-227.
 - « Chronique du samedi. Le *Front* de Fridolin », *La Presse*, vol. 59, n° 107, 20 février 1943, p. 35.
 - « Chronique du samedi. Un parlement théâtral », *La Presse*, vol. 65, n° 93, 5 février 1949, p. 37.
 - « Chronique du samedi. Une entente cordiale », *La Presse*, vol. 65, n° 147, 9 avril 1949, p. 57.
 - « Chronique du samedi. De peine et de misère », *La Presse*, vol. 66, n° 210, 24 juin 1950, p. 57.
- BESSETTE, Arsène, « Nos théâtres français », *Le Combat*, 8 novembre 1903, p. 1.
- « La critique », *Le Combat*, 29 novembre 1903, p. 1.
- BOHÈME [pseudonyme d'un auteur non identifié], « Mieux que de la bonne volonté », *Comœdia*, vol. 1, n° 1, 14 décembre 1920, p. 13.
- CHARBONNEAU, Jean, « Causerie théâtrale. Le Conservatoire d'art dramatique », *Le Terroir*, 1909, p. 60-64.
- CHARBONNEAU, Robert, « Le théâtre nouveau », *La Relève*, vol. 1, n° 2, 1934, p. 15-18.
- « L'homme dans le théâtre », *La Relève*, vol. 1, n° 6, 1934, p. 140-145.
- CIRCÉ-CÔTÉ, Éva [sous le pseudonyme de FANTASIO], « La scène et l'écran. Le plus grand four », *La Revue moderne*, vol. 16, n° 5, mars 1935, p. 10.
- [sous le pseudonyme de FANTASIO], « La scène et l'écran. Faisons le point », *La Revue moderne*, vol. 16, n° 7, mai 1935, p. 10.
- COMTE, Gustave, « Notes d'art », *Les Débats*, 3 décembre 1899, p. 3.
- « L'Art et les artistes. Le public est-il juge en matière théâtrale ? – L'erreur des directeurs ; une amélioration qui s'impose », *Le Passe-Temps*, vol. 15, n° 382, 13 novembre 1909, p. 507-508.
 - « L'Art et les artistes. Ce que nous pourrions faire si nous le voulions », *Le Passe-Temps*, vol. 17, n° 431, 30 septembre 1911, p. 364.
 - « L'Art et les artistes. Un préjugé qu'il faut tuer. À propos d'une causerie de M. Paul-G. Ouimet », *Le Passe-Temps*, vol. 17, n° 434, 11 novembre 1911, p. 424.
- DAGENAIS, Pierre, « Ce que sera L'Équipe », *Le Jour*, 5 décembre 1942, p. 7.

- « Avant-propos », programme de L'Équipe pour la production *Les Fiancés du Havre*, Montréal, 1947, p. 1, 5, 11 et 12.
- DEPLANS [voir Charles HOLMES].
- DESPRÉZ, Jean [pseudonyme de Laurette LAROCQUE-AUGER], « En avant, le théâtre ! La critique », *Radiomonde*, vol. 2, n° 41, 28 septembre 1940, p. 3.
- « D'une scène à l'autre. La critique », *Radiomonde*, vol. 5, n° 31, 17 juillet 1943, p. 4.
- DIESKHAU, Gaston, « Le théâtre. M. de Féraudy. M. Taschereau et la subvention du gouvernement pour un théâtre français », *La Lyre*, vol. 1, n° 2, novembre 1922, p. 27-28.
- DIRECTION (LA) [Georges-Henry ROBERT était le directeur de ce périodique], « L'Amateur », *L'Amateur*, vol. 1, n° 1, 1^{er} avril 1911, p. 1-2.
- DORÉ, Fernand, « Intention et intentions », *Parvis et Tréteaux*, janvier 1946, p. 5-17.
- DUGAS, Marcel [sous le pseudonyme de TURC], « Chronique théâtrale. Cabotins ! Édouard Pailleron », *Le Nationaliste*, 6 février 1910, p. 3.
- [sous le pseudonyme de TURC], « En marge du théâtre. MM. Ernest Tremblay, Alazet... et nous », *Le Nationaliste*, 13 février 1910, p. 3.
- [sous le pseudonyme de Marcel HENRY], « La beauté du diable. MM. Jules Mary et E. Bochard », dans *Le théâtre à Montréal. Propos d'un huron canadien*, Paris, Henri Falque éditeur, 1911, p. 41-49.
- DUHAMEL, Roger, « Simone à l'Arcade », *Radiomonde*, vol. 9, n° 8, 1^{er} février 1947, p. 6.
- DULIANI, Mario, « Quelques "trucs" du comédien », dans *La fortune vient en parlant*, Montréal, Les Éditions Fernand Pilon, 1948, p. 73-85.
- FANTASIO [voir Éva CIRCÉ-CÔTÉ]
- GÉLINAS, Gratien, « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, Nouvelle série, vol. 3, n° 3, 1949, p. 32-42.
- GRIGNON, Claude-Henri [sous le pseudonyme de VALDOMBRE], « De Gide à Dieu ou Ghéon et l'abîme », *Les Cahiers des Compagnons*, numéro consacré à Henri Ghéon, vol. 1, n° 3, janv.-fév. 1945, p. 93-98.
- HENRIOT, Étienne, « Les bienfaits du théâtre », *L'Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, 1908, p. 26-27.
- HOLMES, Charles [sous le pseudonyme de DEPLANS], « Tribune libre. Raffles et... Raffles », *Le Bulletin*, 3 novembre 1907, p. 2.
- HOULÉ, Léopold, « Notre théâtre et la critique », *Mémoires de la Société royale du Canada*, vol. 1, t. XXXV, section I, Ottawa, mai 1941, p. 77-90.

494 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

- « Retour des classiques », *Mémoires de la Société royale du Canada*, vol. 3, t. XXXVI, section I, Ottawa, mai 1942, p. 59-69.
- JÉHIN-PRUME, Jules, « Causerie artistique », *Le Monde illustré*, vol. 17, n° 861, 3 novembre 1900, p. 423.
- LA BATUT, E. de [pseudonyme d'un auteur non identifié], « Peut-il y avoir un théâtre canadien ? », *Comœdia*, vol. 1, n° 1, 14 décembre 1920, p. 3.
- LAFORTUNE, Ernest, « La censure théâtrale », *Le Nationaliste*, 7 janvier 1906, p. 1.
- LAROCHE, Jacques [voir Jean BÉRAUD]
- LAROCQUE-AUGER, Laurette [auteure qui a publié sous le pseudonyme de Jean DESPRÉZ]
- LASSALLE, Eugène, « Le théâtre et ses dangers », dans *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 30-35.
- « Un théâtre national à Montréal », dans *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 36-46.
- « Le comédien à la ville », dans *Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 84-88.
- LE FRANC, Marie, « L'Abbé Constantin », *Le Nationaliste*, 1^{er} avril 1906, p. 4.
- LEGAULT, Émile, « Théâtre populaire », *L'Action nationale*, vol. 11, n° 6, juin 1938, p. 514-521.
- « Grandeur et misère du théâtre », *Douze conférences. Revue du Club musical et littéraire de Montréal*, vol. 2 : saison artistique 1941-1942, 1942, p. 28-40.
- « Vérisme et poésie au théâtre », *Douze conférences. Club musical et littéraire de Montréal*, vol. 3 : saison 1942-1943, 1943, p. 75-89.
- « Le théâtre qu'il nous faut », *Amérique française*, vol. 2, n° 8, Montréal, juin 1943, p. 27-35.
- « Nous sommes des artisans », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 2, nov.-déc. 1944, p. 33-35.
- « Répertoire. Jeu dramatique improvisé », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 1, n° 5-6, mai-août 1945, p. 185-186.
- LETONDAL, Henri [sous le pseudonyme de FABRIO], « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, vol. 2, n° 24, octobre 1924, p. 9.
- [sous le pseudonyme de FABRIO], « Le mois théâtral », *La Lyre*, vol. 4, n° 48, janvier 1927, p. 23-24.
- MAGISTER [pseudonyme d'un auteur non identifié], « La Saint-Jean-Baptiste », *Le Réveil*, 18 février 1899, p. 325-326.

- MARSIL, Tancredè, « Deux artistes de chez nous ! », *Le Nationaliste*, 7 mai 1911, p. 1.
- MASSICOTTE, Édouard-Zotique, « Les *Soirées de Famille* », *Le Monde illustré*, 17 février 1900, p. 675.
- MAYRAND, Zéphirin, « Causerie. Nos théâtres », *Le Monde illustré*, 4 novembre 1899, p. 419.
- MONTIGNY, Louvigny de, « Le mouvement littéraire », *Le Nationaliste*, 20 mars 1904, p. 2.
- « M. Gauvreau et les droits d'auteur. Interview du propriétaire du Théâtre National Français », *Le Nationaliste*, 25 septembre 1904, p. 3.
 - « Préface », dans *Les Boules de neige*, Montréal, Librairie Déom Frères, 1935, p. VII-XXIV.
- NARCISSE [voir Georges-Henry ROBERT]
- PALMIERI [pseudonyme de Joseph-Sergius ARCHAMBAULT], « La régie du théâtre », dans *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 48-51.
- « L'art de lire », dans *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 51.
 - « Les cabotins », dans *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 51-54.
 - « Être acteur », dans *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 54-57.
 - « L'acteur de la radio et l'acteur de la scène », dans *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 57-55.
 - « L'artiste d'antan et le contemporain », dans *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 59-61.
 - « L'auteur et l'acteur », dans *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 62-64.
 - « L'acteur doit-il être intelligent ? », dans *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 64-66.
- PELLETIER, Frédéric, « La vie musicale. Un ministère des Beaux-Arts. – Devrait-il être institué par le gouvernement fédéral ou par les gouvernements provinciaux ? – Le chant choral. – La grande harmonie. – Deux pièces trop oubliées », *Le Nationaliste*, 13 octobre 1912, p. 3.
- POQUELIN, Baptiste [voir Roger VALOIS]
- RAYMOND, Louis-Marcel, « Un Canadien à Paris. Le 3 novembre 1945 », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 3, n° 1, janvier-février 1947, p. 5-6.

496 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

- ROBERT, Georges-Henry [auteur présumé], « Le théâtre », *Le Théâtre*, vol. 1, n° 1, 12 octobre 1903, p. 1.
- [auteur présumé sous le pseudonyme de NARCISSE], « La protection des artistes », *Le Théâtre*, vol. 1, n° 2, 19 octobre 1903, p. 1.
 - « Lettre de l'éditeur à M. Germain Beaulieu », *L'Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, 1908, p. 5-6.
- ROULLAUD, Henry [sous le pseudonyme de Jean BADREUX], « *Quo vadis ?* », *Les Débats*, vol. 2, n° 83, 30 juin 1901, p. 3.
- ROUX, Jean-Louis, « Les monstres sacrés », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 2, n° 5-6, octobre-décembre 1946, p. 102-117.
- SULTE, Benjamin, « L'ancien théâtre canadien », *L'Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, 1908, p. 50-56.
- TREMBLAY, Ernest, « Notre théâtre. Histoire de sa fondation », *Le Terroir*, [s.d.] 1909, p. 205-214.
- « Feuillet théâtral », *Le Pays*, 22 janvier 1910, p. 4.
 - « Feuillet théâtral », *Le Pays*, 2 avril 1910, p. 2.
- TREMBLAY, Rémi, « Le théâtre français au Canada », *L'Annuaire théâtral*, vol. 1, n° 1, 1908, p. 47-48.
- TURC [voir Victor BARBEAU et Marcel DUGAS]
- VALDOMBRE [voir Claude-Henri GRIGNON]
- VALOIS, Roger [sous le pseudonyme de Baptiste POQUELIN], « Chronique théâtrale. Au National *Les affaires sont les affaires* de M. Octave Mirbeau – Aux Nouveautés *Le Mariage de M^{lle} Beulemans* de MM. Fesson et Wicheler », *Le Pays*, 25 octobre 1913, p. 9.
- [sous le pseudonyme de Baptiste POQUELIN], « Au National. *Le Voleur* de M. Henr[y] Bernstein », *Le Pays*, 19 décembre 1914, p. 9.

Avis éditorial

La collection « Paragraphes » s'est trouvée dans l'impossibilité de retracer les détenteurs de droits d'auteur ou d'obtenir une réponse de leur part pour quelques-uns des articles de périodiques ou des extraits d'ouvrages reproduits dans cette publication. Avis est ici donné aux ayants-droit de se manifester, le cas échéant, à l'adresse de courriel suivante : paragraphes@umontreal.ca

Index des périodiques

Amérique française, 22, 171, 189, 415, 479
Art dramatique, 355, 356

Bleu et or, 166

Châtelaine, 123
Comœdia, 85, 92-95, 105, 106, 309-311
Confidences, 138

Equity Magazine, 393

Histoire sociale / Social History, 141

Jeu, cahiers de théâtre, 23, 29

La Croix, 60, 61, 63, 64, 233, 264
L'Action, 60, 62, 71, 75, 81, 82, 288
L'Action française, 440
L'Action nationale, 170, 187, 354
La Gazette littéraire, 338
L'Album universel, 62, 74
La Lyre, 13, 85, 92, 95-98, 105, 106, 316, 319-321
L'Amateur, 13, 86-90, 92, 94, 278-280
L'Année sociologique, 31
L'Annuaire théâtral (1908), 12, 13, 85, 86-91, 94, 105, 106, 240, 241, 243-245, 363, 364
L'Annuaire théâtral (1985-), 16, 19, 51, 99, 185, 188
La Nouvelle Relève, 170, 187
La Petite Illustration, 319
La Petite Revue, 60, 61, 212
La Presse, 8, 11, 30, 31, 34, 36, 43, 49-56, 58, 59, 62, 72, 265, 274, 309, 323-325, 327, 346, 350, 352, 414, 486-488
La Relève, 38, 39, 99, 132, 328, 331
La Revue bleue, 93
La Revue canadienne, 362, 369

498 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

La Revue du théâtre, 13

La Revue moderne, 8, 14, 109, 111-113, 120-131, 133-135, 137-139, 344, 348

La Revue populaire, 8, 14, 109, 111-122, 129, 133-137, 139

L'Autorité, 60, 75

L'Avenir, 67, 177

La Vie artistique, 85, 86, 240

Le Bulletin, 60, 70, 74, 238, 272

Le Canada, 37, 38, 42-44, 50, 79, 323

Le Canada français, 364

Le Canadien, 60, 63

Le Carillon canadien, 95

L'École canadienne, 191

Le Combat, 60, 71, 223, 225

Le Devoir, 15, 39, 50, 51, 62, 75, 76, 182, 283, 285

Le Haut-Parleur, 56

Le Jour, 171, 187, 189, 193, 404

Le Journal des théâtres, 85, 86, 240

Le Monde illustré, 60, 62, 65-67, 69, 74, 210, 214, 216

Le Nationaliste, 58, 60, 62, 63, 71-79, 177, 227, 231, 235, 237, 267, 270, 274, 280, 283, 285, 294

L'Entr'acte, 85, 86, 240

Le Passe-Temps, 60, 67, 74, 75, 83, 261, 282, 283

La Patrie, 8, 11, 34-41, 47, 48, 50, 58, 59, 171, 214, 235, 236, 243

Le Pays, 41, 46, 60, 74, 75, 78-81, 266, 270-272, 290, 292

Le Quartier latin, 155

Le Rappel, 60, 63, 69, 70, 74

Le Réveil, 60, 61, 209

Le Samedi, 60, 114

Les Cahiers des compagnons, 14, 85, 98-104, 106, 182, 188, 192, 436, 439, 444, 451, 470

Les Cahiers de Turc, 77, 97-99, 311, 314, 323, 366

Les Carnets viatoriens, 98, 99, 170

Les Débats, 60, 67-69, 71, 74, 177, 211, 217

Les Études, 357

Le Soleil, 233, 234

L'Étudiant, 376

Le Taon, 85

- Le Temps*, 362, 440
Le Terroir (1909), 171, 172, 174, 175, 183, 197, 252, 254, 266
L'Étincelle, 85, 86, 240
Le Théâtre, 12, 86-88, 90, 92, 94, 220, 221, 223, 240
L'Événement, 233, 234
L'Illustration nouvelle, 43, 44, 49
L'Œil en coulisse, 85
L'Opinion, 60
- Magazine de Québec*, 251
- National*, 78
New York Times, 163
New York Herald Tribune, 163
New York World, 386
Nouvelle Revue Française, 102
- Parvis et tréteaux*, 85, 103-106, 446
Petit Journal, 11
Pratiques, 61
Pratiques théâtrales, 18
- Radiomonde*, 8, 14, 15, 42, 141-167, 358, 421, 431, 435, 471
Recherches sociographiques, 33, 112
Relations, 160
Revue du Canada français, 365
Revue hebdomadaire, 363
- Social History / Histoire sociale*, 141
- Télé-Radiomonde*, 141
The Gazette, 58
The Journal of American Folk-Lore, 308
Times, 378
- Une semaine dans le Monde*, 482

500

Index des titres d'œuvres et d'ouvrages critiques

350 ans de théâtre au Canada français, 53, 176, 186
1937 : un tournant culturel, 17

A. E. O. U. HEIN !, 76, 269, 270

Abraham's Plains, 251

À chacun sa vérité, 23

À côté du bonheur, 227

Acté, 217

Aiglon, 486

Altitude 3200, 404

Antigone, 256, 267, 375, 400, 483

A Realist in the American Theater, 65

Arsène Lupin, 79

Asmodée, 471

Athalie, 49, 256, 266, 374, 375

Aux feux de la rampe, 369

Aurore, l'enfant martyr, 46, 379

Avez-vous tué ?, 320

A Woman Killed with Kindness, 449

Baisers perdus, 332, 333

Bataille de dames, 348

Bien-être, 19

Bien fol qui s'y fit, 369

Blanchette, 471

Bohemians and Critics, American Theater Criticism in the Nineteenth Century, 66

Books and Theatres, 458

Boutades et rêveries, 243

Britannicus, 49, 374, 379, 379

Cabotins !, 267

Candide, 322, 364

Caprices poétiques, 243

Ce que pensent les fleurs, 366

- César Girordot*, 258
Charles Lemoyne, 366
Chérubin 1930, 369
Chifforton, 332, 333
Christophe Colomb, 331, 426, 427
Cinq grandes odes, 447
Colas et Colinette, 250, 251, 365
Comédiens et amateurs. Le théâtre et ses dessous, 16, 172, 175, 182-184, 296, 298, 302
Comment on écrit l'histoire, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, 8
Consultation gratuite, 366
Coup d'aile et coup de bec, 243
Critères esthétiques et jugement de goût, 24
Cyrano de Bergerac, 272, 273, 374, 376
- Dernier jour d'un condamné à mort*, 222
Deux paires de bretelles, 116
Dialogues, 375
Dictionnaire des jeux scéniques du Québec au XX^e siècle, 20
Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, t. II : 1900-1939, 73
Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, 16
Dollard des Ormeaux, 36, 357, 369
Don Juan, 330
Douze conférences (1941-1942), 188, 396
Douze conférences (1942-1943), 187, 405
- Embarras d'un chercheur de lot*, 228
Émigré de luxe, 426
En avant marche !, 294
En canot, 228
En livrée, 366
En manche de chemise, 116
Entrée des artistes, 458
Erreur n'est pas compte, 366
Esther, 374, 375, 397
...et je suis resté au Québec..., 171, 404
Étude bibliographique, 365
Étude sur Corneille, 373

502 *Écrits sur le théâtre canadien-français**Étude sur le Petit Séminaire de Montréal*, 374*Étude sur les poètes canadiens*, 368*Étude sur le théâtre*, 375*Étude sur le théâtre au Canada*, 363*Faits divers*, 228*Fatenville*, 366*Faust*, 212*Félix Poutré*, 211, 368, 386*Formes et fonctions discursives dans les écrits sur le théâtre à Montréal :*
1900-1950, 7, 32*François de Bienville*, 366*Fred*, 369*Fridolin*, 135-136*Fridolinades*, 16, 23, 132, 479*Fridolinons*, 144, 414, 479*Gabrielle*, 368*Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, 12, 110, 132*Grabouillet*, 369*Grâce de Dieu*, 256*Griphon ou la vengeance d'un valet*, 366*Haine*, 97, 320*Hamlet*, 332, 378, 483*Harpagon*, 408, 416*Harvey*, 486, 487*Hedda Gabler*, 23, 473*Héraclius*, 246*Hernani*, 374*His History of the Philadelphia Stage, Between the Years 1749-1855*, 66*Histoire de la littérature canadienne*, 364*Histoire de la littérature canadienne-française*, 365*Histoire de l'Amérique septentrionale*, 340*Histoire de l'édition au Québec au XX^e siècle. Le temps des éditeurs : 1940-*
1959 (vol. 2), 30*Histoire des arts du spectacle en France*, 16*Histoire des Canadiens français*, 245

Histoire du Québec contemporain. De la confédération à la crise, 33
History of Theatrical Art, 461

Idéologies au Canada français 1900-1929, 111
Il ne faut pas désespérer de rien, 366
Initiation à l'art dramatique, 11, 30, 31, 54, 197, 380
Intérieurs du Nouveau Monde, 132

Jeanne d'Arc au bûcher, 163, 438
Je t'aime, je ne t'aime pas, 370
Jeunesse, 80
Job, 330
Jonathas, 370, 379
Jonathas et David, 249
Joseph Prud'homme, 364
Journal, 440, 441
Journal des Jésuites, 245, 246

La Bataille de la Marne, 330, 454
L'Abbé Constantin, 237-238
La Beauté du diable, 274
La Bergère au pays des loups, 399
La Bête féroce, 274
La Bible, 441
La Bonne Parole, 369
La Bouée, 360, 366
L'absence du maître, 174
La Carte postale, 366
La civilisation des mœurs, 46
La Cloche du soir, 369
La Comtesse d'Escarbagnac, 251
La Conscience d'un prêtre, 76
La Cour de justice, 228
La Création du monde, 76, 449
La Dame aux camélias, 269, 377
La Dame de chez Maxim', 266
La Dame de Saint-Tropez, 312
La Donation, 366

504 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

- La Farce du pendu dépendu*, 399
La Femme du marin, 308
La Femme d'un peuple, 362
La Femme X, 315
La Fille de Roland, 256, 267, 375
La Fille du sultan, 399
La Fin du jour, 455
La Flambée, 319
La fortune vient en parlant, 184, 185, 473
La joie fait peur, 348
La Justice des hommes, 228
La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise, 83
La Légende de l'homme à la cervelle d'or, 336
La Massière, 263
L'Ami Fritz, 116, 215
L'Âne de Buridan, 292
L'Anglomanie, 251
L'Annonce faite à Marie, 330
La Nuit des rois, 101
La Passion, 90, 483
L'apolitisme des idéologies québécoises. Le grand tournant de 1934-36, 38
La presse féminine, 113, 138
La presse féminine et le rôle social de la femme, 119
La presse québécoise des origines à nos jours, 71, 86, 95
La Rafale, 81, 345
La République mondiale des lettres, 23
La Réussite, 164
La Robe rouge, 266, 269, 288, 471
L'Art du théâtre, 18, 481
L'Artiste, 258
La Ruse de Colinette, 228
La Sorcière, 236
La Tentation d'un ange, 320
Latude ou 35 ans de captivité, 72
L'Auberge du numéro 3, 366
L'Autre Motif, 348
L'Avare, 374
L'avènement de la modernité culturelle au Québec, 32, 47

- L'Aventurière*, 368
La vie littéraire au Québec, t.V, 176
La vie littéraire au Québec, t. VI, 13
La Vierge, 210
La Vierge folle, 81
La Viveuse et le moribond, 155
L'Avocat, 471
La Voleuse de chapeaux, 320
Leaning on Betty, 352
L'Eau de vie, 443
Le Barbier de Séville, 251
Le Bonhomme Jadis, 348
Le Bourgeois gentilhomme, 269
Le Brigand, 366
Le burlesque québécois et américain, 46
Le Cabinet n° 13, 228
Le Canard sauvage, 333
Le Capitaine Fracasse, 116
Le catéchisme expliqué des provinces ecclésiastiques de Québec, Montréal et Ottawa, 480
Le Cavalier de France, 70
L'Échange, 375, 480
Le Chant d'adieu, 288
Le Chant de fraternité, 288
Le Chapeau d'un horloger, 348
Le Choix, 50
Le Cid, 246, 364, 385
Le Cœur dispose, 292
L'École des femmes, 43
Le Comédien et la grâce, 330
Le Député d'Ungava, 369
Le Dernier Bateau des boulevards parisiens, 319
Le Dieu vivant, 49, 399
Le Dompteur, 258
Le Drapeau de Carillon, 360, 366
Le Fils de Gamelon, 375
Le Gendre de Monsieur Poirier, 215
Le Jeu de celle qui la porte fit s'ouvrir, 357

506 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

- Le Jeu de saint Laurent du fleuve*, 49, 399, 442
Le Jeune Dieu, 369
Le Jeune Latour, 364, 386
Le Jeu retrouvé, 103
Le Jongleur de Notre Dame, 82
Le Maître de forges, 73, 238, 363
Le Malade imaginaire, 215
Le Mariage à la Gaumine, 228
Le Mariage de M^{lle} Beulemans, 80, 290-292
Le Martyr de la rue Craig, 97, 320
Le masque et l'encensoir, 447
Le Médecin malgré lui, 251
Le mélodrame, 377
L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930, 55
Le Misanthrope, 49, 374, 379, 408, 416, 483
Le Monde où l'on s'ennuie, 267
Le monument inattendu. Le Monument-National 1893-1993, 180
Le Mortel baiser, 310
Le Mystère de la messe, 49, 379, 399
L'Endormi, 464
L'Enfant de l'amour, 312, 315
Le Noël sur la place, 49, 379, 399
L'Envers du rideau, 228
Le Pain dur, 330
Le Paradis perdu, 210
Le Pardon du gentilhomme, 228
Le Pauvre sous l'escalier, 441
Le Petit Café, 292
Le Plus Bel Amour, 48, 369
Le Point de mire, 266
Le Presbytère en fleurs, 143, 197, 348, 369, 370
Le Prétexte, 288, 290
Le Puisatier, 475
Le Refuge, 80
Le nouveau du théâtre au Canada français, 186
Le Repentir, 228
Le Retour de l'enfant prodigue, 439

- Le Roman d'un jeune homme pauvre*, 258
Le Ruisseau, 312
Le saint Laurent du fleuve, 379
Les Affaires, 290
Les affaires sont les affaires, 80, 290, 291, 388
Les Ailes cassées, 365
Les Anciens Canadiens, 143
Le Sang d'un poète, 453
Les Apaches du grand monde, 274
Les Avariés, 314, 471
Les Belles-Sœurs, 79
Les Boules de neige, 170, 176-177, 197, 335, 342, 365, 366, 369
Les Caves, 440
Les cinq paradoxes de la modernité, 45
Les Comédiens italiens, 461
Les deux font la paire, 348
Les Deux Gosses, 274
Les Deux Noblesses, 78
Les Deux Orphelines, 312, 315, 368, 377, 386
Les Dopés, 310
Le Secret, 332-334
Le Secret de la Carmélite, 379
Les Enfants terribles, 464
Les Entrailles, 19
Les Faux Brillants, 366, 368, 386
Les Faux Monnayeurs, 440
Les Femmes savantes, 49, 373, 375, 379
Les Fiancés du Havre, 171, 193-194, 467
Les Hommes nerveux, 228
Le Signe de la Croix, 279
Les Jeux de l'enfer et du ciel, 441
Les Mal Aimés, 470
Les Manifestes électoraux, 279
Les Misérables, 222
Les Monstres sacrés, 452
Les Mystères de Paris, 222
Les Noces d'Attila, 256
Les Nourritures terrestres, 439, 441

508 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

- Les Oiseaux de neige*, 368
Le Soulier de satin, 330, 332, 464
Les Pantins, 228
Les Remplaçantes, 288
Les Républicains français, 251
Les Secrets de l'aveugle, 159
Les Sept Paroles du Christ, 210
Les Sœurs jumelles, 319
Le Supplice d'une cuisinière, 97, 320
Le Testament de César Girodot, 258
Le théâtre à Montréal. Propos d'un huron canadien, 73, 274
Le théâtre d'Henry Bernstein, 22
Le Théâtre populaire, 190
Le tragique quotidien, 18
Le Train de plaisir, 375
Le triple jeu de l'art contemporain, 24
Le Troisième Front du rire, 414, 415
L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914, 24, 29
Le Viol de Lucrece, 454
Le Voleur, 77, 292, 294, 334
Le Voyage de Monsieur Perrichon, 256, 258
Le Vray procès de Jeanne d'Arc, 163
L'Exaltation de la croix, 449
L'histoire du théâtre au Canada, 47, 359, 371
L'Homme né de la guerre, 442
Liliom, 193
L'Imitation, 369
L'Impromptu de Versailles, 465,
L'Impromptu de Paris, 409, 417, 481
L'Intendant Bigot, 366
L'Intransigeant, 243
L'œuvre d'art vivant, 18
L'Ombre de Samuel, 249
Lonesome Tunes, 304
Longues figures, 439
L'Otage, 330, 408, 416, 417
Lot in Sodom, 453
Lucas et Cécile, 251

Lucrèce, 330

Macbeth, 378

Madeleine, 360, 366

Maîtresse du roi, 322

Maria Chapdelaine, 339, 382

Marie-Claire, 369

Marie Didace, 143

Marie-Jeanne, 362

Marius, 395, 475

Martine, 159

Martyre, 258

Matin d'exode, 369

Matines et laudes, 369

Mauvais garçons, 222

Mélusine, 307, 308

Mémoires de la Société royale du Canada, 359, 371

Mémoire sur les mœurs, coutumes et religion des sauvages de l'Amérique septentrionale, 340

Ménestrel, 308

Mensonge mortel, 320

Mère et martyre, 280

Mes souvenirs de théâtre, 16, 178-181, 423, 425, 426, 428, 430, 431, 433, 435

Michel Strogoff, 279

Mithridate, 248, 373

Montcalm, 369

Montréal à la cloche, 35

Montréal en strike !, 79

Mourons, 228

Mozart, 98, 322

Mystère de la Rédemption, 223

Nature et transformation du journalisme. Théorie et recherche empirique, 61

Nicomède, 248

Noé, 330-332, 454, 464

Nous divorçons, 366

510 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Occupe-toi d'Amélie, 266

Œdipe roi, 400, 408, 416

Ohé ! Ohé ! Françoise !, 79, 270

Olivar Asselin et son temps, 67

Orphée, 464

Othello, 155, 483

Pain, 441

Paludes, 439

Papineau, 360, 367

Paradoxe sur le comédien, 466

Partis pris, 442

Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues, 109,
111, 122

Paye Baptiste !, 82

Péché de femme, 162

Petit bonhomme, 250

Peuple sans histoire, 366

Phèdre, 72, 385, 483

Phi-Phi, 314

Place à l'amour, 228

Plots and Playwrights, 316

Point de fête sans lendemain, 369

Polichinelle, 165

Polyeucte, 218, 376, 408, 416

Primerose, 291

Querelle de voisin, 228

Qu'est-ce que le contemporain ?, 7

Quo vadis ?, 58, 68, 69, 217, 218, 220

Rabagas, 256

Raffles, 70, 238, 239

Rancune, 366

Réflexions d'un comédien, 482

Réflexions d'un marchand de tableau, 137

Refus global, 19

Relations, 340

Index des titres d'œuvres et d'ouvrages critiques 511

Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970, 142

Résurrection, 274

Richard III, 330, 332

Roi des oubliettes, 244

Roman comique, 222

Romeo and Juliet, 23

Rouge et bleu, 366

Rudens, 375

Ruptures et constantes – Quatre idéologies du Québec en éclatement, 38

Ruy Blas 38, 162, 258

Sacrifices d'Abraham, 249

Sa fille, 291

Sapho, 236

Sauvés de la mer, 274

Scampolo, 149, 159

Sévérité, 348

Shenandoah, 395

Shore Acres, 395

Silhouettes de journalistes. Vedettes et simples troupiers – sans fiel et sans fard. Aussi, souvenirs d'un imprimeur, Le Devoir à une époque mouvementée, 75-76

Simone, 159, 288, 289, 471, 472

Soirées de famille, 57, 90, 174, 175, 178-181, 209, 211, 214-216, 252, 259-261, 270, 308, 365

Son père, 291

Souriante madame Beaudet, 464

Sous les bois, 366

Tampon de Capiston, 148

Tartuffe, 94, 248, 395, 408, 416

Temps de vivre, 186

The Changeling, 449

The Inspector General, 23

Théâtre au programme. Panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au XX^e siècle, 8

Théâtre québécois I, 132,133

512 *Écrits sur le théâtre canadien-français*

Théâtre québécois et canadiens-français. Trajectoires et territoires, 55

Tit-Coq, 132, 165, 187-188, 194, 480

Tovaritch, 161, 352

Trahison, 97, 320

Traité de la prosodie française, 247

Trente arpents, 143

Turelure, 409

Un bonheur en attire un autre, 366

Un Canadien à Paris, 103, 470

Un revenant, 243

Une chambre à deux lits, 279

Une chasse à la veuve, 228

Une heure de garde, 369

Une peur rouge, 228

Un fils à tuer, 165

Un homme, 369

Un homme et son péché, 144, 478

Un jeune homme nerveux, 368

Une volupté nouvelle, 228

Variations sur trois thèmes, 54

Vautrin, 222

Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice, 304

Vendetta, 228

Vengeance, 97, 320

Véronica, 360, 365-369

Victor Barbeau. Un réseau d'influences littéraires, 75

Vie de famille, 144

Vildac, 244

Waldstein, 228

Week-end, 488

TABLE DES MATIÈRES

Gilbert David Présentation Les écrits contemporains sur un théâtre inchoatif. Essai de relecture du théâtre canadien-français	7
Écrits sur le théâtre canadien-français : études	27
Yves Jubinville Le prix du théâtre La critique dramatique dans la presse quotidienne à Montréal entre 1900 à 1950	29
Hervé Guay Un canal étroit Le théâtre dans les hebdomadaires montréalais (1898-1916)	57
Maggie Dubé Le théâtre en revue(s)	85
Sylvano Santini Un certain regard mondain Le public en question dans <i>La Revue populaire</i> et <i>La Revue moderne</i>	109
Lucie Courchesne La vie théâtrale selon <i>Radiomonde</i>	141
Sylvain Schryburt Rendre compte d'un quasi-silence Les écrits des praticiens de théâtre	169

Anthologie des écrits sur le théâtre canadien-français

Gilbert David, avec l'assistance de Dominique Fortin

(Montréal, 1899-1950)

199

Table des textes de l'anthologie

201

Liminaire

207

A. 1899-1909

209

B. 1910-1919

266

C. 1920-1929

304

D. 1930-1939

324

E. 1940-1950

358

Bibliographie des textes de l'anthologie

491

Index des périodiques

497

Index des titres d'œuvres et d'ouvrages critiques

500

TPARAGRAPHES

Vol. I. Des humanités

B. Beugnot, J. Brault, J. Goldin, L. Mailhot, J.-C. Guédon, J. Le Tourneaux, G. Marcotte, C. McDonald (1989, 104 p., 6 \$).

Vol. II. Autrement, le Québec

A. Brochu, G. Marcotte, P. Nepveu, R. Robin, A. Vachon (1989, 65 p., 6 \$).

Vol. III. Lectures de Proust

N. Deschamps, C. McDonald, J. Milly, M. Pierssens

La psychanalyse dans le texte

J. Bellemine-Noël, C. Lévesque, P. Mahony, R. Major (1990, 169 p., 6 \$).

Vol. IV. Mille sept cent quatre-vingt-neuf

J. Boulad-Ayoub, J. Goldin, M. Lachance, W. Moser, (1990, 126 p., 8 \$).

Vol. V. Trente ans de *Liberté*. Index des noms (1959-1989)

Par Alain Plante (1991, 115 p., 8 \$).

Vol. VI. De secrètes images

Groupe de recherche « Rhétorique du texte / Rhétorique de l'image » animé par Françoise Siguret et Alain Laframboise (1991, 129 p., 8 \$).

Vol. VII. Ville et littérature

Bibliographie commentée par F. Ménard et Y. Jubinville (1992, 140 p., 8 \$).

Vol. VIII. Que pense la littérature ? La littérature entre les savoirs

M. Angenot, F. Dumont, J.-C. Guédon, G. Leroux, R. Morrissey, J. Neefs, M. Cambron, J.-F. Chassay, G. Marcotte, C. McDonald, M. Pierssens, P. Popovic (1992, 150 p., 10 \$).

Vol. IX. Les voies de l'invention aux XVI^e et XVII^e siècles.**Études génétiques**

B. Beugnot, B. Bray, J. Brody, E. Bury, J. Céard, N. Doiron, B. Dunn-Lardeau, G. Defaux, G. Forestier, A. Grésillon, E. Kushner, G. Mathieu-Castellani, J. McClelland, R. Melançon, A. Viala, R. Zuber (1993, 236 p., 15 \$).

Vol. X. Les noms du roman

É. T. Annandale, D. Bérubé, T.-F. Belleguic, M. Léonard, J. Bénard, É. Nardout-Lafarge, M. Zupancic (1994, 124 p., 12 \$).

Vol. XI. Roman et énumération. De Flaubert à Perec

André Brochu (1996, 144 p., 15 \$).

Vol. XII. George Sand et l'écriture du roman

Actes du XI^e colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin (1996, 188 p., 25 \$).

Vol. XIII. L'œuvre d'identité

Communications au XX^e colloque annuel Ninetenth-Century French Studies réunies par Didier Maleuvre et Catherine Nesci (1996, 188 p., 15 \$).

Vol. XIV. Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste

Actes du colloque de la Société internationale des études girauduciennes réunies par Lise Gauvin (1997, 289 p., 20 \$).

Coédition avec le C.R.L.M.C. (Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines) de l'Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand).

Vol. XV. Le portatif d'histoire littéraire

Anthologie de textes de D. Nisard à P. Valéry, de F. Brunetière, de G. Lanson, à R. Barthes, à G. Genette, à J. Gracq, à G. Perec. Introduction, bibliographie analytique (p. 435-644) par Robert Melançon, Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon. Index. 16 ill. (1998, 697 p., 35 \$).

Vol. XVI. Les À-Côtés du siècle

Actes du premier colloque des Invalides (Paris, 7 novembre 1997) organisé par Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (1998, 159 p., 35 \$).
Coédition avec du Lérot éditeur (Tusson, Charente)

Vol. XVII. Dans les miroirs de l'écriture**La réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime**

Textes réunis et présentés par Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (1998, 173 p., 15 \$).

Vol. XVIII. Inventaire, lecture, invention**Mélanges de critiques et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot**

Textes réunis et présentés par Jacinthe Martel et Robert Melançon (1999, 447 p., 50 \$).

Vol. XIX. La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime

Textes réunis et présentés par Éric Méchoulan (1999, 189 p., 20 \$).

Vol. XX. Balzac, la littérature réfléchi. Discours et autoreprésentations

Par Françoise Van Rossum-Guyon (2002, 199 p., 25 \$).

« Avant-propos » par Stéphane Vachon.

Vol. XXI. Imaginaire social et discours économique

Sous la direction de Mauricio Ségura, Janusz Przychodzen, Pascal Brissette, Paul Choinière et Geneviève Lafrance (2003, 146 p., 20 \$).

Vol. XXII. L'ange de la théorie

Par France Vernier (2004, 180 p., 20 \$).

Vol. XXIII. Savoirs de Proust

Sous la direction de Michel Pierssens, Franc Schuerewegen et Ana Gonzalez Salvador (2005, 217 p., 20 \$).

Vol. XXIV. Parcours figuratifs et configurations discursives du roman africain

Sous la direction de Christiane Ndiaye (2006, 208 p., 20 \$).

Vol. XXV. Identités hybrides. Orient et orientalisme au Québec

Sous la direction de Mounia Benalil et Janusz Przychodzen (2006, 204 p., 20 \$).

Vol. XXVI. Miroir du français. Éléments pour une histoire culturelle de la langue française

Anthologie préparée et présentée par Francis Gingras (2007, 525 p. 2^e éd. 2009, 530 p.).

Vol. XXVII. Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux

Sous la direction d'Andrea Oberhuber (2008, 258 p., 22 \$).

Vol. XXVIII. Révéler l'habituel : la banalité dans le récit littéraire contemporain

Sous la direction de Sandrina Joseph (2009, 158 p.).

Vol. XXIX. Le marcheur des Amériques. Mélanges offerts à Pierre Nepveu

Sous la direction de Marie-Andrée Beaudet et Karim Larose (2010, 270 p.).

Hors série. La réclame. Treizième colloque des Invalides

Sous la direction de Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (2010, 224 p.).
Coédition avec Du Lérot éditeur.

Vol. XXX. Écrits sur le théâtre canadien-français : études suivies d'une anthologie (1900-1950)

Sous la direction de Gilbert David (2011, 518 p.).



Révision :
Alexandra Arvisais
Andrea Oberhuber

Couverture :
Clément de Gaulejac

Illustration :
Paul Caron
Couverture de *L'Annuaire théâtral*, 1908
Collection privée Michel Pierssens

Achévé d'imprimer en juin 2011
chez Marquis imprimeur
à Cap Saint-Ignace, Québec