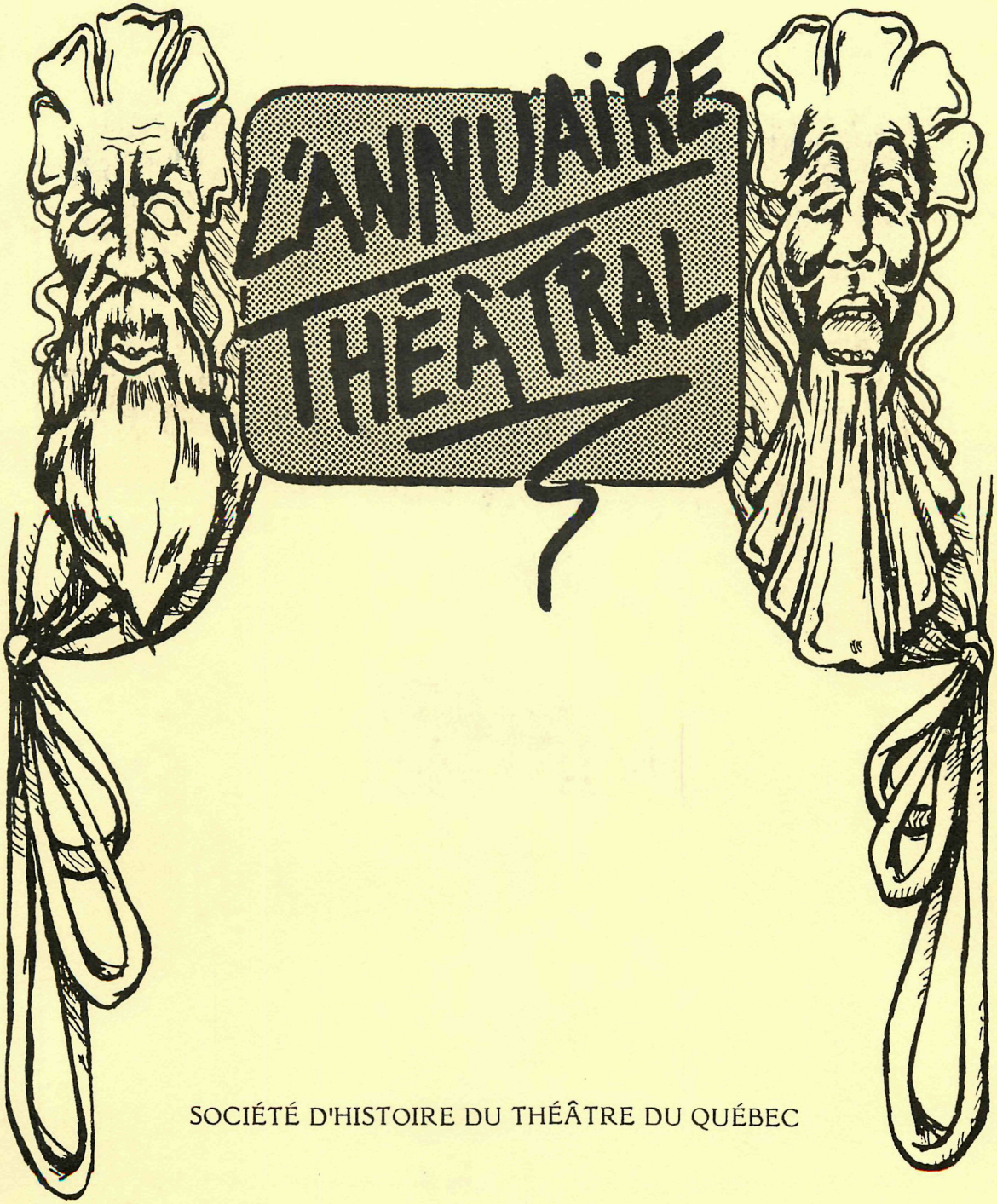
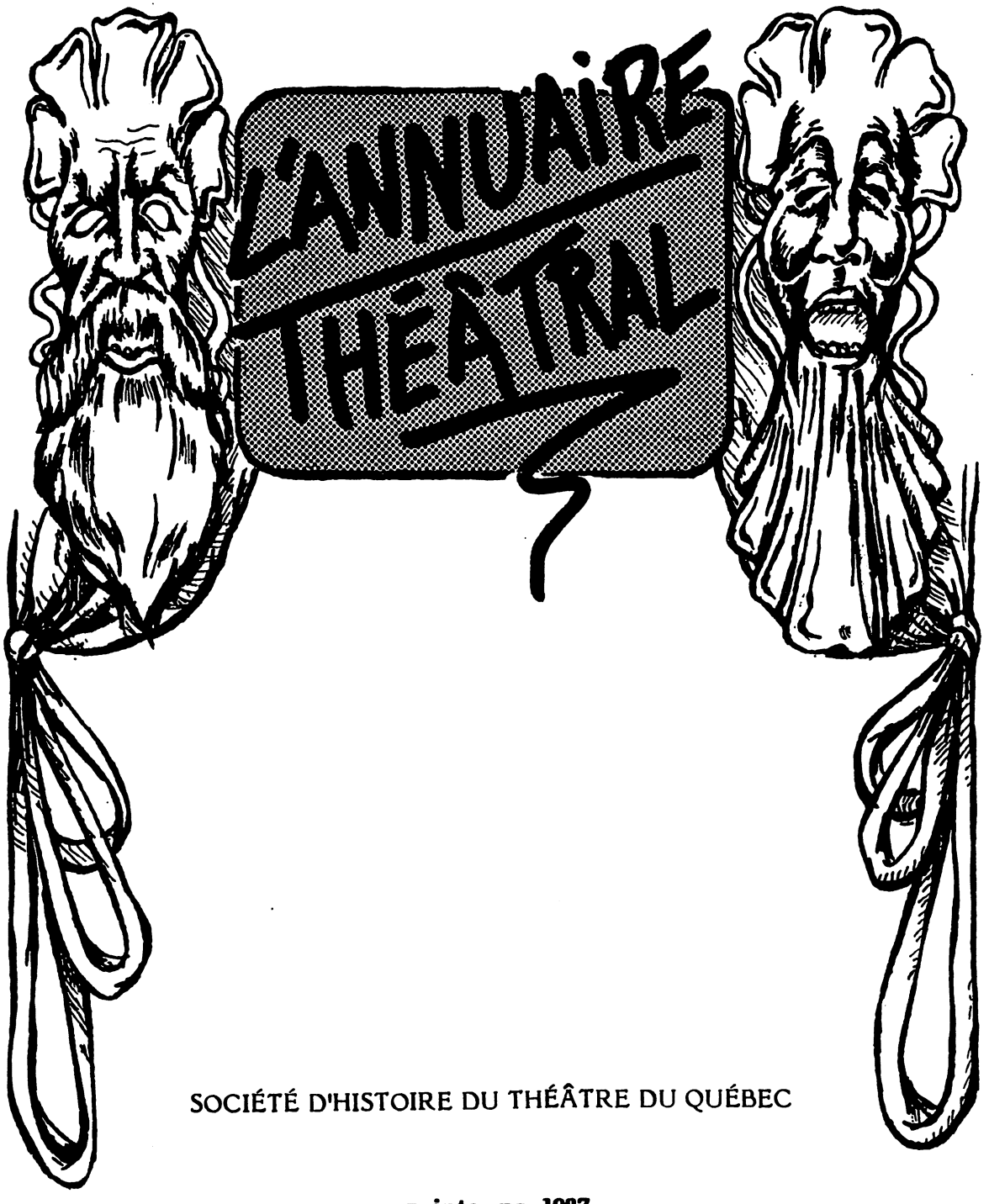


SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC

printemps 1987



SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC

printemps 1987

Comité de rédaction

Directeur:	Jean-Marc Larrue
Secrétaires:	Marcel Fortin
	Jean Laflamme
Conseillers:	Chantal Hébert
	Renée Legris
	Raymond Pagé
Collaborateurs:	Louise Blouin
	Richard Faubert
	Ghislain Fréchette
	Sylvie Jolette
	Renée Noiseux-Gurik

Maquette de la couverture: Gilbert Rousseau (à partir de la couverture originale de l'**Annuaire théâtral** de 1908)

Édition: **Société d'Histoire du théâtre du Québec**

Graphie: **WordPerfect / Jean Laflamme,** Montréal

L'**Annuaire théâtral** est une publication semestrielle. Toute correspondance doit être adressée à l'Annuaire théâtral, 1871, boul. Rosemont, Montréal, Qc H2G 1S7.

Dépôt légal: 2e trimestre 1987

ISSN: 0827-0198

printemps 1987

SOMMAIRE

Jean-Marc Larrue: **Éditorial** 5

Chantal Hébert: **Convergences et divergences du burlesque québécois et du burlesque américain** 8

Louise Blouin: **L'adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio: 1. les problèmes** 18

Raymond Pagé: **L'adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio: 2. le Document Laforest** 33

Renée Legris: **Les dramatisations historiques à la radio** 42

Richard Faubert et Jean Laflamme: **Du mélodrame au radioroman: les débuts d'Henry Deyglun à la radio** 60

Notes de recherche:

Renée Noiseux-Gurik: **Un pionnier de la décoration théâtrale: Octave Ritchot** 71

Ghislain Fréchette: **Un phénomène littéraire et socio-culturel en Mauricie: Jacques Morency** 86

Sylvie Jolette: **Un exemple de théâtre combatif au XIX^{e} siècle: "Si les Canadiennes le voulaient!" de Laure Conan** 99

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL qui parut pour la première fois en 1908 ne connut qu'un numéro. Soixante-dix-sept ans plus tard (1985), la Société d'histoire du théâtre du Québec (S.H.T.Q.) ressuscitait cette publication consacrée désormais à l'histoire de l'activité théâtrale au Québec.

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL devient un périodique semestriel à partir de 1987. Le numéro du printemps rassemble des articles de:

Louise Blouin
Richard Faubert
Ghislain Fréchette
Chantal Hébert
Sylvie Jolette
Jean-Marc Larrue
Renée Legris
Renée Noiseux-Gurik
Raymond Pagé

ISSN: 0827-0198

Jean-Marc Larrue

ÉDITORIAL

LORSQU'EN 1985 la Société d'histoire du théâtre du Québec publiait le premier numéro du nouvel **Annuaire théâtral**, elle entendait, ainsi que le précisait en page éditoriale son président d'alors, "faire mieux connaître notre théâtre national en permettant à un large public l'accès aux archives théâtrales et aux études menées sur le sujet".

L'**Annuaire théâtral** poursuivait donc deux objectifs précis: "ceux d'offrir au public un ouvrage périodique sur l'histoire du théâtre au Québec et au Canada français, et en même temps fournir un débouché aux recherches effectuées dans la même matière, lesquelles n'ont jamais été aussi nombreuses ni aussi diversifiées qu'actuellement"[1]. Deux ans plus tard, ce constat est encore plus vrai. La recherche théâtrale et la recherche historique en théâtre n'ont pas cessé de se développer et de se diversifier.

Evidemment, cette prolifération correspond aussi à une profonde remise en question des fondements théoriques et méthodologiques de la recherche historique. Car celle-ci et, plus précisément, l'histoire de la littérature et du théâtre sont traversées par une crise grave. Les courants s'y affrontent et s'y discréditent avec d'autant plus de violence qu'aucun d'entre eux ne parvient à imposer son autorité et, encore moins, à proposer une application globale et satisfaisante de ses théories.

Ces confrontations, fécondes mais épuisantes, placent les périodiques spécialisés dans une alternative délicate: le parti pris ou le scepticisme. Dans un cas comme dans l'autre, ils auront leurs détracteurs. En prenant position pour un courant, ils se trouvent, dans l'état actuel de la question, à rejeter les autres; et en demeurant sceptiques, en n'assumant pas l'un des dogmatismes ambiants, ils risquent d'être condamnés à la marginalité et à perdre toute crédibilité.

La situation inconfortable dans laquelle se débattent aujourd'hui les historiens littéraires est un luxe dont ils se seraient volontiers passés.

Ainsi que l'a rappelé Lucien Febvre, le projet d'essai historique est suffisamment ambitieux en lui-même pour ne pas avoir, en plus, à louvoyer entre des écoles dont l'intransigeance exclusive masque souvent des lacunes et trahit une susceptibilité bien mal placée:

> Une "histoire historique", [...] cela veut dire ou voudrait dire l'histoire d'une littérature à une époque donnée, dans ses rapports avec la vie sociale de cette époque. [...] Il faudrait, pour l'écrire, reconstituer le milieu, se demander qui écrivait, et pour qui; qui lisait, et pourquoi; il faudrait savoir quelle formation avait reçue, au collège ou ailleurs, les écrivains et pareillement leurs lecteurs [et spectateurs]; car enfin il faudrait savoir quel succès obtenaient et ceux-ci et ceux-là, quelle était l'étendue de ce succès et sa profondeur; il faudrait mettre en liaison les changements d'habitude, de goût, d'écriture et de préoccupation des écrivains avec les vicissitudes de la vie politique, avec les transformations de la vie religieuse, avec les évolutions de la vie sociale, avec les changements de la mode artistique, etc.[2]

A cela il faudrait ajouter l'impact des conditions économiques.

Le programme proposé par Lucien Febvre correspond justement à l'esprit de l'**Annuaire théâtral** de 1908. Et c'est cet esprit que l'**Annuaire théâtral** actuel entend perpétuer en ouvrant ses pages à tous les courants idéologiques et à toutes les approches théoriques, sans préjugé. L'**Annuaire théâtral** se pose donc en périodique **ouvert** consacré à la recherche en histoire théâtrale, en histoire entendue dans son acception la plus large. Tout article traitant d'un aspect de l'activité dramatique (production, écriture et/ou réécriture, réception, scénographie, théorie du théâtre) dans une perspective diachronique, c'est-à-dire situant son objet dans une époque autre que l'époque actuelle, constitue à notre sens un article historique.

Nous sommes parfaitement conscients des risques que cet éclectisme nous fait courir (l'hétérogénéité des contenus et des approches en particulier), mais nous estimons que la cohabitation (voire la confrontation) de thèses et de méthodes divergentes dans notre **Annuaire** ne pourra qu'activer davantage la recherche et l'enrichir.

Cette orientation nous amène à revoir l'organisation de l'**Annuaire théâtral**. Ainsi nous avons décidé d'en exclure la rubrique "Bilans" à cause de son caractère d'actualité et de créer une nouvelle section intitulée "Notes de recherche" destinée à mieux faire connaître les recherches en cours et à assurer une relation plus étroite entre les chercheurs.

Finalement, le comité exécutif de la S.H.T.Q., l'autorité éditrice, et le comité de rédaction ont convenu de transformer l'**Annuaire théâtral** en périodique semestriel.

Le prochain numéro paraîtra donc à l'automne 1987.

---

1. L'**Annuaire théâtral**, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1985, p. 6.
2. Lucien Febvre, **Combats pour l'histoire**, Paris, Colin, 1953, p. 264.

Jean-Marc Larrue

Chantal Hébert

CONVERGENCES ET DIVERGENCES DU BURLESQUE QUÉBÉCOIS ET DU BURLESQUE AMÉRICAIN[1]

SI NOUS avons aujourd'hui une meilleure vue de la forme ou de la facture des spectacles de burlesque qui ont gagné la faveur du public québécois et atteint le sommet de leur popularité au cours de l'Entre-deux-guerres[2], il est des "attractions", proposées dans le cadre général de ces représentations dites de variétés, que l'on connaît très peu et au sujet desquelles bien des questions se posent. Pensons simplement aux inédits du burlesque (sketches et comédies), un corpus dont il sera de plus en plus difficile de ne pas tenir compte lorsqu'il s'agira d'évaluer les caractéristiques dominantes du répertoire théâtral québécois considéré dans son ensemble.

Or que savons-nous au juste de ces pièces qui furent le plus souvent laissées pour compte par la critique ou encore qualifiées d'insignifiantes par des gens qui, en de nombreux cas, ne les avaient ni vues ni mêmes lues? Nous n'ignorons peut-être pas que ces comédies populaires furent pour la plupart traduites de l'américain par les artisans et les artisanes du burlesque au Québec, ainsi que ceux-ci l'ont déjà révélé[3]. Mais qu'en est-il exactement des sujets traités, de la structure, des thèmes, du nombre et du caractère des personnages mis en scène, des lieux choisis et du déroulement de l'action? De même qui saurait dire dans quelle mesure ces canevas, qui ont été importés, traduits et adaptés à l'intention d'un public spécifique, ont, en traversant la frontière, été nationalisés par leurs utilisateurs?[4].

Une étude visant à retracer les sources du burlesque québécois a permis de confronter les corpus nationaux et de faire ressortir les modèles représentatifs de chacun, apportant du coup un nouvel éclairage sur ce genre que le public semble bien avoir adopté avant tous les autres comme expression d'une culture authentiquement populaire.

Le sens de l'insignifiant

Qu'il y ait eu des différences et des ressemblances dans les répertoires québécois et américain de comédies burlesques, cela ne faisait aucun doute; mais encore fallait-il déterminer lesquelles précisément et tenter de comprendre pourquoi celles-là plutôt que d'autres. L'analyse comparée d'un corpus fait de deux ensembles (un québécois, l'autre américain)[5] a permis de dégager les transformations qu'ont fait subir les artistes du burlesque québécois au matériel américain qu'ils ont emprunté. La comparaison, ici, n'a pas tant pour but de montrer les ressemblances (permanence de structures, communauté de phantasmes) que de faire se détacher les différences ou "variantes nationales" de chacun des répertoires, comme autant de "motifs" que chacune des sociétés a en son temps permis d'exprimer.

A la première lecture et contrairement à ce que les artistes interviewés avaient affirmé, l'influence du répertoire d'origine (ou américain) sur le corpus québécois n'était pas du tout évidente. Les comédies québécoises privilégiaient les récits de demande en mariage, tandis que les sketches de nos voisins portaient plutôt sur les histoires de cocuage. Aussi fallait-il aller au-delà d'un classement thématique et s'engager dans un travail d'analyse structurale, en procédant à des opérations de réduction de structures qui allaient être appliquées sur chacun des ensembles[6].

L'ensemble québécois est apparu déterminé par des récits de demande en mariage, dont on peut résumer l'histoire type de la façon suivante: un jeune homme ou une jeune femme cherche à se marier, son/sa répondant/e s'oppose au choix du/de la partenaire choisi/e[7]. Cette opposition repose habituellement sur le fait que le/la candidat/e choisi/e n'est pas assez riche et/ou de rang social convenable pour répondre aux exigences du/de la tuteur/trice. L'aspirant/e au mariage et/ou son/sa partenaire décident alors de résister aux pressions des aînés/es et le sujet choisit d'avoir recours à la ruse pour mener cette résistance. Dans la très grande majorité des cas, il réussit, à la tombée du rideau, à décrocher le consentement du/de la détenteur/trice de l'autorité. Cet accord, il l'obtient parce qu'il arrive à prouver qu'il peut pallier par la ruse, par la culture, ce dont il est dépourvu par nature. La compétence reconnue n'est pas celle d'être un "bon" parti (c'est-à-dire riche et/ou de rang social supérieur — qualités recherchées par le/la répondant/e, mais

d'avoir la capacité, la qualité de s'opposer à ses aîné(e)s et de défier l'autorité par l'usage du faux. A la fin de la pièce, le/la dominé/e parvient presque toujours à déclasser le/la dominant/e qui reconnaît le sujet compétent au mariage, non parce qu'il est riche et honnête, mais parce qu'il est fourbe.

En réduisant encore, on peut dire que les comédies québécoises racontent aussi bien l'histoire de quelqu'un/e qui veut se marier ou que l'on veut marier, que celle de quelqu'un/e (un/e jeune, un/e dominé/e) qui refuse de se soumettre au jugement de quelqu'un/e d'autre (un/e aîné/e, un/e dominant/e) de qui il/elle dépend, qui lui résiste et qui finalement le/la floue, le/la berne. Aussi ce récit de demande en mariage se transforme-t-il en histoire de tromperie se soldant généralement à l'avantage des sujets, qui savent montrer qu'ils peuvent suppléer en terme d'habileté à ce qu'il leur manque en terme de statut. C'est une victoire du PARAÎTRE sur l'ÊTRE.

L'analyse de l'ensemble américain montre par ailleurs que le thème du cocuage, qui semblait à première vue caractériser la production de nos voisins, sert en définitive de lieu d'ancrage à trois projets ou à trois types d'histoires différentes, celles-ci étant respectivement la tromperie, la révélation et la vengeance.

Les récits relevant des deux premières catégories (tromperie et révélation) racontent deux sortes de scénarios très près l'un de l'autre, même si structurellement ils mettent en oeuvre des transformations ou des performances différentes (de type FAIRE: tromper, se venger, dans la première classe et de type SAVOIR: révéler, dans la seconde). On peut les résumer comme suit. Un individu qui se trouve en position d'infériorité (il s'agit toujours du "comic" ou de l'épouse) en trompe un autre qui, en principe, est en mesure d'exercer son autorité sur le premier (c'est le "straight" ou le mari); soit que le premier dupe le second (quand l'action se joue entre deux hommes), soit qu'il le cocufie (quand l'action se joue entre un homme et une femme). Ou bien, et c'est l'autre genre d'histoires, le personnage qui est en position de pouvoir apprend que son "sujet" vient de le tromper ou qu'il l'a déjà trompé, ce qu'il ignorait. C'est un récit de révélation où le/la dominant/e acquiert un savoir qui lui était jusque-là inconnu. On lui révèle qu'il a été berné, qu'on s'est moqué de lui. Il résulte immanquablement de ces récits un renversement des rôles dominé/e-dominant/e. Car, selon les conventions

du genre, le "straight" fait figure de dominateur par rapport au "comic", de même que, selon les conventions sociales, la femme doit se soumettre à l'autorité de son mari. Or le "comic" déjoue infailliblement le "straight", de la même manière que la femme se délivre de la tutelle de l'homme. Qu'il s'agisse, plus concrètement, pour l'un ou pour l'autre de faire de l'argent, de prendre un amant, de tromper son mari, sa femme ou sa maîtresse, de trouver à boire ou à manger, de ne pas être condamné, peu importe, le moyen de médiation utilisé est — dans les textes américains comme dans bon nombre de canevas québécois — la ruse. La très grande majorité de ces sketches s'achèvent, en effet, par la victoire de la femme sur l'homme ou par celle du "comic" sur le "straight". Ici encore il importe le plus souvent de cacher l'ÊTRE par le PARAÎTRE.

L'heureuse issue de la plupart des sketches américains atteste, comme le faisaient les récits québécois, de la supériorité des dominés/es sur les dominants/es, de la suprématie du PARAÎTRE, du faux, du mensonger sur l'ÊTRE, du triomphe de l'instinct sur la raison et de celui de la fourberie sur la droiture. Comment ici ne pas penser à la tradition de la **commedia dell' arte** à laquelle le burlesque se rattache?

Finalement, quand nous réinterprétons l'histoire américaine du cocuage, nous ne sommes pas si loin de la demande en mariage québécoise; les valeurs sociales ont tout simplement été déplacées. Considérés de ce point de vue, les textes américains et les textes québécois ont tous deux pour objet la bravade du pouvoir par la tromperie.

Tromperie et défi à l'autorité ne sont pas des sujets neufs. Dans l'univers de la farce, par exemple, comme dans celui de nos canevas, tout le monde cherche à tromper autrui. On ruse pour obtenir ce qu'on n'a pas (l'autorité, l'amour, le capital, l'autonomie), pour réparer les erreurs de la nature ou, plus simplement encore, pour parer aux ruses d'autrui.

Le défi à l'autorité ou aux conventions semble donc la préoccupation principale autour de laquelle tournent toutes les questions et sont résolus tous les conflits, au burlesque. Voilà bien le thème général qui pourrait coiffer l'ensemble de la production tant québécoise qu'américaine. Cela, du reste, n'est guère étonnant, "le rejet du principe d'autorité étant un des traits pertinents de la comédie"[8]. Nous sommes en définitive très près du modèle mauronnien qui veut que tout l'art comique soit fondé sur

un jeu triomphal. Or ce jeu, dans les canevas des comédies burlesques, correspond assez souvent à la satisfaction d'un amour interdit. La fantaisie de triomphe sur le père que nous avons reconnue dans nos récits québécois de demande en mariage est, comme l'a noté Charles Mauron dans sa **Psychocritique du genre comique**, un conflit immémorial[9] qui ne fait que se transformer dans les histoires américaines de tromperie, pour devenir une fantaisie de cocuage.

De l'analyse et de la superposition des comédies burlesques québécoises et des sketches comiques américains, il résulte très certainement une parenté, une permanence de structures et une communauté de phantasmes inconscients. Mais au-delà de ce point de convergence, de cette similitude de structures et de phantasmes, il se trouve deux motifs principaux qui, dans le corpus rassemblé, différencient l'ensemble québécois de l'ensemble américain. Le premier a trait à l'argent, le second à la sexualité. Nous ne saurions passer ces traits distinctifs sous silence puisqu'il s'agit en fait de divergences capitales qui pourraient plus justement être qualifiées de variantes nationales.

Les variantes nationales

A la lumière de l'analyse, les "fables" québécoises de demande en mariage se sont révélées être, au même titre que les récits américains de tromperie, des histoires de défi aux conventions. Les enjeux poursuivis par les protagonistes des deux séries ne sont toutefois pas les mêmes et ils ont probablement été choisis en regard des usages admis ou des idées tolérées dans chacune des sociétés données. Ce sont là des "variantes nationales".

Le héros québécois fréquente la femme pour l'épouser, son argent l'intéresse; la femme est "payante" pour l'homme. Le protagoniste américain fréquente la femme pour le plaisir qu'elle lui procure; l'homme devient "payant" pour la femme. Il la paie d'ailleurs: l'épouse, pour avoir la paix; la prostituée, pour le temps qu'elle lui consacre. A la configuration caractéristique des récits québécois:



il faut superposer la relation américaine dominante:



La différence est de taille, on le voit; elle réside dans la poursuite de la sexualité hors du mariage, partant de l'interdit. La juxtaposition de ces deux configurations nous amène à penser que le mariage aurait servi, dans les comédies burlesques québécoises, de paravent à la quête de la libido, qui était l'objet explicitement recherché dans bon nombre de pièces américaines.

Si le corpus québécois de comédies burlesques semble avoir témoigné, en matière de sexualité, d'une certaine conformité avec l'idéologie dominante qui avait cours pendant l'âge d'or du burlesque, c'est-à-dire durant les années 30, il semble bien qu'il se soit écarté de l'idéologie de conservation pour se rapprocher d'une vision nouvelle, américaine cette fois, en ce qui a trait plus particulièrement à l'éloignement de la campagne qu'il a préconisé et à l'image de la femme qu'il a véhiculée.

Le thème de l'enracinement à la terre, par exemple, qui a été l'un des plus tenaces de notre littérature, n'est plus défendu par l'ensemble des protagonistes des comédies burlesques québécoises. En outre, le personnage qui s'insurge avec le plus de véhémence contre sa perpétuation est la femme, celle qui traditionnellement devait être la gardienne des traditions. Dans les textes québécois, la mère conserve toujours son rôle d'éducatrice, mais les valeurs qu'elle projette, en s'opposant en de nombreux cas à son mari notamment, ne sont plus conformes aux vieilles idées. C'est elle qui introduit auprès de sa fille (qu'elle encourage dans son projet de "marier un garçon de la ville, beau, élégant, avec beaucoup d'argent et une automobile"[10]) les valeurs nouvelles, particulièrement celles qui font leur apparition avec l'urbanisation et l'industrialisation et qui sont chères aux nouveaux citadins. Parmi ces valeurs, la plus importante, et dont l'influence est sans contredit américaine, est le mieux-être matériel à rechercher, à défaut d'un mieux-être sentimental que ne peut, semble-t-il, apporter le mariage.

La mère des comédies burlesques québécoises n'est plus du tout conforme à l'image traditionnelle qu'on a l'habitude de donner d'elle. La

représentation qu'ont faite d'elle nos comédies est désormais beaucoup plus près de la figure nouvelle et rajeunie de la femme moderne américaine. Mais ce qu'il faut retenir, c'est que pour proposer de nouvelles valeurs, les comédies burlesques québécoises ont dû passer par les défilés ou les contraintes inévitables de la famille et du mariage, ce qu'on ne retrouve pour ainsi dire jamais dans les textes américains. C'est là une autre variante nationale.

L'image de la femme, dans cette perspective, n'est plus du tout liée à la représentation idéale de la mère de famille gardienne de la terre d'origine, des coutumes et des traditions, préservatrice de la culture spiritualiste, bref de tout ce qu'on croyait être notre seule arme de défense contre les méfaits de la "money society", de la société capitaliste américaine. Au contraire, la femme en général et la mère en particulier deviennent les agentes mêmes de transmission des "redoutables" valeurs contemporaines. On peut supposer qu'une vision comme celle-là n'était pas sans inspirer de crainte aux élites "bien-pensantes" de notre "Belle Province", qui n'étaient probablement pas sans savoir que le public québécois qui assistait à ces représentations était majoritairement composé de femmes.

Mais qu'en est-il de la représentation américaine de la femme? L'image qu'a choisi de donner de la femme l'ensemble des canevas américains n'est pas des plus reluisantes. Elle vient d'ailleurs s'inscrire dans la configuration dominant la production américaine dont nous avons parlé plus tôt.

La femme des sketches américains est presque toujours représentée comme un individu volage, égoïste, que l'homme — et plus spécialement le mari — a du mal à assouvir. C'est un personnage qui ne craint pas d'avoir recours à la RUSE pour arriver à ses fins et, par l'usage du FAUX, elle atteint habituellement son but. Dans ses rapports avec l'homme (que celui-ci soit son mari, son amant, son fiancé ou même un représentant de l'ordre), elle est à peu près toujours en position de pouvoir. Ses seules passions sont le sexe et l'argent. Contrairement à la Québécoise, elle n'éprouve pas le moindre intérêt pour le mariage. Les canevas des comédies burlesques américaines semblent avoir fait d'elle le double symbole des maux et des plaisirs de l'humanité.

Les déterminations sociologiques

Dans une recherche exploratoire comme celle-ci, il est difficile de tirer des conclusions fermes. On peut cependant, au terme du parcours, voir se dégager un certain nombre de caractéristiques, dont la plus importante est que la différenciation, tant dans le contenu des textes des deux répertoires que dans la forme spécifique de chacun des spectacles, repose sur le type de public distinct qui, dans les deux pays, a assisté à cette sorte de représentations.

L'auditoire était majoritairement mâle aux États-Unis[11] (très probablement à cause de la tradition des "honky-tonks"[12]) alors qu'il était surtout composé de femmes au Québec. Cette différence dans la composition de l'assistance pourrait vraisemblablement expliquer que les récits se sont élaborés et les comédies policées en traversant la frontière et que surtout, comme on peut l'observer à présent, la représentation qu'on a donnée de la femme a différé selon qu'elle était destinée à un public masculin ou à un public féminin. Il faut dire encore que les pièces de l'ensemble québécois sont beaucoup plus "écrites" que les sketches provenant du répertoire d'origine qui ont, eux, un côté très proche de l'histoire "salée". Les textes québécois sont également plus longs que les canevas américains et le nombre d'acteurs/trices en scène plus grand, avec une prépondérance des rôles féminins.

Cette variante dans la formation du public ne pourrait-elle pas aussi expliquer le développement du burlesque américain qui s'est mis, dans les années 30, à réduire la place occupée par les interprètes pour augmenter celle tenue par les "filles"? Le burlesque américain aurait graduellement fait de plus en plus de place aux "girls" et au "striptease" pour répondre aux attentes de sa clientèle masculine, contrairement au burlesque québécois qui a parcouru le cheminement inverse. Les artistes du théâtre burlesque de chez nous n'ont-ils pas, après l'avoir empruntée, délaissé la "ligne de filles"? Ils ont même étoffé les sketches américains d'une durée d'une dizaine de minutes jusqu'à en faire des comédies de quarante-cinq minutes, gonflant la distribution, mettant plus de femmes en scène que d'hommes et choisissant de traiter de la sexualité dans le cadre institutionnel du mariage. Bref, tout, semble-t-il, pour plaire à leur auditoire, principalement composé de femmes, et respecter les idéologies de l'époque.

Il y a peut-être plus d'un facteur qui pourrait expliquer ces changements; mais on peut très certainement les comprendre par la modification de l'assistance. Le développement de la composante narrative ou dramatique par exemple, que l'on constate au Québec, ne pourrait-il pas résulter d'une tentative de légitimation du spectacle réclamé par un public de femmes? La demande en mariage n'est-elle pas une histoire d'amour (même si elle comporte des allusions sexuelles) et la tentative de cocuage, une histoire de sexe? Pour les unes: l'amour, pour les autres: le sexe... serions-nous tentée de conclure![13]

---

1. Ce texte a d'abord fait l'objet d'une communication intitulée: "En quoi le burlesque québécois se distingue-t-il du burlesque américain?", prononcée au Congrès des Sociétés Savantes, à l'Université de Montréal, le 31 mai 1985.

2. Voir: Chantal Hébert, **le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire**, Montréal, Editions Hurtubise HMH, 1981, 302 p.

3. Je fais ici référence aux recherches et interviews menées dans le cadre de mes travaux de maîtrise et publiés dans l'ouvrage précité.

4. C'est là, en bref, quelques-unes des questions abordées dans ma thèse de doctorat intitulée: **Analyse comparée des modèles représentatifs du burlesque québécois et du burlesque américain**, Université Laval, 1984, 467 p. L'édition de cet ouvrage aux Presses de l'Université Laval est prévue pour le printemps 1988, dans la collection "Vie des lettres québécoises".

5. Chaque ensemble compte soixante-quinze pièces; au total, l'analyse a porté sur cent cinquante comédies.

6. Dans mon entreprise de réduction des structures, je me suis appuyée tout à la fois sur les travaux du Groupe d'Entrevernes, **Analyse sémiotique des textes. Introduction. Théorie-Pratique**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, 207 p.; et ceux d'Elli Kongas-Maranda et Pierre Maranda, **Structural Models in Folklore and Transformational Essays**, Paris, Mouton, 1971, 145 p.

7. L'utilisation des deux genres n'est pas une "fantaisie" féministe, mais signifie bien ici que la fonction d'actant peut être tenue autant par un personnage féminin que par un personnage masculin.

8. Gilles Girard, Réal Ouellet et Claude Rigault, **l'Univers du théâtre**, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 175.

9. Charles Mauron, **Psychocritique du genre comique**, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 132.

10. Citation tirée du canevas québécois **Tizoune se marie** (collection personnelle de Jean Grimaldi).

11. Guy Dumur prétend même qu'il était "exclusivement masculin". Voir Guy Dumur (sous la direction de), **Histoire des spectacles**, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1965, p. 1173.

12. Les "honky-tonks" étaient des débits de boisson que l'on retrouvait principalement sur la côte Ouest américaine, à la fin du siècle dernier, et dans lesquels une clientèle mâle, rude et pittoresque, consommait tout en assistant à un spectacle de variétés. La fonction des "filles" (occasionnellement des travestis!) qui travaillaient dans ces "saloons" était de deux ordres. D'une part chanter, danser et jouer la comédie; d'autre part "divertir", faire boire le client et grossir la facture.

13. Est-il besoin de souligner que les présentes observations relèvent essentiellement du corpus étudié et qu'un élargissement de celui-ci pourrait amener de nouvelles considérations qui viendraient confirmer ou nuancer nos interprétations.

Chantal Hébert

Louise Blouin

L'ADAPTATION RADIOPHONIQUE À L'ÂGE D'OR DE LA RADIO: 1. LES PROBLÈMES

ON PRÉSENTE souvent la période 1939-1949 comme étant l'Âge d'or de la radiophonie au Québec. Plusieurs créations originales (radioromans, radiothéâtres, dramatisations historiques) ont en effet marqué cette époque et diverses publications ont mis en relief l'apport et la signification de ces oeuvres dans la culture québécoise[1].

Un autre phénomène — un peu plus négligé des chercheurs et partant moins connu — a également contribué à l'essor de la radio québécoise. Il s'agit de l'adaptation d'oeuvres étrangères, surtout françaises et américaines. Des centaines de romans, pièces de théâtre et scénarios de films venus de l'extérieur ont été ainsi diffusés entre 1939 et 1949, au point de faire du Québec un véritable lieu de rencontre de divers réseaux culturels[2].

Les chefs-d'oeuvre de la littérature étrangère avaient en effet trop de poids pour que les responsables de la programmation radiophonique aillent négliger une matière aussi rentable pour leur cote d'écoute. Mais une telle importation ne pouvait se faire qu'en soumettant l'oeuvre originale à une métamorphose technique capable de la faire passer en ondes. Il fallait en outre imposer à ce traitement divers critères linguistiques, idéologiques et moraux, visant à rendre le produit présentable à l'ensemble du public québécois de l'époque[3]. Plus alors qu'au plan de la diffusion, les problèmes allaient surgir au plan de l'adaptation. Déjà en 1936 les producteurs et les directeurs de programmes prennent conscience de ces problèmes et s'entendent sur le principe qu'une adaptation radiophonique ne doit pas être improvisée. La formulation de certaines règles à suivre s'impose.

Plusieurs artisans de la radio (auteurs, réalisateurs, critiques) se rendent d'eux-mêmes compte de cette nécessité et laissent dans les journaux de l'époque des traces de leurs recherches en ce domaine.

Parmi eux, Jean Desprez, elle-même auteure de créations originales et de plus de cent quarante adaptations, livre le fruit de son expérience dans une série d'articles qui paraissent en 1943 sous le titre de "la Prose radiophonique"[4]. Son premier conseil vise la suppression de tout élément visuel de l'oeuvre à adapter et l'importance de lui substituer du sonore; ainsi, comme l'auditeur ne voit pas les personnages, ceux-ci doivent-ils se nommer ou s'interpeller le plus souvent possible afin de permettre un bon repérage de leurs déplacements et une bonne saisie de la marche de l'action. Elle aborde des éléments d'ordre très pratique, telle sa suggestion de choisir une édition de l'oeuvre originale à texte très aéré afin de pouvoir aisément y ajouter des détails ou en supprimer. La lecture et de nombreuses relectures sont, à son avis, nécessaires à une bonne perception de l'intrigue (ou de l'idée maîtresse, s'il s'agit d'une pièce à thèse) et à une bonne identification des personnages. Ceci pour pouvoir élaguer en retenant l'essentiel. Car des coupures sont inévitables, commandées par le minutage et les conditions budgétaires. Dans ce processus, les pièces romantiques exigent davantage de remaniements que les pièces classiques où le nombre des personnages et les mouvements de foule sont déjà restreints. La rythmique inhérente au genre des pièces doit être aussi respectée. Ainsi pour une tragédie peut-on prévoir seize alexandrins à la minute alors que pour une comédie on peut s'en permettre une bonne vingtaine. Ces chiffres pourront cependant varier selon que les sujets demandent plus ou moins d'illustrations sonores qui viennent gruger du temps d'antenne, donc du texte[5]. Ayant fait elle-même l'expérience d'adapter plusieurs fois la même pièce de façon différente à quelque temps d'intervalle, elle s'est rendu compte que souvent il valait mieux "sacrifier une scène entière que huit vers d'une tirade connue"[6]. Il faut aussi parfois savoir couper même dans un rôle-titre, histoire de respecter la logique et la dynamique interne de l'oeuvre. Travail complexe lorsqu'il s'agit de rimes féminines et masculines dans des vers où, en outre, sont fréquents les enjambements et les rejets. La prose par nature se coupe plus aisément, cependant que le minutage en est plus ardu. Toutefois, aux dires de Jean Desprez, l'adaptateur doit toujours être préoccupé, voire tourmenté de se voir contraint de couper dans un chef d'oeuvre, bien qu'il vaille mieux, opine-t-elle, "présenter le tiers d'une belle oeuvre qu'une pièce de De Courcelles"[7].

Ce que l'auteure Jean Desprez expose au plan de la technique dans l'adaptation radiophonique, le critique René-O. Boivin le fait à son tour au plan de la langue et de l'esthétique. A l'affût de toutes les séries

radiophoniques, le chroniqueur de **Radiomonde** examine avec vigilance la qualité du produit, prêt à en dénoncer toute atteinte. Ainsi en 1942, quelques semaines après la création de la spectaculaire série **Radio-Théâtre Lux**[8], il met en garde les adaptateurs contre le danger de réduire la qualité des chefs-d'oeuvre en les charcutant pour répondre aux vues commerciales des producteurs. De **l'Aiglon**, par exemple, il dira que "ce n'est pas une entreprise, mais un cauchemar" parce qu'il ne reste de la pièce de Rostand que des morceaux de bravoure, qu'une suite de récitatifs. Il se dit estomaqué que l'on puisse présenter cette pièce en la réduisant à trois "petits" quarts d'heure[9]. Inversement, il sera outré que l'on ajoute un acte complet à la pièce de Jacques Deval: **Tovaritch**[10]. Après avoir commenté quelques autres pièces, il en déduit que les principaux vices d'adaptation qu'il a pu constater proviennent d'erreurs de découpage. Problèmes doublés aussi par le fait que les adaptateurs pensent souvent autant et même plus aux spectateurs qui assistent à l'émission qu'aux auditeurs pour qui elle est créée. Ainsi certaines pièces seront bien plus théâtrales que radiophoniques. Il faudrait alors, conseille Boivin, insister davantage sur les techniques de mise en ondes comme le bruitage, les transitions musicales et les raccourcis opérés au besoin par le narrateur, ce qui ferait une émission homogène plutôt qu'une exposition d'anecdotes et de tableaux dramatiques. Quelques mois plus tard, le critique signale une nette amélioration dans la qualité des adaptations, notamment celles du **Radio-Théâtre Lux**, ce qui démontrerait l'intérêt des auteurs et des réalisateurs pour les remarques d'un critique. Tous sont conscients d'être en recherche et de ne pas posséder encore parfaitement les techniques du média[11].

Plus attaché pour sa part à la morale qu'à la technique ou à l'esthétique, Paul Legendre, réalisateur à Radio-Canada au cours de la même période, met en garde les artisans de la radio contre la production étrangère qui, selon lui, présente des personnages égarés et chancelants, aux moeurs douteuses. A son avis, sous le couvert de critères intellectuels et esthétiques, on présente à nos gens des oeuvres qui ne respectent guère l'idéologie chrétienne. Il honnit donc les thèmes bizarres, le réalisme cru, la poésie éthérée et les oeuvres d'angoisse qui ne débouchent sur aucune lumière, sur aucune certitude. Ce n'est pas qu'il refuse l'angoisse ou les problèmes d'adultes, mais il y a selon lui la manière de dire et surtout les objectifs moraux qui doivent être respectés. Il endossera même les opinions papales en matière de roman. Si l'impact sur le public le préoccupe, ce qui l'inquiète aussi, c'est l'influence des

oeuvres étrangères sur les auteurs d'ici[12]. Lui qui, au plan de l'éthique, estime souhaitable de refuser une pièce plutôt que de la mutiler, préfère néanmoins la suppression d'une scène au risque de choquer. Consacrant à l'occasion quelques lignes à la technique, il se permet d'insister sur les qualités vocales et sur le pouvoir de suggestion du média, de même que sur l'importance du rythme soutenu et de l'alternance entre les moments de tension et ceux de détente[13].

Pour intéressantes qu'elles soient, ces considérations d'une auteure, d'un critique et d'un réalisateur n'en demeurent pas moins théoriques dans leur ensemble et nous laissent sur notre faim dans notre quête d'une image concrète des contraintes pratiques auxquelles devait se soumettre l'adaptateur d'oeuvres étrangères. Fort heureusement, la découverte au cours des années soixante-dix d'un document tout à fait original est venue apporter les éclaircissements désirés sur l'acte même de l'adaptation radiophonique.

Il s'agit d'un dossier dactylographié, non paginé, non daté et non signé, découvert dans un dépôt d'archives privées, en l'occurrence le fonds Jean Laforest, au moment du classement de ce dernier dans le cadre des recherches radiophoniques et télévisuelles entreprises en 1970 par Pierre Pagé et Renée Legris, et auxquelles devait participer l'auteure de cet article. L'ensemble est constitué de quatre-vingt-quatre mini-dossiers d'un minimum de trois pages chacun et numérotés de 218 à 305 inclusivement, ce qui laisserait croire qu'une partie seulement du dossier global ait été conservée. Chaque mini-dossier inventorie une pièce différente, suggérée pour une adaptation en ondes.

Dès lors, les questions pleuvent. A quand remonte ce document? Qui l'a rédigé? Pour quel destinataire?... Il faut reconnaître que les recherches sont à peine amorcées à propos de ce document qui n'a même pas de nom et que nous appellerons par commodité le **Document Laforest**, du nom du titulaire du fonds d'archives où il a été trouvé[14]. Sa date exacte nous échappe, bien que ses références à la série **Radio-Théâtre Lux**, à laquelle participe Jean Laforest, nous permettent de croire qu'il remonte au début des années quarante. Son texte a sans doute pu être utilisé dans les années suivantes, mais CKAC présente très peu d'adaptations après 1945. Par ailleurs, malgré les allusions au **Radio-Théâtre Lux**, six titres seulement correspondent à ceux de la série, ce qui ne veut pas dire qu'on en ait suivi les indications.

Qui a rédigé cette masse de renseignements non signée? Voilà une question sans réponse, car même si la partie retrouvée du dossier se trouve dans les archives de Jean Laforest, cela ne signifie pas automatiquement qu'elle ait eu ce dernier pour auteur. En effet, la série **Radio-Théâtre Lux** commence en 1942 et Laforest n'arrive qu'en 1944 à l'agence **Radio Program Producers** de Paul L'Anglais, le producteur de cette série[15]. En outre, s'agit-il de l'oeuvre d'un employé unique de l'agence, auteur ou réalisateur, chargé de choisir ou de lire des pièces étrangères susceptibles d'être adaptées pour la radio? Ou encore est-ce un fichier réalisé par différents auteurs proposant des pièces qu'ils jugent intéressantes et suivant un modèle type de présentation, comme s'ils remplissaient une sorte de formulaire? En résumé, la véritable question serait: est-ce un document morcelé que Laforest aurait rassemblé, ou un tout préparé par une même personne? L'unité de ton et de style semblerait souscrire à cette dernière hypothèse, bien que l'on ne puisse en être sûr[16].

Ces sketches et synopsis étaient envoyés par le producteur à des agences afin que celles-ci puissent juger de l'intérêt des projets d'adaptation. Peut-être, en plus, Paul L'Anglais remettait-il cette banque de renseignements aux adaptateurs pour qu'ils puissent travailler avec rapidité et efficacité en dépit des échéances de la production.

L'analyse du contenu de chaque mini-dossier nous révèle la présence d'une fiche de lecture, suivie d'un résumé, d'une rubrique intitulée "Problèmes radiophoniques", d'une liste d'effets sonores à prévoir, ainsi que d'une série de remarques générales.

La fiche de lecture nous fournit les informations suivantes: auteur, origine de l'oeuvre (pièce, film ou roman), nationalité, traduction, création à l'étranger et à Montréal, pays du film s'il y a lieu, réception critique (box office) au Canada, en France et aux Etats-Unis, genre de la pièce.

La rubrique "Problèmes radiophoniques" donne l'ordre des scènes, la censure à opérer et suggère des modifications susceptibles de créer un mouvement dramatique radiophonique.

Pour chacune des pièces analysées dans ce document — pour la plupart il s'agit d'oeuvres françaises — le mini-dossier se termine par

une brève évaluation assaisonnée de prospectives quant à l'efficacité possible de l'émission qui pourrait être réalisée.

Ce **Document Laforest** s'avère donc une synthèse des différents problèmes inhérents à l'adaptation; il résume les principales préoccupations des artisans et des techniciens de la radio, car ses remarques touchent à la fois l'écriture, le montage, les effets sonores et la dramatisation, en même temps qu'elles s'adaptent aux critères d'esthétique et de morale. A ce titre, il mérite une analyse en profondeur[17], car les renseignements qu'il contient découvrent de nouvelles pistes quant à l'approche esthétique et formelle des oeuvres radiophoniques procédant d'adaptations.

---

1. Voir en particulier: Pierre Pagé, Renée Legris et Louise Blouin, **Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970**, Montréal, Fides, 1975, 826 p. (coll. "Archives québécoises de la radio et de la télévision", vol. 1); Pierre Pagé et Renée Legris, **le Comique et l'humour à la radio québécoise**, vol. 1, Montréal, Editions La Presse, 1976, 677 p.; Renée Legris, **Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision**, Montréal, Fides, 1977, 287 p. (coll. "Archives québécoises de la radio et de la télévision, vol. 2); Elzéar Lavoie, "l'Évolution de la radio au Canada français avant 1940", **Recherches sociographiques**, janvier-avril 1971, pp. 17-51.

2. Voir à ce sujet notre thèse de maîtrise en études littéraires intitulée **Répertoire du théâtre français et étranger à la radio québécoise, 1939-1949**, Université du Québec à Trois-Rivières, 1979, 179 p.

3. Voir Louise Blouin et Raymond Pagé, "le Phénomène des adaptations à la radio québécoise (1939-1949)", **Histoire du théâtre au Canada**, vol. 7, no 2, automne 1986, pp. 202-214.

4. Jean Desprez, "la Prose radiophonique", **Radiomonde**, 21 août - 23 décembre 1943. Cette chronique porte sur les différentes formes d'écriture radiophonique: le reportage, le billet, le radioroman, le radiothéâtre et, bien sûr, l'adaptation de pièces de théâtre, de romans ou de scénarios de films.

5. **Ibid.**, 25 septembre 1943, p. 4.

6. **Ibid.**, 2 octobre 1943, p. 4.

7. **Ibid.**, 16 octobre 1943, p. 4. Face à tous les problèmes soulevés par l'adaptation des textes écrits pour en faire des textes parlés et

radiophoniques, les stations CBF et CKAC ont trouvé un raccourci en s'alimentant à même les scénarios de films déjà tirés d'oeuvres littéraires (et donc déjà pensés en fonction de séquences axées sur le dialogue) comme **l'Atlantide**, tiré du roman de Pierre Benoit; **Ben-Hur**, tiré du roman de Lew Wallace; **les Frères Karamazov**, tiré du roman de Fédor Dostoïevski. En 1945, sur les vingt-six pièces que présente C.K.A.C., seize sont des adaptations de scénarios de films. Les dialogues étaient souvent utilisés tels quels, dans la mesure où la censure locale le permettait. Pour sa part, la série éducative **Radio-Collège** présentera les classiques intégralement, en plusieurs semaines.

8. Le **Radio-Théâtre Lux** débute le 22 janvier 1942 et prend fin le 5 juillet 1945.

Cette série représente la période la plus prolifique de la station CKAC, tant au niveau de la quantité qu'à celui de la qualité, en proposant des grands chefs-d'oeuvre du théâtre, de la littérature et du cinéma. Une grosse publicité avait entouré le lancement de cette émission qui se voulait une réédition du programme américain du même nom (ce dernier, qui jouissait de la faveur populaire chez nos voisins du sud, était diffusé sur le réseau C.B.S. où s'était alimentée en émissions anglophones la station C.K.A.C. au cours de sa période bilingue). Dès l'inauguration, Paul L'Anglais, directeur de l'agence **Radio Program Producers**, donna le ton en téléphonant en ondes à Cecil B. de Mille et à Charles Boyer. Il reçut de ces vedettes internationales de bons encouragements pour le succès de cette série à grand déploiement, réalisée devant le public au risque d'en oublier le véritable destinataire: l'auditeur radiophonique. Bilan: cent cinquante-six pièces en trois ans.

9. Voir **Radiomonde**, 22 janvier 1942, p. 4.

10. Voir **Radiomonde**, 5 février 1942, p. 4.

11. Les problèmes relevés ici ne se limitaient pas au Québec. En effet, le 23 août 1947, René-O. Boivin citait dans le journal **Radiomonde** un article français de Jean Pierdet faisant état d'une concertation d'auteurs et de techniciens à la recherche de formes d'écriture plus neuves et plus adéquates dans le but de revaloriser l'adaptation radiophonique en tant qu'art spécifique.

12. Ces remarques de Paul Legendre ont paru de façon éparse dans le journal **Notre Temps**, au cours des années quarante. Elles ont été par la suite regroupées en volume sous le titre de **la Radio, puissance sociale**, Montréal, Institut littéraire du Québec, 1951, 231 p.

13. **Ibid.**, p. 31. Pour Legendre, la radio nous libère des contraintes de la matière, puisqu'on n'y est pas soumis comme au théâtre aux unités

d'action, de temps et de lieu. Citant le directeur de l'Institut de Radiodiffusion Belge, Roger Clausse, il met en lumière le fait que certaines pièces de Musset et de Ibsen, de même que quelques classiques, "passent mieux la rampe à la radio que sur scène" (**Ibid.**, p. 31).

14. Jean Laforest (texte attribué à), [**Sketches et synopsis**], série 21, bobine no 6, 35 mm., productions Pierre Pagé et Renée Legris, 1971-1975, coll. "Archives de la littérature radiophonique". Disponible à la Bibliothèque nationale du Québec. Disponible également au Centre de documentations en études québécoises de l'Université du Québec à Trois-Rivières, sous la cote +ARL, M0042, vol. 6.

15. Jean Laforest, né à Hull en 1917, fait ses études dans sa ville natale où il travaille ensuite pendant cinq ans au service de publicité de l'agence Huot. Puis il devient directeur des programmes au poste CKCH, avant d'aller occuper la même fonction au poste CHLN de Trois-Rivières. En 1944, il s'installe à Montréal et s'engage à l'agence **Radio Program Producers** de Paul L'Anglais, organisme dont la fondation remontait à 1932. Cette agence produisait à C.K.A.C. et à C.B.F. des émissions pour lesquelles elle s'employait à trouver auteurs, réalisateurs et commanditaires. Pendant treize ans, Laforest y remplit les fonctions d'auteur et de réalisateur. Il aurait même été réalisateur en chef durant une partie de cette période. Il signe des radiothéâtres, des créations, par exemple pour la série **Théâtre de chez nous** (31 octobre 1938 - 22 mai 1947), ainsi que des adaptations, notamment pour le **Radio-Théâtre Lux** et **les Feux de la rampe** (3 octobre 1947 - 16 avril 1948). Il écrit également des documentaires, des biographies et des dramatisations historiques. En 1957, il quitte l'agence et travaille à la pige comme auteur de textes de radio et de télévision pour différentes stations et ce jusqu'à la fin de sa vie. Il est décédé à Montréal en 1969. Il avait aussi été directeur-fondateur du Centre d'art d'Argenteuil.

16. Selon Guy Beaulne, réalisateur et créateur des **Nouveautés dramatiques** (1950-1962), Jean Laforest pourrait très bien avoir été l'auteur de ce document. Son érudition, sa sensibilité, son sens du questionnement et son expérience le désignent comme quelqu'un ayant les capacités de produire ce catéchisme de l'adaptateur de pièces radiophoniques. M. Beaulne souligne également que les agences de publicité, ainsi que Radio-Canada, commandaient souvent à des auteurs ce type de guide auquel pouvaient se référer réalisateurs et scripteurs. Signalons à titre d'exemple Robert Choquette, qui a exposé ses conseils d'écriture dans une série intitulée **le Catéchisme du radio-dramaturge** et diffusée sur les ondes de C.B.F. du 23 septembre au 4 novembre 1951.

17. On trouvera un bon début de cette analyse dans l'article qui suit de Raymond Pagé, "l'Adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio: 2. le Document Laforest".

Louise Blouin

No. 219

---" LE KID---

Auteur: André Birabeau.

Traduction: Aucune.

Création: Première représentation à Paris, au Théâtre Daunou, le 10 décembre 1938 avec Jacques de Féraudy, Madame Annia et Jean Paqui.

Théâtre à Montréal: Aucune représentation.

Cinéma Français: Aucun film

Cinéma Américain: Aucun film.

Box Office: Excellent(Basé sur les critiques de la Petite Illustration.)

Critiques: Excellentes (Basées sur la presse parisienne.)

Adaptation: Aliette Brunet Thibaudeau.

Fac-similé d'un mini-dossier du Document Laforest

Synopsis detaillé

de

"LE NID"

A Lantusques, Basses-Alpes, par les belles journées de juillet de l'ayant guerre. C'est l'histoire d'un brave homme, Fortuné faible de caractère et innocemment égoiste qui a deux ménages. L'un à Paris, l'autre dans le Midi. De la première femme, il a divorcé. Pourquoi? Fortuné ne le sait pas lui-même. Du premier mariage, il a eu un fils, Philippe dont il ne s'est pas détaché mais qu'il a en quelque sorte, laissé pousser tout seul. Du second mariage, il a eu une fille, Valentine qui a 16 ans et qui est très bien élevée.

Au lieu de vivre au grand jour avec sa seconde famille, comme il en a légalement le droit, il a tu à sa première femme, son remariage. Pourquoi? Parce que c'est comme çal Aussi, le pauvre homme vit-il depuis plus de seize ans, dans des transes perpétuelles. Le fond de l'histoire, c'est qu'il n'a jamais pu entièrement rompre avec le premier mariage et surtout avec son fils.

Dans son premier ménage, c'était la vie ultra chic. Madame toujours sortie, monsieur de son côté, et l'enfant abandonné aux domestiques, un étranger dans la maison de ses parents.

Dans le second, c'est l'intérieur bourgeois, le fauteuil confortable, les pantouffles dès cinq heures de l'après-midi, les confitures...l'enfant choyée et surveillée, un véritable "nid" et dans ce nid, arriva l'enfant du premier mariage, mais n'anticipons pas.

Comme Fortuné est pourvu de rentes suffisantes pour ne rien faire, un seul mensonge lui a permis d'organiser sa vie confortablement. A chacune de ses femmes, il a raconté, qu'il possédait en Angleterre, une usine importante, où il devait aller passer quinze jours par mois. Il a pu ainsi, depuis deux années partager équitablement son temps entre ses deux foyers où ses deux enfants. Mais un malencontreux hasard trouble soudain cette sérinité. Philippe, le fils du premier mariage, qui suit le Tour de France avec une équipe de journalistes, arrive inopinément dans la petite ville où son père porte un faux nom. Consternation de celui-ci, tête de la "belle-mère" et surtout de la soeur, qui tout de suite se dit: "Chic! J'ai un frère! Mais zut! il est illégitime!" et la pitié s'empare de son bon petit coeur.

Alors, la pauvre gosse n'a plus qu'une idée en tête: ouvrir bien grand les bras à ce frère imposé et faire en sorte que son père le reconnaisse. Elle s'appliquera donc, dans son ingénuité, d'abord à l'empêcher de repartir, employant là des procédés diaboliques et ensuite, à forcer son père à reconnaître ce rejeton, jusqu'à faire venir un homme de loi. De son coté, le jeune homme, qui apprécie l'hospitalité charmante qu'il reçoit, qui se sent presque heureux dans cette atmosphère familiale, qui sent la chaleur du "nid" a infiniment pitié de sa petite soeur, si candide, qu'elle croit que c'est lui, l'enfant illégitime, alors que de son coté le jeune homme est convaincu que c'est elle! L'infortuné Fortuné doit enfin parler et avouer son inutile mensonge.

Tout est bien qui finit bien. La pièce se termine sur une scène finale très fraternelle et attendrissante. C'est radiophonique Le frère et la soeur, en un voyage imaginaire, continuent le Tour de France sur la moto de Philippe et le rideau tombe après que nous avons bien ri.

Problèmes radiophoniques

Situations impossibles à accepter:

1---Un homme divorcé qui se remarie.

2---Il est invraisemblable que cet homme puisse vivre quelques mois, chaque année, chez la femme dont il est divorcé.

Scènes importantes:

1---L'arrivée du Tour de France.

2---La rencontre du père et du fils, dans le foyer du premier.

3---La rencontre avec la belle-mère inconnue.

4----Insister sur les scènes exquises entre le frère et la soeur, surtout la scène finale.

Effets sonores:

1---Les reporters, qui à la radio décrivent le Tour de France.

2---La fanfare locale jouant en background au début du premier acte.

3---Les cross fade peuvent être nombreux et toujours à la suite d'une toile pour les personnages.

Remarques

Moyens à prendre pour évitor les situations impossibles:

1---Fortuné ne serait pas divorcé, mais veuf avec un enfant.

2---L'enfant serait élevé par une soeur de sa défunte femme, une personne mondaine et riche, qui menacerait de déshériter son neveu, si le père de ce dernier, son beau-frère, se remariait.

3---Par crainte, Fortuné laisse ignorer la seconde union qu'il a contractée avec une bourgeoise de province.

4---Pour arranger les choses, Fortuné imagine l'histoire de la femme unique en Angleterre, et arrive ainsi à partager son temps entre son nouveau foyer et celui de sa belle-soeur où il vit près de son fils.

"Le Mid" est une pièce pleine de mouvement, alerte, pimpante et d'un intérêt nouveau. L'action devra être menée bon train, sur un rythme trépidant, car une bonne comédie exige beaucoup de vie, de déplacement d'air.

Une adaptation facile à écrire en dépit des changements indiqués, le texte d'André Birabeau étant riche de fines saillies, il s'agit tout simplement de le condencé en choisissant les répliques les plus savoureuses.

Raymond Pagé

L'ADAPTATION RADIOPHONIQUE À L'ÂGE D'OR DE LA RADIO: 2. LE DOCUMENT LAFOREST

LE SUICIDE, l'avortement, la mère célibataire, les relations sexuelles hors mariage, le divorce, le mariage civil, le héros meurtrier, l'impunité du criminel, le langage trivial: si l'on en croit le **Document Laforest**[1], ces sujets ne sauraient être catapultés dans l'air québécois sans créer une onde de choc. Ici le mari divorcé ou la maîtresse deviennent respectivement veuf ou veuve, ce qui justifie la progéniture; le suicide est maquillé en accident et l'avortement en fausse-couche; le mari trompé est transformé en politicien véreux, ce dernier personnage apparaissant à l'époque tout à fait dans l'ordre des choses!

Il est indéniable que nous sommes ici en présence d'adaptations! En fait la trituration du texte original manifeste parfois une telle sévérité que le sens de l'oeuvre est profondément modifié[2]. L'adaptateur cherche non seulement à transformer le récit conformément aux exigences de la radio mais encore à le soumettre au normes de la morale sociale. Dans ce contexte, nous pouvons nous demander s'il y a lieu de parler d'acculturation ou d'inculturation[3]. A cette interrogation il n'y a pas de réponse univoque. Car les solutions que le **Document** propose à ce que le rédacteur qualifie de "problèmes radiophoniques" reposent sur quatre critères fondamentaux: le choix des oeuvres originales, l'image qu'on se fait de l'auditeur moyen, les valeurs personnelles de l'adaptateur ainsi que sa conception du théâtre radiophonique.

Le choix des oeuvres originales

Un grand nombre des oeuvres retenues par le **Document** ne présentent aucun problème de moralité. Les valeurs véhiculées par le discours d'emprunt parviennent donc directement à l'auditeur sans être triées par un filtre idéologique. Il devient alors possible d'identifier les visions de l'être humain et de l'existence susceptibles d'avoir une

influence sur la configuration de l'imaginaire individuel ou collectif dans l'espace québécois.

La majorité des récits privilégiés ici appartiennent à la catégorie des romans de la quête, et plus précisément de la quête amoureuse. L'amour-tendresse au sein de la famille, la générosité du coeur, le sacrifice de la femme ou de l'homme pour l'être aimé, l'abnégation, l'héroïsme: voilà les réalités qui permettent d'échapper au quotidien, qui rendent l'ordinaire extraordinaire. "Le beau roman d'amour" présente donc au public un rêve où des êtres nobles s'engagent dans une "course effrénée à l'irréalisable", réusissent l'impossible et trouvent en bout de course le bonheur dans la plénitude de l'amour. Le héros exemplaire est ici Peer Gynt qui "meurt dans le ravissement de son rêve". Dans un tel contexte, l'acte le plus répréhensible, celui qui caractérise l'anti-héros, c'est la faute contre l'amour. La seule façon de racheter une telle ignominie, c'est d'accepter la vie de souffrances qui en est la conséquence nécessaire. Cette loi naturelle en infère une autre qui est immanente au déroulement de la fable: le mal ne doit pas rester impuni sinon il pourrait avoir un effet d'entraînement. L'oeuvre deviendrait alors scandaleuse.

Le traitement infligé aux textes retenus semble ainsi orienté vers un objectif précis: l'identification à un héros triomphant. Est-ce là une stratégie pour inciter les auditeurs à faire éclater les cadres du quotidien et à courir l'aventure? D'une part en effet l'adaptateur insiste pour que le rêve proposé revête un aspect humain, enveloppé d'affectivité, de façon à ce qu'il rejoigne la sensibilité de l'auditeur. En revanche toutefois le statut social des héros ou des héroïnes incite l'auditoire québécois de classe populaire à rejeter dans le domaine de l'utopie toute velléité d'aventures similaires. C'est alors une soupape salvatrice que la fiction offre à la tension de la vie réelle. En l'occurence elle nous apparaît davantage un facteur de stabilité sociale plutôt que de transformation des mentalités.

Encore faut-il nuancer cette conclusion. Ainsi l'adaptation proposée pour **le Chemineau** de Jean Richepin révèle un héros étonnant. Le chemineau, qui se retrouve époux et père, refuse de rester au village et prend le large... en abandonnant femme et enfant! Voici donc un texte qui ose présenter comme positive une existence sans entraves ni lois[4]. Mais attention, car le grand rêve ici réalisé, celui d'une liberté totale,

cache un présupposé important: la seule liberté qu'on ne peut enchaîner, c'est celle de l'homme!

L'auditeur moyen

Le **Document Laforest** affirme sans ambage que le travail d'adaptation a pour objectif premier de plaire au plus grand nombre d'auditeurs. Une adaptation sera de qualité si elle est populaire auprès de la moyenne des auditeurs sans s'attirer le ridicule des connaisseurs et des intellectuels. Pour ceux-ci il faut éviter la mièvrerie et le mélo, respecter le plus possible le texte original. Pour cela il faut jouer sur les sentiments et insérer le récit dans une atmosphère romanesque. Pour tous, il faut produire un texte moralement irréprochable et sans trivialité. Plaire et ne pas choquer, ce sont les deux pôles entre lesquels se structure l'adaptation.

L'auteur[5] semble donc avoir une idée claire de ce qu'il appelle le "goût général". Il sait pertinemment ce qui est permis et ce qui ne l'est pas. La difficulté, c'est d'identifier de façon précise les sources de ces convictions. Faute de renseignements suffisants à ce sujet, nous risquons l'hypothèse suivante: l'image de l'auditeur n'est ici que la projection des normes politiques, sociales et religieuses de l'époque. En d'autres mots, l'adaptateur présume que les auditeurs forment une collectivité d'individus dont la très grande majorité épouse le discours moral et idéologique du pouvoir établi. La diffusion du message opère donc à plusieurs niveaux, mais en circuit fermé: la censure sociale structure des préceptes fondés sur un certain nombre de valeurs, le diffuseur considère que l'auditeur adopte ces valeurs et y adapte son propre code, l'auditeur reçoit ce message dont le contenu renvoie à son tour aux critères de la censure sociale. Le parcours s'accomplit sans faille apparente.

Ce mécanisme de l'auto-censure volontaire à l'étape de la production deviendra d'ailleurs un principe proposé à l'ensemble des médias. Lors des assises de la 34e Semaine sociale du Canada en 1957, monsieur Jacques Mordret, directeur de la Centrale catholique du Cinéma, n'hésitera pas à en consacrer officiellement le caractère de nécessité[7]. Les exigences de rentabilité commerciale qui s'imposent à **Radio-théâtre Lux** ou autres émissions similaires produites par les stations privées, interdisent en quelque sorte toute dérogation aux normes existantes. Le

respect de celles-ci devient une condition de la diffusion. Une telle attitude ne peut faire de l'adaptation un terrain favorable à la mutation des valeurs. Ici encore le message apparaît comme un facteur de stabilité sociale. Si rupture il y a, c'est entre l'oeuvre originale et l'adaptation. Celle-ci finit par reproduire davantage la réalité du récepteur que celle du créateur.

Valeurs personnelles de l'adaptateur

Si l'auteur des adaptations travaille en praticien préoccupé de maintenir ou d'augmenter les cotes d'écoute, ce n'est pas toujours de gaieté de coeur qu'il filtre la moralité des oeuvres. Il prend souvent ses distances par rapport à ses propres traits de censure. Il murmure, grogne, rouspète, accompagne ses suggestions de coups de points d'exclamation! Il ironise sur l'obligation de rendre "honnête", "propre" pour **Radio-théâtre Lux** une situation d'adultère ou de relations sexuelles hors-mariage. Puis il se met carrément en colère, qualifie la morale traditionnelle de "sagesse bourgeoise", limite sa trituration aux situations les plus évidentes car, dit-il, "ce qui n'est pas vu n'est pas mal".

Il ne faudrait pas voir ici des attitudes contradictoires: l'une qui accepterait d'emblée la norme sociale, l'autre qui ne s'y soumettrait que pour répondre à des exigences commerciales. Il s'agit plutôt de nuances dans le rigorisme. Car lorsque l'adaptateur clame sa conviction que le radiothéâtre doit peindre la réalité, les moeurs, les passions et les âmes, qu'il doit mettre en ondes tant les aspects négatifs que positifs de l'existence, il ajoute du même souffle qu'il s'agit là d'une formule dangereuse, qui expose les mauvaises passions, que les responsables doivent distiller "au compte-gouttes".

En fait l'ensemble du document laisse percevoir un malaise. Un malaise devant l'obligation de concilier les attentes d'un auditoire habillé des formes d'une tradition et le respect d'une oeuvre dont le discours en est souvent un de rupture avec la norme québécoise, norme englobant tout à la fois la fable et le sujet. Ce malaise est d'autant plus grand que les critiques des journaux condamnent vertement ces manoeuvres d'adaptation qui trahissent l'oeuvre originale[6]. D'autres, devant le pouvoir de séduction des radiothéâtres, lanceront l'accusation de subversion[8].

Devant ce dilemme, l'adaptateur plaide pour le "bon goût", défini comme une qualité non pas de l'instinct mais de la conscience. A vrai dire, les quelques velléités de rupture manifestées dans le **Document Laforest** semblent avoir comme objectif non pas de bouleverser le code social mais d'obtenir le droit de dire "autre chose". Si l'adaptateur récrimine contre la servitude du code, ce n'est pas qu'il veuille faire basculer la conception que les auditeurs se font de l'organisation de l'univers. C'est, au contraire, parce qu'il juge que l'auditeur québécois n'est plus un enfant susceptible d'être ébranlé dans ses valeurs par la rencontre de situations marginales. Il paraît hors de ses préoccupations que la constatation de la différence puisse être source de désir. En somme son discours est celui d'un adaptateur soucieux de respecter autant que possible l'intégrité de l'oeuvre. Et il proteste parce que la règle de l'état culturel l'oblige à la trahison.

Conception du théâtre radiophonique

Alors que les adaptations proposées par le **Document Laforest** puisent en majorité dans un répertoire français dont le contenu est macéré en fonction de la capacité d'absorption de l'auditeur moyen québécois, il en va autrement en ce qui concerne la technique de production. Ici l'adaptateur avoue à quelques reprises prendre son modèle dans le "master show", recette éprouvée aux Etats-Unis. Il faut se rappeler que les émissions du **Radio-théâtre Lux** sont réalisées sur scène, devant un public, et de ce fait se prêtent bien à un spectacle à grand déploiement. La multiplication des effets sonores percutants (tempêtes, naufrages, apparitions, fuites...) et des mouvements de l'action matérielle sert les exigences des deux genres d'auditoire. Faute toutefois d'avoir comparé les "production shows" américains et les procédés de dramatisation suggérés par le **Document Laforest,** il est difficile de voir dans quelle mesure celui-ci emprunte aux succès américains. Mais si le poids d'originalité des orientations proposées est difficile à préciser, leur degré d'importance est évident. Le **Document Laforest** va bien au-delà d'une simple énumération d'effets sonores. Ses propositions recouvrent l'ensemble des techniques de réalisation. Il en ressort un modèle de dramatisation proposé aux responsables québécois de la mise en onde.

L'émission radiophonique y est décrite dans sa fonction de matérialisation de l'imaginé. Et ce processus doit s'accomplir par une

inscription de la réalité dans une durée propre à captiver l'auditeur. Dans cette optique, la tension dramatique repose essentiellement sur le rythme. Et celui-ci doit être rapide pour éviter la monotonie ou la lourdeur. Les séquences doivent donc s'enchaîner dans un montage nerveux: scènes courtes, mouvement trépidant, coups de théâtre, changement rapide et variété des lieux ou des situations (ce à quoi se prête bien la radio).

Cette modulation du temps a des conséquences sur le traitement réservé aux autres procédés de dramatisation. L'auditeur entraîné dans cette quête fébrile ne saurait supporter la confusion. L'adaptation doit donc réduire le récit à l'essentiel[9]. Il faut éviter les développements historiques complexes. Il faut élaguer les dialogues touffus, éviter la mollesse et le larmoiement, d'où la nécessité de se montrer sobre dans le mélo.

Quant aux personnages, ils doivent être identifiés rapidement et reconnus facilement. Ils doivent donc s'imposer par la haute définition de leurs traits psychologiques d'une part et la densité de leur présence d'autre part. D'ailleurs qu'il s'agisse des personnages ou des événements, le **Document Laforest** insiste sur l'importance de l'action matérielle, directe, plutôt que sur l'action racontée. La fonction du narrateur s'en trouve considérablement réduite. Elle se limite généralement à dissiper les derniers nuages de confusion, i.e. à raconter les scènes trop complexes, à expliquer, préciser, faire le lien entre certaines séquences. Son intervention est considérée comme un pis-aller.

L'ancrage de l'adaptation sur les structures superficielles, sur une intrigue la plus simple possible, a parfois des conséquences "dramatiques"! Que faire par exemple avec **le Grand Meaulnes**? Selon l'adaptateur, conserver l'atmosphère créée par l'auteur conduirait à un fiasco certain. Il déleste donc l'oeuvre de tout ce qu'il appelle son excédent d'irréel, de rêve, de poésie, de vague, de nébuleux et de confus pour la réduire à une suite d'événements menés par un dénommé Meaulnes. Le résultat: un drame d'aventures qui n'est qu'un pâle reflet du chef-d'oeuvre d'Alain Fournier.

Il ne faudrait pas en conclure pour autant que ces adaptations se limitent à un arrangement d'événements ou de rebondissements, qu'ils s'en tiennent au texte et oublient les autres signes de dramatisation

radiophonique. Au contraire beaucoup d'efforts sont déployés pour sortir du récit et construire une dramatisation. Celle-ci est conçue comme un moyen de toucher la sensibilité de l'auditeur et de provoquer une réaction émotive. Les effets sonores cherchent donc à modeler un espace susceptible d'inciter les personnages à déployer leurs sentiments, tentent de donner un caractère de profondeur à l'action. La musique par exemple n'est pas reléguée à sa fonction la plus commune, soit celle d'assurer les transitions. Elle se fait tantôt descriptive, tantôt créatrice d'une atmosphère signifiante. Son utilisation est très fréquente. Mais plus encore que la musique, ou que les bruits, la voix prend ici une très grande importance. Elle est en fait sidérée comme une forme de musique qui enveloppe la parole et incarne le sens.

L'ensemble de ces propositions d'adaptation forme la base d'une esthétique du radiothéâtre. D'une oeuvre à l'autre, le **Document** revient inlassablement sur les mêmes règles fondamentales, peu nombreuses mais remarquables par leur cohérence. Ce rythme serré imposé à la structure du récit, appuyé sur les crescendos d'effets sonores, le débit de la parole, les modulations de la voix, la variété des intonations, la vivacité des répliques, produit un sens inopiné, en appel de disjonction par rapport au sens dégagé par le contenu mais qui échappe cette fois aux mailles de l'auto-censure et au regard de l'omniprésente norme sociale. Il s'en dégage une perception agitée de l'univers: la vie y est décrite comme une agression permanente, une suite d'événements inattendus, sournois, impitoyables, qui mettent les êtres humains à l'épreuve, les exaltent ou les abattent. La société y apparaît comme un lieu de batailles rangées, truffées d'embuscades et de guet-apens, où chacun doit lutter avec âpreté pour se tailler une place et la garder. "Le beau roman d'amour" est emporté dans un souffle de mouvance et de violence, déchiré par une suite d'événements plutôt déchaînés qu'enchaînés. Voilà essentiellement la source de la tension dramatique, à peine brisée par une fin généralement euphorique. Reste à savoir si l'auditeur assimile sa propre conception de la vie aux étapes traumatisantes de la quête ou à sa réalisation heureuse. On pourrait imaginer qu'il y voit la transcription à la fois de sa réalité et de ses rêves.

Perspectives et prospectives

Il va de soi que les observations déroulées dans ce court article n'épuisent pas l'analyse du **Document Laforest.** De nombreuses pistes de

recherche s'ouvrent ici à notre curiosité. L'étude des oeuvres retenues reste à approfondir. Il faudrait se rappeler également que ce document nous présente des propositions d'adaptations. Quelle est la corrélation entre les normes qui y sont révélées et celles des adaptations effectivement réalisées, tant à CBF qu'à CKAC? Répondre à une telle question, c'est chercher à préciser davantage le rôle joué par la radio dans la formation d'un imaginaire collectif et aussi d'une esthétique du radiothéâtre.

---

1. Jean Laforest (texte attribué à), [**Sketches et synopsis**], série 21, bobine no 6, 35 mm., productions Pierre Pagé et René Legris, 1971-1975, coll. "Archives de la littérature radiophonique". Disponible à la Bibliothèque nationale du Québec. Disponible également à l'Université du Québec à Trois-Rivières, sous la cote +ARL, M0042, vol. 6.

2. Ainsi est-il désolant de lire l'adaptation proposée notamment pour **le Grand Meaulnes** d'Alain Fournier (Jean Laforest, **op. cit.**, no 247), **le Coeur** d'Henry Bernstein (**Ibid.**, no 225) et **la Femme en blanc** de Marcel Achard (**Ibid.**, no 228).

3. Nous entendons par "acculturation" l'emprunt, par une culture, d'éléments étrangers. "L'inculturation" par contre référerait à un processus d'assimilation au profit de la culture emprunteuse.

4. L'adaptateur commente ainsi: "Cette oeuvre est magnifique, c'est la glorification de la liberté, du goût de l'aventure, d'une existence sans entrave, sans lois sociales, c'est une sorte de matérialisation du rêve imprécis et vague que tout être humain porte caché dans son plus intime..." (Jean Laforest, **op. cit.**, no 301).

5. Ou "les auteurs", dans la perspective esquissée par l'article précédent de Louise Blouin, "l'Adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio: 1. les Problèmes".

6. Jacques Mordret, "Tendances actuelles du cinéma", **Influence de la presse, du cinéma, de la radio, de la télévision**, Montréal, Institut social populaire, 1957, p. 111.

7. Jean Desprez, "D'une scène à l'autre. La prose radiophonique", **Radiomonde**, 25 septembre et 2 octobre 1943, p.4. Et surtout René-O. Boivin, "Radio-Théâtre-Lux ou la recherche d'une formule", **Radiomonde**, 7 mars 1942, p.13.

8. Paul Legendre, **la Radio, puissance sociale**, Ottawa, Institut littéraire du Québec, 1951, pp.35-50.

9. "Pour bien conduire, mener le travail destiné à la radio, il faudrait rejeter un certain excédent de matière, ne gardant que les scènes essentielles, lesquelles devraient être présentées dans un judicieux montage...": texte recueilli dans la proposition d'adaptation du **Rossignol des Neiges**, de G. Biard (Jean Laforest, **op. cit.**, no 241).

Raymond Pagé

Renée Legris

LES DRAMATISATIONS HISTORIQUES À LA RADIO

DANS L'HISTOIRE du théâtre radiophonique au Québec, les dramatisations historiques occupent une place significative comme discours orienté par une configuration du passé de la nation et par une interprétation des valeurs de l'héritage culturel reçu. Ce discours s'est élaboré en fonction de l'idéologie propre à chaque époque, selon les options privilégiées par nos institutions, et s'est développé en vue d'instruire le public, parallèlement aux visées culturelles des programmes de dramatiques. C'est ainsi que, dès les débuts des années 30, plusieurs séries radiophoniques ont mis en scène des personnages historiques ou des périodes de la vie socio-politique de notre pays à des fins d'information culturelle et/ou de propagande implicite ou explicite. La consolidation des idéologies nationaliste et religieuse, actives dans notre société à des degrés divers, selon la conjoncture et l'évolution du Québec, a été l'un des objectifs latents de ces séries surtout dans notre pays de plus en plus transformé après la crise et la guerre de 1939-45.

La plupart de ces programmes étaient des séries dramatiques conçues selon les lois de l'écriture radiophonique spécifique à ce genre et en partie différentes du radio-feuilleton, tant par leur horaire que par le formatage des émissions dans la série. Elles étaient diffusées la plupart du temps une fois la semaine, à raison d'une demi-heure, et dans une grille horaire qui les plaçait hors des cadres habituels des radioromans. Ces programmes s'adressaient à un public d'auditeurs diversifié. Sans doute est-ce souvent par ces dramatisations historiques et leurs images sonores que le public québécois a appris à connaître les personnages et les événements qui ont fait l'histoire du Québec et du Canada, et dont l'école avait parfois proposé une première lecture[1].

Perspectives sur la production des dramatisations historiques

Le plus ancien programme que nous ayons retracé remonte aux années 1933-1934. Ecrit par Robert Choquette, **Promenades en Nouvelle-**

France a été diffusé à CRCM, deux ans avant la fondation de la Société Radio-Canada[2]. A CHLP et à CKAC, quelques dramatisations historiques s'insèrent dans la programmation entre 1935 et 1950; nous n'en avons retrouvé que très peu. Mais c'est surtout à CBF et à CKVL que la majorité des programmes historiques ont connu un développement important jusque dans les années 70. Plus de vingt-cinq séries[3], de longueur variable, ont retracé divers aspects de notre histoire au gré des intérêts culturels et idéologiques des stations ou des commanditaires qui en assuraient le financement. Il faut constater, après une première investigation sur ce corpus, que la plupart des programmes historiques ont eu comme référent l'histoire de la Nouvelle-France, seule réalité idéologiquement recevable ou transmissible aux Québécois, à cette époque des années 30 à 50, par les institutions même les plus affranchies de l'idéologie de conservation, hormis peut-être une oeuvre de Grichon (pseudonyme de madame [...] Charland), **Amiel, un patriote ignoré**, diffusée à CHLP en 1937 pour célébrer le centenaire de la Révolte des Patriotes, et qui bien sûr mettait en valeur dans une même isotopie la conscience de l'identité francophone du pays.

Fidèle en cela aux idéologues-historiens dont l'abbé Lionel Groulx était alors le chef de file, le radiothéâtre semblait ne concevoir la réalité du pays qu'en termes d'héritage des valeurs de la Nouvelle-France — dont la foi religieuse, la conservation de la langue et la fidélité aux origines étaient les piliers du système idéologique. Ignorant le plus souvent la Conquête anglaise et la Confédération canadienne, le discours des dramatisations historiques n'a suscité aucune configuration nouvelle de cette réalité socio-politique du Québec, aucune vision plus adéquate de la nouvelle identité québécoise qui se façonnait avec le XXe siècle. Une étude ultérieure et plus approfondie des oeuvres permettra peut-être de révéler le degré de métaphorisation du discours permettant une lecture à un second niveau et interrogeant par ce biais la réalité socio-politique des Québécois d'alors. Pour l'instant cette constatation permet d'affirmer que l'idéologie dominante rejoint aussi la représentation que se donnent les médias de l'histoire du Québec. Nous verrons si c'est par une autre instance de la structure discursive que la signification peut parfois se révéler différente de la lecture faite jusqu'à présent.

Ce n'est qu'au cours des années 50 que l'intérêt des programmateurs et des auteurs se déplace vers les périodes d'après la Conquête, phénomène culturel qui ne cesse d'étonner et qui demanderait une étude

plus approfondie pour en reconnaître la portée sociale. Dès lors et jusqu'aux années 70, les oeuvres se diversifient et l'histoire universelle[4] devient un lieu où puisent plus spontanément nos auteurs, dont Charlotte Savary et Jean Laforest seront peut-être les meilleurs représentants. Les séries dramatiques saisissent dans une autre perspective que celle du nationalisme et de l'affirmation de l'identité nationale la réalité historique. La perspective thématique se renouvelle, offrant d'autres points de vue que ceux de l'unique rapport du Québec avec ses origines[5].

Dans ce corpus de dramatisations historiques qui n'a pas encore fait l'objet de recherches systématiques[6], les oeuvres les plus notoires, soit à cause du nom de leur auteur, soit à cause de leur durée ou de la valeur qu'elle semble avoir prise dans la mémoire collective, sont: **Promenades en Nouvelle-France** de Robert Choquette à CRCM en 1933-1934, **Visages de France** d'Yvette Mercier-Gouin à CBF en 1941, **le Ciel par-dessus les toits** de Guy Dufresne à CBF de 1947 à 1955, **les Visages de l'amour** de Charlotte Savary à CBF de 1955 à 1970, **l'Histoire du Canada** de Jean Laforest à CKVL de 1955 à 1960, **l'Histoire de Dieu** de Jean Monté à CKVL de 1951 à 1961, **la Confédération racontée à Anne-Marie** de Jean-Charles Bonenfant à CBF en 1967, et **l'Histoire de Montréal** d'Yves Thériault à CKVL en 1967.

Si nous avons retenu pour notre étude **le Ciel par-dessus les toits** qui s'inscrit dans la catégorie des séries historiques portant sur la période de la Nouvelle-France, c'est que cette oeuvre nous apparaît comme le prototype des productions de ce genre. Elle possède, en plus des caractéristiques essentielles de la structure du message historique, la qualité d'écriture et de documentation que nous connaissons par ailleurs aux oeuvres scéniques et télévisuelles de Guy Dufresne. Quant à la réalisation, elle est une synthèse exemplaire de toutes les expérimentations qui ont pu être faites par le théâtre radiophonique jusqu'au milieu des années 50, compte tenu de l'évolution de la technique. Il faut signaler que cette série est un modèle dont la conception d'ensemble est due au génie poétique et dramatique du réalisateur Guy Mauffette, qui n'a cessé de collaborer avec l'auteur à la création d'une oeuvre commune d'une grande originalité radiophonique et dramatique[7].

Dans l'attente d'une étude d'ensemble de ces séries historiques, notre recherche sur un certain nombre de spécimens de l'oeuvre de Guy Dufresne nous permet de présenter la vision du monde proposée aux

auditeurs au cours de cette période, située entre l'après-guerre et la Révolution tranquille. Par quels moyens s'est structuré ce discours qui, au-delà de l'intentionnalité du commanditaire, fait que cette oeuvre aujourd'hui garde un intérêt autre que religieux, parce qu'il est d'abord historique?

Questions d'écriture dramatique

L'oeuvre de Guy Dufresne, **le Ciel par-dessus les toits**, comme série radiophonique[8], pourrait être en partie assimilée au radio-feuilleton[9] parce qu'elle inscrit dans une continuité dramatique six à huit émissions d'une demi-heure mettant en scène successivement diverses figures dominantes. Mais cette série constitue, malgré ce découpage et sa continuité, une oeuvre qui relève du genre théâtral, compte tenu de l'écriture pratiquée par l'auteur. Chaque émission se définit ici comme unité dramatique, celle de l'acte au théâtre classique, à l'intérieur duquel s'élaborent de deux à trois scènes majeures. La densité de l'écriture dramatique dans les composantes suivantes (situations, tension dramatique, évolution de la crise, dénouement) détermine quelques traits les plus spécifiques de ce théâtre radiophonique et, partant, différencie du radio-feuilleton cette oeuvre originale. Son style s'affirme dans la variété des tons et la finesse des dialogues, dans l'utilisation astucieuse des monologues, de même que dans l'exploitation des situations dramatiques où se confrontent les personnages, énonciateurs privilégiés d'idéologies contradictoires, situations relatives aux grandes questions politiques et religieuses de "l'histoire des origines du pays".

Le Ciel par-dessus les toits présente donc, sous forme de tableau en plusieurs émissions, des épisodes de la vie des personnages historiques et de leur situation socio-politique en Europe ou en Nouvelle-France afin de mettre en évidence les actions émérites des fondateurs de la jeune Eglise de la Colonie. Chaque année, les auditeurs sont appelés à entendre le récit dramatisé des tranches de la vie de François de Montmorency-Laval, de Marguerite Bourgeoys, de Marie de l'Incarnation, de Catherine de Saint-Augustin et de Jeanne Mance. Toutes ces figures historiques ont joué des rôles essentiels dans la fondation d'institutions nécessaires au développement du Nouveau-Monde, tant dans sa structure politico-sociale que religieuse: hôpitaux, écoles, couvents, séminaire. Elles se sont aussi illustrées par leur héroïsme et leur foi inébranlable dans une

mission assumée comme expérience de salut et de sainteté. Ainsi l'intention avouée de ce programme, dans son énonciation extra-diégétique, se matérialise aussi dans le contenu du message par la configuration historico-religieuse des personnages[10].

Cette vision n'est pas particulière à l'oeuvre de Guy Dufresne puisqu'elle se retrouve dans **les Visages de l'amour** pour les personnages historiques relevant des dramatisations relatives à la Colonisation. Les perspectives mystiques des expériences de sainteté y sont parfois moins accentuées, dans la configuration de certains personnages, mais le discours n'est guère différent. En effet, c'est aux mêmes référents que puisent les récits de fiction et les faits historiques dont sont construites les actions dramatiques. Mais le message de la propagande englobant ce programme de Guy Dufresne lui donne une vision et un sens particuliers.

L'une des particularités de l'écriture de Guy Dufresne tient à la documentation sur laquelle se fondent la vraisemblance de son oeuvre et sa qualité historique. Comme son auteur l'a signalé à plusieurs reprises dans des interviews, **le Ciel par-dessus les toits** a nécessité des recherches sur l'histoire de la Nouvelle-France, dont de nombreux renseignements sont consignés dans les écrits de l'époque et les archives conservées. Régulièrement les émissions rappellent, grâce à l'annonceur, que les faits les plus susceptibles d'être interprétés comme fiction ont leur fondement dans les récits, les journaux intimes ou les lettres des personnalités historiques telles que Mgr de Montmorency-Laval, Marie de l'Incarnation, Catherine de Saint-Augustin, ou dans les **Relations** des Jésuites[11]. Les études historiques disponibles à cette époque ont été consultées par l'auteur afin d'étayer les autres personnages fictifs et de donner aux situations de même qu'aux événements quotidiens une certaine vraisemblance. Il faut aussi noter que l'auteur pouvait faire appel aux sources particulières dont disposait son commanditaire, le Comité des Fondateurs de l'Eglise canadienne[12].

Genèse de l'oeuvre et filiation radiophonique

A l'origine de l'oeuvre de Guy Dufresne nous avons découvert une première série de dramatiques historiques, **la Vie des quatre**, réalisée par Guy Mauffette et inaugurée en 1946. Celle-ci durera deux ans, avant que ne lui succède **le Ciel par-dessus les toits.** Ce programme mettait en scène

les mêmes personnages éminents. Seule Jeanne Mance n'y figurait pas[13]. Plusieurs auteurs avaient participé à la rédaction des sketches de quinze minutes qui structuraient formellement cette série, dont Cécile Chabot, Robert Llewellyn, Claude Aubry, Jean-Marie Poirier, Claude-Henri Grignon, Robert Prévost et Guy Dufresne. Le directeur du Comité des Fondateurs de l'Eglise canadienne, le père Emile Gervais, prenait régulièrement la parole à l'intérieur des émissions pour commenter la diégèse. Cette partie de l'énonciation extra-diégétique ne sera pas retenue dans l'oeuvre de Dufresne, les messages extra-diégétiques étant généralement assumés par le narrateur/annonceur.

A compter de l'automne 1947, le programme se modifie en une série d'émissions d'une demi-heure et Guy Dufresne, qui est au tout début de sa carrière d'auteur dramatique à la radio, devient l'auteur d'une nouvelle série à laquelle il sera identifié pendant de nombreuses années, avant qu'il ne passe à la télévision. Non seulement cette série révélera ses talents d'écrivain, mais elle sera à l'origine de l'une de ses pièces de théâtre sur scène, **les Traitants**[14].

Le Ciel par-dessus les toits a connu, pendant huit ans, un réel succès, assez grand pour que Radio-Canada décide de poursuivre ce genre de programme, conçu comme dramatisation historique, pendant encore près de quinze ans. C'est ainsi que Charlotte Savary, de 1955 à 1970, écrira **les Visages de l'amour**, construit selon le même concept mais dans un formatage plus semblable à celui du radioroman et sans la dimension explicite d'une propagande. Cependant, cette oeuvre se donne pour objectif de mettre en scène des femmes célèbres et présente, avant l'affirmation du féminisme lui-même, une vision de l'univers féminin en situation de premier plan.

Discours de propagande: l'énonciation extra-diégétique

Au cours de notre recherche, nous avons identifié les conditions de production de cette oeuvre et l'organisation discursive qui en font à la fois une dramatisation d'un intérêt esthétique certain et le lieu de construction d'un message orienté par la perspective du commanditaire, tout en permettant à l'auteur de la transcender. Plus spécifiquement, dans sa structure formelle, **le Ciel par-dessus les toits** de Guy Dufresne a comme caractéristique d'être encadrée par un discours de propagande

religieuse, affirmée et avouée, intégrée au texte extra-diégétique lu par l'annonceur du programme et qui se développe indépendamment de la diégèse. Cette intervention extra-diégétique se substitue à la publicité qui encadre presque toujours les programmes à l'exception des séries dramatiques à CBF. Ces aspects en font un cas particulièrement significatif mais non pas unique, dont il serait intéressant de saisir les variantes dans une étude d'ensemble du corpus. Nous nous limiterons à l'évocation de deux exemples, témoins d'une tendance dans la production des dramatisations historiques.

Dans un premier cas, nous avons choisi à titre de spécimen une oeuvre diffusée à CKVL dès 1951 et qui a connu un grand auditoire. **L'Histoire de Dieu**[15] participe dans sa conception et sa réalisation à une intention d'information culturelle sur l'histoire du peuple hébreu. Mais cette information, qui tire de la Bible les situations sur lesquelles portera la dramatisation, peut prendre diverses significations, compte tenu de la conjoncture historique du hors-texte et du contexte d'énonciation dans lesquels elles sont impliquées. Sans entrer dans une analyse détaillée de cette oeuvre, signalons quelques-uns des éléments qui jouent dans le sens de l'utilisation d'un discours à des fins de propagande ou de support idéologique.

C'est grâce à l'intervention de Jacques Tietolman, président-directeur de la station CKVL, que cette série dramatique a été créée. D'après les renseignements que nous a donnés le directeur des programmes de CKVL à cette époque, Albert Cloutier, certains programmes de prestige souvent relatifs à des événements historiques, ont été proposés par son président. Ainsi en est-il de **l'Histoire de Dieu.** Le contexte particulier de ces annés 1950 aide à saisir l'importance politique et culturelle d'une telle décision qui n'est pas étrangère aux raisons personnelles justifiant en partie cette intervention du président de la station dans la programmation. Nous savons que les ascendances juives de monsieur Tietolman l'ont sensibilisé à la culture et à l'histoire d'Israël. Mais plus encore peut-être faut-il signaler que la conjoncture politique et sociale intervient comme autre facteur déterminant. Si Jacques Tietolman considère que l'histoire du peuple hébreu mérite d'être dramatisée et diffusée comme programme culturel et même religieux, il n'est pas sans savoir la portée idéologique des textes bibliques dramatisés qui relatent les luttes d'Israël pour obtenir enfin un territoire, quête poursuivie tout au long de l'histoire de ses origines. Dans ce contexte, ce qui est donné

comme valeur culturelle et comme information n'est pas totalement dénué de toute intention socio-politique en ces années 50, alors que l'Etat d'Israël a été proclamé et que les Juifs de la diaspora cherchent à influencer l'opinion mondiale du bienfait de cette réalisation. La conquête et la défense d'un territoire, soutenues par la main de Dieu, est l'une des isotopies importantes de la dramatisation historique, et son traitement n'est pas innocent dans le discours de cette oeuvre.

Pour l'ensemble des auditeurs de CKVL, et plus encore pour l'auditeur moyen peu informé des questions politico-sociales en cause, ce programme a été essentiellement reçu comme valeur religieuse, interprétation à sens monovalent que favorisait le contexte québécois et catholique des années 50. Cette interprétation et la lecture qu'elle suppose étaient celles que le clergé favorisait en invitant les fidèles à suivre ce programme le dimanche. Dans ce sens, le faire interprétatif des institutions ecclésiales était en bonne partie récupérateur, mais surtout à courte vue. Et il est clair que toutes les Eglises n'étaient pas sans se réjouir alors de cette initiative, et cela d'autant plus que la vision messianique qui alimentait le discours religieux s'y retrouvait de facto.

La propagande subtile pour favoriser la sympathie du peuple envers Israël trouvait dans ce programme les conditions parfaites de persuasion et ne pouvait que soutenir l'idéologie latente à une telle expérience. Le président de CKVL utilisait dans l'instauration d'une dramatisation historique sur l'histoire du peuple juif tous les aspects d'un discours polyvalent dans son dire et dans la connaissance qu'il pouvait induire.

Le cas du programme **la Confédération racontée à Anne-Marie** est du même type, reposant sur une double valeur de signification. L'énonciation extra-diégétique porte l'intention d'un discours plus clairement et immédiatement politique bien qu'apparemment à perspective culturelle. Dans le cadre des fêtes du Centenaire de la Confédération canadienne en 1967, la Société Radio-Canada se devait de mettre dans sa programmation une série historique sur ce sujet afin de rappeler les origines du régime politique qui gère le Canada et les Canadiens de toute origine. Mais dans le contexte socio-politique de la Révolution tranquille et des positions idéologiques de plusieurs formations du Québec (dont celle du Front de Libération du Québec dans une de ses périodes actives), et à l'aurore de la crise d'octobre '70, ce programme prenait une connotation de propagande, alliée à l'information sur un événement

historique et à sa célébration. L'étude de l'ensemble des structures de ce récit révélerait sans doute aussi d'autres éléments qui subliminalement interviennent dans l'audition du programme dont l'auditoire était, croyons-nous, beaucoup inférieur à celui de **l'Histoire de Dieu** ou même à celui du **Ciel par-dessus les toits.**

A sa façon, et par son énonciation propagandiste explicite, **le Ciel par-dessus les toits** poursuit l'expérience radiophonique qui a été mise au point pendant la guerre pour favoriser l'implication des Québécois dans l'effort de guerre et amener une participation active d'un certain nombre d'entre eux, malgré la réaction violente du Québec contre la conscription. Le radio-feuilleton a été, dès la fin de l'année 1940, le véhicule de la propagande fédérale pour soutenir l'idéologie politique d'Ottawa, qui commanditait les programmes radiophoniques dont la publicité et les intrigues de la fiction soutenaient sa thématique. On se souviendra sûrement de **la Fiancée du commando** de Paul Gury qui en est un prototype et dont nous avons fait une étude dans **Propagande de guerre et nationalismes dans le radio-feuilleton, 1939-1955**[16]. Il est facile de comprendre dans ce contexte de l'après-guerre que le modèle de propagande instauré était assimilable à d'autres fins que celle de la guerre elle-même. Et c'est ce qui a incité le commanditaire de l'oeuvre de Guy Dufresne à l'utiliser dans cette entreprise de sensibilisation des Québécois aux valeurs religieuses qui ont accompagné les actions émérites des "saints" de la Nouvelle-France. Le Comité des Fondateurs de l'Eglise canadienne a donc défini le cadre de son intervention et les thèmes qu'il espérait voir traiter par Guy Dufresne, tout en laissant ce dernier libre dans le choix des situations dramatiques et historiques. Il leur fallait cependant s'assurer qu'au-delà du cadre énonciatif de l'annonceur du programme — celui qui énonce les intentions de "propagande et de croisade" du commanditaire — l'oeuvre de Guy Dufresne susciterait l'admiration des auditeurs pour les personnages héroïques dont ils découvraient les actions émérites et le sens mystique des oeuvres missionnaires. Il s'agissait de les éclairer et de les faire participer aux valeurs proposées. Néanmoins, le développement d'autres isotopies demeurait possible et c'est par ce biais que la dimension historico-politique et sociale de l'oeuvre de Guy Dufresne pouvait prendre toute sa portée véhiculant la vision même de l'auteur.

Ainsi, bien qu'appartenant au paradigme du discours radiophonique "religieux", à l'instar de **l'Histoire de Dieu, le Ciel par-dessus les toits** se

rattache aussi au paradigme des discours de propagande, une oeuvre de "propagande et croisade de prières" pour l'obtention de la béatification des personnages historiques qu'elle met en scène. Nous savons aujourd'hui que Rome a consacré les vertus de ces héros religieux et que cette croisade n'a pas été inutile, la plupart de ces fondateurs ayant obtenu d'être consacrés bienheureux, alors que Marguerite Bourgeoys a été canonisée. Pour la société de l'époque de l'après-guerre que représentait le Québec, le discours historico-religieux de Guy Dufresne s'inscrivait pleinement dans l'idéologie dominante de l'heure et participait, comme création littéraire, aux tendances de tous les autres discours laïques, façonnés en grande partie par cette structure idéologique fondamentale qui était la nôtre — discours laïques marqués par le discours ecclésial dans toutes ses valeurs et ses visions du monde dont **Un homme et son péché** est un des plus spécifiques[17].

Ecrire l'histoire des origines: une quête d'identité religieuse et sociale

Dans le contexte de cette production qui suit la période de la guerre pendant laquelle se sont infiltrées au Québec d'autres valeurs plus internationales et modernes, le programme **le Ciel par-dessus les toits** était conçu comme un moyen de réaffirmer les valeurs des origines mais plus encore de rendre plus conscients les Québécois de la nécessité de se doter d'une identité religieuse spécifique en proposant de porter à Rome une demande de canonisation des personnages qui se sont illustrés par leur foi et leur sainteté dans le pays. Et comme pour la plupart des Québécois, l'identité nationaliste n'est pas encore, à cette époque, séparée des valeurs religieuses, la conjonction des valeurs proposée par la propagande religieuse relevait d'une même problématique. La double identité religieuse et socio-politique à conquérir s'avérait une stratégie habile et significative de la part du clergé. Ce point de vue du commanditaire et sans doute d'autres milieux autorisés[18] trouve son objectif dans la structure du discours proposé dans **le Ciel par-dessus les toits.** Elle s'est d'abord élaborée, en grande partie, comme une manipulation, c'est-à-dire comme une écriture qui veut faire savoir, faire croire et persuader, après avoir proposé une interprétation des faits et gestes notoires des héros de l'oeuvre. Et c'est dans ce sens que la manipulation peut être considérée comme propagande religieuse/nationaliste, ce terme n'ayant en soi aucune valeur négative, mais traduisant un mode (sémiotique) de fonctionnement de l'écriture dramatique des textes radiophoniques[19].

Diégèse et thématique

Si toutefois la manipulation extra-diégétique est soutenue ici par la structure diégétique de la dramatique, dans l'organisation syntaxique des émissions et dans leur structuration sémantique Guy Dufresne a introduit de nombreux éléments grâce auxquels il propose une autre lecture, celle de l'histoire où le "peuple" prend toute sa place à côté des personnalités historiques. Et partant, il intègre aux éléments du discours de propagande d'autres valeurs. D'une part, il utilise le point de vue de personnages dont les noms sont généralement fictifs pour construire des situations dramatiques polémiques où des valeurs contradictoires sont proposées. D'autre part, c'est souvent du point de vue du peuple que sont présentées les actions des grandes figures de l'Histoire, figures à la fois très proches des colons et en même temps bien distinctes de leurs préoccupations matérielles immédiates qui sont des plus pénibles.

Plus encore, les positions conflictuelles des représentants de religions et d'idéologies relatives aux diverses doctrines (d'une grande importance à cette époque du XVII^{e} siècle) ne sont pas éludées par l'auteur. Au contraire, elles sont clairement inscrites dans les événements qui impliquent la vie des colons, des administrateurs de la colonie et dans les choix qui sont proposés aux différents personnages. Les religions, tant catholique (fortement janséniste de l'époque du XVIIe siècle), que huguenote (avec ses craintes de la persécution en France) ou protestante (d'Angleterre et des Etats-Unis), de même que les hauts faits de l'histoire politique, française et anglaise, s'insèrent dans le développement dramatique et définissent tantôt l'action majeure, tantôt l'arrière-plan des événements de la diégèse.

Les points de vue de la narration alternent, de la vie quotidienne à la cour royale, focalisés tantôt sur les personnalités historiques, tantôt sur les personnages les plus humbles, qui subissent les conséquences de toutes les décisions politiques. Par cette technique, il est fréquent que l'auteur fasse saisir divers points de vue sur les questions difficiles à traiter sans tomber dans un discours épidictique. Ainsi par son écriture dramatique, l'auteur réussit à mettre en situation des personnages qui ont joué un rôle important dans l'une ou l'autre des actions politiques, religieuses ou sociales, et dont les relations les placent en rapport direct ou indirect avec les gens du peuple, Français ou colons de la Nouvelle-France. Les actions quotidiennes des personnages fictifs sont par ce

procédé immédiatement connotées comme historiques, et ceci renforce le facteur de vraisemblance des situations dramatiques mises en évidence par ce traitement corrélatif. Il en ressort aussi que les personnalités éminentes de Mgr de Montmorency-Laval, Jeanne Mance, Marguerite Bourgeoys, Marie de l'Incarnation, n'échappent pas, par leur mission et leur charité, aux contacts avec la vie des colons. Elles y sont présentes avec eux, dans leur malheur comme dans leur bonheur, et cette présence même est un signe de leur conformité au vouloir divin, à tout le moins celui de l'Evangile. Ainsi Mgr de Laval, dans une des dramatisations de l'année 1947, est confronté au pouvoir politique dont il tire sa propre mission. Fort du travail accompli avec succès et sentant sa santé faiblir, il se rend à la cour et expose au Roi-Soleil ses problèmes et ceux de la Colonie. Il lui exprime sa volonté de prendre sa retraite et de mettre fin à sa vie politico-religieuse afin de se consacrer dans la solitude à sa vie mystique. La vision du personnage sera rendue dramatiquement par le récit de son vieux serviteur qui saura raconter ses actions d'éclat tout autant que ses souffrances intimes, son souci des colons et les dernières heures qui précédèrent sa mort, celle d'un grand homme[20]. Ce récit sous forme de monologue sera entrecoupé de scènes où le personnage est mis en situation dramatique et dont la valeur de retour en arrière justifie le discours du serviteur.

Cet exemple manifeste que la technique de composition de Guy Dufresne travaille sur des éléments dramatiques complexes où les thèmes (la quotidienneté, la misère, l'élitisme, la sainteté) sont développés en tenant compte de leur possibilité d'intégration à la logique des événements tout autant qu'à celle des figures historiques du discours historico-fictif où ils s'articulent. En effet, le discours de Guy Dufresne, dans ce contexte, joue sur une triple articulation du sens, qui définit le portrait des personnages exemplaires et les constitue comme figures héroïques: l'héroïsme devant les difficultés répétées du développement de la colonisation (famine, maladie, mort, feu, guerre des Iroquois et négociations avec les gouverneurs de la Colonie); la sainteté qui tient au fait de leur parfaite conformité aux volontés divines, manifestées tantôt dans les désirs et volontés des figures d'autorité (le Roi, l'Eglise ou Dieu lui-même intervenant au plus profond des consciences de ses serviteurs); le dévouement au petit peuple de la Nouvelle-France, manifestation tangible de la charité pratiquée par les personnalités historiques. A ces thèmes s'ajoutent les événements politico-sociaux qui ont marqué l'histoire de la Nouvelle-France et qui s'inscrivent comme images d'un passé

glorieux, valorisé par un faire interprétatif du narrateur/auteur ou des personnages eux-mêmes. Faut-il rappeler que cette gloire, essentiellement partagée par les personnages de toute classe, est aussi liée à la misère et à l'infortune des colons, courageux et obstinés, mais toujours chargés de douleurs et d'épreuves. Seule la vision d'un Dieu et la quête du "Ciel par-dessus les toits" pouvaient compenser les difficultés du quotidien décrites par Guy Dufresne. Ces thèmes s'inscrivent comme symbiose entre des éléments qui constituent la trame des faits historiques et la biographie des personnages. Les dramatisations historiques de Guy Dufresne se veulent donc plus qu'une simple description des actions louables accomplies par les Fondateurs de la Nouvelle-France. Et c'est ce qui fait son intérêt encore aujourd'hui.

Cette oeuvre découvre les champs de compétence des personnalités qui ont laissé leur marque et construit une réalité sociale et religieuse inestimable pour leur descendance, en accord avec les valeurs de leur époque, mais aussi les motivations idéologiques qui, au-delà du religieux, ont trouvé leur place. Quand Guy Dufresne donne une importance à l'étape de la documentation historique des trois instances, l'histoire politique, l'histoire religieuse et sociale, il ne se contente pas seulement de bien identifier la chronologie et les faits. C'est une vision du monde qu'il propose. Et sa démarche se rattache, pour ce qui est de l'intégration des documents, à celle que souhaitaient des historiens tels que Michel Foucauld. C'est en cela que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'oeuvre de Guy Dufresne ne relève pas du discours mythique. La documentation qui soutient la structuration sémantique, s'investit dans la configuration des personnages et permet l'élaboration des thèmes, l'utilisation des événements historiques et des situations socio-politiques qui, dans leur composante idéologique, se manifestent comme autant de facteurs favorisant sémiotiquement la distanciation. Car pour Dufresne faire l'histoire dans une dramatisation ne consiste pas seulement en une datation de quelques faits exploités avec habileté. C'est un ensemble de données qu'il faut mettre en relation, explorer dans leur comment tout autant que dans leurs causes et leurs conséquences. Et c'est en cela qu'il peut être à la fois auteur dramatique et historien de la colonisation du pays par la France.

L'une des pratiques de Guy Dufresne pour créer cet effet de réel historique — qui enchantait ma jeunesse — est d'intégrer dans son récit dramatisé des documents historiques authentiques: lecture des écrits, des

lettres, du journal intime des personnages, le tout utilisé pour fonder l'objectivité de son oeuvre et sa véracité. Ce procédé de véridiction est sans contredit la forme la plus explicite d'un effort d'authentification des autres données qui peignent les événements ou les personnages fictifs. Car il s'agit dans cette oeuvre, qui est aux limites de l'histoire et de la fiction, de faire connaître, mais aussi de faire croire. Les deux modalités épistémiques cherchent à se renforcer dans un faire-manipulateur du traitement dramatique des sujets historiques.

Le Ciel par-dessus les toits cherche donc à rendre compte d'un contexte historique (espace, époque, institutions diverses, classes sociales, richesse et misère). Les idéologies politiques et religieuses, qui tiraillent les groupes sociaux dans la Colonie, les confrontent et justifient les guerres intestines, sont décrites avec force et couleur dans l'oeuvre. Leur impact sur la quotidienneté occupe un espace dramatique important: les coureurs de bois frappés d'anathème, le rejet de la traite, la défense de vendre de l'alcool aux Indiens de toutes tribus, la promotion du défrichement et de l'agriculture en sont autant d'aspects. Les maléfices de certaines nations indiennes, dont les Iroquois, sur la vie quotidienne des colons — de Marie de l'Incarnation plus particulièrement qui s'occupe d'éduquer les jeunes filles autochtones — sont peints avec des accents dramatiques qui font parfois frémir. Souvent, comme métaphore du Démon qui sape le travail des "saints" colonisateurs, apparaît l'action destructrice de l'Iroquois qui se venge du pouvoir des nouveaux arrivants. Il n'est pas de dramatisations où ne soient mises en situation critique certaines tendances du jansénisme religieux, pratiqué pendant cette période du XVII^{e} siècle et importé jusqu'en Nouvelle-France chez les colons. Cette critique se fait par les chefs religieux, dont Mgr de Laval lui-même, et par les interrogations de certains colons sur une vision du monde si pessimiste et culpabilisante, tout le problème des prédestinés étant posé au christianisme du temps mais aussi contesté.

Pour terminer, il faudrait signaler que cette analyse a permis de reconnaître l'importance des femmes dans l'histoire de cette époque, femmes qui par leurs activités et leur sens de l'entreprise avaient une place considérable dans les réalisations de la Colonie. Des images de l'univers féminin, il ressort une dimension d'exemplarité qui ne va pas sans rappeler la configuration discursive d'une Donalda, définie comme admirable et sainte dans le discours laïcisant du radio-feuilleton de Claude-Henri Grignon, **Un homme et son péché**. Femme émergée d'un

contexte de colonisation elle aussi, elle n'est pas en reste dans son idéologie et ses convictions religieuses avec celles des femmes des débuts de la Colonie.

Si les Fondateurs et les Fondatrices du pays sont devenus les saints de l'Eglise, c'est dans une vision du monde où la volonté divine, manifestée le plus souvent dans des destinées exemplaires, confine au plus total dénuement. Toutes ces femmes, Marguerite Bourgeoys, Jeanne Mance, Catherine de Saint-Augustin, Marie de l'Incarnation, Marie-Madeleine de la Peltrie, ces adjointes et amies de Mgr de Laval, participent à leur façon au grand projet de conversion et de colonisation. Elles ont connu un dévouement sans pareil qui n'a d'égal que la misère quotidienne des colons et leur courage, souvent désespéré, pour faire de cette terre d'Amérique française un pays pour la gloire de Dieu et du Roi de France. C'est aussi une partie du message de Guy Dufresne. Et son oeuvre historique a permis que s'inscrivent dans notre histoire du radio-théâtre au Québec les grands thèmes qui ont eu leur impact pendant plus de huit ans sur l'imagerie que se sont donnée les Québécois de leurs origines.

Ces quelques aspects d'une étude sur le cadre énonciatif extra-diégétique des dramatisations historiques et de son articulation aux structures énonciatives de la diégèse éclairent les rapports entre les oeuvres et le contexte de production qui les rend possibles. De même, l'enjeu des facteurs idéologiques, qui interviennent dans le choix de la programmation et dans les décisions de diffuser à l'antenne telle ou telle oeuvre à portée historique, apparaît d'autant plus significatif. Il s'agissait pour nous de tracer ici quelques jalons à une hypothèse qui nous paraissait fructueuse et qui mériterait peut-être d'être explorée plus en profondeur dans des recherches ultérieures afin de mieux définir encore la configuration d'ensemble de ce corpus.

---

1. Il serait intéressant de mener sur ce corpus une étude similaire à celle de Roger Odin, **Jeanne d'Arc à l'école. Essai sémiotique**, Paris-La Haye, Klincksieck, 1979, 222p. Grâce à une analyse sémiotique des divers textes traitant de l'histoire de Jeanne d'Arc, il permet de saisir les variantes du discours et les diverses modalités selon lesquelles

l'information culturelle est transmise sur ce personnage historique et sur l'idéologie qu'il soutient.

2. Une autre série, documentaire celle-là, a été diffusée qui proposait une dimension historique à la présentation de personnages ou d'événements de la vie québécoise des anciens. Il s'agit de **la Petite Histoire**, à CRCM, 2 octobre 1934 - 25 avril 1935. Voir Renée Legris, **Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision**, Montréal, Fides, 1976, pp. 44 et 259-261.

3. On trouvera la liste de ces séries dans la partie des tableaux chronologiques (pp.689-691) de l'ouvrage de Pierre Pagé, Renée Legris et Louise Blouin, **Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970**, Montréal, Fides, 1975, 826p.

4. Avec les années 50 plus particulièrement, les auteurs de CKVL, Jean Monté et Jean Laforest, écrivent des textes sur des événements de l'histoire canadienne et universelle. On trouve aussi à Radio-Canada, avec la série **le Radio-théâtre de l'Histoire** (1951-1952) et le programme de Charlotte Savary, **les Visages de l'amour** (1955-1970), des dramatiques qui puisent largement dans l'histoire universelle. Dans cette dernière oeuvre, ce sont les personnages féminins qui ont joué des rôles importants dans l'histoire, comme amoureuse, amante, ou comme personnage voué aux causes sociales ou politiques qui sont spécialement mis en vedette.

5. Quelques dramatiques par épisodes tirées des **Visages de l'amour** ont été analysées et cette étude sera publiée dans un ouvrage à paraître.

6. Cette série est un modèle de production du sens de l'Histoire, orienté en fonction de l'idéologie de la fin des annés 40, période où les valeurs se réajustent, suite aux modifications socio-économiques et culturelles qui se développent pendant et après la guerre de 1939-1945.

7. Toutes les formes d'écriture du radio-théâtre y sont explorées avec un art remarquable et un style radiophonique dont on peut reconnaître qu'il fait époque. D'autant plus que la technologie ayant beaucoup évolué, l'environnement sonore s'en trouve aujourd'hui modifié. La réalisation de ce programme par Guy Mauffette mériterait à elle seule une étude esthétique. Le matériel musical de la réalisation constitue en lui-même un document historique très important pour nous faire saisir l'art avec lequel il est possible de faire signifier une scène par le sonore et en même temps de créer, par le bon choix des oeuvres musicales, des contextes historiques. Les oeuvres du XVII^{e} siècle musical accompagnent souvent la mise en scène des personnages ou événements pour définir une situation de l'époque. Nous avons pu reconnaître que d'une façon

générale les connaissances musicales exceptionnelles de ce réalisateur lui permettent d'utiliser pour tout autre besoin de signification le sémantisme propre à certaines oeuvres modernes auxquelles il puise, pour créer des effets enchanteurs.

8. Chaque émission de trente minutes est diffusée le dimanche à cinq heures. L'isotopie religieuse qui en constitue la trame majeure et qui cadre avec le contexte socio-culturel justifie le choix de la programmation et sert bien l'intention des producteurs.

9. La différence majeure de ces productions est de travailler avec une unité dramatique qui se construit comme l'acte au théâtre et dont la durée est généralement d'une demi-heure. Ce formatage permet une plus grande possibilité de développement de l'action dramatique. Chaque émission développe une situation complète, mais sa structure implique la continuité de la série. Cette formule n'est guère pratiquée dans le quart d'heure quotidien du radioroman. Au sujet de l'évolution de la structure du radio-feuilleton, consulter l'article de Renée Legris: "Jalons pour une analyse symbolique de la littérature radiophonique", dans **Problèmes d'analyse symbolique**, Collection "Recherches en symbolique", vol.3, Montréal, P.U.Q., 1972, pp. 183-202.

10. Il s'agit de deux séries dont un certain nombre d'émissions, regroupées en épisodes, se développent sur une plus ou moins longue durée (habituellement cinq à huit semaines) et retracent la biographie d'un personnage historique.

11. Dans son programme **le Ciel par-dessus les toits,** il rappelle à quelle source il a puisé son information historique. On en retrouve un exemple dans la suite d'émissions "Monseigneur François de Montmorency Laval", 12 octobre - 9 novembre 1947, série 11, bobine no 8, microfilm 16mm, productions Pierre Pagé et Renée Legris, 1971-1975, Collection "Archives de la littérature radiophonique". Voir entre autres le 20 octobre 1947.

12. Le Comité des Fondateurs de l'Eglise canadienne a déposé aux Archives nationales du Québec la série de disques et de documents relatifs à ce programme.

13. **La Vie des Quatre** et **le Ciel par-dessus les toits** ont donc en commun de présenter des dramatiques à partir d'un même référent historique, quelques personnages notoires pour leur sainteté. L'oeuvre de Guy Dufresne ouvre cependant l'éventail des personnalités qui interviennent dans son oeuvre comme modèle.

14. C'est dans un épisode de la dramatisation historique "Monseigneur de Montmorency Laval", dans **le Ciel par-dessus les toits,**

diffusé le 3 février 1952, que les scènes du procès des traitants trouvent une formulation et une mise en situation similaire à celle que l'oeuvre scénique a élaborée plus tard pour en faire une pièce de théâtre sur scène.

15. Ce programme, qui dure du 25 août 1951 au 28 mai 1961, sera diffusé le dimanche matin hebdomadairement. Il serait intéressant d'analyser aujourd'hui **l'Histoire de Dieu** en fonction de sa structure de signification et des implications historiques et idéologiques de son discours qui donnait beaucoup d'importance aux luttes d'Israël. Nous pourrions sans doute faire une nouvelle lecture de cette production, de son message et de sa réalisation.

16. Renée Legris, **Propagande de guerre et nationalismes dans le radio-feuilleton, 1939-1955,** Montréal, Fides, 1981, 520p. On consultera aussi avec intérêt l'ouvrage de Jean-Marie Piemme qui étudie ce phénomène dans le téléroman, **Propagande inavouée,** Paris, Union des Éditeurs, 1974, 378p.

17. On trouvera quelques éléments de comparaison entre les deux oeuvres de Guy Dufresne et de Claude-Henri Grignon sur ces aspects dans un article de Renée Legris: "La Colonisation dans le radioroman: de l'histoire au mythe ", dans les **Cahiers d'Histoire des Pays-d'en-Haut,** 8e année, no 30, juin 1986, pp.19-40.

18. Cette notion de milieux autorisés a été élaborée dans l'ouvrage de Pierre Schaeffer, **Machines à communiquer. I. Genèses des simulacres,** Paris, Éditions du Seuil, 1970, 315p.

19. On retrouvera dans plusieurs des ouvrages de A.J. Greimas les éléments relatifs à cette notion. Voir entre autres **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,** Paris, Hachette Université, 1979, pp. 220-222.

20. Guy Dufresne, **le Ciel par-dessus les toits,** le 9 novembre 1949, série no 11, bobine no 8, 16mm, productions Pierre Pagé et Renée Legris, 1971-1975, Collection "Archives de la littérature radiophonique". Disponible à la Bibliothèque Nationale du Québec.

Renée Legris

Richard Faubert
Jean Laflamme

ENTRE LE MÉLODRAME ET LE RADIOROMAN: LES DÉBUTS D'HENRY DEYGLUN À LA RADIO

OEUVRE immense, tentaculaire, l'ensemble des écrits d'Henry Deyglun (1903-1971) forme un tout copieux et abondamment ramifié. Pendant plus d'un demi-siècle, ce romancier/auteur dramatique a abordé toutes les dimensions et touché à tous les aspects de l'art théâtral: théâtre classique, mélodrame, comédie, sketch, revue, théâtre de tournée, série policière, radioroman, histoire du théâtre, etc. Il a tout observé, tout vu de la société québécoise de son époque, qu'il a cherché à transposer le plus intégralement possible à la scène ou sur les ondes.

Afin de combler une lacune importante dans la connaissance de cet écrivain au chapitre de l'histoire du théâtre, **l'Annuaire théâtral** de 1985 tentait, dans un important dossier monographique[1], de cerner à grands traits la carrière de Deyglun, sans prétendre pour autant en dévoiler toutes les dimensions. La publication du "Dossier Henry Deyglun" se voulait au contraire une amorce à la poursuite des recherches déjà entreprises au niveau universitaire, concernant ce créateur prolifique.

Le sujet étant donc loin d'être épuisé et, par ailleurs, l'invitation de **l'Annuaire théâtral** méritant d'obtenir réponse, la publication de la présente note de recherche a pour objet de continuer la démarche en vue d'une connaissance plus complète de l'écrivain. L'intérêt y est centré sur les débuts de l'oeuvre radiophonique de Deyglun, considéré aujourd'hui comme un véritable phénomène de productivité théâtrale à une époque relativement pauvre en art dramatique, telles que le furent les années trente au Québec.

Le succès obtenu par les mélodrames d'Henry Deyglun auprès des Québecois des années vingt avait subi un revers dès le début de la décennie suivante. La crise économique qui déferlait sur tout l'Occident obligeait la population à se rabattre sur des loisirs à bon marché, en

particulier le cinéma, alors en plein essor et dans lequel 150 000 citadins, en moyenne, trouvaient leur distraction hebdomadaire. Or la fréquentation massive des salles de projection ne pouvait se faire qu'au détriment des lieux théâtraux, ainsi que l'expose Jacques Beauchamp dans une étude menée en 1948:

> Le cinéma commença à poindre, qui bientôt éclipsa le théâtre. Le National se convertit aux variétés et au burlesque; la majorité des acteurs s'orienta vers d'autres carrières. [...] C'en était fini du théâtre professionnel au Canada français[2].

En outre, des difficultés d'ordre fiscal viennent ajouter à la précarité des théâtres. Des recettes déjà maigres, un tiers s'envole en taxes fédérales, provinciales ou municipales, quand il n'y a pas, en plus, "à payer à certaines municipalités une licence de dix à vingt-cinq dollars pour avoir l'honneur de jouer en leur localité"[3]. Face à de tels obstacles, auteurs dramatiques et comédiens se voient acculés à la recherche de nouveaux moyens de survie.

Le développement de la radiodiffusion sera le principal de ces moyens. Le nouveau média, établi au Québec au début des années folles, se propage durant la Crise avec une vitesse foudroyante. Les 11 000 postes récepteurs que comptait le Québec en 1923 sont passés à 230 000 en 1927. En 1930, quelques "sages" exceptés, tous les Québécois urbains sont radiophiles: près de 40% des foyers montréalais possèdent déjà un appareil. La station C.K.A.C., propriété du journal **la Presse**, mobilise chaque soir un très large auditoire qui devient captif de ses émissions favorites[4].

La radio, tout autant que le cinéma, vidait les théâtres. Mais alors que le contenu cinématographique dépendait entièrement de l'importation, les émissions radiophoniques gardaient une place aux comédiens et aux auteurs locaux. Ainsi que le raconte Jacques Beauchamp, "autour de 1930, la radio invita des gens de théâtre à jouer devant le micro; elle tira de leur retraite quelques-uns des comédiens les plus aimés du public"[5]. En effet, plutôt que d'escompter des contrats éphémères et aléatoires, les comédiens préfèrent jouer pour la radio qui leur assure des rôles susceptibles de durer plusieurs saisons. Un véritable essor des radioromans se produira à partir de 1937, suite à la création, l'année précédente, de la radio d'État. En outre, l'implantation de la radio dans

les campagnes, grâce à l'électrification rurale amorcée en 1936 par le gouvernement Duplessis, aidera à grossir le nombre des auditeurs.

Sans attendre cet âge d'or, Henry Deyglun prend très tôt le parti d'écrire pour la radio. Ce moyen de communication l'a fasciné dès ses premiers balbutiements, ainsi qu'il le raconte lui-même:

> Jean Garneau, le fils du maire de Québec, [...] m'avait amené à la Citadelle le soir de la première réception d'un programme de T.S.F., comme on disait alors, originant des Etats-Unis. Autant que je m'en souvienne, il s'agissait de l'Orchestre symphonique de Boston. La réception fut excellente et les rares privilégiés qui assistaient à ce premier programme furent enthousiastes. On avait nettement l'impression qu'on entrait dans une ère nouvelle. La radio allait évidemment changer beaucoup de choses[6].

Ainsi Deyglun a-t-il entrevu dès le début la possibilité rêvée par tout auteur: celle de rejoindre par ses écrits un vaste public. La radio, pour peu qu'on sût l'utiliser, devenait un média puissant au service des écrivains et particulièrement des auteurs dramatiques.

L'aventure radiophonique va pourtant représenter pour ces derniers un défi de taille. Une tâche ardue et inévitable attend les rédacteurs de textes destinés aux ondes. Il leur faut apprivoiser une nouvelle forme d'écriture, plus visuelle et plus descriptive, la radio étant par définition un média qui s'adresse à des "aveugles". En outre il leur est requis, contrairement aux écrivains de théâtre, d'étaler une intrigue durant des semaines, voire des années entières. Ils doivent inventer rapidement des textes éphémères dont il ne restera rien plus tard, sinon des ébauches de caractères. Ils se doivent aussi de posséder une souplesse telle qu'ils puissent modifier subitement des épisodes à cause des contingences du hasard: départ, maladie ou décès des interprètes. Les accrocs au plan établi par l'auteur d'un radioroman risquent d'être multiples, engendrant la fluidité et la mouvance d'une production dans laquelle la quantité risque de primer sur la qualité.

Plus encore que l'instabilité du texte pour l'auteur, le bruitage constitue le problème numéro un pour l'équipe de production. Les techniques utilisées jusqu'alors au théâtre ne conviennent plus aux

programmes radiophoniques: les bruits sortent déformés des récepteurs dont la performance est encore de qualité douteuse[7]. Même les Américains, pourtant mieux expérimentés en radiodiffusion, éprouvent de grandes difficultés à ce chapitre. Et rien ne laisse présager, dans un avenir immédiat, la découverte de moyens infaillibles pour la création des effets spéciaux qu'exige dorénavant la mise en ondes.

Affrontant résolument ces inconvénients majeurs, Henry Deyglun écrit sa première continuité pour la radio en 1933. Sans être véritablement le pionnier de l'écriture radiophonique — Robert Choquette l'a précédé à ce titre en 1931 — il comptera tout de même parmi ceux qui ouvrent la voie à une tradition de plus de quarante années de littérature des ondes, littérature qui sera écoutée et goûtée par l'ensemble de la francophonie canadienne, au point de se voir reconnaître le mérite d'avoir "préparé et amorcé le Québec moderne"[8].

Ovide et Cyprien

Le coup d'essai de Deyglun consiste en une émission fantaisiste intitulée **Ovide et Cyprien.** Ce programme composé de sketches a comme synopsis de base la confrontation des caractères entre un Canadien français (Ovide) et un Marseillais (Cyprien). Le titre et l'idée de l'émission reviennent à Robert Choquette, mais le texte est de Deyglun, auquel échoit l'honneur d'inaugurer par cette série le poste C.R.C.M. en 1933. Henry Deyglun y joue lui-même le rôle de Cyprien, accompagné de son épouse, Mimi d'Estée, dans le rôle de la femme de Cyprien. Quant à Ovide et à sa femme, ils sont interprétés par Claude Sutton et Laurette Fournier. Marthe Thiéry et Ovila Légaré se joignent parfois à l'émission. Légaré y incarne plusieurs personnages en modifiant sa voix, expérience qu'il renouvellera pour composer lui-même la série **Nazaire et Barnabé.**

Au plan du texte, le nombre restreint des personnages et la variété des sketches d'**Ovide et Cyprien** permettaient à l'auteur d'éviter assez facilement les dangers du hasard. Il n'en était plus ainsi à l'étape de la production, alors que l'épineux problème du bruitage faisait surface. "Nous cherchions le moyen de nous concilier les ondes qui se montraient souvent farouches", d'écrire Deyglun[9]. Le régisseur de l'émission, Marcel Henry, tentait des prodiges d'imagination et d'ingéniosité pour amadouer "ces micros mystérieux, imprévisibles" avec lesquels les techniciens étaient

"un peu comme les primitifs qui, pour se concilier les chances ou la faveur des dieux, ont toujours fait et font encore les choses les plus inattendues"[10]. Arthur Dupont, directeur du poste, alla jusqu'à dépêcher à New-York un jeune artisan de la radio, Ted Sled, pour participer aux études expérimentales des bruiteurs américains. Deyglun raconte que son équipe et lui téléphonaient souvent à Sled:

> Nous lui disions que nous avions tout épuisé, y compris nos innovations à nous: boules de grosses quilles roulant dans le studio et allant s'écraser sur une plaque de "tôle"... Ça ne valait rien ou pas grand'chose[11].

D'incessants efforts permettront enfin à Sled de découvrir les solutions aux problèmes maintes fois rencontrés. Ces tâtonnements, aussi farfelus qu'ils puissent sembler, n'en constituèrent pas moins les assises d'un art du bruitage qui sera transmis aux générations suivantes.

Nénette et Rintintin

Si **Ovide et Cyprien** a constitué en 1933 un coup d'envoi, **Nénette et Rintintin** sera, quatre ans plus tard, un coup de maître. Henry Deyglun et Mimi d'Estée deviennent en effet très populaires en 1937-1938 dans leur personnification des célèbres mascottes.

La première manifestation connue des personnages de Nénette et Rintintin remontait à la guerre 1914-1918, alors qu'ils s'efforçaient de relever le moral des troupes françaises. Après vingt ans, leur transposition québécoise ne se fait pas sans opposition. Présentés au directeur du poste C.K.A.C., les premiers textes préparés par Deyglun ne rencontrent pas la faveur de l'administrateur. Ce dernier ne croit pas que de telles émissions, écrites en alexandrins, puissent avoir de succès auprès d'un public qu'il juge inculte et inapte à apprécier la poésie. Mais Deyglun et sa femme s'entêtent à poursuivre l'expérience et Deyglun rétorque à son patron que "l'élite se complaît à maintenir le peuple dans l'ignorance, à le croire sous-développé pour mieux le dominer"[12]. Deyglun mise gros mais triomphe. Cette émission remporte un vif succès car il s'en dégage une joie de vivre et un optimisme qui rassurent les gens à l'approche de la deuxième guerre mondiale.

Après une fructueuse saison à la radio, Deyglun s'inspire de son émission pour écrire une pièce qu'il joue en tournée: **la Revue du bonheur.** Celle-ci réunit, outre Nénette et Rintintin, de jeunes annonceurs mués pour la circonstance en comédiens et chanteurs: Ferdinand Biondi, Alain Gravel, Bruce Wendell, Yves Bourassa ainsi que Pierrette Alarie. Deyglun profite alors d'une expérience acquise au Lapin Agile pour chanter des chansons express. Le succès est tel que les auditeurs affluent par milliers lorsque, le 6 avril 1938, C.K.A.C. annonce sur ses ondes la venue du célèbre duo au magasin "le petit Versailles", rue Sainte-Catherine, en face de Dupuis Frères. Cette invitation succède aux nombreux communiqués que les journaux diffusent, vantant les qualités de l'émission[13]. Pendant des heures, Nénette et Rintintin signent des autographes à leurs admirateurs qui peuvent aussi apprécier la charmante présence, dans la vitrine du magasin, de Serge et Micheline Deyglun, enfants âgés respectivement de dix et cinq ans. Mimi d'Estée a maintes fois évoqué, lors d'interviews où elle racontait ses souvenirs, l'attroupement que leur venue avait provoqué:

> Eh bien, croyez-le ou non, la ville de Montréal a été immobilisée net. Il n'y avait plus un tramway qui passait, pas une automobile qui circulait rue Sainte-Catherine... De chez Eaton à la rue Amherst, vous ne pouviez pas passer autrement qu'à pied[14].

Cette entreprise combine une oeuvre humanitaire, voire philanthropique, à une véritable campagne de marketing, probablement l'une des premières de cette ampleur au Québec. C.K.A.C. envoie Roger Beaulu, Ferdinand Biondi et Louis Morisset au petit Versailles, pour décrire l'événement. Ils y interviewent Nénette et Rintintin ainsi que le public amassé sur les lieux. Des visites de tournées viennent compléter le succès. Voici, parmi tant d'autres, la description de l'une d'entre elles, effectuée à Saint-Hyacinthe et relatée par **le Canada:**

> [...] Nénette et Rintintin ont ensuite parlé tour à tour de la porte de l'établissement et ont été vivement applaudis par la foule présente. Ils ont ensuite autographié pendant deux heures les légendes d'objets porte-bonheur. Sur la fin de l'après-midi, Nénette et Rintintin se sont rendus à l'hôpital Saint-Charles, où une charmante réception a eu lieu. C'était

d'abord leur intention de visiter les quatre blessés de l'incendie du collège Sacré-Coeur; mais sur invitation de la R. Soeur Gélinas, supérieure de l'institution, ils acceptèrent avec plaisir de voir tous les malades, qui furent franchement heureux de leur trop bref séjour parmi eux[15].

Sollicités de toute part, Nénette et Rintintin voient s'amplifier leur succès, à telle enseigne que l'industrie, se saisissant de l'engouement du public pour les sympathiques lutins, inonde le marché de babioles porte-bonheur présentées sous différentes formes[16]. Parfois Nénette et Rintintin distribuent les porte-bonheur gratuitement[17] ainsi qu'un dépliant racontant leur légende. Enfin une chanson porte-bonheur, dont les paroles sont d'Henry Deyglun et la musique de Louis Bédard, est enregistrée sur disque par l'interprète Jean Clément. Cette rengaine ("Nénette et Rintintin") est aussi publiée par l'Edition de la Revue Musicale. Le refrain, simpliste mais accrocheur, va comme suit:

Prenez le bonheur par la main
avec Nénette et Rintintin.
Ces mots magiques,
dynamiques,
sympathiques,
ont fait renaître l'entrain.
Le coeur en fête,
on répète:
Prenez le bonheur par la main
avec Nénette et Rintintin.

Le succès que remporte la Revue est si grand que le couple doit jouer la pièce "dans les arénas parce que les théâtres étaient trop petits pour recevoir tout le monde qui voulaient [sic] la voir"[18]. L'émission, quant à elle, dure quinze minutes et l'équipe se choisit un thème chaque jour. Mimi d'Estée raconte que, par l'intermédiaire de la radio, ils réconfortent les personnes esseulées:

Alors, chaque jour, nous venions porter à la radio des messages aux malades des hôpitaux, aux gens en difficulté financière, aux femmes chargées d'enfants, aux filles-mères dans le drame. Et tout cela, chaque jour, c'était pour parler, pour redonner du

courage à tel type d'individu qui, d'après le courrier qu'on recevait à C.K.A.C., réclamait de l'aide morale, un soutien[19].

Ces lettres dont il est question dans le témoignage de Mimi d'Estée existent (fort peu nombreuses cependant) dans le fonds Deyglun à Ottawa[20].

Dans **la Rhumba des radio-romans**, en 1941, il y aura, au cours d'une émission, retour de Nénette et Rintintin. Ils deviennent, pour la circonstance, les porte-parole de l'optimisme, de la confiance inébranlable qui triomphent de tout, y compris des Allemands. Avec naïveté, on incite les gens au courage en arborant, face à l'ennemi, un sourire vainqueur. Durant cette émission ("Prenons le bonheur par la main"), Rintintin proclame:

Quand on veut défendre la vie
D'une nation, il faut, on doit
D'abord avoir confiance en soi[21].

Une telle confiance n'avait pas fait défaut à Deyglun lui-même dont la carrière allait connaître une remarquable productivité. Il sortira de la plume de cet auteur plus de soixante-dix pièces de théâtre, encore plus de textes pour la radio, d'innombrables nouvelles, des romans, des scénarios de films, des livrets de comédies musicales, de la poésie, etc. En 1938, le public s'apprêtait à écouter ses populaires radioromans **Vie de famille** et **les Secrets du docteur Mohranges**, deux séries qui devaient tenir l'antenne jusqu'à l'approche des années cinquante.

Mais en 1938 Henry Deyglun n'était déjà plus un débutant.

---

1. Louise Blouin et Raymond Pagé, "Dossier Henry Deyglun", **l'Annuaire théâtral**, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1985, pp. 9-138.

2. Jacques Beauchamp, **Radio et civilisation au Canada français**, thèse de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 1948, p. 84.

3. Henry Deyglun, **Manifeste du théâtre libre**, Bibliothèque nationale du Québec, fonds Rinfret (M5558), boîte 12, p. 3.

4. Sur l'histoire de la radio québécoise, on consultera avec profit les articles suivants: Elzéar Lavoie, "L'évolution de la radio au Canada français avant 1940", **Recherches sociographiques**, janvier-avril 1971, pp. 17-51; Renée Legris et Pierre Pagé, "Le théâtre à la radio et à la télévision au Québec", **Archives des lettres canadiennes**, t. 5: "le Théâtre canadien-français", Montréal, Fides, 1976, pp. 291-318.

5. Jacques Beauchamp, **op. cit.**, p. 84.

6. Henry Deyglun, **Petite histoire du théâtre au Québec**, Archives publiques du Canada, fonds Deyglun (MG-30, D-181), vol. 3, p. 130.

7. A cette époque, beaucoup de récepteurs n'étaient encore que des appareils très simples, aux cristaux de galène, que l'on pouvait souvent bricoler soi-même. Il fallait se munir d'écouteurs et la réception n'était possible que par beau temps.

8. Pierre Pagé, **Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970**, Montréal, Fides, 1975, p. 7.

9. Henry Deyglun, **Réminiscences**, 11 octobre 1961, Archives publiques du Canada, fonds Deyglun (MG-30, D-181), vol. 2, pp. 3-4. Ce document est également disponible sur microfiche aux archives de Radio-Canada, Montréal.

10. **Ibid.**, p. 7.

11. **Ibid.**, p. 4.

12. Louise Blouin et Raymond Pagé, "Dossier Henry Deyglun", **L'Annuaire théâtral**, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1985, p. 12.

13. "Nénette et Rintintin font fuir les idées noires", **le Canada**, 14 février 1938, p. 4; "Comme antidote contre la dépression, prenez Nénette et Rintintin", **ibid.**, 14 février 1938, p. 4; "Nénette et Rintintin, symbole d'optimisme et de courage"; **ibid.**, 14 février 1938, p. 4; "Prenez le bonheur par la main avec Nénette et Rintintin", **ibid.**, 14 février 1938, p. 4; "Nénette et Rintintin, c'est le symbole de la confiance en soi", **ibid.**, 7 avril 1938, p. 4; "Nénette et Rintintin font fuir les soucis", **ibid.**, 31 mars 1938, p. 4; "Nénette et Rintintin chassent le cafard", **ibid.**, 31 mars 1938, p. 4; "La confiance c'est la chance. Prenez le bonheur par la main avec Nénette et Rintintin", **le Devoir**, 21 avril 1938, p. 8; "Renaissez tous à l'espérance, car la confiance c'est la chance. Prenez le bonheur par la main avec Nénette et Rintintin", **le Canada**, ler avril 1938, p. 4; "Nénette et Rintintin, les chéris de la chance", **ibid.**, 11 février 1938, p. 4; "Avec Nénette et Rintintin tout réussit, parce qu'ils donnent la confiance en soi", **ibid.**, 25 février 1938, p. 4.

14. Interview accordée à Michelle Tisseyre, émission "Feu vert", CBF, 29 novembre 1973.

15. **Le Canada**, 25 février 1938, p. 5.

16. Boutons (vendus 0,05$ chez Dupuis); pendentifs, broches, boutons de revers, épingles (vendus 0,35$; le même modèle plaqué argent: 1$); broches en émail (vendus 0,50$; le même modèle sous forme d'agrafe ou de clip: 0,50$; en argent: 2$); silhouettes (vendues 0,50$; sur épingle ou en argent: 1$); plaques murales (en plastique, sous forme de trèfle à quatre feuilles: 0,50$; même modèle en carton épais avec la devise, diamètre environ 7 pouces: 0,25$).

17. Notamment à la boulangerie Caron, 783, rue Bellechasse, d'après une annonce parue dans **la Patrie** du 10 juillet 1938, p. 26.

18. Louise Blouin, "Entrevue avec Mimi d'Estée", **L'Annuaire théâtral**, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1985, p. 16.

19. **Ibid.**, p. 17.

20. "[...] samedi, nous sommes allés au petit Versailles, essayant de vous voir; hélas la foule était si dense qu'il fut impossible de vous voir, Nénette et Rintintin. Malgré tout, nous espérons pouvoir posséder un jour le porte-bonheur si nécessaire pour stimuler notre courage dans les jours de misère [...]" (lettre du 20 février 1938, Archives publiques du Canada, fonds Deyglun, (MG-30, D-181), boîte 1).

"La maladie me ronge et me tourmente depuis des années et je ne prévois pas de guérison prochaine. Je me sentais malheureuse et ne savais plus sourire. C'est alors que j'ai écouté, avec surprise, votre programme à la radio. Vous m'avez parlé au coeur et vous avez créé le bonheur de mon foyer" (lettre d'une auditrice du 11, rue Saint-Joseph, Valleyfield, 23 février 1938, Archives publiques du Canada, fonds Deyglun (MG-30, D-181), boîte 1.

21. **La Rhumba des radio-romans**, 20 avril 1941, p. 6 (Bibliothèque nationale du Québec, coll. Pagé-Legris).

De même, le célèbre duo apparaît dans une pièce en un acte et en vers, intitulée **les Malheurs de Pierrette**, probablement jouée entre 1935 et 1938, d'après Louise Blouin et Raymond Pagé, "Dossier Henry Deyglun", **L'Annuaire théâtral**, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1985, p. 133. Deux enfants, Ferdinand et Roger, qui veulent soulager Pierrette d'une dépression à la suite du décès de ses parents deux ans auparavant, décident d'inviter Nénette et Rintintin. Grâce à eux, Pierrette prend goût à la vie et chante.

En 1967, une dernière tentative de relancer les deux mascottes échouait, les faisant disparaître à jamais. Le projet proposait de les rajeunir en métamorphosant leurs noms selon la mode du jour. On suggérait de les baptiser Youpy et Youpette ou Gogo et Goguette. La

technique du lancement prévu aurait été faite sous forme de cinéma d'animation à la télévision et aurait visé une clientèle enfantine.

Richard Faubert
Jean Laflamme



«La Rhumba des radio-romans»

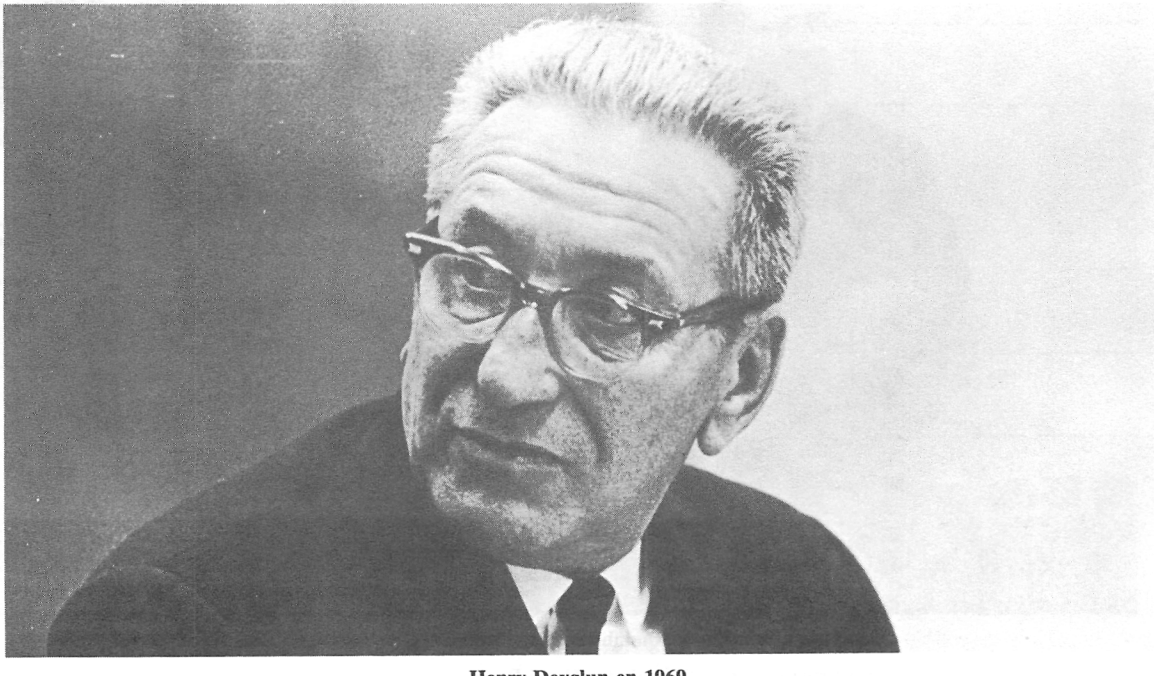
Henry Deyglun et Mimi d'Estée en mars 1940 (photo: Henri Paul).

(Archives de Radio-Canada)



Ovila Légaré, auteur de «Nazaire et Barnabé»

(Archives de Radio-Canada)



Henry Deyglun en 1969

(Archives de Radio-Canada)



Le Ciel par-dessus les toits (1947-1955)

De gauche à droite: François Bertrand (annonceur), Guy Mauffette (réalisateur), chanoine Lionel Groulx (président du Comité des fondateurs de l'Église canadienne), Guy Dufresne (auteur), Alphée Loiselle.

(Archives Guy Mauffette)



«Le Ciel par-dessus les toits»: les interprètes (1947)

De gauche à droite, assises: Thérèse Cadorette, Claude Finozzi, Estelle Mauffette. Debout: Guy Mauffette (réalisateur), André Treich, Charlotte Boisjoli, Père Émile Gervais (secrétaire du Comité des fondateurs de l'Église canadienne), Gisèle Schmidt, Guy Dufresne (auteur).

(Archives Gisèle Schmidt)



Les techniciens du Théâtre National Français en 1914-1915

De gauche à droite, assis: Henri Gauvreau (fils de Georges), contrôleur; J.-O. Donato, électricien; A. Riopel, assistant-électricien. Debout: A. Martin, accessoiriste; M.-E. Vaudry, machiniste; Albert Beaupré, chef machiniste; (...) Biron, machiniste; Octave Ritchot, peintre-décorateur; Ernest Provost, machiniste.

(Archives de la famille Ritchot)



Scripteurs de la radio en 1950

De gauche à droite, première rangée: Michelle Tisseyre, Laurent Jodoin, Louis Morisset, Henry Deyglun. Deuxième rangée: Pierre Dagenais, Ernest Pallascio-Morin, (...), (...) (caché), Mia Riddez (cachée), J.-Léo Gagnon (à demi caché), Claude Sutton, Jeanne Frey, (...) (caché), Arthur Prévost, René-O. Boivin, Ovila Légaré, Paul Gury. Troisième rangée: Gérard Delage, Jacques Rudel-Tessier, Marcel Paré, (...), Simon Langlais, (...), Claudine Thibaudeau. (Photo: Roméo Gariépy.)

(Archives Roméo Gariépy)

Renée Noiseux-Gurik

UN PIONNIER DE LA DÉCORATION THÉÂTRALE: OCTAVE RITCHOT

L'ANNÉE 1898 marque l'ouverture à Montréal du Théâtre des Variétés et la première tentative sérieuse d'implantation d'un théâtre professionnel de langue française. Elle est aussi le point de départ de ce que nos historiens ont appelé "l'âge d'or du théâtre au Québec". De cette période nous connaissons les noms de Blanche de la Sablonnière, Germaine Duvernay, Clara Dartigny, Elzéar Hamel, Jean-Paul Filion, Palmieri, Julien Daoust, Paul Cazeneuve, Antoine Godeau.

Ce sont là des acteurs ou des metteurs en scène/régisseurs, mais il n'est à peu près jamais fait mention des artisans et des créateurs scéniques. Qui a entendu parler de René-Joseph Garand, Napoléon St-Charles, Alfred Nantel, J.-B.-Gabriel Fortin et en particulier d'Octave Ritchot? Pourtant Octave Ritchot va jouer un rôle de premier plan dans cet "âge d'or" comme peintre scénique[1] attaché d'abord au Théâtre des Variétés, puis au Théâtre National Français.

Ce n'est qu'en 1980, en feuilletant **le Monde Illustré** du 19 au 24 août 1901, que je relevais pour la première fois les noms de Fortin et de Ritchot, peintres scéniques au Théâtre National. A partir de cette piste et après avoir retrouvé le fils et la fille d'Octave Ritchot, tous deux octogénaires, il m'a fallu quelques années pour compléter le portrait de leur père et surtout avoir un bon aperçu de l'apport des peintres scéniques à notre activité théâtrale.

Fils de Napoléon-Georges Ritchot, boucher installé au marché Saint-Jacques, Octave est le quatorzième d'une famille de quinze enfants. Il vient au monde le 7 octobre 1877 dans un foyer favorable aux arts. Sa

mère, Rose de Lima Fréchette, est une cousine de Louis Fréchette et la soeur de Joséphine Fenshaw qui fera carrière sur les scènes new-yorkaises.

On retrouve le jeune Octave dans la classe d'Edmond Dyonnet, professeur de dessin à main-levée au Conseil des Arts et Manufactures, où il reçoit pour l'année 1893-1894 une mention honorable au cours "junior". Il continue à étudier avec Dyonnet, le soir, au Royal Canadian Academy of Arts, au Carré Philippe. Il cherche du travail, car sa famille compte sur son soutien financier. Cela contrecarre un projet de voyage d'étude offert par les Sulpiciens qui avaient remarqué son talent pictural. En effet, les Messieurs de Saint-Sulpice payaient des bourses d'études en France à des artistes en compensation de tableaux destinés à la chapelle du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame.

F.-Édouard Meloche (1855-1917), un des grands spécialistes de la décoration d'église de l'époque, qui enseigne aussi aux Arts et Manufactures, le prend alors comme assistant pour travailler à la décoration de l'église de Saint-Canut. Comme il lui trouve des dons pour le théâtre, il l'envoie à son grand ami René-Joseph Garand, alors décorateur au Théâtre Français, et c'est là que Ritchot apprend les rudiments de la peinture scénique[2].

Ce renseignement est précieux pour les historiens de théâtre, car il identifie enfin les exécutants ou, tout au moins, certains exécutants des nombreuses toiles utilisées par la troupe de l'Opéra Français de 1893 à 1896, au Théâtre Français de la rue Sainte-Catherine, coin Saint-Dominique.

En se référant à l'ouvrage de J. Russell Harper, **Early Painters and Engravers in Canada**[3], on peut situer le début de cet apprentissage d'Octave Ritchot durant la saison 1894-1895, puisque Edouard Meloche peint l'église de Saint-Canut en 1894.

Il est intéressant de noter ici que Meloche fera aussi partie du bureau de direction de la dernière saison (1895-1896) de l'Opéra Français[4], saison qui se termine mal. En effet, en février 1896, l'échec financier de l'Opéra éclate au grand jour et les journaux rapportent que les chanteurs européens "importés" n'ont touché aucun cachet depuis près

de quarante jours...[5]. On peut alors imaginer la situation financière des peintres scéniques qui travaillent à cette oeuvre.

Octave Ritchot se trouve un travail temporaire au journal **la Presse**, au département de la photo-gravure, sans s'éloigner totalement du théâtre puisqu'il participe à quelques expériences de théâtre amateur en compagnie de Jean-Paul Filion, puis au Cercle de Tempérance dirigé par Euclide Pilon. En 1897, on le retrouve au Cercle comme... acteur![6]. Il joue dans le drame historique de Philippe Aubert de Gaspé: **la Prise de Québec**, à la salle Sainte-Brigide, au coin des rues Maisonneuve et Sainte-Rose[7]. Les décors de cette production sont peints par un décorateur américain invité, monsieur O. L. Storey, de Sommerville, Mass., et on trouve aux costumes le nom de monsieur Léon Petitjean, un des fondateurs du Théâtre de la Renaissance (décembre 1899 - janvier 1901) et précédemment du Théâtre des Variétés (novembre 1898 - mai 1900).

Comme on peut s'en rendre compte, la formation du jeune Ritchot est faite par des figures artistiques dominantes de l'époque: Dyonnet, Meloche, Garand, Filion, Petitjean. En 1898, il n'a que vingt-et-un ans, mais lorsque se présente l'aventure du Théâtre des Variétés, il est prêt. Au cours des deux années qui suivent, il sera le peintre scénique attitré de cet établissement.

Sans vouloir faire un historique complet de cette ancienne Salle Sainte-Catherine[8] transformée en théâtre, voyons à l'aide de quelques relevés de journaux les traces laissées à propos de la décoration et de la peinture scénique. L'ouverture du théâtre, annoncée pour le 14 novembre, est reculée au 21 pour "[...] permettre aux peintres et aux décorateurs de finir la besogne"[9]. Après la première, la réaction de la presse est favorable. La salle, tout comme les décors, est trouvée très jolie... mais beaucoup trop petite![10]. "Les retardataires ont dû rester debout!"[11]. On a aussi équipé le lieu d'un système d'éclairage des plus perfectionnés. Chaput, le directeur-gérant, mérite des félicitations! Les décors sont jugés très beaux, surtout ceux représentant le salon[12].

Il serait fastidieux de relever ici chaque "beau décor" ou "nouveau décor" mentionné dans les divers journaux et revues. Notons simplement que durant les sept mois que dure la première saison, le Théâtre des Variétés met à l'affiche vingt-trois titres dont neuf sont repris. L'action de ces pièces de théâtre est "contemporaine", à l'exception de quelques-

unes qui demandent une reconstitution historique, entre autres **les Deux Orphelines**[13] et **la Case de l'Oncle Tom**[14].

Cela nous donne un aperçu du travail que doit accomplir le peintre scénique attitré, même si l'on tient compte que le théâtre fonctionne selon le principe du répertoire, c'est-à-dire avec des toiles retouchées et réutilisées. Il est d'ailleurs possible que Ritchot n'ait pas travaillé seul; la chose est certaine durant la deuxième saison, alors qu'on voit apparaître des noms de collègues, tels "J[oseph] Garand et [Henri] Julien, artistes", à propos de la pièce **les Pirates de la Savane**, présentée la semaine du 26 mars 1900[15].

La qualité du travail du jeune peintre est soulignée dans un programme du Théâtre National Français en date du 17 mars 1902, dans lequel un article entier lui est consacré:

> Voilà déjà plusieurs années que monsieur Ritchot fait de l'art théâtral. D'abord attaché au Théâtre des Variétés, nous lui devons tous les gentils décors que nous avons tant appréciés. Seulement, dans ce théâtre aux petites proportions, il était impossible de faire bien; aussi, dès que les Variétés eurent transporté leurs pénates au Carré Chaboillez, notre artiste put donner libre cours à son imagination et nous fit voir qu'il savait faire grand [...][16].

Pour comprendre la référence au Carré Chaboillez, il faut savoir qu'en février 1900 le Théâtre des Variétés fait un échange de lieu avec la troupe de Léon Petitjean. Du 1056 de la rue Sainte-Catherine, les Variétés déménagent à une ancienne patinoire transformée en théâtre et baptisée le "Théâtre de la Renaissance"[17] par Léon Petitjean et sa troupe, qui l'occupaient depuis le 17 décembre 1899[18].

Oswald Chaput, directeur des Variétés, se trouve donc, en février 1900, dans un théâtre plus spacieux, mais aussi plus difficile à remplir et à chauffer. Le public désertera le Carré malgré les annonces alléchantes de spectacles de prestige avec décors et costumes "selon les indications suivies à Paris"[19], "décors et costumes nouveaux"[20], "[...] 25 figurants sur scène et décors superbes, [...] un cheval et un véritable serpent sur scène"[21]. Rien n'y fait et Chaput perd progressivement ses meilleurs artistes: Antoine Godeau[22], puis Palmieri, Verteuil, Nozière[23], ainsi que

Mme de la Sablonnière et Louis Labelle, sans oublier Villeray, le partenaire d'Eugénie Verteuil dans les entractes[24]. Tous reprennent le chemin de la rue Sainte-Catherine, où le Théâtre des Variétés est devenu le Théâtre de la Renaissance.

Il est clair que pour attirer son ancien public, Oswald Chaput met l'accent sur le visuel et l'effet scénique. En fin de saison, Chaput promet de faire installer une fournaise à eau chaude et de faire décorer la salle[25], mais ne rouvre pas le théâtre à l'automne. Octave Ritchot se retrouve sans travail, en mai 1900.

A la lumière de ce bref historique, on constate qu'on est loin du jugement très répandu de médiocrité matérielle et de pauvreté artistique à propos du début de notre "âge d'or". Il semble bien que nos historiens se soient arrêtés uniquement à la boutade de Julien Daoust rapportée par Robert Prévost dans son ouvrage: **Que sont-ils devenus?**:

> [...] Le chef machiniste n'était autre que le premier comique et il devenait tragique dès qu'il s'agissait de planter un décor... qu'on ne possédait pas. Un jour, le troisième rôle devait se jeter dans une rivière qui n'existait pas, et il se jeta tête première dans la toile de fond qui représentait une forêt...[26].

Il faut remettre ce jugement dans un juste contexte. Julien Daoust, comme tout praticien, juge de la situation en la comparant à celle des théâtres de langue anglaise de l'ouest de Montréal: le Royal, l'Académie et surtout le Her Majesty's, inauguré en grande pompe le 7 novembre 1898, quinze jours avant l'ouverture du Théâtre des Variétés. La semaine précédant l'ouverture du "plus beau temple de Thespis de l'Amérique du Nord" (car c'est ainsi que le **Montreal Gazette** surnomme le Her Majesty's), les journalistes sont conviés à visiter les lieux et assistent à la présentation des somptueux décors signés Monsieur Toomey[27]. Les nombreuses toiles défilent au son de morceaux choisis par monsieur Zimerman[28], le chef de l'orchestre, qui dirige ses dix musiciens.

Pour sa part, le Théâtre Royal affiche en octobre **A Guilty Mother**, mélo qui nécessite dix-neuf personnes sur scène, quatre charpentiers, deux costumières et un électricien pour les effets spéciaux. Trois agents de théâtre s'affairent à l'administration de cette grosse production dont les décors emplissent "deux chars"[29]. **A Guilty Mother** n'est qu'un titre

parmi tant d'autres, illustrant les habituels critères visuels de l'activité théâtrale offerte couramment aux Montréalais depuis plus d'un quart de siècle.

Placée dans ce contexte, l'anecdote amusante de Julien Daoust éclaire surtout les problèmes multiples auxquels nos artisans ont eu à faire face pour soutenir le rythme effréné d'une programmation hebdomadaire composée d'un mélodrame en quatre ou cinq actes et d'entractes de vaudevilles[30]. Doter la ville de Montréal d'une scène permanente en 1898, à l'heure où le Réalisme triomphe sur certaines scènes et où certaines autres en sont au Naturalisme, est un tour de force pictural et technique. Les Variétés ont tenu deux saisons, ce qui dénote une certaine qualité, pour ne pas dire une qualité certaine. C'est l'ouverture du Théâtre de la Renaissance qui met fin à son activité, et non la mauvaise qualité ou la concurrence américaine. Moins d'un an plus tard, le même phénomène se reproduira lorsque le Théâtre de la Renaissance verra partir ses meilleurs artistes et son public en direction du théâtre National Français.

A l'été 1900, de timides entrefilets de journaux annoncent l'ouverture officielle du Théâtre National pour le 11 août. Octave Ritchot ne reste donc pas chômeur bien longtemps, puisqu'il est le peintre attitré de ce théâtre dès sa fondation. Le programme déjà cité du 17 mars 1902 nous le confirme: "Monsieur Gauvreau n'hésita pas à engager Ritchot pour le Théâtre National Français et nous trouvons son nom attaché à tous les spectacles de ce théâtre depuis sa fondation"[31].

Il y a cependant contradiction dans ce document, puisque nous savons que le National naît sous l'impulsion de la Daoust-Racette Cie[32], qui en perd le contrôle un mois plus tard, alors que le théâtre est repris par l'association Gauvreau-Rochon[33]. Mais Mlle Lucille Ritchot entendit fréquemment son père dire qu'il avait posé les sièges au National[34].

Les débuts de ce théâtre sont modestes. Daoust reprend les dernières pièces montées en avril et en mai aux Variétés: **Faust** et **la Grâce de Dieu** (seul **Faust** sera joué durant deux semaines, à partir du 20 août). Ces oeuvres sont présentées avec les mêmes premiers rôles: Madame Dartigny et son mari Darcy, Madame Rhéa et Daoust lui-même. On peut supposer que Ritchot réutilise à cet effet des toiles précédemment exécutées. Cela illustre bien la précarité de ce théâtre,

ouvert à la hâte[35] et sans l'installation voulue pour permettre aux artisans de la première heure, Daoust en tête, de montrer leur savoir-faire. Échec qui ne peut s'expliquer autrement, puisque c'est avec le même **Faust** que Paul Cazeneuve conquiert le public montréalais sept mois plus tard, en mars 1901, avec les mêmes artisans de scène (excepté Ernest Ouimet).

La venue et l'apport de Cazeneuve à notre activité théâtrale ont déjà été largement commentés. Léopold Houlé écrit à propos de cet artiste: "Cazeneuve avait un sens aigu du pictural, le goût de la machinerie et des jeux de scène particulièrement compliqués. Sa conception scénique pour **les Trois Mousquetaires** ou pour **Faust**, par exemple, avait, dit-on, quelque chose d'hallucinant"[36].

Ce **Faust** (de Morrisson), qui fait appel à des effets techniques relevant de l'éclairage, vaut d'emblée à Cazeneuve le surnom "d'artiste aux artifices sans nombre". L'un de ces artifices consiste à faire tendre un fil électrique à la verticale (du plancher au cintre) dans la zone de l'action des duels. Lorsque les épées du Diable et de Faust s'entrechoquent, il en jaillit des étincelles et le bon public montréalais y voit... trente-six mille chandelles![37].

Avec Gauvreau à l'administration et Cazeneuve à la direction artistique, les spectacles du T.N.F. semblent avoir atteint une grande qualité technique et picturale. On demande à Octave Ritchot (peintre), à A. Beaupré (chef machiniste) et à Ernest Ouimet (éclairagiste des premières années) de mettre au point les trucs du métier développés au long du dix-neuvième siècle: jets ou chutes d'eau, ruisseaux, lacs, brasiers, nuées de lucioles, estacades de billots, figuration formant tableaux, feux, etc. C'est avec ces nouveaux atouts que les mélodrames anciens et les drames historiques de l'époque romantique sont repris inlassablement[38].

Paul Cazeneuve n'est pas le seul directeur artistique relié au National; en 1904, Fernand Dhavrol le remplace. Mais Cazeneuve revient dès 1906, après un séjour à Québec, puis au Français. Il fait sa rentrée au T.N.F. dans **le Marchand de Venise** et partage pour quelque temps avec Gauvreau la direction financière de l'établissement. Durant la saison de 1906-1907, le grand déploiement règne en maître sur cette scène. Le choix des textes en fait foi: **Théodora, les Frissons de l'Aigle, Jos.**

Lachance, Cléopâtre, Jean la Poste, Mulâtresse, etc. On fait appel à deux décorateurs pour venir à bout de la tâche. Ritchot retrouve son maître René-Joseph Garand et partage le travail avec lui. Les commentaires des journaux sont plus que favorables, et pour cause...

Mais Paul Cazeneuve est lié financièrement à W. C. Stracham, homme d'affaires bien connu avec lequel il forme la Compagnie du Théâtre National Français[39]. Ensemble ils assument les deux saisons théâtrales de 1907-1908 et de 1908-1909 du Théâtre National Français, tandis que Gauvreau fonde, avec son comptable Larose, un nouveau cinéma: le Nationoscope, au sud-est de la rue Sainte-Catherine, coin Saint-André. Ce cinéma, qui deviendra plus tard le Canadien-français, sera détruit à l'automne 1927.

De 1907 à 1910, Octave Ritchot cède sa place à Seymour D. Parker. **L'Annuaire théâtral** de Georges Robert, qui paraît à cette époque (1908), fait un bref historique du Théâtre National Français depuis ses débuts, mais ne mentionne que Seymour D. Parker à la peinture scénique, ignorant le travail de ses prédécesseurs Ritchot et Garand. Ceci est symptomatique de l'anonymat dans lequel ces artisans retombent constamment[40].

Lorsque Georges Gauvreau reprend en main le T.N.F. à la fin de septembre 1909, Seymour D. Parker est déjà engagé pour la saison, mais Ritchot réintègre son poste à la saison suivante et le garde jusqu'au départ de Gauvreau, à la fin de la première guerre mondiale. Il travaille donc sous la direction artistique de Gustave Scheler, de Charles Schauten (1914), de Julien Daoust (1915), de Pierre Gauvin et, bien sûr, d'Antoine Godeau à la régie de scène. A l'automne 1918, Cazeneuve reprend la direction artistique du théâtre pour une saison et réengage Seymour D. Parker.

A partir de cette période, le métier devient plus incertain pour Ritchot. Il n'est pas le seul. A la fin de 1917, il fait des décors pour Cazeneuve qui revient alors des Etats-Unis et qui installe une troupe anglaise à l'Empire, rue Stanley, près de Sainte-Catherine. Ce théâtre s'avère un échec.

Ritchot participe aussi en 1918 à la tentative d'implantation du Family, à Saint-Henri, avec Fernand Dhavrol. Puis, à l'automne de la

même année, il suit Edgar Becman qui prend possession de l'ancien Bennett, rue Sainte-Catherine, devenu l'Orpheum. Il y travaillera jusqu'en mars 1919, alors que la compagnie est mise en liquidation.

Au printemps 1919, il fournit un très grand rideau de scène au Parc Sohmer: une copie d'un Corot enchassée dans un cadre de bronze. Son fils raconte avec fierté que ce travail lui vaut le titre de "roi de la peinture à l'eau". Mais cette toile est détruite par le feu qui met fin aux activités du Parc (1919)[41].

Par la suite, il peint les petits décors qu'utilisent les cinémas comme le Loews, le Palace et le Princess pour les intermèdes de vaudeville qu'ils présentent entre chaque film. Pour obtenir ce travail, il doit faire partie de l'Union Américaine Internationale (ancêtre de l'I.A.T.S.E.)[42]. A l'époque, il est le seul Canadien de langue française à adhérer à cet organisme. Durant de nombreuses années, il fournit ainsi un décor par semaine au théâtre Capitol.

Il retouche aussi des toiles et des rideaux "importés", notamment à l'occasion de deux saisons d'opéra au His Majesty, de 1910 à 1912, sous l'égide du colonel Meighen. C'est aussi à Ritchot que fait appel l'impresario Gauvin pour retoucher les toiles et décors des grandes tournées françaises qui viennent au Saint-Denis, à l'Orpheum et au Princess, au cours des années 1920.

Ayant été le premier décorateur associé à la Société Nationale d'Opéra-Comique, au Monument National, en 1918, il voit ses services requis par monsieur Vaillancourt, lors de la fondation de la Société Canadienne d'Opérette en 1923. Il y travaille avec un autre peintre, A. Fortier, jusqu'en 1925. Une de ses dernières réalisations sera la fameuse **Passion** jouée à Saint-Jérôme de 1925 à 1928 avec, dans le rôle du Christ, Hector Charland.

A partir de 1928, il travaille pendant deux ans avec son ami Fred Barry au petit théâtre Chanteclerc, tout juste avant que celui-ci ne devienne le Stella.

Mais l'insécurité, les horaires impossibles, qui sont même aujourd'hui le lot des décorateurs, ont taxé sa santé. Atteint d'angine chronique, il va être malade pendant plus de dix ans. Il est obligé d'abandonner le

théâtre dès 1930. Pour survivre, il deviendra gardien... au pénitencier Saint-Vincent-de-Paul[43]. Il regrettera toujours son éloignement de la scène artistique. Finalement, la fièvre de poitrine aura raison de lui en 1943.

* * *

Pour pouvoir passer du palier amateur au palier professionnel, il était indispensable de compter sur des hommes de métier qui avaient une formation et une compétence leur permettant d'exécuter, de contrôler et de parfaire l'expression. Aussi constate-t-on que l'âge d'or du théâtre au Québec suit de près l'implantation du Conseil des Arts et Manufactures. En effet, cette école est légalement instituée le 24 décembre 1872. Elle remplace, semble-t-il, l'ancienne Chambre des Arts[44]. Immédiatement, ses cours sont extrêmement populaires: 170 élèves en 1878; 930 élèves en 1903[45]. On dénombre de 1872 à 1894 jusqu'à 23 578 élèves ayant suivi les divers programmes offerts à la population du Québec, dans les deux langues, à travers la province.

Montréal est cependant le centre le plus actif du pays, ce qui permettra l'éclosion presque immédiate de nombreux talents locaux. Au conseil d'administration on retrouve Napoléon Bourassa, peintre, sculpteur, architecte, écrivain, etc., le père du célèbre Henri; il sera le maître d'Édouard Meloche[46], le décorateur-fresquiste vedette de cette époque. Meloche lui-même enseigne la peinture décorative au Conseil, à partir de 1886.

Entre temps se succèdent des artistes-professeurs prestigieux. On peut citer entre autres le sculpteur Louis-Philippe Hébert (1882), les peintres Henri Julien (1882) et Edmond Dyonnet (1897), ainsi que, par la suite, Joseph Saint-Charles (1898) et J.-C. Franchère, qui remplace Meloche en 1899[47].

Le programme d'études du Conseil était très varié. En 1892-1893, on y dispensait des cours de lithographie, de modelage et de sculpture sur bois, de plomberie, de construction de "bâtisses et d'escaliers", de dessin d'architecture, de dessin de machine, de dessin à main-levée[48].

En 1895, le Conseil des Arts et Manufactures déménage dans l'édifice du Monument National[49]. Il est hors de doute que l'action du Conseil en matière d'enseignement a fortement stimulé le développement du décor de théâtre et préparé l'éclosion en 1898 de ce qu'il est convenu d'appeler "l'Age d'or".

Pour réaliser cet âge d'or, il a fallu des mineurs pour oeuvrer quotidiennement dans les galeries. Octave Ritchot a été l'un de ces artisans qui ont cru, en dépit d'une maigre rémunération, à une sorte de mission, ce qui n'empêchait pas le talent.

---

1. Ce terme de "peintre scénique" est conforme à l'usage de l'époque.
2. Renseignement obtenu de Lucille Ritchot, fille d'Octave, lors d'une entrevue téléphonique réalisée en mars 1983 (document personnel de l'auteure).
3. J. Russel Harper, **Early Painters and Engravers in Canada**, Toronto, University of Toronto Press, 1970, p. 221.
4. Anonyme, "Théâtre, concerts, etc.", **le Passe-Temps**, vol. I, no 2, 6 juillet 1895, p. 163.
5. Lord Gnett, "A l'Opéra", **la Patrie**, 17e année, no 296, 12 février 1896, p. 4.
6. Entrevue à domicile avec Philippe Ritchot, fils d'Octave, réalisée à la fin de mars 1981 (enregistrement et notes manuscrites, documents personnels de l'auteure).
7. Programme appartenant à monsieur Philippe Ritchot.
8. **Annuaire de Montréal** (Lovell), 1897-1898.
9. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 20e année, no 218, 10 novembre 1898, p. 5.
10. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 20e année, no 214, 5 novembre 1898, p. 12. Cet article annonce que les Variétés contiendront environ 700 sièges. Pourtant, en 1925, Antoine Godeau affirmera que ce théâtre contenait à peine 300 sièges (???). Voir **la Presse**, 41e année, no 272, 5 septembre 1925, p. 54.
11. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 20e année, no 228, 22 novembre 1898, p. 7.
12. Anonyme, "Théâtre, concerts, etc.", **le Passe-temps**, vol. 4, no 97, 10 décembre 1898, p. 355.

13. Programme pour la semaine du 17 avril 1899. Voir: anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 43, 15 avril 1899, p. 13. On annonce que la pièce sera présentée dans son texte original et qu'elle marquera les débuts de Mlle B. de Noirville, une vedette française. Voir également: anonyme, "Chronique des théâtres", **la Presse**, 15e année, no 139, 15 avril 1899, p. 15. Ce journal mentionne que trente acteurs paraîtront sur la scène et que la direction des Variétés ne craint pas d'affronter les frais extraordinaires qui en découleront.

14. Programme pour la semaine du 8 mai 1899. Voir: anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 61, 6 mai 1899, p. 5. On souligne que ce texte de Harriet Beecher Stowe est donné en français à Montréal pour la première fois.

15. Anonyme, "Amusements", **le Monde Illustré**, 16e année, no 830, 31 mars 1900, p. 779. A propos de l'artiste Julien, il s'agit probablement d'Henri Julien qui travaille lui aussi au Conseil des Arts et Manufactures.

16. Programme appartenant à Philippe Ritchot, fils d'Octave.

17. Le théâtre ouvre officiellement sous le nom de Bijou Theatre, en février 1899. Son directeur-gérant, Frederick Thomas annonce dans le **New-York Clipper** du 1er avril 1899 (vol. XLVII, no 1-52): "[...] It has been a long hard fight, I simply wont be downed by knocks and lies...", présage d'une faillite imminente.

18. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 248, 16 décembre 1899, p. 12.

19. Pour la pièce **Michel Strogoff**. Voir: anonyme, "Amusements", **le Monde Illustré**, 16e année, no 824, 17 février 1900, p. 683.

20. Pour la production **Cartouche**. Voir: anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 299, 19 février 1900, p. 10.

21. Pour la pièce **les Pirates de la Savane**. Voir: anonyme, "Amusements", **le Monde Illustré**, 16e année, no 830, 31 mars 1900, p. 779.

22. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 22e année, no 29, 29 mars 1900, p. 3. La direction du Théâtre de la Renaissance annonce l'engagement d'acteurs populaires tels Antoine Godeau, Palmieri et Blanche de la Sablonnière. Godeau réintègre la rue Sainte-Catherine à l'occasion de la pièce **l'Innocent et l'avare**, la semaine du 9 avril 1900, au Théâtre de la Renaissance.

23. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 22e année, no 37, 7 avril 1900, p. 6. Avec Godeau, qui fait sa rentrée, on trouve Palmieri, Eugénie Verteuil, Nozière, etc. Pour la semaine suivante, le Théâtre de la Renaissance annonce la rentrée de "quatre autres artistes, dont Madame de la Sablonnière et Monsieur Labelle".

24. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 22e année, no 50, 24 avril 1900, p. 9. A l'occasion de la pièce **la Voleuse d'enfants**, jouée la semaine du 23 avril 1900 au Théâtre de la Renaissance, Villeray et Verteuil ont, eux aussi, réintégré la rue Sainte-Catherine et offrent de bons numéros aux entractes.

25. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 22e année, no 48, 21 avril 1900, p. 9. Palmieri raconte: "On gelait dans cette salle en face d'auditoires dont l'enthousiasme se congelait sous le zéro d'une température antarctique". Voir: Palmieri, **Mes souvenirs de théâtre**, Montréal, Les Éditions de l'Étoile, 1944, p. 18.

26. Robert Prévost, **Que sont-ils devenus?**, Montréal, Editions Princeps, 1939, p. 57.

27. Anonyme, **The Montreal Gazette**, 127e année, no 265, 5 novembre 1898, p. 6.

28. **Ibid.**, p. 6. Trois ans plus tard, M. Zimerman se retrouve chef d'orchestre à la Gaieté Française qui ouvre ses portes le 17 mars 1901. Ce théâtre est le Théâtre de la Renaissance, rue Sainte-Catherine, précédemment les Variétés, qui change de nom encore une fois.

29. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 208, 28 octobre 1899, p. 5. Il s'agit d'un mélodrame autour d'une noyade, ce qui nécessite l'installation sur la scène du Royal d'un bassin d'eau. Sarah Bernhardt ne dédaignera pas de jouer cette pièce dans son théâtre, à Paris.

30. Neuf ans plus tard, le critique Jacques Squire (l'acteur Girardin) écrira: "D'où peut donc venir cette stupide mode des intermèdes de music-hall qui distraient l'esprit du public et détruisent son intérêt pour l'action de la pièce!" Voir: Jacques Squire, "Théâtre National", **la Vie Artistique**, 1ère année, no 2, 9 décembre 1905, p. 30.

Durant la première saison des Variétés, les entractes sont confiés à Léonce de Liège, Joséphine Érard, ainsi que M. et Mme Van der Bist, artistes qui se produisent au Parc Sohmer et dans les "Gardens" de l'époque. Pour la deuxième saison, on engage deux actrices du music-hall, Rita de Santillane, gommeuse, et Marcelle Dugas, ainsi que deux comiques, les frères Delville. Ces acteurs seront parmi les premiers à présenter ici une Revue: **Montréal à la cloche**, écrite par Charles Delville et créée le 4 février 1901 au Théâtre Delville (ancienne Salle Poiré, ancien Cinéma Canadien, actuel Ouimetoscope).

31. Voir la note 16.

32. Archives du Palais de Justice de Montréal, "Raisons Sociales", livre 0.21, doc. no 1139, 4 juin 1900. La Daoust-Racette Cie est formée

de Julien Daoust, artiste dramatique, Albert Sincennes, architecte, Euclide Racette, photographe, Elzéar Courval, architecte, et John Hillman, contremaître.

33. L'association est de courte durée: à peine un mois. Voir: Archives du Palais de Justice de Montréal, "Raisons sociales", livre 0.22, doc. nos 126 et 174.

34. Voir la note 1. Ce témoignage ne constitue toutefois pas une preuve irréfutable: Ritchot pouvait aussi faire allusion à des travaux effectués à la fin d'octobre 1900, alors que Georges Gauvreau fit rajouter de 200 à 250 sièges au théâtre. Voir: anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 22e année, no 208, 27 octobre 1900, p. 6.

35. Dès l'automne 1900, le système d'éclairage du théâtre est condamné par les inspecteurs de la ville. Les réparations en sont confiées à M. Ernest Ouimet. Voir: Robert Prévost, **op. cit.**, p. 107.

36. Léopold Houlé, **Histoire du théâtre au Canada**, Montréal, Fides, 1945, p. 88.

37. Anecdote recueillie lors d'une conversation téléphonique avec Philippe Ritchot en septembre 1982 (document personnel de l'auteure).

38. Pas pour les spectacles en langue anglaise, cependant. C'est au Théâtre Royal, rue Saint-Paul, qu'on utilise pour la première fois "de la vraie eau", en 1926, à l'occasion d'un spectacle du Cirque Royal: **The Cataracts of the Ganges.** Voir: **The Montreal Herald**, vol. XV, no 63, 10 juin 1926, p. 2. Quant au répertoire du T.N.F., il ne s'en tient pas uniquement au mélo; il évolue progressivement vers la comédie dramatique et d'autres genres. Une Revue y est montée annuellement.

39. Le 15 juin 1907, la Cie du Théâtre National Français, composée de MM. Cazeneuve et Stracham, loue le Théâtre des Nouveautés pour un terme de cinq ans; mais le bail n'est pas respecté à cause du litige entre le propriétaire, Louis Demers, et la Cie des Théâtres de Montréal, qui occupe déjà le local. William Stracham fait partie des principaux actionnaires de la West End Theatre Co. Ltd., qui construit le Her Majesty's en 1898. Voir: Archives du Palais de Justice de Montréal, "Raisons sociales", vol. 0.21, 18 août 1898.

40. On assiste souvent à une déformation des noms par les historiens. Exemples: "Gérard" pour Garand (Paul Wyczynski, "Louis Fréchette et le théâtre", **le Théâtre canadien-français**, Montréal, Fides, 1976, p. 143); "Richet" pour Ritchot (Jean-Marc Larrue, "Montréal à la belle époque", **Jeu**, no 27, 1983.2, p. 22).

41. Entrevue avec Philippe Ritchot, mars 1981 (document personnel de l'auteure).

42. Conversation téléphonique avec Philippe Ritchot, mars 1983 (document personnel de l'auteure).

43. **Ibid.**

44. L.-I. Boivin, "Arts et Manufactures", **la Revue Nationale**, vol. I, 1895, p. 333.

45. Archives nationales du Québec, Montréal, "Procès-verbaux du Conseil des Arts et Manufactures: comptes rendus du conseil d'administration", filière 7, p. 33.

46. Entrevue à domicile avec Laurier Lacroix, historien d'art, septembre 1983 (document personnel de l'auteure).

47. Archives nationales du Québec, Montréal, "Procès-verbaux du Conseil des Arts et Manufactures", filière 7, tome 2 (1898-1899), p. 141; filière 4 (1887-1904), pp. 55-191. Ces derniers documents ne sont pas entièrement classés.

48. Voir: Prospectus bilingue du Conseil, **ibid.**, filière 7, tome 2 (1888-1899), p. 57.

49. **Ibid.**, novembre 1895, p. 133.

Renée Noiseux-Gurik

NOTE DE RECHERCHE

Ghislain Fréchette

UN PHÉNOMÈNE LITTÉRAIRE ET SOCIO-CULTUREL EN MAURICIE: JACQUES MORENCY

EN 1920, le nom de Jacques Morency apparaît pour la première fois dans le journal **l'Action catholique** de Québec[1]. L'homme a dix-huit ans et vit à Sainte-Marie-de-Beauce. Huit ans plus tard, on le retrouve enseignant à Trois-Rivières, où il fait partie de la première distribution d'une troupe théâtrale de l'endroit. Il restera ensuite vingt ans sur le podium culturel de la Basse-Mauricie.

N'est-il pas étonnant, dans de telles circonstances, que ce nom soit demeuré absent de l'histoire littéraire et que ses créations et son théâtre soient tombés dans l'oubli? Pourtant, peu de Trifluviens ont occupé aussi longtemps que Jacques Morency un pareil espace socio-culturel. De 1928 à 1949, cet acteur/auteur dramatique a successivement ou parallèlement dirigé le Cercle dramatique Saint-Philippe et joué dans cette troupe, commis deux séries radiodiffusées, produit un roman, monté le grand pageant de 1940[2], créé le Théâtre de chez nous, écrit plus de quarante textes dramatiques, assumé au-delà de cent cinquante mises en scène, fait en sorte que son nom, ses troupes ou ses écrits soient publicisés plus de cinq cents fois dans des périodiques, programmes et affiches; tout cela en enseignant à plein temps à l'école Saint-Philippe de Trois-Rivières afin de pourvoir aux besoins de sa famille!

Né à Sainte-Marie-de-Beauce le 9 août 1901 d'Alfred Morency, avocat, et de Marie-Calixta Larue, Jacques Morency vit une jeunesse mouvementée puisqu'il perd sa mère en 1907 et son père, dix ans plus tard. Il est promené de pensionnats en collèges d'où il s'enfuit en trois occasions. Le goût de l'école et de l'étude lui vient tardivement, c'est-à-dire au moment où il peut fréquenter une école qui lui permet de

retrouver chaque soir l'atmosphère familiale: le Collège Sainte-Marie-de-Beauce. Devenu instituteur, il se voit offrir un poste à l'école Saint-Philippe de Trois-Rivières, établissement tenu, tout comme le Collège Sainte-Marie, par les Frères des Ecoles Chrétiennes.

En 1928, des jeunes gens — parmi lesquels se trouvent les frères Gérard, Roméo et Louis-Charles Robert — désirent monter une pièce de théâtre et viennent le consulter à cet effet. Il se joint à eux et ensemble ils créent le Cercle dramatique Saint-Philippe. Pendant cinq ans, cet organisme vit à un rythme accéléré, portant à son répertoire une trentaine de pièces et donnant jusqu'à soixante-et-onze représentations. En 1933, dans le but de souligner le cinquième anniversaire du Cercle, son président Jacques Morency fait enregistrer officiellement le nom de la troupe et l'inscrit au gala dramatique de Québec avec **la Chevalière et la Marquise** de Maurice Manquat. La pièce elle-même n'emballe pas les spectateurs, mais les critiques remarquent Jacques Morency qu'ils classent au nombre des meilleurs acteurs du gala et même "l'un des meilleurs acteurs amateurs de la province[3]".

Après cette période euphorique, la troupe vit des difficultés d'organisation et ne monte que dix nouvelles pièces jusqu'en mars 1936 alors qu'elle fait un succès avec **le Roi des Gaffeurs** de Guy de Pierrefeu; Morency y tient le rôle-titre. Peu de temps après, cependant, la troupe doit cesser ses activités pour des raisons d'ordre pécuniaire.

A partir d'avril 1936 — et jusqu'en mai 1939 — les lecteurs du **Nouvelliste** et du **Bien public** peuvent lire des billets signés Le Solitaire, Le Songeur, Alex, Philinte. Sous ces pseudonymes, Morency livre une centaine de réflexions où s'épanche son âme versatile et mélancolique, tantôt charmée par la grâce des jeunes filles au soleil, tantôt satirique et moralisatrice face à la mode, la richesse ou la musique, souvent lyrique devant l'amitié, l'automne, la mort, etc.

Peu après la naissance de la station radiophonique CHLN, Jacques Morency s'offre à y dire des poèmes, à y adapter des extraits de pièces de théâtre, à y lire des causeries, à y donner des leçons de bon langage. Au bout de quelques semaines, il monte un véritable programme de quinze minutes formé d'un ou deux sketches. Il fait appel aux frères Robert, à des personnes de sa connaissance et même à ses propres enfants pour

interpréter les différents rôles. Cette série, intitulée **Çà et là**, tient l'antenne du 5 novembre 1939 au 21 avril 1940.

A compter de la diffusion de **Çà et là**, Morency va commencer à montrer des talents de publicitaire. Chaque samedi, dans **le Nouvelliste**, une annonce graphiquement bien conçue rappelle la présentation de l'émission du lendemain et pique, par un détail, la curiosité du lecteur.

Çà et là a fait connaître le talent de Jacques Morency. Au printemps de 1940, un responsable des Syndicats ouvriers nationaux catholiques, qui a écouté **les Disciples d'Emmaüs** lors de sa présentation en feuilleton radiophonique, demande à Morency d'adapter à la scène des épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste. En réponse, dès le 30 avril 1940, un premier communiqué annonce une "innovation unique au pays"[4]: la représentation à Trois-Rivières d'un drame évoquant la vie du Précurseur. Au cours des deux mois suivants, une publicité savamment orchestrée par Jacques Morency va créer une espèce de crescendo euphorique autour du montage scénique en préparation. En effet, du 1er mai au 8 juillet, pas moins de cinquante-huit mentions de **Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste** apparaissent dans les principaux périodiques vendus dans le grand Trois-Rivières à l'époque: **le Nouvelliste, le Bien public** et **l'Action catholique.** Même **The St. Maurice Valley Chronicle** s'intéresse à l'événement.

Pendant que se crée l'engouement provoqué par le suspense de la réclame, Jacques Morency se lance dans ce qui deviendra la manifestation culturelle la plus imposante dans la région depuis les fêtes du trois-centième anniversaire de Trois-Rivières. **Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste** devient un "pageant" regroupant acteurs et figurants, danseurs, choeurs et musiciens. Morency veut plaire autant à l'ouïe qu'à la vue. Présenté trois fois, le spectacle s'avère une réussite; succès qui n'est pas étranger au fait que l'auteur lui-même incarne le rôle du versatile Hérode.

Ainsi, au début des années quarante, après quelque douze ans de théâtre au Cercle dramatique Saint-Philippe, trois ans de journalisme au **Nouvelliste** et au **Bien public**, deux ans de radio-feuilleton à CHLN et trois jours de succès grâce à un spectacle religieux, Jacques Morency se retrouve propulsé à l'avant-scène de l'activité culturelle mauricienne. La vigueur de sa plume lui ouvre de nouvelles portes. CHLN lui offre deux

quarts d'heure d'antenne hebdomadaires, que commanditeront la Crèmerie des Trois-Rivières et Régal limitée.

Morency consacre une partie de son été 1940 à écrire les premiers épisodes des **Amoureux de Joyeuseville**. Ce radio-roman sera diffusé les lundis et mercredis, du 23 octobre 1940 au 17 mars 1941. Ses quarante séquences requièrent le travail régulier de pas moins de vingt-et-une personnes. Encore ici, le professeur-écrivain démontre son talent publicitaire en faisant paraître, à chaque semaine, dans les journaux locaux, une ou deux photos des comédiens et comédiennes interprétant les différents rôles des **Amoureux**. Aucun texte de cette série n'a malheureusement été conservé; il n'en subsiste que des souvenirs.

Après deux expériences dans le domaine du radio-feuilleton, Jacques Morency abandonne ce type de production qui lui occasionnait trop de travail. "J'étais écoeuré", dira-t-il plus tard[5]. A sa décharge, il faut signaler qu'à ce moment il occupe aussi le poste de directeur artistique des Compagnons de Notre-Dame; c'est lui qui mettra en scène **Mon oncle et mon curé** de Jean de la Brète, au printemps 1941.

En attendant, sa notoriété lui attire des demandes. A l'hiver 1941, il reçoit une requête des frères Robert à qui des religieuses de l'hôpital Cooke ont demandé de jouer de nouveau une pièce pour leurs malades: **A la salle de police** de Antony Mars. "Comme je ne trouvais plus la pièce française, raconte-t-il, et que je connaissais les trois jeunes hommes, j'ai écrit **N'y touchez pas**"[6]. Jouée d'abord pour les résidents de Cooke, cette première comédie de Jacques Morency agrémenta ensuite une veillée d'anciens à l'Académie de-la-Salle. La saynète "était du meilleur goût"[7], selon un critique anonyme. La choyant comme un premier bébé, Morency la jouera maintes fois, "plus d'une centaine", selon lui[8].

A l'été 1941, à l'occasion du Congrès eucharistique de Trois-Rivières, les médias locaux s'impliquent résolument dans les démonstrations religieuses. Morency également. Le dimanche, CHLN offre soixante minutes d'antenne aux organisateurs du Congrès. A trois reprises au moins, Morency présente des sketches à caractère religieux au cours de cette émission, à laquelle **le Nouvelliste** consacre une bonne publicité[9].

Le 13 août, alors que Jacques Morency vient d'avoir quarante ans, **le Nouvelliste** publie l'information suivante dans sa page réservée aux arts et

spectacles: "Le Théâtre de chez-nous [sic]. Nouvelle association fondée en notre ville". L'article émet le grand credo morencien: "Offrir au public des pièces (drames ou comédies) d'auteurs de chez nous, jouées par des acteurs de chez nous et dont l'action se passe chez nous"[10].

Pour la Mauricie, le défi est de taille. Aucune troupe de théâtre d'une certaine importance n'y a encore conçu un projet d'une telle envergure. Le groupe le plus stable et le plus connu d'alors, les Compagnons de Notre-Dame, puise surtout dans le répertoire français. Jacques Morency semble naviguer à contre-courant. Pourtant, dès le 1er septembre 1941, le Théâtre de chez nous s'impose audacieusement à l'Académie de-la-Salle, lors d'une soirée au profit des Syndicats ouvriers nationaux catholiques. Deux créations inédites de Jacques Morency constituent la rampe de lancement du nouveau groupe dramatique"[11].

Au printemps suivant, la Fédération diocésaine des retraitants organise neuf journées apostoliques dans autant de paroisses du diocèse, sièges de vicariats forains. Les Pères Oblats de Marie-Immaculée, chargés de la prédication lors de ces journées, demandent à Jacques Morency d'en agrémenter les après-midis en écrivant une pièce qui démontrerait le bien-fondé des retraites fermées. Morency compose donc un drame en deux actes et, pendant deux mois, accompagne les prédicateurs de Trois-Rivières à La Tuque et de Louiseville à Sainte-Anne-de-la-Pérade.

Cet engagement à peine terminé, notre auteur dramatique s'intéresse déjà à une autre facette de l'écriture: le roman. En novembre 1942 paraît **Vive la Canadienne!**, dédié à "la gardienne du feu dans nos foyers"[12]. La critique loue les qualités de l'oeuvre, spécialement "son sens du dialogue et de la psychologie dramatique", et "souhaite sa diffusion dans tous les foyers canadiens-français[13]". En dépit de cet accueil favorable, Morency ne touchera plus au roman. Mais il n'arrête pas d'écrire pour autant: plusieurs drames et un grand nombre de comédies, qui ne franchiront jamais d'autres étapes que celle de la copie dactylographiée, datent probablement de l'automne 1942 ou de l'hiver 1943.

Entre les déplacements occasionnés par les journées apostoliques, Jacques Morency compose, à la demande de la Société Saint-Jean-Baptiste de Trois-Rivières, un texte dramatique pour rappeler la naissance de Calixa Lavallée, auteur de la musique de l'hymne national canadien. **Ton**

front est ceint de fleurons glorieux est présenté le 19 juin 1943 à l'Aréna Laviolette. Comme ce spectacle doit suivre deux numéros de foire ("Mandrake le magicien qui scie le corps d'une femme" et "le Chinois vivant sans tête"), Morency adopte un ton mi-historique, mi-fantaisiste. Lui qui n'est pas remonté sur les planches depuis le célèbre Hérode des **Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste,** le voici maintenant qui incarne le rôle-clé de Calixa Lavallée entouré de cinq comédiens — dont ses filles Jacqueline et Thérèse — et de deux cents figurants.

Au cours des années qui suivent, la réputation de Jacques Morency ne cesse de s'étendre. Déjà des troupes organisées ou des groupes paroissiaux empruntent ses textes. A Yamachiche, à Thetford, à Saint-Odilon, à Shawinigan, des comédiens locaux montent ses pièces.

A l'été 1948, l'actrice préférée de Jacques Morency, sa fille Jacqueline, se marie. Cet événement joue probablement un rôle important dans l'arrêt de la production dramatique du père. En mai 1949, la famille déménage à Maskinongé même si son chef enseigne toujours à Trois-Rivières. Jacques Morency vient d'acheter sa première maison, une maison qu'il paie, comme il l'affirmera, avec "ses droits d'auteur"[14]. Ces deux "départs" (le mariage de Jacqueline et le déménagement à Maskinongé) constituent possiblement les causes réelles de la chute du Théâtre de chez nous. Pour sa part, Jacques Morency se contentera d'affirmer que les débuts de la télévision ont entraîné une baisse d'intérêt du public pour le théâtre, ce qui l'a amené à abandonner ses activités sur scène[15].

Mais l'auteur dramatique ne cesse pas d'écrire pour autant. Au début des années cinquante, il publie dans **l'Enseignement primaire**[16] des oeuvres à caractère religieux, historique ou biblique. Une exception à ce type de production: **Au bon vieux temps,** écrit à la demande d'un enseignant de Maskinongé. Dans cette comédie, l'auteur caricature un curé de campagne qui visite une classe en compagnie de l'inspecteur. Morency reçoit "une verte semonce" pour avoir osé s'en prendre au clergé. De cette pièce il dira: "Je l'ai regretté...", souhaitant même que le texte n'en soit pas retrouvé.

En janvier 1953, l'homme de théâtre renoue avec la figuration, mais cette fois au cinéma. L'O.N.F. tourne à Saint-Louis-de-France un film

intitulé **Référendum** dans lequel Morency interprète le rôle du maire. Il jouera dans deux autres films: **le Bedeau** et **le Magasin général.**

Jacques Morency entreprend sa quarante-et-unième année d'enseignement au tout début de ce qui deviendra la Révolution tranquille. Il n'a plus le coeur à l'ouvrage. Il envoie sa démission à la Commission scolaire de Trois-Rivières et quitte son poste à Saint-Philippe le 1er octobre 1960. Un peu désorienté par le décès de son épouse, Annette Croisetière, lequel survient trois semaines plus tard, il vend sa maison, voyage en Beauce, rédige un volumineux journal personnel qu'il détruit ensuite, visite ses enfants puis s'installe définitivement chez sa fille Louise, à Saint-Barthélémy, où pendant vingt-cinq ans il vit une retraite paisible. Il décède à Joliette le 4 avril 1987, d'une rupture d'anévrisme.

* * *

Jacques Morency a été un "touche-à-tout" littéraire. Sans vouloir faire une analyse détaillée de chacun de ses écrits, arrêtons-nous du moins sur les lignes de force de l'ensemble de sa production.

On pourrait qualifier son oeuvre d'intimiste. Dans son théâtre, en particulier, émerge une constante: le bonheur ne se trouve que dans l'intimité d'une famille fermée et unie. D'une part, une intransigeance surtout paternelle — mâle, du moins — empêche les éléments extérieurs de pénétrer à l'intérieur ou de faire partie du cercle familial. C'est le cas dans **Conflits,** dans **Un rayon de soleil** et, d'une façon particulière, dans **la Maison de paix**[17]. D'autre part, lorsqu'un membre de la micro-société veut ou pense réaliser sa félicité à l'extérieur de celle-ci, il ne réussit pas: il en devient malheureux et rend les autres tristes et accablés. On retrouve ce schème particulièrement démarqué dans **Quand passe l'ouragan, Marthe et marie, Ma mère, les Beaucher** et **le Bonheur**[18].

Le "dehors" apparaît toujours pernicieux, traître, plein d'embûches. Ou bien il est synonyme de vice: "boisson", jeu; ou bien ses attributs prennent une connotation péjorative: la danse, la lecture de magazines, les amusements de jeunes gens sont de frivoles plaisirs mondains qui s'opposent à l'harmonie familiale. Les fréquentations ne doivent se produire qu'à l'intérieur d'un périmètre idéologique déterminé; les gens de

la ville et ceux de langue anglaise représentent des menaces qu'il faut empêcher de laisser planer au-dessus de la sphère familiale (**le Bonheur, les Beaucher** et le roman **Vive la Canadienne!**); sinon, un malheur se produit, malheur souvent synonyme de désagrégation du noyau social ou, du moins, de désaccord entre les membres de la famille.

La ville elle-même présente certaines caractéristiques du chaos: la vie y est désordonnée et l'air, empesté; tout n'y est que servitude, bruit, agitation qui n'apportent que de la tristesse. Elle est vue comme une tentation néfaste à la personne qui quitte les siens pour aller y vivre; elle atteint même ceux qui choisissent de rester à la campagne.

Le message est clair. Il n'y a qu'un modèle de bonheur: une mère qui reste à la maison et qui s'occupe de ses enfants, un père qui arrive du travail l'air jovial et blagueur, des enfants qui aiment leurs parents (surtout leur mère), qui se taquinent entre eux et qui ne "sortent" pas. Voilà le canevas idoine pour la famille québécoise heureuse.

Au fond, les drames de Jacques Morency prêchent pour un monolithisme ethnique, rural et familial. Cependant, l'impossibilité de maintenir ce statut fermé annonce chez cet auteur trifluvien l'effritement relatif que vivront et la société québécoise et son noyau fondamental, la famille, au cours et au lendemain de la Révolution tranquille?

* * *

Des noms et des oeuvres franchissent l'épreuve du temps et se revêtent, au cours des années ou des siècles, du manteau de la pérennité et de l'attribut "classique". D'autres, à des degrés divers, marquent momentanément une époque, un lieu, puis s'estompent, sinon à jamais, du moins provisoirement.

Jacques Morency, ses oeuvres et son Théâtre de chez nous entrent dans cette dernière catégorie. Pourtant, avec au moins cent trente présentations de pièces en six ans, Morency laisse loin en arrière les Compagnons de Notre-Dame qui n'en comptent que cinquante-et-une dans le même laps de temps. Qui plus est, alors que les Compagnons puisent leur inspiration et leurs textes dans le répertoire français, le professeur

de Saint-Philippe ne fait jouer que des créations québécoises, les siennes. Si l'Histoire, malgré la qualité de ce bilan, ne s'est souvenue que des Compagnons de Notre-Dame, il faut y voir au moins deux raisons. Premièrement cette dernière troupe a imprégné la vie culturelle de Trois-Rivières pendant un bon demi-siècle. Secondement elle a pu, grâce à la qualité de son organisation et de ses représentations, se faire reconnaître comme semi-professionnelle. Ce qui ne fut pas le cas pour le Théâtre de chez nous, lequel n'a pas tenu dix ans et n'a probablement pas dépassé le statut d'amateur malgré son grand nombre de pièces jouées, la fréquence de ses représentations, ses tournées paroissiales et le soin apporté à sa publicité.

Même si les statistiques précises font défaut sur la quantité des personnes ayant assisté aux pièces de Morency, on peut affirmer sans l'ombre d'un doute que son théâtre a été bien reçu. Le nombre de soirées théâtrales produites par la troupe trifluvienne et la multitude de paroisses ayant accueilli cette dernière sont là pour en témoigner. Mais le fait que l'auteur dramatique n'ait publié que très peu de ses oeuvres ne favorise pas la connaissance qu'ont de lui les metteurs en scène contemporains. Toutefois ce facteur à lui seul n'est pas suffisant pour expliquer l'oubli de pièces bien appréciées du public d'il y a trente ans. Alors pourquoi ne parle-t-on plus de **Conflits**, de **Ma mère**, de **N'y touchez pas?**

Les personnages de Morency, citadins dans la majorité des cas et qu'on pourrait qualifier, sans connotation péjorative, de petits-bourgeois, véhiculent des valeurs similaires à celles prônées par l'élite influente — épiscopat, clergé, institutions — de Trois-Rivières à l'époque: importance de la mère au foyer comme centre de la vie de famille (jamais une mère n'a un rôle négatif dans le théâtre morencien), refus de la grande ville qui est perçue comme un lieu de perdition, promotion de la vie rurale, xénophobie, méfaits engendrés par l'alcool, le jeu, la danse, les amusements, la lecture de magazines, etc. Concrètement, ce qui se produit dans le cas de Morency, c'est qu'étant très près de la classe dominante, tant par son travail d'enseignant dans une école dirigée par des religieux que par son éducation, ses valeurs et ses relations, les structures mentales de l'univers qu'il crée dans ses pièces sont homologues aux structures mentales du groupe social influent identifié plus haut. Nous avons donc ici un premier élément de réponse: les valeurs ont changé radicalement dans la société québécoise. Cette mutation justifie la mise

au rancart d'un théâtre vieux de trente ans, mais jusqu'à un certain point seulement: ne joue-t-on pas encore des pièces remontant à plus de deux siècles?

La deuxième explication serait d'ordre sociologique et peut sembler surprenante de prime abord: jusqu'à quel point la formation non-classique de Morency ne le prédisposait-elle pas à subir un certain ostracisme intellectuel de la part de l'élite cléricale de l'époque? Jacques Morency n'avait même pas terminé une première année de cours classique (il s'était "sauvé" deux fois du Collège de Lévis!). Il avait poursuivi des études dans une école commerciale, institution de second ordre et tenue par des frères enseignants, "religieux de deuxième classe" (au dire des "pères" des collèges classiques, de l'ensemble du corps clérical et professionnel, et même de la majorité des familles catholiques)! Ne disait-on pas couramment d'un enfant doué: "S'il est intelligent, faites-le instruire pour qu'il devienne prêtre"? Or Morency n'était pas de "ce" milieu. Il est significatif de constater que sans être officiellement rejeté par les Pères Franciscains de la paroisse Notre-Dame-des-Sept-Allégresses — qui pendant nombre d'années ont eu une influence égale sinon supérieure à celle de l'évêché — Morency n'a jamais été invité à jouer dans "leur" salle. On n'a qu'à relire programmes et articles de journaux pour se rendre compte que Morency a joué principalement à l'école Saint-Philippe et à l'Académie de-la-Salle, deux établissements appartenant aux frères enseignants; puis dans des salles paroissiales, à la demande surtout des cercles Lacordaire et des syndicats ouvriers. Jamais l'une ou l'autre de ses oeuvres n'a été présentée à la Salle Notre-Dame, château-fort du haut-clergé du temps à Trois-Rivières, c'est-à-dire des Pères de la paroisse Notre-Dame qui semblaient avoir érigé leur maison en bastion de la culture trifluvienne!

Jacques Morency ne paraît pas avoir souffert outre mesure de ce mépris déguisé; du moins ne s'en est-t-il pas plaint ouvertement. Toutefois, l'oubli dans lequel sont tombées ses oeuvres n'en demeure pas moins injustifié. En effet, ce que Morency a véhiculé dans son théâtre s'apparente aux structures mentales du groupe social influent de son époque. Or ce groupe n'a-t-il pas été un canal d'expression pour la population de la Mauricie à un stade de son évolution? Ce passé n'a donc pas à être rejeté: il fait partie de la région concernée. Sinon on pourrait fort bien appliquer à celle-ci cette pensée du sociologue Jacques

Grand'Maison qu'à force de méconnaître ce que l'on a été, on finit par avoir une bien piètre idée de ce que l'on est.

* * *

Comme homme de théâtre, Jacques Morency a montré un grand sens de la communication. On a vu comment il savait provoquer, par l'utilisation d'une judicieuse publicité dans les journaux, l'attente et le désir du public. Ce "sixième sens" lui fait créer des pièces dont le premier acte suscite une correspondance immédiate entre la salle et la scène. Dans un texte empreint du réalisme de la vie quotidienne, il utilise réparties brèves et ton léger qui provoquent un rythme alerte, parfois rapide, toujours vivant. A travers les dialogues et le jeu des comédiens filtre une impression de joie, de bonheur, de bien-être. Morency réussit à créer une illusion telle que le spectateur n'a pas l'impression d'assister à un spectacle mais plutôt à un segment de vie où ses propres émotions sont en jeu. Le clivage scène-salle étant aboli, le texte peut prendre la densité provoquée par un événement perturbateur dramatique; l'identification amorcée en lever de rideau se poursuivra sans heurts.

Le spectateur pourrait reprocher à Morency sa manière parfois brutale de terminer ses drames — ou peut-être ce fait est-il plus sensible à la lecture? Après un premier acte au rythme enlevant, suit une phase où le déroulement est plus lent; dans le dernier acte, à la toute fin surtout, les événements se précipitent et aboutissent à un dénouement souvent prévisible mais dont la chute se fait brusque. L'auteur admet implicitement ce fait en donnant comme raison: "Je n'aime pas ça, quand les pièces traînent en longueur à la fin"[19].

On peut s'interroger sur le choix qu'a fait Jacques Morency des éléments du langage pour se demander si son écriture est "moderne". Sans engager un débat sur l'acception de ce mot, je répondrais non, si l'on entend par moderne une écriture hermétique qui n'a comme adeptes que les disciples d'un cénacle; en revanche, si l'on considère l'écriture théâtrale comme un moyen de communication privilégié, je n'hésite pas à dire oui. Certains éléments du contenu des pièces ont vieilli, j'en conviens; mais celles-ci, jouées par des comédiens intéressés, dans une

mise en scène intelligente, pourraient encore plaire à un public prêt à laisser s'exprimer en lui le jeu des émotions.

---

1. Anonyme, "Courriers de la Province. Sainte-Marie. Fête sportive au Collège", **l'Action catholique**, Québec, 6 mars 1920, p. 11.

2. Il s'agit de **Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste. Mystère en quatre tableaux**, monté avec choeurs et chorégraphies.

3. Anonyme, "Bonne impression laissée à Québec par nos amateurs", **le Nouvelliste**, Trois-Rivières, 27 mars 1933, p. 3.

4. Anonyme, "Une représentation en plein air marquera la célébration de la Saint-Jean le 24 mai". **le Nouvelliste**, Trois-Rivières, 30 avril 1940, p. 3.

5. Entrevue avec Jacques Morency réalisée par Ghislain Fréchette le 18 septembre 1982.

6. Jacques Morency, **N'y touchez pas**, comédie en un acte, dactylographiée, 12 p. La copie originale appartient à la famille de l'auteur; une photocopie est déposée à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

7. Anonyme, "350 anciens à la veillée de l'Académie", **le Nouvelliste**, Trois-Rivières, 26 février 1941, p. 3.

8. Entrevue du 18 septembre 1982. Si l'on se fie au relevé effectué dans les journaux, elle aurait été jouée onze fois. Il est fort probable, toutefois, qu'un certain nombre de représentations n'aient pas été mentionnées par les périodiques.

9. Le 8 juin: **les Disciples d'Emmaüs**; le 12 juillet: **Marthe et Marie**; le 3 août: titre non mentionné. Voir **le Nouvelliste**, Trois-Rivières, 7 juin, 11 juillet, 1er et 2 août 1941, toujours à la p. 3.

10. **Le Nouvelliste**, Trois-Rivières, 13 août 1941, p. 7.

11. Jacques Morency, **Un rayon de soleil**, drame en un acte, dactylographié, 11 p.; id., **Nos bons amis**, comédie en un acte, dactylographiée, 14 p. Une photocopie de ces oeuvres est déposée à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

12. Jacques Morency, **Vive la Canadienne!**, roman, Trois-Rivières, Robert et Robert enrg., 1942, 116 p.

13. Anonyme, "Un roman de J. Morency", **le Nouvelliste**, Trois-Rivières, 20 novembre 1942, p. 7.; anonyme, "Vive la Canadienne!", **le Droit**, Ottawa, 28 novembre 1942, p. 5; Louis-Philippe Poisson, "Vient de

paraître. Vive la Canadienne! Roman de Jacques Morency", **le Bonheur**, vol. 1, no 2, décembre 1942, p. 3.

14. Entrevue du 18 septembre 1982. Morency demandait deux dollars par acte, pour chaque représentation.

15. Entrevue avec Jacques Morency réalisée par Ghislain Fréchette le 28 décembre 1982.

16. **L'Enseignement primaire**, avril 1949, pp. 752-769; avril 1950, pp. 552-563; janvier 1952, pp. 476-487; mars 1952, pp. 696-722; avril 1952, pp. 816-832; décembre 1952-janvier 1953, pp. 472-482; mars 1953, pp. 634-644; avril 1953, pp. 700-721.

17. Jacques Morency, **Conflits**, drame en trois actes, dactylographié, 35 p.; id., **Un rayon de soleil**, drame en un acte, dactylographié, 11 p.; id., **la Maison de paix**, drame en trois actes, dactylographié, 34 p. Une photocopie de chacune de ces oeuvres est déposée à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Le texte de **Conflits** a paru en feuilleton d'avril à octobre 1945 dans **le Travail**, Montréal, Confédération des travailleurs catholiques du Canada, vol. 21, nos 4 et suivants.

18. Jacques Morency, **Quand passe l'ouragan**, drame en trois actes, dactylographié, 35 p.; id., **Marthe et Marie**, drame en trois actes, dactylographié, 35 p.; id., **Ma mère**, drame en trois actes, dactylographié, 34 p.; id., **les Beaucher**, drame en cinq actes, dactylographié, 52 p.; id., **le Bonheur**, drame en trois actes, dactylographié, 35 p. Une photocopie de chacune de ces oeuvres est déposée à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

19. Entrevue du 18 septembre 1982.

Ghislain Fréchette

NOTE DE RECHERCHE

Sylvie Jolette

UN EXEMPLE DE THÉÂTRE COMBATIF AU XIX^{e} SIÈCLE: "SI LES CANADIENNES LE VOULAIENT!" DE LAURE CONAN

LORSQU'ON tente d'esquisser le portrait de la littérature québécoise du dix-neuvième siècle, le premier aspect qu'on souligne est sans aucun doute son étroite liaison avec les principaux thèmes idéologiques d'alors, soit l'agriculture et le nationalisme. Instrument de propagande par excellence, cette littérature cristallise son énergie dans la défense de l'idéologie clérico-nationaliste bien plus que dans la technique littéraire en tant que telle. Dominé politiquement, économiquement et culturellement, le peuple québécois doit constamment lutter pour vivre, pour respirer. Par le biais de sa littérature, il tente de sauvegarder sa langue, sa foi et sa culture.

Dans un tel climat, il n'est pas étonnant de remarquer également une fervente adhésion aux valeurs traditionnelles, dites de "refuge". La préoccupation du peuple se centre avant tout sur la conservation du peu qui lui reste bien plus que dans l'innovation. Bien que perçue négativement de nos jours, cette réaction était à l'époque la seule voie, l'unique solution. N'est-ce pas cette passion de la terre et ce sentiment national, inculqués par l'élite québécoise, qui ont contribué à perpétuer la civilisation québécoise malgré les rudes coups dont elle a été la cible pendant plus de deux siècles?

Dans cet esprit national et conservateur, Laure Conan publiait en 1886 un dialogue patriotique intitulé **Si les Canadiennes le voulaient!**[1]. Discutant sur les événements politiques et sur la santé du sentiment national dans le pays, les personnages que fait vivre l'auteure constatent que le diagnostic n'est pas des plus brillants. Accusant l'esprit de parti, la vanité des politiciens et l'anglicisation d'être les principaux agents de l'affaiblissement du caractère national, Laure Conan lance un sévère appel à ses concitoyens et surtout à ses concitoyennes: gardienne des moeurs et de la foi, la femme doit retrousser ses manches et enrayer la peste qui amenuise le patriotisme. N'est-ce pas une femme, sainte Geneviève, qui a

sauvé Paris? N'est-ce pas encore une femme, sainte Jeanne d'Arc, qui a sauvé la France? Donc ce sera une fois de plus une femme, les femmes, qui sauveront la nation québécoise. En tout cas, c'est ce rôle que revendique fortement pour elles Laure Conan.

Reflet de la société, le théâtre du XIX^{e} siècle devient le témoin de toute une époque dont les composantes essentielles nous sont révélées à travers **Si les Canadiennes le voulaient!** L'étude des thèmes et des personnages — et même des faiblesses — de cette pièce nous amène à rechercher quelle perception y est véhiculée de la femme, d'une part, et de l'Anglais, d'autre part. Par comparaison avec divers périodiques de l'époque, par exemple **l'Action française,** nous pourrons ainsi vérifier si la mentalité qui se dégage de cette oeuvre de Conan reflète bien la mentalité de toute une collectivité.

La situation théâtrale

L'ouvrage, qui se présente davantage comme une brochure patriotique que comme une pièce de théâtre, évoque une discussion menée entre trois personnages: Madame Dermant, Monsieur Vagemmes et Mademoiselle du Vair (nièce de Madame Dermant); échange qui porte sur le patriotisme et sur le rôle des femmes dans le sauvetage de la nation canadienne-française menacée de périr. A travers les dialogues, ressort constamment le double idéal de foi et de patriotisme de l'auteure qui entend défendre une thèse nationaliste. Celle-ci nous est cependant livrée toute nue, enrobée d'aucune intrigue, contrairement à d'autres oeuvres où un récit sert de prétexte à l'exposition de la thèse[2]. Les opinions et les convictions de Laure Conan sont ici exposées directement, sans artifice.

La discussion porte en effet sur des événements réels dont nous pouvons, à l'aide de certaines indications, retracer les correspondances historiques. Signalons entre autres, à la fin de la conversation, l'allusion de Monsieur Vagemmes au "triste 16 novembre"[3]. Date importante s'il en fut une dans notre histoire nationale: il s'agit de la pendaison de Louis Riel, le 16 novembre 1885, acte qui entraîna une suite de conséquences néfastes pour le Canada.

La mort de Louis Riel a porté un dur coup à l'unité canadienne: les fondements mêmes de la Confédération en sont remis en cause. Mason

Wade note que "l'agitation dans le Québec contre l'exécution d'un Canadien français sommairement condamné par un jury et un juge anglais devint une révolution politique"[4]. Donc, lorsque Monsieur Vagemmes affirme que "le Canada traverse des jours mauvais et troublés"[5], ce jugement correspond parfaitement à la situation réelle qui sévit au Canada en 1886. Ainsi en est-il lorsque le même Monsieur Vagemmes souligne que depuis le 16 novembre "les discours patriotiques n'ont pas manqué"[6]. En effet, durant la fin de l'année 1885 et le début de 1886, ne dénombre-t-on pas dans le Canada français une centaine d'assemblées destinées à protester contre la mort de Riel et contre "le parti des pendards"? La plus populaire est sans doute celle tenue à Montréal, au Champ-de-Mars, dès novembre 1885. Plus de quarante mille auditeurs viennent y écouter des orateurs de marque dont un certain Honoré Mercier, qui profite de l'occasion pour se créer un capital politique en vue des élections prévues pour l'automne 1886. Le discours de ce dernier s'amorce par une phrase qui ne manque pas d'émouvoir son auditoire: "Riel, notre frère, est mort"[7]. Plus tard, on dira même que le parti national de Mercier s'est érigé sur l'échafaud de Riel et grâce à lui. Les élections d'octobre 1886 donnent en effet la victoire à Mercier et c'est précisément sur ce résultat que s'ouvre la discussion dans **Si les Canadiennes le voulaient!** dont la scène se déroule "un soir d'octobre". Cette dernière précision, apportée par le narrateur, achève de situer la pièce dans le temps et dans l'histoire.

Ces élections mémorables ont donc porté le parti national de Mercier au pouvoir, mais par une faible marge seulement, preuve que le sentiment national s'affaiblit. Voilà de quoi déconcerter et inquiéter les nationalistes "pure laine" telle Laure Conan. Aussi tente-t-elle, par le biais de son oeuvre, de suggérer certaines solutions à cette crise aiguë qui s'envenime de plus en plus et risque de tuer la toute bien-aimée nation canadienne-française.

Par l'intermédiaire de ses personnages, l'auteure expose dès le début le grave problème. Toute la pièce tourne autour de ce thème de l'affaiblissement national, dont on cherchera les causes et les correctifs. Le déroulement du dialogue s'élabore en un plaidoyer visant à inciter les femmes à assurer la survie de la nation en remplissant à fond leur rôle de gardiennes de la foi et des moeurs. C'est également à la femme que l'auteure donne la charge de rallumer la flamme patriotique au coeur des Canadiens.

Tandis que le Canadien d'hier avait "une patrie avant d'avoir un parti" et "une fierté grande et simple"[8], le Canadien de 1886 utilise le patriotisme simplement "comme cheval de bataille" ou comme "une ritournelle de convenance"[9], ou encore "comme un sentiment de parade [...], comme une vieille toupie qu'il faut savoir faire ronfler afin d'amuser le peuple"[10].

Ce "mal du temps", comme l'appelle Madame Dermant, est causé par quoi et par qui?

Pour l'auteure, c'est l'esprit de parti qui affaiblit terriblement le sentiment national et divise la nation canadienne-française. En effet, à cette époque, plusieurs déplorent ce fait. Pour les nationalistes, les partis politiques sont "une invention des colonisateurs qui, pour mieux régner, divisaient les Canadiens français"[11]. Dénonçant violemment "le gaspillage d'énergies et les luttes fratricides inhérentes à la logique partisane", ces mêmes nationalistes réclament "l'union de tous les Canadiens français dans un seul parti homogène qui serait alors en mesure de défendre efficacement les intérêts de la nation"[12]. L'un d'eux, Jules-Paul Tardivel, dira même que cet esprit de parti vient "de l'homme et du démon", alors que l'esprit catholique "vient de Dieu" et qu'il "vivifie et unit"[13].

A cette division engendrée par l'esprit de parti, à cette source principale de l'affaiblissement du sentiment national, viennent se greffer, pour Laure Conan, deux autres causes: la vanité et l'anglicisation.

La "rage de parvenir, de jouir, de briller"[14] constitue en effet pour l'auteure la deuxième grande entrave au patriotisme de sa race. Fait qu'elle juge d'autant plus honteux que "Lord Durham l'avait deviné quand il écrivait qu'avec des places, des honneurs et de l'argent on étoufferait le sentiment national"[15].

Reste le problème de "l'anglification"[16]. Près d'un siècle après la dénonciation de Joseph Quesnel dans **l'Anglomanie, ou le dîner à l'anglaise**[17], plusieurs croient encore que la langue anglaise et les usages anglais sont de meilleur ton et de meilleur goût. Seuls les prêtres savent rester "canadiens jusque dans la moëlle"[18], ce à quoi Madame Dermant rend le témoignage d'une profonde reconnaissance.

Parmi toutes les causes d'affaiblissement signalées jusqu'ici, Laure Conan identifie la femme comme la principale. Empruntant une maxime très populaire à l'époque — "Les hommes font les lois, mais les femmes font les moeurs"[19] — Monsieur Vagemmes soutient en effet que la vanité des hommes et "l'anglification" proviennent de la femme. N'est-ce pas celle-ci qui, chargée de l'éducation des enfants, donne les bons ou les mauvais plis? La vanité des femmes est "une des grandes causes de la vénalité des hommes"[20] et c'est ce même sexe qui pousse l'époux "à toutes les bassesses"[21]. L'anglicisation, pour sa part, fait de sérieux ravages "parmi les Canadiens [et] plus encore parmi les Canadiennes [que] la légèreté trop ordinaire aux femmes [...] empêche de comprendre que notre langue et nos usages font partie essentielle de notre vie nationale"[22].

A en croire ces griefs, on pourrait conclure que l'homme est bon et que c'est la femme qui le rend mauvais; que cette responsabilité totale, qu'on dévolue à la femme, fait partie de l'ordre naturel des choses puisque les hommes sont censés faire les lois et les femmes, les moeurs. Si l'homme manque de virilité, s'il est davantage susceptible de vanité personnelle que de fierté nationale, c'est à cause de son éducation. Et qui l'éduque? La femme. Celle-ci, irrémédiablement, doit tout soigner: vanité et vénalité, en plus de la rougeole de son petit dernier!

Les lectrices sont momentanément soulagées lorsque Madame Dermant réplique à Monsieur Vagemmes: "Vous nous faites la belle part"[23], ou encore: "C'est un peu fort, monsieur!"[24]. Momentanément, disons-nous, car on réalise finalement que ces répliques, loin de contredire les propos de Monsieur Vagemmes, servent au contraire à les justifier et à les appuyer davantage. Ces pseudo-protestations donnent la chance à M. Vagemmes de produire des arguments qui renforcent ses énoncés. A la réplique "C'est un peu fort" l'homme répond: "Non, Madame, ce ne serait que plus juste [...] vous êtes responsables. Les hommes font les lois, mais les femmes font les moeurs"[25]. Selon lui, c'est à la femme que revient la charge de revigorer le patriotisme.

L'auteure entérine ce jugement en reconnaissant que la source du patriotisme se situe d'abord au foyer. C'est là que se trament les changements, c'est là "que se prépare l'avenir"[26]. Car sur la scène politique le patriotisme est menacé: il est "comme une étincelle dans la boue"[27]. N'est-ce pas pour cette raison que Monsieur Vagemmes a

abandonné la vie publique où il sentait son patriotisme s'altérer? Rien à faire dans l'arène politique: tout doit se jouer au foyer. Après avoir dit et redit que l'honneur et l'avenir d'une nation reposent dans les "faibles mains" des femmes[28], Monsieur Vagemmes ajoute que pour permettre au peuple canadien-français d'atteindre sa glorieuse destinée les femmes doivent premièrement "opposer promptement une digue infranchissable aux flots de la vénalité"[29], deuxièmement "dissiper l'aveuglement de parti"[30] et, troisièmement, sauvegarder la langue, les moeurs et la foi. Pour remplir tous ces devoirs, il faut aux femmes de la force. Or l'énergie ne peut être puisée que dans la foi, "seule force vraie qui nous reste"[31].

Sans doute, Monsieur Vagemmes reconnaît que de telles solutions sont d'application difficile, mais elles ne s'en imposent pas moins, quand on considère que la menace pèse sur la nation et que "l'Angleterre a déjà absorbé bien des nationalités"[32]. Toutefois il demeure optimiste: le passé glorieux de notre race prouve que "nous avons la vie dure"[33]. Il rappelle le phénomène de notre étonnante conservation, grâce au lapinisme des Canadiennes françaises. Et afin de maintenir cette conservation, afin d'assurer la gloire et l'avenir de sa patrie, il "donnerait tout son sang comme une goutte d'eau" pour que les Canadiennes soient "ce qu'elles doivent être"[34]. La discussion se clôt sur cette phrase pathétique.

Les personnages

Comme nous venons d'en avoir un aperçu, Monsieur Vagemmes donne ici l'image d'un pur patriote. Il devient tout ému lorsque Mademoiselle du Vair entonne le chant national. Ce même personnage quitte le milieu corrompu de la vie publique afin de conserver sa flamme patriotique. Amant de la patrie, il prodigue de beaux conseils et de belles recommandations aux femmes; pour sa part, il se contente de défendre sa patrie en paroles et de larmoyer sur sa piètre situation tout en accusant les autres de leur inaction. Homme très instruit, il ne rate aucune occasion de nous le rappeler: il cite Montaigne, Charlemagne et beaucoup d'autres auteurs aussi aisément qu'on récite un chapelet. Il tient le langage d'un homme cultivé, qui a réponse à tout. Ancien politicien, il a la parole facile. Parole qui d'ailleurs frôle le lyrisme.

Heureusement que ce lyrisme et cet utopisme sont contrebalancés par le réalisme et le caractère plus "terre à terre" des personnages féminins.

Lorsque Monsieur Vagemmes propose des formules pour l'établissement d'une nation idéale et qu'il proclame: "Il nous faudrait le sang réparateur, comme disait Léon XIII", Mademoiselle du Vair s'empresse de demander "comment s'obtient le sang réparateur"[35], intervention qui témoigne de son souci du concret. De même Madame Dermant incite Monsieur Vagemmes à être plus réaliste. Ainsi, lorsque celui-ci recommande à la femme "d'opposer une digue infranchissable aux flots de la vénalité", elle lui répond: "Pardon: cette digue infranchissable, avec quoi voudriez-vous la construire?"[36].

Madame Dermant, comme on a pu le constater, amène du piquant à la discussion. Et ce, tant par son réalisme qui s'oppose à l'idéalisme de son visiteur que par l'utilisation de comparaisons et d'images qui rendent son langage très coloré, voire humoristique. Elle compare les hommes publics à des moutons qui "sautent d'un champ dans l'autre pour avoir plus d'herbe"[37]. Fréquemment elle utilise l'ironie, grâce à quoi la pièce nous fait parfois sourire. Ce subtil humour constitue un aspect important et même essentiel de la pièce dont l'intérêt sans lui serait moindre. Cependant, le personnage ne laisse pas de nous décevoir malgré son vif esprit. Présentée comme une femme ayant du "cran", Madame Dermant se pâme vite malgré tout devant Monsieur Vagemmes, ce qui vient amoindrir partiellement son caractère. Elle le contredit, lui décoche même des traits, mais finalement se rallie à cet homme qui incarne le patriotisme. Evidemment, c'est toujours lui qui a raison. Au départ de son visiteur, le commentaire de l'hôtesse prouve qu'elle n'a jamais été en véritable contradiction avec lui ou, si elle l'a jamais été, elle ne l'est plus. Dissimulée au cours de la discussion, l'admiration de Madame Dermant pour Monsieur Vagemmes se manifeste à la fin: "Quel dommage que nous ayons été les seules à l'entendre!"[38].

La nièce de Madame Dermant, Mademoiselle du Vair, joue un rôle qui paraît secondaire, de prime abord. Il n'en est pourtant rien. Les interrogations, les exclamations et même la naïveté de la jeune fille permettent au discours de Monsieur Vagemmes de prendre de plus amples dimensions. En ce sens, son rôle de soutien est important. Lorsque Monsieur Vagemmes, par exemple, dénonce la fourberie des politiciens, elle s'exclame tout étonnée: "Mais c'est la honte même!"[39], ce qui suscite de la part de Monsieur Vagemmes de nouvelles précisions.

Ces trois personnages animés par la plume de Laure Conan ne

laissent pas que de nous sembler très froids. Agissant strictement comme véhicules thématiques, ils tiennent des propos qui ont l'air d'avoir été soigneusement calculés et programmés, ce qui n'est pas sans rendre la discussion artificielle. Mais ce sont là des impressions qui ne peuvent échapper au subjectivisme, étant conditionnées par une vision toute moderne des choses. Le danger couru par l'émission de telles opinions menace en effet l'objectivité des regards posés sur le passé avec des yeux d'aujourd'hui.

La thèse

Les opinions et les idéologies qui ressortent à travers les propos de ces personnages reflètent-elles néanmoins la mentalité des gens de l'époque? Oui, si l'on tient compte des sentiments de la majorité visiblement attachée à l'Angleterre et détestant le chant de la Marseillaise "qui rappelle au vif les horreurs de la Révolution"[40]. On respecte volontiers les Anglais car, selon Madame Dermant, n'est-ce pas "un Anglais qui a donné aux Canadiens français le titre de peuple de gentilshommes"? C'est en effet Lord Elgin "qui a qualifié de temps héroïques les premiers temps de la colonie"[41]. A l'exemple de Madame Dermant, Monsieur Vagemmes entretient une haute considération pour les Anglais. Il affirme même que "nous pouvons dire à l'Angleterre en 1886 ce que Mgr Plessis disait en 1794 dans la cathédrale de Québec: "Non, vous n'êtes pas notre ennemie, nation généreuse"[42]. Monsieur Vagemmes n'en prend pas moins le soin de faire certaines distinctions: bien que les coutumes anglaises soient respectables, elles "sont méprisables chez nous, pour la raison bien simple que nous avons du sang français et non du sang anglais dans les veines"[43].

Tout comme la perception de l'Anglais, celle de la femme correspond aussi à l'opinion de la collectivité d'alors. A l'instar d'autres périodiques, tant de la fin du siècle dernier que du début du présent siècle, **l'Action française** précise le rôle que l'on confie à la femme: "[Les femmes] sont, avec le clergé, la racine et la force du Canada français, les conservatrices de la langue et des traditions françaises et de la foi"[44]. Soit hasard, soit influence de Laure Conan, plusieurs articles de l'époque empruntent des propos qui nous rappellent **Si les Canadiennes le voulaient!** Dans **l'Action française**, entre autres, l'éditorialiste Fadette écrit: "Si toutes les Canadiennes françaises sentent profondément que beaucoup

dépend d'elles, de leur attitude, de leur action, de leurs convictions, de leur patriotisme, nous verrons bientôt un beau progrès dans le pays"[45]. Il est vrai que Fadette (de son vrai nom Henriette Dessaules) fut probablement une connaissance de Laure Conan qui, au moment de la rédaction de cet article (1918), était toujours de ce monde. Un autre texte, publié la même année et signé Annette Saint-Amant, emprunte la même expression: "Ah! si les mères tout d'abord le voulaient!... Elles sauraient bien bouter dehors ces redoutables complices de l'anglicisateur si fréquemment installés à la table même de la famille"[46]. Outre l'emploi du "si" et de "le voulaient", notons le rôle important que l'auteure confie à la femme pour "bouter dehors" l'anglais et ses complices. On raconte même, dans **l'Action française**, qu'une mère de famille donnait une taloche à tous ceux des siens qui prononçaient le moindre mot en anglais, en leur ordonnant: "Parlez donc comme du monde!"[47]. Cette femme aux moyens énergiques agissait pareillement à l'égard de la religion: elle refusait de nourrir ceux qui manquaient la messe. "Tout comme l'atteste l'histoire de notre survivance", conclut l'article, "où se porte la femme, là est la victoire"[48]. La similitude de ces propos avec ceux de Laure Conan se retrouve tant au niveau de la forme des expressions utilisées que du fond. Nous voici donc en face d'une opinion non exclusive à l'auteure de **Si les Canadiennes le voulaient!**, mais issue d'un sentiment collectif.

Contemplés à travers notre regard actuel, tous ces devoirs qu'on entendait confier à la femme nous apparaissent plus qu'immenses en comparaison des droits qu'elle possédait alors. Qu'il nous suffise de rappeler que la personne du sexe "faible" était considérée, au point de vue juridique, comme une personne mineure. Elle n'avait ni droit de vote ni aucun autre droit civil, sinon sous la tutelle de son mari dont elle dépendait essentiellement. Or, loin de revendiquer une augmentation des droits de la femme, Laure Conan maintient au contraire que le rôle de l'épouse est d'aider son homme "sans trop le laisser voir"[49]. Elle fait dire à Monsieur Vagemmes: "Vos devoirs envers la patrie me semblent d'autant plus importants, d'autant plus grands que votre rôle est effacé et laisse tout l'éclat et toute la gloire aux hommes"[50]. Ce même Monsieur Vagemmes, qui attribue à la femme une si grande fonction, n'en veut pas moins qu'elle demeure dans l'ombre: "Dieu sait que je ne souhaite pas vous voir jamais sur le husting, ni aux polls; au fond je suis pour la loi salique"[51].

Les nationalistes de cette époque sont généralement reconnus comme anti-féministes par les historiens d'aujourd'hui, ainsi que le rappelle Denis Monière:

> "On demandait à la femme de rester au foyer, d'avoir une nombreuse progéniture et d'inculquer à ses enfants les valeurs nationales. Ils [les nationalistes] ne pouvaient accepter l'émancipation de la femme car elle allait à l'encontre de leur stratégie nataliste: la revanche des berceaux"[52].

La revanche des berceaux était censée compenser l'impuissance politique de nos représentants. Même Madame Dermant, une femme, accepte ce fait. Lorsque Monsieur Vagemmes formule des objections au droit de vote féminin, elle s'empresse de le rassurer: "Cette audacieuse déclaration ne vous fera pas d'ennemies"[53].

* * *

Un des défauts les plus remarqués dans l'ensemble de la littérature du XIX^{e} siècle est sans conteste l'étalage des connaissances. **Si les Canadiennes le voulaient!** n'a garde d'y échapper. Plus de vingt fois, les personnages citent des auteurs et ce, dans seulement trente-deux pages de texte. Des "comme disait Garneau"[54]; des citations de Bossuet, de Mgr Plessis, de Joseph de Maistre; des références à Montaigne, Lacordaire, Charlemagne, Mgr Taché, Léon XIII, Eugénie de Guérin, inondent la pièce de théâtre à en noyer le lecteur et encore plus le spectateur éventuel. Tout le naturel de la discussion se trouve brisé par une telle pléthore d'énumérations et de citations.

Autre faiblesse: la présence de passages versifiés, qui viennent interrompre la discussion en prose, n'est pas sans créer un certain agacement. Agacement provoqué, reconnaissons-le, par la perte de l'habitude du théâtre en vers et des discussions poétiques de la période classique. Relevons à titre d'exemple un propos de Madame Dermant:

> Il n'y aurait là rien d'effrayant...

Tout à coup elle s'exclame:

Alors qu'il prend sa source à l'océan divin,
Le ruisseau ne saurait se changer en ravin[55].

Enfin, à la place d'un débat idéologique, le spectateur ou le lecteur aurait peut-être préféré voir ou lire des scènes dans lesquelles il aurait pu de lui-même déduire que le patriotisme était à la baisse, ou encore constater les méfaits de l'anglicisation et de l'esprit de parti. Or dans l'ensemble de la pièce trois gestes seulement sont posés: l'arrivée de Monsieur Vagemmes, son départ et le chant de Mademoiselle du Vair. La présence d'un narrateur vient alourdir encore davantage le cadre par trop guindé de la discussion.

Doit-on tenir à l'endroit de Laure Conan un grief trop rigoureux pour ces entorses à l'intérêt dramatique? Ne faut-il pas, au contraire, faire preuve d'indulgence et reconnaître à l'auteure le mérite d'avoir défendu à fond son idéal et sa patrie? Sans doute faut-il lire cette pièce avec un certain recul. Les valeurs défendues à l'époque diffèrent sensiblement de celles que l'on véhicule aujourd'hui, encore que sur certains points elles demeurent bien actuelles comme, par exemple, la lutte contre l'anglicisation. On peut être choqué de la perception qu'ont de la femme les personnages de Laure Conan: encore une fois, il ne faut pas oublier que dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, au Québec comme dans l'ensemble des sociétés, la femme est considérée essentiellement comme une matrice reproductrice et une éducatrice d'enfants.

Si cette oeuvre était reportée à la scène — elle aurait été jouée à Québec, lors du centenaire de son auteure, en 1945 — il faudrait aller la voir avant tout comme un document historique, social et politique, et non comme une pièce de théâtre. En effet, bien plus que dans l'esthétique, cette pièce, tout comme la plupart des "chefs d'oeuvre" littéraires du XIX^{e} siècle canadien, cristallise son énergie dans la défense des idéologies clérico-nationalistes. Le dessein de Laure Conan n'était nullement de faire rire ou d'émouvoir; son but était de susciter chez les Canadiens et les Canadiennes la remontée du sentiment national et rien d'autre.

* * *

En abordant la lecture de **Si les Canadiennes le voulaient!**, nous avions cru y voir le premier livre de revendication féminine au Canada

français. Nous nous sommes vite aperçue qu'il n'en était rien. Cette brochure patriotique n'a rien de révolutionnaire: elle est plutôt réactionnaire. Pouvons-nous pour autant lui reprocher ce fait? Nous croyons avoir suffisamment démontré que ce qui nous semble aujourd'hui rétrograde, voire inacceptable, peut s'expliquer par une meilleure connaissance de l'époque étudiée.

Face au danger, la société canadienne-française d'alors va chercher moins à innover qu'à conserver le peu qu'elle possède. Cet attachement aux valeurs traditionnelles, incluant bien sûr le rôle de la femme, peut expliquer la survivance de la race française et de sa culture au Canada. Comme le mentionne Albert Memmi, "dans les conditions de dépendance coloniale, l'affranchissement religieux, comme l'éclatement de la famille, aurait composé un risque grave de mourir à soi-même"[56]. Voilà une phrase à retenir devant la tentation de dévaloriser injustement la famille et ses valeurs traditionnelles. En ce sens, l'oeuvre de Laure Conan s'inscrit avant tout dans une forme de théâtre combatif et engagé.

---

1. Laure Conan, **Si les Canadiennes le voulaient!**, Québec, typographie de C. Darveau, 1886, 59 p.
2. Signalons à titre d'exemple **les Pionniers du lac Nomininque ou les Avantages de la colonisation** (1883) de Mgr Jean-Baptiste Proulx.
3. **Si les Canadiennes le voulaient!**, Montréal, Leméac, 1974, p. 62.
4. Mason Wade, **les Canadiens français, de 1760 à nos jours**, t. 1, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1963, p. 455.
5. Laure Conan, **op. cit.**, p. 62.
6. **Ibid.**, p. 62.
7. René Durocher et al., **Histoire du Québec contemporain**, Québec, Boréal Express, 1979, p. 276.
8. Laure Conan, **op. cit.**, p. 40.
9. **Ibid.**, p. 40.
10. **Ibid.**, p. 45.
11. Denis Monière, **le Développement des idéologies au Québec**, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977, p. 222.
12. **Ibid.**, p. 222.
13. Pierre de Grandpré, **Histoire de la littérature française au Québec**, t. 1, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 318.

14. Laure Conan, **op. cit.**, p. 41.
15. **Ibid.**, p. 63.
16. **Ibid.**, pp. 54-55. Dans la présentation de l'édition de 1974, Étienne-F. Duval relève comme une impropriété ce terme d'"anglification". Un coup d'oeil dans les dictionnaires de l'époque lui aurait appris que cette expression était alors courante et signifiait l'adoption de la langue, mais aussi des lois et des coutumes anglaises, tandis que le terme d'"anglicisation" ne concernait que la langue.
17. Joseph Quesnel, "L'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise, 1802. Comédie en un acte et en vers", **la Barre du Jour**, juillet-décembre 1965, pp. 117-141.
18. Laure Conan, **op. cit.**, p. 55.
19. **Ibid.**, p. 41.
20. **Ibid.**, p. 64.
21. **Ibid.**, p. 67.
22. **Ibid,**, p. 54.
23. **Ibid.**, p. 42.
24. **Ibid.**, p. 41.
25. **Ibid.**, p. 41.
26. **Ibid.**, p. 57.
27. **Ibid.**, p. 43.
28. **Ibid.**, p. 52.
29. **Ibid.**, p. 52.
30. **Ibid.**, p. 53.
31. **Ibid.**, p. 52.
32. **Ibid.**, p. 53.
33. **Ibid.**, p. 53.
34. **Ibid.**, p. 72.
35. **Ibid.**, p. 63.
36. **Ibid.**, p. 52.
37. **Ibid.**, p. 40.
38. **Ibid.**, p. 72.
39. **Ibid.**, p. 44.
40. **Ibid.**, p. 69.
41. **Ibid.**, p. 55. Laure Conan semble oublier que c'est ce même Lord Elgin qui favorisa la scission des Canadiens français en deux partis politiques "irréconciliables", dans le but de les affaiblir politiquement. Voir Mason Wade, **op. cit.**, t. 1, p. 280.
42. Laure Conan, **op. cit.**, p. 56. Voir Mason Wade, **op. cit.**, t. 1., p. 118.

43. Laure Conan, **op. cit.**, p. 56.

44. Fadette, "La Canadienne", **l'Action française**, vol. II, Montréal, Éditions Ligue des Droits du Français, 1918, p. 243.

45. **Ibid.**, p. 157.

46. Annette Saint-Amant, "Que les femmes s'en mêlent", **l'Action française**, vol. III, Montréal, 1918, p. 446.

47. **Ibid.**, p. 445.

48. **Ibid.**, p. 446.

49. Laure Conan, **op. cit.**, p. 67.

50. **Ibid.**, p. 58.

51. **Ibid.**, p. 67. La loi des Francs Saliens ou "loi salique" remonte au IV^{e} siècle; elle excluait les femmes du droit de succession à la terre des ancêtres. Mille ans plus tard, le souvenir vague de cette loi fut invoqué par des légistes qui tentaient de justifier "a posteriori" une décision des états généraux déclarant les femmes inaptes à succéder à la couronne de France.

52. Denis Monière, **op. cit.**, p. 237.

53. Laure Conan, **op. cit.**, p. 68.

54. **Ibid.**, p. 42.

55. **Ibid.**, p. 70.

56. Albert Memmi, **Portrait du colonisé**, Montréal, Éditions l'Étincelle, 1972, p. 99.

Sylvie Jolette

COLLABORATEURS

LOUISE BLOUIN: chargée de cours au Département de français de l'Université du Québec à Trois-Rivières; auteure du **Répertoire du théâtre français et étranger à la radio québécoise, 1939-1949** (thèse de maîtrise); responsable de la production aux Écrits des Forges.

RICHARD FAUBERT: étudiant en études françaises à l'Université de Montréal.

GHISLAIN FRÉCHETTE: enseignant; détenteur d'une maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

CHANTAL HÉBERT: chargée d'enseignement à l'Université Laval et à l'Université du Québec à Chicoutimi; auteure du **Burlesque au Québec** et de **l'Analyse comparée des modèles représentatifs du burlesque québécois et du burlesque américain** (à paraître aux Presses de l'Université Laval).

SYLVIE JOLETTE: professeure de français au Ministère de la défense nationale.

JEAN LAFLAMME: historien; auteur de plusieurs ouvrages et articles sur l'histoire du Québec; co-auteur de l'**Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX^e siècle** et de **l'Église et le théâtre au Québec**; secrétaire de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

JEAN-MARC LARRUE: professeur de théâtre au Collège de Valleyfield; auteur du **Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle** et de plusieurs articles sur l'histoire du théâtre québécois.

RENÉE LEGRIS: professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal; auteure de plusieurs ouvrages et articles sur la littérature québécoise, particulièrement dans le domaine de la radio-télévision; présidente de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

RENÉE NOISEUX-GURIK: professeure de scénographie et d'histoire du théâtre au Collège Lionel-Groulx; auteure de plusieurs articles sur l'histoire de la décoration et du costume au théâtre.

RAYMOND PAGÉ: professeur agrégé et directeur du Comité d'études avancées en études littéraires de l'Université du Québec à Trois-Rivières; auteur de plusieurs ouvrages et articles sur le théâtre québécois, particulièrement sur le théâtre régional.