BIBLIOTHEQVE
SAINT=SVLPICE MONTREAL
5034
V. 1

350 ANS DE THÉÂTRE AU CANADA FRANÇAIS

DU MÊME AUTEUR

Initiation à l'Art Dramatique. Prix David 1934 ; éditions Figuière, Paris, Variétés, Montréal.

Variations sur Trois Thèmes, en coll. avec Marcel Valois et Léon Franque, éditions Fernand Pilon.

Monsieur Chauvain, comédie en un acte (Les Idées).

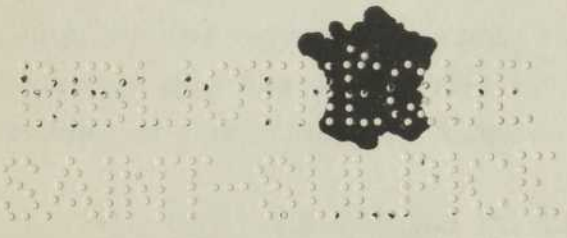
L'ENCYCLOPÉDIE DU CANADA FRANÇAIS

I

350 ANS DE THÉÂTRE AU CANADA FRANÇAIS

par

JEAN BÉRAUD
de la Société royale



LE CERCLE DU LIVRE DE FRANCE

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE, AVEC HORS-TEXTE, DIX EXEMPLAIRES HORS-COMMERCE NUMÉROTÉS DE UN À DIX ET EN ÉDITION DE LUXE, SUR PAPIER COQUILLE BLANC DES PAPETERIES ROLLAND, CENT EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE I À C ET TROIS MILLE EXEMPLAIRES CONSTITUANT L'ÉDITION ORIGINALE.

AIL 2-5-73

PN
2305
Q8B4
AEF
Ts

Copyright 1958 by Jean Béraud.
Copyright, Ottawa, Canada, 1958
by Le Cercle du Livre de France.

B. Q. R.
NO. 1029

AVANT-PROPOS

Avec 350 ans de Théâtre *nous commençons la publication de L'ENCYCLOPÉDIE DU CANADA FRANÇAIS. Elle comprendra dix volumes qui ne laisseront aucun domaine inexploré et qui constitueront la Somme de tout ce qui a été accompli au Canada Français.*

Si nous entreprenons — sans aucune aide — la publication d'une telle encyclopédie, c'est qu'il nous paraît nécessaire de réunir dans un seul ouvrage tout ce qui est encore connu aujourd'hui de la vie et des œuvres de tous ceux qui sont responsables de ce miracle de survivance qu'est le Canada Français.

Les succès actuels de nos artistes et de nos savants sur la scène internationale ne doivent pas nous faire oublier ceux-là mêmes qui ont préparé ces triomphes. L'ENCYCLOPÉDIE DU CANADA FRANÇAIS les protégera d'un injuste oubli tout en comblant une regrettable lacune car il n'existait aucun ouvrage donnant une vue d'ensemble sur le patrimoine littéraire, artistique et scientifique du Canada Français.

LE CERCLE DU LIVRE DE FRANCE

131748

ERRATA

Page 13, 15ième ligne
Au lieu de : 1794, *lire :* 1694

Page 310, 11ième ligne
Au lieu de : Le Théâtre-Club, qui avait...
lire : Le Théâtre du Nouveau Monde, après avoir créé en novembre...

CHAPITRE I

LES PRÉCURSEURS

C'est en langue espagnole que fut donné le premier spectacle du Nouveau Monde : le 30 avril 1598, l'arrivée de l'explorateur Onate aux rives du Rio Grande donna lieu, pour célébrer la prise de possession du territoire devenu depuis le Nouveau-Mexique, à une comédie de circonstance composée par le capitaine Farfan.

Autre singularité, c'est en français que fut donné le deuxième spectacle de l'histoire du théâtre en Amérique, alors qu'en novembre 1606 Marc Lescarbot présenta sur mer et sur terre, à Port Royal d'Acadie, ce que l'on appelle au théâtre anglais un masque, c'est-à-dire, sous le titre de *Théâtre de Neptune,* un divertissement en chansons et danses sur un sujet allégorique.

Quant au théâtre de langue anglaise, on attribue généralement son origine sur le continent à trois jeunes gens, Cornelius Watkinson, Philip Howard et William Darby, qui offrirent un spectacle d'amateurs en 1665 en Virginie et que traîna en Cour, pour avoir joué *Ye Bare and Ye Cubb,* un spectateur mauvais coucheur du nom d'Edward Martin, que le magistrat condamna du reste à payer sa place.

Lescarbot, le premier en date de nos auteurs dramatiques, était avocat. Né à Vervins vers 1580, mort vers 1630, il était venu en Nouvelle-France en 1604 et il en devint aussi le premier historien et le premier poète avec son *Histoire de la*

Nouvelle-France et *Les Muses de la Nouvelle-France,* ouvrages parus à Paris en 1609. Il fut, par son mariage avec Françoise de Valpergue, seigneur de Wiencourt et St-Audebert, près d'Amiens, et servit d'attaché à Philippe de Castille, ambassadeur de Louis XIII en Suisse.

Auteur dramatique, c'est beaucoup dire ; le Jeu de Neptune est plutôt le fait d'un ordonnateur-poète. Avec une distribution mixte de *voyageurs* et d'Indiens, le fondateur de l'Ordre de Bon Temps, soucieux de « la confortance hibernale des découvreurs et traitants », imagina d'accueillir Jean de Biencourt de Poutrincourt, à son retour d'une expédition au pays des Armochiquois (baie de Fundy), avec ce qu'il qualifie lui-même de gaillardise :

« Après beaucoup de périls (que je ne veux comparer à ceux d'Ulysse ni d'Eneas pour ne souiller nos voyages saints parmi l'impureté), le sieur de Poutrincourt arriva au Port Royal le quatorzième de novembre (1606), où nous le receumes joyeusement et avec une solennité toute nouvelle par-delà. Car sur le point que nous attendions son retour (avec grand désir, et ce d'autant plus que si mal lui fust arrivé nous eussions esté en danger d'avoir de la confusion), je m'avisay de représenter quelque gaillardise en allant au devant de lui, comme nous fîmes. Au surplus, pour honorer davantage le retour de notre action, nous avions mis au-dessus de la porte de notre fort les armes de France, environnées de couronnes de lauriers (dont il y a là grande quantité au long des rives des bois) avec la devise du Roy : Deo protegit unus. Et au-dessous celles du sieur de Monts avec cette inscription : Dabit Deus hisquoque finen ; et celles du sieur de Poutrincourt avec cette inscription : In via virtuti nulla est via, toutes deux aussi ceintes de chapeaux de lauriers. »

Neptune, costumé selon la légende mythologique, monté sur un chariot-barque que traînent six Tritons, s'identifie, énumère ses pouvoirs et privilèges :

> C'est moy qui sur mon dos ay tes vaisseaux porté
> Quand de me visiter tu as eu volonté.

Des appels de trompette suivent, après quoi les Tritons parlent tour à tour, le cinquième, « un Gascon prononçant ses vers à peu près en sa langue :

Sabets aquo que volio diro,
Aqueste Neptune bieillart,
L'autre jou faisio del bragart,
Et comme un bergalant se miro... »

L'auteur fait déplacer un canot afin que quatre Sauvages, à leur tour, disent leur petit compliment et offrent des cadeaux à Poutrincourt, « un quartier d'Ellan ou Orignac », des peaux de castor, des « Matachioz, c'est-à-dire des écharpes et brasselets ». Poutrincourt remercie et invite tout le monde au Fort, on chante un petit air à quatre parties, les trompettes sonnent encore, les canons « bourdonnent » et l'on se dirige vers la salle de banquet. Quant au texte de ces adresses de bienvenue, il loue la France de ses découvertes, ses marins, les camarades de de Monts, de Poutrincourt, enfin les grandes qualités du Roy.

Il y a eu, de toute évidence, confusion ici entre poète et auteur dramatique, mais il reste que ce fut là le premier spectacle donné en Nouvelle-France. Il a été reconstitué, en langue anglaise, le 15 août 1957, au bassin d'Annapolis (Nouvelle-Ecosse), en face de *l'Abitation* restaurée de Samuel de Champlain. Déjà en 1928, dans le cadre du Festival de folklore organisé à Québec par J.Murray Gibbon, du Pacifique Canadien, Louvigny de Montigny s'était amusé à reconstituer le banquet de l'Ordre de Bon Temps qui fit suite à la réception « machinée » par Lescarbot.

De ce premier établissement fixe des Français en Amérique, il faut faire un bond considérable, dans l'espace et le temps, jusqu'au deuxième, celui de Québec, pour assister, cette fois sous le signe de l'évangélisation, à une nouvelle manifestation du genre.

Champlain a fondé la ville en 1608. En 1640, pour célébrer le 1er anniversaire de naissance du Dauphin, futur Louis XIV,

le gouverneur de Montmagny fit « exécuter une tragi-comédie », dont le principal interprète s'appelait Martial Piraube, première vedette, ne fût-ce que d'un soir, du théâtre au Canada. « Je n'aurais pas cru, écrit le rédacteur des *Relations des Jésuites,* qu'on eût pu trouver un si gentil appareil et de si bons acteurs à Québec. » Et de nous décrire cette *moralité* sans titre ni nom d'auteur, où il s'agit de l'âme d'un infidèle poursuivie par deux démons, qui la précipitent dans un enfer vomissant des flammes. On ne nous dit pas quel crime avait commis cet infidèle, mais on précise bien que les démons parlaient en langue algonquine, que l'enfer inspira aux Sauvages une grande frayeur, si bien que « ce pauvre peuple se vient rendre à Jésus-Christ de jour en jour... »

C'est par le répertoire cornélien que l'on s'attaquera véritablement au théâtre : le 31 décembre 1646, soit dix ans après sa création, représentation du *Cid* au magasin des Cent-Associés — «...le tout se passa bien, et n'y eut rien qui put mal édifier. » — ; le 4 décembre 1651, aussi à Québec, *Héraclius,* quatre ans seulement après sa création à l'hôtel de Bourgogne ; le 16 avril 1652, reprise du *Cid,* appelé *Le Seide* et, déjà, *Le Sit ;* en 1659, spectacle dont le titre n'a pas été consigné, en l'honneur de Mgr de Laval ; le 7 février 1668, avec reprise le surlendemain, *Le Sage Visionnaire* (serait-ce une adaptation de *L'Illusion Comique ?) ;* le 21 mars 1668, une *Passion de Notre-Seigneur,* en latin, par les élèves du collège des Jésuites, sous la direction du Père Pierson.

A la même époque, représentation d'un drame en français, huron et algonquin, dont on ne connaît ni l'auteur ni le titre, mais dont on connaît les interprètes : Pierre Duquet, René Chartier de Lotbinière, Ignace de Repentigny, Jean-François Buisson, Charles Sevestre, Denys Masse, Charles Denys, Jean-François Bourdon, Guillaume Brassart, Paul Denys, Jean-Baptiste Morin et Jean Poupart, incarnant le génie universel de la Nouvelle-France, le génie des forêts, des personnages français et indiens. C'était encore une allégorie faite d'adresses, de compliments de collégiens, sans le moindre rapport avec la composition dramatique, pour saluer l'arrivée

du gouverneur d'Argenson et qui fut donnée le 28 juillet 1658 dans le Jardin du collège de Québec : « Les quatre Français (personnages), plus policés que leurs frères hurons, algonquins et nez-percés, parlèrent en vers. » C'était plutôt, commente Pierre-Georges Roy, de la prose où les vers s'étaient mis. Qu'on en juge par les premiers :

> Après mille morts évités, (sic)
> Enfin, malgré le mauvais sort,
> Vous venez, Monseigneur, par un heureux transport
> Pour favoriser ces contrées.
> Que de vœux nous avons offert ! (re-sic) »

La pratique de la scène se répand évidemment hors des collèges puisque l'abbé de Saint-Vallier, alors vicaire de Mgr de Laval, juge à propos d'enjoindre les fidèles à la prudence au sujet des festins, bals, danses, comédies « et autres déclamations ». Le gouverneur et Mme de Denonville reçoivent même cet avis concernant leur fille : « On ne croit pas qu'il soit bienséant à la profession de christianisme de lui permettre la liberté de représenter un personnage de comédie et de paraître devant le monde comme une actrice déclamant des vers, quelque sainte qu'en puisse être la matière. » On croirait entendre le : « Mon fils comédien ! » de Pridamant dans *L'Illusion Comique...*

Cette direction morale va naturellement s'appliquer aussi au répertoire, et l'occasion s'en présentera avec le plus fameux incident de notre vie théâtrale sous le régime français, un incident qui a prêté à de diverses et même contradictoires interprétations. De ce conflit entre le clergé et l'autorité civile résultera une forte prolongation au Canada de l'interdit lancé contre le *Tartuffe* de Molière dès le lendemain de sa création à Versailles en 1664. Chaque fois qu'il sera question de mettre la pièce à l'affiche, de discrètes interventions, à Québec et à Montréal, empêcheront que la comédie soit réhabilitée de cette mise à l'index, et il faudra attendre deux cents ans, soit jusqu'à

la venue de la troupe de tournée dirigée par Coquelin, pour entendre *Tartuffe* sur une scène canadienne.

On accuse généralement le gouverneur de Frontenac de taquinerie de mauvais goût à l'égard de Mgr de Saint-Vallier pour avoir voulu faire présenter le *Tartuffe* au château Saint-Louis, ainsi qu'au séminaire et dans les communautés religieuses.

Cela se passait en 1694. Or, il faut bien tenir compte des faits : il y avait eu double interdiction de *Tartuffe,* en 1664 sur les instances de la reine-mère et de l'archevêque de Paris, en 1667, sous le titre de *l'Imposteur,* par le président Lamoignon. Mais dès 1669, la protection du roi ayant fini par rallier d'assez puissants suffrages autour de Molière, la comédie était jouée librement. L'accord s'était fait sur les intentions de l'auteur, qui avait du reste retouché son œuvre ; seuls les hypocrites et les faux dévots pouvaient encore se sentir visés. Dans ces conditions, M. de Frontenac ne pouvait-il se croire justifié de faire présenter, après le *Nicomède* de Corneille et le *Mithridate* de Racine, cette pièce dont on parlait tant, devenue le plus grand succès du théâtre classique ? On pourrait dire à sa défense que c'était là, en tout cas, le fait d'un bon directeur de théâtre.

Mais il faut bien admettre, par ailleurs, la justesse du point de vue exprimé par Mgr de Saint-Vallier dans son mandement au sujet du projet de jouer *Tartuffe :* «...il y a des pièces qui sont honnêtes de leur nature mais ne laissent pas que d'être très dangereuses par les circonstances. »

Il y avait tout juste vingt ans que Boileau avait écrit dans son *Art Poétique :*

> « Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
> Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré. »

Il ne faut donc pas s'étonner de l'attitude du clergé de la Nouvelle-France ; ce sera du reste l'une des traditions que le clergé du Canada tiendra longtemps à respecter. La jeune Eglise canadienne devait avoir le souci de ne pas laisser porter

atteinte à son prestige dans un cas-type comme devait l'être la représentation de *Tartuffe,* le scandale causé par la pièce à Paris étant fort connu des quelque quatre cents familles québécoises. La petite malice du gouverneur pouvait du même coup, en déclenchant des discussions et des débats, compromettre aussi bien l'autorité du pouvoir civil.

Aussi l'évêque recourut-il aux grands moyens : il lança en même temps deux mandements, le premier dénonçant le lieutenant de Mareuil, pourvoyeur des plaisirs du gouverneur, qui devait mettre en scène et interpréter le rôle-titre, pour avoir tenu « des discours en public et en particulier capables de faire rougir le Ciel et d'attirer les carreaux de la vengeance de Dieu sur sa tête » ; le second contre les comédies « impies, impures et injurieuses au prochain », au nombre desquelles il range le *Tartuffe.* Tous deux sont du 17 janvier 1694 ; la comédie tourne au drame.

Le règlement du problème posé par *Tartuffe* est assez savoureux. Il y avait eu de part et d'autre un éveil de susceptibilités, souci de prérogatives, détermination de ne pas céder, puis un beau jour Mgr de Saint-Vallier et Frontenac se rencontrent sur la grand'place. L'évêque prie le gouverneur de tenir compte de son mandement et, sachant les frais qu'occasionne la préparation d'un spectacle, offre cent pistoles d'indemnité si l'on renonce à donner *Tartuffe.* Le gouverneur, tout aussi gêné de toute cette affaire que peut l'être son interlocuteur, accepte le marché ! Par la suite, Frontenac recevra un blâme de la Cour pour avoir empoché le pot-de-vin.

Reste à régler le cas de Mareuil. Menacé d'excommunication, privé des sacrements, sujet à enquête et à procès, mené en prison pour être interrogé par le Conseil, il devra attendre jusqu'en novembre pour être sauvé par son protecteur, qui parle d'oppression contre « un homme dont on hait peut-être encore plus la personne que le crime qu'on prétend qu'il a commis ». Le metteur en scène fut renvoyé en France sans que son affaire eût été réglée de façon ou d'autre. C'est, en somme, Molière qui fut en tout cela la victime expiatoire, car

il fallut attendre de longues années avant que son nom pût reparaître à l'affiche.

Ce fut aussi un dur coup pour le théâtre en général et, sauf pour des spectacles occasionnels dans les maisons d'enseignement, le filon de la culture ou du divertissement par l'art dramatique se perd pour ce qui est du régime français. Il faut même faire encore un bond énorme dans le temps et dans l'espace pour retrouver une certaine continuité dans les manifestations du genre.

Molière, alors, prend sa revanche. Car c'est avec ses comédies qu'à Montréal, une fois le Canada passé à la domination anglaise, les officiers en garnison font renaître le théâtre, en le jouant en français. Ils le parlaient couramment, ce qui fut le cas des premiers gouverneurs délégués à la nouvelle colonie anglaise, les Murray, Carleton, Haldimand, Prescott, Prevost, Craig. Il est curieux que ce soit Molière qui fasse le pont, et que ce soit avec *Le Bourgeois Gentilhomme, Le Médecin Malgré Lui* (1774) et *Les Fourberies de Scapin* (1780) que son nom reparaisse à l'affiche, pour des spectacles donnés par les acteurs amateurs de la garnison anglaise. A la mode élizabéthaine, on jouait entre hommes ; il ne pouvait être question de distribution mixte, bien que ce fût le désir du metteur en scène et principal acteur de la garnison, le capitaine William. Mais ni les Canadiennes, par crainte de faire scandale, ni les Anglaises nouvelles venues, par peur de déchoir, ne pouvaient se risquer à monter en scène. Celle-ci était installée, dès 1774, dans la maison du notaire Antoine Foucher, que l'on peut considérer comme la première salle de spectacle montréalaise ; elle était située à la Place d'Armes, angle sud-ouest de la rue St-Jacques, et un M. Jordan, qui traitait avec la garnison, l'avait en location au prix de $11 par mois.

Par la faute de ses éditeurs, l'auteur de la première tragédie en vers jouée à Montréal nous paraît d'une discrétion et d'une modestie peu communes. C'est en vain que l'on cherche son nom dans l'édition de l'un des premiers livres imprimés à Montréal, sa tragédie biblique *Jonathas et David* ou *Le Triomphe de l'Amitié,* parue chez Fleury Mesplet et Charles Berger

en 1776 et « représentée par les Ecoliers de Montréal ». Il s'agit ici des élèves du collège Saint-Raphaël, installé dans l'ancien château de Vaudreuil, sis au côté Nord de la rue St-Paul entre la place Jacques-Cartier et la rue St-Vincent, et qui était devenu vacant après avoir servi de demeure officielle aux gouverneurs de la ville et aux gouverneurs de la colonie sous le régime français.

Les interprètes appartenaient aux grandes familles du temps : Ignace Bourassa Laronde, Charles Roch Saint-Ours, Louis-Charles Foucher, Matthieu-Guillaume Lorimier, Pierre Lecuyer, Henry Gatien, Edme Henry, Benjamin Cherrier, Joseph Ducoude de la Valterie, Jean Makaye, Louis Amable, Lamy Hubert, Pierre Mondelet, Ignace Geasson, François Brunet, Louis LaBoissière, Alexandre Magdonelle (effet de la francisation sur un fier clan écossais...), J.-B. Cadot, Emmanuel Vidrequer, Antoine Girouard, Guillaume Pelissier et François LaRonde.

L'œuvre, qui est de qualité, de bonne composition et de bonne écriture, comportant en effet un conflit dramatique développé selon une progression logique et dans une versification marquée de l'aisance avec laquelle on se livrait alors à ces exercices, n'est pas très originale et n'offre pas de grandes lueurs lyriques, mais elle ne manque certes pas d'intérêt, et l'on peut souhaiter que, servant de modèle, elle ait stimulé les auteurs qui devaient venir par la suite à s'en inspirer pour l'harmonie du langage et l'enchaînement de l'action.

« Le Sujet de cette Pièce, dit l'auteur, est tiré du premier Livre des Rois, depuis le dix-septième chapitre jusqu'au vingt-huitième inclusivement. L'amitié mutuelle de Jonathas et de David, leurs malheurs, leur séparation, leurs adieux, sont des choses trop connues pour en rapporter l'histoire. »

Mal conseillé, le roi Saül soupçonne David, son gendre et l'ami de son fils Jonathas, de convoiter la couronne d'Israël. Jonathas se débat dans un dilemme :

> Je prise plus l'amour et la sincérité
> Que ces adorateurs dont le bruyant cortège

Nourrit l'orgueil des Rois d'un encens sacrilège...
.....
David, dois-je bénir la main qui te poursuit ?
Dois-je être ami perfide ou bien fils infidèle ?

Et de proclamer que tous les actes de valeur accomplis par David témoignent de son désir de servir le trône. Saül fait mine de se laisser convaincre, mais rase la ville qui a accueilli David ; celui-ci devra fuir déguisé en berger, il rejoint Jonathas et tous deux volent au secours du roi attaqué par les Philistins.

Au 2e acte, David a vaincu l'ennemi,

Mais au seul Jonathas il en donne la gloire,
Et le Roi croit encore qu'il ne doit la victoire
Qu'à la valeur d'un Fils qu'il a vu s'exposer.

Saül se désole que son courroux soit ainsi désarmé. Mais Jonathas l'arme à nouveau en rendant à David le crédit qui lui est dû. David, par ailleurs, désigné par le prophète Samuel à la succession au trône, se débat dans le conflit amitié-devoir, se refusant à priver Jonathas de ses droits. Mais celui-ci s'incline :

Sans cesser d'être ami, je traite ainsi mon Roi.
.....
M'avez-vous donc jugé moins généreux que vous ?
Non, l'amitié doit l'emporter.

A travers tout cela, jouent les intrigues des confidents, et l'Ombre du prophète vient prévenir Saül que le Ciel a désigné David comme son successeur :

Le sceptre est son partage, et la mort le tien.

Le roi décide alors de céder le trône à Jonathas, mais prétendant que c'est là l'oracle de Samuel, exige que son fils aille tuer David. Jonathas se refuse à exécuter l'ordre barbare, Saül le menace de son épée, lorsque survient David. Les Philistins s'avancent, le roi se jette sur l'épée de son écuyer, et c'est l'ul-

time exhortation de Jonathas à David, qui réclame aussi la mort :

Regnez, ami, je meurs : remplissons notre sort.

Le mystère de cet anonymat sur la couverture de la première pièce imprimée à Montréal était alléchant : il fallait partir à la découverte de l'un de nos premiers auteurs dramatiques, du seul, en tout cas, qui jusqu'ici eût fait montre de la connaissance du métier. Mais il fallut vite déchanter : l'auteur de *Jonathas et David* est le Père Pierre Brumoy (1688-1742), entré à la Société de Jésus en 1704, appartenant à ce groupe d'humanistes qui jetèrent sur elle tant de lustre peu avant sa suppression en France. Il écrivit plusieurs tragédies sur des sujets d'histoire sainte à l'intention des collèges, ainsi qu'un ouvrage important, *Le théâtre des Grecs,* en trois volumes (1730), qui eut les honneurs d'une traduction en anglais. Mais il ne vint jamais au Canada...

Si l'incident de *Tartuffe* avait rendu le théâtre fort suspect à l'Eglise, aggravant au pire, en France comme ici d'ailleurs, une nette rupture de cette fraternité des deux états dont on avait été témoin au moyen âge, il n'en reste pas moins que pendant une bonne période de notre histoire ce sont nos collèges et nos couvents qui, en opposition aux scènes et aux troupes naissantes, perpétuèrent le goût de l'art dramatique comme instrument de culture et moyen de maintenir à la langue son prestige et sa pureté.

C'est à ce même collège St-Raphaël qu'en 1778, les élèves jouèrent un *Sacrifice d'Abraham* en présence du général Haldimand, gouverneur du Canada, qui fit à l'institution un don de cent guinées. A Québec, en 1786, on invitait M. de Salaberry, rentrant d'un séjour en France, à entendre des amateurs dans *Le Barbier de Séville.* Il se récria qu'il ne voulait pas entendre massacrer une pièce qu'il avait vu jouer par les meilleurs acteurs de Paris, puis se laissa entraîner. Etonné par la qualité du jeu et de la diction, il ne put se retenir, dès la première scène entre Almaviva et le Barbier, de se lever et de crier au

jeune acteur Ménard : « Courage, Figaro ! on ne fait pas mieux à Paris ! », ce qui déclencha une ovation de toute la salle criant : « Courage, Figaro ! »

A ce témoignage sur la valeur des amateurs du temps, il faut joindre celui-ci, dont le ton d'excuse est sans doute tout aussi significatif, de la *Gazette de Québec :* « Il est à propos de considérer que les efforts de ces jeunes Messieurs ne sont l'effet que de la simple nature, le résultat de leurs propres idées des caractères et des choses, ayant été privés des secours de l'exemple et de la connaissance préalable des artifices du théâtre. » Et retenir aussi peut-être ce mot de la fin, même s'il paraît assez cruel : « Puisqu'ils ont voulu donner gratis cet amusement au public, nous ne pouvons faire moins de sa part de leur témoigner cette faible reconnaissance. »

A la scène collégiale, au théâtre d'amateurs s'adjoignent ces années-là des manifestations où l'on peut déjà voir le dessin général de ce que deviendra la vie théâtrale au Canada. C'est le théâtre de tournée en langue anglaise avec, dans une salle de la rue St-Sulpice, une troupe venue d'Angleterre, fraîchement accueillie à Albany et à New York, pour jouer en 1776 *She Stoops to Conquer* d'Oliver Goldsmith, et, rue des Récollets, dans une salle appartenant au sieur Basile Proulx, le séjour pendant les quatre premiers mois de 1787 d'Edward Allen & Co. ; c'est encore la reprise du théâtre de société, lorsqu'en 1789 le peintre français Louis Dulongpré passe contrat avec Pierre-Amable de Bonne, Joseph Quesnel, Joseph-François Perrault, François Rolland, Jacques-Clément Hersé et Jean-Guillaume de Lisle, dans les termes suivants :

« Il sera érigé dans la maison du peintre un « théâtre de société » pourvu de trois décorations complètes et du luminaire nécessaire en chandelles et lampions. M. Dulongpré fournira en plus les annonces dans les journaux, la musique, le perruquier, la garde et les valets nécessaires pour quatre représentations. Le tout vaudra au peintre une rémunération de $300. »

C'est aussi le moment que choisit pour se manifester comme auteur de théâtre un grand voyageur, poète et musi-

cien par surcroît, l'homme de la facilité en tous les genres, Joseph Quesnel, en faisant jouer en 1790 la comédie-vaudeville *Colas et Colinette,* imprimée à Québec. On lui doit aussi, texte et musique : ce qu'il a appelé un opéra avec le titre de bergerette *Lucas et Cécile ;* la comédie en vers *L'Anglomanie* ou *Le Dîner à l'Anglaise,* qui n'eut pas alors les honneurs de l'impression ; la comédie en prose *Les Républicains Français,* qui fut publiée à Paris ; *La Partie de Campagne ;* ainsi qu'un *Traité de l'Art Dramatique,* à l'intention des amateurs de Québec. Il fut alors novateur en bien d'autres domaines : compositions pour l'orgue, que *la paroisse* de Montréal mit à son répertoire, chansons, duos, quatuors et même des symphonies pour grand orchestre. Surnommé *le Père des Amours,* ce poète à tout faire, qui parlait en vers comme M. Jourdain en prose, et presque sans s'en rendre compte tellement le langage fleuri lui était naturel, a même inspiré à Eugène Lapierre un opéra qui porte ce titre.

Quesnel avait beaucoup vu et beaucoup retenu. Né à Saint-Malo le 15 novembre 1749, il était devenu marin, était passé par Pondichéry, Madagascar, la Guinée, le Sénégal, la Guyane française, les Antilles, le Brésil, et en 1779 il commandait un navire chargé de provisions et de munitions à destination de New York, lorsqu'à la hauteur de Terreneuve une frégate anglaise lui coupa la route. Fait prisonnier, il obtint d'être conduit de Halifax à Québec avec une lettre pour le gouverneur général Haldimand. Celui-ci connaissait la famille Quesnel et autorisa le nouveau venu à se faire naturaliser, en faisant ainsi le premier auteur canadien de théâtre. Voilà notre néo-Canadien reparti, cette fois pour la vallée du Mississipi, mais il revint à Montréal, toujours armé de son violon, de son Molière, de son Boileau et de son LaFontaine, et s'installa à Boucherville. Il mourut le 3 juillet 1809.

Benjamin Sulte, parlant de Quesnel, explique ce que signifiait à l'époque la venue au Canada d'un homme doué de tant de talents : « Nous lui devons la principale part du réveil littéraire qui se manifesta parmi nous après la fin des hostilités en Amérique (1783). Il arrivait à propos, car au milieu de l'isole-

ment où nous étions, la visite d'un écrivain français, quelque fût sa valeur, était une bonne fortune, puisqu'il apportait des idées nouvelles. (...) Entre la guerre américaine, terminée depuis sept ans, et les transes de la révolution française qui allaient survenir, mais toutefois sans nous déranger, on s'amusait à Québec et à Montréal, on dépensait de l'esprit, on créait une petite littérature de genre provincial, tout intime, toute gaie, sans prétention, mais de vive source... et avec beaucoup d'imitation. »

Colas et Colinette comporte des couplets sans être pourtant une opérette, mais avec un sujet convenant bien à un livret : Colas, un jeune paysan, aime Colinette, fille adoptive du seigneur du lieu. Le bailli, favorisé par sa situation sinon par son âge, prétend à la main de la jeune fille, mais le seigneur, un original pour l'époque, veut laisser Colinette libre d'épouser qui elle aime. Le bailli recourt à un subterfuge, fait signer au benêt un enrôlement dans la milice en lui faisant croire qu'il s'agit du contrat de mariage, et pense ainsi l'éloigner pour de bon. Mais Quesnel est un optimiste : Colas n'aura pas la carrière d'un Fanfan la Tulipe, le bailli sera dénoncé et l'on aura un dénouement... d'opérette.

L'Anglomanie ou *Le Dîner à l'Anglaise* pourrait, par son thème, faire croire que cette fois Quesnel s'est laissé guider par son esprit d'observation au lieu de ne porter à la scène que de pures fabrications de l'esprit. C'est, en quelque sorte, une satire du Nouveau-Monde, avec son coudoiement de deux races destinées à former une seule nation sans pour cela renoncer à leurs qualités distinctives. Nous avons encore là le seigneur du village, M. Primembourg, dont le colonel Beauchamp, un anglomane, a épousé la fille. Le colonel a réussi à changer le ton de la maison, à éloigner « les rustres », c'est-à-dire ceux qui perpétuent les mœurs françaises, et, à l'occasion d'une visite du Gouverneur, ceux même des parents qui pourraient, selon lui, déroger à cette atmosphère de distinction. Le Gouverneur, mis au courant, fait savoir qu'il viendra dîner un autre jour, afin d'avoir le plaisir de connaître les parents de M. Primembourg.

Celui-ci comprend la leçon, et l'on reprendra dans sa maison les « bonnes et saines traditions françaises ».

Quant au *Traité de l'Art Dramatique,* il se borne à une pièce en vers dont les extraits suivants suffisent à donner l'esprit et la lettre :

Adresse aux jeunes acteurs

Vous qui, novice encor dans les jeux de Thalie,
Voulez avec succès jouer la comédie,
Agréez qu'en ces vers ma muse, sans façon,
Vous donne sur cet art une utile leçon.
. . . . . .

L'art de représenter n'est point un jeu folâtre,
Il faut du jugement pour briller au théâtre ;
Et tel qui quelquefois se croit un bon acteur
Ne fait qu'à ses dépens rire le spectateur.
Acteur, pour réussir voici la règle sûre :
Observez, imitez, copiez la nature ;
Examinez surtout quelles impressions
Produisent sur les traits toutes les passions,
Afin, selon le cas, qu'en votre personnage,
Vous puissiez sur cela mouler votre visage. (...)
. . . . . .

De chaque émotion saisissez bien le geste,
Que d'accord avec lui, votre air se manifeste ;
Sachez peindre en un mot l'exacte vérité.
. . . . . .

Acteurs, pour conserver toujours l'illusion,
A ce précepte-ci faites attention :
Tout le temps qu'un acteur est présent sur la scène,
Il doit être attentif et toujours en haleine ;
Toujours à l'action il faut qu'il prenne part,
Et la marque du geste ainsi que du regard.
. . . . . .

Fuyez en prononçant toute affectation
Et parlez comme on parle en conversation.
.....
Le langage affecté ne peut plaire à personne ;
Mais rien n'est plus choquant qu'un acteur qui gasconne
Et qui, croyant briller, fait ridiculement
Sonner chaque syllabe avec un ton pédant ;
C'est d'un acteur sans goût le défaut ordinaire.
Ne donnez pas pourtant dans un excès contraire,
Et gardez-vous encor, pour avoir plus tôt fait,
De réciter un rôle ainsi qu'un chapelet ;
Les sifflets furent faits pour l'acteur monotone.
.....
Pure et chaste en ses goûts, de l'aimable Thalie
Gardez-vous de jamais blesser la modestie ;
C'est en vain dans leurs jeux que d'indiscrets acteurs
Se flattent d'amuser en corrompant les mœurs ;
Si d'un trop libre auteur vous choisissez l'ouvrage,
Des endroits mal sonnants il faut rayer la page ;
Mais pour mieux faire encor, et si vous m'en croyez,
Faites choix des auteurs décents et châtiés...

De ces conseils, les meilleurs ne sont pas ceux qui furent les mieux observés.

Pourvoyeur des plaisirs de la jeune colonie britannique, comme l'avait été de la jeune colonie française le chevalier de Mareuil, Quesnel fut comme lui en butte aux vexations de l'Eglise. Le cas est plutôt drôle, car s'occupant de musique d'église le jour et de musiquette le soir, Quesnel, semoncé par le curé de Notre-Dame, devient ainsi, bien avant la lettre, le Célestin-Floridor de *Mam'zelle Nitouche* (1883). Il eut pu répondre, comme la Junie de Racine :

J'ose dire pourtant que je n'ai mérité
Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité,

car ni l'esprit ni le texte de Quesnel ne pouvait faire mal à une mouche.

On commençait du reste à trouver le clergé exagérément sourcilleux sur le sujet, ce dont témoigne cette ruade dans les brancards de la *Gazette,* à la suite d'« avertissements » de l'abbé Plessis : « On voudrait persuader que le théâtre est dangereux pour la jeunesse qui le fréquente, mais cela n'est point du tout vraisemblable ; au contraire, un peu de réflexion nous convaincra que les acteurs et les spectateurs mêmes (sic) pourraient employer le temps qu'ils donnent à ces spectacles à des amusements beaucoup moins décents, beaucoup plus préjudiciables aux bonnes mœurs, à leurs intérêts, à leur santé et à l'édification du prochain. »

Un haut patronage devait, à la même époque, sauver du moins Molière d'une nouvelle « indignité », celui du père de la reine Victoria, le prince Edouard, duc de Kent, qui en compagnie des gouverneurs Clark et Simcoe assistait à une représentation de *La Comtesse d'Escarbagnas* et du *Médecin Malgré Lui,* le 18 février 1792, à Québec. Les amateurs, dits Les Jeunes Messieurs Canadiens, reçurent même un cadeau en argent du prince, afin d'embellir leur salle de spectacle.

Le 18e siècle se terminait, en tout cas, sur des spectacles, aussi les premiers du genre à Québec et à Montréal, sans danger pour l'âme des spectateurs : des marionnettes et du cirque.

Philippe-Aubert de Gaspé a consacré des pages charmantes, dans ses *Mémoires,* aux montreurs de marionnettes que l'on appelait familièrement le Père Marseille et la Mère Marseille, ainsi qu'à leur gendre et successeur, le sieur Barbeau, dont le petit théâtre de la rue d'Aiguillon, à Québec, s'ouvrit en 1795. Le duc de Kent tint à s'y rendre et, une fois le spectacle terminé, se vit offrir l'imprévu d'un Supplément qu'annonça Madame Marseille en s'excusant de l'enlèvement des marionnettes par Sa Majesté Satanique :

« Mais, mon Prince, nous allons pour dédommager votre principauté d'une si grande perte, lui donner le divertissement du siège de Québec, par les Américains en 1775, et de la raclée soignée que les Anglais et les Canadiens leur administrèrent en conséquence, pour leur apprendre à vivre poliment avec leurs voisins. »

C'est en effet aux sons du *God Save the King* joué par un fifre, un violon et un tambour, que se déroula ensuite l'assaut donné à la ville de carton, suivi du défilé à cheval du roi George III et de sa famille !

C'est ce même théâtre qui avait donné naissance à une anecdote de notre folklore dont on pourrait tirer au moins une chanson, sinon un délicieux argument de ballet. Elle date du début du 19e siècle, alors qu'Américains et Anglais étaient encore à couteaux tirés, et que le nouveau conquérant du Canada se méfiait des mauvaises surprises. Trois petites sœurs, de 12 à 15 ans, rentrent chez elles vers 9 heures du soir, lorsqu'à la Porte Saint-Jean la sentinelle les fait sursauter avec son : Who comes there ?... C'est d'une voix toute tremblante que l'aînée répond à la seconde sommation : — Trois petites Dorionne come from de Marionnettes... Et le soldat de leur dire en riant : — Pass, trois petites Dorionne come from de Marionnettes !

Si l'on accorde une certaine importance à ces marionnettes, c'est que Marseille, Barbeau, puis Sasseville semblent avoir eu le don d'invention, comme on l'a constaté pour la soirée offerte au duc de Kent, et aussi l'intelligence d'adapter leurs sujets à l'actualité locale, se montrant ainsi en quelque sorte les précurseurs de nos nombreux revuistes. A ce point même que la police, lors de la rébellion de 1837 contre « l'occupant » anglais, fit une razzia des poupées et les promena par les rues en les désignant des noms des principaux meneurs du Bas-Canada, bien que, comme le fait observer de Gaspé, « un bien petit nombre de Canadiens français prirent part à la rébellion, tandis que dans le Haut-Canada, peuplé d'Anglo-Saxons, elle prit des proportions beaucoup plus considérables ».

Quant au cirque, il s'agit de la troupe Ricket de Londres qui, vers 1797, passa une partie de l'été à Québec puis se produisit à Montréal. Ce genre de spectacle paraissait aussi de tout repos, n'inquiétait pas en tout cas le curé Désiré Latour, de Notre-Dame, qui jetait l'anathème du haut de la chaire sur le projet de jouer « une pièce entre hommes ».

CHAPITRE II

LES PREMIERS THÉÂTRES

La première aventure à retenir du début du 19e siècle est celle d'un acteur prétendant venir du théâtre Royal d'Edimbourg, qui, à coup sûr ne doutait de rien, à une époque où les moyens de communication ne pouvaient encore se jouer des distances, en annonçant que sa troupe donnerait des spectacles en alternance à Montréal et à Québec. Ormsby s'installa au-dessus d'un entrepôt, dans une salle voisine du bureau de poste de Montréal, rue St-Sulpice, où il offrit le 19 novembre 1804 une pièce en 5 actes, *The Busy Body,* et une farce intitulée *The Sultan.* Il afficha aussi *Petruchio and Katherine (La Mégère Apprivoisée),* mais par malheur, le soir de la première, sa Katherine était tellement ivre que, selon le compte rendu mitigé à l'anglaise d'un reporter du temps, « la pièce y perdit beaucoup de son élégance raffinée ». Peut-être Ormsby avait-il commis l'imprudence de confier à l'infortunée la vente des billets, qui se faisait tout le jour à la taverne Hamilton !

Un visiteur anglais du nom de Lambert a rapporté dans ses souvenirs de voyage la mauvaise impression que lui laissa la façon dont on traitait l'art dramatique chez Ormsby : « Il existe un théâtre à Montréal, mais les interprètes sont aussi mauvais que nos pires acteurs de tournée ; ils ont cependant l'audace d'exiger le même prix, ou presque, que dans les salles londoniennes. Parfois les officiers de l'armée prêtent leur concours à la troupe ; mais je n'en ai vu aucun, sauf le colonel Pye

et le capitaine Clark, du 49e régiment, qui ne massacrât pas les plus belles scènes de nos regrettés poètes. On peut se rendre compte de l'état déplorable dans lequel se trouve le théâtre au Canada, lorsqu'on sait que de jeunes garçons doivent jouer les rôles féminins, la seule actrice étant une vieille demi-vertu surannée, dont les Belvideras, Desdémones et Isabelles soûles ont souvent enchanté le public canadien. »

Au sujet des rôles féminins, Lambert eut pu accorder un certain crédit à un jeune pays féru de traditions. Pendant longtemps au théâtre européen, la coutume de confier les rôles de femmes à de jeunes garçons avait prévalu, même en France pour le rôle de la Vierge. « La première actrice, précisent Pifteau et Goujon dans leur *Histoire du Théâtre en France,* parut sous le règne de Henri III, à l'Hôtel de Bourgogne, en imitation de ce qui avait lieu dans la troupe italienne, qu'il avait appelée à Paris ; mais cette nouveauté ne dura pas et ne fut définitivement acceptée qu'avec Mlle Beaupré et une autre, dans *La Galerie du Palais,* pièce de Corneille, jouée en 1634. »

La tentative québécoise ne fut pas plus heureuse, puisqu'après avoir présenté même du Molière et connu un succès exceptionnel (deux représentations !) avec *Colas et Colinette* au théâtre Patagon, Ormsby liquidait tout son matériel, l'estimant à 800 livres, en 1805.

L'idée de décentralisation était évidemment séduisante puisqu'à l'hiver 1808 un autre directeur entreprenant la reprenait. Celui-là, du nom de Pigmore, quitta bravement Montréal pour Québec avec l'intention d'y poursuivre sa saison, toute la troupe enveloppée de fourrures et voyageant dans un grand traîneau. Mais celui-ci n'atteignit jamais Québec, la troupe disparut on ne sait où, sous la neige ou, comme le veut la légende, dévorée par les loups.

Un autre novateur du temps est à signaler : le maître de cirque espagnol Cyatano, précurseur de nos organisateurs de soirées-bénéfice. Cyatano, en effet, donna en 1812 à Montréal une soirée dont la recette fut versée, pour les deux tiers, aux œuvres catholiques, et pour un sixième aux œuvres protestantes.

Des scènes naissent et meurent : celles du Garrick (1806),

rue St-J.-Baptiste, et du Military Theatre, rue St-Paul. En 1808 s'ouvre une salle au no 3 rue du Collège et baptisée le Montreal Theatre, « avec des poêles mais sans buvette. » Un acteur du nom de Turnbull y donna des spectacles, et l'une de ses pièces, présentée par les Amateurs Canadiens, traduite par l'un de ceux-ci sous le titre double *Le Démon de la Forêt* ou *L'Horloge a Sonné,* était précédée d'un lever de rideau de M. D'hell, *Gilles Ravisseur.* Ce traducteur, le premier de notre histoire du théâtre, a gardé un prudent anonymat. La Direction, par voie de réclame dans *Le Spectateur,* prévenait gentiment les Dames et Messieurs de la ville que seules les personnes décentes et respectables seraient admises, ce qui porte à croire que le mélodrame créait dans la salle une certaine agitation, dont on n'avait pas à se plaindre apparemment à l'hôtel de Tessyman, où l'on restait fidèle aux classiques avec la *Sérénade* de Regnard et le *Malade Imaginaire.*

Plutôt qu'avec la fin d'un siècle, c'est en 1825 que s'ouvre au théâtre une nouvelle époque. Le Canada est passé du régime monarchiste français à la domination monarchiste britannique. Son théâtre n'a pas servi la politique et il ne s'est guère servi de la politique. Rien de durable n'a été créé dans cette période de tâtonnements, mais comme en toute chose rien ne se perd, il y a là déjà les ferments, qui resteront longtemps encore endormis sous les neiges, sinon d'une dramaturgie au moins d'une pratique du théâtre qui puisera, aux sources les plus diverses, des enseignements utiles. On éprouve ses forces, on expérimente dans un climat politique fort changeant, on suit avec quelques années de retard seulement l'évolution du théâtre en France, mais faute de tradition continue, à cause de soucis immédiats et beaucoup plus graves auxquels il faut faire face, aucun de ces efforts isolés n'atteint à une stabilité fructueuse.

Le Commissaire spécial envoyé de Londres pour analyser la situation politique au Canada, Lord Durham, s'étonnera de notre indigence artistique dans le rapport qu'il soumettra en janvier 1839 au Parlement impérial : « Bien qu'elle descende d'une nation qui a le plus aimé et le mieux cultivé l'art drama-

tique, et qu'elle vive sur un continent où presque chaque ville, grande ou petite, possède un théâtre anglais, la population française du Bas-Canada, séparée de tout un peuple qui parle sa langue, est incapable de maintenir une scène nationale. »

On peut s'étonner à son tour de l'étonnement, par ailleurs sympathique mais un peu dédaigneux, de Lord Durham.

L'année 1825 marque un tournant. C'est celle où se construit enfin un théâtre, le Royal, dont la Direction sera en mesure d'offrir des saisons régulières de spectacles, surtout en langue anglaise, mais attirant une élite des deux langues. C'est un événement, dont toute la population saisit l'importance : le chariot de Thespis vagabondera encore au hasard, mais il aura au moins quelque part une escale fixe. Ce n'est pas encore une ère de théâtre français, mais c'est celle de la centralisation à Montréal de la plupart des manifestations qui, aussi peu ordonnées soient-elles, marquent l'essor d'une ville que les artistes en tournée d'Amérique jugeront importante : elle compte, à son premier recensement, 31,516 âmes ; on finit de démolir son enceinte de fortifications ; on inaugure l'éclairage au pétrole dans le centre commercial, rues St-Paul et Notre-Dame ; enfin, et surtout, une sorte de politique de bon voisinage a été instaurée, et même consacrée, lorsqu'un Te Deum a célébré à l'église Notre-Dame... la victoire d'Aboukir, et qu'en 1809 les fidèles partisans de Louis XVIII se sont joints aux souscripteurs de langue anglaise pour élever un monument au vainqueur de Trafalgar. Les Canadiens-français, séparés politiquement d'une France qui ne se soucie guère d'eux, paraissent résignés à un divorce spirituel définitif. La bonne entente règne entre seigneurs canadiens et officiers anglais, entre Indiens, commerçants, *voyageurs* et *habitants,* et même si la gloire conquérante de Napoléon Bonaparte inspire une fugitive nostalgie, le héros de théâtre qu'il deviendra ne gagnera que tardivement chez nous les suffrages du public.

Le climat semble favorable à l'ouverture d'un véritable théâtre, aménagé et équipé selon les données du temps, au coude à coude des amateurs de spectacles, de quelque race qu'ils soient. Ce théâtre, c'est John Molson qui, à titre de principal

actionnaire, en assure la construction, et il lui donne le nom de théâtre Royal. On l'appelait plus familièrement le théâtre Molson ; on le désigne aujourd'hui comme le 1er théâtre Royal, car il y en eut un autre du même vocable.

Edifié rue St-Paul, sur le site actuel d'une partie du marché Bonsecours, c'était une construction en bois et briques de deux étages (rez-de-chaussée et étage) avec portique à colonnettes de l'ordre dorique, et dont la salle comportait des 1ères loges ($1.25), des 2es loges (85 sous), les places d'orchestre à 60 sous, celles de galerie à 30 sous. Quant à la scène, elle se révéla à l'usage trop petite, et l'on dut bientôt l'agrandir. Heureuse époque, où l'on construisait un théâtre pour $30,000 !

A la suite de spectacles d'amateurs, commença au Royal une série de représentations données par des troupes de tournée. Le premier grand acteur à s'y produire fut Edmund Kean — celui-là même qui inspira à Dumas *Kean* ou *Désordre et Génie* — alors en tournée aux Etats-Unis et qui, incidemment, fut le premier grand interprète de Shakespeare à Montréal. Il débuta le 31 juillet 1826 avec *Richard III,* qu'il fit suivre du *Marchand de Venise,* de *Othello,* de *Hamlet* et de ce modèle de traître qu'est le Sir Giles Overreach de la pièce de Massinger, *Un Moyen Neuf de Payer les Vieilles Dettes.*

Le public fut enthousiaste, Kean se vit offrir un banquet par les notables de la ville et, honneur suprême, d'autant qu'il fut le premier acteur à en être l'objet, les Hurons le consacrèrent Chef de leur tribu... Accueil qui dut lui être particulièrement sensible, car Edmund Kean, que Talma avait fait recevoir princièrement par Paris, à qui le théâtre de Drury Lane devait sa prospérité, venait d'être sifflé aux Etats-Unis, pour avoir quelques années auparavant refusé de jouer devant une salle trop peu garnie, en plein mois de juin.

Son fils, Charles Kean, vint au Royal en 1832 dans un répertoire de même tenue, pour reparaître plus tard à Montréal, en 1865 au 2e théâtre Royal, en compagnie cette fois de sa femme, Ellen Tree. La chronique parle aussi de spectacles donnés par le prestidigitateur Adrien, en 1835. Adrien s'amusa à mystifier une brave marchande d'œufs, lui en cassant quelques-

uns d'où « coulait » une guinée d'or à l'effigie du roi Guillaume. Se refusant dès lors à vendre ses œufs au marché, la bonne femme alla s'installer à l'écart près de l'église Bonsecours et se mit de plus belle à casser ses œufs dans l'espoir d'en voir jaillir la fortune. Le prestidigitateur, informé du dégât, s'empressa d'indemniser sa victime, l'histoire courut la ville, et ce fut ainsi que se produisit le premier truc publicitaire dont il soit fait mention dans nos annales.

Mais l'événement marquant, le plus original certes, de l'existence du théâtre Royal se produisit en 1842, alors que Charles Dickens, déjà romancier célèbre à trente ans par ses *Esquisses,* les *Aventures de M. Pickwick, Oliver Twist, Nicolas Nickleby,* le *Magasin d'Antiquités* et *Barnaby Rudge,* put satisfaire enfin, pour la première et la dernière fois, l'ardent désir qu'il avait depuis son enfance de jouer la comédie. En tournée non de conférences, mais de lectures d'extraits de ses œuvres aux Etats-Unis, à la façon dont Emlyn Williams en a reconstitué le genre en ces dernières années, Dickens fut invité par les officiers des Coldstream Guards en garnison sur l'île de Montréal à venir leur prodiguer ses conseils. Pris au jeu, littéralement, il consentit à monter lui-même en scène, dans les premiers rôles des trois pièces données sous sa direction : *A Roland for an Oliver, Past two o'clock in the Morning,* interlude adapté du français, et le mercredi soir, 25 mai 1842, *Deaf as a Post,* farce remplacée le samedi soir par *High Life Below Stairs,* avec comme protagonistes le comte de Mulgrave, l'hon P. Methuen, les capitaines Granville, Torrens et Willoughby, le Dr Griffin, ainsi que, pour la première fois, des interprètes féminines, amateurs le mercredi : Mme Charles Dickens (Catherine Hogarth), Mrs. Torrens, Miss Griffin, Miss Ermatinger et Mrs. Perry, remplacées le samedi par des actrices professionnelles : Mrs. A. W. Penson, Mrs. Brown, Mrs. Henry et Miss Heathe.

Dickens lui-même, dans une lettre à un ami datée du 26 mai, a raconté les circonstances de son début en scène : « Le spectacle d'hier soir a bien marché ; l'assistance, d'entre cinq et six cents personnes, était invitée comme à une réception,

une table avec rafraîchissements ayant été dressée dans le hall et le bar. Nous avions la fanfare du 23e Régiment à l'orchestre, le théâtre était éclairé au gaz, le décor était excellent et les meubles et accessoires avaient été prêtés par des particuliers. Sir Charles Bagot, Sir Richard Jackson et leurs états-majors étaient présents, et comme les militaires portaient l'uniforme, nous avions une salle vraiment splendide. Je crois vraiment avoir été très drôle ; je sais en tout cas que j'ai moi-même ri de bon cœur. (...) Il est dans leurs habitudes ici, pour prévenir les mécontentements dans une ville où l'on est fort susceptible, de répéter un spectacle en public lorsqu'on l'a donné précédemment, de sorte que samedi (en substituant, naturellement, de véritables actrices à ces dames), nous répétons les deux premières pièces devant une assistance payante, au profit du gérant. » Il existe un exemplaire du programme du samedi soir au musée du Château de Ramezay. Mais ni la lecture de ce programme imprimé à *The Gazette,* ni la consultation des diverses relations de l'événement ne peut éclairer un petit mystère qui subsiste autour de cette visite de Dickens à Montréal. On sait qu'il logea à l'hôtel Rasco, en face du théâtre ; que le rideau se leva à 7 h. 30 ce soir du samedi 28 mai 1842 au théâtre Royal. On y lit par ailleurs : « Charles Dickens et les amateurs de la garnison qui ont joué avec tant de succès mercredi... » D'autre part, on avait annoncé que le spectacle du mercredi allait être donné au théâtre Queen's. Or, il n'existait pas alors de théâtre de ce nom à Montréal.

Par voie de recoupements, on parvient à une explication plausible, avec l'aide d'un chroniqueur qui nous en offre l'indice. Lorsque l'on apprit en ville que Dickens allait paraître en scène, ce fut une ruée générale de gens avides de ne pas manquer le spectacle. Mais la salle était composée d'avance des occupants de la garnison et de leurs amis. Pour dépister les importuns et les curieux, on fit savoir que ce « spectacle privé » aurait lieu au théâtre Queen's, inventé pour la circonstance... de toutes pièces. Puis, le spectacle ayant obtenu le succès que l'on sait, il y en eut reprise le samedi soir.

La scène du théâtre Royal reste aussi mémorable pour une

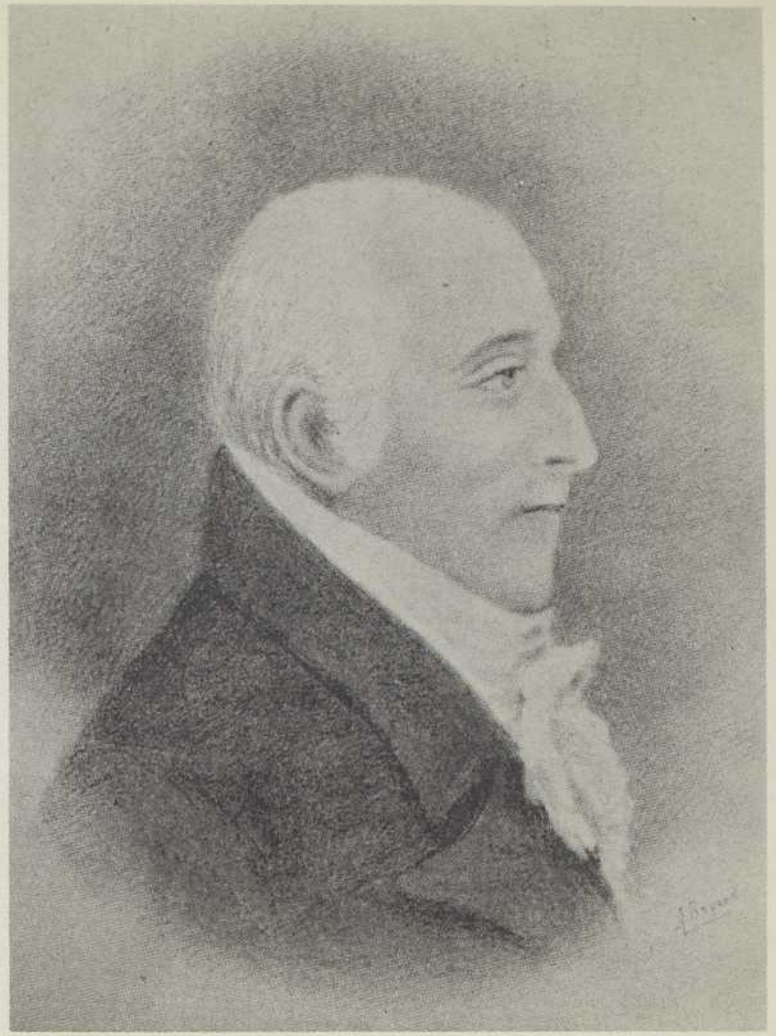
autre raison. On y chanta pour la première fois des œuvres du répertoire de l'Opéra-Comique de Paris, les 13 et 14 août 1843 : les *Diamants de la Couronne,* d'Aubert, et le *Chalet,* d'Adam. La troupe était celle de Mlle Cavé — non Calvé (née seulement en 1862 et qui ne devait venir à Montréal qu'en 1894 et 1899) comme l'a écrit Hector Berthelot dans *Le Bon Vieux Temps* — ; et comprenait avec elle Mme Lecourt, les ténors Lecourt et Richer, les ténors comiques Mathieu et Dessonville.

Jusqu'à sa destruction en 1845, pour faire place au marché Bonsecours, le théâtre Royal reçut encore, entre autres troupes, celle de Mme George Jones dans le *Pizarro* de Sheridan d'après Kotzebue ; et celle de William-Charles Macready, tour à tour directeur du Drury Lane et du Covent Garden, que Edmund Kean lui-même considérait comme le plus grand acteur anglais de l'époque. On lui devait les tentatives scéniques de Robert Browning et d'Edward Bulwer-Lytton, l'auteur des *Derniers Jours de Pompéi* et de *La Dame de Lyon,* dont Macready joua ici le *Richelieu,* ainsi que *Hamlet, Macbeth* et le *Werner* ou l'*Héritage,* de Byron, en juillet 1844. Ce fut le chant du cygne du Royal, dont l'équipement fut liquidé au prix de $150.

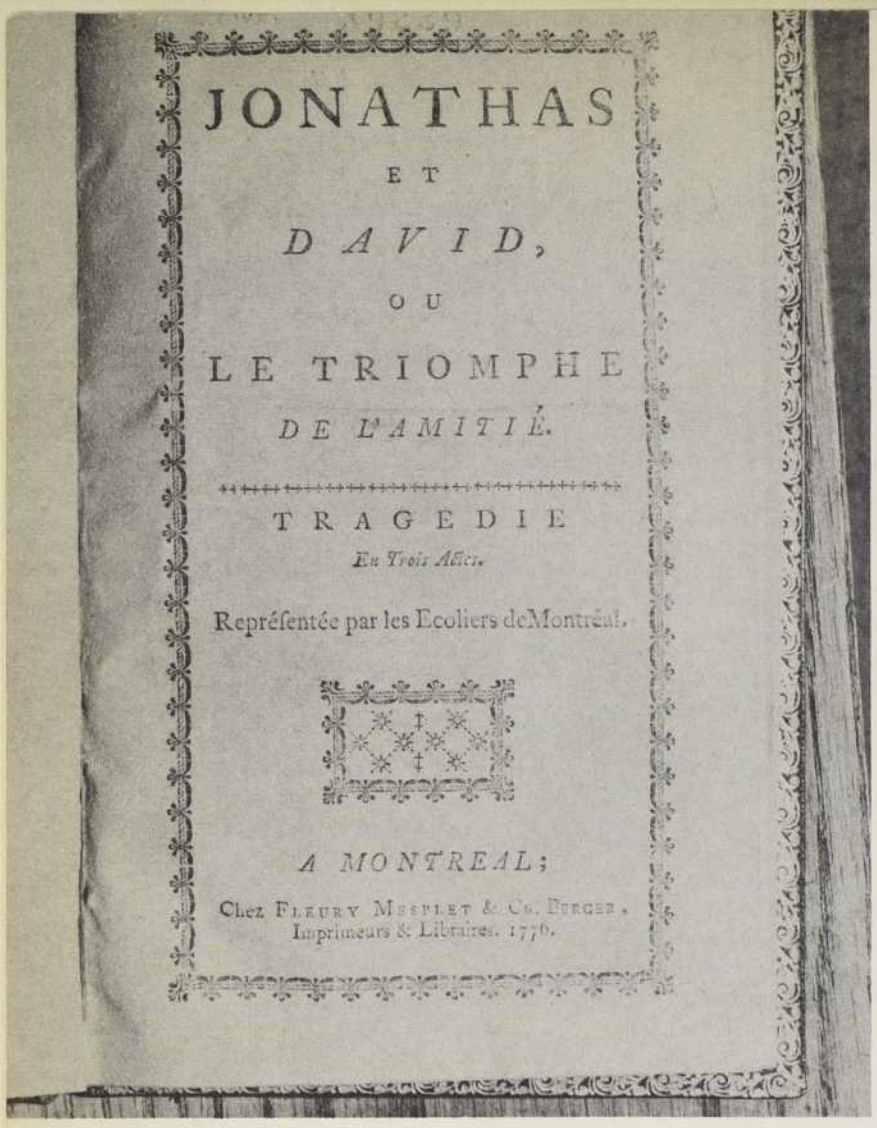
De peine et de misère, le théâtre de langue française s'est pendant ce temps aventuré en des entreprises parfois pittoresques, parfois pénibles. En mars et avril 1827, un Monsieur Victor qui a amené sept acteurs de France les laisse ici en panne et s'enfuit avec la caisse, créant ainsi un fâcheux précédent ; de bonnes âmes feront en sorte que ses victimes soient rapatriées.

C'est ainsi que l'on raconte un peu partout l'aventure de Scevola Victor. Mais elle n'est pas si simple. Sa troupe, tout d'abord, ne venait pas de France ; elle jouait déjà d'octobre à décembre 1826 aux théâtres Chatham et Lafayette de New York, dont la population de 202,589 en 1830 comptait 1/15 de gens de langue française. Aussi les troupes de la Nouvelle-Orléans y venaient-elles fréquemment, ainsi qu'à Boston. Nos « bonnes âmes » défrayèrent donc le rapatriement d'acteurs

L'auteur sérieux : Antoine Gérin-Lajoie.



L'auteur léger : Joseph Quesnel.



JONATHAS

ET

DAVID,

OU

LE TRIOMPHE

DE L'AMITIÉ.

TRAGEDIE

En Trois Actes.

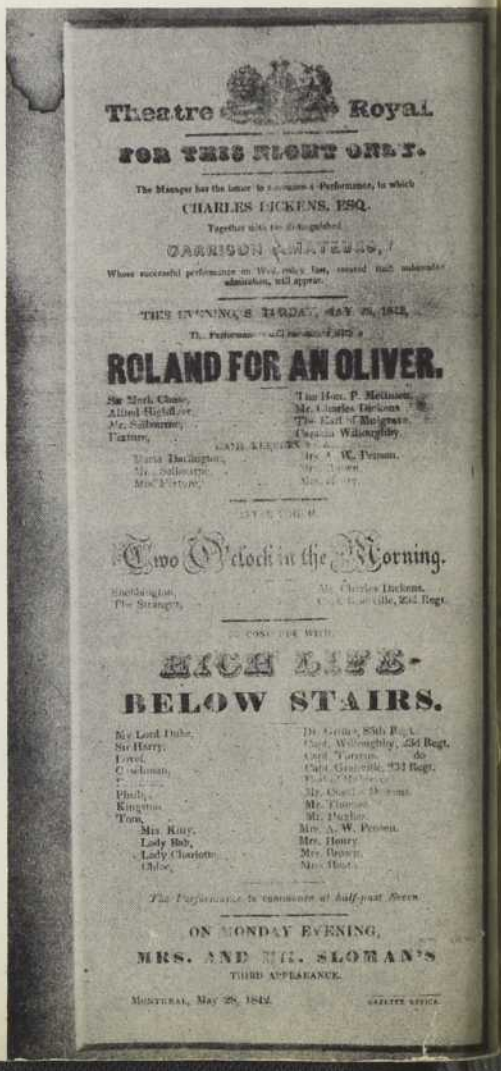
Représentée par les Ecoliers de Montréal.

A MONTREAL;

Chez FLEURY MESPLET & Co. BERGER, Imprimeurs & Libraires. 1776.

(Coll. de la Bibliothèque Municipale)

La première pièce de théâtre imprimée à Montréal.



Theatre Royal.

FOR THIS NIGHT ONLY.

The Manager has the honor to announce a Performance, to which

CHARLES DICKENS, ESQ.

Together with the distinguished

GARRICK MATHEWS,

Whose successful performance on Wednesday last, created such unbounded admiration, will appear.

THIS EVENING'S TODAY, MAY 28, 1842,

The Performance will commence with

ROLAND FOR AN OLIVER.

Sir Mark Chase,	The Hon. P. Mellmoth,
Allied Highflier,	Mr. Charles Dickens
Mr. Selbourne,	The Earl of Belgrave,
Painter,	Captain Wilcroghby,
Maria Darlington,	Mrs. A. W. Penson,
Mrs. Selbourne,	
Mrs. Harvey,	

To conclude with

Two O'clock in the Morning.

Darlington,	Mr. Charles Dickens.
The Stranger,	Capt. Granville, 32d Regt.

To conclude with

RICH LIFE BELOW STAIRS.

My Lord Duke,	Dr. Grimes, 85th Regt.
Sir Harry,	Capt. Willoughby, 32d Regt.
Lovel,	Capt. Torrens, do
Coachman,	Capt. Granville, 32d Regt.
Phelps,	Mr. Charles Dickens.
Kingston,	Mr. Thomas.
Tom,	Mr. Parker.
Mrs. Rory,	Mrs. A. W. Penson.
Lady Bab,	Mrs. Henry.
Lady Charlotte,	Mrs. Bryant.
Chloe,	Miss Thomas.

The Performance to commence at half-past Seven.

ON MONDAY EVENING,

MRS. AND MR. SLOMAN'S

THIRD APPEARANCE.

MONTREAL, May 28, 1842. GAZETTE OFFICE.

Charles Dickens comédien à Montréal.

(Coll. du Château de Ramezay)

qui n'étaient venus que par hasard jouer à Montréal et à Québec.

Ce Victor devait posséder des dons de persuasion peu communs puisque *La Minerve* annonçait ses spectacles en d'énormes placards de publicité, qui même aux tarifs du temps eussent été ruineux. Jouant tour à tour au Royal, au Français et au « Circus de Montréal », entouré de MM. Laurent Alvic, Edmond, André, Rastolot, de Mmes Beauvalet, Mathilde et autres, il recourut vraiment à tous les genres de répertoire, mais vainement, pour attirer le public : *Michel et Christine,* de Scribe et Dupin, *Frontin Mari-Garçon, La Jeunesse d'Henri V,* de l'académicien Duval, *Haine aux femmes,* opéra-comique, *La Visite à Bedlam, La Forêt Périlleuse* ou *Les Brigands de la Calabre,* « mélodrame en trois actes, à grand spectacle, avec combats, marches, explosion de la poudrière et enfoncement de la caverne des brigands » ; *Le Délire* ou *Les Folies de l'Amour,* de M. Alvic, « joué par lui et dans laquelle il imitera Talma » ; et même « une comédie grivoise en un acte intitulée *L'Engagement Supposé* » ; pour couronner le tout par « la chanson patriotique *God Save the King* en français ».

La disparition de Victor fit d'autant plus scandale qu'il avait surpris la confiance du gouverneur et de Lady Dalhousie, qui avaient accordé à ses spectacles leur haut patronage. Il est étrange que ce ne soit plus *La Minerve* mais un journal anglais, le *Mercury,* qui ait fait appel au public en faveur de ces nouveaux Français abandonnés au Canada... « Au Public, écrivit le *Mercury :* Etrangers et fort éloignés de leur terre natale, les comédiens de la Compagnie française se trouvent dénués de tout, leur directeur s'étant enfui avec la recette de la représentation d'hier soir. Dans un pays où l'on parle leur langue maternelle, les Canadiens, de naturel si humanitaire, ne vont-ils pas sauver de la misère sept personnes qui, avec succès espèrent-elles, ont fourni leurs meilleurs efforts pour les amuser ? »

En 1829, MM. les Amateurs de Montréal donnent le *Retour Imprévu* de Regnard et l'*Avare,* mais devant de maigres assistances. On avait parfois des égards charmants pour les spec-

tatrices, sur qui l'on comptait pour entraîner leurs époux au spectacle après une rude journée de labeur : au Royal en 1831, le programme qui leur était destiné par la Société des Amateurs avait pris la forme d'une écharpe de soie bleue.

Le feu faisait souvent des ravages dans les charpentes de bois aux assises de pierre des champs : en 1833, le Masonic Hall, installé dans l'hôtel au nom symbolique British-American de l'Italien Rasco, est déjà la proie des flammes au moment où le public vient y entendre une cantatrice. Rasco se met aussitôt à l'œuvre pour construire l'hôtel portant son nom, où eut lieu — autre première ! — une exhibition de puces savantes.

La tradition des hymnes nationaux au théâtre, encore en honneur chez nous et qui crée parfois des mouvements de foule cocassement désordonnés, lorsque se succèdent par exemple le *God Save the Queen,* le *O Canada* et la *Marseillaise,* date de l'époque des spectacles que donnait la garnison anglaise. Elle fut même la cause de la première manifestation orageuse dans un théâtre, en 1836, à la veille du soulèvement des Fils de la Liberté pour l'obtention de libertés constitutionnelles. Manifestation d'ordre patriotique et non de caractère théâtral, bien entendu, que les mémorialistes situent, les uns, au théâtre Royal, les autres à la salle de spectacles de l'hôtel St-Nicholas (Riendeau-Taft), place Jacques-Cartier. Au baisser du rideau, l'orchestre jouait le *God Save the King ;* Rodolphe Desrivières et d'autres jeunes spectateurs mêlés aux officiers de la garnison restèrent assis et coiffés. Ce fut la bagarre, une mêlée à coups de cannes et de bouts de banquettes brisées. Desrivières et le Dr Jones en firent un combat singulier, se retrouvèrent deux jours plus tard rue Notre-Dame pour un assaut à la boxe, puis encore une fois en un duel au pistolet qui se termina sans effusion de sang.

C'est bien abrité contre les troubles de '37, en clerc d'un notaire québécois avant de devenir précepteur au Labrador, que s'essaya comme auteur de théâtre Pierre Petitclair (1813-60), que l'on considère comme le premier dramaturge de naissance canadienne-française. On connaît de lui trois comédies, l'une en trois actes, *Griphon* ou *Vengeance d'un*

Valet, publiée en 1837, *La Donation,* en deux actes, parue en 1848, et *Une Partie de Campagne,* deux actes, en publication posthume. Son autre comédie, *Qui trop embrasse mal étreint,* ne fut pas publiée et le manuscrit de son drame en trois actes *Le Brigand* a été perdu. Il n'y a dans tout cela aucune préoccupation de ce qui se passait autour du copiste notarial ; célibataire, il semble avoir été peu disposé à *s'engager,* comme on dirait aujourd'hui, de quelque façon que ce soit.

La Donation met en scène un intrigant qui abuse de l'amitié que lui porte un commerçant riche et las de s'enrichir, et veut le convaincre de lui confier ses affaires et même de lui faire cession de ses biens. La chose semble d'autant moins vraisemblable que le marchand a une fille et un commis amoureux l'un de l'autre. On se demande pourquoi le bonhomme déshériterait son enfant... L'accapareur trouve un complice pour imiter la signature d'un prêtre au bas d'un document selon lequel le commis serait déjà marié. Celui-ci est mis à la porte, mais peu après une domestique rétablit la vérité, l' « ami » est répudié, le mariage se fera, avec cette fois une « donation » en corps et en espèces.

On se souvient qu'une histoire de faux papier jouait déjà un rôle dans *Colas et Colinette* de Quesnel. La dupe de *La Donation,* ce n'est plus M. Jourdain aveuglé par des idées de grandeur et entraîné à leur sacrifier son bonheur domestique ; c'est tout bonnement un naïf qui se laisse circonvenir, parce que l'auteur l'a ainsi voulu. Ce sera d'ailleurs la marque de la plupart des pièces de nos premiers auteurs, que ce manque de justification des actions de leurs personnages, lancés arbitrairement en des impulsions ou des entreprises qu'ils ne se donnent pas la peine de motiver.

Petitclair introduisit à la scène canadienne le français patoisant, ce qui lui donne un titre douteux à notre reconnaissance. Mais il faut retenir qu'il réserva aux personnages de domestiques ce jargon *normandisant :* Susette. — C'est qu'voyais-vous, ça m'crève le cœur à moi d'vous voir noyée dans une tristesse pareille ! Vous n'mangeais pus, vous n'dormais pus, je vous vois souvent songer comme si vous rêviais ; et pis

n'rien dire, ou ben r'garder attentivement un objet qu'vous n'voyais pas ; n'pas seulement ouvrir votre jolie p'tite bouche pour rire un peu, comme vous faisais auparavant ! Oh ! j'la sais, la cause de tout ça.

On joue ici et là, sur les scènes d'amateurs, dans les maisons d'enseignement, du Molière : *Les Fourberies, Georges Dandin, M. de Pourceaugnac, Le Médecin Malgré Lui, le Misanthrope, le Malade Imaginaire, le Mariage Forcé ;* de Racine, *Athalie, Britannicus, Les Plaideurs* et, chez les Dames de la Congrégation, *Esther ;* de Beaumarchais, *le Barbier de Séville ;* du Destouches, du Scribe, du Florian, *l'Hernani* de Hugo et, à Québec, aussi invraisemblable que cela paraisse : *La Mort de César,* de Voltaire ! Oui, de Voltaire, qui avait écrit : « Vous savez que ces deux nations sont en guerre pour quelques arpents de neige vers le Canada, et qu'elles dépensent pour cette belle guerre beaucoup plus que tout le Canada ne vaut » et encore : « L'Angleterre fit une guerre de pirates à la France pour quelques arpents de neige, en 1756 », de Voltaire appelé à la rescousse, selon un informateur du gouverneur Thompson, en défi à l'autorité britannique comme le devait être, bien longtemps après à Paris, un certain Coriolan considéré par l'occupant comme agent provocateur.

Ce fut une sorte de duel entre le pamphlétaire Napoléon Aubin, rédacteur du *Fantasque,* et le chef de police Young, le premier voulant mettre fin à des provocations de la police qui pouvaient attiser une nouvelle rébellion, le second voyant dans cette *Mort de César* un nouveau brandon de discorde. La représentation eut tout de même lieu, en octobre 1839, avec comme interprètes Les Amateurs Typographes, et dans un climat si chaleureux qu'on n'évacua la salle qu'à 2 heures du matin ! Le chef de police fit son rapport, signalant que Aubin jouait le premier rôle, paraissait ensuite dans une histoire de fantôme et en deux divertissements, « le spectacle entier étant décidément de caractère politique, tendant à exciter les passions de l'assistance contre l'autorité constituée, et chaque allusion à la résistance et même à l'assassinat étant vigoureusement applaudie ».

Quittant le théâtre à cette heure tardive, ceux qui habitaient hors les murs constatèrent que, par mesure de prudence, le chef de police avait fait fermer les portes de la ville. Ils en furent quittes pour une fin de nuit à la belle étoile, animée, paraît-il, de maintes blagues et histoires.

Il semble que tout le monde ait tiré grande satisfaction de l'affaire : Aubin et les Typographes pour leur succès, Young pour avoir maintenu l'ordre menacé ; en sorte que le mois suivant, la pièce put être reprise, après avoir été soumise pour censure, au préalable, à ce même chef de police... On ne connaît pas d'autre exemple de censure... politique dans notre histoire théâtrale.

Un vainqueur tâtillon eut pu faire preuve d'intolérance, par exemple, dans le cas du *Jeune Latour,* le premier drame patriotique tiré de notre histoire. Le collège - séminaire de Nicolet s'enorgueillit à bon droit d'avoir, le premier, donné un dramaturge aux lettres canadiennes. Antoine Gérin-Lajoie y était encore élève lorsqu'il composa la chanson *Un Canadien Errant* et aussi cette tragédie en trois actes, en vers, *Le Jeune Latour.* Gérin-Lajoie était un esprit sérieux, que préoccupèrent plus tard les problèmes de l'abandon de la terre *(Jean Rivard),* du droit public et du droit constitutionnel.

Le Jeune Latour est une belle plaidoirie, à laquelle sert de toile de fond la lutte franco-anglaise pour la possession du Canada. L'auteur, s'inspirant d'un récit de l'historien Bibaud, y prêche laborieusement, sur le mode cornélien, la loyauté à une patrie.

En Acadie, dans un poste isolé, le jeune Latour résiste encore aux envahisseurs anglais. Survient son père, comblé d'honneurs par la Cour d'Angleterre, qui lui expose les avantages d'une volte-face sur une résistance parfaitement inutile. Le résistant fait honte à son père de sa trahison, s'entête dans sa fidélité à la France, rejette supplications et menaces. M. Latour père retourne sur l'un des deux vaisseaux qui l'ont amené, avoue au commandant qu'il n'a pu faire entendre raison à son rejeton, le Cap de Sable est attaqué mais, devant un insuccès, ordre est donné de rentrer en Angleterre. Ne pouvant reparaî-

tre ni en Angleterre, où il avait cependant épousé une fille d'honneur de la reine, à qui il avait assuré la soumission de son fils, ni en France, où il serait traité en renégat, Latour prend le parti de demander refuge à son fils.

Le jeune Roger Latour ne manque pas d'éloquence, et peut-être la trivialité des « *sueurs à offrir à l'Angleterre* » en fin de cette tirade était-elle voulue :

ROGER

Mon père, écoutez-moi : le temps est précieux,
Je veux vous dire encor mes raisons et mes vœux.
S'il est vrai qu'aujourd'hui votre cœur me chérisse,
De moi n'exigez pas un si grand sacrifice.
Pour défendre ce sol contre des étrangers,
L'on a vu les Français affronter les dangers,
Ni les fers, ni la mort n'ébranlaient leur courage.
S'ils voyaient l'ennemi débarquer au rivage,
Ils s'armaient tout à coup, et ces preux combattants
Sur le champ de bataille allaient mourir contents,
Heureux de conserver aux dépens de leur vie
Un pays qu'ils aimaient comme une autre patrie.
Et moi j'irais, mon père, abjurant la pudeur,
Et de ces fils de Mars indigne successeur,
Sans respect pour mon nom, j'irais ternir la gloire
Atttachée à ce Cap par plus d'une victoire ?...
Tout ici parle d'eux : je regarde ce fort,
Ces remparts, ces maisons, ces murailles, ce port
Où pour votre malheur vos vaisseaux abordèrent,
Ces vastes bâtiments, ces champs qu'ils défrichèrent :
Mon père, ce sont là les fruits de leurs labeurs.
Pourrais-je, dites-moi, mépriser leurs sueurs
Au point de les offrir moi-même à l'Angleterre ?

C'est la pièce-type d'un étudiant de vingt ans nourri de classiques. On pense bien que la plupart de nos maisons d'enseignement secondaire eurent à cœur de susciter des émules à

Gérin-Lajoie, mais ce *Jeune Latour* qu'il fit jouer sur la scène nicolétaine en 1844 demeure le grand morceau de cette anthologie collégiale.

A-côté burlesque d'un incident qui, sous l'égide de Voltaire, eut pu tourner au tragique : dans le même temps, Phineas-Taylor Barnum, qui devait plus tard présenter chez nous aussi bien le rossignol suédois Jenny Lind que le nain Tom Pouce et son cirque, s'initiait, dans les rues de Québec puis de Montréal, à la publicité pour une troupe de comédie. Ce qui dénotait déjà chez lui un certain cran, car pendant ces années de fermentation l'Est du Canada avait la réputation d'être une contrée en ébullition, et maintes troupes hésitaient à passer la frontière américaine. Nos jeunes acteurs souffraient d'ailleurs de l'état des esprits, car les amateurs de théâtre se faisaient tirer l'oreille.

Un autre motif de crainte dut les rendre prudents lorsque survint la catastrophe du théâtre Saint-Louis, à Québec, le 12 juin 1846. Les officiers des Coldstream Guards avaient aménagé une scène dans les dépendances du château, une construction en bois sise sur la pente actuelle entre le Château Frontenac et le bureau de poste. Ce soir-là, un M. Harrison, de Hamilton (Ontario), présentait un diorama lorsque vers 10 heures une lampe à huile camphrée se détacha du plafond, mit le feu à la scène et déclencha une panique dans laquelle plus de cinquante personnes périrent entassées devant l'unique issue.

Un autre incendie, provoqué celui-là par l'ardeur des partisanneries politiques, affecta aussi en 1849 la ferveur des amateurs de théâtre et de musique. Le 25 avril, des troubles avaient éclaté à Montréal, on y avait brûlé le Parlement, Lord Elgin avait été assailli de pierres et d'œufs pourris, le 15 août la demeure du premier ministre Lafontaine avait été ravagée. Le lendemain soir, il y avait concert par Mme Laborde, MM. Laborde et Tofanelli, à l'hôtel Donegana, angle des rues Notre-Dame et Bonsecours. Rosine Laborde devait être par la suite le professeur d'Emma Calvé, à qui elle raconta que la traversée de l'Atlantique avait duré un mois. A la fin du programme, les jeunes libéraux de l'assistance réclamèrent *la Marseillaise.*

M. Laborde entonna l'hymne, drapeau tricolore en main, à quoi les jeunes tories répliquèrent par des rugissements : une rixe générale s'ensuivit, au cours de laquelle on mit le feu à l'hôtel. (Ainsi le voulait la tradition orale perpétuée jusqu'en 1928. Dans son opuscule intitulé *Hôtelleries, Clubs et Cafés à Montréal de 1760 à 1850,* E.-Z. Massicotte rétablit ainsi les faits : il y eut rixe le 18 juillet au concert Laborde ; l'incendie se produisit le 16 août.)

Le drame, en tout cas, était parfois dans la rue. Et pourtant, si l'on se reporte aux gravures de l'époque, des incidents d'une telle violence peuvent étonner à la vue de ces dignes bourgeois en gilet et pantalon blancs, cravate haute sur faux-col engonçant le cou jusqu'aux oreilles, ou encore en habit à queue garni de boutons d'or. Les vêtements d'*étoffe du pays,* avec chapeaux de laine mous et pointus, même ces chapeaux haute forme en peluche aux poils d'un pouce de long et très larges du haut que l'on appelait belliqueusement des *Waterloo,* ne peuvent donner à ces bonnes gens un aspect redoutable, surtout si on les revoit en hiver les mains enfoncées dans leurs lourds manchons de peau d'ours, le corps ceint de ces ceintures fléchées fort en vogue à l'époque, et qui se vendaient de $10 à $20.

Le Parlement étant brûlé, c'est dans un théâtre, le Hayes, parfois désigné aussi comme le 2e théâtre Royal, que se réunit l'Assemblée législative, en attendant d'aller siéger alternativement à Québec et à Toronto. Cet immeuble à rez-de-chaussée et trois étages avait été érigé en 1848 par le chef de police Hayes au square Dalhousie, partie théâtre rue du Champ-de-Mars, partie hôtel rue Notre-Dame, en pierre pour la façade, en brique Dumseen importée d'Ecosse pour l'arrière et les côtés. La salle de spectacles, dont le rideau de scène, peint par l'Italien Martanni, avait à lui seul coûté $6,000, disait-on, comportait des baignoires, loges de face, de côté et d'avant-scène, ainsi que trois galeries.

Après un début prometteur par la troupe de James-W. Wallack dans *Beaucoup de bruit pour rien* et *Le Marchand de Venise,* ce fut un théâtre d'attractions dont l'art dramatique ne

pouvait tirer grand profit : on y vit la troupe des 126 mimes et acrobates de Ravel (de la dynastie de funambules originaire d'Aix-en-Provence) et Martini, qui établit un record de trois mois de représentations ; un groupe de soixante petites danseuses viennoises que dirigeait Joséphine Weiss et qu'accompagnait un orchestre de trente-huit musiciens allemands ; M. et Mme Laborde, ainsi que le prestidigitateur Adrien. On y joua cependant encore du Shakespeare, notamment à l'occasion de la venue de l'acteur écossais James-R. Anderson. Enfin, le Cercle d'amateurs que l'on considère comme l'ancêtre du Montreal Repertory Theatre, le Garrick Club, y donna ses premiers spectacles en 1849, avant de louer une maison de brique, rue St-Jean-Baptiste, qu'il baptisa The Miniature Theatre. Son président l'inaugura le 12 octobre 1850 avec une adresse au public... en vers. La pièce à l'affiche : *La Tour de Nesle,* en anglais. Le groupe donna aussi *Le Marchand de Venise, Othello,* etc., à raison de deux représentations par semaine, jusqu'à l'achat de la salle, en 1851, par George Skerret. Celui-ci, à titre de directeur du Skerret's Bandbox, n'était guère porté à la plaisanterie, comme en témoigne son annonce dans la *Minerve :* « La presse seule est admise gratis et lorsqu'elle parlera favorablement de l'établissement, à la satisfaction du directeur. »

Un incendie encore détruisit le théâtre Hayes, au cours d'une conflagration qui, en 1852, ravagea les quartiers nord et centre de la ville. Elle épargna heureusement le véritable 2e théâtre Royal, bâti en 1851 par Jesse Joseph, rue Côté, et dont le souvenir survit de nos jours, à proximité du terminus d'autobus de la rue Craig, par cette plaque de rue portant l'inscription : Theatre Lane.

Ce 2e Royal, le plus grand encore construit à Montréal avec ses 1,500 places et qui ne devait fermer ses portes qu'en 1913, fut inauguré par la chanteuse que l'on avait surnommée « le cygne d'Irlande », Catherine Hayes, le 24 mai 1852.

La semaine suivante, le public de langue française s'y rendait en foule, alléché par l'arrivée d'une troupe d'acteurs français venus de la Nouvelle-Orléans. Cette troupe, dirigée par

un M. Léon, venait de bien loin pour présenter l'ébouriffant programme qui suit : *Deux Paires de Bretelles,* vaudeville en un acte ; *En Manche de Chemise,* vaudeville en un acte ; *Le Capitaine Fracasse,* chansonnette, par M. Léopold... Une farce d'un autre genre, l'une des premières anecdotes de notre histoire du théâtre, a été consignée dans nos annales à propos du Royal, sans doute pour souligner la familiarité qui existait entre la scène et la salle. Un acteur du nom de Barry Sullivan, jouant *Richard III,* réclame : « Un cheval, un cheval, mon royaume pour un cheval !... » lorsque de la salle une voix propose : « Dites donc, une mule vous conviendrait-elle aussi bien ? » A quoi, le soliloque interrompu, Sullivan rétorque : « D'accord, je vous attends à la sortie des artistes... »

L'acteur le plus important à jouer sur la scène du Royal fut Dion Boucicault, qui y vint en 1853 avec Agnes Robertson, fille adoptive de Charles Kean et d'Ellen Tree. Boucicault, réputé aussi comme dramaturge, avait vécu plusieurs années à Paris et adapté des mélos français, comme *Les Pauvres de Paris,* de Nus et Brisebarre, dont il avait fait tour à tour *The Sidewalks of New York* et *The Streets of London ;* il avait écrit aussi des œuvres de folklore irlandais ; enfin, il réussit en 1856, tour de force à une époque où le pillage était courant, à faire adopter aux Etats-Unis une loi réservant au seul dramaturge le droit d'imprimer, de publier, de jouer ou de faire jouer ses pièces. Les auteurs français devaient attendre longtemps avant de jouir au Canada d'une telle protection, comme en fait foi cette lettre de Henry Kistemaeckers à Georges-Henri Robert pour son *Annuaire Théâtral* de 1908 :

« Puisque vous voulez bien me demander d'exprimer une idée dans votre « Annuaire Théâtral » — j'irai plus loin même que votre désir, j'y formulerai un souhait :

C'est que le Canada, si sympathique à l'art français, veuille bien se rendre compte — enfin ! — de l'obligation morale qui s'impose pour un pays honnête et libre, de respecter la propriété littéraire. Et que les théâtres, les revues, les journaux, les imprimeries de Montréal veuillent bien renoncer à la vilaine pratique qui consiste à piller cyniquement les écrivains

de France et d'ailleurs ; à jouer leurs pièces, à publier leurs œuvres pour en tirer un profit commercial et sans les rémunérer.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués. »

(signé) Henry Kistemaeckers

Ce souhait ne devait pas tarder à être exaucé, puisque la même année Louvigny de Montigny devenait le représentant canadien de la Société des Gens de Lettres et de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.

De 1850 à 1890 s'ouvrent un bon nombre de salles de spectacles montréalaises, dont la nomenclature a été établie par E.-Z. Massicotte : le Mechanic's Hall (1854) angle des rues St-Pierre et St-Jacques, transformé en musée vers 1885 ; un City Concert Hall (1845-70), installé à l'étage supérieur du marché Bonsecours, fantôme peut-être du Centre Civique depuis si longtemps promis à notre génération ; la salle Bonaventure (1857), angle de la rue St-Jacques et du Square Victoria ; un café-chantant, le Terrapin (1862), rue Notre-Dame ; la salle Nordheimer (1860), où des amateurs dirigés par J.-N. Marcil jouèrent *La Cagnotte* de Labiche et Delacour ; le Palais de Cristal (1860), rue Ste-Catherine, près University ; la salle St-Patrice, angle de la rue Craig et du Square Victoria, qui s'écroula en 1869, un soir de bal-concert ; le théâtre Dominion (1872), rue Gosford, en face du Champ-de-Mars, devenu plus tard la Salle de l'Opéra ou Debar's Opera House ; l'Académie de Musique (1874-99) ; toute une série de Museums et d'Opera Houses plus ou moins éphémères, où pour dix et vingt-cinq sous on pouvait voir, en salade de music-hall, acrobates et chanteurs, jongleurs et comiques ; en même temps que surgissaient ici et là des salles paroissiales où des acteurs amateurs faisaient leurs premières armes ; le Conservatoire (1887), angle des rues Bonsecours et Champ-de-Mars, annoncé comme « le théâtre français de Montréal » ; d'autres encore dont on reparlera à l'occasion.

C'est au Mechanic's Hall que se fit entendre pour la pre-

mière fois en public, mais surtout comme pianiste et harpiste, la future Albani (Emma Lajeunesse, de Chambly). Elle y chanta le Salut à la France de *La Fille du Régiment.* Mais c'est le 22 mai 1860, en présence du Prince de Galles, futur Edouard VII, venu à Montréal pour inaugurer une exposition et le pont Victoria, qu'elle se révéla définitivement comme soprano, au Palais de Cristal érigé à l'occasion de la visite royale. Le programme de ce concert comportait, chantée par la Montreal Oratorio Society, une cantate à 400 voix composée pour la circonstance par Charles Sabatier, qui était Allemand et s'appelait en réalité Waugh, le compositeur du *Drapeau de Carillon* sur des vers de Crémazie. Le Palais de Cristal fut utilisé par la suite pour les Festivals du temps, et c'est là que fut célébré en 1864 le troisième centenaire de la naissance de Shakespeare.

La coutume subsistait encore de jouer « entre hommes », c'est-à-dire en travesti pour les rôles féminins, bien que les soldats anglais encore stationnés à Montréal, et qui donnaient régulièrement des spectacles au théâtre Royal à raison de six représentations tous les dix jours et tout au long de l'année, eussent parfois recours au concours de leurs femmes ou d'actrices de métier. Le prix des places n'était que de cinq ou dix sous, et le programme de deux pièces en un acte se terminait par un bal, après enlèvement des bancs de l'orchestre (le « pit » d'alors). Un jeune acteur qui devait faire par la suite une carrière de comique s'était spécialisé dans les rôles d'ingénue, ce qui lui valut une aventure que les anecdotiers se plurent longtemps à évoquer. A.-V. Brazeau jouait sur la scène de la salle Bonaventure, dont la direction, Vilbon & Cie, se flattait d'être à la page, puisqu'elle l'avait inaugurée avec *Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre,* d'Octave Feuillet, en juillet 1860, soit à peine deux ans après la création au Vaudeville de Paris. Brazeau était, paraît-il, avant d'être défiguré par la petite vérole, fort joli garçon. Et il arriva ce qui devait arriver : un riche étranger devint éperdument amoureux de « la charmante actrice », la combla de fleurs et de cadeaux, si bien que Brazeau, fort embarrassé, décida de le désillusionner en acceptant

de dîner avec lui dans un grand hôtel, sans le prévenir que toute la troupe serait au rendez-vous. L'histoire courut la ville, où l'on fut tout aussi étonné que l'amoureux dépité d'apprendre que les rôles de Brazeau étaient joués par un homme...

Pendant que de France les Etats-Unis recevaient la visite d'une éminente tragédienne comme Rachel, dont la tournée de 1855 n'eut cependant pas de succès à cause du prix élevé des places et du trop petit nombre de gens qui comprenaient le français à New York, Boston, Philadelphie et Charleston, le Canada faisait bon accueil à une étonnante galerie d'artistes de tous genres. Il ne s'en trouvait aucun cependant, en juillet de cette même année, à bord du premier vaisseau français à remonter le Saint-Laurent depuis la conquête. Une troupe d'artistes français vint en 1860 au théâtre Royal, mais c'était une troupe d'opérette de la Nouvelle-Orléans. Aussi a-t-on fait observer avec raison que si le goût du théâtre s'implanta rapidement et fermement à Montréal, c'est aux soldats de garnison et aux artistes de langue anglaise que nous le devons. C'est pourquoi il est impossible de ne pas tenir compte de leur apport dans le tableau d'ensemble d'une histoire du théâtre au Canada français. Quant aux artistes parisiens qui allaient peu à peu apprendre le chemin du Canada, c'est par un détour qu'ils y viendraient, lors d'engagements pour les Etats-Unis, au compte d'impresarios américains.

Il y eut, au nombre de nos visiteurs, deux hurluberlus notoires : l'un parfaitement inoffensif, l'autre tout à fait dangereux.

Huret-Levassor, venu ici avec une troupe que dirigeait une Mme Larmet, mourut en 1874 à Norwich, Conn., après une vie d'aventurier excentrique qui lui eût mérité une place d'honneur parmi les *Originaux et Détraqués* de Louis Fréchette. Acteur d'occasion, il joua au 2e Royal ; charlatan, colporteur à la façon des *medicine men* américains, il parcourut la province pour vanter le *Baume du Samaritain* en des harangues dont le pittoresque valait bien plus que sa médecine « non patentée ».

L'autre ne semblait pas moins bon vivant. On le voyait

couramment jouer au billard avec les champions locaux Jos. et Cyrille Dion, entre les représentations où il paraissait au Royal. Il quitta Montréal en annonçant à ses amis qu'un événement allait se produire qui bouleverserait le monde. Une semaine plus tard, le 14 avril 1865, on apprenait qu'il avait tenu parole : John-Wilkes Booth avait assassiné le président Lincoln au théâtre Ford de Washington. La pièce à l'affiche : *Our American Cousin.*

Le 26 août suivant, *La Case de l'Oncle Tom,* qui avait établi un record de trois cents représentations à New York, était donnée pour la première fois à Montréal, devant des salles débordantes et, à en juger par leur enthousiasme, catégoriquement antiesclavagistes. Une actrice américaine, Kate Quinton, étant venue peu après 1870 jouer au théâtre Dominion un mélodrame intitulé *La Commune,* où elle obtenait un succès énorme en pétroleuse, on voit comme le bon public montréalais se tenait, par le théâtre, au courant de l'histoire... Il se montrait d'ailleurs sensible, sur le plan philanthropique, aux événements qui bouleversaient le monde, comme en témoigne sa réponse empressée à l'invitation d'assister en 1873 à une représentation de la pièce de Dumas *Les Girondins* ou *Le Chevalier de Maison Rouge,* interprétée par le Dr de Bonald, MM. Albert Brun, Lecher, Ledieu, Mmes Grangé, Lods, Jannin et autres, « sous le patronage de Son Hon. le Maire F. Cassidy, de MM. Chevalier, Consul-Général de France dans les possessions Britanniques de l'Amérique du Nord, à Québec, de M. le Dr Picault, Vice-Consul de France à Montréal, et sous les auspices de la Société Française de Bienfaisance de cette ville, en faveur des Immigrants en général, mais particulièrement des Alsaciens Lorrains. »

D'autres visiteurs, cependant, mais dans un autre domaine, recevaient aussi un accueil favorable de la métropole naissante : les deux Patti, Carolina et Adelina ; la troupe d'opéra de signor Enrico Corana, qui chantait la *Lucrèce Borgia* de Donizetti et la *Martha* de Flotow ; tandis que Christine Nilsson créait chez nous une fâcheuse tradition en acceptant de donner son récital dans une patinoire, le Victoria Skating Rink, suivie

bientôt de Pauline Lucca, le soprano viennois choisi par Meyerbeer pour créer *L'Africaine.*

Le menu devenait vraiment varié entre les années 1870 et 1880 : John Davis donnait au Royal l'immortel *classique* du mélo anglais, *The Drunkard ;* au cours d'un « grand concert opératique », M. et Mme Génot chantaient *Les Noces de Jeannette ;* plusieurs troupes de langue anglaise avaient l'amabilité d'initier le public au répertoire français en jouant *Monsieur Alphonse,* de Dumas, « adapted and augmented by Augustin Daly », *The Two Orphans, Romance of a Poor Young Man* (de Feuillet), *Camille ;* on pouvait entendre du théâtre en allemand à la salle Nordheimer ; Shakespeare était de consommation courante avec *As You Like It, Romeo and Juliet, Twelfth Night, Othello, Henry V ;* E.-H. Sothern donnait le désormais fameux *Our American Cousin ;* au collège Ste-Marie, toujours à l'avant-garde de nos maisons d'enseignement dans le domaine théâtral, le R.P. E. Hamon, S.J., faisait créer son *Montcalm* en cinq actes ; la première *Jeanne d'Arc* donnée à Montréal, celle de Gounod-Barbier, tenait l'affiche au Royal du 26 novembre au 1er décembre 1877 ; la Compagnie Dramatique française, venant de la Nouvelle-Orléans, offrait toute une série de spectacles au Royal, en 1878 : *Mlle de la Seiglière, Rose Michel, Le Gendre de M. Poirier, Les Crochets du Père Martin,* etc. ; Paola-Marié et Victor Capoul, vedettes de la Maurice Grau's Great French Opera Company, dans *La Fille de Madame Angot, Les Cloches de Corneville, Les Brigands, Le Petit Duc* et *Le Pré-aux-Clercs,* au Royal en 1880, peu avant la D'Oyly Carte Opera Company dans le répertoire de Gilbert et Sullivan ; enfin — pour faire voir que notre âge n'invente rien — Frank Mayo se faisait applaudir dans un *Davy Crockett* qu'il jouait depuis six ans !

Un mémorialiste a fait observer avec malice, mais très justement, que les mandements des évêques de Québec et de Montréal nous renseignent tout aussi bien que les journaux sur ce qui se passait dans nos théâtres de l'époque. C'est ainsi que s'est perpétué jusqu'à nous le nom d'Alfred Maugard, qui de France était passé aux Antilles durant la guerre 1870-71 et y

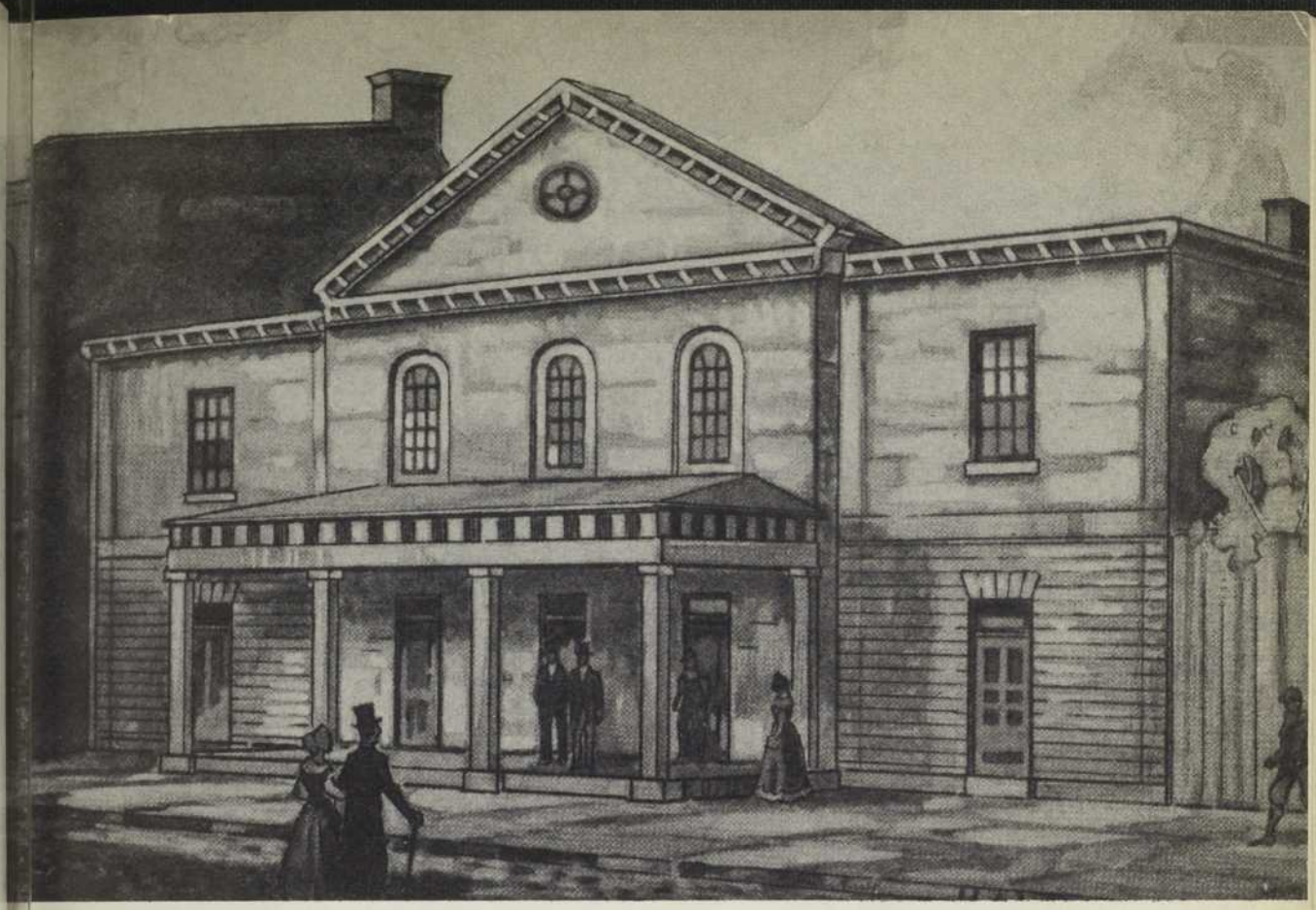
avait constitué une Compagnie Lyrique et Dramatique. Il faisait alterner opérette et comédie, le succès obtenu à Montréal se répétait à Québec, Maugard et sa femme songeaient à s'installer sur une scène permanente, d'autant que leur répertoire, d'abord de tout repos, attirait de plus en plus le public à mesure qu'il devenait plus libre, lorsqu'à la suite de plusieurs avertissements de l'évêché la bombe éclata. Le 7 novembre 1873, une lettre de Mgr Taschereau lue dans toutes les églises québécoises mettait le théâtre français à l'index et interdisait en conséquence aux catholiques de le fréquenter. Les Maugard se résignèrent et devinrent restaurateurs. La troupe, qui comprenait Maugard père et fils, V. Marcus, Bourdais, Mmes Maugard et Bourdais, avait eu le temps de créer deux pièces d'auteurs canadiens, *Erreur n'est pas Compte,* de F.-G. Marchand, et un *Intendant Bigot* en première adaptation du roman de Marmette par R.-C. Tanguay (Royal, mars 1873).

En 1872, Mgr Bourget déjà avait mis les fidèles en garde contre les spectacles qui se donnaient au théâtre Royal. A l'hiver de 1874, il revenait à la charge, cette fois à propos du théâtre en général, en termes plus vifs :

« Des jeux scandaleux, des danses criminelles, des libertés plus malhonnêtes sont comme les pâtures ordinaires dont ces bouffons saturent les spectateurs.

« C'est dans ces repaires de tous les vices que se commettent les crimes qui compromettent la réputation des familles les plus respectables et la paix et la prospérité des citoyens. Là, en effet, se font de folles dépenses pour satisfaire la sensualité et la gourmandise. Là s'entretiennent les mauvaises passions qui remplissent les maisons de prostitution. Là se dépensent des sommes fabuleuses qui prouvent que l'on est toujours riche pour le plaisir tandis que l'on se dit pauvre pour la charité. Là se prodigue follement ce que l'on a dérobé à des parents, à des maîtres, à des patrons sans défiance. Là s'oublient et se perdent les bons sentiments qui attachent les enfants à leurs parents... »

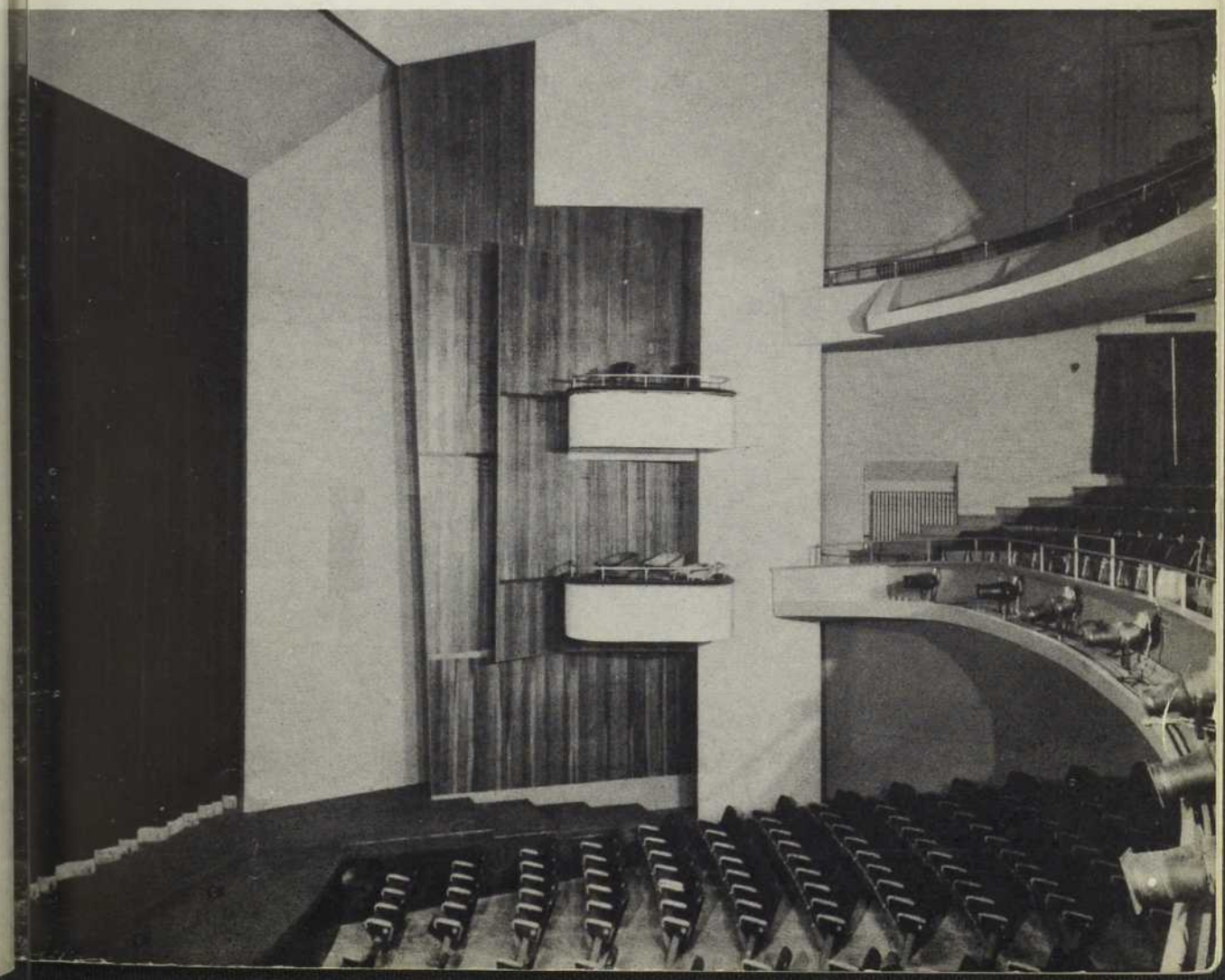
Au printemps, Mgr Taschereau revient à la charge lorsqu'on annonce que le spectacle du Genuine New-York Black



Le premier théâtre montréalais :
le Royal ou Molson.

Le théâtre le plus moderne :
la Comédie Canadienne.

(Photo : Marcel Lafontaine)



Hugo-le-Petit : Louis Fréchette.

Crook, déjà donné à Montréal, se transporte à Québec dans toute sa variété de tableaux : danses, chansons, comiques, musiciens, etc., car le vaudeville, au sens américain du mot, était déjà né. Quant à la chanteuse d'opérette Marie-Aimée, venant de New York pour chanter *La Fille de Madame Angot, La Princesse de Trébizonde, La Périchole* et *La Belle Hélène* avec sa New French Opera Bouffe Company au théâtre Royal en octobre 1874, la dénonciation de ses spectacles précéda même son arrivée tant la publicité avait paru osée. Marie-Aimée s'était fait une sorte de célébrité aux Etats-Unis ; Algérienne, elle s'appelait Frochon, mais on ne retrouve nulle part son nom dans les programmes parisiens de l'époque, aux côtés des Galli-Marié et Zulma Bouffard. La presse du temps se faisait fidèlement l'écho des foudres du clergé, mais le public semblait tenir à ses divertissements, en sorte que Marie-Aimée, comblée d'applaudissements, devait revenir chanter *Giroflé-Girofla, Les Cent Vierges,* etc., en 1876 et 1877.

Mais on peut imaginer avec quelle timidité nos auteurs et acteurs en herbe feront leurs premiers pas sur la scène.

CHAPITRE III

AUTEURS-PIONNIERS ; GRANDES TOURNÉES

Le nombre de pièces écrites et non publiées dépasse sans doute de beaucoup celui des pièces publiées ; de même, celui des pièces publiées et non jouées dépasse-t-il considérablement le nombre de celles qui subirent l'épreuve de la scène. On peut évidemment attribuer à cet état de choses la lenteur des progrès de notre dramaturgie, en même temps que le manque de persévérance de ceux qui, l'expérience aidant, eussent pu créer un répertoire durable. C'est le cas, par exemple, de deux parodistes d'esprit, les docteurs Hubert LaRue et Joseph-Charles Taché, qui en 1859 avaient publié dans les *Mélanges Historiques* leur bouffonnerie *Le Défricheur de Langue,* dont deux des trois actes étaient en vers s'il vous plaît. Ils s'y moquaient joyeusement d'un article et d'un poème écrits par Emile Chevalier, fondateur de la *Ruche Littéraire,* et son collaborateur Félix Vogeli. Les deux médecins avaient usé d'un pseudonyme, Isidore de Méplats, et l'on ne sait encore si celui-ci couvrait les deux ou seulement le docteur LaRue.

Le Théâtre des Amateurs de St-Hyacinthe créait en 1866 une comédie en trois actes d'un avocat de l'endroit, R.-E. Fontaine, qui avait adopté le pseudo de Pékin. Ce *Duel à Poudre,* inspiré d'une aventure réelle, ridiculise un prétendant à la main d'une jeune fille de la campagne qui, afin de se faire agréer, se dit noble et riche, pour être bientôt démasqué et forcé de fuir sous les huées. C'est un sujet fort courant dans le répertoire ancien.

L'abbé J.-B. Proulx était directeur du séminaire de Ste-Thérèse lorsqu'il y fit jouer en 1870 un acte intitulé *Le Mal du Jour de l'An,* où il semonçait vertement les élèves qui, selon la coutume d'alors retenus au collège au temps des Fêtes, n'accueillaient pas cet exil de bon cœur et pouvaient même oser se dire malades afin d'être assurés d'un congé dans leur famille. Usant du bizarre pseudonyme Joannes Iovhanné, cet abbé écrivit aussi une tragédie en cinq actes, *Edouard le Confesseur,* un drame en trois actes, *Les Pionniers du lac Nominingue,* ainsi que *L'Hôtel à Valiquet,* en trois actes.

Une pièce qui ne fut pas écrite pour être jouée, mais dont l'auteur se satisfaisait de la savoir lue et discutée, créa un certain émoi en 1871. L'auteur, l'abbé Alphonse Villeneuve, en choisissant comme pseudo : l'Illuminé, semblait se faire peu d'illusions sur le sérieux avec lequel, au point de vue dramatique, on pouvait accueillir sa charge contre les Messieurs de Saint-Sulpice à l'occasion de leur conflit avec l'évêque de Montréal sur la division des paroisses. On pourrait croire à un pamphlet politique avec un titre comme *La Comédie Infernale* ou *Conspiration Libérale aux Enfers ;* c'était plus simplement une mise en accusation des Messieurs, présentés comme champions du gallicanisme et d'un libéralisme catholique inacceptable.

L'histoire du théâtre de langue française au Canada s'honore de compter parmi ses auteurs dramatiques un premier ministre de la province de Québec, l'hon. F.-G. Marchand, qui dirigea le parti libéral à la Législature de 1897 à 1900. Il écrivit quatre comédies : *Fatenville, Erreur n'est pas Compte, Un bonheur en attire un autre* et *Les Faux Brillants.*

Fatenville, c'est encore une fois la poudre aux yeux : un garçon de la ville croit gagner par sa seule prétention la main d'une jeune fille de la campagne, que courtise par ailleurs un avocat voisin. Il commet l'indiscrétion de s'enquérir du chiffre de la dot, ce qui a pour effet de le faire disparaître de la scène, tandis qu'une tante décédée à propos fait de l'avocat son héritier... et un fiancé fort acceptable. Ce texte parut dans la *Revue Canadienne* en 1869.

Erreur n'est pas Compte, créée à St-Jean par les Maugard

en 1872, c'est *Les Ménechmes* en miniature. Deux jumeaux ont affaire à un banquier, l'un parce qu'il aime sa fille, l'autre parce qu'il a besoin d'argent. La méprise dure... le temps de la comédie.

Un bonheur en attire un Autre, un acte en vers créé aussi à St-Jean en 1883, est l'histoire d'une lettre d'amour égarée entre les mains d'une jeune femme mariée, à qui une amie l'a confiée et que son mari soupçonne d'infidélité. L'amie, aimée de son tuteur, règle l'incident, ce qui a pour effet de hâter son propre bonheur.

Les Faux Brillants, avec ses cinq actes en vers, joués en février 1905 au Monument National, est la comédie la plus importante de F.-G. Marchand. C'est le sujet décidément à la mode à l'époque, à croire que les imposteurs à faux titres et à fausse fortune devaient foisonner parmi nos bourgeois de pères. Un faux baron éblouit un père et sa fille, flattés de pouvoir bientôt épater la galerie. L'imposteur n'en a évidemment qu'à l'argent et il vient bien près d'enlever le magot lorsque, une fois de plus, le dénonciateur survient à temps pour nouer, non pas un, mais deux mariages jusque-là compromis.

Louis-Honoré Fréchette (1839-1908) est un grand nom dans les lettres canadiennes. Poète, journaliste, pamphlétaire, avocat, fonctionnaire, député à Ottawa, auteur d'une *Légende d'un Peuple,* il paraphrasa encore l'auteur de la *Légende des Siècles* en se faisant comme lui exiler pour ses idées libérales. Il fut aussi auteur dramatique, avec son *Félix Poutré* (1871), que M. Larousse, à qui on ne pardonne pas ce manque d'égards pour un « héros national », épelle *Pointré ; Le Retour de l'Exilé* et *Papineau* (1880) ; ainsi que vers 1890 un drame en cinq actes et en vers, *Véronica,* que le *Larousse,* de façon tout aussi impardonnable, oublie cruellement.

Toujours est-il que Louis Fréchette écrivit pour le théâtre, auquel il manifesta d'autre façon encore son attachement, par l'accueil en vers qu'il réserva à Sarah Bernhardt. Ce fut d'abord pour honorer Félix Poutré, dont on ne sait s'il fut un espion pour la bonne cause ou un vil agent provocateur : hommage d'autant plus enviable que Poutré (1816-1885) vivait

encore lorsqu'il fut élevé ainsi au pavois des héros de la scène. Ce phénomène aurait participé à la rébellion de 1837 ; incarcéré, il feignit la folie et réussit ainsi à se faire libérer. Il publia en 1862 le récit de son aventure sous le titre *Echappé de la Potence*. Fréchette en fit un drame historique qui est devenu un *classique* du théâtre populaire ; on l'a si souvent joué sur les scènes d'amateurs, dont il était le grand cheval de bataille, qu'il détient peut-être le record du nombre de représentations pour tout le répertoire canadien. Entouré de plusieurs de ses camarades d'atelier, un ancien prote de la *Presse,* Aimé Blanchard, s'était fait une spécialité du rôle-titre, qu'il reprit un nombre incalculable de fois pendant quarante ans et jusqu'à un âge très avancé, non sans étonner les spectateurs, car c'est un personnage qui exige une vigueur peu commune.

Poutré, dans la comédie de Fréchette, c'est le finaud de campagne canadienne que ces gens du gouvernement anglais « n'auront » pas. Faisant du recrutement pour les insurgés dans la région de Napierville, il est arrêté, mais de ce moment va désarmer et terrifier tout le monde, soldats, geôliers, avocats et même le juge par ses bouffonnes personnifications et ses violences de faux dément, se prétendant tour à tour gouverneur, curé, mari de la reine d'Angleterre, traitant son père en assassin de Henri IV et de Marie Stuart.

C'est du théâtre anecdotique, fait de *numéros* d'ailleurs aussi drolatiques, par le langage et la faconde sans apprêt, que ceux des *Originaux et Détraqués*. Quant à Félix Poutré, le théâtre n'aura pas réussi à l'immortaliser, et s'il put abuser un poète un peu naïf, le simulateur ne se survit même pas chez nous par un nom de rue. Peut-être doit-on voir là un jugement suprême, que n'aurait pas volé le fameux « patriote ».

Les trois autres pièces de Fréchette furent créées plus tard, *Papineau* et *Le Retour de l'Exilé* en 1880 à l'Académie de Musique, *Véronica* en 1903 au Théâtre des Nouveautés. Il avait entretenu secrètement jusque là, pour cette tragédie en vers, l'espoir de la faire jouer par Sarah Bernhardt.

En même temps que des dramaturges isolés, des acteurs amateurs, qui feront du théâtre sans idée pour la plupart d'y

trouver une carrière, s'aventurent sur diverses scènes. Au théâtre Dominion, ex-temple qui devait finir, sans que la critique y fût pour rien, en vinaigrerie puis en sellerie avant d'être démoli pour faire place à l'annexe de l'hôtel de ville, le mélodrame *(La Prise de Sébastopol,* etc.) était à l'honneur avant de céder le pas aux spectacles de variétés.

Le premier groupe amateur qui prit le temps de se faire un public d'habitués, le Cercle Jacques-Cartier, partageait ses faveurs entre les habitués du Dominion et du Royal avec *La Prière des Naufragés, Les Nuits de la Seine, Les Pirates de la Savane,* sous la direction de l'avocat J.-G.-W. McGown, par la suite instituteur et inspecteur d'écoles. Walter McGown s'était fait une spécialité « d'arranger spécialement les pièces pour Cercles de Jeunes Gens », enlevant ou modifiant froidement les rôles féminins en observant avec le zèle d'un ex-zouave pontifical le conseil de Quesnel :

> Si d'un trop libre auteur vous choisissez l'ouvrage,
> Des endroits mal sonnants il faut rayer la page...

Cette troupe, qui subsista de 1875 à 1889, groupait J.-N. Tétreault, G. Faille, C. Lavigne, J. Meunier, M. Lemieux, A. Demers, Z. Sauvé, A. Lapointe, N. Stremensky, L. Martial, A. Montplaisir, C. Proteau, J.-B. Adam, P.-E. Hurteau, P.-W. Bacon et Elzéar Hamel, celui-ci débutant dans les rôles d'enfant et devant rester toute sa vie acquis à la scène. Le Cercle tenait à faire la part belle aux dramaturges canadiens, aussi accueillit-il avec faveur le futur fonctionnaire Louis Guyon, dont il créa plusieurs mélos : *La Fleur de Lys, Le Secret du Rocher Noir, Tony l'Espion, Luigi l'Empoisonneur,* etc.

Louis Guyon jouissait alors d'une solide réputation d'auteur dramatique. Fécond dans le genre qui rend populaire, drame historique ou sketch folklorique, il donna sa première pièce, *La Fleur de Lys,* au théâtre Dominion (salle de l'Opéra) en 1879. On joua aussi de lui un *Montcalm* (1907), *Jos. Montferrand* (1927), *Les Ceintures Fléchées, Denis le Patriote* (1928) et *Un Mariage à la Gaumine* (1929).

Montcalm est en sept actes et huit tableaux : c'est la lutte héroïque des derniers jours de la Nouvelle-France, dont l'abandon est racheté par la présence, au nombre des combattants sacrifiés, d'un fils naturel de Louis XV. Guyon ne manquait pas d'imagination, c'était même le moindre de ses défauts. *Jos. Montferrand* nous montre le légendaire homme fort en défenseur des faibles. *Les Ceintures Fléchées* est le type même du spectacle de folklore faisant revivre *le bon vieux temps* qu'évoque également *Denis le Patriote.*

Le Mariage à la Gaumine perpétue le souvenir d'une très vieille coutume française qui n'était pas, comme on a pu le croire, le mariage à l'essai. C'est un intendant sous Louis XIII, Michel Gaumin, qui en eut l'idée, et le droit ancien l'avait légalisée : devant l'opposition des parents et le refus du prêtre de bénir un mariage, les « promis » se rendaient à l'église en compagnie de deux témoins et, pendant la messe, se proclamaient mari et femme. L'union devenait ainsi valide, et il fallut un mandement avec menace d'excommunication de la part de Mgr de Saint-Vallier, en 1717, pour faire cesser définitivement la pratique d'une de ces traditions françaises dont le Canada ne voulait pas.

Au rayon du théâtre populaire, les Cercles se multiplient : le Cercle Littéraire Saint-Henri, fondé en 1878, qui tient à son « caractère démocratique » en enrôlant des gens de tous les milieux : J. Richard, mouleur, Z. Monté, commis de banque, Charles Laparé, pompier, Louis Coderre, avocat, plus tard juge et ministre dans le cabinet fédéral Borden, J. Dupont, pressier, R. Charbonneau, architecte, J.-Elie Blanchard, ingénieur civil qui devait diriger les travaux publics de la ville de Montréal, D. Giasson, chef-cuisinier, H. Hamelin, « opérateur marconigraphe », J.-A.-D. Tougas, traducteur, L.-N. Sénécal, fonctionnaire municipal et auteur dramatique, Z. Viau, commis épicier, etc...; un Cercle Molière dont fit partie comme comique le grave chroniqueur de la petite histoire E.-Z. Massicotte de 1885 à 1892 ; le Cercle Sainte-Cunégonde, qui date de 1894 ; les Cercles Sainte-Brigide, Lafontaine, Melançon, Le Drapeau, fondé par le folkloriste Conrad Gauthier, Léon XIII,

Chanteclerc, le Cercle Dramatique National Canadien-Français, la Troupe Franco-Canadienne à l'Empire, l'Association Dramatique de Montréal, sans oublier ce Cercle de la Garde Napoléon où débutait en 1896, dans le rôle de Genaro d'un drame intitulé *Don José,* le doyen actuel des artistes canadiens, Fred Barry.

Tous les *Forgerons de Strasbourg* et *Marquis de la Grenouillère* y passèrent, dans un milieu de mesquines rivalités auxquelles les journaux et revues firent parfois écho, mais qui n'appartiennent vraiment qu'à la très petite histoire.

C'est sans doute dans le but de réagir contre ce répertoire populacier, en même temps que pour témoigner de la valeur traditionnelle des humanités, que dans certains de nos collèges on astreignit les élèves à un pensum inédit : jouer en grec ou en latin des auteurs anciens. C'est ainsi que l'*Antigone* de Sophocle fut « déclamée » chez les Sulpiciens du petit collège de Montréal, sous la direction de MM. Flavien Laliberté et Schickling, P.S.S., que l'on s'empressa de renouveler le même exploit dans une maison de Laval, tandis que les Jésuites offraient les *Dialogues* de Lucien. On s'y plaisait parfois à faire jouer aux élèves un répertoire bilingue, par exemple au collège Ste-Marie (aussi Irish Academy of St-Mary's College) en mai 1873, avec au programme *Edgard* ou *Le Triomphe du Christianisme* et en anglais *Le Marchand de Venise,* dont les distributions comportaient, entre autres, Roméo Prévost, Guillaume Lebel, Achille Dorion, Pierre Charette, Auguste Hamel, Hector Prévost, Alexandre Ouimet, Walter Prendergast, Patrick McGinney, Louis Mignault, Daniel Fehan...

Les essayistes de théâtre se multiplient vers la fin du 19e siècle, dans les genres les plus hétéroclites parfois : c'est, en 1879, la pièce de tableaux historiques d'un avocat, J.-L. Archambault, sur Jacques Cartier ; l'adaptation de romans, *L'Intendant Bigot* et *François de Bienville,* par leur auteur, Joseph Marmette, qui avec *Il ne faut désespérer de rien* (1880) touche aussi à la comédie de salon ; la pièce sociale *Exil et Patrie* du R.P. Hamon, S.J. sur l'exode des cultivateurs canadiens-français vers les usines de la Nouvelle-Angleterre ; la pièce touris-

tique (!) d'Augustin Laperrière, *Une partie de plaisir à la caverne de Wakefield* (1881), et son *Monsieur Toupet* ou *Jean Bellegueule,* sorte de valet-maître ; le plaidoyer vengeur d'un médecin qui se fait avocat, le docteur Elzéar Paquin, avec son *Riel,* tragédie en quatre actes (1886) sur les soulèvements des métis du Nord-Ouest ; le passe-temps d'un archiviste, *La Réception de M. d'Argenson,* de Pierre-Georges Roy (1890).

Le poète Pamphile Lemay (1837-1918) ne se contenta pas d'adapter pour la scène son poème rustique *Les Vengeances,* présenté dans son village natal de Lotbinière ; il écrivit aussi trois comédies, *Sous les Bois, En Livrée* et *Rouge et Bleu.*

Sous les Bois décrit le retour de l'enfant prodigue, ne se faisant reconnaître qu'après avoir entendu décrire la transformation de la ville de Québec sous le pic du démolisseur (1891) et recueillant alors la famille délogée de la maison ancestrale. Il y a là-dedans autant d'éléments dramatiques que dans nos quotidiens plaidoyers pour la refrancisation.

M. Georges Bellerive, pour son répertoire analytique *Nos Auteurs Dramatiques,* a résumé l'intrigue de *En Livrée.* Comme il est sans doute le seul à avoir pu démêler cet imbroglio, on ne peut mieux faire que de donner, en partie, sa synopsis : « Cette comédie, écrit-il, met en scène un mari sexagénaire (M. Ducap — le bien nommé...), sa jeune femme qui l'a épousé pour son argent, ainsi que sa servante (Cerisette) et deux de ses amoureux — (de celle-ci, s'entend.)

« Comme il arrive dans ces mariages d'intérêt, le mari craint de perdre l'affection de sa femme, et la femme est un peu amoureuse de son valet, un des amoureux de Cerisette. Elle confie à cette dernière ses sentiments à l'égard de son mari, sauf à le regretter par la suite. Elle ne se doute pas alors que Cerisette est la fille du premier mariage de son mari, qui l'ignore aussi. Sa fille, il la croyait noyée, tandis que par vengeance elle avait été enlevée par celle qu'il avait refusé d'épouser en secondes noces, et qui n'était autre que sa seconde belle-mère. Plus tard Mme Ducap apprend l'histoire de Cerisette par une lettre reçue d'un Curé lui racontant l'aveu que la mère lui avait fait avant de mourir. Le père est tout au bonheur de cette révéla-

tion. Sa femme, au contraire, regrette cette nouvelle condition qui partage l'affection et la bourse de son mari, mais s'y résigne. Quant à Cerisette, qui avait toujours hésité entre ses deux amoureux : Jean, le valet, et Paul, le carossier (sic) de son père, elle se décide pour Jean, bien que sa condition sociale soit changée, mais bientôt après avoir fait son choix, elle apprend que Jean hérite d'un oncle mort en Californie. Tout va pour le mieux. Jean donne une part de sa fortune à son ami Paul, et celui-ci en profite pour épouser la sœur de son bienfaiteur. »

Et cela continue... On en verra bien d'autres d'ici que Cerisette dise le *oui* sacramentel. On imagine Pamphile Lemay lisant, si l'on peut dire, d'une main Marivaux, de l'autre Molière, avec ouvert sur les genoux un solide recueil des *Pages Choisies* de Dennery.

Rouge et Bleu nous ramène à l'époque des couleurs politiques. Pour corser la rivalité entre deux prétendants, l'un conservateur, l'autre libéral, mais portant le même nom, aux mains... de deux jeunes filles, l'auteur a donné aussi à celles-ci les mêmes noms. On ne saurait être plus simple dans le quiproquo. Pour Pamphile Lemay comme pour bien d'autres, le théâtre avait alors un sens bien particulier : on devait s'y garder de la simplicité de moyens du roman et fabriquer une suite de complications qui, sous le nom d'intrigue, pût prendre littéralement le public aux cheveux.

L'un des auteurs de ce théâtre de fin de siècle dont le cas est curieux, Régis Roy, a donné de 1896 à 1910 des pièces en un acte qui, paraît-il, amusèrent nos pères. Historien sérieux avec ses *Intendants de la Nouvelle-France,* Régis Roy s'est complu à imaginer pour la scène des farces d'almanach comme *Consultations Gratuites, Nous Divorçons* — un plongeon en pleine fiction, puisque le texte indique bien que l'action se passe dans notre bonne province — et *L'Auberge du numéro Trois,* où un nègre barbouille d'encre le visage d'un voyageur qui n'a pas voulu partager la même chambre, pour être lui-même ensuite blanchi de farine. Tête de l'aubergiste ! Passons...

Un autre fervent d'histoire, E.-Z. Massicotte, publia en

1896 une « comédie de mœurs canadiennes » qui datait de 1893 et qui eut un grand nombre de représentations : *Les Cousins du Député*. Bien honnêtement, l'auteur la fit précéder d'un Avertissement qui vaut d'être cité, car il nous renseigne sur la façon, courante alors chez beaucoup d'auteurs, de fabriquer des pièces à succès, comédies ou mélos :

« Cette pièce n'est qu'une adaptation et une compilation ; il est de notre devoir d'en indiquer la provenance afin de rendre à chacun ce qui lui est dû, car ce n'est pas notre intention de nous approprier le bien d'autrui.

« La comédie *Les Cousins du Député* a été faite à la demande de M. J.-N. Marcil, qui avait entrepris l'organisation d'une grande soirée, au Monument national, au bénéfice de l'Association athlétique d'amateurs *Le National*.

« *Les Crampons de sauvetage,* compilation de diverses pièces de Labiche et la meilleure partie du rôle de Baptiste dans *On Demande un Acteur,* par M. Régis Roy, sont les matériaux qui nous ont largement servi pour édifier les *Cousins du Député*.

« Il ne s'agissait plus que de mettre la couleur locale. Nous croyons avoir réussi et c'est là notre principale excuse. »

Tant d'autres ne se donnèrent même pas l'excuse d'avoir réussi... Labiche, une fois de plus, s'était fait... jouer.

La pièce édifiante devait évidemment avoir ses apôtres. Le R.P. P.-S. Brault, O.M.I., ne laissait aucun doute sur ses intentions avec *Le Triomphe de deux Vocations* (1898), mais l'abbé Sylvio Corbeil devait prendre un peu les spectateurs par surprise en faisant de la conversion d'un Huron le clou de la pièce qu'il faisait jouer au séminaire de Ste-Thérèse en 1899, sous le titre *Chomedey de Maisonneuve*.

La Prise de Québec, de O. Hardy dit Chatillon, publiée avec ses cinq actes et sept tableaux en 1901, est du film d'action avant la lettre, avec espion sautant dans le fleuve pour échapper aux Anglais au moment de leur assaut ultime sur Québec, et au dénouement deux tableaux qui nous font assister tour à tour à la mort de Montcalm et à celle de Wolfe.

En même temps que nos amateurs, des artistes en visite

offrent du mélodrame qui fait accourir la foule : c'est l'ère de *Marie-Jeanne* ou *La Femme du Peuple* et du *Doigt de Dieu,* que tous les Cercles vont reprendre à qui mieux mieux après y avoir vu une troupe venant des Etats-Unis et jouant en français, qui avait pour vedette Thérèse Newcombe.

Des salles de spectacles s'ouvrent un peu partout à travers la ville, on tire parti de tout : c'est l'Albert Hall ou théâtre Lyceum, installé en 1880 dans une église désaffectée et qui devint plus tard une synagogue ; le Crystal Place Opera House, ancienne patinoire, au square Dominion, où l'on pouvait asseoir en 1884 près de 1,500 spectateurs, avec comme prix général d'entrée 15 cents et pour les places réservées 75, 50 et 25 cents ; en 1884, la synagogue redevenue théâtre sous le nom de Victoria, puis de Montreal Museum ; le Queen's Theatre — réel, cette fois, et non plus le théâtre-fantôme du temps de Dickens — au 2e étage d'un immeuble sis rue Ste-Catherine entre les rues University et Victoria, où se firent applaudir notamment James O'Neill dans le rôle-titre de *Monte-Cristo,* dont il était le créateur en Amérique, Robert Mantell, Tyrone Power, de la dynastie théâtrale à laquelle appartient la vedette de cinéma d'aujourd'hui, dans les répertoires shakespearien et romantique.

Mais un véritable théâtre fit disparaître la salle Queen's ; l'Académie de Musique, le plus grand encore édifié à Montréal avec ses 2,000 places, sur un site tout voisin où il remplaça la très select Nicholl's School. L'élite y accourut dès son inauguration le 15 novembre 1875, sur l'invitation de ses patrons, sir Hugh Allan et Charles-D. Tyler, secondés par un comité de citoyens éminents.

On y vint d'autant plus volontiers que la scène de « l'Académie, Théâtre de la Comédie Française », comparable aux meilleures de l'époque aux Etats-Unis, devait accueillir les plus grands artistes du monde : Sarah Bernhardt, Judic, Théo, Coquelin, Mounet-Sully, Albani, la Patti, sir Henry Irving, Dame Ellen Terry, sir Squire Bancroft, sir Charles Wyndham, Richard Mansfield, rival de Coquelin en *Cyrano de Bergerac,* Ernesto Rossi et Adélaïde Ristori, Lily Langtry, Maurice Barrymore, le père de John, Lionel et Ethel, le tragédien italien Salvini,

Joseph Jefferson, créateur de *Rip van Winkle,* en somme presque tous les artistes étrangers qui venaient en Amérique ainsi que les sommités du théâtre new-yorkais.

Le directeur du théâtre, Eugene-A. McDowell, en était aussi l'un des principaux acteurs pour les périodes où l'on ne recevait pas de troupe de l'extérieur, et c'est lui qui présenta le spectacle d'inauguration, le drame militaire de Lester Wallack, *Rosedale of the Rifle Ball,* avec dans le rôle-titre une actrice canadienne, Fannie Reeves, qu'il devait épouser en quittant l'administration du théâtre, en 1877. McDowell partit alors en tournée, d'abord avec succès, puis alla mourir aux Antilles en 1893 après des années de malchance.

L'Académie de Musique se montrait aussi accueillante aux acteurs et auteurs amateurs, puisque c'est là que furent créées deux des pièces de Fréchette : son *Papineau* et son *Retour de l'Exilé,* qui prirent l'affiche en alternance les 7 et 8 juin 1880 pour une semaine entière. McGown n'avait pas eu cette fois à exercer sa censure littéraire et avait même admis qu'une femme fût dans la distribution, Mme Jéhin-Prume, née Delvecchio, entourée de Brazeau, Louis Labelle, Paul Dumas, N. Beaudry, T. Trudel, Prieur, Dufour et Leriche. M. et Mme Pégou y parurent dans un *Richard Cœur-de-Lion,* entourés de débutants. On y donna *Le Bossu,* avec dans la distribution MM. Tremblé, Moyse, Marcus, Mme Larché, et un amateur aventureux s'y attaqua même à la *Marie Tudor* de Victor Hugo.

Mais c'est naturellement autour des créations (!) de Fréchette que l'on fit le plus de bruit.

Son *Papineau* est œuvre d'éloquence théâtrale bien plus qu'œuvre dramatique. C'est le poète héroïque évoquant une figure héroïque de la politique canadienne, et c'est bien le sens que lui donna le public de 1880, encore remué par les événements de 1837, tout heureux d'acclamer l'un des défenseurs de ses droits à peine cinq ans après sa disparition. Si le ton de la *critique* pouvait, en une telle occasion, constituer un hommage à la mémoire de Louis-Joseph Papineau, il faut bien avouer qu'à l'égard de l'auteur dramatique elle n'avait guère de signification. Qu'on en juge plutôt :

« La patrie, dans son orgueil et dans ses folles émotions de mère, presse sur son sein le sublime enfant qui d'un seul coup de son aile de poète, vient de la placer dans le monde des lettres à côté de la nation la plus avancée de la terre... La plus grande difficulté sera peut-être de savoir qui des deux fut le plus grand patriote, ou du héros ou de l'auteur... »

L'histoire du *Retour de l'Exilé* est moins drôle. Elle n'est même pas drôle du tout, car c'est une histoire de plagiat. A une époque où l'on pouvait piller impunément les auteurs français et autres, et où l'on y allait gaillardement, où il était bien porté de prendre son bien où on le trouvait sans s'exposer beaucoup à ce que sa réputation en souffrît, des auteurs sans talent, incapables d'écrire, se fournissaient couramment ailleurs, faute de dons d'invention. Mais le cas, chez un Fréchette, paraît bien impardonnable.

Dans *La Bastide Rouge,* roman entre cent autres d'un écrivain aujourd'hui oublié et qui s'appelait Elie Berthet, Fréchette avait puisé non seulement le sujet du *Retour* mais le texte même, en lui donnant la forme dialoguée, tout en situant l'action au Canada et en changeant les noms des personnages. Ce qui ne gênait pas un rédacteur de *La Patrie* écrivant : « Comme étude de mœurs canadiennes, *Le Retour de l'Exilé* ne laisse rien à désirer. » Et de parler de Fréchette comme du « fondateur du théâtre franco-canadien et du drame national » !

Il faut bien admettre que cette naïveté de croire qu'une œuvre théâtrale ou romanesque est canadienne dès que l'action est située au Canada joua en faveur du poète, héros d'un très grand succès, réclamé en scène et acclamé à chacune des représentations des 8 et 11 juin 1880 au théâtre Royal. Le critique de *La Patrie* n'y allait pas de main morte dans l'éloge : « La charpente du drame est forte, élégante et durable, le dialogue est vif, mouvementé, et il y a dans chaque scène cette verve et cette énergie de langue qui distinguent le style de M. Fréchette. La scène se passe à Québec, et l'intrigue roule sur l'arrivée inattendue d'un Canadiien qui a quitté son pays depuis vingt ans et qui vient réclamer à un intendant infidèle sa fortune

qu'il lui a confiée avant son départ. Un peu l'intrigue des *Cloches de Corneville.* »

La fraude découverte par l'érudit Benjamin Globensky, dénoncée par *La Minerve, Le Canadien, La Vérité,* puis exploitée par le poète William Chapman partant à la cueillette des vers *inspirés* de Fréchette, lauréat de l'Académie française avec le prix de vertu dit Prix Montyon, donna lieu au premier débat littéraire de notre histoire théâtrale. On préférerait certes qu'il ait été de tout autre nature. Fréchette, par ailleurs, olympien à la façon de son grand modèle français, demeura imperturbable, dédaignant pendant des années de se défendre. Ce n'est qu'en 1894 qu'il s'y résigna, pour alléguer qu'il avait annoncé un « drame par Louis Fréchette en collaboration », qu'il avait été pris de court, pour jongler enfin avec les dates : « Restait à décider si nous mettrions le nom d'Elie Berthet sur la brochure et sur l'affiche. On fut unanime dans la négative, attendu que le succès d'une pièce faite et montée dans ces conditions était loin d'être assuré, et que c'eût été une injustice de faire courir aucun risque à l'auteur sans sa permission. »

Les huées qui avaient accueilli la révélation de cette *collaboration* à la représentation du 12 juin 1880 avaient pris bien du temps à parvenir jusqu'à la conscience du poète. Quant à sa défense, elle fait douter que Fréchette ait jamais été avocat, même peu *pratiquant.* C'était vraiment, pour un Prix Montyon, pousser loin le manque de vertu littéraire.

La ville se développait vers les hauteurs du mont Royal, la population de 107,225 âmes en 1870 atteignait 140,747 en 1880, et ce site des rues Ste-Catherine-University-Victoria devenait vraiment le centre théâtral de la métropole, puisque c'est là aussi que s'imposa pour de bon aux Montréalais la formule du vaudeville américain, en 1880, avec le « Jacob's Show », donné sous une tente. La troupe comprenait Bonnie Reynolds, Walter et Edwards, Miles Murphy, le « minstrel » Billy Barlow, la chanteuse Lizzie Hunter et le marcheur sur fil de fer Sanford. Une fanfare donnait un concert d'une demi-heure avant le spectacle. Celui-ci terminé, il y avait répétition en plein air jusqu'aux petites heures du matin. Le marcheur sur fil de fer se

dandinait au-dessus de la chaussée, devant une foule de badauds ébahis. Car il y avait beaucoup plus de monde aux répétitions dans la rue qu'au spectacle sous la tente. Dame, la répétition était gratuite...

Le genre prit cependant de la vogue ; comme en avait eu celui des funambules européens, les Ravel et autres, qui faisaient eux aussi, avant la lettre, du « vaudeville américain ». Jacob fut invité à s'associer à Sparrow, propriétaire du Royal, et dès lors surgirent comme champignons les Parlor Dime Museum, rue Notre-Dame, Mechanic's Hall Museum, Central Museum (plus tard Empire puis Français), rue St-Dominique, le Lyceum, côte du Beaver Hall, tant d'autres encore que la concurrence ruina l'un après l'autre.

C'est alors que surgit le plus grand nom de tous, celui de Sarah Bernhardt. Le 23 décembre 1880, à l'Académie de Musique, elle joue *Adrienne Lecouvreur,* le 24 *Froufrou,* le 25 *La Dame aux Camélias* en matinée, *Hernani* en soirée. Sarah venait de quitter avec fracas la Comédie-Française et d'être condamnée à un dédit de 100,000 francs en dommages-intérêts. Née à Paris le 2 octobre 1844, élevée au couvent de Grandchamps à Versailles, elle avait obtenu au Conservatoire de Paris deux seconds prix seulement ; pour certains critiques du temps, cela suffisait à juger le Conservatoire.

Sa troupe, plutôt médiocre, comptait notamment Angelo et Marie Colombier. Celle-ci a raconté, dans ses *Mémoires de Sarah Barnum,* ses souvenirs de cette tournée. Elle y évoque avec émotion l'enthousiasme des Montréalais, non sans avouer que les recettes du jour de Noël furent lamentables :

« Noël, ou mieux la *Christmas* anglaise, est une solennité qu'on célèbre en famille. Attirer le public au théâtre ce jour-là est une entreprise difficile. Nous nous en sommes aperçus.

« La direction, qui veut mettre à profit les dernières vingt-quatre heures que nous avions à rester au Canada, avait affiché la *Dame aux Camélias* en matinée et *Hernani* pour le soir. La recette a été lamentable à ces deux représentations, et tout l'enthousiasme des assistants a été impuissant à consoler l'étoile et son directeur.

« Dona Sol, toutefois, a eu sa petite compensation. A la sortie du théâtre, quelques jeunes gens l'ont attendue et quand elle est montée dans son traîneau, se sont mis à lui faire escorte.

« Tout à coup l'un d'eux s'est écrié : « Dételons les chevaux ! »

« Aussitôt dit aussitôt fait. Voici ces jeunes enthousiastes qui détachent les traits, prennent place entre les brancards et traînent Dona Sol après eux jusqu'à l'hôtel. Sarah, flattée du succès, n'était qu'à moitié rassurée sur l'issue de l'aventure... »

Angelo était le père de l'acteur de cinéma Jean Angelo, qui mourut en décembre 1933, après avoir tourné des films comme *L'Atlantide, La Fin de Monte-Carlo, Chantage, La Ronde Infernale* et aux côtés de Sarah, durant la guerre 1914-18, le film patriotique *Mères Françaises,* destiné à la propagande anti-allemande en Amérique.

Angelo aîné, réputé pour son élégance, fut pendant de longues années le partenaire de Sarah, à Paris et dans ses tournées. Ce fut même lui qui décida la grande tragédienne à jouer *La Dame aux Camélias.* Elle affirmait qu'elle ne *sentait* pas le rôle ; il ne lui semblait pas fait pour elle. Mais la première représentation qu'elle donna de la pièce à New-York lui fit changer d'avis, et Marguerite Gautier devint vite son personnage favori.

C'est en vertu d'un accord entre Henry Thomas, locataire et directeur de l'Académie de Musique, et les impresarios Jarrett et Abbey que Sarah Bernhardt vint pour la première fois jouer à Montréal. Aussi les programmes de la plupart des spectacles français donnés à cette époque à l'Académie sont-ils rédigés en anglais. Il n'y avait pas encore d'impresarios canadiens-français ; les engagements d'artistes se faisaient le plus souvent entre ceux-ci et les directeurs de théâtres. Et pourtant, quelle veine avaient ceux qui pouvaient faire venir Sarah en Amérique, puisqu'on lit dans une revue française du temps qu'elle était « la seule artiste pour laquelle, dans le Nouveau-Monde, il soit inutile de payer la publicité des journaux ! »

La troupe comprenait encore Mlle Sidney, Jeanne Bern-

hardt, sœur de Sarah, Chamonnin, Thefer et le régisseur général, Desfossés.

De tous ces artistes, seul Angelo jouait régulièrement avec Sarah à Paris. Encore lorsqu'il jouait avec elle *La Dame aux Camélias, Marie-Jeanne, femme du peuple, Les Denicheff* ou *Théodora* à la Porte Saint-Martin, n'y tenait-il que les troisièmes emplois : Varville, (et non plus Armand Duval), Appiani, Paul et Agathon. On disait déjà à Paris, à New-York aussi, qu'une troupe de tournée pouvait se satisfaire d'une ou deux vedettes, qu'elle serait toujours suffisante pour le public provincial ou étranger. Ce devait être l'avis de Sarah qui, dans ses *Mémoires,* à l'occasion d'une visite « aux Iroquois de Caughnawaga » en compagnie de Louis Fréchette, porte ce jugement sans appel sur le grand jeune premier de sa troupe : « ...Angelo toujours de toutes les parties dangereuses... (!)... car je me sentais en sûreté près de cet artiste plein de bravoure et de sang-froid, et qui était doué d'une force herculéenne ; il ne lui manquait, pour être parfait, que d'avoir du talent : il n'en avait aucun et il n'en eut jamais. »

On imagine un peu ce qu'elle devait penser des autres membres de sa troupe... et du public.

Mais elle était la première artiste illustre à venir de France, et sa visite fut, tout autant qu'un événement de théâtre, une nouvelle occasion pour les Canadiens-français de 1880 de donner libre cours à leur expansion patriotique : après la passion du conquis non résigné qui avait explosé en l'honneur de Papineau, c'était celle de l'exilé conservant le regret et l'amour de l'ancienne mère-patrie. Aussi était-il tout naturel que leur porte-parole fût le poète à la mode, le chantre national Louis Fréchette.

Une délégation se rendit même à St-Albans pour accueillir la tragédienne à la frontière canado-américaine, et c'est ainsi que Sarah descendit à la gare Windsor escortée du maire de Montréal, Honoré Beaugrand, du sénateur Rosaire Thibodeau et de Fréchette, qui avait préparé une *Ode* de circonstance.

« Le train stoppa tout à coup, raconte Sarah, et reprit sa marche dans une allure si timide que je pensai que quelque

déraillement était à craindre. Mais un bruit sourd, grandissant de seconde en seconde, me tint l'oreille au guet. Ce bruit se fit bientôt musique ; et c'est dans un formidable « Hurrah ! Vive la France ! » poussé par dix mille poitrines, soutenues par un orchestre jouant *La Marseillaise,* que nous fîmes notre entrée à Montréal. »

C'est ensuite, sur le quai, la bienvenue officielle avec gerbes de fleurs et, par un froid de vingt-deux degrés sous zéro, devant une Sarah qui sent son corps s'ankyloser, Fréchette, d'une voix tonnante afin que la foule l'entendît, se mit à déclamer ses vers.

Mais il se trouvait que *La Patrie* était dirigée par Beaugrand, que Fréchette y collaborait et que, dans les autres journaux on ressentait quelque susceptibilité de voir ainsi la grande artiste accaparée de certaine façon par des concurrents. *La Minerve,* se faisant l'interprète des mécontents, ne manqua pas de taquiner Fréchette, « chef des coryphées », faisant entendre qu'il ne ratait pas l'occasion de placer ses pièces entre bonnes mains et répliquant à *La Patrie,* où l'on avait qualifié *La Minerve* de « journal des prudes », par le malicieux compte rendu dont suivent des extraits :

« Avoir vu ses vers couronnés par l'Académie, c'est flatteur sans doute ; mais c'est étonnant comme le public en perd vite le souvenir ! D'ailleurs, ce n'est plus guère à la mode, l'Académie.

« Il y a tant d'imbéciles qui y sont entrés, et tant de génies qui sont restés à la porte ! On y voit encore aujourd'hui tant d'arlequins mêlés à tant de momies ! Mais surtout les quais sont tellement encombrés d'ouvrages qu'elle a couronnés !

« Qu'on se représente, dans une gare de chemin de fer, Sarah Bernhardt descendant de wagon dont le mouvement lui a donné le mal de mer, pâle ou plutôt jaune, étirée, lasse et plus maigre que jamais, et M. Fréchette essoufflé, boursouflé, riche en couleur, mettant genou en terre et le front dans la poussière (licence poétique du rédacteur, évidemment) pour saluer l'actrice, et l'on avouera que cette mise en scène ne lais-

sait rien à désirer. Citons seulement quelques strophes en les annotant :

Salut, Sarah ! Salut, charmante Dona Sol...

« Ce début rappelle Milton et son chant inspiré : 'Salut, sacrée lumière...' Sarah, qui n'est pas une sotte et qui est habituée à plus de familiarité, a trouvé cela un peu solennel.

Lorsque ton pied mignon vient fouler notre sol...

« La comédienne est susceptible ; elle a fait la moue au « pied mignon » qu'elle a pris pour épigramme. Est-ce sa faute si son pied n'est qu'une peau flasque collée sur des articulations ?

Notre sol couvert de givre...

« Deux pieds de neige, a murmuré l'actrice, vous appelez cela du givre ! »

Est-ce un frisson d'orgueil ou d'amour ? Je ne sais...

« Mais non, mon pauvre ami, a repris Sarah, l'amour réchauffe et l'orgueil fait monter le sang à la tête ; si vous avez le frisson, c'est du froid que vous avez pris, et versez-vous un bon verre de cognac. »

Femme vaillante au cœur saturé d'idéal...

« Saturé d'idéal ! Et de réel donc ? C'est quand on a passé quinze ans sur les tréteaux et dans les coulisses que l'on connaît la vie réelle !

« Femme vaillante. Pourquoi vaillante ? Quels actes de vaillance a-t-elle donc accomplis ?

Puisque tu n'as point craint notre ciel boréal
Ni redouté nos froids hivers,
Merci !...

« Il n'y a pas de quoi, poète. Dona Sol vient ici pour notre argent,et non pas parce qu'elle frissonne d'amour pour nous.

...De l'âpre hiver pour longtemps prisonniers
Nous rêvons, à ta vue, aux rayons printaniers
Qui font fleurir les primevères !

« Parlez pour vous, mon cher ; mais la vue de Sarah ne produit pas le même effet sur tout le monde. Je l'ai rencontrée, hier dans la rue ; elle avait l'aspect d'une flèche de sauvage entortillé de fourrure, et rien ne fait moins rêver aux rayons printaniers et aux primevères qui fleurissent. »

Oui, c'est au doux printemps que tu nous fais rêver.
Oiseau des pays bleus, lorsque tu viens braver
L'horreur de nos saisons perfides.

« Allons, mon ami, vous vous répétez ; la strophe précédente exprimait la même chose. Il n'y a de neuf que l'oiseau des pays bleus. Mais qu'est-ce que les pays bleus ? Je connais les oiseaux bleus, les diables bleus, mais les pays bleus ? Ni vu ni connu. Voulez-vous désigner par là les pays où le parti conservateur domine ? Ce serait notre pays qui mériterait en ce moment l'épithète...

« Sarah Bernhardt a désiré l'amour, ou plutôt des amours ; elle en a eu, on ne sait combien, mais probablement trop. Elle a désiré la gloire et les honneurs ; elle y est arrivée. Elle a voulu des richesses ; comme une digne Juive, elle en a.

« Que manque-t-il à son bonheur ? Je vais vous le dire. Elle a désiré ardemment, furieusement un peu d'embonpoint, et elle est restée maigre comme un clou, ou plutôt comme un cou de cigogne planté sur des pattes de héron. C'est le grand chagrin de sa vie...

« Dès lors on imagine facilement quelle pensée jaillit de son cerveau en apercevant notre poète-lauréat, gras et joufflu, coloré, luisant et rebondi. « Son cœur saturé d'idéal » s'est tour-

né vers le bien-être positif et corporel, et n'a pu se défendre d'un sentiment d'envie. »

La Patrie donna au moins raison au rédacteur de *La Minerve* sur un point, en rapportant par la suite un propos qu'aurait tenu Sarah à ses camarades au retour de sa « dangereuse » expédition à Caughnawaga :

« Singulier pays, les sauvages sont civilisés et les poètes sont gras !

Quant au poème de Fréchette, elle aurait proposé à l'auteur : « Très bien, mon ami, mais vous me passerez vos charmants vers et je vous apprendrai comment il faut les dire... »

S'il faisait froid, cet hiver de 1880, on voit que le climat de théâtre ne manquait pas de chaleur. La dénonciation de la pièce de Scribe et Legouvé sur *Adrienne Lecouvreur* par l'évêque de Montréal, Mgr Edouard Fabre, formulée dans une lettre datée du 21 décembre et adressée aux journaux, n'y avait pas peu contribué.

C'était un aperçu critique « d'une personne autorisée et compétente » sur la première pièce à l'affiche : « liaisons adultères... drame immoral par ses maximes, triste leçon pour les familles chrétiennes...; le talent des acteurs ne pouvait servir qu'à augmenter les dangers et à rendre plus fascinatrices les passions mauvaises qui grondent au fond du cœur humain. » Il importe de savoir que des réserves de même ordre avaient déjà été exprimées par la critique ainsi que par des membres des divers clergés de New-York.

« Cet incident, écrit Sarah en racontant qu'une sorte d'Hercule qui l'avait sauvée de la foule en délire était un meurtrier et allait être pendu, m'avait laissée assez triste. Il a fallu la colère de l'évêque de Montréal pour me rendre ma gaieté. Ce prélat, après avoir tonné en chaire contre l'immoralité de la littérature française, a défendu à ses ouailles de paraître au théâtre. Il fit un mandement violent, haineux, contre la moderne France. (...) Il s'écria avec une fureur doublée par l'outrage : « Il y a, dans cette infâme élucubration des auteurs français, un abbé de cour qui, grâce au dévergondage de ses propos, est une insulte directe au clergé. »

« La conclusion fut que la foule accourut de toutes parts et que ces quatre représentations : *Adrienne Lecouvreur, Froufrou, La Dame aux Camélias* (matinée) et *Hernani,* eurent un succès colossal, et donnèrent des recettes fabuleuses. »

La mémoire de Sarah, si l'on se reporte aux propos de Marie Colombier, ne paraît guère fidèle pour ce qui est des dernières représentations. Mais le succès d'*Adrienne Lecouvreur* fut complet : « On applaudit le texte, on applaudit l'étoile, on applaudit les artistes, et aussi un peu les costumes Louis XV, dont la vue éveillera longtemps encore en pays canadien les souvenirs glorieux ou douloureux de la lutte française. »

Sarah ne manque pas d'en témoigner également, dans un passage de ses *Mémoires* fort significatif sur l'atmosphère *française* d'alors à Montréal : « J'eus la première soirée une émotion assez vive. Le marquis de Lorne, gendre de la reine Victoria, gouverneur du Canada, était d'une exactitude royale, les étudiants le savaient. La salle était bruyante et frémissante. Je regardais, par une ouverture du rideau, la composition de cette assemblée. Tout d'un coup, il se fit un silence immédiat sans qu'aucune manifestation en eût provoqué l'effet ; et *La Marseillaise* fut entonnée par trois cents voix mâles, jeunes et chaudes.

« Le gouverneur, avec une courtoisie pleine de grandeur, se leva aux premiers accents de notre hymne national. Toute la salle fut debout en une seconde, et le magnifique chant résonna dans nos cœurs comme un appel de la patrie. Je ne crois pas avoir jamais entendu chanter *La Marseillaise* avec une émotion et un ensemble plus poignants.

« Aussitôt le chant terminé, les applaudissements de la foule reprirent par trois fois ; puis, sur un geste net du gouverneur, l'orchestre joua le *God Save the Queen.*

« Je ne vis jamais geste plus orgueilleux et plus digne que celui du marquis de Lorne, quand il fit signe au chef d'orchestre. Il voulait bien permettre, à ces fils de Français soumis, un regret, voire même une falote espérance. Et, le premier, debout, il écoutait cette grande plainte avec respect ; mais il en étouffait le dernier écho sous le chant national de l'Angleterre.

« Et il avait, étant Anglais, indiscutablement raison. »

Quant à la critique, elle se manifesta surtout sur le terrain patriotique ou moral. *La Minerve,* qui ne réprouvait aucunement en principe la venue de Sarah Bernhardt, se montrait nettement en désaccord pour ce qui était de son répertoire : « Nous voudrions pouvoir dire, y lut-on au sujet d'*Adrienne Lecouvreur,* qu'elle ne mérite pas le jugement sévère qui en a été donné dans ces colonnes. On s'accorde à regretter qu'un aussi grand talent ne s'applique pas à interpréter des pièces plus en rapport avec nos idées de beau et de grand — le jeu de mots était-il voulu ? — Le public canadien a été trompé. »

C'était la première friction entre artistes et public sur le choix du répertoire, conflit qui n'allait pas cesser de se répéter. Le problème reste entier lorsqu'il s'agit de servir à la fois le public américain et le public canadien, ce qui explique pour une bonne part la rareté des classiques dans les programmes de tournées françaises, tandis que, par ailleurs, les troupes de tournées anglaises, mésestimant moins le public, n'ont jamais hésité à jouer partout, par exemple, du Shakespeare.

Avouons, pour en finir avec ce premier *Roman Comique* de Sarah en Amérique, que l'artiste avait eu tout de même quelque mérite de se risquer jusqu'ici, après l'avertissement brutal que lui avait servi la veille de son départ le chroniqueur Arsène Houssaye, ancien Administrateur de la Comédie-Française : « Ayant dépensé 500,000 francs pour son hôtel de l'avenue de Villiers, Mlle Sarah Bernhardt a besoin d'argent, et alors, elle part pour l'Amérique. Prenez garde, Mademoiselle. (...) Qu'est-ce qu'un public d'occasion qui ne comprend rien ni à votre langue, ni à votre génie ? L'éléphant, marchant sur des bouteilles, du cirque de l'Impératrice, ferait bien mieux son affaire. »

Voilà comment on concevait alors le rayonnement de la pensée et de l'art français à travers le monde.

Le 15 janvier 1883, l'Académie de Musique affiche le nom d'Eugénie LeGrand, qui joue cette semaine-là *La Dame aux Camélias,* sans laquelle alors aucune artiste soucieuse de sa réputation ne pouvait se présenter devant un auditoire respec-

table, *The Lady of Lyons, Le Passant, Our Boys* et *My Partner.* Le père de cet artiste était un haut-fonctionnaire du gouvernement français, à Paris, et passait pour un mécène, particulièrement du théâtre. Connaissant parfaitement la langue anglaise, Eugénie LeGrand avait joué à Londres, en Australie et en Nouvelle-Zélande avant de venir en Amérique. Elle avait parfois remplacé Sarah, créatrice du rôle de Zanetto, dans *Le Passant,* et Coppée lui aurait même fait le compliment de dire que s'il l'eût connue avant, c'est à elle qu'il eût confié cette création.

Deux Canadiennes-françaises faisaient déjà avec succès du théâtre de tournée dans les Etats de la Nouvelle-Angleterre.

Blanche de la Sablonnière (Angéline Lussier) avait été la première des nôtres à monter sur la scène professionnelle. Née à St-Hyacinthe, éduquée chez les Dames du Mont-Sainte-Marie, elle avait débuté à seize ans à l'Académie de Musique, dans *Pierre Lenoir et les Chauffeurs,* au cours d'une soirée donnée par les Artisans. Musicienne, elle est l'auteur de romances, *l'Argent, La Canadienne, Michette, L'ouvrier de notre pays,* etc. Son engagement dans la troupe du Conservatoire en 1887 causa un certain émoi. Et pourtant, patronnée tour à tour par un boucher, un carrossier, un hôtelier et l'imprimeur A.-P. Pigeon, la jeune troupe ne risquait pas de faire scandale à la salle Jacques-Cartier de Québec ou à la salle Cavalho de Montréal avec des titres comme *Marie-Jeanne, Le Doigt de Dieu* ou *La Grâce de Dieu.* Mais ni cette curiosité d'une Canadienne devenue actrice, ni les noms de Brazeau, Louis Labelle, Julien Daoust, Darcy, Clara Dartigny ne réussirent à convaincre le public de la nécessité d'une troupe permanente, encore moins de celle du Théâtre de la Sablonnière qu'institua Jos. Tremblay, mari de l'artiste. Celle-ci, que Fréchette avait surnommée la Sarah Bernhardt canadienne, fit carrière pendant trente ans, et on la retrouvera au théâtre National.

L'autre Canadienne, Mlle Rhéa, dite « la grande étoile de la Société Française », joua *Yvonne* et *Froufrou* à l'Académie de Musique durant la semaine du 30 octobre 1884. La troupe américaine dont elle était la vedette était dirigée par Arthur-B.

Chase. A l'une des représentations elle récita un poème en français, le lendemain elle chanta *La Marseillaise.*

Le 24 novembre 1884, Sparrow et Jacobs annoncent que « l'éminent tragédien » Daniel Bandman, avec comme principale protagoniste l'artiste montréalaise Louise Beaudet, jouera au Royal Théâtre Museum, rue Côté, *Hamlet, The Lady of Lyons, The Merchant of Venice* et *Called Back.* Louise Beaudet était Française ; née outre-mer, elle était venue très jeune au Canada et avait reçu son éducation dans les couvents montréalais. Daniel Bandman la rencontra à San Francisco, où elle débutait, et décida d'en faire une interprète des héroïnes de Shakespeare. Son talent était, paraît-il, très nuancé ; en tout cas, le public de Montréal, la considérant un peu comme une concitoyenne, la traita avec une faveur toute particulière.

La Société des Artisans ayant osé patronner le début de notre première comédienne professionnelle, toutes les audaces devenaient permises. Et c'est ainsi que nous sommes redevables au Comité de patronage de l'hôpital Notre-Dame de la création à Montréal du *Maître de Forges,* de Georges Ohnet. La pièce, créée en 1883 au Gymnase de Paris, fut jouée en soirées-bénéfice les 11 et 12 mai 1885, avec dans la distribution MM. Galarneau, Giroux, Sauvalle, Prévatoine, Terroux, Lacaille, Dillon, Boursier, Mount, Delarue, le professeur de chant Wiallard en Philippe Derblay ; Mmes Dillon, Norgad, Wheeler, Carroll, Denis en Claire de Beaulieu. La synopsis au programme n'était donnée qu'en anglais, la direction du spectacle escomptant sans doute que l'intrigue de M. Ohnet ne paraîtrait pas trop hermétique au public de langue française. Ohnet ne toucha pas de droits d'auteur mais rapporta cette fois $350 à l'hôpital, ce qui lui vaudrait bien au moins l'honneur d'y être inscrit au nombre des bienfaiteurs.

Devant cette offensive d'un genre imprévu, le nouvel évêque de Montréal, Mgr Bourget, suivit l'exemple de ses prédécesseurs en s'élevant cette fois contre le théâtre de société, « à la suite de plaintes qu'il avait reçues » :

« On commence en effet, de bonne foi sans nul doute, à imiter les coutumes d'autres pays et l'on cherche à faire péné-

trer dans nos bonnes familles des récréations et des délassements inconnus jusqu'ici et qui ne sont pas sans de graves dangers pour la modestie et la réserve dans lesquelles nos jeunes filles doivent être élevées. (...) Les théâtres de société sont en effet considérés par des personnes du monde comme périlleux. (...) Pour réussir, il faut rompre avec les prescriptions de l'Evangile ; il faut rompre avec la pudeur naturelle ou pour mieux dire, il faut se créer une nature factice dans laquelle se concilient les plus inconciliables sentiments, une seconde conscience au moyen de laquelle s'allient les principes les plus contraires. On répète. C'est là, chacun l'avoue, le côté piquant des représentations. Il s'établit une certaine familiarité. (...) Puis n'y eut-il d'autre danger que celui d'y prendre l'amour du théâtre que notre société catholique devrait repousser les théâtres de société... »

Le jeu du hasard voulut que la scène de l'Académie se prêtât à un répertoire encore plus... léger, celui de l'opérette, dont il ne sera ici question qu'en passant, car l'histoire du théâtre lyrique à Montréal, jointe à celle de la musique, est par elle-même un très vaste sujet. Théo, reine parisienne de l'opérette, vint chanter durant la semaine du 4 mai 1885 *Madame Boniface, Le Jour et La Nuit, La Fille du Tambour-Major, La Jolie Parfumeuse, François-les-Bas-Bleus, La Petite Mariée* et *La Timbale d'Argent*. Cécile Piccolo dite Théo quitta Montréal, mais une partie de sa troupe, avec en vedette Mmes Nordall et Lefort, décida d'exploiter ce succès une seconde semaine, avec à l'affiche *Le Jour et la Nuit, Boccace, La Fille de Mme Angot, Giroflé-Girofla, Les Cloches de Corneville* et *La Fille du Tambour-Major*. 1885, c'est l'année de la dernière épidémie de petite vérole qui ait ravagé Montréal ; des milliers de gens y succombèrent, on avait besoin de distraction.

L'année suivante, c'est au tour d'une autre divette plus célèbre encore, Judic (Anne-Marie-Louise Damiens, dite), de donner sur la même scène en mars *La Femme à Papa, Mam'zelle Nitouche, La Grande-Duchesse de Gérolstein, La Belle Hélène, Divorçons, La Roussotte* et *La Casaque*. D'autres suivirent, comme en octobre 1887 la Maurice Grau French Opera Com-

pany avec *Serment d'Amour* d'Audran, mais l'innovation de l'année y fut un spectacle bilingue, composé de trois pièces en un acte, dont deux en français, *La Grammaire,* de Labiche, et *La Fée,* de Feuillet, et une en anglais, *My Uncle's Will,* donné au bénéfice des orphelins par des acteurs amateurs des deux langues.

Pour la semaine du 5 novembre 1888, les impresarios Henry Abbey et Maurice Grau — on sait que celui-ci, après avoir amené en Amérique les de Reszké, Caruso, Rubinstein, Winiawski, Paola-Marié, Capoul, devint directeur du Metropolitan Opera — « annoncent respectueusement la première apparition à Montréal (à l'Académie de Musique) de Coquelin aîné et de Jane Hading avec le concours d'une excellente troupe française », dans le répertoire suivant : *La joie fait peur,* un acte de Mme Girardin, comme lever de rideau aux *Précieuses Ridicules, Le Maître de Forges, Mademoiselle de la Seiglière, Les Surprises du Divorce, Gringoire, Le Député de Bombignac, l'Aventurière* et *Don César de Bazan.*

Coquelin venait de quitter la Comédie-Française, comme l'avait fait Sarah Bernhardt avant sa tournée d'Amérique. Au théâtre d'Hollis Street, à Boston, quelques jours auparavant il avait suscité un grand enthousiasme, particulièrement dans ses monologues. Il avait acquis dans ce genre une grande réputation ; aussi, durant l'entracte avant *Les Précieuses,* récita-t-il *Le Naufrage* de Coppée et *La Vie* de Grenet-Dancourt. Premier artiste français honoré d'une invitation chez les Jésuites, Coquelin s'y rendit avec plaisir et enchanta maîtres et élèves par son art de dire.

La troupe avait été accueillie à la gare par Fréchette et Paul Wiallard, correspondant du *Gil Blas* de Paris, mais sans poème ni manifestation houleuse. Au lendemain de la représentation des *Surprises du Divorce,* le compte rendu de la *Presse* était suivi de cette note sévère : « N.B. — Le désordre a eu lieu hier à la dernière galerie. Des jeunes gens qui ont de l'intelligence devraient respecter la troupe distinguée qui nous visite et la société qui va l'acclamer. Tout le monde est là pour écouter la comédie et la musique, personne pour tapager ».

Peut-être est-ce pour réparer cet affront que, le lendemain soir, on présentait à Coquelin une couronne en argent.

La troupe comprenait Jean Coquelin, Deroy, Borel, T. Huguenet, Edmond Duquesne, Félix Huguenet, Mmes Jane Hading, Patry, Stuart, Barety, Jenny Rose et Huguenet.

La jeune première Jane Hading (Jeannette Hadingue) était née à Marseille, où elle avait débuté sur la scène à trois ans dans le rôle de la poupée du *Bossu. La Minerve* écrivait à son sujet : « Très jolie femme, grande et élancée, avec des cheveux d'un blond ardent... » Il est permis de supposer qu'elle avait aussi du talent, bien que Catulle Mendès dût écrire quelques années plus tard, avec un certain dépit, lui qui aimait tant les jolies femmes : « Aucune femme au théâtre n'est plus belle que Mme Jane Hading. (...) Elle est l'incomparable beauté-théâtre ! C'est sa gloire. Elle s'y borne ».

Comme Félix Huguenet, dont la carrière se poursuivit jusqu'en 1922, Edmond Duquesne devait bientôt obtenir la grande vedette à Paris, en créant *Pauline Blanchard* avec Sarah Bernhardt, en jouant Scarpia de *la Tosca,* en reprenant à la Porte Saint-Martin *Le Bossu, Latude,* Chicot de *La Dame de Monsoreau,* et surtout en créant au Vaudeville, à la demande de Victorien Sardou, le rôle de Napoléon dans *Madame Sans-Gêne,* qu'il joua 1,300 fois tant à Paris qu'en province. Il eut l'honneur de succéder à Coquelin dans *Thermidor* où, d'après Mendès, il « ne vaut pas, cela va sans dire, M. Coquelin, qui bégayait avec sublimité ». Il eut celui aussi d'inspirer à un jeune acteur canadien son pseudo de scène.

Dès l'année suivante, Coquelin revenait à l'Académie pour y présenter *Les Surprises du Divorce, Le Gendre de M. Poirier, Jean Dacier, Le Voyage de M. Perrichon, Le Mariage de Figaro* et *Chamillac.* La tournée qu'il venait de faire aux Etats-Unis et au Mexique avait eu un succès énorme, et l'on se bouscula chez Nordheimer afin de s'assurer des places pour la semaine du 4 mars. Sa troupe comprenait les mêmes artistes, sauf Jane Hading.

Le 6 avril 1891, c'est au tour de Sarah Bernhardt de faire une seconde visite à l'Académie de Musique, après nous avoir

négligés au cours de ses tournées américaines de 1886-87 et 1888-89, pour présenter *Fédora,* la *Jeanne d'Arc* de Jules Barbier, avec chœurs et musique de scène de Gounod, *la Tosca, la Dame aux Camélias* et *Froufrou.*

A son arrivée en gare du Grand-Tronc, Sarah accorde une interview au cours de laquelle elle révèle que les neuf représentations qu'elle vient de donner à Boston ont rapporté $45,-000, dont les deux tiers lui étaient réservés.

Jusqu'ici les comptes rendus de théâtre de la *Presse* se résumaient en de courtes notes anonymes. Les articles importants déjà consacrés à Sarah, à Coquelin et à Hading n'étaient pas des critiques ; ils rendaient hommage à des artistes très représentatifs de France. Mais avec cette seconde tournée de Sarah, surgit à ce journal le premier critique digne de ce nom. Il signe, des initiales J. de L., des comptes rendus détaillés et motivés. Ce J. de L., était d'après Massicotte, un Français du nom de J. de Lorde, qui publia aussi des articles dans *Le Monde.* Il paraît avoir été très bien renseigné sur les spectacles qu'on donnait à Paris et il avait le mérite de ne pas se laisser aveugler par le prestige des artistes en visite à Montréal.

A la suite de la première représentation de la *Tosca,* J. de L., engage la direction de la troupe « à supprimer (pour la reprise du vendredi soir) la scène où Sarah porte le Christ sur le cadavre du préfet de police. Cette scène, parfaitement correcte pour ceux qui connaissent les mœurs italiennes, a choqué et choquera tout le monde au Canada ». Le lendemain, il note avec satisfaction qu'on a suivi son conseil : « Ce n'est plus un crucifix qu'elle dépose sur la poitrine du baron de Scarpia qu'elle vient de tuer, mais une simple croix de bois noir ».

Les autres journalistes manifestent moins de sobriété, tel celui qui à propos de *Fédora* décrit une Sarah « harmonieuse, pliante, électrique et chimérique », ou s'en tiennent à leurs querelles domestiques, par exemple *La Vérité* reprochant à *La Minerve,* qui a félicité Sarah d'avoir inscrit *Jeanne d'Arc* à son programme, « une réclame scandaleuse et tapageuse ».

La troupe se composait cette fois des artistes suivants : Fleury, Duquesne, Duberry, Angelo, Piron, Rebel, Munié,

Thefer, Deschamps, Charton, Cartereau, Charles, Mallet, Gaspard, Cosson ; Mmes Berthe Gilbert, Grandet, Seylor, Simonson, Merle, Nadrey, Delorme, Jane Méa et Vallot.

Troisième visite de Sarah Bernhardt à l'Académie pour la semaine commençant le 29 décembre 1891. Le programme comporte notamment pour le vendredi soir, le samedi en matinée et en soirée, la *Cléopâtre* de Sardou et Moreau, avec musique de scène de Xavier Leroux, que l'artiste américaine Fanny Davenport devait jouer en anglais, au même théâtre, la semaine suivante. Les autres pièces à l'affiche sont : *Pauline Blanchard, la Tosca* et *Adrienne Lecouvreur*. L'expression « divine Sarah » avait cette fois traversé l'Atlantique avec la troupe. On put lire en effet au lendemain de la représentation de *Pauline Blanchard :* « Sarah a obtenu hier soir le plus beau triomphe qu'elle ait jamais eu à Montréal. Elle a été grande, sublime, divine ».

La semaine du 18 décembre 1893, Coquelin est de retour pour la troisième fois à Montréal, pour la deuxième en compagnie de Jane Hading devenue sociétaire du Français, la troupe comprenant Mmes Laurence Duluc, Dauville, Simonson, Dalba, Patry, Deroy et Baréty, Jean Coquelin, Chameroy, Maury, Deroy, Ramy, Nicolini, Chambly, Morière, Hertz, Maxime, Gillet et Volny. La plupart des théâtres parisiens y sont représentés ; quant à Coquelin et Henry Hertz, ils allaient quelques années plus tard prendre la direction de la Porte Saint-Martin. Volny, notamment, était un artiste de premier ordre qui, prédécesseur de Lucien Guitry, venait de faire un séjour de trois ans au théâtre Michel de Saint-Pétersbourg.

Le répertoire comprend : *Nos Intimes, Mlle de la Seiglière, La Mégère Apprivoisée, Les Précieuses Ridicules, La Joie fait Peur, Gringoire, La Dame aux Camélias, l'Aventurière* et *Tartuffe* qui, cette fois, en création au Canada, passe comme lettre à la poste.

Après la représentation de *Nos Intimes,* un critique fait observer : « Tous les rôles sont bien tenus ; c'est une chose à laquelle on ne nous avait pas habitués depuis un certain nombre d'années ». Déjà en ce temps-là on ne se souciait pas toujours d'apprendre ses rôles et le public montréalais commen-

çait à s'en apercevoir. Dans un album du temps dessiné par Bac, on lit d'ailleurs une charge sur le comique Dupuis, alors très en faveur auprès des habitués du théâtre des Variétés, et à qui l'humoriste faisait dire à peu près ceci : « Comment j'apprends mes rôles ? Voilà... je ne les apprends pas, voilà. Et comme je ne les sais pas, je joue au souffleur, voilà !... Et quand je dois attendre le souffleur, hé bien ! je répète la phrase précédente... Et voilà ! »

Pour la représentation de *La Mégère Apprivoisée,* où il y eut plus de monde « après la petite salle de *Mlle de la Seiglière* », les étudiants en droit de l'Université Laval de Montréal allèrent en corps applaudir Coquelin et Jane Hading. A Jean Coquelin, ils offrirent des raquettes, des mocassins et un calumet ; à Hading, un boa en fleurs ; et à Coquelin aîné « un vase d'argent qui lui permettra de prendre un coup à notre santé quand il sera éloigné de nous ».

Le vendredi 22, un critique du spectacle réunissant *Tartuffe* et *Les Précieuses* fait une observation plutôt dure : « Ceux qui ont compris se sont délectés, et il faut ajouter que de l'auditoire de l'Académie, hier soir, bien peu pouvaient goûter les beautés de ces deux comédies genre classique ».

Aucune réserve, nulle part, sur la portée morale du *Tartuffe ;* on se contente d'en louer l'interprétation.

Les grandes tournées vont se poursuivre, pendant que des comédiens français ou belges, s'entourant de comédiens canadiens, tenteront ici et là de constituer des troupes professionnelles et de les maintenir sur des scènes permanentes. Pris entre les deux feux de cette redoutable concurrence, le théâtre amateur — auteurs et acteurs — essayera de tirer son épingle du jeu.

CHAPITRE IV

ESSAIS DE TROUPES PERMANENTES

La première tentative importante de faire des Montréalais des habitués de théâtre et de les attirer de semaine en semaine vers la même scène ne fut pas heureuse, peut-être parce qu'on y témoigna de trop d'ambition : donner en alternance de la comédie et de l'opérette.

Le 2 octobre 1893, l'Opéra Français débutait sous la direction d'Edmond Hardy, avec R. Saillard comme administrateur et une troupe engagée par un comité de citoyens, composée de MM. Giraud, Bisson, Portalier, Delafontaine, Verneuil, Merville, Mmes de Goyon, Bélisson, Giraud, Hosdez et Valédy. Leurs noms ni leurs mérites n'ont laissé ailleurs d'autres traces. L'œuvre à l'affiche était *La Fille du Tambour-Major* que, d'après la critique, l'on chanta proprement : « La troupe d'Opéra Français a fait hier soir sa première apparition à Montréal. L'arrivée d'un groupe d'artistes décidés à établir leurs pénates au milieu de nous pour la saison théâtrale ne pouvait manquer d'être bien vue du public et même de le porter à l'indulgence. Car, avouons-le, Coquelin, Sarah Bernhardt, Judic, Marie-Aimée, Théo... auraient pu nous gâter un peu et peut-être nous porter à des exigences... »

Mais l'on afficha *Le Voyage de Monsieur Perrichon* pour le jeudi 5 octobre, avec le résultat que voici : « Quel drôle de Perrichon nous avons entendu, hier soir, au Théâtre de l'Opéra. Ce pauvre Labiche, s'il eut assisté à la représentation de son

œuvre, quelle tête tragi-comique il eut faite ! Lui qui avait rêvé un Perrichon bonasse, fat, bouffi de prétentions ridicules, dupe de tout son entourage, orgueilleusement assis sur ses quarante mille francs de rente !

« Un maigre Perrichon ne se conçoit pas plus qu'une représentation du *Voyage de Monsieur Perrichon* sans applaudissements. Qui croirait que cette désopilante comédie a été représentée devant une salle comble, mais aussi froide qu'à une tragédie ? C'est pourtant ce que nous avons le regret d'annoncer comme résultat de la représentation d'hier soir.

« Nos amateurs montréalais nous avaient déjà tellement fait tordre de rire avec cette pièce que nous nous attendions à une amusante récréation, en suivant une « troupe française » dans le voyage en Suisse. Un amer désappointement a répondu à cette attente. Nos amateurs n'avaient rien à apprendre hier soir. Nous avions, d'ailleurs, été surpris d'apprendre qu'une troupe aussi restreinte pourrait obtenir dans la comédie le même succès que dans l'opéra-bouffe... Notre appréciation peut paraître sévère, mais nous la croyons juste, avec la majorité du public. Car enfin, on aurait tort de s'imaginer que Montréal est une bourgade d'Iroquois à qui l'on peut faire prendre des vessies pour des lanternes ».

Le début, évidemment, n'était pas heureux. Aussi supprima-t-on de l'affiche les comédies promises pour la semaine suivante. Et lorsqu'on y revint à la fin du mois, par exemple avec *Durand et Durand,* aucune critique ne vint affaiblir davantage le moral de la troupe. Celle-ci tint bon, tant bien que mal, la plupart du temps devant de minces assistances, jusqu'en 1895, après quoi le théâtre (le Français d'aujourd'hui, mais entièrement reconstruit depuis) passa en d'autres mains et à d'autres genres.

Signalons en passant que durant la semaine du 16 octobre 1893, le tragédien Salvini donnait une série de représentations à l'Académie de Musique. Paul Cazeneuve, que nous retrouverons plus tard, faisait à cette occasion sa seconde visite à Montréal, y étant déjà venu en 1889 avec Maude Banks. Ces représentations de Salvini devaient être bien pittoresques ;

l'acteur italien, en effet, ne parlait que sa langue, pendant que la troupe qui l'entourait jouait en anglais !

1894 est l'année de Mounet-Sully.

Accompagné de deux autres artistes de la Comédie-Française, Mmes Segond-Weber et Jane Hading, l'illustre tragédien vint donner *Hamlet, Antigone, Ruy-Blas, Oedipe-Roi, Hernani, Le Cid* et *Andromaque,* durant la semaine du 14 mai, à l'Académie de Musique. Il y eut peu de monde à la première représentation. Un critique attribua cette abstention à la coïncidence d'une soirée patriotique donnée au Monument National pour lancer un mouvement de colonisation. Mais le patriotisme avait dû fatiguer énormément les Montréalais cette fois-là, car il n'y eut pas plus de monde aux autres spectacles de ce répertoire exceptionnel, sauf pour *Hernani.* On préférait évidemment Victor Hugo à Sophocle et à Racine.

La troupe de Mounet-Sully comprenait notamment MM. Segond, Prad, Mallet, Deval, Rémy, Viot, Hermant, Bertin, Mmes Jane Hading, Segond-Weber, Aline Guyon, Rose Thé, vingt-huit artistes en tout : de quoi faire mourir d'effroi nos impresarios d'aujourd'hui, surtout avec un répertoire aussi sévère, et pourtant le public resta chez lui...

Au lendemain de la représentation d'*Andromaque,* on se plaignit vivement que le public montréalais n'eût eu qu'une fois dans la semaine l'occasion d'entendre Mme Segond-Weber. Jane Hading était encore cette fois la beauté-vedette de la troupe. Le tragédien Segond fit une belle carrière à l'Odéon. En 1903 on retrouve son nom dans une distribution d'*Hernani,* à Versailles, avec tout au bas de l'affiche le nom d'un comédien qui débutait alors, sans grand succès : Sacha Guitry.

La semaine précédente, Mme Rhéa (Hortense Barbe-Loret, dite), Bruxelloise celle-là, jouait en anglais à l'Académie *The New Magdalen, Gioconda, Joséphine Impératrice des Français* et *La Dame aux Camélias* devenue *Camille.* Sans réputation dans son pays natal, où son nom demeure inconnu aux auteurs de *l'Histoire du Théâtre Français en Belgique,* ni en France où elle recourut au grand moyen de former sa propre troupe pour tourner en province avec *L'Etrangère,* Rhéa avait cependant

joué en Russie puis en Angleterre et aux Etats-Unis. Elle vint ici à plusieurs reprises, sans doute fortement commanditée puisqu'elle se promenait toujours avec sa propre troupe, réussissant à la longue à se créer une réputation... de beauté, sinon de talent. Elle mourut à Montmorency (France) en 1899.

Le jeune premier de sa troupe, en 1894, s'appelait William-S. (Shakespeare) Hart ; c'était le futur Rio Jim de l'écran silencieux. Celui-ci, avant de jouer tour à tour avec Mme Modjeska, Daniel Bandmann, Julia Arthur puis Rhéa, venait de faire un séjour à Paris, où il racontait avoir fréquenté de préférence la Porte Saint-Martin pour applaudir Jane Hading, et la Comédie-Française pour voir Mounet-Sully, Coquelin et Cécile Sorel... Déjà !

La même semaine, s'installait au théâtre de l'Opéra Français devenu l'Empire, la Compagnie Franco-Canadienne, qui venait de jouer à Québec, et qui comprenait Blanche de la Sablonnière, Mmes Numa et Duclay ; Julien Daoust, Louis Labelle, Brazeau, Meussot et Filion. A l'affiche : *La Justice de Dieu, Don César de Bazan* et *Les Deux Orphelines*. C'est la naissance des troupes de comédiens français, belges et canadiens, qui trouveront plus tard des foyers stables aux Nouveautés, au National et au Canadien-Français.

C'est cette même année que, sous la présidence du futur sénateur L.-O. David, la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal inaugurait le Monument National, destiné à symboliser, au cœur de la métropole, la volonté de survivance française. Le théâtre trouverait l'occasion, tout d'abord avec les Soirées de Famille, de participer à ce louable mouvement patriotique.

De toutes les étoiles du théâtre français qui vinrent au Canada avant 1900, c'est apparemment Réjane qui s'entoura des meilleurs artistes. On trouve en effet, dans la troupe qu'elle présenta à l'Académie de Musique pour la semaine du 27 mai 1895, les noms de Duquesne, Candé, Gildès, Maury, Numès, Rambert, Rhode, Montcharmont, Andrelys, Prévost, Duvelleroy, Jean Kemm, Donnet, Gaillard, Pelio, Courcelles, Darmand, Chotard, Charles, Lebeguinsky, Germain, Leroy, Taillary, André, de Mmes Aimée-Martial, Duluc-Maury, Aimée-

Samuel, Louise Dauville, Marchetti, Darcy, Netza, Marcelle, Ramie, Claudia et René. Trente-six artistes en tout, non plus recrutés au hasard de scène en scène mais venant directement du théâtre du Vaudeville dont ils constituaient la troupe régulière ; ne jouant pas, comme tant de troupes venues précédemment... et depuis, dans des décors de fortune, mais bien dans les décors, avec les costumes et accessoires qui servaient aux représentations parisiennes. Aussi y eut-il foule, et grande satisfaction de toutes parts.

Le répertoire comprenait naturellement *Madame Sans-Gêne,* que Réjane avait créée deux années plus tôt à Paris, ainsi que *Ma Cousine, Divorçons, Sapho* et, pour le samedi soir, en programme spécial, le 4e acte de *Sapho,* un acte de Meilhac, *Lolotte,* les 2e et 3e actes de *Divorçons.*

Réjane (Gabrielle-Charlotte Réju, dite), femme de Porel, alors directeur du Vaudeville après avoir dirigé l'Odéon, était née à Paris le 6 juin 1856. Dès ses débuts, elle avait eu la bonne fortune d'enchanter le public parisien par sa vivacité, son adresse consommée à jouer également le comique et le dramatique, une personnalité bien marquée, faite de charme et de maîtrise de soi. C'est à son intention expresse que Sardou avait écrit *Madame Sans-Gêne,* et c'est sur les instructions de l'auteur qu'Edmond Duquesne quitta la Porte Saint-Martin pour créer le rôle de *Napoléon,* qu'il joua ici au cours de cette tournée.

En décembre, l'impresario américain Augustin Daly présentait à l'Académie la « célèbre comédienne parisienne » Jane May dans une pantomime intitulée *Pygmalion,* musique de Francis Thomé. Cette célébrité ne dépassait pas les distributions du Palais-Royal.

Le 13 janvier 1896, Mme Rhéa, présentée cette fois comme « artiste française », revenait à l'Académie de Musique pour jouer, en anglais toujours, *Joséphine, Impératrice des Français* et *Nell Gwynn.* Les étudiants allèrent l'acclamer en corps, ce qu'ils firent aussi quelques semaines plus tard à l'occasion de la quatrième visite de Sarah Bernhardt. Le 26 février, Sarah revenait en effet à l'Académie avec MM. Darmont, Lacroix,

Chameroy, Jean Dara, Brunière, Ramy, Gérard et Kolb, Mmes Patry, Andrée Canti, Merle, Blanche Boulanger, Berthilde, Moskovite, Gerber et Fournier. Le programme annonçait : « Sarah Bernhardt et sa troupe de la Renaissance ». Mais de tous ces noms, deux ou trois seulement avaient déjà paru aux affiches de ce théâtre. Sarah ne donna cette fois que cinq représentations, du mercredi au samedi soir : *Yzeyl, Tosca, Gismonda, La Dame aux Camélias* et *Adrienne Lecouvreur.*

En mars, une troupe française s'installait au Monument National pour jouer *Napoléon, Les Deux Orphelines,* etc. Cette troupe avait comme vedettes Mmes Cléry et Sylvan, MM. Gilbert, Sylvan, Debrigny et Castel.

Nous voici parvenus à une époque où bien des noms qui nous sont demeurés familiers sortent de l'ombre.

Antoine (Bailly) Godeau peut être considéré, à bien des titres, comme un Canadien. Ce n'est en tout cas qu'une fois établi au Canada, en 1897, qu'il se détermina à faire du théâtre. Né à Paris, il avait suivi des cours de génie civil, avait obtenu son diplôme d'ingénieur en 1889 et fait son service militaire, qu'il quitta avec le grade d'officier de réserve. Entre temps, il avait pris des leçons d'art dramatique avec Maubant et Worms, de la Comédie-Française, professeurs au Conservatoire. Puis, délaissant peu à peu pour le théâtre sa chaire de professeur à l'Association Polytechnique, il suivit assidûment les cours de Maubant et de Marie Laurent. C'est par goût de l'aventure qu'il vint au Canada.

Aucune troupe canadienne régulière n'existait encore à Montréal. Bailly donna donc des cours de mécanique industrielle à l'Association des arts et manufactures, au Monument National, et devint dessinateur (calcul des résistances pour les ponts), à la Dominion Bridge. Mais tout à côté de sa classe, au Monument, un acteur français, Léon Petitjean, faisait jouer *Rocambole.* Le professeur ne put résister à l'invitation de se joindre à ces amateurs. Le spectacle eut du succès, et le nouveau venu en conclut qu'il était temps de fonder une scène permanente. « Je professais sous mon nom de Bailly, naturellement. Lorsque je voulus faire du théâtre, J.-X. (Joson) Perrault,

alors directeur des cours, me dit qu'il vaudrait mieux jouer sous un autre nom. J'avais laissé à Paris un ami intime du nom de Godeau, je lui empruntai son nom. »

C'est ainsi qu'en novembre 1898 — en même temps que s'ouvrait le Her Majesty's destiné aux troupes de langue anglaise — il inaugurait le théâtre des Variétés, installé au-dessus d'un magasin rue Sainte-Catherine près Papineau, avec le concours de Petitjean, Filion et Palmieri. Ce fut sa première aventure de théâtre ; il fut de toutes les autres pendant près d'un demi-siècle, animateur sans cesse sur la brèche, véritable mouche du coche mais le tirant pour de bon, si bien que l'on pourrait risquer à son propos un à peu près : le théâtre montréalais avait attendu Godeau... Petitjean, né en France en 1869, fit partie de toutes les troupes qui, aux environs de 1900, assurèrent l'établissement de nos scènes permanentes. Les deux autres associés, J.-P. Filion et Palmieri, étaient Canadiens. Filion, né en 1871, avait fait son début d'acteur adulte à 18 ans avec la Compagnie Franco-Canadienne ; il devait rester au théâtre National dix-sept ans, soit la durée même de cette scène, passer ensuite de plateau en plateau et finir calmement sa vie comme censeur municipal de théâtre. Joseph-S. Archambault, né à Terrebonne en 1871 aussi, fit son cours classique au collège Saint-Laurent et se destinait au Barreau, mais tenté par le théâtre il débuta aux Variétés, joua un soir *Martyre* de Dennery et en retint le nom de son personnage, Palmieri, comme nom de scène. En 1915, il se retirait à Chambly, patron d'une paisible hôtellerie où son affabilité toute de douceur faisait oublier le traître-type qu'il avait été si longtemps au mélodrame, alors qu'il formait avec Elzéar Hamel et Fred Lombard un trio que le public se plaisait à désigner comme les Trois Poignards ! Aux Variétés, débutait à 15 ans Eugénie Verteuil (Willett), qui fit une longue carrière sur toutes nos scènes avant de se créer une nouvelle popularité à la radio. Chanteuse aussi bien que comédienne, elle forma un temps équipe de duettistes avec Wilfrid Villeray, comique aussi d'origine canadienne.

Le 13 du même mois, Me Elzéar Roy fondait au Monument

National les Soirées de Famille, en complément aux cours d'élocution qui s'y donnaient sous les auspices de la Société St-Jean-Baptiste. La nouvelle du groupement de cette troupe d'amateurs, dont feraient partie des jeunes gens et jeunes filles de bonne famille, avait été annoncée au public réuni au Monument en présence du nouvel archevêque de Montréal, Mgr Paul Bruchési, de ministres fédéraux et provinciaux, de l'élite de la société :

« Ce sera une école où l'on étudiera la déclamation en général, la comédie, le drame et l'opérette, selon les circonstances et le talent des élèves. Cette école, composée naturellement d'élèves des deux sexes, étant pour ainsi dire le vestibule d'un conservatoire, devra nécessairement donner, dans cette salle, une série de représentations publiques, qu'on est convenu d'appeler Soirées de Famille à cause du cachet d'intimité qui les distinguera. (...) L'élève apprendra à affronter la foule, l'interprétation de ses rôles l'aidera à donner plus de grâce à ses mouvements, à rendre ses manières plus souples, à l'orner enfin de ces qualités brillantes, si nécessaires aujourd'hui dans toutes les professions. (...) Le public, de son côté, assistera à de jolies représentations où les meilleures pièces françaises et canadiennes seront interprétées avec goût et avec soin. Il aura sous les yeux des spectacles qui pourront à la fois l'amuser, l'instruire et l'édifier. Il oubliera, nous l'espérons, la route de certains théâtres anglais où l'art est remplacé par l'immoralité, et qui, cependant, recrutent leur clientèle en grande partie parmi les Canadiens-français... »

La pièce de début était *Le Testament de César Girodot ;* pendant trois saisons les Soirées de Famille attirèrent le public avec le répertoire le plus... familier : *Voyage de M. Perrichon, Simon le Voleur, Les Vivacités du Capitaine Tic, Les Crochets du Père Martin, Les Boulinard, Les Petits Oiseaux, Les Deux Sourds* quand ce n'était pas *Les Deux Aveugles* ou *Les Deux Timides, Le Gendre de M. Poirier, Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre, Le Maître de Forges, Le Malade Imaginaire, La Marraine de Charley, les Faux Bonshommes, Martyre, Un*

Chapeau de Paille d'Italie, L'Abbé Constantin, Les Rantzau, Durand et Durand, etc...

C'était tout de même le théâtre reconnu en haut lieu, admis d'utilité publique, sanctionné par le patronage religieux et civil ; on pouvait vraiment espérer, en plus des résultats immédiats, la création d'un courant heureux où l'art dramatique eut pu devenir une sorte de levier dans un sérieux essor culturel. Mais on n'y pratiqua que l'amateurisme le plus élémentaire, avec un répertoire que les théâtres qui allaient essaimer partout donneraient dans le ton professionnel, avec de meilleures garanties de plaire au public.

Mouvement sympathique, à coup sûr, que ces Soirées de Famille qui portaient bien leur nom, où l'on se plaisait à applaudir des parents, des amis, les amis de ses amis, mais d'aucune signification dans la création d'un théâtre national. Pour la jeunesse du temps, il n'est pas contestable que la tentative fût valable ; on y apprit à soigner son langage, on y acquit un certain goût pour la littérature et le théâtre, on s'y prépara à aborder diverses carrières avec un complément de formation : le poète Jean Charbonneau, le très hon. juge en chef Thibaudeau Rinfret, de la Cour Suprême du Canada, Raoul Barré, Rodrigue-H. Duhamel, Ernest Tremblay, l'éminent sociologue et secrétaire général de l'Université de Montréal Edouard Montpetit, le juge Arthur Laramée, Louis Fréchette, Me Alban Germain, Me Arthur Vallée, Me Paul Lacoste, Raoul Dumouchel, Raphaël Ouimet, J.-H. Rainville, Arthur de Martigny, tant d'autres encore parurent aux soirées de famille, avec Mme Chapdelaine, Mlles Idola Saint-Jean, Mary Calder, Blanche Giverny, Clara Reid, Juliette Béliveau surnommée par Louis Fréchette « la petite Sarah » ; ainsi qu'au rayon musique et chant, les Alex Clerck, Edouard Panneton, Frédéric Pelletier, Jos. Saucier, Gustave Comte, Alfred Laliberté, Romain Pelletier, Alice Arcand, Bianca-Lyons, Raoul Duquette, Henri Arnoldi...

Le théâtre amateur, par suite de la rareté des troupes ambulantes hors de centres comme Montréal et Québec, germait

ailleurs. C'était à Hull, après le Cercle dramatique de l'Oeuvre de la jeunesse (1884) et le Cercle dramatique de la Salle (1892), celui qui fondé en 1898 n'hésitait pas à monter des spectacles à nombreuse figuration et multiples tableaux tels que *La Prise de Jérusalem* et *Le Chevalier du Temple,* avec comme principaux artisans Arthur et Jos. Riel, Wilfrid Sanche, J.-E. Bédard, A.-E. Bérubé, Adrien Larocque, Charles Piché ; le Cercle Dramatique de Drummondville, établi en 1897 par J.-A. Duguay ; le Cercle Canadien de Lachine ; le Cercle Dramatique de Longueuil, fondé en 1893 par Ernest Doin, auteur de farces comme *Le Conscrit* et *Le Désespoir de Jocrisse ;* le Cercle des Amateurs que présidait à Nicolet J.-F. Boisvert dès 1882 ; le Cercle Dramatique de St-Jérôme (1894) ; le Cercle des Vieux Amateurs à St-Antoine de Richelieu (1886) ; un grand nombre d'autres qui allaient surgir ici et là en province.

Mais le goût du théâtre, surtout par attachement à la langue française, allait se répandre bien plus loin encore : chez les Franco-Américains, ces Canadiens d'origine française qui déjà depuis plusieurs décades quittaient le sol, subissant l'attrait de l'industrie américaine, et allaient peupler, en y apportant leur langue, leur religion et leurs traditions françaises, certaines régions de la Nouvelle-Angleterre. Le Cercle Dramatique et Littéraire de Suncook, N.H., datait de 1884 ; le Cercle National de Manchester, de 1895 ; le Cercle Littéraire de Woonsocket, R.I., de 1896 ; et il y en aurait d'autres bientôt à Fall River, Mass., à Lewiston dans le Maine, à Meriden dans le Connecticut, en plusieurs autres localités où, encore de nos jours, grâce à ces touchants exemples de fidélité, la langue française reste en usage.

En septembre 1899, le théâtre des Variétés s'annonçait encore « comme le seul théâtre français à Montréal ». La troupe, vouée surtout au mélo genre *Prière des Naufragés,* comprenait Palmieri, Darcy (Ravaux, dit), Horace de Brionne, Godeau, Tardié, DuCastel, Mmes C. de Neville, Germaine Duvernay, B. Verteuil, Rita de Santillanne, Marcelle Ducas, puis Julien Daoust, Wilfrid Villeray, Blanche de la Sablon-

nière et Rhéa (la Canadienne, qu'il ne faut pas confondre avec celle qui visitait alors l'Académie de Musique).

En octobre 1899, s'ouvre le Bijou, qui ne durera guère, avec *La Grâce de Dieu* jouée par Mmes Bérangère et Nozière, MM. Louis Labelle et de Narbonne. Bérangère (Marguerite-Henriette Nozière) n'avait que 15 ans. Elle mourut en août 1901 à l'âge de 17 ans. Elle était la fille de Mme Nozière, qui avait fait ses débuts à Québec l'année précédente et qui joua aux Variétés, à la Renaissance et au National. Le Bijou ferme puis, remis à neuf, rouvre ses portes sous le nom de théâtre de la Renaissance le 17 décembre, avec *Le Forgeron de Châteaudun*. M. Petitjean en est le régisseur, et il a amené avec lui la troupe des Variétés, à laquelle se sont adjoints Mmes L. Petitjean et Saint-André, MM. V. Dubreuil, E. Trouillard, Tougas, Meussot, Gravel, Hedgar et Dubuisson. Ce théâtre était situé à l'angle des rues Saint-Maurice et des Inspecteurs.

Au moment où s'ouvre le siècle nouveau qui sera, selon sir Wilfrid Laurier, premier ministre du Dominion, celui du Canada, la situation théâtrale est en pleine confusion : des salles de spectacle s'ouvrent, se ferment, changent de nom et de direction, les acteurs passent d'une scène à l'autre, mais le théâtre professionnel qui se donne à Montréal est surtout anglais. Cependant les jeunes Montréalais de langue française ont un goût prononcé pour le métier de théâtre, et partout surgissent des comédiens professionnels et amateurs d'origine canadienne, aux Variétés, à la Renaissance, aux Soirées de Famille, au Cercle Ville-Marie, etc.

A ce Cercle, que dirigèrent tour à tour Pierre Champagne de Labriolle, premier chargé de cours à la chaire de littérature française inaugurée grâce au triple concours de Ferdinand Brunetière, de Mgr Bruchési et de M. Colin, P.S.S., à l'Université de Montréal, et son successeur François Laurentie, se groupaient Edouard Montpetit, Théodule Rhéaume, Zéphirin Monté, Aegidius Fauteux, Arthur Vallée, etc. Ceux-là avaient bien compris la mission du théâtre amateur, puisqu'en marge du répertoire de mélodrame qu'exploitaient les scènes régulières, ils familiarisaient le public avec des œuvres comme *Les*

Fourberies de Scapin, Le Légataire Universel et *Le Malade Imaginaire*. Le théâtre de collège, par ailleurs, se spécialisait dans les adaptations pour jeunes gens ; c'est ainsi que *La Fille de Roland,* du pudique Henri de Bornier, devient le *Fils de Ganelon !* Autre exploit : les étudiants de McGill jouaient le *Rudens* de Plaute, en latin.

Déjà l'on avait enregistré des conflits entre critiques et comédiens. Un soir au théâtre Français, une chanteuse d'opérette, Mme Blonville, gifla à tour de bras le critique Horace Saint-Louis, dont une appréciation lui avait souverainement déplu. Cet incident d'entr'acte eut le don d'amuser toute la ville. Le critique giflé, qui était en même temps avocat, eut la galanterie de ne pas traîner la thespienne enflammée devant les tribunaux.

L'événement de l'année, c'est la fondation, sur le site qu'il occupe encore comme cinéma, du National, premier théâtre français construit à Montréal, le dimanche soir 12 août, par une « troupe composée des meilleurs artistes de Montréal ». Cette troupe comprend : Mmes Nozière, Bérangère, Duplessis, Rhéa ; Julien Daoust, fondateur du théâtre, Filion, Louis Labelle, Delanay, Fleury et Luviac. Dès le 9 septembre, Daoust dut transmettre à Georges Gauvreau les destinées du théâtre. En décembre, Ducastel, chanteur de café-concert devenu comique de drame, Hamel, Godeau, qui devait y rester jusqu'en 1916 comme acteur, régisseur général et metteur en scène, Palmieri, Mmes Maurini et Blanche de la Sablonnière, M. et Mme Bouzelli, un couple belge, quittaient les Variétés pour se joindre à la troupe du National.

Julien Daoust avait débuté à 18 ans au Bijou ; il fut l'auteur de près de trente pièces populaires, même en collaboration avec Germain Beaulieu d'une *Passion* qui eut quatre semaines suivies de représentations au Monument National et fut reprise maintes fois par la suite. Elzéar Hamel avait aussi fait longtemps du théâtre amateur, après un début à 11 ans dans *Le Sonneur de St-Paul* avec le Cercle Jacques-Cartier. Il ne devait quitter la scène qu'en 1931.

Qu'avait de *national* ce théâtre ? Son nom, rien de plus,

sauf qu'en jouant en français on contribuait encore à assurer la survivance de la langue. Quant au répertoire, c'était celui en vogue à l'époque, et c'est sa seule excuse, peut-être suffisante après tout. Des pièces tiennent l'affiche deux semaines, comme *Les Trois Mousquetaires, Monte Cristo, Le Maître de Forges ;* on fait aussi un succès de création ou de reprise à *Quo Vadis,* au *Bossu,* à *Carmen,* aux *Pauvres de Paris,* aux *Volontaires de la Loire,* à *Madame Sans-Gêne,* à *La Mendiante de St-Sulpice,* aux *Deux Gosses* et même à *Jeanne d'Arc.* Cazeneuve fit tout de même de son mieux pour encourager nos écrivains à s'occuper de théâtre et à y acquérir de l'expérience, en jouant une cinquantaine de leurs pièces, ce qui était à l'époque fort méritoire, car le public réclamait des menus plus substantiels et boudait les débutants.

En décembre 1900, le théâtre de la Renaissance annonçait le début de Rachel Louys, comédienne parisienne, dans le rôle de Marfa, de *Michel Strogoff ;* Camille Leurs, né à Bruxelles en 1874, débutait au National pour y rester, lui aussi, jusqu'à la fermeture ; les frères Charles et Fleury Delville, duettistes, louaient le Klondyke Music-Hall, angle des rues Ste-Catherine et Montcalm, dont ils faisaient le théâtre Delville pour y donner du drame et de l'opérette. A la Renaissance débutait dans *Monte-Cristo* l'acteur Valhubert, qui avait joué déjà à l'Eldorado et qui entra plus tard au National. Il avait quitté un emploi à la Compagnie des tramways pour satisfaire sa passion du théâtre.

En février 1901, au théâtre Her Majesty's, l'artiste américaine Lotta Linthicum vint se faire entendre dans *Camille,* qu'elle avait déjà joué en français à Paris, pendant qu'à l'Académie de Musique une artiste de langue française réputée aux Etats-Unis, Mme Pilar-Morin, donnait en anglais, avec sa troupe, la comédie *My Cousin.* Au même théâtre, paraissaient Jefferson de Angelis, Marie Dressler et Alison Skipworth, tandis qu'au Majesty's devenu le Proctor's, Joe Keaton, sa femme et son fils Francis, sept ans, le futur Buster Keaton de l'écran, donnaient leur numéro de vaudeville acrobatique.

Puis survint Paul Cazeneuve, en qui Georges Gauvreau

avait trouvé l'homme d'expérience qui devait pendant des années assurer le succès du théâtre National. Cazeneuve, né à Revel (Tarn et Garonne), le 11 mai 1871, était un filleul de Victor Capoul. Après avoir reçu quelques cours de diction de Maubant, il suivit son père à Boston, où celui-ci venait professer à l'université Harvard. Ayant été présenté aux fameux Salvini, père et fils, il étudia avec eux, ainsi qu'avec John-A. Lane, une autorité pour le répertoire shakespearien. Puis il joua aux côtés des Salvini, Rhéa, Edwin Booth, Barrett, Mmes Bower et Modjeska, en plus d'organiser lui-même des tournées à travers l'Amérique. L'impresario Daniel Frohman lui confia ensuite la succession des Salvini, lui fit reprendre leurs rôles dans *The Three Musketeers, Under the Red Robe,* etc.

Le propriétaire du théâtre National l'ayant invité à en prendre la direction artistique, Cazeneuve y débuta le 11 mars avec son adaptation d'un *Faust* dont il donna vingt-huit représentations consécutives, avec un tel succès que l'on compta, paraît-il, 15,000 spectateurs durant la première semaine. Par la suite, il dirigea le Français, où il échoua. Il retourna au National, alla à New York, revint au National, passa au Canadien mais sans retrouver le succès, enfin partit pour Hollywood, où il devint conseiller technique pour les adaptations filmées aux studios Fox. Etant tombé gravement malade, c'est à Montréal qu'il vint se faire soigner. Trois semaines plus tard il repartit sur une civière, et quelques mois après, le 19 juin 1925, on apprenait qu'il était mort à Hollywood. Cazeneuve n'avait plus d'argent, ce fut la célébrité de l'écran silencieux William Farnum qui paya les frais de sa maladie et de son inhumation.

Le 18 mars s'ouvre le théâtre de la Gaieté Française sous la direction de Louis Labelle, et l'on met à l'affiche, comme pièces gaies, *Le Forgeron de Châteaudun, Esclavage et Martyre !* Puis on passe à l'opérette. A la même date, aux Soirées de Famille, le violoniste belge Frantz Jehin-Prume faisait jouer un acte de sa composition, *Si Bémol,* avec Bianca-Lyons dans le premier rôle.

Il faudrait une bonne cinquantaine de pages pour décrire d'année en année, ce qui ne manquerait pas d'engendrer la

Blanche de la Sablonnière

Antony Bailly, dit *papa* Godeau.

Paul Cazeneuve

Germaine Vhéry

A la ville comme à la scène : Edgar Becman.

monotonie, les fortunes et infortunes des nombreuses scènes qui accueillent à cette époque, et jusqu'à la guerre 1914-18, des centaines d'artistes de tous genres qui ne cessent de courir le cachet d'un théâtre à l'autre, la plupart d'entre eux ne faisant parmi nous que de brefs séjours. On se contentera de retenir les noms de ceux qui, soit en s'établissant ici pour un certain nombre d'années, soit en se créant par la suite une réputation sur les grandes scènes de France ou à l'écran, ont encore pour le lecteur une certaine signification. A moins qu'ils n'aient suscité des incidents significatifs du climat particulier à l'époque.

La vie théâtrale était devenue intense, c'était un va-et-vient continu d'acteurs entre les provinces de France et les scènes de Montréal et de Québec ; le public accourait sans se faire prier vers des salles inconfortables où il prenait fort à cœur tout ce qui se passait en scène, attendant même les traîtres à la sortie des artistes pour leur exprimer son mépris en termes non équivoques ; les mises en scène se faisaient dans les conditions les plus difficiles, les plateaux étant petits, avec peu de dégagements et, pour y accéder au petit bonheur, des escaliers ou des couloirs étroits ; la somme de travail abattue de semaine en semaine pour donner une pièce nouvelle tous les huit jours devenait à la longue épuisante, mais il y avait heureusement le souffleur, dont le rôle restait toujours de première importance. Il y avait aussi cette passion du théâtre qui, avant la grande vogue de l'automobile et du cinéma, avant l'avènement de la radio et de la télévision, retenait pour toute une saison un public d'habitués. Ce fut bien, quoi que l'on puisse penser de la qualité de ce qu'on y donnait, l'âge d'or du théâtre à Montréal. Les artistes, comblés de prévenances dès qu'ils plaisaient au public, trouvaient la ville accueillante et, groupés dans le voisinage des rues Sainte-Catherine, Berri, Saint-Hubert, y créaient une vive animation, cernés par la curiosité des petits bourgeois du quartier, mais une curiosité bienveillante, même si elle restait constamment à l'affût de leurs petites histoires sentimentales pour les commenter avec cet air de tout savoir, en propos de l'entr'acte.

« Quand je pense au public d'autrefois... Il est vrai qu'il était plus facile à impressionner. Il venait tôt au théâtre, pour être sûr d'avoir de bonnes places ; il s'entretenait de la pièce, des acteurs... Ah ! dans ce temps-là on travaillait ! Il y avait répétition tous les matins, sauf le lundi et le jeudi, et bien souvent le soir après la représentation. On jouait tous les après-midis et tous les soirs, sauf le vendredi après-midi. Ainsi, le mardi, il y avait répétition de 9 h. 30 à 12 h. 30, représentation l'après-midi et le soir, puis répétition de nuit ; le mercredi, mise en scène ; le jeudi matin, repos ; le vendredi matin, répétition au souffleur ; le samedi matin, répétition, puis dimanche soir la générale. Le nouveau spectacle commençait toujours le lundi soir. »

Evoquant ces souvenirs, J.-P. Filion en gardait encore en 1934 une attendrissante nostalgie. Ah ! oui, l'âge d'or de l'acteur-Acteur : pensez donc, *L'Ami Fritz* d'Erckmann-Chatrian était trop subtil, restait incompris du public... On aimait les sentiments forts, les tirades éloquentes, les apartés menaçants, les mimiques *bien senties,* les longs attendrissements, et l'on y réagissait vigoureusement.

Parmi les nouveaux venus, détachons Louis Soulier, chanteur de café-concert marseillais dont la femme, ex-danseuse des Folies-Bergère, s'installa à demeure à Montréal, entrés tous deux à la Gaieté en même temps que Aramini, lui aussi Montréalais d'adoption ; « le roi des chanteurs comiques » Harmant, engagé au Delville pour un répertoire de vaudevilles et dont la femme, Corse d'origine, fit aussi carrière sous le nom de Rhéa ; M. Dane, qui jouait au Palais-Royal avant de devenir le fondateur de notre « premier théâtre de boulevard », celui des Nouveautés, à l'angle des rues Ste-Catherine et Cadieux.

Au Monument National, les Soirées de Famille, dont l'existence prenait fin le 14 mai 1901, engendraient en novembre un projet beaucoup plus ambitieux avec le lancement de la Comédie-Française du Nouveau Monde, dont on confiait le sort à des artistes français pour les premiers rôles et canadiens pour les seconds emplois. Lucien Prad, déjà venu avec Mounet-Sully en 1894, *sa femme* Ethel, Nicolini, de la troupe de tour-

née de Coquelin en 1893, et Mme Bouzelli prirent en charge la nouvelle entreprise en jouant ici pour la première fois au complet *Cyrano de Bergerac*. L'aventure de Prad et d'Ethel est assez cocasse. Prad avait fait à Paris d'excellents débuts, mais il avait le tort, racontait-il, d'être trop grand d'une tête, de sorte que Coquelin avait nui à sa carrière en refusant de jouer avec lui parce qu'il devait lever... le nez pour lui parler ! Prad alla tenter fortune à Bordeaux, y devint amoureux d'une jeune fille, Ethel, quitta sa femme et son fils, emmena Ethel au Canada en la faisant passer pour sa fille. Mais de France, où l'on avait fini par savoir ce qu'étaient devenus les fuyards, parvint une dénonciation découvrant le pot aux roses, et Prad, dont on se disputait les services dans un bon nombre de couvents et de collèges comme professeur de diction, perdit du coup tous ces engagements.

Le critique Jacques Franc (Emile Bélanger, plus tard fonctionnaire au bureau d'immigration à Paris) faisait écho à l'incident dans la *Presse*. Après s'être moqué un peu des directeurs de théâtres au sujet de leurs promesses souvent fantastiques, de leur soi-disant désintéressement au service de l'art dramatique français, il annonçait que Prad et Ethel avaient été remerciés de leurs services au Monument. Puis, faisant un petit tour d'horizon, il reprochait à Harmant de ne faire que grimaces et ânonnements, de s'attribuer tous les grands rôles, pour lesquels il n'était pas fait, au détriment de Dane, dont « le jeu est académique », et de Cartal qui, bien que négligent dans sa tenue, est digne des premiers emplois ; à Delville de ne jamais savoir ses rôles ; à Delaunay de prodiguer « son sourire idiot et ses sautillements », pour conclure que le sort du théâtre français restait entre les mains de Georges Gauvreau au National et d'Odilon Bastien au Palais-Royal.

Ah ! c'est que l'on commençait à ne plus entendre badinage. Les petites revues de théâtre pullulaient : *Le Théâtre, Le Journal des Théâtres (1902), L'Entr'acte, L'Etincelle, La Vie Artistique, Le Populaire,* tous éphémères, la plupart de simples organes de publicité pour telle ou telle scène. Le *Journal des Théâtres* instaura pour sa part une pratique qui s'est

bien répandue depuis en annonçant qu'à titre de programme du Palais-Royal, il serait désormais vendu deux sous au lieu d'être distribué gratuitement. Dans *Le Théâtre,* cette note témoigne, si l'on peut dire, de la précocité de la censure au Monument National : « Changement de spectacle au dernier moment, au lieu d'*Alphonse* (il s'agit de *Monsieur Alphonse*) de Dumas on nous donne *Le Maître de Forges* d'Ohnet. Le public n'y perd n'y gagne, car les deux œuvres sont toutes deux fort belles. La raison de ce changement, mon Dieu... pourquoi le cacherions-nous, est ni plus ni moins une question de censure. On pourrait cependant faire remarquer qu'après *Frou Frou* il est bien permis de jouer *M. Alphonse,* c'est probablement le nom d'Alphonse qui a effrayé le censeur du « Monument », celui qu'effarouchait jadis le titre *Trois Femmes pour un Mari...* »

La direction du Monument se montra tout de même indulgente pour Prad qui, après avoir été recueilli par les directeurs des Nouveautés, Zénon Fontaine, Gonzalve Désaulniers et Alfred Labelle, pour qui il joua notamment les *Misérables,* fut réadmis sur la scène du boulevard St-Laurent afin d'y donner en mai 1904, en compagnie d'Ethel, une soirée d'adieu à leur bénéfice. Une forte assistance attendait patiemment le lever du rideau. A neuf heures, rien encore. Puis un porte-parole se présenta à l'avant-scène pour annoncer que Dhavrol, aphone, ne pourra pas prêter son concours ; que MM. Fertinel et Darcy, Mmes Devoyod et Rivière annoncent par une lettre collective qu'ils sont retenus ailleurs ; enfin que Prad lui-même n'est pas encore arrivé. Mais le voilà à l'instant, en habit de rue, et il doit incarner Flambeau ! Il raconte, les larmes dans la voix, sa pitoyable histoire. Traqué par un huissier intransigeant, il sort de prison ! Mais il rassure aussitôt les spectateurs : on donnera tout de même l'*Aiglon.* On fera ce qu'on pourra. Ethel, en costume, joue le rôle du duc de Reichstadt, pendant que Prad, en complet, joue Metternich, et que Mlle Lindey, bonne fille, lit le rôle de Flambeau.

Une autre formule de censure prend naissance en 1902, lorsque la direction du théâtre Proctor est poursuivie et condamnée à l'amende, en Cour du recorder, pour violation d'un

règlement municipal interdisant les spectacles le dimanche. Cette mesure donnera lieu pendant des années à d'innombrables contestations dont une tolérance raisonnable aura finalement raison.

Le 15 février, au théâtre du Monument National alors dirigé par Julien Daoust, sont affichés pour la première fois les noms de MM. Rey-Duzil et Valère-Rémy, de Mmes Rose Rey-Duzil et Séraphini. Valère-Rémy était un ténor d'opérette canadien-français qui chanta aussi au parc Sohmer. On donna une soirée-bénéfice pour lui permettre d'aller étudier le chant en France. C'est à cette occasion que l'on trouve pour la première fois en communiqué la formule : « Sachons encourager les nôtres », qui a fait florès depuis...

C'est cette même année que le théâtre des Nouveautés sollicitait le patronage du public sous l'égide de la Société Anonyme des Théâtres, avec cette invite de ton culturel : « Jusqu'ici la plupart des théâtres de Montréal se sont attachés à nous donner du mélodrame et du vaudeville. Ces deux genres et surtout le mélodrame, qui conviennent, en partie, aux goûts et aux penchants de la masse, ne peuvent répondre complètement aux besoins du public cultivé. Nous avons donc décidé d'aborder le grand répertoire. » Ce répertoire, ce sera : *La Dame aux Camélias, Nos Intimes, Le Monde où l'on s'ennuie, La Boule, Sapho, La Comtesse Sarah, Francillon, La Princesse Georges, Antony, Le Médecin malgré Lui, Ruy Blas, Zaza, Le Supplice d'une Femme, Martyre,* etc... M. Dane, entouré de Berton, Emmanuel, Darcy, Tremblay, Morin, Lorrain, de Mmes Clara Dartigny, G. Vasti, Angèle Darcy, Delière, avait commencé avec les *Deux Merles Blancs* de Labiche et une opérette en un acte, *Le Coq en Jupon.* Mais Dane avait dû céder le pas à la Société anonyme, et Gonzalve Désaulniers était allé à Paris engager des artistes, ce qui témoignait d'une nouvelle orientation de notre théâtre, satisfait jusque-là de prendre les comédiens comme ils venaient. Les notices au programme étaient rédigées par Gustave Comte et Frédéric Pelletier. Il y avait orchestre pour les entr'actes et la musique de scène, sous la direction de Ratto Taranto, à qui succéda Henri Miro avec son Trio.

Aux périodes creuses, on affichait deux et même trois spectacles différents pour la semaine ; il n'y avait qu'une matinée, le samedi ; on faisait relâche la Semaine Sainte, avec promesse de *Martyre* pour la semaine de Pâques... Les prix des places étaient de 75 cents à l'orchestre, 50 et 25 au parquet et au balcon, $1 en loge. On donna bientôt au programme des synopsis en anglais, car surtout au gala du mercredi les amateurs de théâtre de langue anglaise se donnaient rendez-vous aux Nouveautés, avec comme chefs de file Martha Allan, la future fondatrice du Montreal Repertory Theatre, et S. Morgan Powell, qui devait pendant tant d'années diriger les rubriques théâtrales du *Montreal Star.*

Bien des artistes passèrent aux Nouveautés, tout comme au National, mais la troupe de sa bonne époque, avec Fernand Kelm comme administrateur de la scène et Darcy comme régisseur, se composait de Fernand Dhavrol, Jean Guiraud, Turcan, Méry, Berton, Frankel, de Mmes Marguerite d'Arbelly, Meissonnier, Gabrielle Jeannin, Clara d'Artigny, Paule Lola et Debruyne. Fernand Dhavrol, qui fit une longue carrière chez nous, avait étudié au Conservatoire de Paris et débuté au Gymnase, où il passa trois années. Après avoir joué en province, il alla, comme administrateur et comédien, passer dix ans en Amérique du Sud, puis vint à Montréal comme grand premier rôle. Le 3 septembre 1904, il devait succéder à Cazeneuve comme directeur artistique du National.

Au 30 juin, lorsque le National clôt sa saison sous la direction Gauvreau-Cazeneuve, c'est la première fois à Montréal qu'un théâtre a donné sans interruption 53 semaines de spectacles. Mais, drôle d'idée, on a commencé à offrir aux spectateurs des « vues animées » (cinéma) entre les 3e et 4e actes des pièces à l'affiche. C'était, comme on sait, introduire le loup dans la bergerie. On y est resté fidèle à la formule populaire, et des auteurs canadiens ont poussé à la roue : Germain Beaulieu avec le drame patriotique *Famille Sans Nom ;* Madeleine Huguenin avec *La Mort de Crémazie* ou *L'Adieu du Poète,* dont la représentation eut pour effet de contrecarrer une campagne d'opinion opposée à l'érection, au Carré St-Louis, du

monument à la mémoire du poète québécois mort en exil au Havre ; Louis Guyon avec *Denis le Patriote ;* et Rodolphe Girard avec *Fleur de Lys,* « drame romantique en cinq actes inspiré par l'héroïsme de Madeleine de Verchères », que jouèrent Cazeneuve, Hamel, Godeau, Soulière, Palmieri, Filion, Mmes Henriette Moret, Rhéa, Audiot et Chapdelaine.

Le colonel Rodolphe Girard participa activement au mouvement théâtral des débuts du siècle, à la fois comme auteur et comme chroniqueur. Après *Fleur de Lys,* ce fut en 1903 un acte intitulé *Le Conscrit Impérial,* au même théâtre ; en 1904, *A la conquête d'un baiser,* trois actes, à la salle Poiré ; en 1907, un acte, *Le Doigt de la Femme,* joué à Ottawa ; en 1921, *Les Ailes Cassées ;* d'autres pièces, *Le Chien d'Or, Corinne* et un *Dialogue sur les Morts,* sont restées en manuscrit.

Les Ailes Cassées, ce sont celles d'un jeune avocat ambitieux qui, après avoir contracté un mariage d'intérêt, devient député puis ministre et aussi vite, pour une sottise de sa femme, redevient Gros-Jean comme devant.

Le Conscrit Impérial met en scène Napoléon Bonaparte déguisé en bourgeois, Gamache, grenadier de la Vieille Garde, et sa petite-fille Reine, le fiancé de celle-ci, Jean d'Arvon, ainsi que le colonel Griffard en rival du précédent. L'acte commence par un monologue de Reine, qui attend son fiancé ; si on le cite ici, ce n'est pas par mauvais esprit, mais pour donner une idée du style et du sentiment de théâtre alors à la mode chez nos débutants en dramaturgie :

Reine — Huit heures et pas encore arrivé !... *(Un roulement de tambour)* Ah ! quand cesseront ces bruits de guerre ? La guerre ! la guerre ! toujours la guerre !... Et pourquoi tout ce sang versé, ces héros massacrés, ces bourgades incendiées, ces villes rasées ?... Je comprends. La France, dit-on, plane au-dessus de toutes les autres nations, comme l'aigle, qui s'élève au-dessus de tous, soutenant de sa prunelle flamboyante les éblouissants rayons du soleil. Rois, empereurs, potentats, califes, tous les monarques du monde se font infimes pour n'être pas broyés entre les serres impériales. Mais à quel prix, grand Dieu ! cette gloire est-elle achetée, et qui paie le plus cher les victoires de

notre glorieuse France ? Nous, pauvres femmes, nous, dont toute la vie est dans le cœur, qui meurt chaque fois que l'ennemi nous enlève un fils, un époux, un père, un frère, un fiancé. Chaque goutte de sang, laissée sur le champ de bataille par nos soldats, est cause que nous pleurons toutes les larmes de nos yeux. Que dis-je ? la vocation, la destinée de la femme n'est-elle pas la souffrance, le sacrifice. J'ai déjà perdu mon père, mon frère, peut-être me prendront-ils aussi mon Jean. Mais qu'importe ! la France est belle, la France est grande ! Vive la France !

Germain Beaulieu, à propos de la *Passion* qu'il fit jouer cette année-là au Monument par Julien Daoust, et qui y attira des milliers de spectateurs, a par ailleurs défini comme suit la conception qu'il se faisait de l'art dramatique : « Exprimer en termes simples et énergiques de grandes idées ; en un mot supprimer un peu de l'idéal littéraire pour le remplacer par des phrases pouvant être comprises par tous, sans pour cela exclure d'un drame ou d'une œuvre, l'action, l'intrigue, le sentiment... » Voici, dans un extrait de son drame en cinq actes *Fascination* dont l'action se passe à Palerme, ce que donnait cette théorie :

Bianca — Madeleine !... C'est donc ici !... Madeleine !... Te voilà donc, là, sous mes pieds, femme qu'il adore jusque par delà la tombe, cadavre qu'il couvre tous les jours de roses nouvelles, néant qu'en pensée il étreint dans ses bras et pour qui, tous les jours, il vient, auprès de moi, s'abîmer dans la contemplation de ton image que je suis !...

Louvigny de Montigny, que le monde du théâtre a mieux connu comme percepteur de droits d'auteurs pour le répertoire de France, fit aussi jouer un acte, *Je vous Aime,* en 1902 au Monument National, *Les Boules de Neige,* trois actes, sur la même scène en 1903, *La Cabane à Sucre,* un acte, au théâtre National en 1904. Mais il aura laissé meilleur souvenir avec les trois évocations folkloriques qu'il a groupées sous le titre de *Bouquet de Mélusine.* Agrémentées de chansons anciennes, ces ballades lyriques intitulées : *l'Ordre de Bon Temps,* qui nous remet dans l'atmosphère du XVII^e^ siècle en compagnie de Champlain, Poutrincourt et Lescarbot, à l'*Abitation* de Port-

Royal ; *Madame de Repentigny et sa Manufacture,* décrivant les origines de l'artisanat en 1705 ; et *Forestiers et Voyageurs,* où un Bostonnais est initié aux coutumes des coureurs des bois, furent créées expressément, et avec un très vif succès, au Festival de Folklore institué en 1928 par le Pacifique Canadien au Château Frontenac. L'auteur avait là la main heureuse, on sentait chez lui le goût de la vulgarisation plaisante, et ces saynettes bien écrites mériteraient les honneurs de reprises de circonstance.

On reconnaîtrait difficilement en l'auteur du drame historique en vers *Amador de la Tour,* joué au Cercle LaSalle de Trois-Rivières en mars 1920, cet Arthur Geoffrion qui, en 1902, déjà en vers, démontrait son tour de main de revuiste avec une comédie intitulée *Pour la Mairie,* où il est naturellement question d'élection :

Et puis quel esclavage,
Cogner à chaque seuil, quémander le suffrage,
Promettre un poste, un parc et des bouts de trottoir,
Fabriquer des discours qu'on démolit le soir,
Faire de l'œil aux uns et des gestes aux autres,
Vous déganter les doigts pour paraître des nôtres,
Donner de l'accolade à la plèbe, aux nigauds,
Et devant des valets, vous échiner le dos...

Quant à la revue elle-même, elle était déjà fort en faveur auprès du public, les précurseurs dans le genre obtenant des succès qui se prolongeaient pendant des semaines : les frères Delville, à la salle Poiré rebaptisée de leur nom et où les Messieurs étaient « priés d'enlever leur chapeau après le lever du rideau », avec en février 1901 *Montréal à la Cloche* et en juin *Montréal-Printemps,* qui comptait dans sa distribution trois interprètes canadiennes-françaises, Mlles Verteuil, Duvernay et Duplessis ; Numa Blès et Lucien Boyer, venus donner aux Nouveautés leur *Tour du Monde en Chantant,* avec *Alonzo Allons-y* et *Paris-Montréal* en 1902.

Le drame patriotique ne perdait cependant rien de son

attrait d'imagerie populaire. Celui de l'hon. L.-O. David intitulé *Le Drapeau de Carillon,* créé en 1903 au Monument National, présentait cette double particularité de n'être pas consacré à la bataille de Carillon mais d'évoquer plutôt les dernières heures de la Nouvelle-France en opposant deux personnages de pur mélodrame, l'un doté de toutes les qualités angéliques, l'autre nettement habité par le Malin. Ce traître est naturellement choisi dans l'entourage de Bigot, qui eut le mauvais goût d'importer au Nouveau-Monde les procédés d'Intendance en cours sous la France monarchiste. Il fait chanter le riche commerçant dont il prétend aimer la fille, fait accuser de trahison celui qu'elle aime et fait assassiner en fin de compte ce Lemoyne de Sérigny, dont on enveloppe la dépouille dans le drapeau qu'il a sauvé au combat et dont Lévis lui a fait cadeau. L'auteur a le mérite, exceptionnel dans ces sortes de tragédies, de se faire le champion de l'entente cordiale en donnant comme sauveteur de Sérigny au siège de Québec et comme défenseur de l'honneur de sa fiancée le fils du général Murray.

Mais la pièce de résistance du répertoire canadien, entre les tourmentes mélodramatiques et les élégances boulevardières importées de Paris, allait être la tragédie en vers de Louis Fréchette *Véronica,* dont la direction des Nouveautés annonçait la création pour le 2 février 1903, en soirée de gala que présiderait le très hon. Sir Wilfrid Laurier. Sir Wilfrid et Lady Laurier n'y assistèrent cependant pas.

CHAPITRE V

ADOLESCENCE AGITÉE, AVEC OU SANS SARAH

Jamais un auteur dramatique canadien n'avait été traité avec autant d'égards, jamais pièce n'avait donné lieu à un tel battage de publicité que cette *Véronica* de Louis Fréchette. On trouva naturellement moyen de mêler Sarah Bernhardt à l'affaire. Le programme de la semaine précédant la création consacrait déjà un long article à l'auteur et à son œuvre. « C'est la première fois, y lisait-on, qu'une pièce canadienne de cette envergure est mise à la scène dans notre pays. Acceptée par acclamation et à l'unanimité par la direction et par les artistes chargés de l'interpréter, elle ne peut manquer de soutenir la réputation que l'auteur s'est créée dans les Lettres. Celui-ci est trop connu pour que nous nous permettions d'apprécier son talent ; ne parlons donc que de la pièce elle-même. Elle fut écrite, il y a cinq ou six ans, à la demande de Mme Sarah Bernhardt (?), dont la tragique histoire de Véronica Cybo avait tenté le génie audacieux ; mais l'auteur et l'interprète ayant toujours été, depuis, séparés par toute la largeur de l'océan (!), le drame n'a jamais été soumis à la grande tragédienne. Et c'est en entendant pour la première fois Mlle D'Arbelly dans un de ses grands rôles que M. Fréchette a eu l'idée de faire produire sa pièce sur un théâtre de Montréal.

« Cette pièce, qui abonde en scènes grandioses et en situations d'une puissante intensité dramatique, est fondée sur une

ancienne chronique florentine du XVII^e siècle, dont voici un résumé : Véronica Cybo, qui appartenait à la famille des princes de Massa, avait épousé un homme plus jeune qu'elle, le duc Jacques de San Giuliano, un grand seigneur frivole, mais très à la mode, et qui, par l'influence de sa femme, devint chambellan du grand duc de Toscane, Ferdinand II. Un jour, la duchesse apprit que son mari avait des relations clandestines avec une femme de Florence renommée pour sa beauté. Prise d'une rage de jalousie à l'italienne, la femme trompée fit venir de Massa trois bravi décidés à exécuter tout ce qu'elle leur commanderait. Ils s'introduisirent la nuit dans la demeure de la maîtresse du duc, l'égorgèrent impitoyablement, la décapitèrent, et apportèrent sa tête à la duchesse Véronica. Le lendemain de l'assassinat, celle-ci fit remettre cette tête sanglante à son mari, dans une corbeille de linge blanc.

« Voilà le thème sur lequel l'auteur a brodé. Ce n'était pas une mince tâche que de rendre sympathique et intéressant ce type de férocité féminine ; mais M. Fréchette est homme d'expérience, et il a su vaincre la difficulté avec la virtuosité d'un maître dramaturge. Quant à ce qui regarde la poésie, les amateurs de beaux vers trouveront que la pièce n'a rien de commun avec la fameuse tragédie du *Monde où l'on s'ennuie.* »

C'était là un sujet bien éloigné, par le milieu où se passe l'action, par le caractère des personnages, par le particularisme de ce tragique adultère, des préoccupations petit-bourgeoises des spectateurs montréalais. Mais, ne pourrait-on en dire autant des classiques, du théâtre romantique ? Le manque de poésie du vers fait penser, plutôt qu'à Hugo, idole de notre auteur, au Coppée de *Pour la Couronne*. Ce n'est pas que Fréchette manque de facilité, au contraire. La rime lui vient tout naturellement, mais on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi il n'a pas écrit en prose des répliques comme celles-ci, auxquelles ne manque pourtant pas un certain accent théâtral :

Le Duc — A ses caprices vains faut-il que je réponde
En reniant ma charge et mon rang dans le monde ?
Faut-il me faire moine, et d'ennui dépérir,

Pour le plaisir de voir sa santé refleurir ?
Rêve-t-elle pour moi la gloire triomphale
D'un Hercule, à trente ans, filant aux pieds d'Omphale ?
Ce qu'elle aime avant tout, dit-elle, c'est la paix ;
Eh bien, dans ce milieu de calme et de respects,
Vénérée à l'égal d'un ange ou d'une reine,
Pourrait-elle envier une paix plus sereine ?
N'a-t-elle pas, unique arbitre en ce palais,
Le droit d'y commander, de choisir ses valets
A sa fantaisie ? oui, témoin ce damné Maure
Qui semble, autour de moi — l'insolent matamore ! —
Vouloir jouer, dans son ridicule attirail,
Le rôle d'un eunuque aux portes d'un sérail.
Enfin, que manque-t-il, en somme, à la Duchesse ?
N'a-t-elle pas son fils, un grand nom, la richesse ?
Des bijoux à foison, et même... un favori ?
San Martino — Il ne lui manque rien, c'est vrai...
que son mari !

Le dialogue-farce des séides et confidents rejoint encore dans le prosaïsme les passages où, par exemple, la Duchesse elle-même, jusque-là si digne dans sa résignation, se laisse aller à l'invective :

Cours-y donc, et laissons,
Devant le juste prix de tant de trahisons,
Pour rire entre ses dents, l'enfer crisper sa gueule !

A l'éloge de Fréchette, il faut dire que sa pièce est, certes, théâtrale, dans le sens plein du mot ; qu'il avait le don de composer dramatiquement une action scénique. Mais il avait en même temps le don du lieu commun, et cette fois-là commit l'erreur de s'introduire dans un monde qui lui était totalement étranger, qu'il n'a imaginé qu'en surface, en lisant les *tragiques* Soumet et Duval, tous deux Alexandre. Ses personnages sont si inébranlablement statiques que l'on se demande ce que le public, après avoir lu la synopsis au programme, pouvait apprendre de neuf sur leur sujet et le sujet.

La direction des Nouveautés avait bien fait les choses, confiant l'interprétation de *Véronica* à ses meilleurs artistes : Guiraud, Dhavrol, Heurion, Darcy, Kelm, Harmant, Turcan, Berton, à Mmes d'Arbelly, Debruyne, avec pour le rôle d'Angiolino, fils de Véronica, la spécialiste de la troupe dans les rôles d'enfant : « la petite Sarah » (Juliette Béliveau). Celle-ci, fort en demande, devait cumuler les rôles, mais lorsqu'elle jouait au National c'était sous le nom de « la petite Eva », le poète-parrain se réservant jalousement l'autre pseudo de sa filleule de théâtre.

L'auteur, regrettant sans doute Sarah, accompagna son envoi de fleurs à Marguerite d'Arbelly de ce compliment mi-figue mi-raisin : « A Madame d'Arbelly, grande artiste quand elle veut », à quoi son héroïne rétorqua : « Remerciements à M. Fréchette, poète quand il peut ».

La pièce obtint le succès de haute estime qu'elle méritait, sans plus. Aussi, en fin de saison, lorsque la troupe reprit pour la semaine du 25 mai les véritables succès de l'année en alternance, *Véronica* brilla-t-elle par son absence, cédant le pas à *La Dame aux Camélias, Denise, Ruy-Blas, Les Misérables, L'Etrangère* et *Sapho.*

« Décidément, le mouvement littéraire est lancé pour de bon », affirmait la direction des Nouveautés en annonçant qu'après *Véronica* une autre pièce d'auteur canadien prendrait l'affiche, en lever de rideau de *Musotte.* Il s'agissait cette fois d'un acte de Gabriel Marchand, avocat et journaliste de St-Jean, fils de ce premier ministre du Québec qui avait eu aussi le goût d'écrire pour la scène. *Le Timide* était un petit marivaudage sans conséquence, sans originalité de sujet, mais bien écrit pour le théâtre : la fille d'un commerçant aime un jeune homme timide mais, destinée à épouser un mathématicien, arbore une toilette tapageuse qui détournera ce calculateur d'une union apparemment coûteuse, et il ne lui restera qu'à déclencher une scène de jalousie pour que l'homme de son choix se décide à « déclarer sa flamme ».

Ne voulant pas être en reste avec les Nouveautés, la direction du Monument National présentait *Les Boules de Neige,*

de Louvigny de Montigny, avec Verteuil dans le rôle de Nini, *Le Conscrit Impérial* de Rodolphe Girard en gala des étudiants en droit, ainsi que *Une de perdue, Deux de retrouvées,* adaptation du roman de Boucherville par les acteurs français Cartal et Delaunay ; tandis que celle du National donnait *Les Ribaud* du Dr Ernest Choquette en collaboration avec Charles ab der Halden, *Hindelang et deLorimier,* 4 actes de Colombine (Eva Circé-Côté), le *Jos. Montferrand* de Guyon, et honorait l'un des acteurs canadiens de la troupe, J.-P. Filion, au point de lui faire jouer deux fois le rôle-titre de *Hamlet* en remplacement de Cazeneuve malade.

Des comédiens universitaires recherchaient l'inédit avec une représentation de *L'Etincelle* et des *Romanesques* donnée par Mlle Idola Saint-Jean au Monument, avec le concours de Blanche Payette, Edouard Montpetit, Athanase David, S. Montet, Arthur Vallée et W. Handfield, ainsi que des musiciens Arthur Laurendeau et Henri Arnoldi pour les entractes. La même année, on relevait parmi les noms d'amateurs ceux de Jos. Archambault, Ernest Tremblay, Pierre Charton, Jos. Filiatrault, Horace Gagné et Fred Barry, alors au Cercle Dramatique National, tandis qu'une jeune fille qui devait faire une longue carrière sur nos diverses scènes, Bella Ouellette, débutait au Monument dans *Le Triomphe de la Croix,* de Julien Daoust.

Au théâtre National, *Le Maître de Forges* servait de début à Mme Jane Bertin. Cette grande coquette de 26 ans, « d'une grande beauté, douée d'un charme troublant, qui appartient à la race des grandes artistes », avait été élève de Marie Laurent et de Paul Mounet.

Le théâtre des Nouveautés rouvrait ses portes sous la direction de Valéry-Heurion, avec *Le Vertige* de Michel Provins joué par une troupe nouvelle comprenant Clotilde Varenne, Marthe Devoyod, grand premier rôle et grande coquette de l'Odéon, sœur de Suzanne Devoyod, de la Comédie-Française, et femme de Jean Guiraud ; Henriette Rivière, Dhavrol, Pierre Laurel, Fertinel, Kelm et Henri Giraud, qui avait fait partie de l'Opéra Français en 1894. Le public montréalais l'aimait

beaucoup ; il le lui rendait bien puisqu'il refusa un engagement à Toulouse pour revenir au Canada. Il avait même épousé une Canadienne, fille de Cléophas Beausoleil, alors maître de postes de la métropole.

Mais voici qu'un critique se fâche et lance ce cri de guerre : « Prière de lire attentivement : — attention !

« Une des causes qui ont paralysé la marche ascendante de l'art chez nous, ça été une critique la plupart du temps peu sérieuse et indifférente ou bien outrageusement complaisante. Artistes et amateurs, tous ont été gâtés et sont devenus tellement chatouilleux, que le moindre conseil, la moindre remarque, a pris les proportions d'un reproche grave, — disons le mot : d'un tombage en règle — et qu'on est venu faire des scènes épouvantables au malheureux journaliste qui avait pourtant choisi ses gants les plus blancs pour dire ce qu'il pensait. En certains cas on a même demandé sa tête à la direction du journal. Une réaction s'impose depuis longtemps, et nous allons y aller bravement, sans plus hésiter. La critique a droit de cité où qu'elle se trouve, pourvu qu'elle soit juste et sans parti pris ; c'est elle qui fait les artistes et non les artistes qui la font. Qu'on s'en souvienne une fois pour toutes ».

C'est que déjà la publicité fait des siennes. A l'Auditorium de Québec, théâtre qui compte exactement 1,164 fauteuils, on prétend qu'à une même représentation 2,000 personnes ont vu le spectacle anglais *The Slave Child of New York,* sorte de précurseur sans doute de notre *Aurore, l'enfant Martyre !* L'agent de publicité assura qu'il n'avait pas tout à fait menti, car les allées avaient été littéralement remplies de spectateurs restés debout. Le chef de police dut intervenir pour régler la discussion, et ce bluff impudent contribua à faire décréter ces règlements de sécurité qui protègent aujourd'hui les habitués de nos théâtres.

L'Académie de Musique continuait à recevoir des troupes de tournée. En janvier 1904, une comédienne-mime réputée, Charlotte Wiehe, originaire de Copenhague et qui avait débuté à Paris lors de l'Exposition universelle de 1900, présentait pendant deux semaines le répertoire qu'elle venait de faire

Les premiers boursiers en art dramatique :

(Photo : Jac-Guy)

Jacques Auger T 1977

Antoinette Giroux

Yvette Mercier-Gouin

Henri Letondal

applaudir à New York : *Tic à Tic, La Main,* mimodrame de son mari, *L'homme aux Poupées,* le *Souper d'adieu de Schnitzler, Gros Chagrin,* de Courteline, *Je ne sais quoi,* de Francis de Croisset, les *Fourberies de Nérine* et *Gringoire,* de Banville, etc. Elle fut suivie de Henry Irving dans *Le Marchand de Venise, The Bells, Louis XI ;* de Forbes Robertson et Gertrude Elliott dans *Hamlet, The Light that Failed...*

Au National Georges Gauvreau, ayant institué un concours de pièces en un acte, avait reçu trente-cinq manuscrits et présentait celles des lauréats en levers de rideau : *Aveugles,* de Loraine et Tremayne, et *Le Repentir,* de Paul Hyssons (J.-Etienne Gauthier, futur greffier de la Cité), 1ers prix ex-aequo ; *Un Arrêt Judicieux,* de Germain Beaulieu, et *Le Fumeur Endiablé,* de Colombine, 2es prix ; *Place à l'Amour,* du poète-avocat ou avocat-poète W.-A. Baker, curieux sans doute de connaître cette joie si recherchée par les rimeurs d'être lus à haute voix et devant un public, mais à qui l'on n'avait accordé qu'un 3e prix, ex-aequo avec *Mariage à la Gaumine,* de Guyon ; *Le Cabinet no 13,* de B. de Ligny, hors concours, *Les Pantins,* de A. Bessette, *Le Pardon du Gentilhomme,* d'Alfred Descarries, *Une Volupté Nouvelle,* de L.-N. Sénécal, *L'envers du Rideau,* de J.-P. Filion, ainsi que, classée hors concours et écourtée pour respecter l'horaire, *La Cabane à Sucre,* de Louvigny de Montigny.

Le 5 septembre, le théâtre des Nouveautés rouvrait en mettant à l'affiche *Snob,* de Gustave Guiches, avec dans les premiers rôles Paul Lefrançais, qui avait été de la création de la pièce en 1897 à la Renaissance de Paris, Jeanne Myriell, Romuald Joubé et Fred Lombard. Ce sont là des débuts importants.

Lefrançais avait fait partie de la troupe de Sarah Bernhardt et de Coquelin, pour leur tournée de 1901 aux Etats-Unis. « C'est l'acteur le plus consommé, l'artiste le plus raffiné qui ait jamais paru sur la scène à Montréal », affirma un critique.

Romuald Joubé, un tragédien qui a fait en France une carrière fort estimable, ne fut guère chanceux à Montréal. Applaudi là-bas à l'Odéon, à la Porte Saint-Martin dans le

Cid, Hernani, Ruy-Blas, Polyeucte, quelque temps aussi à la Comédie-Française et par la suite dans tous les théâtres de plein air de France, il n'en fut pas moins un grand méconnu à Montréal, comme il l'avait été tout d'abord à Paris. Sorti du Conservatoire avec un 1er prix de tragédie, mais ne pouvant trouver aucun engagement, il vint à Montréal jouer pendant deux ans tous les rôles du répertoire classique et contemporain, depuis *Coupeau* de l'Assommoir jusqu'à *Hernani.* Rentré chez lui, près de Cauterets, il songeait sérieusement à renoncer au théâtre, lorsqu'un artiste de la Comédie-Française qui devait y donner une représentation en plein air fit défaut. Joubé s'offrit de le remplacer et obtint un succès énorme qui se répercuta jusqu'à Paris. Engagé par Antoine, il entra à l'Odéon, où commença pour de bon sa carrière française. Il parut dans plusieurs films au temps du silencieux : *Les Travailleurs de la Mer, J'Accuse, Mathias Sandorf, Le Miracle des Loups,* etc. Il devait revenir ici, comme artiste définitivement classé, en octobre 1928.

Au lendemain de son début aux Nouveautés, on dit de lui : « Joli garçon, très chic, M. Joubé a paru produire une bonne impression ». Mais dès le 15 octobre, on annonçait que « M. Joubé, lauréat du Conservatoire de Paris, qui avait conquis tous les suffrages de la presse et du public dans le rôle de Gérald de *La Fille de Roland,* est en difficulté avec le directeur des Nouveautés, qui vient de le résilier ». Il passa au National puis suivit Cazeneuve au Français, mais dégoûté, paraît-il, de la critique et du public, il repartit pour la France.

Frédéric Lombard, qui devait diriger le théâtre Molière de Bruxelles avec Charles Schauten, entrait aux Nouveautés pour jouer les premiers rôles de genre et les compositions. Né au Havre le 2 janvier 1876, il s'était formé sans professeur. Après avoir débuté à Caen dans le rôle d'Eraste du *Légataire Universel,* il était allé jouer à Reims puis avait accompagné Coquelin un peu partout en France.

Après *Snob, L'Evasion* suscita la censure d'un critique : « Cela peut convenir très bien aux Boulevards de Paris, mais le public de Montréal n'est pas mûr pour ce genre de repré-

sentations, et c'est tant mieux ! Nous ne pouvons pas féliciter les Nouveautés de ses deux pièces de début ».

La semaine suivante, on donne une pièce que Jeanne Myriell a créée à Paris, *Marthe,* en même temps que *Serge Panine,* de Ohnet, passe au National. Les deux pièces s'attirent les rigueurs du critique censeur : « Espérons que c'est la dernière pièce du genre qui nous sera donnée par le théâtre National. (...) Nous avons le regret de ne pas pouvoir recommander la pièce que l'on joue cette semaine au théâtre des Nouveautés. Dorénavant, nous a-t-on positivement déclaré, on jouera à ce théâtre des pièces que toutes les familles canadiennes-françaises pourront aller entendre... »

Une année : 1905, qui permet d'entendre tour à tour Réjane et Sarah Bernhardt, d'accueillir une jeune première, Germaine Vhéry, pour plusieurs années l'idole des Montréalais, est incontestablement, au théâtre canadien, une grande année.

Gabrielle Réjane et sa troupe du Vaudeville jouent au théâtre His Majesty's. La semaine commence le lundi 2 janvier avec *Ma Cousine,* et se poursuit avec *Zaza, L'Hirondelle, La Robe Rouge, La Dame aux Camélias, La Passerelle* et *Sapho.* La vedette est encore bien entourée : Camille-Georges Dumény, acteur de premier plan, Berthier, Renoux, Kelm, Monti, Gorieux, Bosman, Duc, Thamin, Dufroy, Mmes Suzanne Avril, Cléry, Jeannin-Kelm, Rose Lion, Deylia, Bernou, Edmond et la petite Baudry.

Le 7 août, le National met à l'affiche *Le Crime d'une Mère,* où paraissent notamment Henri Donnelly, Armand Hauterive, Marcel Neuillet, Mmes Beaufort, Laure Sureau, Germaine Vhéry dans un petit rôle, Glady-Petit, Jane Frederick et Francine Vasse. Mme Vhéry ne fera son véritable début que la semaine suivante dans le premier rôle du *Collier de Diamants.* « Jolie, très vive, dit-on d'elle le lendemain, elle joue avec beaucoup de feu. » Lorsque le 25 novembre, à 22 ans, elle incarne l'*Aiglon* de Rostand, c'est dans tous les journaux un enthousiasme extraordinaire, chez le public un véritable délire, au point que le succès obtenu quelques années plus tard dans le

même rôle par le collégien de Ste-Marie Henri Letondal ne peut même faire oublier le triomphe de Germaine Vhéry !

Née à Paris, Mme Vhéry avait fait ses études au Conservatoire de Paris, classe Paul Mounet, et c'est en suivant l'illustre artiste dans ses tournées qu'elle avait fait ses débuts dans *Ruy-Blas, Hernani, L'Etrangère.* Avec de Féraudy elle avait joué *Blanchette* et *Les Romanesques.* Mais ayant enfreint les règlements du Conservatoire pour accepter un engagement de Marcel Neuillet, alors directeur du Français de Rouen, elle fut rayée des cadres et perdit le 1er prix que l'on anticipait pour elle. L'été précédant sa venue au Canada, elle avait épousé le comédien Fred. Lombard, avec qui elle rentra quelques années plus tard à Bruxelles, mais pour se retirer prématurément de la scène, s'étant toujours promis de ne pas attendre que le succès la trahît pour prendre sa retraite et, au contraire de tant d'autres comédiennes qui disent la même chose, poussant l'originalité jusqu'à tenir sa promesse. Elle est décédée en juillet 1957.

La première « tournée d'adieu » de Sarah la grande, qui débuta au théâtre Français le 27 novembre fut la plus explosive de toutes celles qui l'avaient précédée et la suivirent au Canada. L'artiste avait 61 ans, mais son énergie demeurait indomptable et son charme opérait encore, comme en témoignait Rostand l'année suivante, à l'occasion de la Journée Sarah Bernhardt :

> En ce temps sans beauté, seule encor tu nous restes,
> Sachant descendre, pâle, un grand escalier clair,
> Ceindre un bandeau, porter un lis, brandir un fer,
> Reine de l'Attitude et Princesse des Gestes !

Son répertoire comprenait *La Sorcière,* de Sardou, *La Dame aux Camélias* (annoncée sous le titre *Camille), Adrienne Lecouvreur, Angelo,* de Hugo, *La Tosca, Fedora, La Femme de Claude* et *Phèdre.* La troupe comprenait notamment de Max et Decœur, ainsi que Mlle MacLean, une ancienne Montréalaise. On sait la magnifique carrière fournie en France par ces

deux comédiens, notamment par Edouard-Alexandre Max, dit de Max, l'éminent tragédien qui joua tour à tour à l'Odéon, au théâtre Antoine, à la Porte Saint-Martin et à la Comédie-Française.

La condamnation du répertoire par l'archevêque de Montréal, Mgr Bruchési, suivie de peu par celle de l'archevêque de Québec, Mgr Bégin, ne dut prendre personne par surprise, bien qu'il y ait lieu de s'étonner que *La Sorcière,* particulièrement visée dans la lettre pastorale, eût été donnée déjà, sans être interdite, durant la semaine du 2 mai 1904 au théâtre des Nouveautés. Il est vrai que la direction, se sachant sur un terrain glissant, avait pris ses précautions en se mettant à couvert dans le programme de la semaine précédente. On y lisait, en justification de la Sainte Inquisition... et de Sardou : « Ce qui ressort de l'épisode de ces temps tourmentés que représente la dernière œuvre de Sardou, c'est que le cardinal Ximenès, grand inquisiteur, n'était pas, son devoir accompli, inaccessible à la pitié. C'est ainsi que tous ses efforts tendent avec succès à sauver du supplice encouru don Enrique de Pallacios, un chrétien qui s'est laissé prendre aux charmes de Zoraya la Sorcière.

« Ce fait, s'il n'est pas rigoureusement historique, établit du moins avec exactitude l'indulgence pitoyable dont le Saint-Office usait à l'occasion envers les égarés et détruit ainsi l'idée faussement répandue de son implacabilité irréductible.

« Pour bien marquer la générosité du mouvement du cardinal, Sardou a dû assombrir le tableau ; mais les intelligents spectateurs ne verront là qu'un procédé antithétique, d'un effet puissant et seul capable de donner un élan dramatique à la pièce qui, sans cela, ne présenterait qu'un intérêt médiocre.

« *La Sorcière* est une œuvre grandiose dont le caractère imposant ne peut être apprécié que par des spectateurs érudits, qualité propre à l'élite qui constitue les habitués des Nouveautés. »

Sarah, si mince fut-elle, n'échappa pas aussi impunément à la surveillance de l'archevêque : « Nous prenons le théâtre tel qu'il existe, tel que nous l'avons aujourd'hui à Montréal,

écrivait Mgr Bruchési ; que ceux qui le fréquentent soient sincères ; qu'ils nous disent qu'ils en sont jamais sortis meilleurs... Presque toutes les pièces des répertoires français se jouent ici, les unes après les autres. Celles qu'on n'osait pas offrir il y a quelques années, pour ne pas effrayer notre population « simple et timorée », comme l'on disait, on les donne maintenant sans crainte, sans scrupule, sans la moindre coupure.

« La triste éducation du peuple a été faite graduellement et telle actrice dont Nous ne voudrions pas prononcer le nom, n'a-t-elle pas, il y a quelques mois à peine, répété ici les scènes ignobles dont elle est coutumière ailleurs ? »

La colère de Sarah fit écho par toute la ville, attisée encore, bien que *La Sorcière* eût été présentée devant une salle absolument bondée, par l'attitude de la critique : « Notre devoir est de protester contre le drame qui est la représentation d'une scène odieuse où l'on voit un cardinal et des religieux se servir du parjure... pour condamner au bûcher... *La Sorcière* est une triste thèse qui est de nature à faire haïr le clergé et qui n'a pas sa place chez nous. C'est pourquoi nous avons cordialement détesté la pièce, malgré le génie de Sarah Bernhardt ».

Dans le journal de Tardivel, *La Vérité,* publié à Québec, un éditorialiste écrivait : « Sarah ne joue en Amérique que des pièces de troisième ordre, parce qu'elle nous juge incapables d'apprécier les autres ». Le rédacteur s'appuyait sur une citation d'Adolphe Brisson qui avait parlé de pièces d'exportation fabriquées par Sardou, et il reprochait aux journaux et en particulier à la critique dramatique leur aplatissement devant la tragédienne. Dans un autre article du mois de décembre, *La Vérité* rappelait la mise en garde de Mgr Bruchési, rapportait d'après les journaux montréalais que des centaines de personnes avaient dû rester debout à la représentation de *La Sorcière* et citait *Le Canada* au banc d'infamie pour avoir donné la liste de « quelques-uns des spectateurs parmi lesquels des magistrats, comme Sir Alexandre Lacoste, MM. Baby et Robidoux, des hommes politiques comme MM. Rodolphe Forget, J.-P.-B. Casgrain, P.-E. Leblanc, Rodolphe Lemieux, député

provincial de Gaspé, F.-D. Monk, Bruneau, Décarie, des échevins, etc. » Après avoir dénoncé « ce mélodrame qui insulte à toutes nos traditions et à toutes nos croyances », le journaliste ajoutait : « (...) et la présence à cette soirée, au lendemain de l'intervention de Mgr Bruchési, d'hommes politiques et de magistrats en vue qui, pour un certain nombre, y ont conduit leurs femmes et leurs filles, est un autre document que feront bien de méditer tous ceux que préoccupe notre situation morale. »

La mention de ces noms et d'autres dans le journal du matin ne manquait du reste pas de malice, car il était de notoriété publique que plusieurs notables de la ville, en signe de respect et de soumission envers leur archevêque, lui avaient fait parvenir leurs billets, tout en s'assurant auprès de la direction du Français que leurs places leur seraient réservées. Dans une nouvelle lettre publiée par les journaux, Mgr Bruchési exprimait son affliction de n'avoir pas été obéi par un grand nombre de citoyens : « Mais un journal français du matin a voulu faire davantage (que de la réclame à des pièces jugées condamnables) et après avoir publié notre lettre pastorale, s'est permis de donner une longue liste des citoyens remarqués au théâtre ! Des protestations qui nous ont été adressées nous ont fait voir que cette liste contenait les noms de familles entières des plus honorables, et dont pas un membre n'avait assisté au spectacle. » L'archevêque terminait sa lettre par un avertissement sévère aux autres théâtres de Montréal.

C'est à Québec que Sarah Bernhardt, au cours d'une interview, donna libre cours à ses sentiments. L'*Evénement* du 5 décembre 1905 apportait à ses lecteurs cette bombe qui fit sursauter tout le Canada français. La rencontre avec les journalistes donna, en résumé, ceci :

« — Québec, ah ! oui, c'est une belle ville, très belle... et le Canada aussi est un beau pays !... Mais je ne comprends rien à votre population. Vous avez des Canadiens-anglais, des Canadiens-irlandais, des Canadiens-français, des Canadiens-Iroquois ! Mais voulez-vous me dire pourquoi vous vous appelez des Canadiens-français ? Des Français, vous autres ! Mais

pourquoi ?... Vous avez à peine une goutte de sang français dans les veines !...

Ici, M. Ulric Barthe, journaliste, voulut risquer une observation mais la comédienne ne lui en donna pas le temps. Elle parlait avec une volubilité et une passion débordantes.

— Vous avez un beau pays, mais c'est tout ! Depuis 25 ans, l'agriculture peut-être a prospéré, mais le reste ? Vous n'avez pas de peintres, vous n'avez pas de littérateurs, vous n'avez pas de sculpteurs, vous n'avez pas de poètes... Fréchette peut-être et un autre jeune.. Mais sapristi, vous n'avez pas d'hommes, vous n'avez pas d'hommes ! ! !

— Nous avons Sir Wilfrid Laurier, interrompit M. Barthe.

— Laurier ? Laurier ?... De fait, j'en ai entendu parler un peu hier par quelqu'un qui était ici. Avez-vous une idée au moins ?

— Il est difficile de juger un pays avec ses nerfs, voulut faire remarquer M. Barthe. Mais l'hystérique comédienne n'attendit point. Elle parlait toujours...

— C'est à vous les journalistes, et à la jeunesse étudiante, à préparer l'avenir et à former le goût et les mœurs d'un pays. Mais les étudiants !...

— Mais le clergé a fait beaucoup pour les Canadiens-français, observe un autre.

— Je suppose, reprit narquoisement la comédienne... Vous lui devez ce progrès en arrière qui vous fait ressembler à la Turquie. »

Pauvres Turcs !... Quant aux Québécois, ils prirent fort à cœur les propos de Sarah, que celle-ci désavoua du reste aussitôt par la voix de son administrateur de tournée. La représentation du soir se passa sans incident, mais le lendemain des manifestants escortèrent Sarah du Château Frontenac à la gare. Une légende qui a la vie dure courut les agences de presse, prétendant que les étudiants de Laval avaient lancé des œufs et des tomates le long du parcours. Si c'est vraiment l'intention qui compte, il faut bien admettre la culpabilité des étudiants, mais de fait l'artiste fut fort bien protégée par la police et seule l'insulte « A bas la Juive ! » l'atteignit. Sarah

quitta le pays après avoir été reçue chez le gouverneur général et avec les excuses de Sir Wilfrid Laurier.

L'année 1906 fut plus calme. C'est pourtant celle où Lord Grey, gouverneur général du Canada, organisa un Festival dramatique national auquel il conviait tous les groupements d'acteurs amateurs du Dominion, aussi bien français qu'anglais. Deux trophées étaient en jeu, l'un pour le théâtre, l'autre pour la musique. Ce concours dura cinq ans ; il eut lieu deux fois à Ottawa, puis à Montréal, Toronto et Winnipeg. La première année, aucun groupement de langue française n'y voulut participer. Mais en 1907, A.-E. Charron, dessinateur au ministère des Travaux Publics à Ottawa, constitua une troupe d'amateurs qui présenta *Gringoire* et fut classée en troisième place par un jury composé d'hommes de théâtre américains.

C'est aussi l'année où le cinéma se lança dans sa grande offensive. En janvier 1906, L.-Ernest Ouimet, électricien aux services techniques du théâtre National, s'installa à la salle Poiré (le cinéma Canadien d'aujourd'hui), la rebaptisa Ouimetoscope et en fit le premier cinéma régulier de Montréal. Il donnait aussi des « vues animées » au Parc Sohmer ainsi que, pendant les entractes, au théâtre National, et il avait obtenu l'exclusivité de distribution des films français au Canada. Le programme était bilingue, en ce sens que les films étaient commentés en même temps que *pianotés,* avec, en échange de bons procédés, une attraction scénique à l'entracte, ce qui ne manquait pas d'ironie car les directeurs de théâtre trouvaient la nouvelle invention plutôt drôle sans encore en redouter la concurrence. Les prix d'admission étaient de dix et quinze cents. Le premier programme, présenté le 28 mai 1906, comportait vingt courts métrages : *Le Voleur de Bicyclettes* (pré-de Sica), *Le Bain de l'Eléphant Sacré, La Lettre d'Amour, Le Voleur Surpris, Du Socialisme au Nihilisme, Les Grandes Manœuvres,* etc.

Après Fernand Dhavrol et Germaine Vhéry, l'acteur en demeure parmi nous pour plusieurs saisons qui mérita à tous égards l'attachement des Montréalais est Gustave Scheler, qui

était fils d'un directeur de théâtre de Genève. Il était déjà venu en Amérique mais non au Canada, dans la troupe Sarah-Coquelin qui visita les Etats-Unis en 1901. Depuis dix ans au théâtre de Sarah, il avait joué l'*Aiglon, Les Mauvais Bergers, Tosca,* etc., puis après un séjour à l'Ambigu, avait fait des tournées en France. Arrivé à Montréal le 22 décembre 1905, il débuta au National le 1er janvier 1906 dans *Haine et Amour.* « Le jeune artiste a conquis d'emblée la faveur du public, lisait-on le lendemain, et la journée d'hier a été pour lui un véritable triomphe. » Par ailleurs, Godeau écrivit un jour que « Scheler fut l'artiste le plus complet que nous ayons eu à Montréal, non seulement parmi les troupes sédentaires, mais aussi dans les troupes de passage. Il fut pendant près de quinze ans l'idole de Montréal. Son jeu était sobre, sincère, naturel. » Scheler est décédé à Paris, le 21 mai 1929, sans avoir trouvé en France la vogue dont il jouissait parmi nous.

En mars, aux côtés de Clara Dartigny dans *Les Cloches de Corneville* au Bijou, se distingue le jeune ténor Albert Roberval, que l'on devait pendant des années voir au pupitre de la Société Canadienne d'Opérette ; Darcy et Victor Perny, ainsi que Mme Hélène Gondy rentrent aux Nouveautés que l'on désigne comme *notre Comédie-Française,* avant le Chanteclerc, le Stella et tant d'autres...; et Mme Yvette Guilbert chante au His Majesty's.

Mais le 30 avril, le théâtre des Nouveautés ferme ses portes, et il faut l'intervention d'un mécène pour empêcher qu'il ne soit vendu par autorité de justice. Dès cette chaude alerte passée, son directeur artistique, Jean Prévost, s'empresse d'aller à Paris engager des comédiens pour une nouvelle saison qui s'ouvrira le 3 septembre. Il en ramène entre autres Eugène Lassalle, qui débutera dans *Le Juif Polonais,* rôle de Mathis, où il a été comparé, dit-on, à l'illustre Irving. On dit aussi qu'il ne pourra rester que deux mois, devant rentrer à Paris pour y faire une importante création. Il a joué à l'Ambigu, à la Renaissance, au Théâtre de la Nature de Champigny, en Turquie, Russie, Roumanie, Perse, d'où il a rapporté des décorations.

L'ouverture de la saison 1906-07 reste surtout mémorable par l'offensive inusitée que déclencha la critique avec cet avertissement du 1er septembre :

« Un public nombreux fréquente les différents théâtres de la métropole et paie de ce fait un montant fort considérable aux directeurs de ces entreprises artistiques. Le public a besoin d'être renseigné et protégé. (...) Jusqu'ici la *Presse* s'est toujours montrée fort indulgente. (...) Il importe cependant d'avoir maintenant une critique juste, impartiale. (...) Elle ne se laissera influencer par aucune sollicitation intéressée. »

Dès le samedi suivant, le sport commence : « La Direction du théâtre des Nouveautés annonce pour la semaine prochaine *Le Bercail* d'Henry Bernstein. Cette pièce, comme tant d'autres de la jeune école, repose sur l'adultère. C'est là l'information que nous trouvons dans la réclame qu'on nous transmet. Si cette information est vraie, nous nous réservons de dénoncer ce genre de pièces dont on a trop souvent régalé (sic) notre public par le passé ». Le mardi 11, le critique constate que, malgré la réclame : « La troupe des Nouveautés est inférieure à celle de l'année dernière, si l'on excepte M. Lassalle, qui a de grands talents pour le mélodrame, mais dont la réputation a été surfaite tout de même. » Et à propos du National : « La troupe de cette année est plus « homogène », (le mot, alors dans toute sa nouveauté, est guillemeté) ». Puis une pointe à l'adresse de Cazeneuve, qui poussait loin la manie des retouches : « Il faut protester contre les textes émondés, contre un X ou un Z refaisant les chefs-d'œuvre. N'a-t-on pas entendu un interprète de *Monte-Cristo* dire gravement : — Quand Dantès a été mort ! Une direction ne se moque pas ainsi du public. » Mais tout de suite après, au sujet du *Bercail,* contradiction flagrante :

« Ce n'est pas une pièce où l'on puisse mener sa sœur ou sa fille... Il y a en particulier, au 2ème acte, une scène qu'on aurait pu remanier avec avantage ; on a cru sans doute qu'il valait mieux respecter l'auteur que le spectateur !...

Enfin, c'est la charge contre le bluff : « Etre au théâtre de Sarah Bernhardt, avoir joué à côté de Sarah Bernhardt, pour

ceux qui sont chargés de la réclame, c'est tout ce qu'il faut pour sacrer grande artiste une actrice très ordinaire. Ce n'est pas notre avis. Nous avons vu à côté de Sarah Bernhardt, à Montréal, l'année dernière, des cabotines fanées, dont les beaux jours ont été courts, même au Palais-Royal de la rue Lagauchetière... Jouer avec Sarah Bernhardt ne prouve donc rien, la grande tragédienne s'entourant en général, pour mieux paraître, d'artistes inférieurs ou d'un talent médiocre. Que l'on cesse donc de blaguer le public avec cette barnumesque réclame ! »

On imagine ce qu'une telle campagne suscita de potins et de fureurs. Les directeurs de théâtres se dirent persécutés, des artistes des Nouveautés furent renvoyés en France pour insuffisance. Eugène Lassalle, venu pour deux mois, signait son engagement pour l'année, puis devenait directeur artistique des Nouveautés. En décembre, alors qu'un *Napoléon* tenait l'affiche en même temps au National et aux Nouveautés, le ton de la critique changeait radicalement. On ne lisait plus que des litanies de ce genre : « L'inimitable Prévost, le joyeux Tanières, la délicieuse Mme Bienfait, l'excellente Mme Villac, la gracieuse Mme Harmant... » Toute la lyre, quoi ! La terrible offensive lancée en septembre s'était éteinte de sa belle mort...

L'année ne devait pas se terminer sans l'apparition d'une revenante qui devenait vraiment importune, alors que Nance O'Neill jouait au Majesty's, après Alla Nazimova dans *Bella Dona, la Sorcière* de Sardou, mais cette fois en anglais.

Les aventures du théâtre des Nouveautés se poursuivirent en 1907, avec l'annonce du début de Rose Syma dans *La Rafale* de Bernstein pour la semaine de Pâques. Isabelle Chambon, dite Rose Syma, avait obtenu un 2e prix de comédie au Conservatoire et, après un début à l'Odéon dans *Le Philosophe sans le Savoir,* avait joué tout le répertoire et créé *La Mer, Les Deux Sœurs,* etc. Frappé d'interdiction par lettre pastorale de l'archevêque de Montréal, le théâtre dut faire relâche. Rose Syma débuta le 8 dans *La Tosca,* où elle obtint un vif succès. Dès le 27 avril, cependant, elle faisait ses adieux aux Montréalais. On lut, à propos de la nouvelle censure, des excuses dans les journaux. « On avait laissé entendre que *La Rafale*

serait supprimée et que l'on jouerait *L'Aiglon.* Si nous avions soupçonné que le théâtre des Nouveautés était interdit d'une façon générale, nous n'aurions rien publié. » On allait désormais se prémunir contre les lettres pastorales pour la Semaine Sainte ou celle de Pâques en jouant, par exemple, *Athalie,* ce qui permettait du moins au public d'entendre de temps à autre un classique. *Napoléon... L'Aiglon...* un *Roi de Rome* que jouent au Théâtre Populaire de Québec Germaine Duvernay, Julien Daoust, Bella Ouellette, Jean Bouzelli, M. et Mme J.-R. Tremblay : le héros naguère honni est devenu la grande attraction de nos scènes populaires.

Par ailleurs, le théâtre des Nouveautés, à son tour, succombait à l'attrait de la nouveauté et l'on y annonçait que tous les dimanches, après-midi et soir, il y aurait « vues animées par le Cinématographe, avec chansons et sélections d'opérettes illustrées par les artistes de la troupe. »

Deux nouveaux venus débutaient cette année-là à Montréal que l'on retrouverait plus tard sur d'autres scènes : Paul Marcel, qui devait diriger les spectacles français de l'Académie de Musique, engagé par les Nouveautés au Théâtre des Arts de Bordeaux ; et Georges Colin, qui débuta au National dans *La Bohême* et dont on déclare « le choix très heureux. » Né à Paris en 1880, se destinant d'abord au Barreau, Colin avait été élève de Paul Mounet et avait débuté aux côtés de Denis d'Inès au théâtre de Belleville. Cette fois il passa deux ans au Canada, après quoi il alla à Anvers (deux ans), en Russie, où il passa sept ans, au Japon, puis créa à Paris *La Passerelle, Mon Homme, La Danseuse Rouge,* etc. Il est revenu plusieurs fois à Montréal, notamment avec Marcelle Géniat en 1932 et avec une troupe qu'il dirigeait en 1933.

Au théâtre amateur, le Cercle dramatique Jacques-Cartier se réorganisait en annonçant qu'il ne présenterait que des pièces inédites. « Nous ne saurions trop le féliciter de poursuivre ce but, écrivait un chroniqueur : donner un peu d'inédit. Il y a assez longtemps qu'on nous sert des adaptations de McGown et les comédies de Doin ; ces vieilleries ont fait les délices de deux générations, il nous semble que c'est suffisant. »

Les troupes de tournée anglaises et américaines allaient désormais disposer de deux autres théâtres bien aménagés et équipés pour les accueillir au Canada : à Toronto, le Royal Alexandra, ainsi baptisé pour honorer la reine ; à Montréal, le Bennett (Orphéum d'aujourd'hui), qui s'ouvre le 9 août. Ses 2,407 sièges ne sont pas destinés d'abord aux fervents de Shakespeare ou de Molière, mais aux amateurs de music-hall, c'est-à-dire au vaudeville américain « advanced and refined. »

C'est cette même année que le tragédien Eugène Lassalle fondait le Conservatoire auquel il donnait son nom, encouragé par un privilège exceptionnel : non seulement le patronage mais aussi une subvention du gouvernement de la province de Québec dirigé par Sir Lomer Gouin.

En mars et avril 1908, un concours institué sur l'île de Montréal, à l'intention expresse des amateurs de langue française, faisait s'affronter au théâtre National dix-huit Cercles et Associations. Pendant trois semaines, chaque soir, un groupe différent disposait de la scène avant la représentation régulière de la troupe que dirigeait Paul Cazeneuve. Et l'on joua chaque soir devant une salle comble.

Le Comité d'organisation se composait d'Antoine Godeau, alors régisseur du National, de Paul Cazeneuve, Georges-H. Robert, qui avait eu l'idée de cette initiative, Lorenzo Prince et Fred Lombard. Le jury comprenait Joseph-G.-W. McGown, président, Germain Beaulieu, Louis Guyon, Antoine Godeau, Louvigny de Montigny, Mmes Madeleine Huguenin et Jules Laberge. Un jury composé des directeurs de chaque groupe concurrent leur était adjoint. On allouait 25 points respectivement pour la diction, la mise en scène, l'action scénique et le maintien.

Dix-huit groupements se présentèrent au concours : l'Etendard, la Gaieté Française, le groupe Mélançon, le Cercle athlétique et littéraire canadien-français, le Cercle Jacques-Cartier, le Cercle dramatique des Artisans canadiens-français du quartier Saint-Denis, le Concordat, le Cercle littéraire Saint-Henri, le Cercle dramatique national canadien-français, le Cercle Saint-Georges, le Cercle Saint-Jean-Baptiste, le Cercle des

jeunes gens catholiques de Saint-Jacques, le Cercle Littéraire Melpomène, les Associations de Sainte-Brigide, Dramatique et Littéraire de Montréal, la Lyre et le Conservatoire d'art dramatique. Leur acte respectif servait chaque soir de lever de rideau au spectacle régulier. Le répertoire comportait : *Ut Dièse, Le Reliquaire, Nuits de la Seine, L'Expiation, Mains de Singe, Le Major Tactic, Les Deux Gosses, Le Crime de Maltaverne, Jean le Maudit, Les Trois Billets, Le Commissaire est bon Enfant, Le Poignard,* etc. On faisait beaucoup, comme on voit, dans le mélo et le vaudeville, dont c'était encore l'âge d'or.

Le concours avait été organisé par le journal *La Patrie,* qui en donnait chaque jour un compte rendu détaillé. Un jour, le chroniqueur chargé de suivre les représentations rectifiait en ces termes une erreur dans la mise en page de ses vignettes : « Afin de ne pas induire en erreur la postérité, qui refera l'histoire de ce concours dramatique, nous rétablissons les deux légendes ». Merci !

Des noms de concurrents pris au hasard : à tout seigneur, tout honneur, Camillien Houde, passé depuis sur une autre scène, Conrad Gauthier, Paul Coutlée, Paul-Emile Leblanc, X. Narbonne, J.-V. Pagé, Jean et Bernard Mélançon, Jos.-Paul Lamarche, Hector Charland, J.-A. Leclaire.

Le chroniqueur avait fort à faire. Aussi ne faut-il pas s'étonner que la lassitude et l'embarras de trouver chaque jour de nouveaux superlatifs lui aient fait écrire des phrases comme celle-ci : « Les réparties faites avec saillie, les jeux de scène habilement conduits ont fort bien rendu le caractère du vieux roublard de la campagne qui finit par avoir l'avantage sur les Parisiens ». Ailleurs, il exalte l'utilité du concours en ces termes : « Il faut développer chez tous nos jeunes gens cet amour de la littérature française, il faut développer chez eux ce talent qui est inné dans l'âme de tous nos Canadiens-français, mais qui a besoin d'être excité, d'être préparé pour se révéler et s'exercer. » Passage à rapprocher de celui où le journaliste énumère les auteurs en honneur à la bibliothèque du Cercle athlétique et littéraire canadien : « Xavier de Monté-

pin (en tête !), Anaïs Segalas, Pierre Sales, Fortuné de Boisrobey, Pierre Zaccone, Louis Noir, Paul Féval, Henri Conscience, Henri Ardel, etc. »

Le concours fut fertile en incidents de toute sorte, comme en témoigne cet entrefilet enivrant : « Nous recevons une lettre de M. Albert McCaughan, le secrétaire du Cercle dramatique national canadien-français, nous informant qu'un certain « quidam », sous l'influence des vapeurs alcooliques et se trouvant assis au milieu des membres dudit Cercle, s'était permis, lundi soir, des réflexions déplacées et malsonnantes à l'égard des acteurs en scène ». On lit ailleurs que tel Cercle n'aurait pu participer au concours en mettant tous ses moyens en œuvre s'il n'avait reçu l'appui de maints souscripteurs, nommément Lord Strathcona, Sir Wilfrid Laurier, l'hon. Raymond Préfontaine, l'hon. Sydney Fisher, l'hon. Trefflé Berthiaume, l'hon. Amédée Robitaille, l'hon. L.-O. David, S.H. le maire Hormisdas Laporte, MM. L.-J. Tarte, Georges Gauvreau, S.-D. Vallières et autres.

Le 3 avril, risque inévitable : « La pièce qui sera donnée ce soir par le Conservatoire d'art dramatique canadien est cette délicieuse petite comédie en un acte de Lambert Thiboust et Siraudin, *Les Femmes qui Pleurent.* Comme il est impossible de jouer cette pièce sans le concours du talent féminin, nous aurons le plaisir d'applaudir ce soir, et pour la première fois depuis l'ouverture du concours, de jeunes actrices canadiennes-françaises. »

On continuait à adapter les textes « à la mode de chez nous ». Ainsi le cercle l'Etendard présentait comme pièce de concours « la comédie bien connue de Jules Renard (adaptation de M. McGown) intitulée *Un habit par la Fenêtre ;* la scène se passe dans un salon donnant sur un jardin, à Montréal ! » Ce bon Jules Renard, que n'est-il venu écornifler cette fois-là au National !

Le 8 avril, on joua « une pièce canadienne, écrite par un Canadien et jouée par des Canadiens ». Il s'agissait de *La Mascarade Manquée,* de Napoléon Lafortune, sorte de *Marraine de Charley,* reprise depuis aux Veillées du Bon Vieux Temps de

Conrad Gauthier. Sous le pseudonyme de Nap. Tellier, le père de l'abbé Ambroise fit jouer un autre acte comique intitulé *Monsieur Letapeur.* La suite des articles nous apprend que le Cercle Melpomène se proposait « de ne jouer dans l'avenir que des pièces de sa composition », et V.-V. des Marais, gérant du Cercle, annonçait la création des *Chevaliers de la Nuit,* de Robert le Démoniaque (parent, sans doute, de Robert le Diable) et de *Métamorphoses* »... L'épreuve s'accompagnait de la distribution de coupons de popularité ; les membres de chaque cercle faisaient une cabale active parmi leurs amis pour les emmener au théâtre les applaudir.

Enfin, le résultat du concours fut proclamé le 29 avril. Le Cercle littéraire Saint-Henri arrivait en tête pour sa représentation du 4e tableau des *Deux Gosses,* de Pierre Decourcelle, et recevait en récompense un drapeau tricolore ornementé des masques de la tragédie, de la comédie et de la musique. Neuf groupements se partagèrent les autres prix.

La troupe du National comprenait une jeune fille du nom de Laura Lussier, qui semble bien avoir été la première des nôtres à aller faire à Paris un séjour d'études en art dramatique — 10 mois ! — ; elle était la tante d'Yvonne Lussier, devenue au cinéma Fifi Dorsay.

L'événement théâtral de l'année est son plus spectaculaire : le pageant présenté sur les Plaines d'Abraham en célébration du troisième centenaire de Québec et qui en anime les rues de la façon la plus pittoresque, avec ses milliers de personnages et de figurants du 17e siècle armés de mousquets, de hallebardes et de drapeaux fleurdelisés. Les scènes montréalaises commencent à battre de l'aile ; on assistera bientôt à la disparition du théâtre des Nouveautés. C'est d'ailleurs, par toute la ville une épidémie monstrueuse de « scopes » et de « graphes » : Ouimetoscope, Nationoscope, Vitoscope, Readoscope, Rochonoscope, Mont-royaloscope, Bodet-o-scope et, ancêtre du cinéma de Paris, le Parigraphe ! Un commentateur de films, Alex Silvio, fait la joie des spectateurs avec ses savoureuses narrations d'idylles échevelées, ses trouvailles de *moralités* et de préceptes avant-coureurs de nos impayables Courriers du Cœur.

Le théâtre des Nouveautés aura tout juste eu le temps d'accorder les honneurs de sa scène à un acte agréable du Dr Lenoblet du Plessis, *Secret Professionnel,* lorsqu'il termine sa carrière avec *Le Duel* d'Henri Lavedan, durant la semaine du 19 mai. La troupe s'égaille : quelques acteurs rentrent à Paris ou passeront au National, d'autres entrent au café-concert Parisiana (65 est, rue Sainte-Catherine), qui se transportera en septembre à la salle des Nouveautés. Celle-ci aura fait son temps comme théâtre de comédie française, mais on y donnera encore des spectacles divers, même en chinois !

Quant au théâtre de langue anglaise, on y voyait notamment ces années-là, sur la scène du His Majesty's, May Robson et Lillian Russel, celle-ci dans *Wildfire,* comédie musicale d'un Canadien-anglais, Georges Hobart ; Grace Georges dans *A Woman's Way ;* Robert Mantell dans *Le Marchand de Venise* et *Richard III ;* De Wolfe Hopper dans *A Matinee Idol ;* et Billy Burke, la future femme de Florenz Ziegfeld, au théâtre Bennett.

L'année 1909 est peu fertile, si l'on excepte la venue de jeunes acteurs qui devaient éventuellement s'installer définitivement au Canada et la tentative de Paul Marcel de supplanter le théâtre anglais par le théâtre français à l'Académie de Musique.

Le 26 avril, au National, encore une reprise de revue (on avait redonné l'année précédente *Montréal à la Cloche),* ce qui démontre bien que le genre était toujours en faveur : celle de *Ohé ! Ohé ! Françoise !* qui a déjà eu trente-six représentations consécutives, et dont l'auteur est Ernest Tremblay. On y voit dans le premier rôle Thérèse d'Orgeval, qui devait quitter la scène en 1922 et le monde en 1924, pour entrer au Monastère Notre-Dame-des-Anges de Lennoxville, où l'on faisait savoir que le 14 juillet Sœur d'Orgeval chanterait *La Marseillaise.*

Le 16 août, le National rouvre ses portes avec *La Belle Gabrielle.* Comme nouveaux artistes, la troupe compte Mme Meurville, Mlle de Sorel, MM. Person-Dumaine, Faguy et Pierre Durand.

Le lendemain on lit que Mme Meurville « est la plus majestueuse Gabrielle que l'on pouvait rêver », que M. Person-Dumaine « possède un magnifique organe et connaît à fond son métier », enfin que M. Pierre Durand « a une voix vibrante et de la tenue ». Il y a un bon mot aussi, la semaine suivante, pour la petite Marthe Godeau (Thiéry), qui n'en était déjà plus à ses débuts sur la scène dans les rôles d'enfant.

Pierre Durand avait fait un peu de théâtre en Bretagne avant de se faire apprécier au Monument National (notamment en Joad d'*Athalie*), d'où il passa au National et remplaça Pierre Laurel à pied levé dans *Cyrano*, pour jouer par la suite sur toutes nos scènes.

Le 6 septembre, Paul Marcel fait de l'Académie de Musique La Comédie-Française de Montréal, avec une troupe composée de Mmes Claude Ritter, Marcelle Roussillon, Jeanne Kosta, Georgette Delaunay, d'Anvers, Valérie Schuler, de Liége, S. Girmel, Sarah Maurice, de MM. Emile Rouvière, Léon Cosset, Fischel, Alazet, du Caire, Fleury et Victor Francen. La troupe reçoit un excellent accueil. On loue particulièrement le charme et la souplesse de jeu de Mme Ritter, son naturel parfait et sa grâce. A l'occasion des pièces qui suivent : *Les Femmes qui Pleurent, Gringoire, Denise, Les Francs-Maçons, Arsène Lupin, Divorçons*, etc., M. Rouvière est « simplement merveilleux » ; Mme Schuler est « très juste, très noble » ; M. Cosset, a « une parfaite aisance » ; M. Alazet a « un talent mobile » ; bref, tout va bien. Puis tout à coup l'enthousiasme baisse : on appelle le lundi « le soir du souffleur » ; M. Paul Marcel a mal compris son rôle de Marèze dans *La Massière* et a obtenu « un succès de fou rire dont nous ne le félicitons pas » ; enfin, on reproche à la troupe de ne pas donner les nouveautés qu'avait annoncées son directeur.

Et que dit-on de Victor Francen, qui débutait alors ? Peu de chose : à son début dans *L'Amour Veille*, il « joue avec naturel le rôle de Tartarin » ; dans *Divorçons*, « ses gestes sont plutôt empruntés, et l'expression de sa physionomie est celle d'un ébahissement insolite » ; dans *La Rivale*, « il fait

honneur à son rôle » ; puis on observe qu'il fait des progrès tous les jours... Le célèbre acteur de la scène et de l'écran a écrit lui-même du reste : « Après un court séjour théâtral à Montréal, je regagnai Paris. Il me restait beaucoup à apprendre. Je croyais au Conservatoire. J'y crois encore. De ma part ce n'est pas un mérite sans élégance ; car, lors du concours d'entrée, je fus nettement recalé. »

Durant les semaines des 13 et 20 septembre, la troupe de l'Académie ne joue que des pièces en un acte, afin de laisser la scène pour le reste de la soirée à la Loïe Fuller et à ses Muses.

Le 4 octobre, deux nouveaux venus débutent au National, Mme Maloue et M. Paul Gury, connu aussi sous son nom de Loïc LeGouriadec, dont il signe ses pièces. Il devait diriger le National de 1918 à 1923. On lui prête de belles qualités, et Mme Maloue passe pour une fine comédienne, dans *Marie Stuart*.

Pendant que les « poulaillers » des théâtres français deviennent peu à peu des endroits de tout repos, ceux des théâtres anglais se transforment en champs-clos où sévissent bruyamment les étudiants de McGill. « Le soir de McGill » au Majesty's donne lieu, le 20 octobre, à un échange de « rosseries les plus inconvenantes, au lancement de haricots et de pois sur la scène », à tel point que la troupe qui joue *Prima Donna,* avec Fritzi Scheff et Mme Vérande en vedette, doit interrompre plusieurs scènes et couper même des airs entiers. Cette manifestation dut être sans doute trop violente, ce qui ne nous empêchera pas de regretter ces « soirs McGill » et ces « soirs Laval », auxquels le « poulailler » n'a pas survécu...

L'année a laissé sa marque sur un autre plan, l'économie théâtrale. C'est en 1909 que le gouvernement institua la *taxe d'amusement,* sous forme de Sou du Pauvre recueilli en des troncs installés près du contrôle et destiné aux œuvres de charité. En 1925, un amendement adopté en faveur de l'aide aux hôpitaux devait porter cet impôt à 10% du prix du billet ; un autre amendement intervint en 1941 avec une surtaxe de 25%

sur le 10%, soit une taxe totale de 12 1/2%. Insuffisant à satisfaire à la fois aux exigences légitimes des institutions de secours et des hôpitaux, tout en grevant déraisonnablement les entreprises artistiques au point d'en compromettre même l'existence, cet impôt a rapporté, pour l'année fiscale mai 1956-mai 1957, la somme de $2,039.356.59.

CHAPITRE VI

DU BOULEVARD DU CRIME AU BOULEVARD

Des difficultés d'un autre ordre, qui s'étendent à toute l'Amérique, vont en 1910 freiner sérieusement l'essor du théâtre au Canada. C'est d'abord le théâtre de tournée affecté par l'augmentation de frais de toute sorte : les cachets de vedettes deviennent de plus en plus élevés, ce qui a pour résultat, au grand mécontentement du public, de les encadrer d'acteurs médiocres ; le coût de production porte à des économies déplorables au rayon de la mise en scène ; la hausse des prix de transport limite l'étendue et la fréquence de la décentralisation. On serait porté à croire que cet état de choses nouveau, touchant surtout le théâtre anglais et le théâtre américain, va favoriser les scènes de langue française. Mais il ne faut pas oublier que le Canada demeure tributaire des Etats-Unis pour les engagements de grands artistes européens.

Il y a, surtout, le cinéma, dont on a ri d'abord et qui devient un concurrent redoutable : les circuits de production, de distribution et d'exploitation se constituent, raflent les salles disponibles et, tout en conservant leurs scènes pour le partage du programme entre films et attractions de music-hall, en refusent la location aux troupes de théâtre.

En février, l'assistance aux représentations de l'Académie de Musique diminuant de façon alarmante, Paul Marcel décide d'y réduire les prix d'admission. Cette mesure fait remonter un peu la cote du théâtre. Mais le public se montre moins

satisfait de la réduction de l'orchestre, qui joue aux entractes, de vingt-cinq à neuf musiciens. Il n'est pas en faveur des économies de deux côtés à la fois. Autre mécompte : sur représentations de Mgr Bruchési, on renonce à une *Passion* qui eut assuré de bonnes recettes ; on y substitue *Le Maître de Forges,* bouche-trou d'usage courant. Mais le public connaît déjà son Ohnet aussi bien que les acteurs. Paul Marcel ne s'en détermine pas moins à prolonger la saison jusqu'à la démolition de l'Académie.

Le 19 mars, c'est le baisser de rideau final, devant une salle comble, sur le dénouement tragique de *La Tosca.* A l'avant-scène, Paul Marcel fait en ces termes les adieux de la troupe au public : « Nous autres, les derniers de l'Académie, nous partons ! Comme de bons marins ne quittent leur vaisseau qu'au moment où il coule, nous sommes restés jusqu'à la dernière minute sur cette scène si brillante et où tant de célébrités françaises et anglaises nous ont précédés. Demain le pic des démolisseurs jettera par terre ce temple de l'Art qui a vu revivre tant de chefs-d'œuvre. Dans peu de mois le tumulte des affaires régnera à sa place, étourdissant, faisant naître l'oubli ; la profanation sera complète ! Cependant, mes camarades et moi nous nous rappellerons toujours vos applaudissements, et j'espère revenir avec eux en cueillir de nouveaux sur une autre scène. »

« Et la foule, rapporte un témoin, s'en est allée lentement, triste un peu, tandis que l'orchestre martelait les notes angoissantes de la *Marche funèbre* de Chopin. »

Ailleurs, le vaudeville et la comédie bouffe restent florissants. Le 15 août, le National annonce sa réouverture, se targuant d'être désormais le seul théâtre français de Montréal. Son histoire est déjà imposante : il a vu défiler sur sa scène plus de 150 artistes français et a présenté, en 405 semaines de représentations, plus de 300 pièces de tous genres.

Durant les semaines des 11 et 20 avril, se fait entendre sur la scène du His Majesty's le French Opera de la Nouvelle-Orléans dans un Festival d'œuvres chantées en français, au cours de douze soirées et quatre matinées. La troupe est dirigée

par Jules Layolle et comprend quelques artistes qui seront ultérieurement engagés par la Montreal Opera Company, tels Huberty et Cargue, aux côtés d'Escalais, Zocchi, Jenny Allard, de Mlles Mea et Rolland. Le répertoire est composé de *Manon, Le Trouvère, La Favorite, Lakmé, Cavalleria Rusticana, Paillasse, La Traviata, La Fille du Régiment* suivie du ballet de Delibes *Coppelia* avec Mlle Fabris, *Les Huguenots, La Juive, Faust, La Navarraise, Hansel et Gretel,* dont c'est la première représentation à Montréal, *Carmen, Roméo et Juliette, Mignon.*

Cette visite mérite d'être signalée, même si elle est hors de notre propos, parce qu'elle sert de préambule à la plus importante tentative d'implanter l'opéra de façon continue et permanente à Montréal. Le 31 octobre débutait au Majesty's la Montreal Opera Company, dont le colonel F.-S. Meighen devait presque seul assumer les frais pendant deux saisons complètes, avec Albert Clerk-Jeannotte comme directeur artistique, C.-O. Lamontagne comme administrateur, Egide Jacchia comme chef d'orchestre et Wilfrid Pelletier, qui a seize ans, comme chef des chœurs. Cette première saison de six semaines s'ouvrit par *La Tosca,* avec Simone Rivière dans le rôle-titre, et le 10 décembre était soirée de gala à l'occasion de la première apparition locale d'Edmond Clément en des Grieux.

La scène du Princess accueillait de son côté le réputé comédien anglais Albert Chevallier ; Nazimova dans *Maison de Poupée* et *Passion Flower ;* William Faversham dans *Herod ;* George Arliss en Septimus dans *When Two Write History.*

Tout n'allait pas aussi bien qu'on l'avait prévu au Conservatoire Lassalle, où éclatait un schisme aux rebondissements imprévus. Des élèves dissidents, se plaignant que la direction négligeât d'observer les règlements sur la garantie desquels le gouvernement provincial avait accordé un octroi annuel, se groupèrent autour de l'acteur Philippe Dutet, venu aux Nouveautés puis engagé par Eugène Lassalle, pour constituer la Compagnie d'Art Dramatique. Accusé d'avoir organisé une loterie, à vrai dire une tombola autorisée au préalable par les autorités, Lassalle dut comparaître en Cour, sans dommage du reste, et put maintenir le Conservatoire, où se formèrent

notamment pour la scène Albert (Simard) Duquesne, Antoinette et Germaine Giroux, Henri (Poitras) Dauvilliers ; dont suivirent également les cours Pierre Durand, Paul Gury, tant d'autres acteurs depuis, sans oublier des personnalités politiques comme l'hon. sénateur Léon-Mercier Gouin et Camillien Houde. Quant aux rebelles, Paul Coutlée, J.-Armand Leclaire, Duquesne, Albert Savard, l'ex-petite Sarah Juliette Béliveau entre autres, ils réussirent à soutenir quelque temps leur Compagnie en jouant surtout des classiques, effaçant ainsi l'un de leurs principaux griefs contre le Conservatoire, et quelques pièces d'auteurs canadiens.

Le 23 janvier 1911, Sarah Bernhardt était de retour à Montréal et présentait au Majesty's *L'Aiglon, La Dame aux Camélias, Le Procès de Jeanne d'Arc, La Tosca,* ainsi que *La Femme X,* pièce substituée à *La Sorcière* annoncée d'abord mais dont Sarah n'avait pu oublier l'accueil lors de sa précédente visite. C'est d'ailleurs *La Femme X* qui, avec *L'Aiglon,* attira les plus grandes foules. La pièce de Bisson était encore au programme lors du retour de Sarah, en juin de la même année, avec *Sœur Béatrice,* de Maeterlinck, et *Jean-Marie,* de Theuriet. Sa troupe, dans les deux circonstances, comprenait Decœur, Deneubourg, Maxudian, Durozat, Lou Tellegen, Mmes Seylor, Boulanger, Duc, MacLean, Desroches, Thomas et Laurent.

Maxudian tourna de nombreux films silencieux, notamment *Elizabeth, Reine d'Angleterre,* la première production française que la Paramount présenta aux Etats-Unis. Lou Tellegen (d'origine hollandaise : *Isidor-Louis-Bernard van Dammeler)* s'est suicidé à Los Angeles le 29 octobre 1934. On l'avait vu pour la dernière fois à Montréal lors de l'aventure du Théâtre des Arts (Gayety — Mayfair — Radio Cité — La Comédie Canadienne), alors qu'il avait joué *L'Epervier* et d'autres pièces avec une actrice suisse, Hedda Koppé, comme protagoniste. Il parut aussi à l'écran silencieux, alors qu'il était le mari de Géraldine Farrar, dans *La Femme et le Pantin, Flame of the Desert, Blind Youth,* etc.

Les seuls autres spectacles dignes de mention, en cette

année peu marquante, sont : au National le 20 novembre, *Roger la Honte* avec début d'Antoinette et de Germaine Giroux (rôles de la petite Suzanne et du petit Raymond) ; *Disraeli,* avec Arliss, *The Gamblers,* avec Jane Cowl, au Princess ; les *Ballets* de Mikhail Mordkin à l'Aréna ; *Faust,* avec Jeanne Maubourg en Siebel, et *Martha,* par la troupe du Metropolitan Opera au Majesty's ; enfin — un classique ! — *Le Cid,* avec Paul Marcel, au Monument.

1912 est aussi une année creuse, bien que les scènes demeurent encore nombreuses dans une ville qui a dépassé les 450,000 âmes : le His Majesty's (2,000 sièges), le Français (3,100), le Royal (1,500), le National, le Royal, le Princess, l'Orphéum, dont l'une des premières vedettes de passage est Olga Petrova, au pseudo russe choisi pour impressionner les cinéphiles américains ; le Monument, les Nouveautés ressuscitées, l'Empire, où se produit une troupe dite d'Arthur Tremblay, le Parisiana, avec la troupe de J.-P. Villeraie, le Nationoscope, où débute Paul Desmarteau, le Gayety enfin qui s'ouvre pour entreprendre une carrière tourmentée dans le spectacle bouffe, dit burlesque américain.

Pour la semaine du 13 mai, la direction du Majesty's présente deux films français importants : *La Dame aux Camélias* et *Madame Sans-Gêne,* dont les vedettes sont respectivement Sarah Bernhardt et Réjane.

Lorsque le National rouvre ses portes sous la direction artistique de Fernand Dhavrol avec *Le Désastre* (Antoinette Sabrier), le 5 août, la troupe compte plusieurs artistes nouveaux pour encadrer Mmes Vhéry et Devoyod, MM. Scheler, Filion, Lombard et Mallet. Les débutants sont Jeanne Demons, Berthe Briant, Lily Taldy et Lucienne Degraves, Maurice Pelletier, Armand Brain, Armand Robi et Auguste Chanot.

Jeanne Demons, présentée comme la meilleure ingénue qui fût encore venue à Montréal, avait débuté au théâtre dans des rôles d'enfant. Après avoir chanté l'opérette, elle avait fait plusieurs saisons au théâtre Montparnasse et joué au théâtre Antoine. Passée des rôles d'ingénue aux jeunes premiers rôles puis aux grands premiers rôles, elle est demeurée parmi nous,

se faisant apprécier tour à tour sur les scènes du National, du Canadien, du Chanteclerc, du Family, du Saint-Denis, de l'Impérial de Québec et du Stella.

Le 1er décembre, on entend dans *Hérodiade* (rôle d'Hérode), à la Montreal Opera Company, le baryton Jean Riddez qui viendra plus tard vivre à Montréal et dont deux des filles, Sita et Miarka, le suivront dans la carrière de théâtre, mais comme comédiennes. C'est aussi avec cette compagnie lyrique que débuta pour de bon, après l'échec de la troupe pour laquelle il avait été engagé à Marseille, le ténor d'opérette et comédien Emile Julliany.

A l'affiche du Princess, pour la semaine du 1er janvier 1913, resplendit le nom de la célèbre Gaby Deslys, qui y paraît dans un spectacle somptueux intitulé *The Whirl of Society,* avec Al Jolson comme partenaire. « Ce n'est ni une danseuse ni une artiste extraordinaire, fait observer un critique ; elle ne possède que peu de voix et d'une justesse douteuse... mais elle porte des costumes d'une richesse et d'une magnificence inouïes ».

En avril, ont lieu deux concerts au Nationoscope, au profit de l'Association Amicale des Artistes lyriques et dramatiques, première et vaine tentative d'unir et de faire fraterniser acteurs et chanteurs. Son utilité, pourtant, était évidente, comme en témoignent les fréquentes soirées-bénéfices au profit d'acteurs qui prennent leur retraite, tels M. et Mme Louis Soulier quelques mois plus tard. La scène canadienne avait déjà ses vétérans !

Au cours de mai, passent en grande nouveauté des « vues parlantes » du Kinétophone Edison à l'Impérial, qui à l'occasion accueillera des troupes de théâtre entre ses spectacles de cinéma-music-hall. En juillet, le Nationoscope devient le Canadien-Français, avec Julien Daoust comme directeur. Le 4 août, débute la 14e saison du National avec de nouveaux artistes, dont Lydie Robert, Josette Noggi, Pierre Cauvin et Auguste Cercy. Comme Josette Noggi et Pierre Cauvin, celui-ci jouant du monocle comme un Lord, Lydie Robert passa plusieurs années parmi nous. Puis en 1927, elle revint avec la troupe

Dorziat-Mauloy, et en décembre 1930 au Théâtre des Arts. Auguste Cercy, né à Paris, avait débuté à l'Alhambra de Bruxelles, pour jouer ensuite un peu partout en province française et aux colonies. La guerre devait le rappeler en France ; blessé en Argonne, il fut recueilli par les Allemands et passa trois ans en captivité. A son retour ici, il créa *Les Dopés* et *Le Mortel Baiser,* de Paul Gury, retourna en France et au Maroc, puis en 1926 s'établit définitivement à Montréal, où il est décédé il y a quelques années.

Une jeune artiste que d'après un vague critique belge on compare d'avance à Sarah Bernhardt, Léa Ellen, débute au Canadien le 27 septembre 1913 en Marguerite Gautier, en même temps que Albert Duquesne en Armand Duval. Né à Baie St-Paul, décédé en 1957 après avoir paru sur toutes les scènes fixes et de tournée, Duquesne fut de plus l'associé de Fred Barry à la direction de plusieurs troupes, au Family, au Chanteclerc, au Stella, avant de poursuivre sa carrière à la radio et en télévision.

Cette année, qui marque la disparition d'un autre théâtre, le Royal de la rue Côté, se termine sur la venue d'une vedette à sensation, Evelyn Nesbitt, héroïne involontaire d'un drame passionnel qui donnait alors lieu à New York à un procès dont le film *The Girl in the Red Velvet Swing* a décrit les péripéties ; et sur la visite, sûrement plus mémorable, d'Anna Pavlova au Majesty's.

En 1914, Blanche Yorska s'installe pour deux semaines d'avril au Majesty's, entourée de sa troupe de la French Drama Society de New York. Cette artiste, née Comtesse Venturini et fille d'un ancien consul russe à Paris, avait été recommandée à Lucien Bonheur, président de la French Drama Society, à la fois par Sarah Bernhardt, Gabriele d'Annunzio et Henry Bataille. Celui-ci précisait que le talent de la Comtesse Venturini se prêtait spécialement « aux rôles de femmes où, à la ligne physique, s'adjoignent des originalités ou des particularités un peu sauvages ou un peu étranges... »

Elle avait joué au théâtre de Sarah Bernhardt, à l'Odéon, au Royal de Bruxelles et, à New York, en français et en

anglais. Au Majesty's, sa série de spectacles comportait notamment *Le Voleur, La Rafale, La Dame aux Camélias, La Gioconda, La Vierge Folle* et *Phèdre.* A la suite du *Voleur,* un critique estima que Mme Yorska était une artiste très vibrante, mais dont la volubilité était excessive. Il rendait hommage à la maîtrise de José Ruben et à la pointe d'émotion qu'il prêtait à son interprétation. « Le reste de la troupe, ajoutait-il, est excellent comme attitude, démarche et gestes... quand ils ne parlent pas, sauf Mme Jeanne Farnès... » Puis, après avoir cité Lucien Auvray, Henri Verneuil, André Loir et Mlle Defrance, il se demandait quelle pouvait bien être, à cause de son accent singulier, la nationalité de Francis Gaillard... Le début avait été plutôt faible ; la qualité des spectacles s'améliora cependant, mais devant un auditoire de plus en plus réduit chaque jour.

En juillet, Lombard annonçait de Paris l'engagement pour le National « d'un jeune 1er rôle qui recevra un salaire formidable ». Il s'agissait de Charles Schauten, du théâtre Réjane, qui débuta le 3 août dans *Le Refuge,* de Dario Nicodemi. Il se montra aussitôt digne de la recommandation de Réjane elle-même, auprès de qui il avait incarné le Napoléon de *Madame Sans-Gêne* en tournée d'Orient, et fut acclamé comme un artiste consommé. Il jouait en Turquie lorsque, a-t-il raconté, « à côté de ma loge, où je passais un justaucorps, j'entends des voix. Un de mes camarades parlait d'un contrat qu'un impresario lui proposait au Canada et qu'il ne pouvait accepter. Ce bon ami venait de se marier, et il n'estimait pas que sa lune de miel pût être américaine. Je n'avais pas les mêmes raisons de ne pas traverser l'eau. Comme j'avais retenu le nom de l'impresario — il s'appelait Lombard, et ce nom devait être heureusement ensuite uni au mien — je lui écris à Montréal. La place était libre, mais dure à tenir. Dame ! trois ans de contrat et des journées pleines, matinées et soirées ! Je vous ai dit que j'étais jeune, donc audacieux. Lombard me répond, me demande des conditions, puis veut que je réduise mes prétentions. Je m'y refuse. Frappé de mon insistance, il accepte, rentre à Paris pour signer le contrat et m'emmène au Canada. »

Le contrat au National expiré, Schauten et Lombard s'établirent comme co-directeurs du Canadien-Français, fondèrent l'Alliance Artistique, puis promenèrent *Les Avariés* de Brieux à travers toute la province et jusqu'à New York. A ce propos, l'extrait suivant des Souvenirs de Schauten évoqués lors de la célébration de ses 25 ans de théâtre en 1935, alors qu'il dirigeait depuis cinq ans le Molière de Bruxelles et revenait à Montréal sur la scène du Stella, ne manque pas d'intérêt : « On voulait jouer *Les Avariés,* de Brieux. Vous ne connaissez pas le Canada. Il y régnait alors une réserve pudibonde qui avait fait interdire cette pièce, pourtant moralisatrice. J'ai pensé que l'expérience avait peut-être changé les idées et je suis allé voir l'évêque, Mgr Brouchezy (sic). Je lui ai expliqué mon point de vue. Il m'a compris. « Jouez la pièce, m'a-t-il dit. Je ne vous donne pas l'autorisation officielle, mais je vous promets qu'on ne la défendra pas aux fidèles par les prêches habituels. » J'étais sauvé. Ce fut un triomphe. La représentation, donnée sous les auspices de la Commission d'hygiène, a fait salle comble pour la soirée de gala que j'avais organisée. Le succès fut même si grand que le directeur du théâtre où jouait ma troupe décida de continuer lui-même la série... Allais-je me laisser évincer de la sorte ?... La Société des Auteurs est venue à mon secours. Un échange de télégrammes avec Brieux m'a assuré l'exclusivité de la pièce. Je l'ai transportée dans toutes les villes : à Québec, à Chicago, à New York, au Théâtre français, dont j'étais seul commanditaire. »

Engagé pour de bon dans la propagande antisyphilitique, Schauten, rentré en Belgique en 1922, y fit une longue tournée, ainsi qu'en province française, visitant 252 localités avec *Le Mortel Baiser,* de Paul Gury !

Cette opinion de Schauten sur les conditions dans lesquelles on peut assurer le succès d'une scène mérite aussi d'être citée : « Si l'on veut faire du théâtre proprement, voyez-vous, il faut une troupe sédentaire, des gens qui se connaissent, qui se serrent les coudes et qui sont décidés à s'aider, sans jalousie et sans rancune. C'est ce que nous essayons de faire. Chaque après-midi, à deux heures, tout le monde est sur le plateau.

On répète consciencieusement et sans se lasser. Comme cela nous met loin des improvisations habituelles, des vedettes qui se donnent la réplique en chemin de fer, des rôles ânonnés, jetés au hasard d'une première sans générale et même sans répétition du tout ! On travaille. Chacun connaît les qualités du partenaire. Il connaît aussi ses faiblesses et n'est pas pris à l'improviste, au cours d'une répétition. Un théâtre est une maison où l'on doit vivre ensemble. Ce n'est pas un hôtel où l'on passe vingt-quatre heures ! »

Le 17 août 1914, le joyeux Harmant quitte l'Arcade et rouvre les Nouveautés pour y donner du vaudeville militaire ; pièces et films de propagande patriotique ou d'espionnage apportent déjà une note plus tragique sur nos affiches, en marge des dépêches qui accaparent la première page de nos journaux. Bientôt nos troupes d'acteurs français du National, du Français (troupe Robi-Maud Queyrens), du Canadien-Français seront décimées par l'appel aux armes. Ce sera, comme l'a écrit Godeau, le coup de grâce du théâtre National.

Le 26 octobre, le nom de Fred Barry devenu acteur professionnel paraît à l'affiche du Canadien dans *Le Médecin des Folles,* de Montépin et Dornay. On ne peut dire qu'il se soit précipité tête baissée dans la carrière : il a à son crédit dix-huit ans d'amateurisme ! Celui de Gaston Dauriac y paraît à son tour, le 7 décembre, dans *East Lynne.* Et le 21, Hector Pellerin est le compère, au National, d'une revue de Pierre Christe au titre significatif, *En Avant... Marche !,* la mode étant au genre martial où alterneront en revues *Allons-y, Tape dans l'Tas, Pif ! Paf !, V'nez-y donc !, Cocorico !* et, en mélos, les *Alsace, Terre d'Alsace* et, déjà en janvier 1915, un drame de Julien Daoust intitulé *La Guerre ou le Triomphe des Alliés !*

Dans nos théâtres anglais se succèdent en ces saisons d'avant-guerre les artistes les plus distingués : Sir Beerbohm Tree, Sir Forbes Robertson, Sir Charles Wyndham, (Sir John) Martin Harvey, Marie Tempest, celle-ci d'origine canadienne comme Margaret Anglin, Maxine Elliott, Gertrude Elliott, la cantatrice Pauline Donalda, que dans sa peu raisonnable pro-

digalité notre pays cède volontiers à l'étranger, faute de les retenir sur des scènes appropriées à leur talent. C'est le cas, encore, du soprano Eva Gauthier faisant carrière en Europe et aux Etats-Unis, du ténor Rodolphe Plamondon, célèbre en France et en Allemagne pour ses interprétations d'oratorio, du chef d'orchestre Rosario Bourdon, dont le nom sera popularisé par le disque et la radio. On aura cependant observé avec un certain réconfort que, si Montréal n'est pas l'une des capitales théâtrales et musicales du monde, la métropole du Canada est pourtant déjà depuis près de cent ans un lieu de rencontre des plus grands artistes français, anglais et américains, qui tiennent presque sans retard son public au courant du répertoire en vogue sur les scènes les plus célèbres.

L'année 1915 n'amène aucun artiste nouveau. En février et mars, Maurice Pelletier et Paul Gury reviennent tour à tour du front, réformés après plusieurs mois de service. Les noms de comédiens canadiens se substituent de plus eu plus à ceux de leurs camarades français comme têtes d'affiches, et peu à peu les noms des vedettes du cinéma américain prennent le pas sur tous les autres à la rubrique des spectacles. Le 16 août, le théâtre National passe sous la direction artistique de J.-P. Filion, qui y est depuis quinze ans, qui à un moment même y fut le seul Canadien de la troupe. Mais ce qu'on a appelé la belle époque du théâtre National est finie.

La première artiste d'importance qui nous visite en 1916, Andrée Méry, formée par Antoine, avait débuté sous sa direction, puis avait joué au Vaudeville et à l'Odéon. C'est à New York, où elle était venue en représentations, que Fernand Dhavrol avait réussi à l'engager pour ses Soirées Françaises du théâtre National. Après avoir débuté avec *Les Marionnettes,* elle joua aussi *Georgette Lemeunier, La Dame aux Camélias, Primerose, La Marche Nuptiale, Amoureuse,* etc. C'est cette artiste qui, par la suite, adapta en français la pièce de Jerome-K. Jerome sous le titre *Le Locataire du 3e sur la Cour.*

En mars, Jeanne Maubourg, du Metropolitan Opera, revient à Montréal pour chanter *Gillette de Narbonne* au Canadien ; elle devait l'année suivante se fixer définitivement parmi

nous. Née à Namur, décédée octogénaire à Montréal en 1953 après une carrière de comédie et de radio aussi bien que d'opéra et d'opérette, Jeanne Maubourg avait fait ses études musicales avec son père, pendant vingt ans chef d'orchestre au théâtre des Galeries Saint-Hubert, ses études de comédienne avec de Féraudy, et les poursuivit avec André Messager durant les cinq années qu'elle passa au Covent Garden de Londres, avec Arturo Toscanini au Metropolitan et à Montréal avec son premier mari, le chef d'orchestre Albert Roberval, à la Société Canadienne d'Opérette dont elle fut la vedette par excellence.

Ce même mois, Lucien Bonheur amène de New York, où l'on avait alors couramment du théâtre français, une troupe de comédie qui joue au Princess *Mon Ami Teddy, Divorçons, La Sacrifiée, Petite Peste, Arsène Lupin* et *l'Abbé Constantin.* Il y a là des artistes qui vont paraître pendant plusieurs saisons sur nos scènes : Edgar Becman, un acteur belge qui a joué à Paris, au Vaudeville, où l'on a signalé ses « gestes remarquables, et qui lui sont personnels », Yvonne Garrick (Odéon, Comédie-Française), Lilian Greuze (Sarah Bernhardt), Claude Bénédict (Vaudeville), régisseur et interprète, que l'on disait beau-frère du général Joffre ; George Renavant, F. Verley, Georges Saulieu et Jenny Diska. Edgar Becman (ses grands rôles : ceux de *L'Epervier,* du *Duel),* impeccable en scène, d'un chic en habit qui coupait le souffle à ses admiratrices, les enchantait encore par sa séduisante nonchalance et son impassibilité à la Alan Ladd ; aussi sa vie à la ville fut-elle l'une des plus orageuses qu'ait vécue un acteur à Montréal. Une revue à grand succès de Pierre Christe et Ernest Tremblay, créée en 1919, devait précisément évoquer, sous le titre bien explicite « *R'donne-moi ma Bague !* », l'une des innombrables aventures sentimentales du beau jeune premier avec une gente et haute dame de la ville, aventures qu'il ne répugnait nullement à sa vanité de laisser connaître et commenter *urbi et orbi.* Georges Renavant a paru dans plusieurs films américains. Né à Paris, fils du directeur de théâtre Georges Rey, il avait suivi celui-ci aux Indes Orientales et vint de là au Canada. Il parut à

Toronto dans *Diplomacy* et, à Montréal, avait joué *Miss Nellie of New-Orleans,* aux côtés de Mrs. Fiske. Sa sœur, Mme Rose Rey-Duzil, joue encore fréquemment avec nos troupes d'aujourd'hui.

Les autres événements de l'année peuvent être résumés rapidement : au National, sous la direction Schauten, paraît un acteur de l'Odéon, Raymond Faure, qui devait mourir et être inhumé ici ; le 4 mars, est inauguré le cinéma-théâtre Saint-Denis, où s'installe en avril une troupe de Fernand Dhavrol chargée de donner, en supplément au spectacle cinématographique, des pièces en un acte ; le retour au Princess, en mai, de la troupe Bonheur, cette fois sous le patronage du gouvernement français, ce qui constitue une nouveauté ; un début remarqué au National, celui de Blanche David, « à la voix chaleureuse, au jeu naturel et dégagé », qui avait fait à Liége d'importantes créations ; en octobre au Majesty's, nouvelle « visite d'adieu » de Sarah Bernhardt, touchant à ses 72 ans et amputée d'une jambe, en des pièces en un acte et des scènes choisies : *La Mort de Cléopâtre, Du Théâtre au Champ d'Honneur, Hécube, Dame aux Camélias, Procès de Jeanne d'Arc, L'Aiglon, Adrienne Lecouvreur* et *Marchand de Venise,* avec dans la troupe Jean Angelo fils, celui du film de propagande *Mères Françaises* et de *l'Atlantide,* Deneubourg, Gervais, Favières, Gaston Glass, filleul de Sarah et plus tard acteur hollywoodien, Hubert Prelier (du film *Itto*), Mmes Méa, Costa, Baujault et Fromentin ; et pour cette même semaine, en concurrence au Princess, de nouveau la troupe Bonheur, ramenant des artistes déjà connus et, parmi les nouveaux, Yvonne Mirval, sœur du metteur en scène de cinéma Maurice Tourneur, Rose Dione, qui incarna par la suite plusieurs mères de Mary Pickford à l'écran, et Jeanne Roll, qui avait joué en tournée avec Coquelin cadet et, dès l'année suivante, devint une comédienne assidue de nos principales scènes.

Le 8 janvier 1917, le comédien liégeois Jean-Baptiste Mallet, en congé de convalescence après plusieurs mois de service au front belge, rentre à Montréal, pour chanter de l'opérette au Canadien. Il avait débuté ici en 1905 après avoir

joué en tournée avec Réjane ; après une carrière de comédien et de chanteur comique, il alla vivre d'une paisible retraite à Saint-Ours.

Le même jour, au National, doit débuter Paul Doucet, un acteur canadien qui a fait du théâtre en France et dans la troupe de Daniel Frohman à New York, au théâtre Astor. Mais *Le Lys* de Pierre Wolf, qui doit lui servir de début, ne peut être donné qu'après « avoir subi les rigueurs de la censure », et Doucet ne débutera que le 22, dans *Les Femmes Fortes*. Mais il n'a sans doute pas encore appris tout à fait son métier, car on se contente de dire qu'il a un talent fort prometteur.

Pour la semaine du 12 février le National affiche la revue de Pierre Christe *Tape dans l'Tas* et fait débuter une vedette de la Cigale de Paris, Georges Flateau, aux côtés de Thérèse d'Orgeval. Le nouveau venu, qui chante aussi en s'accompagnant au piano, obtient « un véritable triomphe », et la revue est donnée une seconde semaine. Georges Flateau était passé par le Conservatoire de Paris, où il avait obtenu un 1er prix. Après des débuts au théâtre Antoine, il avait joué à l'Odéon et, invité à entrer à la Comédie-Française, avait préféré aller créer au Vaudeville *La Prise de Berg-op-Zoom* de Sacha Guitry. Aux Variétés il avait ensuite joué *La Dame de Chez Maxim's* avec Eve Lavallière, et il devait créer *La Défense* de Maurice Donnay lorsque la guerre éclata. Il avait été réformé deux mois avant sa venue à Montréal. Dès les représentations de la revue finies, il repartit pour New York, mais revint ici jouer la comédie, notamment *Le Danseur Inconnu* de Tristan Bernard, où l'on remarqua son naturel et son esprit.

L'Alliance Artistique de Scheler inaugure en septembre la nouvelle saison du Canadien, où reparaît Rose Dione, de la troupe Bonheur. On apprend alors au public qu'élève de Sarah Bernhardt — on ne compte plus les artistes qui s'honorèrent de la qualité d'élève ou de filleul de Sarah ! — elle a débuté avec elle, puis joué au Châtelet, aux Variétés de Marseille, au théâtre du Parc de Bruxelles et à l'Odéon, où sous la direction d'Antoine elle a fait d'importantes créations. « Elle est

fort applaudie et rappelée ; elle a des accents qui vont droit au cœur. » La semaine suivante Mme Dione joue le rôle de Clara Vignot du *Fils Naturel,* qui lui a valu son 1er prix au Conservatoire et son premier succès à l'Odéon.

Le 8 octobre débute au National Edgar Becman avec sa troupe de New York. Il est entouré de Mmes Gilda Darthy, Mado Ditza, Ginette Guérande, E. Bussy et Barbiéri, de MM. Raymond Faure, Charles Schauten, A. Derbil, Léon-Léo d'Hénin et d'acteurs locaux. Il reste ici deux semaines et joue notamment *La Flambée, Le Cœur Dispose, Arsène Lupin* et *L'Instinct.* On reste encore bouche bée devant « l'allure, le flegme et l'élégance » de Becman, qui de retour au National en novembre, épuise le vocabulaire de superlatifs des critiques avec son Comte de Dasetta : « Tenir en suspens ses auditeurs dans des scènes hautement dramatiques, lit-on, et brusquer le dénouement avec une maîtrise inouïe, voilà ce qui caractérise le jeu extraordinaire de Becman. »

Se rend-on compte de cette anomalie ? Aussi invraisemblable que cela paraisse, nos scènes françaises dépendent de plus en plus de New York, du théâtre français qui s'y donne, pour s'alimenter en spectacles de comédie. Il est pourtant une troupe, celle du Vieux-Colombier, qui y joue régulièrement, dirigée par Jacques Copeau, comprenant Louis Jouvet, François Gournac, Jean Sarment, Suzanne Bing, Lucienne Bogaert, et que rien ni personne n'attirera chez nous... Tout au plus en verra-t-on quelques-uns en gala de l'Aide à la France, au Ritz-Carlton.

Pour la semaine du 31 décembre, le National et le Canadien-Français affichent tous deux *Le Voleur* de Bernstein, l'un avec Edgar Becman et Gilda Darthy, l'autre avec Gustave Scheler et Germaine Vhéry, pendant qu'au nouveau théâtre Empire, rue Stanley près Ste-Catherine, nul autre que Paul Cazeneuve s'installe avec une troupe de comédie anglaise qui compte notamment dans ses rangs l'actrice Louise Carter (Cartier), dont un aïeul avait déjà possédé de très vastes domaines sur l'île de Montréal.

L'opérette, installée sur plusieurs scènes, et le cinéma l'em-

portent de plus en plus sur la comédie dans la faveur populaire. C'est l'année où, sous la présidence de Mme Damien Masson, débute en avril au Monument, dans *Les Noces de Jeannette,* la Société Nationale d'Opéra-Comique qui servira de tremplin à Honoré Vaillancourt pour fonder en 1921 la Société Canadienne d'Opérette, dont les premières vedettes sont Léonide Le Tourneux et Jeanne Maubourg ; c'est celle aussi où s'ouvre le music-hall et cinéma Loew's qui, avec ses 3,400 sièges, est alors la plus vaste salle de spectacle au Canada.

L'année 1918 nous amène encore peu de comédiens français. La métropole américaine est devenue leur centre de ralliement en Amérique. A New York, en effet, le Vieux-Colombier affiche des noms dont plusieurs ont depuis conquis la grande notoriété : Alain Dhurtal, Marcel Vallée, Lucien Weber, Emile Chifoliau, Robert Bogaert, Marcel Millet, Robert Casa, Charles Dullin, Valentine Tessier, Madeleine Geoffroy, Jane Lory, Eugénie Naud, Yvonne Garrick et autres. Jean Angelo y quitte Sarah Bernhardt pour se remettre sous les armes ; Georges Renavant et Louise Beaudet chantent l'opérette *Flo-Flo ;* Lou Tellegen crée sa pièce *Blind Youth ;* Suzanne Després et Lugné-Poe y passent, en route vers la Havane, d'où revient Sarah pour paraître en attraction de music-hall ; Georges Flateau et Guy Favières jouent avec Mrs. Fiske au Cohan ; Paulette Noiseux paraît chez Belasco ; Robert Régnier, au Harlem ; Paul Doucet, l'acteur canadien-français, est le partenaire de Marjorie Rambeau ; Jean Gauthier, Ginette Guérande, Marcel Rousseau, Alfred Hesse, enfin partout sont affichés des noms français ou belges à côté de ceux des artistes américains.

A Montréal, la situation est moins brillante. Au National, Becman poursuit cependant son succès jusqu'au 15 avril, pendant que l'Alliance Artistique occupe le Canadien et que Dhavrol dirige le Family. Le 16 février, le commissaire du combustible donne ordre de fermer tous les théâtres et cinémas un jour par semaine, décret qui ne sera révoqué que le 11 mars. Les directeurs choisissent surtout le lundi comme jour de fermeture.

En avril, la troupe du Vieux-Colombier quitte New York

pour visiter Washington, Baltimore, Philadelphie et Boston, et l'on fait entendre qu'elle viendra jouer en septembre à Montréal. Mais ce projet n'aboutit pas. Mince consolation, Pierre Christe donne au National sa revue *Cocorico,* pour laquelle il est allé engager à New York Robert Casa, comédien du Vieux-Colombier aussi chansonnier de la Scala, ainsi que Madeleine d'Espinoy, de l'Opéra-Comique de Paris.

En mai, Maurice Castel, un bon gros comique qui vient de se faire applaudir aux Etats-Unis, entre au Family où il fait, en compagnie d'Henri Rollin, la joie des spectateurs. Le 12 août, le National entreprend une nouvelle saison avec une adaptation de Germain Beaulieu, *Le Code de l'Honneur,* qui sert de début à Marcelle Boguer, déjà venue à Montréal avec Sarah Bernhardt. Le National et le Canadien sont alors dirigés par Cazeneuve, le Chanteclerc, par Godeau puis Palmieri, qui y fait débuter entre autres Henri (Poitras) Dauvilliers. Becman, alors, décide de s'installer avec sa troupe à l'Orphéum, y débutant avec *Cœur de Moineau* et *La Griffe,* car il donne régulièrement, tout comme précédemment au National, deux pièces par semaine. Cette tentative d'implanter le théâtre d'expression française dans l'ouest de la ville, pourtant déjà risquée par Paul Marcel à l'Académie de Musique, est considérée comme fort audacieuse ; la première semaine, le public est nombreux, mais tiède, ce que l'on attribue au manque de substance de la pièce de Louis Artus. Puis, du 7 octobre au 13 novembre, tous les théâtres et cinémas doivent fermer leurs portes à cause de l'influenza. A Québec s'est ouvert un nouveau théâtre, l'Impérial, où les troupes montréalaises iront tour à tour pendant des années faire applaudir leur répertoire et, à New York, le Metropolitan Opera engage comme répétiteur et sous-chef d'orchestre le premier Canadien à entrer dans l'illustre maison, Wilfrid Pelletier, qui y dirigera plus tard en titre le répertoire français.

Le 25 mars 1919, la Compagnie d'Edgar Becman est mise en liquidation ; on attribue sa faillite au mois de fermeture imposé lors de l'épidémie de grippe espagnole et au manque d'empressement du public. On a trouvé de meilleures raisons

depuis pour ces sortes d'échecs : la dureté des critiques, par exemple... Gustave Scheller prend à son tour la direction de l'Orphéum, et durant la semaine du 7 avril Pierre Durand, rentré du front, récite aux entr'actes des pièces de vers composées par ses amis de tranchée.

L'année se poursuit sans enrichir chez nous l'art dramatique plus que ne l'avait fait l'année précédente. On ne trouve à signaler que la venue au Majesty's de Marcelle Roussillon et d'Eva LeGallienne avec Ethel Barrymore, en mai ; les huit semaines consécutives au National des *Dopés* de Paul Gury, qui a déjà fait jouer deux ans plus tôt une autre de ses pièces intitulée *L'homme au foulard blanc ;* l'incendie du théâtre des Nouveautés et les représentations de nuit des *Avariés.*

Pour se faire une idée de ce qu'était alors le théâtre à Montréal, il suffit de lire ce qu'en écrivait un critique : « Dans le domaine théâtral comme ailleurs, la critique doit surtout tendre à l'éducation du public. Le souci de dire la vérité doit écarter la crainte de déplaire ; l'impartialité, tempérée par une juste considération des circonstances atténuantes quand il y a lieu, s'impose donc comme une nécessité à laquelle doivent se plier les artistes. Le public, souvent trompé par les louanges dont sont coutumiers les impresarios et les organisateurs de toutes catégories, ne saurait toujours discerner le vrai du faux, et les artistes des charlatans. Il aime qu'on l'éclaire. Le lecteur se désintéresse avec raison d'une appréciation exclusivement louangeuse : la fumée de l'encens l'endort, et c'est ainsi qu'il s'habitue à ne plus respecter la critique dont il ne peut attendre que des comptes rendus nettement élogieux.

« On sait trop bien que l'apathie générale et le mauvais goût ont favorisé ici l'éclosion et la prospérité des moins artistiques entreprises théâtrales. Montréal, qui n'a pas cette année la moindre perspective d'une saison intéressante de théâtre français, est le paradis des petits cabotins et des dramaturges à ciseaux. C'est la besogne du critique de crever les réputations enflées à grand renfort de compliments, et de démasquer les plagiaires. »

En février 1920, amenés par Emile Robichaud, les artistes

du Théâtre Parisien de New York : Félix Barré, de l'Odéon, Lucien Weber, du Vieux-Colombier, André Franky, Jean Nel, Gustave Degreziane, Germaine Grattery, Lili Rito, Angèle Vérin, Lucienne Debrennes, Henriette Delannoy et Suzanne Coubet, sous la direction de Robert Casadesus, s'installent pour cinq semaines à l'Arcade, où ils débutent dans *Les Bleus de l'Amour,* de Pierre Wolff. Ils y triomphent, dit un critique, bien qu'un retard de trains les ait privés de leurs décors et de leurs toilettes : « Cela nous rappelle la belle époque des Nouveautés, ainsi que celle du National d'avant-guerre. » Un autre trouve au contraire que la troupe n'est composée que d'artistes de café-concert. Elle revient en avril, mais en s'adjoignant de semaine en semaine des acteurs locaux, avec comme nouveaux venus Maurice de Nangis, jeune premier de l'Odéon, et Renée Baud, une ingénue qui a débuté au Gymnase.

La situation théâtrale est de plus en plus précaire. S'interrogeant sur les causes de cette dépression, un courriériste écrit : « L'Orphéum reçut du public près de $100,000 pour une courte saison ; les Nouveautés encaissaient $30,000 par an ; le National était un Pactole. Dans ces trois théâtres on donnait un spectacle en rapport avec le goût et les connaissances du public de chacun. Demandez à Becman d'où lui viennent ses ennuis. A Québec demandez à Bourque. Demandez à Gauvin. Demandez à Christe... La dissolvance (sic) fut toujours causée par les comédiens. Il n'y a presque pas d'exceptions. »

En août, Lombard et Schauten rouvrent le Canadien après avoir fait quelques engagements en Europe : ceux de Jane Max, du Théâtre du Parc de Bruxelles, Liane Salvor, Mme E. Dhelbe, de Jacques Varennes et Pierre Jacmin. Jacques Varennes, que l'on trouva trop froid tout d'abord, devint vite très en demande à Montréal et à Québec. A son retour en France, il joua sur diverses scènes puis fit surtout du cinéma.

Au National Paul Gury présente comme nouveaux venus Mercédès Barthus, « de la Renaissance » (elle n'avait encore fait, paraît-il, que du théâtre amateur) ; Ginette Daubreuil et Max Dorigny. « Ginette Daubreuil, disait le lendemain un

critique, est une grande cocotte (sic) qui joue à la perfection son rôle ». A la troupe vient aussi se joindre un autre acteur engagé là-bas, P. Delcroix, présenté, lui, sans pedigree, si l'on peut dire.

Encore une saison de disette que celle de 1920-21. Tous nos théâtres battent de l'aile, se raccrochent pour vivoter à des succès de revues ou de mélodrames sur les méfaits de l'alcool et la traite des blanches. La sensation de l'année est le récital de Caruso, déjà venu chanter ici en 1908, qui établit un record mondial de recettes, le 27 septembre 1920 à l'Aréna Mont-Royal. Des $28,888 encaissés, l'impresario Louis-H. Bourdon en verse $20,544 à l'illustre ténor.

En octobre, la troupe Demons, nouvellement constituée d'artistes locaux surtout, débute au Family. On n'y trouve qu'un nom nouveau, celui de Jane Dalbieu, qui était passée au Conservatoire et avait joué des petits rôles en tournée avec Coquelin. Elle alla ensuite faire un peu de théâtre en Nouvelle-Angleterre et enseigna l'élocution à Lewiston et à Auburn avant de devenir la femme de Jules Savarin, directeur du journal *Le Franco-Américain,* de Waterville, Maine.

Le premier début de 1921 est celui de Mme Haryana, « des théâtres de Paris » — formule vague et commode — qui joue le rôle-titre de *La Dame aux Camélias* au Chanteclerc.

Lombard et Schauten rouvrent en août le Canadien-Français, en y présentant quelques nouveaux artistes : Lucienne Anssy, du Parc de Bruxelles, Madeleine Grandet, de la Renaissance, Edmond Vallée, du Gymnase, Robert Fleury, de l'Athénée, et Eva Fériel, composant avec leurs camarades locaux « non pas une troupe d'étoiles, mais une bonne troupe ». On reproche cependant à la direction d'autoriser aux entr'actes la vente de comestibles de toutes sortes, une coutume en cours déjà depuis plusieurs années dans les salles populaires.

Le National rouvre à son tour le 15 août, avec comme nouvelles figures Liane Fougère, Georges Vaultier, Mme Dambricourt, déjà venue pourtant au Français, Georges Floquet, Alice Zlata et Roberty. Georges Vaultier a meilleure presse que ses camarades : « Son talent, dit-on, est apparent malgré

son entourage inadéquat. Il a de l'étoffe ; sobre de gestes, élégant, beau garçon, il a plu... » Né à Paris le 26 décembre 1885, Vaultier s'était destiné d'abord au théâtre lyrique, mais un phlegmon dans la gorge lui avait enlevé tout espoir de carrière dans le chant. Engagé à la Renaissance, il y avait créé *Mon Homme,* puis avait tourné un premier film silencieux, *Son Passé,* avant de venir au Canada. Rentré à Paris à l'été de 1922, il fut aussitôt engagé par Perret pour tourner le rôle du grand-duc Frédérick dans *Koenigsmark* et par d'autres metteurs en scènes de cinéma pour *L'Enfant-Roi, Les Ombres qui Passent, Michel Strogoff,* etc. Dès le 12 septembre, la troupe reste en panne, puis s'égaille de côté et d'autre, Harmant groupant quelques-uns de ses membres pour jouer des vaudevilles le dimanche au Gayety.

Mais que devenaient le théâtre d'auteurs canadiens et le théâtre d'amateurs pendant cette période de flottement, d'instabilité, où les acteurs changent de scène comme de chemise, sans que personne ne semble se soucier de créer une tradition, un style, pour tout dire une dramaturgie originale, et où les classiques sont notoirement négligés ?

Avec *Place à l'Amour* (1905) et *Une partie de 500* (1913), le poète-avocat ou avocat-poète W.-A. Baker s'était exercé à la comédie en un acte, qui n'est pas, comme on sait, moins difficile à réussir pour être plus courte. Le théâtre était à la mode, en ce sens que tout le monde voulait y toucher un peu, ne fût-ce que pour connaître cette joie bien particulière, pour un poète, de s'entendre lire à haute voix et devant un public. Aussi y vit-on venir parfois des hommes de lettres fort qualifiés dans leur domaine coutumier mais que rien ne prédisposait à satisfaire aux exigences de la scène, tel Damase Potvin faisant jouer à Québec en 1909 un acte intitulé *Un mauvais quart d'heure* que, par pudeur sans doute, il signa du pseudo Jean Yves. Un grand nombre de pièces, succès d'un soir ou curiosités d'édition, n'ont pas d'histoire : *Le Secret des Plaines d'Abraham* (1909), *Le Chevalier de Colomb,* etc., de J.-E. Corriveau ; *Les Manifestes Electoraux* (1912) du R.P. Hugolin, O.F.M., où un candidat à la Législature de Québec se

présente à la fois dans deux comtés, l'un prohibitionniste, l'autre antiprohibitionniste ; le *Dollard des Ormeaux,* en vers, du magistrat Bourbeau-Rainville ; les thèses sur l'attachement au sol natal de Claude Dupont (la R.S. du Saint-Cœur-de-Marie, de Trois-Rivières), *La Meilleure Part* et *Un petit-fils* de Pierre Gagnon (1915), ainsi que *Le Pouvoir d'une Sainte ; L'Intrigante,* de Rose Gervais, « première Canadienne à écrire une pièce en cinq actes », créée au Canadien en 1914 ; le drame militaire *L'Espionne Boche* (1916), du Sherbrookois J.-H. Lemay ; celles d'Antonin-E. Proulx, édité par Edouard Garand ; d'Aimé Plamondon, à qui le poète-humoriste Emile Coderre accorda un jour sa collaboration ; *Ceux qui Souffrent,* de Louis Coupal ; une *Jeanne d'Arc,* de Mme A.-B. Lacerte ; *Claire,* de J.-Auguste Choquette, jouée à Montréal et à Québec ; les *Ames Héroïques,* du Frère Romuald-François, de Trois-Rivières, reconstituant en vers, avec chœurs et orchestre, la résistance de Pierre Boucher contre les Agniers ; *Fleur des Ondes,* de Gaétane de Montreuil (Mme Charles Gill) ; *La Secousse,* de Jean Féron ; *La Veillée de Noël,* tableau de terroir de Camille Duguay ; *Quand Même !,* de A.-H. de Trémaudan ; *Le Mirage* et autres comédies mondaines de Mme E.-P. Benoît, signant Monique ; un *Maisonneuve* de Mme Eva Circé-Côté ; les *Pâmoisons du Notaire,* d'Alexandre Huot ; *La Famille Beaufretin,* d'Alfred Descarries ; *Un Million pour un Casse-Tête,* d'Oscar Séguin ; tant d'autres encore, pièces à tableaux, mélodrames très noirs ou vaudevilles à ficelles où l'histoire du Canada est découpée en petits morceaux, où le brave petit Canadien-français va mourir pour l'ancienne mère-patrie, où des héritages viennent apaiser des brouilles de famille, en des enchaînements arbitraires de situations où se débattent des personnages qui sont des types plutôt que des caractères, et qui n'ont même pas le mérite d'effleurer les préoccupations majeures de l'époque ou du milieu.

Il serait oiseux et monotone de poursuivre cette énumération de titres qui, de toute façon, ne reverront pas l'affiche. On a ainsi joué ou publié des centaines de pièces qui, soit par la faiblesse de leur composition soit par l'insipidité de leur

style, étaient irrémédiablement vouées à l'oubli. Les intentions étaient bonnes ; plusieurs de ces auteurs de théâtre ne recherchaient, il est vrai, que l'occasion de faire parler d'eux ; d'autres tout de même pensaient ou faire œuvre de patriotes ou doter leur pays d'un art dramatique distinctif. Mais l'outillage de base manquait : une connaissance élémentaire des règles de la composition dramatique, ainsi que la collaboration suivie de metteurs en scène et d'interprètes en mesure de guider avec compétence le nouveau venu à la scène.

Quelques noms, cependant, se détachent de cette pléiade d'auteurs dramatiques en herbe, ce qui ne veut pas dire qu'ils en aient tous été à leur début dans la vie ou dans les lettres... Sir Adolphe-B. Routhier était déjà juge lorsqu'il publia, en 1918, le drame historique *Montcalm et Lévis,* en un prologue et cinq actes. Fidèle à l'histoire, l'auteur reconstitue le climat d'angoisse et d'espoir régnant dans la colonie française du Canada au moment où elle va être cédée, abandonnée, à l'Angleterre. On retrouve là tous les personnages essentiels à cette suite de tableaux émouvants : Montcalm, qui va mourir aux plaines d'Abraham, Lévis, qui va brûler ses drapeaux plutôt que de les rendre à l'ennemi, le marquis de Vaudreuil, gouverneur impuissant à enrayer la débâcle, Mlle de Lanaudière, petite-fille de Madeleine de Verchères, Bougainville, envoyé en vain auprès du Roi pour réclamer des renforts, le trio d'exploiteurs Bigot-Cadet-Varin, Bourlamaque, Saint-Ours, Fontbonne et le docteur Arnould, avec un tableau final, au pied du mât où flotte le drapeau anglais, la foule apprenant les termes de la défaite : cession du pays, départ pour la France des seigneurs et soldats, refus des honneurs militaires.

En 1919, Damase Potvin et Alonzo Cinq-Mars publiaient dans *Le Terroir* leur adaptation en cinq actes de la *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, qui attend encore sa représentation.

En 1920, Hervé Gagnier, chef de l'information à la *Presse,* faisait jouer au Monument National un nouveau *Dollard* en trois actes et cinq tableaux, sujet que devaient re-

prendre plus tard deux autres auteurs dramatiques d'occasion, le Sulpicien Julien Perrin avec *Gloire à Dollard,* l'abbé Emilien Gauthier avec *Dollard n'est pas Mort,* et qu'avait traité dès 1900 un professeur du Mont-Saint-Louis. Hélas ! il est bien mort, ce Dollard, et sa légende est en train de connaître le même sort aux mains des historiens d'aujourd'hui. Cet épisode glorieux de notre histoire relèverait de plus en plus, selon ceux-ci, de la fiction, ce que ne soupçonnaient évidemment pas les auteurs sus-mentionnés. On les eut de toute façon traités alors de traîtres s'ils avaient risqué la moindre irrévérence à l'égard d'un de nos « héros nationaux ». Le théâtre, évidemment, peut n'être que fiction, mais le sort des drames patriotiques est fortement compromis dès que l'histoire n'est plus d'accord. Si ce théâtre patriotard n'a pas peu contribué à perpétuer des légendes qui ont pu influencer fortement la teneur de nos croyances historiques, il reste que nos auteurs dramatiques étaient justifiables de renforcir à leur façon notre attachement aux figures dominantes de la Nouvelle-France. Quant à Dollard des Ormeaux, il est peut-être à reprendre comme personnage de théâtre, mais comme un homme et non plus comme un saint.

S'il est un nom qui puisse étonner dans ce répertoire dramatique, c'est bien celui du R.F. Marie-Victorin (Conrad Kirouac), éminent naturaliste qui, professeur au collège de Longueuil, y fut séduit par l'histoire de la famille LeMoyne et écrivit, en trois actes, vers et prose, un drame en hommage à Charles LeMoyne, inspiré des faits rapportés par Jodoin et Vincent dans leur *Histoire* de Longueuil. Il écrivit une autre pièce intitulée *Peuple sans Histoire,* où il relève un propos injurieux de Lord Durham à propos des Canadiens-français dans le rapport que celui-ci soumit, après l'insurrection de 1837, aux autorités britanniques.

L'action de *Charles LeMoyne* se passe autant parmi les Iroquois et les Algonquins que chez les gouvernants de Ville-Marie, et traite de l'échange d'otages compliqué de rivalités entre les tribus et de traquenards qui conduisent le héros jusqu'au bûcher. Il semble que ce soit la pièce où l'on ait le plus

attribué de rôles de cette importance à des personnages indigènes.

Peuple sans Histoire est une petite pièce en trois tableaux, d'un beau sentiment, où Lord Durham trouve un matin une page de son Rapport sillonnée d'un : « Tu Mens ! » et de la signature de Madeleine de Verchères. L'auteur, généreux, imagine que Durham s'est ému au récit, que lui fait une jeune domestique, du haut fait accompli en 1692 par la gamine de 14 ans tenant le fort devant une attaque des Iroquois.

Il est un genre, pourtant, dans lequel nos auteurs excellent sinon pour la qualité du texte, l'originalité des *gags* ou la finesse de l'esprit, du moins pour la facilité avec laquelle ils attirent le public et le font rire : c'est la Revue. Chaque année, les revuistes deviennent la providence de scènes défaillantes, et leur répertoire comporterait une bonne centaine de titres. C'est hélas ! le plus souvent, au prix du succès... à tout prix, le règne du *canadianisme,* de la langue torturée pour amuser par le ridicule jeté sur ceux qui *parlent bien,* langage prêté à des personnages parfois déjà popularisés par le dessin humoristique, comme Baptiste, Catherine et Ladébauche, et qui n'en porte que mieux sur la masse populaire. Il n'y a là aucun souci artistique, aucun désir de corriger par le rire, mais plutôt l'exploitation à outrance d'un vocabulaire argotique dont la saveur est souvent douteuse. Aussi n'est-il resté de tout cela ni sketch ni chanson dignes d'être cités et qui aient survécu à une actualité tirée par les cheveux. Tout au plus peut-on mentionner quelques titres... à titre documentaire : *En roulant ma Boule ; Envoye ! Envoye ! ; Dans l'Ouest, Ma Chère ; Montréal Fin d'Année,* de J.-R. Tremblay, *C'est pas Vrai,* de Lambert de Roode et Léopold Houlé ; *As-tu vu Gédéon ?,* d'Armand Leclaire, *Aurevoir et Merci ; Pss't'on y va-t'y ? ; Paye Baptiste ; Plante-toé Zoé ; Pousse-toé ; Pousse-pas ; Tu m' dis pas ! ; Dans les pataques ; Viens pas m'achaler ; Ça bat quatre As,* sans oublier le prophétique *A ton tour Tit-Coq,* provocation directe à un futur revuiste qui n'était pas en âge de l'entendre et qui apporterait au genre une tout autre tenue.

Une autre forme de spectacle, imaginée dans un bon esprit,

était destinée aussi à choir dans la vulgarité puis, après avoir connu un succès non moins considérable que la Revue, à disparaître de nos scènes : le folklore, illustré par des saynettes, des chansons, des danses, des tableaux de terroir où l'on retrouvait avec plaisir et une certaine nostalgie l'évocation de la vie d'autrefois au Canada français. Sous les auspices de la Société Historique de Montréal et de la Société Saint-Jean-Baptiste, ces spectacles conçus en 1919 par des connaisseurs comme le notaire Victor Morin, Marius Barbeau, Aegidius Fauteux et E.-Z. Massicotte, offraient les meilleures garanties de vérité dans la reconstitution et de retenue dans l'emploi d'expressions ou de tournures *canayennes*. A leur suite, Conrad Gauthier, à compter de 1921 et pendant plusieurs années, fit fructifier cette formule au cours de ses Veillées du Bon Vieux Temps, avec le concours de conteurs, violoneux, danseurs et chanteurs recrutés parfois dans les campagnes. Mais des entrepreneurs de spectacles surgirent qui, sans scrupule, promenèrent à travers toute la province des spectacles dits de folklore qui n'étaient que de vulgaires bouffonneries, sans respect des traditions et sans égard pour l'attachement qu'y pouvait porter la population française du pays. Aussi le folklore en scène ne retrouva-t-il quelque prestige que lors des Festivals qui lui furent consacrés, des années plus tard, au Château Frontenac de Québec.

Le théâtre amateur reste vivace, mais ses Cercles et Associations sont disséminés sur de vastes régions et œuvrent dans l'isolement, souvent sans modèles valables, sans metteurs en scène de métier, contre la concurrence d'un cinéma qui, de plus en plus, attire le public avec son système de vedettes lancées à grand renfort de publicité. Le mérite de ces amateurs, qui le sont véritablement en consacrant sans rémunération leurs loisirs au théâtre, n'en est que plus grand.

C'est le théâtre-école de la plupart de nos acteurs d'aujourd'hui. Mais ce n'est qu'exceptionnellement qu'ils vouent leur effort à un répertoire de qualité, avec ce handicap de ne pas disposer de Conservatoires où ils puissent étudier l'art dramatique. Il faudra attendre encore longtemps avant que

l'on remédie à cette lacune ; aussi faut-il s'étonner que tant d'acteurs de réelle valeur aient su si bien se tirer d'affaire grâce au seul apport d'un métier appris de jour en jour au hasard des distributions, parfois même en dépit des conseils les plus néfastes.

A Montréal, le Cercle paroissial St-Zotique fondé en 1911 fait un sort au mélodrame du genre *Les Piastres Rouges, Le Sang Français* et *Le Gondolier de la Mort ;* à Québec, des Cercles comme le St-Louis, le Laval et le Champlain précèdent l'Union Dramatique, qui sera un temps le groupement le plus important de la ville sous la direction d'Omer Godbout et de Joseph Dussault ; Sherbrooke a son Cercle Albani, St-Hyacinthe, son Cercle Montcalm, Trois-Rivières, son Cercle Catholique. Mais c'est la région Ottawa-Hull qui semble la plus active et la plus progressive, avec des animateurs comme Hector Laperrière et Léonard Beaulne dès 1905 au Cercle Crémazie ; le groupe Sanche (1909-1917), où l'on abjure un jour le mélo pour se donner à la comédie dramatique ; la Troupe Beaulne dirigée par Léonard Beaulne et Alexandre Dupont, puis le groupe Beaulne-Déziel qui aborde un répertoire nettement supérieur et où débutent notamment Jacques Auger et Laurette Larocque-Auger ; enfin le Cercle Saint-Jean, de Hull, qui de 1910 à 1922 recherche des textes d'auteurs canadiens et joue, entre autres, ceux de Germain Beaulieu, d'Ernest St-Jean, de L.-N. Sénécal, Rodolphe Girard, Louvigny de Montigny, ainsi que les inénarrables vaudevilles du notaire H. Kearney, *La Revanche de Fresimus, Louison et son Garçon vont à l'Exposition,* etc...

On ne saurait mettre fin à cette énumération, fort incomplète du reste, car tous les petits centres provinciaux et les scènes collégiales tiennent à leurs « séances dramatiques » de circonstance, sans signaler la fondation des Trinity Players de W.-A. Tremayne, la troupe amateur la plus ancienne sur l'île de Montréal.

CHAPITRE VII

L'ÈRE DES COMÉDIENS EN VISITE

L'année 1922 sera au contraire fort animée. C'est au moment où le théâtre français paraît condamné à perdre toute importance que soudain, avec l'intervention de J.-E. Robichaud, Louis-H. Bourdon et surtout J.-Albert Gauvin, il reprend un essor qu'on n'espérait plus. Il faut pourtant attendre jusqu'en septembre pour voir surgir de nouveaux artistes.

Robichaud revient de Paris après avoir engagé une troupe pour le théâtre Parisien, ex-New Empire construit par Cazeneuve et qui avait accueilli les Community Players dans un répertoire de qualité.

Cette troupe débute dans *Amour, quand tu nous Tiens* et se compose de Paul Monteil, qui en est le directeur artistique et dont le père dirige des théâtres à Liége, d'Albert Therval, de Guy Dervey, Gabriel Jacques, Jacques Arnaud, Germaine Gérard, Paulette Dartois, Paulette Féréal et Georgette Djimmy, auxquels se joignent bientôt Roberty et Andrée Rivers. Le public est nombreux et la critique est favorable.

En rouvrant le National le 18 septembre et en lui donnant le nom de Théâtre des Nouveautés, Louis Bourdon espérait faire renaître la belle époque qu'avaient connue ensemble ces deux théâtres quelques années auparavant. La troupe qu'il y installe, engagée à Paris par Adrienne d'Ambricourt, se compose de Gaston Séverin et Charles Hémery, de l'Odéon, Edy Debray, du Sarah Bernhardt, Jean Dumontier et Paul Ferrat, de

la Porte-Saint-Martin, Jos. Saint-Bonnet, Albert Derbil (celui-ci déjà ici), Georges Canonge et Félix Hervé ; de Suzanne Berni, Marthe Fabry, Louise Perly, Ginette Darcourt, des Capucines ; Lili Rito, de l'Odéon, et Marthe Thiéry. MM. Ferrat et Godeau sont les régisseurs du théâtre.

L'impression créée lors des débuts est excellente. La critique signale plus particulièrement la grande autorité de Séverin, la chaleur et la conviction du jeune premier Jean Dumontier, la délicieuse ingénuité de Mlle Fabry, la beauté de Mlle Berni qui, malheureusement, « se contente d'être jolie », le naturel et la simplicité d'Edy Debray et le charme de Mlle Darcourt. Mais peu à peu les éloges du début s'atténuent. Séverin rentrera à Paris en décembre, Pierre Durand lui succédant dans les rôles de son emploi.

Nous voici parvenus à la reprise des grandes tournées, alors interrompues depuis plusieurs années entre la France et le Canada, cette fois grâce à l'esprit d'entreprise d'un Canadien, J.-A. Gauvin, qui du coup devient notre plus actif impresario de théâtre, tandis que Louis-H. Bourdon va se consacrer surtout à la musique. Albert Gauvin s'était initié au métier en se chargeant de présenter à Québec, soit à l'Auditorium soit à l'Impérial, les troupes montréalaises ou les artistes de théâtre et de concert qui y venaient en tournée. Son début, avec la troupe de Féraudy, est éclatant.

Le mardi 3 octobre, Maurice de Féraudy, sociétaire et vice-doyen de la Comédie-Française, donne au Saint-Denis la première série de représentations « de cette institution en tournée officielle. » Façon de dire, qui fait bien dans la publicité : en réalité, si le ministère français des Beaux-Arts a accordé, sans aucune subvention du reste, son haut patronage à la tournée, la troupe est constituée d'artistes de diverses scènes parisiennes. Charles Berteaux, régisseur général de la Comédie, en est le directeur artistique ; Maurice de Féraudy, Laurence Duluc et Louis Ravet sont de la Comédie-Française ; Georges Sellier et Marthe Marsans, de l'Odéon ; Charlie Gerval est du Sarah Bernhardt ; Fernand Charpin, le futur Panisse des films Pagnol, du Vaudeville ; René Stern est lauréat en comé-

die du Conservatoire de Paris en cette même année ; Jacques d'Apoigny, Mmes Farnel, Liersel et Rachel Berendt sont de l'Odéon ; Candèse, Rutye et Bert ne sont d'aucune scène en particulier. Le répertoire de la première semaine comprend : *L'Avare, Les Affaires sont les Affaires, Le Voyage de M. Perrichon, La Nouvelle Idole* et *L'Abbé Constantin ;* celui de la seconde semaine : *Poliche, Le Médecin Malgré Lui, La Nuit d'Octobre, Le Gendre de M. Poirier, L'Abbé Constantin, L'Ami Fritz* et *Mademoiselle de la Seiglière.*

L'arrivée de cette troupe de premier ordre crée un vif mouvement d'intérêt à Québec et à Montréal, mais sans attirer au Saint-Denis un public aussi nombreux qu'on l'eût pu souhaiter. Il y a quelques très bonnes salles, mais à certaines représentations bien des places restent vides. Dans les autres théâtres, les Nouveautés, le Parisien, le Family, l'Arcade, le Canadien-Français rebaptisé le Théâtre du Peuple par Alex Sylvio, les recettes sont honorables, alors que leurs directeurs avaient craint que la troupe de Féraudy ne les condamnât à la ruine. Le jeu magistral de Féraudy rallie naturellement tous les suffrages ; on loue aussi beaucoup la force dramatique, la passion mesurée de Laurence Duluc, et leurs camarades reçoivent tous bel accueil de la part des critiques.

Le chef de troupe se montre fort aimable pour tout le monde. Il ne fait qu'une petite colère qui flambe comme un éclair, mais pour s'éteindre aussi vite dans les airs. Car c'est à la radio que l'incident se produit, et c'est là l'une des premières anecdotes cocasses de notre histoire du journalisme en ondes. Le directeur du poste CKAC, s'étant mis d'accord avec l'impresario pour faire interviewer de Féraudy au micro, se met en quête d'un journaliste qui soit à l'aise avec l'éminent artiste, sans s'enquérir de ses connaissances en matière de théâtre. Il arrive ce qui devait arriver... L'interview se déroule tant bien que mal jusqu'au moment où, à court de questions, le journaliste a une idée géniale. Se saisissant du micro, il annonce froidement au public à l'écoute :

— Maintenant, Mesdames, Messieurs, l'illustre comédien de la Comédie-Française va vous dire une scène de *L'Avare*

de Molière... oui, de Molière... la scène où... où Harpagnon... non... où Harpagon a perdu sa casquette !

Moment de stupeur, puis, de la part de l'acteur, cette correction peu protocolaire :

— Ah ! le cochon !... Sa cassette !... Sa cassette :...

On n'entend plus l'interviewer, mais seulement la voix de Féraudy qui, en decrescendo, répète :

— La cassette... la cassette !

Et l'acteur, revenu enfin à la réalité du micro, enchaîne avec :

> « Au voleur, au voleur, à l'assassin, au meurtrier. Justice, juste Ciel. Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent... »

Le 30 octobre, Cécile Sorel et Albert Lambert fils succèdent au vice-doyen en tête de la troupe, pour donner à leur tour deux semaines de représentations au St-Denis, avec pour la première : *L'Aventurière, Le Misanthrope,* que Lambert père avait joué longtemps au Français et que son fils interprète pour la première fois, *Le Duel, Le Demi-Monde, Tartuffe* et *La Mégère Apprivoisée ;* et comme nouveautés pour la seconde semaine, *La Dame aux Camélias* ainsi qu'un spectacle coupé comprenant un acte de trois pièces de Victor Hugo ; *Hernani, Ruy Blas* et *Marion de Lorme.*

Ces représentations obtiennent un bon succès. Le public est conquis par le charme de Cécile Sorel et par la puissance romantique d'Albert Lambert, dont on signale cependant, à l'occasion de *Tartuffe,* les défaillances de mémoire. On dit d'ailleurs qu'il a été desservi dans le choix des rôles. Mais c'est *La Dame aux Camélias* qui fait les plus fortes recettes.

L'année, au cours de laquelle Montréal a donné en Pauline Garon une demi-vedette à Hollywood, se termine sur une moitié de saison que l'on dit raisonnablement fructueuse, au point de la désigner comme « la saison de la renaissance ». Ce n'est qu'un feu de joie. Dès le 13 janvier 1923, on laisse prévoir la fermeture des théâtres Parisien et des Nouveautés,

que le public, paraît-il, ne soutient pas suffisamment. Un lecteur attribue ces échecs, dans une Tribune Libre, au manque de pièces nouvelles et à la présentation « de trop de saletés ». La troupe du Parisien présente *Le Roi,* où se distinguent Guy Dervey dans le premier rôle et Robert Gilles dans une composition, puis, du 22 au 29 pour sa semaine d'adieu, *Les Surprises du Divorce,* précédées chaque soir de levers de rideau d'auteurs canadiens. Le 3 février, la troupe des Nouveautés termine à son tour sa carrière, et le théâtre redevient le National, mais les acteurs locaux qui s'y installent n'ont pas plus de succès.

Puis c'est le néant. Ernest Tremblay écrit qu'il a vu déjà bien des choses extraordinaires : *Athalie* et *La Fille de Roland* arrangées pour être jouées entre hommes, Mounet-Sully prendre une horloge pour une porte, Paul Cazeneuve jouer les jeunes premiers et même des artistes qui savaient leur rôle dès le lundi soir ; « mais la situation présente dépasse tout : en pleine saison, dans une ville française de l'importance de Montréal, aucun théâtre ne présente de pièce du répertoire, toutes les scènes sont vouées à la revue ! »

En avril, cependant, Godeau groupe nos meilleurs comédiens au Chanteclerc et y fait revenir Germaine Vhéry et Fred Lombard. C'est alors que, rentrée en France, Cécile Sorel raconte qu'elle a vu un admirateur montréalais payer jusqu'à $100 pour assister, debout, à chacun de ses spectacles du St-Denis. Or, elle n'a paru que devant des salles honorables, dans un théâtre dont on avait dû réduire la capacité pour en améliorer l'acoustique...

Le 6 août, au Canadien-Français dit Théâtre du Peuple, le début d'une troupe dirigée par Fred Lombard obtient « un succès raisonnable ». On n'y trouve qu'un nouveau nom d'acteur, celui de Jean Lavial. Une reprise intéressante se manifeste alors dans nos théâtres : la troupe Bella Ouellette entreprend une saison au Chanteclerc ; Castel donne de la comédie légère au Majestic ; le 3 septembre, une troupe parisienne dirigée par André Calmettes s'installera à l'Orphéum ; le 8 octobre,

le Majesty's recevra la compagnie du Grand-Guignol ; enfin, on annonce le retour de Maurice de Féraudy.

La troupe Calmettes fait un excellent début, devant une salle remplie, avec *Terre Inhumaine,* précédée d'une causerie du directeur sur le théâtre français. Calmettes s'est entouré de Cécile Didier, Hélène Duriez, Jane Clairin, Luce Barlett, Cécile Ducarre, Jeanne Roll, Jean Poc, Lucien Champdor, Marcel Blancard, René Hieronimus et Max Guy. Né à Paris en 1861, Calmettes avait débuté à l'Odéon dans *Don Juan* en 1885. Passé ensuite à divers théâtres, il avait créé le rôle de Metternich dans l'*Aiglon,* et avant d'assumer la direction du Théâtre Municipal de Strasbourg, il avait dirigé pendant huit ans le premier organisme de Film d'Art. Jean Poc et Hélène Duriez devaient revenir en 1933 avec une troupe dirigée par Georges Colin. Cécile Didier était une ex-pensionnaire de l'Odéon.

Pour cette visite, comme pour sa seconde qui suivra dès décembre au même théâtre, Calmettes a choisi un répertoire plutôt léger : *L'Heure du Berger, Son Père, La Sonnette d'Alarme, Les Chevaux de Bois, Alain, sa Mère et son Amie* — le mot *maîtresse* esquivé par crainte d'une censure assez imprévisible, car il n'y a pas alors de censeur théâtral, bien que la police ait parfois des sursauts de pudeur — , *Les Vignes du Seigneur, Jacqueline, Martine, Les Deux Couverts, Sophie Arnould, La 8e Femme de Barbe-Bleue, L'Ecole des Cocottes,* etc., avec tout de même des poids-lourds comme *Amoureuse* et, surtout, en création le 3 décembre, une pièce tirée du *Sens de la Mort,* de Paul Bourget, dont on rappelle à cette occasion la tournée de conférences de 1893 au Canada.

Hélène Duriez, dit la critique, est une jolie femme d'un port magnifique, Jean Poc est doué de qualités véritables, Luce Barlett est superbe dans les rôles de maman, Cécile Didier possède un charme irrésistible ; enfin, de Calmettes, on dit à propos d'*Amoureuse,* que « sa gradation si finement observée qui conduit au paroxysme du 2e acte est une leçon d'art dramatique dont on gardera le souvenir. »

La semaine du 8 octobre, en première tournée d'Amérique, la troupe du théâtre du Grand-Guignol, fondé par Oscar

Méténier dans l'atelier de Rochegrosse, présente son répertoire spécial au théâtre His Majesty's et y fait des affaires d'or. Elle se compose de Marcelle Gylda, Léo Brizard, Louis Dufresne, Paul Damory, Maurice Henriet, Jane Bay, Germaine Siska, Simone Hermann, Marcel des Mazes, Estelle Duclos, Andrée Deghesne, Robert Seller, Jules Sylvère, Jacques Derives, Georges Machard, Mlles Veynes, Jane Meryem, Paul Bernier, Suzanne Berny, et présente pour débuter : *Sur le Banc, Au Rat Mort cabinet No 6, Une nuit au Bouge* et *Nounouche,* pour donner ensuite *Madame, je vous Aime, Au Coin Joli, Les Trois Masques* et *Le Court Circuit.* Le premier soir la salle est presque remplie ; le reste de la semaine, elle déborde. On signale surtout la mise en scène parfaitement réglée de ces spectacles, où rien n'est laissé au hasard des conditions périlleuses du théâtre de tournée.

En octobre, Fernand Dhavrol, acteur et directeur, meurt à Alger ; il nous avait quittés trois ans plus tôt pour aller se soigner en France. Au théâtre Canadien-Français débute dans *Zaza* un jeune comédien qu'on a fait venir de Paris et qui se nomme Jean Parys. Il a créé notamment *Les Aigles dans la Tempête,* aux côtés de de Max et de Mme Piérat, et il a joué à l'Odéon. « C'est un bel artiste, dit-on, possédant à fond son métier, doué d'une voix chaude et sympathique ».

C'est à ce moment que Antoinette Giroux, première boursière du gouvernement de la province de Québec en art dramatique, nous quitte pour la France. Lorsque l'hon. Athanase David, Secrétaire de la province, décide d'accorder cette bourse d'études de trois ans à Paris, il fait preuve d'un certain courage. Comme l'écrivait un chroniqueur du temps : « Ça n'avait pas marché tout seul cette bourse d'études en Europe. Une étudiante en art dramatique, une future femme de théâtre, pensez donc ! Devait-on encourager le développement d'un talent aussi profane, dussent la langue française chez nous et notre réputation en souffrir ?... » Antoinette Giroux avait débuté à 9 ans à l'Académie de Musique, elle avait joué les rôles d'ingénue avec le fameux Becman et avait paru sur la scène des Nouveautés. A Paris, elle étudia avec Denis d'Inès, joua

avec lui et d'autres comédiens du Français *Les Précieuses Ridicules* en tournée, puis parut à l'Odéon, y précédant un autre artiste canadien, Jacques Auger, à la Porte-Saint-Martin et à l'Ambigu, où elle se distingua notamment en Thérèse de Lorget (la Petite Source), de *L'Aiglon.*

Durant les semaines du 10 et du 17 décembre, la troupe du Grand-Guignol donne une nouvelle série de spectacles à l'Orphéum, pendant que celle de Calmettes fait une tournée en province.

Puis le 24, Edgar Becman et Marcelle Sargyl, arrivant d'Europe, se joignent à la troupe Calmettes et débutent dans *L'Insoumise.* « Le jeu de Becman, dit un critique, est resté ce qu'il était : sobre, froid, compassé. Il joue dans « le grave », avec des temps, une infinité de temps, ce qui permet d'obtenir des effets. »

Pour ce qui est de Mme Sargyl : « C'est une artiste d'un charme prenant ; elle a des qualités magnifiques de sincérité, de naturel, d'émotion. Elle a complètement estomaqué le public avec son étalage de toilettes aussi luxueuses qu'élégantes ».

Et l'année 1923, qui aura été témoin d'une recrudescence de spectacles imprévue, se termine sur un récital à l'Orphéum de Georgette Leblanc, l'ex-femme de Maurice Maeterlinck, créatrice de *Monna Vanna,* de *L'Oiseau Bleu,* etc., qui récite des poèmes, des bouts de scènes, et chante quelques œuvres inspirées par celui qu'elle a peut-être cessé d'aimer mais non d'admirer.

Le théâtre amateur aura réussi de son côté à marquer un point, grâce à des Compagnons de la Petite Scène qui, sous la direction d'Alfred Vallerand, de Jeanne DePocas et de Georges-Léonce Fortin, se proposent de faire entendre d'autres voix que celles des auteurs à succès. Jusqu'en 1925, ils persisteront avec un courage digne d'un meilleur sort à jouer un répertoire qui se distingue à la fois de ceux des troupes de tournée, des scènes régulières et de leurs concurrents amateurs, avec des œuvres comme *Les Plaideurs* de Racine, *Le Mort à Cheval* d'Henri Ghéon, *Contre le Flot,* de Magali Michelet, pièce primée à un concours de *L'Action Française, Michel Auclair* et

La Souriante Mme Beudet. Lorenzo Bariteau, Armand Lefebvre, le peintre Henri Chicoine, Honoré Vaillancourt, Ubald Beaudry, Paul Leclair, Paul-Emile Leblanc, Jeannette et Marguerite Teasdale, Marcel Noël, Philéas Desjardins, Hector Charland, Albert Savard, Elisa Gareau, Lucille Turner, Jeannette de Guire, Madeleine Davis, Berthe Alarie, Anne-Marie Tremblay et Albertine Martin sont au nombre de ces Compagnons, de véritables pionniers. Mais des adeptes incorrigibles du mélo à l'ancienne persévèrent dans leur formule, tel L.-N. Sénécal qui fait jouer au Monument un *Aveugle de St-Eustache* tiré d'un roman de Jean Féron, où l'insurgé de 1837 Chénier, dont la tête est mise à prix, est sauvé par un forgeron sans yeux.

C'est avec des pièces d'acteurs que débute 1924 : deux créations d'abord, *Le Duc* d'Edgar Becman, à l'Orphéum, et *Le Cadeau de Noces,* de Jean Parys, au Chanteclerc. Un comité de dames est tout spécialement, et naturellement, constitué pour assurer le succès de ce Duc, mais ce n'est qu'une salade de souvenirs de Raffles, d'Arsène Lupin, de L'Epervier, etc., et l'on ne fait dans la semaine que deux ou trois bonnes salles. La pièce de Jean Parys est, au contraire, qualifiée d'originale. Au Chanteclerc cette même saison, fait son début une comédienne que l'on retrouvera sur la plupart de nos scènes : Mimi d'Esté, née à Paris est amenée au Canada par ses parents en 1913.

Le 31 janvier, Calmettes donne *Le Duel* en spectacle d'adieu, et le 4 février voici Maurice de Féraudy de retour, avec une troupe de sa composition, à l'Orphéum. Il y reste trois semaines et donne *Le Légataire Universel, Monsieur Brotonneau, Il ne faut jurer de rien, La nuit de mai, Les Affaires sont les Affaires, L'Avare, Les Plaideurs, Un Ami de Jeunesse, Blanchette, Parente Eloignée,* un acte de lui, *Le Barbier de Séville* et *La Nouvelle Idole.* L'accueil est enthousiaste, on joue devant de belles salles et en mars, la troupe prolonge son engagement d'une semaine. La troupe de Féraudy se compose cette fois de Laurence Bianchini, Henriette Lorèze, Marguerite Clarance, Irène Glineur, Léon Guy, Henri Ver-

meil, André Freschard, Pierre Caillabet, Emile Ronet, E. Couderc, Pierre de Rigoult et L. Hector. Laurence Bianchini avait joué à l'Oeuvre des pièces d'Ibsen et de Shaw, elle avait fait du cinéma et dessiné des costumes pour l'Opéra et l'Opéra-Comique. Pierre de Rigoult, 1er prix de comédie et 1er prix de tragédie au Conservatoire, appartenait à l'Odéon, où il rentra après cette tournée avant de passer à la Comédie-Française, dont il est devenu le contrôleur général.

Au théâtre canadien se fait entendre le 24 avril, sur la scène du Monument, une jeune voix de dramaturge, celle de Simone Martineau, sorte de Princesse Lointaine introduisant le spectateur dans un monde de fantaisie et un peu fantasque, mais d'un charme indéniable. Sa pièce en un prologue et trois actes s'intitule *...Peut-être...* et se situe dans un monde imaginaire exigeant des décors stylisés, dans le sens qu'indique l'auteur au programme en invitant les spectateurs à voir aux 1er et 2e actes « laissant glisser devant eux l'imagination, un jardin labouré, sans fleurs, horrible et mutilé... où traînent des paons morts et des oiseaux de paradis et des cygnes... » Il s'agit là de Marie-Antoinette et de Robespierre qui se rencontrent enfants et fraternisent, ne sachant évidemment pas ce que le destin leur réserve, tandis que Lucifer, personnage joué en travesti par Jeanne Maubourg-Roberval, connaît leur avenir et, d'avance, s'en amuse ; après quoi nos personnages subissent les tourmentes de la Révolution. La pièce, mise en scène par Jeanne Maubourg, est interprétée par Armand Lefebvre, Simone Martineau en Marie-Antoinette, Fernande Bissonnette, Marguerite Delisle, Serge Bax, Marcel Noël, Sabine Girard, Olivier Carignan, Claire Gervais, Germaine Brière, Muriel Walsh, Marc Rodier, Paul-Emile Leblanc et, tout naturellement en Louis XVI, un acteur du nom de Henry Versailles. Ce devait être le seul essai de théâtre de Mlle Martineau et l'on peut dire, par le souvenir que l'on en conserve et même si le manuscrit de *...Peut-être...* est introuvable, qu'il y a lieu de le regretter.

En juin, le comte Charles d'Authier de Rochefort, mieux connu sous son nom d'acteur du cinéma américain Charles de

Roche, vient au Canadien-Français donner des sketches, des scènes de films et des chansons, sous la direction de Robert Florey, rédacteur de *Ciné-Magazine,* devenu depuis metteur en scène à la Paramount. Charles de Roche, qui doit paraître ultérieurement sur plusieurs de nos scènes, avait fait du théâtre un peu partout en France et à l'étranger ; il avait tourné de nombreux films : *Le Roi de Camargue, Ten Commandments, The Cheat, Spanish Jade, Shadows of Paris, La Croix du Sud,* etc. C'est à la scène un acteur médiocre, qui ne se manifeste ici, du reste, que dans des « apacheries » du goût le plus discutable.

Le 28 septembre, à l'Orphéum, première visite de la troupe du Théâtre de la Porte-Saint-Martin, avec Pierre Magnier et Andrée Pascal comme vedettes. Ces deux artistes sont entourés de Mmes Madeleine Clervanne, J. Dulac, Malber, Moreau, Camille Licenay, Maud Yrem et Renée Mireille, de René Montis, Pierre Almette, Jean Glénat, Jean Duval, Victor Launay, Ougier, Jean Martiny, Parys, Myrial et Bruley. Ils restent parmi nous jusqu'au 28 décembre, avec intermittences causées par des représentations ailleurs dans la province.

Pierre-Frédéric Magnier, né à Paris le 22 février 1869, avait repris tous les rôles de Coquelin ; il avait interprété des centaines de fois le rôle-titre de *Cyrano* et le Napoléon de *Madame Sans-Gêne.* Son aisance et l'ardeur de son jeu font très grande impression sur le public de l'Orphéum. On loue beaucoup aussi le talent vibrant de Mme Andrée Pascal. Cette artiste, qui avait déjà joué l'*Aiglon* deux cents fois en France, avait débuté à 15 ans, sous la direction de Sarah Bernhardt, dans *La Belle au Bois Dormant.* Tous les artistes sont d'ailleurs fort bien accueillis. « La troupe, dit-on, est digne de sa réputation. » Mme Malber se distingue particulièrement dans le rôle-titre de *Madame Sans-Gêne,* « où elle est la digne émule de Réjane ». On devait revoir plusieurs de ces artistes : Jean Glénat, jeune premier comique, au troisième voyage de la Porte-St-Martin ; Pierre Almette, avec Germaine Dermoz et Germaine Rouer, puis en 1931 durant plusieurs mois au Stella ; et René Montis à la tête de sa propre troupe. Le programme pour ces

trois mois comporte : *Cyrano de Bergerac* et *Le Maître de Forges,* qui font les meilleures recettes, *L'Homme qui Assassina, L'Appassionata, La Flambée, Madame Sans-Gêne, La Femme Nue, La Prise de Berg-op-Zoom, La Dame aux Camélias, Montmartre, L'Aiglon,* etc.

Un grand événement survient le 1er décembre : après les tournées de la Comédie-Française et de la Porte-Saint-Martin, voici celle de l'Odéon dirigée par Firmin Gémier, vraiment officielle celle-là puisqu'elle répond à une invitation du gouvernement de la province de Québec au ministère français des Beaux-Arts, avec participation aux frais de voyage. Une semaine de représentations au théâtre His Majesty's, une seule, devant des salles hélas ! à demi remplies certains soirs, pour *Le Bourgeois Gentilhomme, Le Procureur Hallers, La Mégère Apprivoisée* et *Le Marchand de Venise.*

Autour de lui, Gémier avait groupé Solange Cayrol, André Varennes, Charlotte Clasis, François Rozet, Louise Brechon, Lucien Dubosq, Georges Tricot, André Vieville, Pierre Morin, Louis Raymond et M. Donnio, Lucienne Parizet, Renée Devillers, Vera Koretzky (Korène), Marcel Chabrier, Alfred Pasquali et Charles Vanel. Germaine Rouer, Yvonne Mirval, H.-P. Roché, secrétaire de l'Odéon, et H.-Maurice Jacquet, qui avait transposé la musique de Lulli pour instruments modernes, accompagnaient la troupe. Gémier (1870-1933) avait eu la distinction d'être refusé par deux fois aux concours du Conservatoire. Formé par le comédien Saint-Germain, il débuta au Théâtre de Belleville et de là passa sur toutes les grandes scènes parisiennes, réputé comme un metteur en scène audacieux aussi bien qu'un acteur doué d'une forte personnalité. Plusieurs des artistes de sa troupe nous sont aussi connus par le cinéma, tel Charles Vanel, artiste de composition réputé déjà au temps du film silencieux et qui poursuit sa carrière au film parlant. L'un d'eux, François Rozet, est venu plus tard s'installer à Montréal.

Belle année que celle où l'on vit, aux affiches des théâtres montréalais, des noms comme André Calmettes, Maurice de Féraudy, Pierre Magnier, Andrée Pascal et Firmin Gémier.

Dès le 26 janvier 1925, J.-A. Gauvin installe à l'Orphéum une troupe de comédie recrutée en France par Charles Berteaux, dirigée par Marcel Lemarchand, de l'Odéon et de la Comédie-Française, et comprenant Gaston de Saint-Jean, Devallières, Parys, Claircin, Jane Céleste (Conway), Adrienne d'Herblay, Gineva, Constance Borde, Blanche Jackson, Lapeyre et Béclar. Au répertoire, des œuvres gaies : *La Fleur d'Oranger, Chambre à Part,* où reparaît Charlie Gerval, *L'Ane de Buridan* et *La Huitième Femme de Barbe-Bleue.* Les pièces divertissent le public, mais la troupe disparaît en ne laissant qu'un souvenir plaisant.

En mai, Edmond Vallée, acteur de l'Odéon, chansonnier et auteur dramatique, et Raymond Presles, du Gymnase, « compositeur-humoriste », donnent une soirée de revue à l'Orphéum, avec le concours de Mlle Camille Bernard et d'autres jeunes artistes locaux.

Au Chanteclerc, débute en août avec *La Femme Coupable* le jeune premier Charles Gonthier, « au jeu direct et dégagé », formule peu compromettante sous la plume d'un critique anonyme. La jeune première de la troupe est Jane Berty, déjà à Montréal depuis plusieurs saisons. Au Canadien-Français, Fred Barry, en sa qualité de directeur artistique avant de se manifester comme auteur dramatique avec — qu'on le croie ou non — une *Fille du Sheik* qu'il fera créer au Chanteclerc, fait débuter René Darmor et Juliette Velty dans *L'Aventurier.* Au Saint-Denis, Jos. Cardinal offre des programmes composés de films et de pièces grand-guignolesques, celles-ci mises en scène par Raoul Léry. Aux acteurs que celui-ci a groupés autour de lui viennent bientôt se joindre Jeanne Demons et Maurice Pelletier, revenus d'Europe. Une troupe qui comprend Damase (Champagne) Dubuisson et Henri Deyglun joue au Ouimetoscope. Au National, de belle mémoire, se succèdent Pizzy-Wizzy, Macaroni, Teddy Googles, précurseurs burlesques des Tizoune, La Poune...

Le 23 septembre, une nouvelle troupe Gauvin entreprend à l'Orphéum une saison pour laquelle l'impresario a obtenu le patronage de la direction française des Beaux-Arts, mais tou-

jours sans subvention. Présentée d'abord avec Marcelle Géniat et Georges Colin comme têtes de troupe, elle doit changer de temps à autre de vedettes pour des spectacles offerts par série. Marguerite Coutan-Lambert, Jane d'Herblay, Maia Florian, Marthe Marsans, Adeline Fournier, Marcel Herrand, René Blancard, René Montis, aussi metteur en scène, Jean Garat, Georges Vitray et Jean Martiny, régisseur, encadrent Mme Géniat et M. Colin. Ce sont des artistes qui se sont fait connaître surtout sur les scènes de l'Atelier, du Théâtre des Champs-Elysées, des Variétés, du Théâtre des Arts et du Vieux-Colombier. Depuis son séjour au Canada, Georges Colin avait fait sa fameuse création de *Mon Homme* et dirigé des tournées très réussies en France et en Belgique. Eugénie Martin, dite Marcelle Géniat, était née à Saint-Pétersbourg en 1880. Sortie du Conservatoire en 1899 avec un 1er prix de comédie et un 1er accessit de tragédie, elle avait débuté à la Comédie-Française dans Henriette des *Femmes Savantes* puis s'était laissé enlever par les théâtres des boulevards, où elle avait fait de magnifiques créations. Les spectateurs de l'Orphéum appréciaient vivement ses dons d'émotion et de sensibilité. Georges Vitray était, lui aussi, un acteur d'importance. Il avait créé *L'Oeuvre des Athlètes,* de Georges Duhamel, *Michel Auclair, La Maison Natale, La Locandiera, Le Mariage de M. LeTrouhadec, Le Paquebot Tenacity* et dans *Knock* le rôle du Dr Parpalaid. La troupe présente *Les Marionnettes, Le Secret, La Maison Cernée, La Passerelle, Le Voleur, La Souriante Mme Beudet, Denise* et *La Galerie des Glaces.*

Le 1er novembre, Andrée Pascal et Paul Capellani viennent relever Mme Géniat et M. Colin. Capellani débute dans *La Guitare et le Jazz-Band,* qu'il avait créée à Paris l'année précédente. « Ce sympathique artiste, dit-on le lendemain, allie l'élégance et la correction de la mise à un physique idéal, la justesse du geste à la beauté de la voix et des intonations. Il est très personnel dans son jeu. » Tout dans ces deux phrases indique le contraste observé entre le nouveau grand premier rôle et celui dont il prenait la place. Paul Capellani n'était pas, du reste, le premier venu. D'abord sculpteur, il avait

exposé à 15 ans au Salon des Artistes Français, puis, déterminé à faire du théâtre, était entré au Conservatoire dans la classe de LeBargy. Gratifié d'un 1er prix de tragédie et d'un 1er accessit de comédie, il avait débuté en 1902 à la Renaissance, sous la direction de Gémier, puis s'était distingué sur la plupart des grandes scènes de Paris. Il venait d'entrer à la Comédie-Française lorsque la guerre éclata. Mobilisé d'abord comme soldat, il fut envoyé en 1916 en mission de propagande aux Etats-Unis, où il tourna quelques films, entre autres *La Dame aux Camélias,* aux côtés de Clara Kimball Young.

La troupe joue *Les Petits, Les Nouveaux Riches* ou *l'Echelle Cassée,* de Georges Berr, *L'Amour,* de Kistemaeckers, et *La Belle Aventure,* puis après une semaine de relâche pour une tournée en province, Capellani étant reparti pour Paris où l'appellent des engagements impossibles à retarder, elle finit brillamment l'année en utilisant les éléments venus du Vieux-Colombier et du Théâtre des Champs-Elysées pour donner, après *Les Romanesques, Knock* ou le *Triomphe de la Médecine* et *Le Paquebot Tenacity.* Georges Vitray y étonne à la fois par la simplicité et la variété de son jeu. La troupe poursuit ses représentations en janvier 1926 avec le concours d'une nouvelle vedette, Marguerite Romanne, qui joue un petit rôle de *Ce que Femme Veut* avant de faire son grand début dans *Papa* et de reprendre pour la semaine d'adieu son rôle de *Pile ou Face,* dans lequel elle avait succédé à Paris à la créatrice Elvire Popesco et « où elle est exquise ». Hélas ! il y a plusieurs semaines déjà que la salle n'est guère remplie.

Cette saison de vingt semaines se termine, selon l'impresario, sur un déficit d'environ $12,000. Seules les pièces déjà connues obtiennent du succès, sauf dans le cas de *Knock* qui suscite, sans doute autrement que comme œuvre dramatique, la curiosité des quelque 1,500 médecins montréalais. Les cinq semaines de tournée, à Québec, à Ottawa, ailleurs en province donnent de meilleurs résultats et réconfortent un peu la troupe et son entreprenant impresario, mais là encore les pièces nouvelles n'auront attiré que de maigres assistances. On conclut de l'expérience que les tournées devront être désormais moins

prolongées, puisque le public n'est pas fait d'habitués, mais plutôt de curieux qu'attire un titre de pièce ou un nom de vedette. C'est dans l'idée de vaincre cette apathie que, par exemple, la direction du Canadien, après avoir offert l'appât de Marthe Thiéry dans *L'Aiglon* — ce sera l'année des Aiglons — a fait engager à Paris Gaby Haubien, Lucy Harley, Gaby Therca, Paul Hubert, Sardet et Vandéric, qu'entourent Jane Max, René Darmor, Fred Barry, Marcel Marty et autres. Un critique anonyme fait des éloges extraordinaires de toute la troupe, louant en particulier la beauté et la souplesse de Gaby Haubien, l'autorité de Sardet, l'aisance et la voix de Paul Hubert. Mais des compliments de ce genre, prodigués à jet continu, n'empêchent pas le Canadien d'être bientôt tout à fait négligé par le public. Des textes d'auteurs locaux, comme l'acte d'Alfred Bienvenu *Les Garanties d'un Futur* et les quatre actes de René Daville *La Pupille de Montcalm,* n'y changent rien, mais une revue de Hervé Gagnier et Georges-Henri Robert, *Qui, Quoi, Quand, Où,* y tiendra l'affiche deux semaines, comme au St-Denis la *Revue du Printemps* de Rap et Bouguay avec Charles de Roche.

Le 26 septembre, au Théâtre His Majesty's, débute devant une salle comble et enthousiaste une troupe de tournée de la Porte-Saint-Martin qui a cette fois à sa tête Pierre Magnier et Germaine Dermoz, et qui comprend Antoinette Giroux, encore en séjour d'études à Paris, Jane D'Herblay, Gina Niclos, Blanche Altem, Camille Liceney, Clotilde Person, MM. Clavaud, Denison, régisseur, Emile de Tramont, Pierre Almette, d'Ary-Brissac, Victor Perny, Jean Galland, Bruley, André Delart et Jean Duval.

Germaine Dermoz avait débuté sur la scène sans passer par le Conservatoire. Elle allait s'y présenter quand Réjane, en 1906, lui offrit de la prendre dans sa troupe. Elle poursuivit sa carrière au théâtre Antoine, au théâtre Michel de Saint-Pétersbourg, sur les scènes des boulevards, puis au cinéma silencieux, où elle tourna notamment *La Souriante Mme Beudet.* Le comédien belge Emile de Tramont s'établit par la suite aux Etats-Unis et revenait deux ans plus tard dans la troupe

de Mitzi, au Princess. Jean Galland devint l'une des grandes vedettes de l'écran français. Né à Laval le 28 mai 1897, ses études faites à Cherbourg le destinaient à la magistrature, mais le théâtre l'attirait. Blessé à la guerre, il avait été soigné à l'hôpital canadien de Joinville, d'où il s'échappait pour aller chanter la chansonnette dans les cafés-concerts du quartier. Il avait passé trois ans au Vieux-Colombier, mais Jacques Copeau ne l'y avait fait que fort peu jouer.

La troupe donne tour à tour, devant des assistances qui diminuent de jour en jour, *Seigneur Polichinelle, La Menace, L'Aiglon, La Tendresse, Ruy Blas,* qui n'éveillera d'intérêt qu'en province, *Si Je Voulais, Francillon, Robert et Marianne, Le Fils Naturel, Un Perdreau de l'Année, Un Caprice ;* puis au Princess, où le public se montre moins récalcitrant, *Madame Sans-Gêne, La Vierge Folle* et *Cyrano ;* et au Saint-Denis, où l'on fait enfin des salles combles, *La Flambée, Le Maître de Forges* et des reprises.

Dans *La Menace,* la Françoise Lefort de Germaine Dermoz met en relief des dons fort différents de ceux de Pierre Magnier : jeu plus simple, plus vrai que lyrique, moins à effet et partant plus émouvant. C'est l'opposition de deux écoles différentes : celle du naturel et celle de la déclamation, par deux artistes peu faits pour jouer ensemble. Dans tout ce répertoire d'ailleurs, c'est sur le jeu seul des acteurs que repose la manœudre dramatique ; la mise en scène est nettement sacrifiée, et ce sont les artistes qui doivent en racheter les défectuosités. C'est hélas ! le cas de la plupart des troupes venues alors de Paris, dont les artistes recrutés de part et d'autre lient connaissance sur le bateau, dont le régisseur doit établir la mise en scène avec les matériaux qu'il trouve sur place.

Quant à Antoinette Giroux, effectuant sa rentrée dans la pièce de Frondaie, « elle a tenu avec sincérité, d'une voix ingénument chantonnante, son rôle d'Antoinette LeMorel. Il faudrait faire l'éloge de sa diction, de son aisance et de son charmant entrain. »

Pierre Magnier, dans un geste élégant, avait agréé la sug-

gestion de l'impresario de confier le rôle-titre de *L'Aiglon* à Antoinette Giroux à l'occasion de son retour parmi ses compatriotes. Elle l'avait joué déjà avant son départ pour Paris. Le public semble peu sensible à cette flatteuse attention, car l'assistance est bien mince à cette représentation du 3 octobre. La jeune artiste joue le rôle avec une âme généreuse, grande allure et souci du naturel. Son exaltation, à maintes reprises, lui vaut des salves d'applaudissements, et à la fin du troisième acte, on la couvre de fleurs. Sa manière, qui est de réciter plutôt que de dire les vers, de les débiter très rapidement, est bien un peu périlleuse. Le rôle, déjà très lourd de responsabilités, devient alors accablant. Si l'on donne égale valeur à tous les vers, où peut-on trouver, pendant six actes, la force de lancer avec relief ceux qui doivent faire effet ? Son interprétation devient tout de même plus assurée et détaillée après le trac du premier acte. L'Aiglon ouvre très proprement ses ailes, les fait battre avec talent... pour se les faire briser ensuite, à partir du quatrième, par une mise en scène déplorable, peut-être aussi par quelque sournois mauvais vouloir de la part de ses protagonistes. C'est l'occasion pour un critique de répéter ses observations sur ce système de tournées : « Mlle Giroux savait parfaitement son rôle, elle l'a joué maintes fois déjà. Mais que voulez-vous qu'elle fît... contre une mise en scène si désordonnée ? Je le dis sans fard, les troupes françaises de tournée ne doivent plus négliger d'amener avec elles un metteur en scène d'une autre qualité qu'un complaisant répétiteur de cabine transatlantique. »

A quoi l'impresario devait répliquer qu'il ne pouvait faire mieux : on s'était plaint du manque de variété des répertoires, il offrait de tout, depuis Hugo jusqu'à Frondaie ; si l'on réclamait l'homogénéité des troupes, il fallait pour l'assurer enlever à un théâtre parisien sa troupe au complet, ce qui n'était possible qu'exceptionnellement ; on s'indignait du prix élevé des billets en oubliant que, sans subside ni subvention d'aucune sorte, l'impresario devait défrayer tous les voyages transatlantiques et les déplacements de ville en ville. Dans ces conditions, il lui était impossible d'assumer également les frais de transport, de décors, costumes, accessoires, etc., pour tant de

pièces aux cadres divers. Il n'y avait, à tous ces problèmes, qu'une solution possible : que les gouvernements de la France et de la province de Québec — celui du Canada ne manifestant à cet égard aucun intérêt — s'entendîssent pour reconnaître l'importance de la diffusion artistique, le rôle majeur de l'art dramatique dans le rayonnement de la langue française, et pour soutenir de mises de fonds en commun ce mouvement de décentralisation.

Si le public canadien se montre à ce point difficile à satisfaire, c'est qu'à la différence du spectateur provincial de France, il est tout naturellement porté à comparer les spectacles qu'on lui annonce « dans la mise en scène de Paris » à ceux que lui offrent des troupes anglaises ou américaines effectuant des tournées à travers toute l'Amérique du Nord, dans une pièce unique déjà mise au point au cours de sa carrière de création ou de reprise sur une scène londonienne ou new-yorkaise. Comparaison injuste, évidemment, mais inévitable dans le cas, par exemple, de George Arliss qui, cette année 1926, donne au Princess la 440e représentation de la pièce de Galsworthy *Old English,* où il joue remarquablement dans une mise en scène impeccable.

Est-il besoin d'ajouter que le public est las, quand il n'est pas dégoûté, de ces incessantes répétitions de conflits à trois chers aux Bataille et aux Bernstein. Déjà les troupes locales l'en fournissent surabondamment, aussi s'attend-il à ce qu'une troupe que l'on prend la peine d'amener de Paris lui apporte autre chose. Or, sauf dans le cas de de Féraudy, de Gémier, de Vitray, on lui offre surtout le plat du jour, c'est-à-dire les pièces à succès, celles dont les auteurs s'enrichissent sur les scènes de boulevards parisiens et que publie chaque mois, en *immortalisant* leurs fabricants, la *Petite Illustration.* Chose curieuse, c'est l'étranger, de plus en plus réfractaire à ces exportations parisiennes, qui sera bon juge en la matière, et le public canadien, qui est pour le théâtre français un public étranger, aura été des premiers à bouder un répertoire destiné à disparaître avec ses exploiteurs. Comme on a trouvé un jour que les ficelles du mélodrame et du vaudeville à bretelles étaient devenues des

câbles, on estime aujourd'hui que, sur ce Boulevard, on fait trop le trottoir.

Ainsi s'explique l'insuccès de tant d'entreprises théâtrales qui, à première vue, jouissant du prestige de noms alors célèbres d'auteurs ou d'acteurs, semblent destinées à rallier tous les suffrages, ceux de la critique et du public. Ce n'est pas, à vrai dire, dans le climat le plus favorable et sous les formes les plus heureuses que le théâtre français se maintient alors au Canada.

Mais quelle est dans ces circonstances l'attitude de la critique ? Cette attitude est conditionnée, pour les Gustave Comte, Jean Nolin, Henri Letondal et autres, par une situation fort gênante. La publicité, plaie d'Amérique, permet aux impresarios de se croire justifiables de dicter aux journaux une attitude non seulement bienveillante, mais entièrement favorable à leurs intérêts. Le critique a parfois recours, pour faire entendre ce qu'il pense, à des détours qui peuvent rester incompris du public. Lorsqu'il s'exprime ouvertement, ce qui est quand même fréquent, il s'expose aux pires sanctions, et il lui faudra des années de lutte pour faire reconnaître peu à peu dans les journaux le droit de juger les spectacles et les concerts à leur mérite, sans égards pour les risques des impresarios, pour les frais engagés, pour l'origine de telle troupe ou de tel artiste — l'exportation parisienne reste toujours sous le signe de l'intouchable propagande de la Survivance —, pour les susceptibilités d'auteurs ou d'acteurs locaux.

Dans ses *Cahiers de Turc,* qu'il rédige seul en toute liberté et publie lui-même en livraisons mensuelles réparties entre 1921 et 1927, Victor Barbeau parle de tout un peu : politique, littérature, théâtre. Il s'arroge hautainement le droit de dire ce qu'il pense, et il le dit dans une langue admirable. Il parle de théâtre comme du reste en pamphlétaire, mais, ce qui est rare, en pamphlétaire qui connaît le théâtre. On ne peut résister au plaisir de donner un exemple de sa manière, à l'occasion de spectacles de *La Passion* qui attirent de toute la province, chaque dimanche, une foule énorme vers la patinoire de Saint-Jérôme (1925-28). L'abbé Jean d'Avila Ethier en est le directeur, et il a recruté plus de 500 acteurs et figurants, avec orches-

tre dirigé par Jean Goulet, chœurs sous la direction de Me Joseph Fortier et de l'abbé Ethier lui-même, et dans le rôle du Christ l'avare du roman radiophonique de Claude-Henri Grignon, Hector Charland.

Il faut rappeler que le clergé s'était déjà montré méfiant à l'égard de ces *Passions* périodiquement annoncées pour diverses scènes, suspectant parfois avec raison la bonne foi de ceux qui recouraient au sujet religieux pour s'assurer, aux approches de Pâques, de grasses recettes. En février 1903, la première représentation d'un drame biblique de L.-N. Sénécal, *La Rédemption,* avait été interdite, l'auteur se rabattant sur le théâtre de l'hôtel de ville de St-Henri en mars avec... *Le Signe de la Croix ;* en mars 1910, *Le Maître de Forges* avait remplacé une *Passion* dont Mgr Bruchési ne voulait pas.

Des *Cahiers de Turc,* livraison du 1er octobre 1926, voici donc, dans ses principaux passages : « *La seconde Passion du Christ : du Golgotha à Saint-Jérôme* », qui juge du même coup le caractère et l'atmosphère de toutes les *Passions* alors tellement en vogue :

« (...) Le théâtre ? Une grange immense tirant à l'entrepôt et à la patinoire où s'agite tout un monde de camelots dressés à exciter la gourmandise des fidèles ainsi qu'une troupe d'ouvreuses coiffées d'un bandeau imprimé au nom de la Passion. Car, il importe de le dire tout de suite, la Passion appartient à Saint-Jérôme au même titre que certains produits agricoles et certaines races d'animaux appartiennent à telle ou telle ville. C'est son bien, sa chose, sa marque de fabrique. Ne l'a-t-elle pas d'ailleurs « enregistrée » ?

Le programme (...) résume le meilleur des activités spirituelles de la ville. Toutes les paroisses ont leur temple ; Saint-Jérôme seul peut se flatter de posséder « une église monumentale dont la beauté provoque l'admiration de tous bien qu'elle n'ait coûté que $265,000 ». De même tous les villages ont leur champ des morts ; mais combien peuvent se « vanter d'avoir un des plus beaux cimetières de la province » ? Il ne dit pas toutefois si c'est de là que lui est venue l'idée d'ajouter à ses industries celle de la mort du Christ. Il ne souffle pas mot, non

plus, de la vente des lunettes d'approche qui permettent de mieux observer les « jeux de décor ». C'est avec le « blé-d'Inde », servi chaud dans la crypte de l'église sous le signe des clefs de Saint-Pierre (je croyais, d'après les évangiles, les marchands chassés du temple), une des surprises réservées à la dévotion des pèlerins.

Et le spectacle continue. Les trois premiers tableaux évoquent, dans leur recherche naïve, dans leur naturalisme puéril, les lointains débuts du cinéma. Ce dernier, toutefois, avait l'avantage de faire vite. Ici, trois minutes de représentation se paient par au moins sept minutes d'entr'acte. N'oublions pas que ce qui se passe dans la salle est non moins important que ce qui se déroule sur les tréteaux. La faim de la foule ne doit point demeurer inassouvie ; crème à la glace, ginger ale, patates frites, peanuts...

L'Annonciation, la Naissance du Christ, la Fuite en Egypte figurées avec l'art des pires chromos de bazar, nous passons au premier acte. C'est une excellente idée d'avoir fait précéder chaque tableau d'un commentaire (autrement qui s'y reconnaîtrait ?), encore faudrait-il qu'il soit français. Une ville, fût-ce Magdala, ne peut être « notoire par ses mauvaises mœurs » ; une réception, même froide, n'est pas dite « formelle » ; entre caravane et cortège, pour désigner la foule suivant Jésus, il y a la marge de plusieurs chameaux.

Le dialogue respire le même académisme. Marie-Madeleine s'exprime comme une vieille catin qui aurait lu Victor Margueritte. Elle se dit « lasse du relent de péché qu'exhale sa personne », supplie le Seigneur de la « retirer de la fange », de la « délivrer des démons qui obsèdent son corps ». Marthe, lyrique, emprunte à Mademoiselle de Scudéry le répertoire de ses images ; Judas, précis et prudent, raconte aux princes des prêtres pour qu'ils lui prêtent assistance que « Pierre est fortement constitué et toujours prêt à la bataille. » Et aux mêmes afin qu'ils paient plus cher le prix de sa trahison : « Vous ne considérez pas le travail, les responsabilités ». Mieux que tout autre encore, Pilate ajoute au réalisme. Il hésite à crucifier Jésus ; un châtiment moindre suffirait peut-être : « S'il est idiot,

dit-il à la foule en parlant du Seigneur, je le livrerai à la torture. Cela lui donnera une bonne leçon pour qu'il reste tranquille. » Et les saintes femmes qui, devant la disparition du Christ au tombeau, courent annoncer ce « larcin odieux » !

Mais j'ai tort : la représentation ne se déroule point à cette vitesse. Il y a vingt-cinq tableaux. Le voyage et l'arrêt au buffet compris, elle dure exactement douze heures.

(...) Ce drame équivoquement religieux représenté avec des moyens d'académie commerciale nous éclaire-t-il vraiment sur le sens de l'agonie du Christ ?

Il m'est pénible de répondre non, car, après toutes les affabulations sacrilèges dont la vie douloureuse du Christ a été l'objet chez nous, au théâtre et au cinéma, j'eusse acclamé avec piété tout commentaire qui nous eût non pas fait participer à l'épouvantable mystère de la Rédemption — ce qui est impossible — mais qui nous en eût seulement rapprochés. Je suis allé à Saint-Jérôme comme d'autres, plus fortunés, vont en Terre Sainte dans l'espoir de communier un peu à la « captivante épopée qui gravite autour de l'Evangile ». J'ai vu la Passion, mais une Passion comme le Christ lui-même n'en eût jamais soupçonnée : la Passion du ridicule.

Le manteau d'écarlate dont les bourreaux couvrirent Jésus était un hommage à côté du manteau d'Arlequin que lui font porter, chaque dimanche, ses inconscients tortionnaires de Saint-Jérôme. Et comme on souffre de voir ainsi le Christ se promener sur les planches, pareil à un phtisique cabot chantant la dernière note de la romance de ses amours défuntes. Non, non, ce n'est point Jésus de Nazareth, celui qui sondait les cœurs et les reins, ce personnage à la démarche ambiguë, aux gestes d'escarpolette, et à la voix tonitruante et fausse d'acteur grandguignolesque. Regardez mieux et vous reconnaîtrez là une de ces outrageuses statues de plâtre descendue de sa niche et animée par quelque docteur Miracle pour donner le change à un peuple, crédule et bon enfant, qui n'a jamais pu contempler les traits de son Sauveur qu'à travers la déformation caricaturale de l'art en série.

Hélas, le supplice est long, les bourreaux entêtés... De

tous les coins de la scène s'avancent comme s'ils étaient voiturés sur des roulettes — carnaval ne veut pas mourir — les compagnons et les ennemis de Jésus. Voici les apôtres languissants et patelins ; Judas, traître de faubourg, travaillé par une colique vengeresse qui fait la joie des spectateurs ; Simon Pierre déclamatoire ; Caïphe et Anne, chefs-d'œuvre de garde-robe d'opérette ; Ponce-Pilate emprunté à quelque abattoir ; les Pharisiens aux allures de forçats ; les Saintes Femmes. Tout un peuple en folie semble sorti des Evangiles.

Mais voici surtout Jésus montant au Calvaire sous des effets de lumière bleue, rose et rouge. On le dépouille de ses vêtements, on dresse la croix. Et je me rappelle les *Méditations* de sœur Anne-Catherine Emmerich. Je revois le Christ la chevelure presque complètement arrachée, les cheveux qui lui restent collés par le sang.

Sur le Golgotha de Saint-Jérôme, Jésus, épilé et blanchi, les cheveux impeccablement séparés, meurt en beauté comme seul aurait pu l'imaginer quelque infâme parfumeur. (...) Et la Passion, commencée dans l'esprit du cinéma d'il y a vingt ans, se termine dans le goût des super-revues d'aujourd'hui. Après les éclairs et le tonnerre, la descente de la croix avec le bruit des clous qui tombent sur la scène, les acteurs, petits et grands, passent à l'arrière-plan pour faire place au machiniste.

Son rôle déjà pressenti prend des proportions inattendues. Les spectateurs ébahis et radieux voient le Christ s'élever mécaniquement du tombeau dont un ange a, non moins mécaniquement, fait au préalable rentrer la pierre en elle-même. Les poulies graissées à nouveau, les câbles vérifiés, ils le voient encore, dix minutes plus tard, monter aux cieux en présence de ses apôtres, résignés d'avance à n'avoir jamais leur tour. Ils le voient enfin, apothéose du clinquant, du trompe-l'œil et de l'art des Folies-Bergère, soulever de ses tendres épaules la trappe du ciel où l'attend une armée d'anges en robe de nuit glapissant sans fatigue et sans conviction : Ouvrez-vous, portes éternelles.

Le spectacle recommence le dimanche suivant. Et Jésus dit

à Pierre : « Remettez votre épée dans le fourreau ; ne boirai-je point le Calice que mon Père m'a donné.» (Saint Jean, ch. 18) »

Pendant que d'autres vedettes et spectacles sollicitent l'attention du public : gala du *Barbier de Séville* avec Chaliapine en l'honneur de la reine Marie de Roumanie ; les Ballets Mordkin, le magicien Houdini ; les opérettes et comédies musicales américaines comme *No, No, Nanette, Vagabond King, Desert Song, Aloma of the South Seas* incarnée par une jeune artiste française, Marguerite Risser ; des troupes d'amateurs prennent naissance en réaction contre le théâtre des professionnels, soit en promettant des œuvres de valeur, soit en faisant appel aux bons sentiments du public familial. Au Cercle académique Lafontaine, chez les Anciens du Gesù dont le R.P. Joseph Paré, S.J., confie la direction à Louis-Philippe Hébert pour jouer au Monument puis sur la scène du collège Sainte-Marie, c'est en effet la comédie de tout repos, tandis qu'à la Société Canadienne de Comédie, jumelle de celle de l'Opérette, Marcel Noël recherchera un style plus original. Après un *Voyage de Monsieur Perrichon* et un *Dicky* conventionnels, il s'aventurera dans un répertoire moins banal avec *Un Homme Difficile à Marier,* de Gogol, et *Les Plaisirs du Hasard,* de René Benjamin. Il assurera aussi la création, en spectacle coupé, de trois actes d'auteurs canadiens : *Je t'aime... je ne t'aime pas,* du Dr Philippe Panneton (Ringuet), *Monsieur ne danse pas,* de Léopold Houlé, et *Un jeune homme nerveux,* de Henri Letondal, qui possèdent au moins certaines qualités littéraires inhabituelles chez nos dramaturges.

Dans ces troupes qui dureront quelques années, débutent à côté de leurs aînés un bon nombre de comédiens nouveaux, puisqu'on y voit : Paul Guévremont, André Treich, Lucien Bariteau, André Rome, Julien Lippé, Jules Ferland, Albert Savard, R. Fournier, Hector Charland, Conrad Gauthier, Z. Monté, Ovila Légaré, le Dr Emile Gaboury, Guy Carmel, Claude Sutton, Paul-Emile Senay, Mlles M.-A. Poitevin, Madeleine Leborgne, M.-A. Brabant, Jeanne Brouillet, Jeannette Teasdale, etc.

En décembre, typique tralala de publicité à l'américaine :

les Shubert présenteront au Princess, durant la semaine du 3 janvier 1927, Mme Cécile Sorel et « soixante-quinze membres de la Comédie-Française de Paris ». Elle offrira cinq pièces : *La du Barry* ou *Maîtresse de Roi,* dans une mise en scène de Théodore Komisarjewsky, autrefois du Théâtre Impérial de Moscou, *La Dame aux Camélias, Le Demi-Monde, Le Misanthrope* et *l'Aventurier.* Et ce qu'il y aura comme robes !...

La première représentation de *Maîtresse de Roi* attire un public assez nombreux, qui distingue auprès de Mme Sorel deux artistes de valeur, Henri-Louis Ravet et Rolla-Norman. Sous le nom de G. de Saxe, le comte de Ségur, mari de Cécile Sorel, incarne le duc de Brissac. Et il y a en tout une vingtaine d'artistes : Mmes Marie-Louise Berger, Inger de Friis, Paulette Noiseux, Farnel, Gabrielle Calvi, Jeanne Frison, Jeanne Despa, Olga Litvinoff, Czara Romanyi, Marthe Réal, Hélène Vox ; Charlie Gerval, Guy Favières, Marc Darnault, Selmar, Jacques Dapoigny, Harout, Moros, Pierre Sentès, Eddy Fastré, Jean Martini, Pierre Vérat, André Marcel, André Gilbert et Paul George. Les assistances deviennent de plus en plus maigres à chaque représentation de *Maîtresse de Roi,* du *Misanthrope,* de *La Dame aux Camélias* jouée à la moderne ; les deux autres pièces ne sont pas données.

En février, pour la semaine du 7 et au même théâtre, encore d'illustres visiteurs venus aussi après avoir donné des représentations à New York : Sacha Guitry et Yvonne Printemps entourés de Mmes Germaine Gallois, J. Leclerc, R. Senac, de MM. de Garcin et Auguste Chanot, ainsi que de Mlle A. Ritchie et M. Mariono, danseurs de l'Opéra de Paris, présentent *Mozart,* tendre évocation de l'adolescent de génie, dont la musique de scène est de Reynaldo Hahn.

La réputation de Guitry et de Printemps à Montréal — nous n'en sommes pas encore à l'ère du disque et du film — ne s'étend guère que dans le milieu des amateurs de théâtre et dans les cercles mondains. Aussi un fonctionnaire de l'hôtel de ville consulte-t-il prudemment les journalistes avant de se rendre au vœu de l'administrateur américain de la tournée, désireux de voir accorder à ses artistes une réception officielle.

Par contre, on sollicite de partout l'honneur de recevoir Sacha et sa femme, d'autant que celle-ci, jalousement choyée par son mari, demeure invisible, même aux courriéristes de théâtre qui ont tenté de l'interviewer. L'auteur de *Mozart,* apprenant qu'il devra prononcer des discours, se rebiffe, se dérobe : — Pour qui me prend-on ?... Je ne suis pas un orateur, je suis un comédien !... Succombant finalement à cet assaut de politesse et sur l'insistance de l'hon. Athanase David, Secrétaire de la province en même temps que président du Club St-Denis, ainsi que celle de l'hon. Fernand Rinfret, Secrétaire d'Etat, Guitry accepte de se rendre au Club après la représentation du samedi soir.

Mais s'en tenant à sa détermination de ne pas faire de discours, il répond aux allocutions de bienvenue par la lecture d'un texte préparé d'avance sur la qualité de notre parler français : « J'ai cru comprendre, dit-il en substance, que l'on vous accusait de n'avoir pas l'accent français. Cela n'a pas de sens puisque vous avez précisément l'un des accents français. Ne cherchez donc pas trop à le perdre, cet accent, puisqu'il est le témoignage émouvant pour nous de votre provenance française.

« Or, un accent n'est pas un défaut, ce n'est même pas une étrangeté, c'est la caractéristique d'une province au même titre que la couleur des yeux ou la forme du visage. Encore une fois, nous prétendons, nous Parisiens, que nous n'avons pas d'accent, mais les Marseillais, par exemple, ne partagent pas cette opinion. Ils trouvent eux, qu'ils n'ont pas d'accent, et ils disent que c'est nous qui en avons. C'est possible, après tout !

« Eh bien ! la langue que vous parlez ressemble un peu à un costume. Votre langage porte une coiffe linon, une belle jupe de soie, des jupons de laine et un fichu de dentelle — si vous lui mettez un chapeau à plume et que vous lui laissiez le jupon de laine, vous déparez son costume, vous lui retirez son cachet, son charme et vous lui donnez un air de mode, — il ne le faut pas à mon avis.

« Je tiens à vous dire que je ne me serais pas permis de vous donner ainsi mon opinion sur vous, si l'on ne m'avait pas

demandé de le faire. Puisque j'ai commencé, ma foi ! je continue et vais vous dire quel est pour vous mon rêve.

« Je voudrais voir se créer chez vous une littérature canadienne, un théâtre canadien. Je voudrais qu'un jour l'un de vos romanciers obtienne le Prix Goncourt ! Je voudrais que l'un d'entre vous porte à la scène l'âme canadienne. Je voudrais que vous donniez cette leçon à ceux qui vous discutent, qui vous combattent. Je voudrais vous voir adopter cette idée que le théâtre doit jouer un rôle dans votre évolution. Ne vous contentez pas d'accueillir les pièces des autres — permettez à ceux d'entre vous qui pensent d'exprimer leurs idées, franchement, honnêtement, durement ; luttez contre l'hypocrisie. »

Pour beaucoup de ses auditeurs, cette allocution flatteuse de Guitry devait rester plus mémorable que son *Mozart,* dont il prend incidemment la défense : « Le devoir de l'auteur dramatique est de ne pas mentir. Il ne s'agit pas pour lui de faire de l'histoire ou de la biographie. Pourvu qu'il ne s'expose pas à la contradiction flagrante, je considère qu'il reste dans ses attributions. Un professeur d'histoire de Paris m'a reproché d'avoir fait, avec *Mozart,* une pièce inexacte. Et je lui ai répondu que, tout comme moi, il avait sans doute lu tout ce qui concerne Mozart, et que, pas plus que moi, il ne sait ce que ce musicien de génie a fait durant certaines périodes de sa vie. C'est à l'un de ces moments imprécis que se situe l'action de ma pièce ; je crois avoir eu le droit absolu de laisser mon imagination faire son œuvre. »

Au Princess, la première soirée est triomphale, puis le reste de la semaine il y a moins de monde qu'aux représentations de New York et de Boston. Et pourtant, cette fois, c'est vraiment la mise en scène de Paris, avec ses interprètes, ses décors, ses costumes, dans une présentation scénique impeccable...

Il faut signaler, bien que ce soit là le domaine de l'opérette, l'émoi causé en ce début d'année par la venue au St-Denis d'une troupe composée de Jean Hirigaray, Marcelle Evrard, Sonia Alny, Jenny Syril, Georges Foix, Servatius, Payan, Claire Brière et Andrée Moreau, sous la direction de Lucien Clemandh, chef d'orchestre de la Gaîté-Lyrique. A la Société Ca-

nadienne d'Opérette, on ne prise pas du tout cette intrusion d'artistes étrangers pour une concurrence que l'on estime déloyale. La troupe est bonne, le public se divertit à ses spectacles sans pour cela cesser de soutenir l'effort des chanteurs locaux, et cette « saison » d'opérette se répétera à plusieurs reprises. Mais on a mis le feu aux poudres, et de plus en plus certains de nos acteurs se montreront chatouilleux à l'égard du théâtre de tournée.

Nos acteurs et auteurs n'ont, par ailleurs, pas grand'chose à offrir pour soutenir leurs droits à un monopole : après avoir exploité le Family, Fred Barry et Albert Duquesne ont pris en mains le Chanteclerc, qu'ils cèdent, pendant leurs séjours à l'Impérial de Québec, à l'auteur d'une innommable collection de mélos, A.-L. Talbot ; des revuistes, Gagnier et Robert, Roméo Poirier ; des programmes combinant films et pièces au St-Denis ; l'acte de Gustave Comte *Trois Points d'Interrogation ;* tout cela laisse vraiment le front trop découvert.

En librairie paraissent, ce qui devient de moins en moins courant pour des textes de théâtre, deux pièces de l'hon. Ernest Choquette, *Madeleine,* adaptation de son roman *Les Ribaud,* et *La Bouée ;* du Breton-Canadien A.-H. de Trémaudan, *Petit Baptiste,* « comédie héroïque » qui a paru en feuilleton dans *La Croix* de Paris et qu'éditent La Bonne Presse et Edouard Garand ; ainsi que de Mme Marie-Claire Daveluy, une série de saynettes pour enfants sous le titre *Aux Feux de la Rampe.* M. Choquette, avec ses drames de famille de conception très *théâtrale* mais d'une formule passée ; M. de Trémaudan, qui ne se console pas que le Canada ne soit plus français et trouvera un thème plus actuel avec son *Feu-Follet* sur l'abandon de la terre pour l'usine américaine, n'apportent rien de neuf à notre répertoire. Mme Daveluy, sans prétention, écrit avec intelligence pour les enfants.

En septembre, nouvelle troupe de tournée : Gabrielle Dorziat et Georges Mauloy, encadrés par Madeleine Valbrun, Lydie Robert, Léonie Richard, Lily Février, Maud Yrem, Emile Potdevin, Victor Launay, Jean Arbuleau, Emile Saulieu et Jean Clarens, débutent au Princess avec *Comédienne,* que

suivent deux représentations des *Femmes Savantes* et quatre du *Samson* de Bernstein.

Le premier soir une salle comble acclame le spectacle ; l'impresario, pour s'assurer un public, avait distribué des billets donnant droit à deux places pour le prix d'une. On loue la classe de Mme Dorziat et la bonne tenue générale de la troupe. Jean Clarens se distingue surtout dans le Clitandre des *Femmes Savantes ;* mais l'infortuné Molière ne fait décidément pas recette à Montréal, car on donne ces deux représentations devant un auditoire extrêmement réduit. Toute la série offerte au Princess est d'ailleurs peu fructueuse, et la troupe, encore une fois, n'attirera vraiment le grand public que lorsqu'elle se transportera sur la scène du St-Denis.

Gabrielle Dorziat (la comtesse de Zobgeb) venait précisément de créer *Comédienne* que, sur l'invitation de Gémier, elle avait reprise à l'Odéon. Georges Mauloy avait fait ses débuts à Bruxelles et à St-Pétersbourg, puis, après la guerre, avait repris à Paris plusieurs des rôles de Lucien Guitry.

La troupe donne aussi au Princess *Me Bolbec et son Mari, Maman Colibri, Les Sentiers de la Vertu* et *Le Détour ;* puis au St-Denis, *Sapho,* avec Pierre Durand et Auguste Cercy ajoutés à la troupe, *Me Bolbec, Maman, La Veine, L'Etrangère, Samson, Zaza, La Femme Nue, La Robe Rouge* et, évidemment, *La Dame aux Camélias.*

Mais une fois de plus on constate, en octobre, comme la conception du théâtre de tournée de langue anglaise est nettement avantageuse, lorsque Robert-B. Mantell et Genevieve Hamper donnent avec leur troupe, sur la scène du Majesty's, six œuvres de Shakespeare : *Le Marchand de Venise, Comme il vous Plaira, Jules César, Le Roi Lear, Hamlet* et *Macbeth,* avec en plus le *Richelieu* de Bulwer Lytton. C'est encore le cas pour bien d'autres troupes, comme ce sera celui l'année suivante du mémorable *Marchand de Venise* de George Arliss et Peggy Wood ; de Walter Hampden dans *Richard III, Hamlet* et *Richelieu ;* et de la Stratford-upon-Avon Festival Company dans *Les Joyeuses Commères de Windsor, Richard III,*

Le Marchand de Venise, Henry IV, Hamlet, Le Songe d'une Nuit d'Eté, Jules César et *La Mégère Apprivoisée.*

Une telle diversité de spectacles ne nuit certes pas à la réputation de Montréal comme ville théâtrale, puisque le lancement de nouveautés à l'essai, avant d'aborder la critique et le public des grands centres américains, y devient de pratique courante. L'exemple le plus typique, et le plus malheureux, est celui d'un *White Eagle,* comédie musicale, qui eut grand'peine à tenir ses ailes ouvertes après que la critique locale les lui eût rognées, et qui alla s'abattre outre-frontière, bien avant d'atteindre le Broadway.

CHAPITRE VIII

LE STELLA ; CRISE BIENFAISANTE

L'événement de 1928 qui, éventuellement, influera le plus sur le sort du théâtre appartient au domaine du cinéma : c'est en effet l'année où, à l'écran du Palace, passe en septembre le premier film sonore, *Street Angel,* avec Janet Gaynor et Charles Farrell, précurseur du *Jazz Singer* où l'on entendra parler Al Jolson. Le film parlant deviendra pour nos scènes un concurrent bien plus redoutable que n'importe quelle troupe de tournée...

L'année commence par un deuil : Maurice Pelletier, mari de Jeanne Demons, un comédien de valeur venu chez nous en 1912, meurt à l'hôpital Royal Victoria le 6 janvier. Né à Paris en 1880, il était passé par le Conservatoire et avait fait ses débuts au théâtre de l'Oeuvre.

En février au Monument on assiste aux créations d'un drame de guerre de J.-B. Mallet, *Ame de Femme,* où un gamin qui se livre à l'espionnage rivalise d'héroïsme avec sa mère en Belgique envahie, et d'un spectacle de folklore de Louis Guyon, *Les Ceintures Fléchées.* L'*Almanach de l'Action Catholique,* d'autre part, publie *La Trahison d'une Race,* drame de Jean Sans-Terre (l'abbé Edouard Beaudoin) sur la déportation des Acadiens, joué l'année précédente au collège Ste-Anne-de-la-Pocatière. Un autre drame inspiré de notre histoire, *L'Oeuvre de la Friponne,* consacré par le même auteur à la prise de

Québec, sera publié l'année suivante. On attend encore des auteurs dramatiques qui vivront dans le présent...

En mai, Nikita Balieff célèbre à Montréal le 20e anniversaire de sa *Chauve-Souris,* spectacle qui enchante tout le monde par son humour gentiment caricatural et les boniments mi-français mi-anglais de son chef de troupe.

C'est ce même mois que se présente une troupe de tournée d'un nouveau genre, avec la visite au Monument du Cercle Académique d'Ottawa, groupe d'amateurs qui a pour directeur et vedette Jacques Auger, dans une représentation de *La Course du Flambeau* donnée au profit des œuvres catholiques et françaises de Saskatoon. Aurèle Séguin est aussi de la distribution. Le lendemain, on parle dans les journaux du « jeu sobre et juste, animé par une diction remarquable, » de M. Auger, à qui une bourse d'études du gouvernement provincial allait permettre de devenir bientôt un artiste professionnel.

De retour au Majesty's en octobre, la troupe de la Porte-St-Martin a cette fois pour vedettes Romuald Joubé et Germaine Rouer, secondés par Jean Joffre, Marcel Bourdel, Pierre Almette, Jean Glénat, Jean Duval, Maurice Clavaud, Delière, Descart, Baillings, Seurel, Bruley, Sentis et Beard, Gina Niclos, Jacqueline Erly, Paulette Maiten, Ninette Favier, Juliette Boyer, Bernard, « tous les meilleurs pensionnaires de la Porte-Saint-Martin », assure un communiqué de presse.

Joubé n'a décidément pas de chance à Montréal ; un critique par intérim, contestant la qualité des succès qu'il a obtenus depuis à Paris, a la cruauté de lui rappeler l'amertume des anciens jours, ceux de ses débuts chez nous comme tout jeune comédien. Germaine Rouer, louée pour « son beau tempérament d'artiste », est alors grande vedette de cinéma et surnommée « la Pauline Frederick française ». Des nouveaux venus, Joffre se fait surtout remarquer ; on signale en particulier qu'il ne déclame pas mais parle, par opposition à la plupart de ses camarades.

Après *Chanteclerc,* que l'on « applaudit poliment », la troupe donne *Le Carnaval de l'Amour, Hernani, Le Monde où l'on s'ennuie, Le Bossu, Peer Gynt, Le Cid, Primerose, La*

Marche Nuptiale et *Le Maître de Forges,* puis au Princess, *Cyrano, L'Aiglon, La Flambée* et des reprises. Pas de *Dame aux Camélias,* cette fois... ce qui ne suffit pas à expliquer pourquoi ces spectacles de tournée attirent de moins en moins le public.

« C'est la première fois depuis dix ans que nous avons une saison française aussi courte », déclare l'impresario en annonçant que la troupe d'Eve Francis ne restera que deux semaines au Majesty's. Hélas ! deux semaines c'est déjà trop et, malgré la mise à l'affiche de certaines pièces de qualité, les représentations se donnent devant des salles presque vides. La dépression économique est déjà dans l'air. Le répertoire comprend *L'Insoumise, L'Homme Enchaîné* et *Le Renard Bleu* pour la première semaine ; *Siegfried, L'Otage* et *Le Duel* pour la deuxième ; puis en troisième semaine donnée dans l'espoir de conjurer le mauvais sort, des reprises, *La Flambée,* ainsi que *La Rose d'Angora,* dont c'est la création mondiale.

La troupe que présente Albert Gauvin le 14 octobre 1929 est composée d'Eve Francis, de Simone Lambert, Marcelle Schmidt, Solange Sicard, Ernest Ferny, Georges Vitray, Lucien Fresnac, Gabriel Jacques, Philippe Richard, René Maupré, Georges Saulieu et Auguste Cercy. On observe, dès la première représentation, qu'elle est curieusement constituée d'artistes de genres assez opposés parfois, mais qu'elle est quand même de qualité. Eve Francis, née à Bruxelles, avait débuté à Paris aux côtés de Paul Mounet et de LeBargy. Elle avait joué les œuvres d'Ibsen à l'Oeuvre, puis *L'Otage* de Claudel avait consacré sa réputation. Devenue vedette de l'écran en 1917, elle avait tourné quantité de films, notamment sous la direction de son mari, Louis Delluc. Ernest Ferny avait été souvent son protagoniste à Paris et en tournée. René Maupré, présenté comme le jeune premier préféré de Lucien Guitry dans ses tournées, avait créé *Vieil Heidelberg* chez Antoine, puis *Candida* et *Pelléas et Mélisande.*

Le départ avec *L'Insoumise* est malheureux ; si l'on admire l'ardeur nuancée du jeu chez Eve Francis, ses camarades ont l'air de chanteurs d'opéra égarés dans la comédie, la pièce

paraît déjà vieillotte après les films de Valentino, enfin la mise en scène est déplorablement pauvre. A la représentation de *L'Homme Enchaîné* de Bourdet assiste Paul Claudel, ambassadeur à Washington, venu saluer la créatrice de *L'Otage*. Rejoint à l'hôtel Ritz-Carlton, il s'empresse de dire : — Je suis ici incognito... pour ajouter aussitôt, lorsque Eve Francis se plaint de la sévérité de la critique montréalaise : — Que peut-on demander de mieux qu'Eve Francis ? En France, je ne confie pas à d'autres la création de mes pièces !... Argument, évidemment, sans réplique.

Ce haut patronage s'avère insuffisant, au point qu'il faut réclamer en vain, « Un public, s'il vous plaît, pour une pièce de M. Jean Giraudoux », son *Siegfried* étant admirablement joué par Eve Francis, Solange Sicard, Ernest Ferny et Georges Vitray.

La troupe Barry-Duquesne est plus heureuse au St-Denis, avec des mélodrames de Henri Deyglun. Et puis, n'est-ce pas l'année de la création (le 29 juin au St-Denis) de *Aurore, l'Enfant Martyre,* de Petitjean et Henri Rollin ?... *Aurore,* c'est nos *Deux Orphelines,* c'est notre *Abie's Irish Rose,* c'est-à-dire le mélo à sensation qui sera joué pendant des années à travers la province et jusque dans les salles paroissiales franco-américaines de la Nouvelle-Angleterre, exerçant sur le public populaire une emprise inouïe au spectacle d'une enfant tyrannisée par une marâtre, qui lui brûle les mains au poêle rougi et lui fait manger des tartines de savon !

Ecrire pour la scène dans le seul but de se créer une popularité ou de faire de l'argent reste assez couramment l'attitude de ceux qui prétendent à la qualité de dramaturges, comme en témoigne l'un d'eux, qui écrit :

« ... Je suis auteur de vingt-deux œuvres représentées sur les scènes montréalaises. Ces pièces ont été écrites en moins de quatre ans, à raison de quatre jours de travail par pièce. Pour l'opérette j'ai pris un peu plus de temps et de réflexion, de façon à produire quelque chose de plus solide et de moins « cliché ». Tous mes « péchés » précédents sont dûs au besoin d'argent, car il faut tenir compte que trois jours, un an ou dix

ans de travail ne donnent que $50 grand maximum pour une semaine de représentations dans nos théâtres réguliers. C'est pourquoi, lorsqu'on n'est pas riche et que l'on a quelques ressources, quelques idées, il ne faut pas les exploiter en dix ans sur une pièce, mais au contraire écrire une vingtaine de « stupidités », si l'on veut tirer quelque profit de la littérature dans notre bonne ville de Montréal, et particulièrement au théâtre... »

Mais on assiste à l'avènement d'une nouvelle génération d'auteurs de théâtre, que l'on pourrait appeler nos auteurs mondains, dont le mérite principal consistera à reléguer aux oubliettes les manuels d'histoire, pour chercher autour d'eux les thèmes de leurs pièces. Leur observation, tout extérieure, restera artificielle, mais ils écriront des pièces où la tenue littéraire, à défaut de connaissances dramaturgiques, marquera un progrès notable sur leurs devanciers immédiats. C'est ainsi que Léopold Houlé, Henri Letondal, Yvette Mercier-Gouin donneront aux scènes canadiennes un bon nombre de pièces en un acte et en trois actes qui seront, aux yeux des gens du monde qu'ils courtisent ouvertement, des réussites définitives et durables. Mais obéissant à la mode, traitant des sujets de peu d'envergure, s'attachant à plaire d'abord, ils seront eux-mêmes victimes de leur manque de vision, de profondeur et d'originalité réelle, après avoir connu de vifs succès d'estime.

Léopold Houlé fait créer au Monument National en 1929 *Le Presbytère en Fleurs,* pièce en trois actes pour laquelle il obtiendra une distinction de l'Académie française et qu'il verra reprise plus de deux cents fois sur les scènes de patronages, où cet Abbé Constantin canadien avait toutes les chances de réussir. C'est une sorte de narration sur le ministère d'un curé de campagne auprès de qui tout le monde vient chercher conseil et réconfort, avec comme résultat un véritable chapelet de mariages au dénouement. Léopold Houlé fit jouer plusieurs autres pièces, *Monsieur Grabouillet, Matines et Laudes, Le Député de l'Ungava, Bien fol qui s'y Fie, M. Floche, homme d'Etat québécois,* etc., à l'occasion de divers galas. Il publia aussi en 1945, sous le titre Histoire du Théâtre au Canada,

un recueil d'articles écrits en vue d'une autre distinction, un doctorat ès lettres de l'Université St-Joseph du Nouveau-Brunswick.

Henri Letondal, un infatigable animateur, tour à tour journaliste, critique, musicien et dessinateur à l'occasion, metteur en scène, acteur, et qui termina sa vie à Hollywood dans des compositions de personnages secondaires pour lesquels on exigeait l'accent français, aimait et connaissait vraiment le théâtre. Ce n'était pas pour lui qu'un moyen de parvenir. Fort habile, il réussit même ce prodige d'être simultanément pour un temps, sans que le directeur du journal, Olivar Asselin, semblât s'en rendre compte, critique dramatique au *Canada* et directeur artistique du théâtre Stella. C'est dire qu'il faisait lui-même la critique des spectacles dont il portait la responsabilité. Il est, comme auteur dramatique, tout aussi opportuniste. A peine la troupe du Grand-Guignol est-elle passée à Montréal qu'il fait jouer une *Erreur du Dr Sartène* au modèle évident, tout comme l'*Amphitryon 38* de Giraudoux (1929) lui donnera l'idée d'un *Chérubin 1930*. En plus de *Un Jeune Homme Nerveux, Fred,* etc., il donnera plusieurs revues d'actualité où l'on reconnaîtra encore une admiration poussée jusqu'à l'imitation pour Rip, le revuiste parisien alors en vogue.

Mme Yvette Mercier-Gouin, femme du monde, occupera ses loisirs non seulement aux œuvres philanthropiques, pour lesquelles elle sera en tout temps d'un zèle exemplaire, mais aussi à recueillir ce qui se dit autour d'elle pour en faire des pièces, n'oubliant jamais d'y inclure au moins une scène de bonne à l'intention de Juliette Béliveau. Elle fera jouer ces pièces, *Marie-Claire, Cocktail, Le Plus Bel Amour, Le Jeune Dieu,* etc., et ce sera encore de sa part œuvre philanthropique, car elle y occupera des acteurs au moment où ceux-ci, selon l'expression populaire, seront assis entre deux chaises, n'ayant de gagne-pain assuré ni à la scène ni à la radio.

Au nombre des nouveaux venus qui se font connaître cette année-là comme auteurs de théâtre, mais sans persévérer après un ou deux essais, citons : un poète, Jean Charbonneau, qui offre *La Mort de Tristan,* acte en vers, au cours d'une soirée

littéraire à la salle St-Sulpice ; un folkloriste, Germain d'Auray (Alfred Vallerand), lauréat d'un concours avec une pièce de terroir, *Marie Calumet,* au Monument ; en vers et en trois actes, Paul Carignan évoquant sous le titre *Lawrence* le martyre acadien, à l'académie Piché de Lachine ; au collège de Joliette, l'abbé A. Brossard expédiant *Pierrot dans la Lune* au cours d'une féerie en deux actes ; Julien Daoust s'occupant, lui aussi, de l'Acadienne *Evangéline ;* deux Québécois, Alfred Rousseau et J.-Ulric Voyer, maltraitant *L'Intendant Bigot,* comme il semble le mériter, en vers et en musique.

D'autres petits événements de 1929 doivent être consignés : le succès énorme d'un rondouillard comique d'opérette, Servatius ; le retour de Balieff, en nouvelle tournée d'adieu avec sa *Chauve-Souris ;* la mort en France de Gustave Scheler et d'Edgar Becman ; la présence de Germaine Giroux aux côtés de la célèbre Mrs. Fiske, dans *Ladies of the Jury,* sur une scène new-yorkaise ; l'ouverture d'un cabaret français, le Matou Botté, dont Henri Letondal deviendra l'animateur ; la défection de l'Orphéum, qui devient cinéma, et l'obligation pour sa troupe, une *stock company,* de se réfugier au Majesty's où l'on a occasion de voir enfin la grande artiste canadienne, Margaret Anglin, vedette new-yorkaise, dans *Lady Windermere's Fan ;* des représentations, entre tant d'autres, de *Many Waters* avec Ernest Truex, de la charmante comédie de John Drinkwater *Bird in Hand,* du *Déjeuner de Soleil,* de Birabeau, devenu avec Mitzi *Lovely Lady ;* enfin, et surtout, la fondation du Montreal Repertory Theatre, qui débutera en mars de l'année suivante.

1930 est, à bien des égards, l'une des meilleures années de notre histoire théâtrale : elle donne naissance non seulement au M.R.T. mais aussi au Stella, et nous propose d'autres spectacles d'un grand intérêt. Elle commence mal, mais par une aventure assez plaisante au St-Denis, où une troupe parisienne présente *Ciboulette* et *Phi-Phi.* L'opérette de Christiné et Willemetz, dont on célébrait en 1957 la 2,500^{e} représentation, éveille des scrupules chez nos édiles, et la troupe est conduite en bloc en Cour municipale du Recorder. L'impresario en est

quitte pour retirer *Phi-Phi* de l'affiche et doit verser un cautionnement de $15 pour chacun des membres de la troupe, dont Jane Montange, Hirigaray, Lucy Maltès, d'Ary-Brissac et même pour le chef d'orchestre Xavier Roge, jugé complice dans la présentation d'un spectacle indécent.

L'incident engage les autorités municipales à nommer un censeur de théâtre. J.-P. Filion renonce à la scène pour accepter cette responsabilité. Il ne sera du reste pas méchant et profitera de ses loisirs pour constituer une bibliothèque théâtrale qui, à sa mort, sera déversée dans les rayons de la Bibliothèque Municipale.

C'est en mars que Martha Allan, guidée par les conseils de Sir Barry Jackson, directeur du Birmingham Repertory Theatre, et secondée par Sir Andrew Macphail et Rupert Caplan, inaugure le M.R.T. dans un petit atelier de la rue Union, avec comme première œuvre à l'affiche *Perfect Alibi* de A.-A. Milne, dont elle joue le premier rôle.

En juillet se fonde une Association d'artistes canadiens qui a pour président Fred Barry, et le 8 Antoine Godeau annonce que le Chanteclerc, devenu cinéma depuis un an, redeviendra une scène de comédie sous le nom de théâtre Stella. Il y sera le metteur en scène de la troupe Barry-Duquesne ; c'est Pierre Durand qui a fourni la mise de fonds de $5,000 pour la location du théâtre. Le lundi 11 août, le Stella ouvre ses portes en mettant à l'affiche *La Lettre,* de Somerset Maugham. La troupe se compose de Antoinette Giroux, qui rentre définitivement de France, Bella Ouellette, Marthe Thiéry, Mimi d'Esté, Jeanne Demons, Jeanne Deslauriers, Fred Barry, Albert Duquesne, Pierre Durand, Gaston Dauriac, Henri Deyglun et Charles Philippe, que joindront bientôt Aurore Alys, Armand Leclaire, Marcel Marty, d'autres encore, en plus des comédiens engagés outre-mer, tels en septembre Marthe Soubidjé et Jean Ravennes, qui viennent de Bruxelles. Ceux-ci débutent dans *Ma Sœur et Moi,* où Jean Ravennes s'affirme comme un comédien de métier, au jeu consciencieux et nuancé. Mme Soubidjé plaît surtout par sa fantaisie et sa jeunesse.

Mais voici qu'en décembre Eugène Robidoux installe au

Gayety, scène de spectacles burlesques récemment condamnée à abandonner ce genre et devenue le Théâtre des Arts, une troupe de comédie qui s'annonce comme « la Comédie Française » et débute avec *L'Epervier,* rôle aussi cher à Lou Tellegen qu'il l'était à Becman. Tellegen est entouré de Hedda Koppé, qui vient de Suisse, Lina Martine, Henrietta Amiard, Mauricetta Ducret, Ermine Nadeau, Jules Epailly, aussi metteur en scène, Joseph Romantiny, Alphonse Cataly, Pierre Marrio, Robert Aubert et Auguste Cercy. C'est dans l'ensemble une troupe de jeunes... par le métier ; Lou Tellegen n'a pas perdu toutes ses qualités, mais des autres seule Lina Martine justifie dans une certaine mesure les éloges des communiqués de presse. La troupe joue devant d'assez bonnes salles, mais la seconde semaine, qui est aussi la dernière avec une pièce de Lou Tellegen intitulée *Blind Youth,* le public a parfois l'impression qu'on fait à mesure, sur scène, la traduction du texte anglais. Aux accents étranges, et si divers, des interprètes, on se croirait à une assemblée de la Ligue des Nations.

Le Stella, rue St-Denis, demeure la seule scène permanente de comédie française ; le départ a été réussi et il y a chaque soir salle comble, le public faisant fête à *ses* artistes et se retrouvant avec plaisir, pour l'entracte, au bar aménagé par le Dr Alfred Perrino, un genre de foyer devenu alors inusité dans nos salles de spectacles. Il y a, à ce petit théâtre de 443 places, une atmosphère particulière. Tout le monde se réjouit de voir enfin installés définitivement dans une salle qui leur convient des comédiens connus qui ont erré de scène en scène. La salle du Stella, il est vrai, n'est pas grande, elle n'est pas non plus luxueuse, et le plateau exige des tours de force quotidiens. Mais cela est tout à l'honneur de la troupe, qui a espéré voir l'intérêt de ses représentations l'emporter sur des considérations d'à-côté, et aussi du public, qui y accourt parce qu'il se sent en présence d'artistes pleins de bonne volonté, laborieux, sympathiques, et qu'il lui importe peu que les murs s'ornent ou non du faux apparat des palaces du cinéma ou des grands théâtres où se produisent habituellement, pour couvrir leurs frais, les troupes de tournée.

Les comédiens se sentent en contact avec leur auditoire, et comme celui-ci se compose d'amis, la soirée se passe dans une atmosphère de charmante familiarité. Ils n'ont pas à hausser exagérément la voix pour être entendus de toutes les parties de la salle, ce qui facilite un jeu naturel et vivant. Ils envisagent le théâtre comme ils voient la vie courante : avec le courage, l'affection et l'esprit propres à ceux qui ne se font pas d'illusions démesurées. Et puis ces *honnêtes gens* sont des gens de chez nous.

C'est la pratique du théâtre de changer de pièce chaque semaine ; mais la troupe Barry-Duquesne s'est depuis longtemps entraînée à satisfaire un groupe d'habitués qui imposent ce menu hebdomadaire. On craint cependant qu'à ce régime-là, elle ne s'épuise trop vite. Il faut à une troupe, comme à chacun de ceux qui la composent, une santé de fer pour s'astreindre à donner dix représentations par semaine tout en répétant la pièce de la semaine suivante !

En plus de pouvoir ainsi entendre de semaine en semaine les succès parisiens, *Nous ne sommes plus des Enfants, J'ai Tué, Les Bleus de l'Amour, Vient de Paraître, Les Noces d'Argent, Le Monsieur de Cinq Heures,* etc., les fervents de la scène peuvent applaudir cette même année l'unique Argentina ; Sir John Martin-Harvey, Jane Cowl, la troupe Colbourne, Sir Harry Lauder, l'inoubliable Leslie Howard dans *Berkeley Square ; Man and Superman,* de Shaw, *Journey's End,* de Sheriff, *Bitter Sweet,* de Coward ; la troupe de Victor Sutherland et Mildred Mitchell qui a reconquis l'Orphéum sur le cinéma ; et surtout la pièce en neuf actes de Eugene O'Neill *Strange Interlude,* dont la représentation commence à 5 h. 30 avec entracte à 9 heures pour le dîner. A propos de dîner, celui dont le notaire Victor Morin se fait l'amphitryon avec pantomime, couplets et musique au Château de Ramezay restera un magnifique exemple de la façon dont peut être traité notre folklore.

Le spectacle de qualité attire encore le public vers la scène, même si l'importation du film parlant français, qui n'a été qu'occasionnelle pour Charles Lalumière et Jos. Cardinal, devient régulière avec la constitution de la Société France-Film

par Robert Hurel et Alban Janin. Le groupement d'amateurs que constituent André Montpetit et Richard Poirier, avec Gratien Gélinas, Guy Mauffette, Yves Bourassa, Roger Guertin, Maurice Valiquette et autres sous le nom d'Anciens du collège de Montréal, se prête d'ailleurs à l'évolution vers le mieux en se consacrant à un répertoire plus intelligemment choisi que chez les Cercles dramatiques du même genre.

Une seule troupe française de tournée nous rend visite en 1931. C'est celle d'Arnaudy et de Suzanne Rissler, en tournée d'Europe depuis plusieurs mois avec *Topaze,* qui entreprend le 29 janvier au Majesty's une série de neuf représentations de la comédie de Pagnol. Les vedettes sont secondées par Paul Asselin, Beyrot, régisseur, E. Hemme, Maurice Rémy, Daniel Lorys et Héraut, par Mmes Suzanne Rissler, Marguerite Garoya, Dolly Fairlie, Simonne Clairen et Beyrot. La troupe, qui a apporté ses décors, est excellente, son interprétation est irréprochable et la présentation de la pièce l'est également, dans un accord des éléments scéniques que l'on n'osait plus espérer depuis le *Mozart* de Guitry. La composition d'Arnaudy est magistrale ; Suzanne Rissler est la femme du rôle ; Asselin n'est pas un Castel-Vernac, c'est Castel-Vernac. On signale aussi le mérite de M. Héraut en Muche et de M. Hemme en Tamise. En mars, la troupe anglaise de l'Orphéum joue à son tour *Topaze,* qui est tout de même un spectacle plus original pour cette semaine-là que *Le Rosaire* au Stella et *La Passion* de Beaulieu-Daoust au Théâtre des Arts. Chez les amateurs, Armand Leguet promène en province sa Troupe du Terroir, qui joue en réalité du mélo, aussi à l'honneur à l'Association Dramatique St-Henri.

Albert Gauvin part au printemps pour la France avec l'espoir de nous amener une troupe composée d'artistes de la Porte-Saint-Martin et du Châtelet, mais ce projet ne devait pas aboutir, l'impresario annonçant même le 5 septembre sa retraite d'une carrière où il a débuté en 1908. Il nous a amené déjà, en plus d'un grand nombre d'artistes de concert, une vingtaine de troupes parisiennes, représentant un total d'environ 275 artistes de comédie et d'opérette, qu'il a présentés

non seulement à Montréal et à Québec, mais aussi en d'autres villes de la province et même à Toronto, New York, Boston, Washington et jusqu'à la Nouvelle-Orléans. Il reviendra d'ailleurs sur sa décision d'abandonner un métier qui le passionne. Il aura été l'un des deux ou trois impresarios qui, aux années de disette, aux jours les plus redoutables de l'offensive du cinéma, maintinrent chez nous la curiosité et le goût pour le théâtre qui se manifestent si avidement aujourd'hui. C'est dire les risques qu'il encourut, sans jamais le moindre secours des pouvoirs publics, la bonne humeur et le cœur solide qu'il fallait pour soutenir un tel effort pendant si longtemps.

Le 17 août commence la deuxième saison du Stella, avec la troupe de l'année précédente à laquelle se joint Germaine Giroux, qui vient de jouer à New York, où elle fait carrière depuis plusieurs années, une pièce intitulée *Miracle of Verdun.* Pierre Almette s'y adjoindra plus tard dans la saison.

Le 31 août, le Théâtre des Arts rouvre ses portes sous la direction de Georges Rioux. La troupe qui s'y installe en permanence, dirigée par Emile Potdevin et composée de Fernande Roussey, Madeleine Tambour, Jeannie Arbelle, Marcelle Mariaux, Lydie Robert, Lucien Monlac, Lucien Coedel, Henri Guisol, Julien Balas, Jean Raffet et Auguste Aramini, débute avec *Vingt Ans, Madame.* Ce n'est pas une mauvaise troupe ; c'est encore dans la mise en scène qu'est le défaut de la cuirasse. M. Potdevin s'imagine, comme bien d'autres, qu'au théâtre les comédiens suffisent à tout, et il les lâche en scène sans leur assurer le concours d'une ambiance créée par le décor, l'éclairage et le mouvement scénique.

La révélation de la soirée est incontestablement Henri Guisol, un jeune premier plein de charme, au jeu souple, où l'on reconnaît une formation très sérieuse, acquise, dit-on, à l'Atelier de Charles Dullin. Lucien Coedel, qui dès la première laisse entrevoir ses dons de comique, s'affirme surtout dans le rôle-titre de *Coiffeur pour Dames,* mais il a des tics trop souvent répétés et parfois un débit plein d'emphase.

Cinq semaines plus tard, après avoir joué *Mon Gosse de Père, La Fleur d'Oranger, Coiffeur pour Dames, Chotard et*

Cie et *La Double Passion,* la troupe est abandonnée sur le pavé. Quelques-uns réussissent de peine et de misère à rentrer en France ; les autres s'arrangent pour se tirer d'affaires à la radio (Mlle Tambour et M. Monlac), à la Société canadienne d'opérette (Mlle Arbelle, M. Coedel, à qui Georges Dufresne cède généreusement son rôle dans *Comtesse Maritza,* et M. Balas), au Stella (M. Guisol), dans l'enseignement, (M. Raffet).

Une fois de plus, on insinue que ce manque de succès doit être attribué à une critique intransigeante, impossible à satisfaire. Ceux qui ont suivi attentivement les journaux ne peuvent le croire. Après avoir fait de sérieuses réserves au sujet du premier spectacle de la troupe Potdevin, la critique montréalaise a souligné très élogieusement et fort justement la qualité de représentations comme celles de *La Fleur d'Oranger* et de *Chotard et Cie.* Mais le public s'est abstenu, et c'est toujours, pour un échec de ce genre, l'explication la plus plausible.

Le théâtre canadien ne nous apporte cette année-là que deux pièces : une qui est jouée, l'autre qui n'est que publiée. George-W. Pacaud a donné à une pièce qu'il a écrite en anglais le titre : *Nouveaux Riches.* Elle est présentée par la troupe anglaise de Robert Loraine, au His Majesty's. L'auteur a introduit dans une comédie qu'il dit satirique un élément d'intrigue policière qui l'emporte aisément sur le reste. Dans un milieu mondain de Montréal — ou de n'importe où — survient un duc français décavé, comme on dit qu'ils le sont tous, à la recherche de la riche héritière. Le mystère dont on l'entoure n'est guère profond, et la pièce paraît bien mince pour ses trois actes. Dans *Blanche d'Haberville,* Georges Monarque a repris, en vers, le conflit patriotique contrecarrant l'idylle entre amoureux qui ont le malheur de vivre au moment où le Canada devient pays britannique. Personnages et sentiments tout d'une pièce, et qui le sont avant même que l'auteur ait écrit ses premières répliques.

Pendant que les tournées françaises se raréfient, celles des troupes anglaises et américaines prennent de plus en plus d'importance. Lennox Robinson nous révèle le répertoire et les

comédiens de l'Abbey Theatre ; Philip Merivale nous laisse un souvenir impérissable de *Death Takes a Holiday,* de Casella ; Judith Anderson n'est pas moins remarquable dans *As You Desire Me,* de Pirandello ; après les Irlandais, voici les Ecossais avec *Jean Steps Out* et *Marigold ;* Vilma Banky et Rod LaRocque sont aussi agréables à la scène qu'à l'écran dans *Cherries are Ripe,* de John Emerson ; un auteur au vers shakespearien, Maxwell Anderson, nous enchante avec *Elizabeth the Queen* qu'incarne Elizabeth Risdon ; on a la première visite, qui sera suivie de bien d'autres, de l'étonnante Ruth Draper ; revoici Balieff en troisième tournée d'adieu...

Montréal compte, en 1932, 57 cinémas avec 59,044 sièges ; 3 théâtres avec 2,675 sièges ; cinq autres salles, comme celle de la Palestre et l'Auditorium du Plateau, pouvant servir à des concerts ou à des spectacles n'exigeant qu'une mise en scène réduite. Cela fait en tout 65 salles donnant un total de 61,719 sièges pour une population de 1,127,949 âmes. Fait significatif : en un an seulement, le film parlant français a conquis plusieurs salles sur le cinéma américain.

Le 15 août la troupe du Stella entreprend sa troisième saison, avec *On ne roule pas Antoinette.* Elle n'a, comme nouveau comédien, que Lucien Coedel ; mais Henri Letondal y entre bientôt en qualité de directeur artistique, et pour y jouer dans sa revue *Stelle-ci Stella,* qui reste quatre semaines à l'affiche, et dans sa comédie *Fred,* qui n'en fait qu'une petite.

La revue vaut tellement mieux que la pièce... Cet extrait d'une critique fera par ailleurs comprendre en quoi consistait la manière de Letondal revuiste : « M. Henri Letondal nous invite cette semaine à faire Rip... aille au théâtre Stella, où fusent ses bons mots, où se prodigue une fois de plus son esprit d'à-propos, à propos de riens et de tout, dans la revue qu'il a intitulée proprement *Stelle-ci Stella.*

« Disons tout de suite que cette revue de fin d'année, de n'importe quelle année, n'est pas faite à l'eau de... rosse. L'auteur « n'en fait arracher qu'à un type qu'a eu l'malheur d'pondre un livr' à succès ». Ceux qui, connaissant Henri Letondal, seraient tentés de regretter ce manque de méchanceté se disent

qu'après tout nous sommes dans un pays et à une époque où il ne fait pas bon se créer des inimitiés, même à la dose du grain de sel...

« L'auteur, en habit, haut de forme et gants blancs — il les ôte parfois, mais le ton reste le même — présente lui-même chaque tableau. Etait-ce l'émotion d'une première ou parce qu'en montant sur le tréteau il avait refusé de s'astreindre à l'une de ses exigences, celle du maquillage, toujours est-il qu'il nous apparut blanc comme le drap de son Fantôme du Château de Ramezay. Bien disant et bien chantant, la lèvre fleurie de gouaille, mais d'un visage impassible, il fait un sort à chacun des tableaux, se blaguant lui-même sans vergogne, signalant même au spectateur l'origine étrangère d'un vers particulièrement bien venu, en se demandant : « Où donc ai-je déjà lu cela ?... »

Le 29 octobre 1932, le gouverneur-général du Canada, Lord Bessborough, rend un immense service au peuple canadien en instituant, en présence de représentants des plus importants groupes amateurs du pays, le Festival national d'art dramatique. Ces manifestations annuelles, qui auront lieu en diverses parties du pays, d'abord sous forme de concours régionaux, ensuite en une semaine de spectacles où s'affronteront les meilleures troupes, permettront d'établir des liens parfois féconds entre acteurs de langue anglaise et acteurs de langue française, de comparer styles et techniques, de créer pendant quelques mois un intérêt inusité pour les choses de théâtre, sans oublier les réactions très animées des participants et de leurs partisans aux verdicts rendus par les juges des spectacles.

Au début, même si l'on y joue quelques pièces d'auteurs canadiens, le Festival attribuera ses trophées les plus convoités aux acteurs, mais sa Direction se rendra compte avec les années que les auteurs dramatiques du cru méritent plus d'égards, et on les leur accordera. Le véritable début du Festival aura lieu l'année suivante.

Mais il faudra attendre les années cinquante pour que, dans tous les milieux canadiens, on se rende compte que Lord Bessborough a été, en même temps qu'un amateur de théâtre

éclairé, un artisan incomparable d'unité nationale. Car à ces Festivals, qui sont plutôt des concours, se seront rencontrés non seulement des acteurs et des auteurs, mais toutes les classes de la société, les représentants des deux grandes races du pays ainsi que les néo-Canadiens, au cours de manifestations bilingues où ils auront appris à se connaître et à s'estimer davantage. Aussi faut-il considérer ce geste de Lord Bessborough comme un acte politique de haute portée, l'un des plus efficaces dans le domaine de la compréhension mutuelle. Les pires maladresses des animateurs du Festival, dues souvent à un snobisme ridicule, le mauvais esprit d'un bon nombre de ceux qui y participeront n'empêcheront pas, par ailleurs, ces concours d'ouvrir les yeux sur l'importance de l'art dramatique et d'amener à la scène des artistes et écrivains qui, à leur tour, y attireront des spectateurs intelligents, à l'esprit critique plus exigeant. La partisannerie régionaliste, le mauvais choix de certains juges qui auront le don d'irriter les concurrents, tandis que d'autres manieront trop systématiquement l'encensoir ou la batte, l'insuffisance de quelques-uns d'entre eux lorsqu'il s'agira de juger des spectacles donnés en français, d'autres inconvénients encore inhérents à un organisme s'étendant à un si vaste pays et englobant des publics aussi divers de formation et de goût, tout en suscitant sur le moment des incidents et des froissements désagréables, feront tout de même parler de théâtre et, à la longue, éveilleront l'opinion du pays tout entier à un essor artistique dont on ne commence qu'à récolter les fruits.

Ce Festival, interrompu durant les années de guerre (1940-46), en est à sa dix-huitième saison ; à travers le Canada partagé en quatorze régions se sont tour à tour promenés, comme juges des éliminatoires, Rupert Harvey, Malcolm Morley, Allan Wade, George de Warfatz, George Skillan, Robert Stuart, Robert Speaight, Maxwell Wray, R.-G. Newton, Pierre Lefèvre, John Allen, Graham Suter, André Van Gyseghem, Pamela Stirling, Cecil Bellamy et Richard West, la plupart venus d'Angleterre, ce qui s'explique par la difficulté de trouver ailleurs, en France et aux Etats-Unis par exemple, des criti-

ques ou hommes de théâtre bilingues, disposés à parcourir pendant des semaines le pays entier selon un horaire très exigeant et pour une rémunération fort modérée.

Aux concours finals, tenus successivement à Ottawa, London, Winnipeg, Toronto, Calgary, Saint-Jean (N.-B.), Victoria, Hamilton, Regina, Sherbrooke, Edmonton et Halifax, la responsabilité d'attribuer les trophées, plus importants que ceux des épreuves de sélection, a été assumée depuis 1933 par Rupert Harvey, James-T. Grein, Allan Wade, Harley Granville-Barker, Michel Saint-Denis, Barret-H. Clark, S.-R. Littlewood, Emrys-M. Jones, Robert Speaight, Philip Hope-Wallace, José Ruben, Pierre Lefèvre, Hugh Hunt, Gerda Wrede et Françoise Rosay.

Consacré à l'origine aux pièces en un acte avec des distributions composées exclusivement d'acteurs amateurs, le Festival réserve aujourd'hui l'épreuve finale aux pièces assez longues pour constituer un spectacle complet et laisse pleine liberté pour le choix des interprètes. D'abord financé par des mécènes isolés et avec ses propres ressources, le Festival est devenu une entreprise commanditée par la distillerie Calvert, avec l'aide plus récente du Conseil national des Arts.

Les groupes des deux *régions* québécoises (Est et Ouest) qui ont participé le plus souvent au Festival sont le Montreal Repertory Theatre (Sections anglaise et française), les Trinity Players, la plus ancienne troupe d'amateurs de la province, et les Compagnons de Saint-Laurent. Ces derniers ont remporté deux fois le Grand Prix, avec *Le Médecin Malgré Lui* (1947) et *Les Gueux au Paradis* (1951) ; ce fut le cas aussi pour le Théâtre de Quat'Sous avec *La Tour Eiffel qui Tue* (1957). La distinction destinée aux meilleurs interprètes a été accordée notamment à Madeleine Sicotte (*Phèdre,* 1948), Jean Coutu (*Antigone,* 1948) et Robert Rivard (*Zone,* 1953). Les prix réservés aux auteurs des meilleures pièces canadiennes ont été décernés à Marcel Dubé pour *Zone* et *Chambres à Louer ;* Martha Allan pour *All on a Summer's Day ;* Arthur Prévost pour *Maldonne ;* Janet McPhee pour *Divinity in Montreal ;* Yvette Naubert pour *Ames Captives ;* Joseph Schull

pour *The Bridge ;* Jean Filiatrault pour *Le Roi David* et Jacques Languirand pour *Les Insolites.*

Au premier concours en finale, l'Union Dramatique de Québec, qui en est à son 25e anniversaire, se classe en tête des groupes français avec un acte des *Rantzau.* Présidé depuis sa fondation par Omer Godbout, ce Cercle amateur est alors le plus ancien à Québec, y ayant pris la suite du Cercle Jacques-Cartier d'Edouard Laforte, de la troupe Pierre Portugais dont le grand succès était *Félix Poutré,* du Cercle Laval qui avait pour vedette Henri Chassé et du Cercle Legault, que dirigeait Eugène Lachance.

A la Palestre et en d'autres salles de quartier se présente en fin d'année un groupe au titre prétentieux, La Société Artistique Idéale, mais c'est encore pour jouer *La Marraine de Charley* ou *Roger-la-Honte.* De nombreux amateurs font tout de même ainsi leur apprentissage de la scène : Jean-Paul Kingsley, Jeanne Moineau, Jeanne Perreault, comme ailleurs Alida Bilodeau, Colette Dorsay, Anne-Marie Ducharme et un grand nombre d'autres à la Société théâtrale canadienne que dirigent André Celmar et E.-A. Vinet.

La saison 1933-34 est celle des Académies : au Stella, l'Académie Canadienne d'Art Dramatique, qui ne joue guère que du Feydeau, du Maxime-Léry, du Gignoux, du Gandéra, justifiera en une certaine mesure cette appellation pompeuse en instituant des Conférences-Auditions sur le théâtre et la musique, ainsi qu'une Ecole du Spectacle dont Laurette Larocque-Auger se voit confier la direction. En mars 1933, un incendie avait interrompu les représentations de *Marius* et forcé le théâtre à fermer ses portes jusqu'en mai. Déjà, des incidents désagréables avaient éloigné un certain nombre d'habitués, et même *Le Mortel Baiser* ne faisait plus recette ! Mais en septembre surviennent de nouveaux artistes engagés à Paris : Jacques Auger, rentrant de son séjour d'études comme boursier, André Laurent, Liliane Dorsenn et Germaine Géranne, ainsi qu'un débutant formé par Jeanne Maubourg, Guy Mauffette, dont on dit qu'il deviendra un acteur romantique ou un jeune premier très intéressant s'il s'astreint à une forma

tion lente et sérieuse. Quant à Jacques Auger, forcé de réduire ses moyens à un tout petit plateau après avoir joué sur celui de l'Odéon, il s'affirme plein d'autorité et de ressources. Liliane Dorsenn, présentée comme une ingénue, trouvera son emploi réel dans une comédie acidulée comme *Le Fruit Vert,* où sa cocasserie gamine fait merveille. En octobre débutent à leur tour, dans *Teddy and Partner,* André Laurent, comédien élégant à la voix désagréable, et Germaine Géranne, qui est charmante. *Le Doyen des Enfants de Chœur* et le *Monsieur Chasse* de Fred Barry demeurent parmi les meilleurs souvenirs de cette saison du Stella, où jouent également alors Duquesne, Dauriac, Durand, Ferdinand Biondi, Deyglun, Charles Philippe, Bella Ouellette, Jeanne Demons, Marthe Thiéry, Mimi d'Esté et Jeanne Deslauriers.

L'autre Académie, qui joue au Monument, a été fondée par Louis-Philippe Hébert et a pour vedette Antoinette Giroux : c'est l'Académie Nationale de Comédie, qui ne connaîtra pas l'immortalité. Elle ne durera, en effet, que le temps de quelques spectacles : *L'Aiglon, Fanny et ses Gens,* etc. Aussi éphémère sera le sort d'une troupe qui, en octobre, débute au Majesty's avec Georges Colin comme directeur, Jean Poc, Henri Guisol, Hélène Duriez, Marthe Alycia, Hélène Tossy, Andrée Doria, Jean Riveyre et Léon Berson comme comédiens. Il y a salle comble le premier soir pour *La Sonnette d'Alarme,* puis c'est le vide pour *Jules, Juliette et Julien, Françoise, L'abbé Constantin, Me Bolbec et son Mari, Domino, Le Cyclone, La Danseuse Rouge, Le Procureur Hallers* et même *Mon Homme.*

Les spectacles à côté offrent vraiment plus d'intérêt. C'est le *Noé* d'Obey remarquablement stylisé par le Montreal Repertory Theatre de Martha Allan avec le concours des Anciens du Gesù ; cette *Maman Sybille* d'Yvette Mercier-Gouin, où Sybille, déçue dans son amour pour le beau Pierre (Henri Letondal), qui aime sa sœur Huguette (Olivette Thibault), se résigne à une affection maternelle pour les amoureux, et dont la moindre curiosité n'est pas de voir l'auteur dans le rôle-titre ; l'acte de Léopold Houlé *Matines et Laudes,* où, par hasard, une jeune mondaine tout aussi déçue rencontre au

cloître où elle se réfugie la novice dont elle a enlevé le fiancé ; les *Piccoli* de Podrecca à l'Impérial ; les Ballets Russes, qui nous révèlent dans tout l'éclat de leur jeunesse les Tamara Toumanova, Irina Baronova, Tatiana Riabouchinska, David Lichine ; le *Man and Superman* de Shaw par la troupe Colbourne-Jones ; l'éveil de la jeunesse étudiante avec la revue *Bleu et Or,* alors écrite, dirigée et jouée par de véritables étudiants de l'Université de Montréal ; la tentative d'Albert Clerk-Jeannotte de faire revivre la Montreal Opera Company ; les succès ici et là du comique alors à la mode, Ernest Loiselle ; celui, encore plus mémorable, au Stella même, de Germaine Giroux dans le rôle-titre de *Madame Sans-Gêne,* qui exploite pleinement son naturel, sa gouaille, sa franchise de manières. Spectaculaire aussi est ce duel à quadruple tranchant entre Robert Rumilly, Louis Forest, Olivar Asselin et Henri Letondal au sujet d'une *Erreur (du Dr Sartène)* de ce dernier, qui a été reprise en mai 1932 au M.R.T., récidive peu heureuse puisqu'elle nous rappelle que Maurice Level est l'un des auteurs de chevet de notre dramaturge.

Mais il y a plus curieux encore. Par exemple, la création à Cambridge, Angleterre, lors d'un concours dramatique, d'une pièce intitulée *Porcupine Point (La Pointe au Porc-Epic),* jamais jouée au Canada, et dont l'auteur est Gabriel Saint-Ours, pendant des années collaborateur de Komisarjewski. Pièce canadienne, pourtant, s'il en fut jamais. L'auteur y étudie l'existence côte à côte d'une famille canadienne-française et d'une famille canadienne-anglaise, l'une et l'autre restant indéfectiblement attachées à leurs propres traditions, jusqu'à ce que le rapprochement s'effectue dans une nouvelle génération entre les deux familles comme, au Canada, il s'est réalisé entre les deux races.

Curieuse aussi, et instructive, cette expérience de Martha Allan, directrice du M.R.T., invitant les critiques des journaux montréalais à mettre une pièce en scène, les metteurs en scène devant par ailleurs en faire la critique. La première, Martha Allan comprend et met en pratique au théâtre le caractère bilingue du pays. La Section française, que dirigèrent tour à

tour Ferdinand Biondi, Henri Letondal, le Dr Honoré David, Mario Duliani, devait révéler à eux-mêmes quelques auteurs et surtout un grand nombre d'acteurs. C'est en octobre 1933 que plusieurs critiques, Léon Edel, David Legate, Thomas Archer, Dominique Laberge et Jean Béraud, ces deux derniers ayant tenu à écrire des pièces de circonstances en un acte, affrontent la scène comme auteurs dramatiques, avec comme critiques Louis Mulligan et Henri Letondal, qui leur donnent une leçon, au moins d'indulgence. Leurs interprètes, pour *Le Crime et sa Récompense,* de Dominique Laberge, *Thespis en Panne,* de Jean Béraud, *Une Vilaine Femme Brune,* de Guitry, avec mise en scène de Léon Edel, sont Jacqueline Vanier, Madeleine Cardin, Honoré David, Raymond Simard, William Fréchette, Ferdinand Biondi, Gratien Gélinas, déjà sacré acteur au Cercle St-Stanislas et au collège de Montréal, Ernest Pallascio-Morin, Roger Guertin et Suzanne Paquette.

L'année 1934 est fort aventureuse pour la scène du Stella. En mai, l'Académie est dissoute ; en juin, un acteur de mélos, Paul Hubert, essaye de redonner vie au théâtre et à sa suite, sans plus de succès, Henri Letondal ; enfin, en septembre, Antoinette Giroux en prend la direction après avoir engagé outre-mer Jeanne Borgos, dont le physique paraît tout de suite trop... imposant pour cet étroit plateau, Paul Hubert, qui a le mérite d'être un acteur en force mais sobre, Jean Riveyre, légèrement en progrès, et Lucien Paris, qui eut, paraît-il, très jeune le goût du théâtre, mais pour qui le théâtre n'eut jamais de goût. Cette cinquième saison du Stella débute donc avec *Liberté Provisoire,* choix peu heureux, la pièce de Michel Duran devant surtout son succès parisien à l'actualité de l'affaire Stavisky et à un personnage central dont les idées d'anarchisme nous sont à ce moment-là parfaitement indifférentes.

Les premiers spectacles sont assez au point *(Signor Bracoli, Les Chevaux de Bois, Le Prof' d'anglais,* etc.), et le théâtre paraît en voie de se débarrasser de sa série noire. Mais il y a de la poudre dans l'air : déjà en août, la censure est intervenue pour interdire *Les Oiseaux de Nuit,* dont un interprète se livrait, hors texte, à de grossières plaisanteries ; Lucien

Paris, un soir d'inspiration, ajoute un « *En France...* » à la réplique de Gignoux : ... « les journalistes ont du tact », invention d'autant plus malheureuse que Coedel est dans le rôle-titre étourdissant de fantaisie et de mouvement ; Paul Hubert et Lucien Paris partent, remplacés par trois comédiens installés au Majesty's, dans une troupe amenée par Albert Gauvin et que le public ignore. Gil Roland, Charles Castelain, un très bon comédien, et Pierre Jourdan quittent donc leurs camarades : George de Vos, Maurice Delli, Blanche Derval, Jeanne Meaulle et Liliane Holdy, qui vont rentrer en France sans avoir connu un succès suffisant avec *Le Rosaire, Israël* et même *L'Ecole des Contribuables* et *Trois et Une,* deux comédies pourtant fort bien enlevées, mais dans une si pitoyable mise en scène qu'un critique, de désespoir, note : « Ne parlons pas des meubles, trop lourds pour se défendre... » Incidemment, au Stella on note la qualité de décors signés René Chicoine. Fortifiée par ses nouveaux éléments, la troupe du Stella se maintient d'ailleurs bien avec *Romance,* où le rôle de la Cavallini vaut à Antoinette Giroux d'extraordinaires éloges, tout à fait mérités, *Le Bonheur-du-Jour, La Pomme, Le Roi, Le Secret.*

Au National, où J.-A. DeSève offre du mélodrame, on a un soir la surprise de l'année, sinon de toute une carrière de critique : Liliane Dorsenn en noble Claire de Beaulieu du *Maître de Forges,* un rôle qui lui va comme de hautes bottes à des pattes d'écureuil. Autre gaîté de l'année : le juge du concours régional du Festival dramatique, Rupert Harvey, reprochant aux Anciens du Collège de Montréal, André Montpetit, Gratien Gélinas et Yves Bourassa, d'avoir choisi « une pièce mal écrite » : *Les Grands Garçons,* de Géraldy. Le Festival se prête cette année-là à une autre notation : les Anciens s'y présentent sous la direction d'un futur chef de la police montréalaise, Pacifique Plante.

Au concours final tenu à Ottawa, se fait remarquer un groupement théâtral qui dans un îlot canadien-français du Manitoba, à St-Boniface, poursuit depuis 1925 une mission culturelle très méritoire. Le Cercle Molière, fondé par André Castelein de la Lande, Louis-Philippe Gagnon et Raymond Ber-

nier, est dirigé par Arthur Boutal, à qui succédera sa femme, pour la présentation du 2e acte de *Blanchette.* La Rampe, d'Ottawa, se distingue en offrant la seule pièce d'un auteur canadien de langue française, un acte de Juliette Nantel-Chevrier intitulé *Faut-il le Réveiller,* centré sur une excellente idée comique trop longuement délayée et joué par Marcelle Barthe, Pierre Daviault et Raoul Mercier.

L'année, en somme, offre peu d'événements dans le domaine des réalisations. Le théâtre anglais, tout de même, nous vaut de beaux spectacles, notamment avec sir Walter Hampden dans du Shakespeare ; au M.R.T. *Hedda Gabler, The Inspector General, Romeo and Juliet ;* la troupe du Majesty's dans *Private Lives, Biography,* etc. Les amateurs, en groupe, deviennent moins nombreux ; la Société théâtrale canadienne, les Compagnons du Masque et le Petit Théâtre d'Albert Savard font exception, encore se contente-t-on de parler théâtre, sans jouer, à ce dernier. A la Société canadienne d'opérette, on a en vain fait appel au public souscripteur et elle doit être dissoute. Le Stella a été lancé avec $5,000 ; il faudrait quelques milliers de dollars pour sauver la seule troupe lyrique de la ville... Heureusement, Charles Goulet et Lionel Daunais les trouveront et fonderont les Variétés Lyriques.

Aucune pièce ne paraît en librairie ; par contre un ouvrage sur le théâtre, premier du genre dans nos lettres, *Initiation à l'Art Dramatique,* de Jean Béraud, partage l'un des prix David de la province avec, ce qui est pour le moins original, *Les Animaux Chez Eux,* de Claude Mélançon.

Dès janvier 1935 passe une nouvelle rafale — si ce n'était que celle de Bernstein... — au théâtre Stella, qui ferme ses portes. En mars, Henri Letondal le rouvre pour sa revue *Vas-y Francis,* qui tient l'affiche quatre semaines, où l'auteur a plus que d'habitude mis du sien et où Fred Barry et Ernest Loiselle font un duo comique inénarrable. Il la fait suivre d'une *Passion* d'auteur anonyme, en imagerie moyenâgeuse d'un joli effet, où l'on a la révélation de Sita Riddez en une Marie-Madeleine aux accents émouvants, aux côtés de l'imposant Jean

Riddez en Récitant et sur une musique d'un très beau style qu'a composée Oscar O'Brien, mais que déparent encore des scènes grotesques entre le Grand-Prêtre et Judas.

Puis c'est la création d'une pièce en trois actes d'Yvette Mercier-Gouin : *Cocktail,* sa plus réussie, bien composée et bien écrite, se développant logiquement en une suite de situations dramatiques qui retiennent l'intérêt du spectateur, parfois avec certaines longueurs et pourtant privée, au 3e acte, d'une scène indispensable, évoquée plutôt que donnée en texte. L'auteur étudie le cas d'une jolie veuve courtisée, au désespoir de ses enfants et de leur précepteur, par un médecin homme du monde qui lui causera, au dénouement, la mauvaise surprise de lui demander la main de sa fille. C'est du théâtre de boulevard parisien, si l'on veut, dont l'action se passe à Montréal. Techniquement, en tout cas, c'est un ouvrage bien supérieur à l'autre comédie dramatique en trois actes que le même auteur donnera au même théâtre en octobre, sous le titre *Marie-Claire.* La mesure est généreuse, ce n'est plus seulement deux pièces en une année, c'est même cette fois deux pièces en une. Le 1er acte est une charge des gens de maison contre leurs maîtres, avec numéros par des personnages épisodiques parfaitement inutiles à l'action générale ; au 2e, c'est l'idylle du fils de la maison et de la bonne d'enfants ; au 3e, c'est le dénouement de « l'enfant perdue et retrouvée ». Cette littérature familière est illustrée par Antoinette Giroux, Jeanne Demons, Bella Ouellette, Jeanne Maubourg, Olga Ugane, Juliette Béliveau, José Forgues, Charles André, un nouveau venu, Lucien Prad, fils de l'ancien, Pierre Durand, Henry Charles, Gaston Dauriac et Guy Mauffette.

Une nouvelle revue de Letondal, *Allô ! Allô !,* succède à *Cocktail,* mais le public n'est plus à l'écoute, et le théâtre ferme pour rouvrir en septembre avec une troupe que Gauvin a baptisée la Comédie Franco-Canadienne : Jacqueline Brévannes, Germaine Duclos, Olga Ugane, Jane Griana, Yvonne Cady, Charles Schauten, Lucien Prad, Henry Charles et Charles André, ainsi que quelques acteurs locaux. C'est l'ultime aventure

du Stella avant qu'il ne redevienne un cinéma. La troupe fait ses adieux avec un titre porte-chance, *Atout... Cœur ;* Lucienne Boyer, déjà venue au Majesty's en janvier, secondée cette fois par Pills et Tabet, remplit le théâtre pendant deux semaines ; puis, le 15 décembre, la scène du Stella disparaît derrière un écran.

Sentimentalement, la carrière du Stella comme théâtre, surtout du temps qu'y logeait la troupe Barry-Duquesne, demeure un souvenir cher aux Montréalais. Mais, à la vérité, de quel profit valable, durable, fut l'entreprise à un essor chez nous de l'art dramatique ? Chaque semaine y fréquente un public d'habitués, bien plus attaché à *ses* comédiens qu'au théâtre. Recherchant la responsabilité de sa faillite, chacun s'attaque à son voisin : la direction reproche aux comédiens leur manque de discipline ; les comédiens blâment la direction d'administrer à la diable ; les critiques, las d'entendre une souffleuse qui les empêche parfois de comprendre les comédiens, se font accuser de sévérité outrée et, de leur côté, réclament en vain des œuvres plus significatives. Bref, mauvaise humeur, suspicions, taquineries, susceptibilités, menaces, sabotages même de certains spectacles, créent durant cette période 1930-40 un climat plutôt malsain dont personne, dans le monde du théâtre, n'aura à se louer.

L'un des sports favoris consiste à aller aux journaux réclamer le renvoi des critiques, qu'on accorde parfois, à moins que ne paraisse suffisante une sorte de réparation assez ridicule sous la forme d'un nouvel article contredisant de bout en bout celui qui a paru au lendemain de la première. A la longue, cela n'a guère pour effet que de mystifier le public et de donner de l'endurance aux critiques, et c'est ainsi que les Georges Langlois, Henri Girard, Jean Nolin, Edouard Beaudry, Auguste Benoit (le R.P. Gustave Lamarche, C.S.V.), Jean Béraud, Marcel Valois, et à leur suite les René-O. Boivin, Dominique Laberge, Roger Duhamel, Jean Luce (Ampleman), Jean Hamelin, Louis-Marcel Raymond, Jean Vallerand, Maurice Huot, Pierre de Grandpré, Rodolphe de Repentigny, acquerront avec

l'expérience du théâtre l'habitude du risque et un certain entêtement à donner leur opinion pour ce qu'elle vaut.

Un bon nombre d'acteurs trouveront refuge à la radio et y gagneront enfin leur vie ; ils l'auront bien mérité. Mais il deviendra de plus en plus difficile de les ramener à la scène...

On en retrouve d'autres ailleurs, par exemple ces anciens du Stella et de la Société d'Opérette, Barry, Duquesne, Deyglun, Camille Ducharme, Loiselle, Lionel Daunais, Gaston St-Jacques, Ovila Légaré, Victor Pagé, Totah, Mmes J.-R. Tremblay, Ouellette, Thiéry, d'Esté, Lucile Turner, Caro Lamoureux dans une revue de Deyglun à l'Impérial ou avec Henri Poitras à l'Arcade, tandis que de nombreux débutants font leur apprentissage en tournée, avec Deyglun ou Jean Grimaldi, en province et jusqu'en Nouvelle-Angleterre. Au Majesty's reparaît l'Abbey Theatre et, une fois de plus, on envie l'Irlande de s'être créé, sans plus de ressources que nous, un théâtre véritablement national par la poésie et l'humour de ses auteurs, le caractère de ses acteurs, l'invention de ses metteurs en scène ; et entre autres spectacles on a celui d'Eva Le Gallienne, la fille du poète Richard Le Gallienne, qui à 14 ans jouait en français à Paris et dont *L'Aiglon,* dans l'adaptation anglaise de Clemence Dane, est d'un intense pathétique, dans une mise en scène comme Rostand n'en eut jamais d'aussi parfaite en tournée.

Dans les zones québécoises du Festival national d'art dramatique, bien que l'on ait déjà fait droit à leurs réclamations en les faisant juger par des gens de langue française comme le professeur Tirol, le comédien J.-P. Filion et le critique Jean Neilson, nos amateurs se font tirer l'oreille pour participer au concours, avec raison d'ailleurs, car la direction régionale les traite de haut. Mais l'honneur est sauf, car les grands prix des finales à Ottawa échoient à l'Ecole de musique et de déclamation de l'Université d'Ottawa, groupe français que dirige Laurette Larocque-Auger, pour sa présentation de *L'Innocente,* un acte de Lenormand. En 2e place chez les concurrents français, la section dramatique du Conservatoire national de mu-

sique de Québec donne une partie du 3e acte de *L'Aiglon.* Dans ces deux groupes se font connaître Florence Castonguay, Germaine Patrice, Margot Gaudreau, Margot Sabourin, Alexandre Dupont, Ernest Bailey, Aurèle Séguin, Albert Boucher, Raphaël Pilon, René et Gérard Arthur ; quelques-uns d'entre eux, cependant, n'en sont pas à leurs débuts.

Il se passe tout de même quelque chose à Montréal. Le Radio-Petit-Monde de Mme Jean-Louis Audet va aborder un répertoire neuf : Marivaux, Molière, Shakespeare, Ghéon, Claudel, et donne d'abord le conte de Grimm *Hansel et Gretel* dans une adaptation d'André Audet, puis ce sera *Le Songe d'une Nuit d'Eté, L'Annonce faite à Marie,* ainsi que les spectacles de *Madeleine et Pierre* où s'essaieront des élèves, Rolland d'Amour, Adrienne Samuel, Fernande Larivière, Suzette Roy, Lucille Laporte, Pierre Dagenais et François Bertrand, ces deux derniers futurs fondateurs de troupes, le premier avec l'Equipe, le second à l'origine des Compagnons avec le R.P. Legault et Paul Dupuis. Il y a surtout, au collège de St-Laurent, ce jeune religieux passionné de théâtre, le Père Emile Legault, C.S.C., qui met en scène le *Noé* d'Obey, avec des collégiens comme interprètes et un peintre de décors qui est autre chose qu'un barbouilleur de coulisses : Jacques Pelletier, rénovateur avec Alfred Pellan, Paul Beaulieu, Laure Cabana, du style de décoration et de costume scéniques. Monter *Noé* quand il y a toujours *Pour la Couronne* et *Quand on Conspire,* et puis tous ces drames des bons Pères... Allons ! cette année désastreuse pour les petites entreprises de théâtre bourgeois n'est pas, après tout, si mauvaise...

1936 : année vide, de vagues espérances... Des comédiennes sont passées, Madeleine Renaud *(Maria Chapdelaine),* Suzanne Després, Blanche Montel, mais pour tourner, non en tournée, et de toute façon on n'eut trouvé aucune scène, aucune troupe pour les accueillir. On a fait du théâtre d'acteurs, on n'a misé que sur eux, et nous voici devant le néant. Le salut viendra des amateurs, il faut bien le croire. Il s'en trouve qui jouent *Polyeucte* et *Le Cid* à la salle paroissiale de St-Alphonse

d'Youville pendant une semaine entière. Bon signe. Par ailleurs, un seul groupe de langue française représente Montréal au Festival national : le Théâtre-Ecole dans *Il était une Bergère* que jouent Andrée Basilières, Jeanne Moineau et Alfred Brunet, tandis que, pour compléter le programme, la troupe Jacques Cartier et l'Atelier présentent hors concours le 5e acte du *Cid* et *Un Caprice,* où paraissent Jean Beaucaire, Rita Livernoy, Judith Jasmin (Elvire) et Marcelle Lefort, révélation de la soirée en Mme de Léry. A Ottawa, le Cercle Molière se classe en tête des concurrents français avec *Les Sœurs Guédonec ;* René Arthur et Pauline Boutal obtiennent des prix d'interprétation.

Au nombre des souvenirs, bons et mauvais de cette année, il n'y a guère à rappeler que le four noir — littéralement, puisque le spectacle se déroule à travers une série de mystérieuses pannes d'électricité — de la revue de Jean Béraud et Louis Francœur *Télévise-moi-ça,* à minuit, au St-Denis, où tout de même, se révèle au grand public un comique qui fera du chemin, Gratien Gélinas ; la visite au Monument de l'Union Dramatique de Québec avec *Pas de Prêtre entre toi et moi,* de Pierre l'Ermite, (adaptation de l'abbé E. Pineau) que jouent Omer Godbout, Georges Gingras, Joseph Dussault, Eugène Pion, Edgar Dion, Marcelle Aubry, Antoinette Pageot et Marthe Lapointe ; la tentative de Léon Léo d'Henin, ex-secrétaire de Becman, de créer *l'Apostolat des Arts* avec caisse de secours et maison de retraite ; le succès, hélas ! lointain, de Sita Riddez aux côtés de Pierre Richard-Willm dans *L'Anneau de Sakountala,* au Théâtre du Peuple de Bussang dans les Vosges ; et le début en août des Variétés Lyriques dans *Le Pays du Sourire,* que jouent ou chantent entre autres Geneviève Davis-Lebel, Marthe Lapointe, Lionel Daunais et Charles Goulet, Paul Guévremont, Julien Lippé et Berthe Alarie.

En septembre, alors que la nouvelle saison s'annonce aussi peu pourvue, les amateurs de la Renaissance Théâtrale, Paul Charbonneau, un Harpagon très valable, Renaud-Miville Deschênes, Jean-Paul Prud'homme, Honoré David, Louis Porcheron, Léon-Noël de Tilly, Roger Paiement, Gérard Marcil, Lu-

dovic Dionne, Aimé-Noël de Tilly, Mia Riddez, Judith Jasmin, Yvette Lorrain et Germaine Bougie jouent un *Avare* fort acceptable. Une nouvelle Revue de Letondal, *Donne-z-y Maurice,* créée à l'Impérial, suscite des protestations pour ses passages de mauvais goût au Conseil de ville de Québec lorsqu'elle est reprise au Palais Montcalm. La Boîte à Mélo, ouverte à l'étage du restaurant Kerhulu & Odiau, rue St-Denis, déchaîne avec un *Faust* chargé à outrance et de parti pris la joie des acteurs et spectateurs, mais ce genre de divertissement, fort prisé déjà dans une salle anglaise de l'Ouest de la ville, ne durera que quelques semaines.

Des spectacles isolés comme *The Old Maid,* de Zoé Akins, avec Violet Heming et Mabel Taliaferro — car la tournée américaine devient aussi rare que la tournée française — ou la soirée de récitations donnée par Gil Roland et Pierre Jourdan encadrent la création du *Jeune Dieu,* d'Yvette Mercier-Gouin, où paraît incidemment Albert Cloutier, et dont le mieux que l'on trouve à dire est que « c'est la pièce canadienne la plus richement montée que l'on ait encore vue ».

L'événement de 1937 est bizarre, ne serait-ce que parce que cette manifestation théâtrale canadienne a lieu à l'étranger.

Pendant des mois, l'on avait entendu parler du projet qu'avait mijoté Henri Deyglun d'aller présenter une de ses pièces en Europe. Le 25 septembre la troupe Barry-Duquesne, après s'être adjoint heureusement le Quatuor des Alouettes, s'embarque à Québec pour sa campagne de France. Acteurs et chanteurs sont accueillis partout avec gentillesse. Il y a discours, réceptions de toutes sortes ; l'on ne peut attendre moins de la part des Français et des Belges à l'égard de leurs *cousins* du Canada. De sorte que ces *Gens de Chez Nous* — titre original de la pièce *Vers la Terre Canadienne* présentée là-bas par M. Deyglun — auront bien raison de dire et de chanter en rentrant à Montréal : « Nous avons fait un beau voyage... »

Cette tournée est donc une réussite au point de vue tourisme et relations internationales. Mais qu'ajoute-t-elle à notre crédit sur le plan intellectuel ? Dira-t-on après cela que le

Canada français doit désormais compter en art dramatique ?... A la première soirée de Bruxelles, à la première de Lyon également, il y a, d'après les journaux de là-bas, une très belle assistance, fort sympathique à l'égard des visiteurs, non tellement comme artistes, mais comme Canadiens. Les soirs suivants, le caractère officiel des spectacles s'étant effacé, on constate qu'au point de vue théâtre la visite n'intéresse que médiocrement M. Beulemans et M. Brun.

La troupe doit aller ensuite à Cannes, à Beausoleil, à Nice et ailleurs. Mais la location des places ne marche pas du tout. Il faut couper court à la tournée. Quelle naïveté aussi de croire que le fait seul d'être Canadiens puisse assurer un succès artistique. Le caractère national est une chose, l'art en est une autre. Prenons-en de la graine : ne croyons plus que tout ce qui vient de France ou de Belgique est beau et bon ; voyons avant pour juger.

Le Quatuor des Alouettes obtient, pour sa part, un succès artistique complet. Certains critiques parlent même de lui d'abord, puis mentionnent à ses côtés la présence de la troupe. En deuxième lieu, on fait l'éloge des comédiens ; on loue beaucoup leur naturel, leur aisance, leur sobriété. Quant à la pièce, on l'écoute avec indulgence, mais on ne peut s'empêcher de la traiter un peu comme elle l'avait été lors de sa création au Stella. Elle obtient un certain succès de curiosité, dû au décor de la cabane de colon et à ses accessoires. Mais personne n'en parle comme d'une œuvre qui compte. Moralité : choisissons judicieusement tout ce que nous exportons, même si c'est autre chose que des pommes...

Sur le plan local, c'est l'année des spectacles contremandés, des choses qui n'arrivent pas... Le théâtre américain reprend vie grâce à l'intervention du gouvernement de Washington, mais les tournées ne dépassent guère la frontière, sauf pour *Tovaritch* dans une adaptation de Robert Sherwood, *Leaning on Letty* avec Charlotte Greenwood, quelques autres spectacles. Les syndicats internationaux de théâtre commencent à parler haut et rendent impraticables les entreprises de tournée. De

Paris, rien ne s'annonce. Par contre Ernest Olivier, sur la scène du Monument, envoie le *Maire de St-Barnabé à Paris,* dans une sorte de pièce-revue qui n'est pas plus heureuse que *Vers la Terre Canadienne.*

Ici et là, de jeunes dramaturges se font la main. La Société des Ecrivains s'est mise en tête de s'occuper de théâtre, et donne en séance gratuite des pièces en un acte de Jeannine Lavallée, Jean Gillet, Henri Letondal et Yvette Mercier-Gouin, tandis qu'à la Section française du M.R.T., dont il vient de prendre la direction, Mario Duliani manifeste le souci de voir se former des auteurs en même temps que des acteurs. Ses premiers fournisseurs, qui seront suivis de bien d'autres, y compris Gabrielle Roy et Germaine Guèvremont, sont Guy St-Pierre, Ernest Pallascio-Morin et Mme Gastice ; ce sont aussi des pièces en un acte, où l'on applaudit Juliette Huot, Yvette Lorrain, Marie Lambert, Judith Jasmin, François Bertrand, André Treich, Berthe Demers et Réjeanne des Rameaux. Pour le Festival national, seuls le M.R.T. et la Renaissance Théâtrale se présentent au concours, François Lavigne et Henri-Paul Vermet s'y faisant remarquer. Enfin, Yvette Mercier-Gouin ne peut laisser passer la saison sans son annuelle pièce, qu'elle a intitulée cette fois *Un Homme.* En dépit du goût qu'elle conserve pour la tirade, pour l'insistance sur des actes devant lesquels les personnages gardent une candeur dont le public n'est pas dupe, pour l'anecdote dialoguée et certaines allusions d'actualité qui sont davantage du domaine de la revue, le métier de l'auteur devient plus sûr et l'on sent chez elle un amour véritable du théâtre, et non plus seulement celui de ses propres pièces.

Mais 1937, c'est aussi l'année de la fondation des Compagnons de St-Laurent, que l'on désignera plus tard sous le nom de Compagnons et qui, installés d'abord au collège qui les a vu naître, en partiront pour errer de Permanence en Permanence : à Côte-des-Neiges, à l'Ermitage, au Gesù, puis au temple protestant désaffecté de l'angle Sherbrooke-Delorimier.

Les entreprises commerciales de théâtre auront pleinement

subi les effets de la crise économique. C'est pourtant durant ces années périlleuses qu'auront vu le jour des initiatives individuelles ou collectives qui doteront le Canada français d'un art du théâtre encore hésitant, mais nettement réactionnaire et, ce qui compte davantage, détaché enfin des imitations serviles. Le salut ne viendra pas de l'étranger, il faut se déterminer à agir soi-même. Ce sera l'ère de la Relève, mais dans un tout autre esprit.

CHAPITRE IX

COMPAGNONS ; GRATIEN GÉLINAS ; ÉQUIPE

Quelques années de transition précèdent l'épanouissement de nouvelles formules où s'affirmera, pour le plus grand bien d'acteurs abandonnés jusque-là à la vague direction de régisseurs, l'importance du metteur en scène, en attendant que de nouveaux auteurs, aussi bien de l'étranger que de chez nous, leur donnent plus ample matière à réfléchir et le goût d'approfondir leur jeu. Comme auteurs nouveaux, il faudra entendre aussi ceux du passé, les classiques par exemple, qui n'auront été abordés qu'exceptionnellement.

Mais dès mars 1938, un homme de théâtre bien de chez nous monte en flèche : Gratien Gélinas, qui avec la première de ses revues *Fridolinons* se révèle tout de suite à la fois comme auteur, acteur, metteur en scène, chef de troupe.

Fridolin, c'est le gavroche — mais qui n'a rien de commun avec le titi parisien — en culotte à bretelle, chandail et casquette ; il connaît le quartier comme sa poche et, à sa façon, il interprète les propos des grandes personnes. Il est jeune, on lui permet tout, ou presque, tant sa candeur fait passer les énormités au compte de la cocasserie et du franc parler.

Jusqu'à lui, un comique croyait avoir bien saisi, compris et traduit le caractère des gens de quartier s'il adoptait un langage farci de gros mots ou une voix de rogomme. Fridolin, lui, se contente de se souvenir de son enfance ; de ses jeux sur le pavé de bois ; de ses calculs laborieux dans la boutique

du coin aux tablettes chargées de sacs de billes, d'*étampes,* de bonbons aux gais coloris ; de ses *séances* dans la cour ; des mille petits incidents et des visions qui firent battre son cœur de gosse.

Au début de la grande séance — la revue *Fridolinons* — qu'il donne dans sa cour, Fridolin se désespère de manquer de place. Même en occupant le hangar à charbon, le nombre de sièges dont il dispose— à 6 épingles en réservé et 3 dans le *pit* (paradis) — ne peut rapporter une grosse recette, au prix où sont les épingles ! Fridolin, heureusement, a fait un rêve, et la séance s'est transportée de sa cour à la scène du Monument National, où l'on n'entre pas avec des épingles. C'est là que l'on voit s'épanouir librement le plus beau tempérament de comique (auteur et acteur) encore né chez nous.

En collaboration avec Claude Robillard, auteur déjà en 1928 d'un acte en vers, *Entre deux Rondels,* Gratien Gélinas a écrit une revue où l'on ne relève pas une ligne de plagiat, qui est littéraire tout en étant basée sur la matière de portée populaire propre aux revues ; il l'a conçue sous une forme neuve, distinguée ; il l'a fait mettre en scène par Henri Dauvilliers dans des décors ravissants de Jacques Gagnier ; enfin, il présente l'ensemble de telle façon qu'il réhabilite pleinement un genre tombé depuis plusieurs années dans la grossièreté et l'effet facile. Ses interprètes sont Olivette Thibault, Bella Ouellette, Gaston St-Jacques, Clément Latour, Georges Bouvier, Henri Dauvilliers, Albert Cloutier, Lucien Pélissier, Juliette Béliveau, André Dupont-Hébert, Madeleine Davies, avec Maurice Meerte comme chef d'orchestre. Jusqu'en 1946, la revue de Fridolin sera un événement annuel attendu qui établira des records de plus en plus impressionnants de succès, d'assistance et de recettes, non seulement à Montréal mais à Québec. Choyé par les siens, il deviendra également grand favori chez nos concitoyens de langue anglaise, qui priseront particulièrement ses coups d'épingle à leur adresse.

Le bon vent souffle de tous côtés. A Ottawa, Fulgence Charpentier fait jouer un drame en vers, *Les Patriotes,* qui reprend les événements de 1837, mais dans une forme plus correcte que

celle de nos traditionnels dramaturges-patriotards. Jacques Auger y incarne Papineau, avant de devenir Othello. Au collège du Mont-St-Louis, on joue *Le Malade Imaginaire.*

Au concours régional du Festival, c'est une pièce canadienne, un acte d'Arthur Prévost intitulé *Maldonne* et présenté par le M.R.T., qui l'emporte sur un *Don Juan* d'Ernest Pallascio-Morin et même sur un acte de Bordeaux (Henry !) et Denarié, *Un Médecin de Campagne,* pour représenter Montréal aux finales de Winnipeg. Judith Jasmin, « dont la voix est superbe et la diction, remarquable », Juliette Huot, François Lavigne, Marie Lambert, Florence et Berthe Demers reçoivent les compliments de Malcolm Morley. Restera, pour le M.R.T. devenu le Mont-Royal Théâtre Français, le problème de trouver des fonds pour se rendre jusqu'à Winnipeg : le Conseil de ville présidé par le maire Adhémar Raynault accorde heureusement un subside de $300 et la troupe de Mario Duliani donne un gala-bénéfice de pièces d'auteurs canadiens à la salle du Plateau : *Trio à Quatre,* de Louis Francœur, *Le Billet de Sweepstake,* de Robert Choquette, *Le Médecin de l'Ame,* d'Andrée Basilières, ainsi que *Maldonne,* qui obtiendra incidemment le trophée Barry Jackson accordé, en concours final, à la meilleure pièce canadienne. Si, par aventure, un de nos directeurs de théâtre devait rechercher des levers de rideau, il faudrait lui conseiller de retrouver les textes du *Trio à Quatre* et du *Billet de Sweepstake.*

Trois revuistes d'occasion tentent leur chance au Monument : Ovila Légaré, Henri Deyglun et Jean-Charles Harvey, mais Fridolin est déjà le maître du genre, et ces essais, même avec le coucours d'Olivier Guimond (Tizoune), n'ont pour effet comique que de faire menacer « les Béraud, Boivin, Thibeault (Marc) » d'une enquête sur la critique que Emile-Charles Hamel abandonnera du reste à l'état de projet.

Il y a plus sérieux, par exemple dans ce mouvement théâtral d'action catholique dont les principaux artisans sont le R. P. Gustave Lamarche, C.S.V., faisant jouer à Joliette ses drames bibliques *Jonathas* et *Tobie,* puis au rocher de Lourdes, à Rigaud, *La Défaite de l'Enfer,* avec la collaboration du R. P.

Wilfrid Corbeil, pour qui la science des éclairages, l'art du costume et du décor n'ont plus de secret ; et le R. P. Emile Legault, C.S.C., qui, avec des classiques comme *Athalie* (dont le rôle-titre est joué par Edgar Tessier), puis *Le Jeu de celle qui la porte fit s'ouvrir,* donné sur les parvis de St-Laurent et de Notre-Dame, *La Bergère au pays des Loups, Le Noël sur la place,* enfin par *Le mystère de la Messe,* de Ghéon, au Congrès eucharistique de Québec, renoue la tradition d'esthétique dramatique illustrée dans *Le Masque et l'Encensoir* de Baty.

Ce théâtre ne sera pas exclusivement religieux. Le Père Legault en témoigne en ces termes : « Les Compagnons de Saint-Laurent sont un groupement d'avant-garde mixte, qui s'est donné comme idéal de servir la foi par le théâtre. Ils ont pensé que le théâtre, à son origine, si loin qu'on remonte avec lui dans l'histoire de l'homme, fut un facteur d'élévation morale. Bien spécifié dans son objet, le théâtre doit être d'abord divertissement. L'homme de la rue réclame de lui une émancipation de la fournaise quotidienne. Un divertissement encore qui soit aussi artistique que possible : le peuple le moins décortiqué cède plus qu'on ne croit à l'incantation de la Beauté. Ce n'est qu'en troisième lieu, et comme une conséquence qu'on n'a pas paru chercher, que s'insère l'édification. Ainsi rétablie la hiérarchie des valeurs en fonction de l'art dramatique, il y a une certitude que l'action des Compagnons pourra s'exercer sans risque de rebuter même les mécréants, perméables à la beauté informée de sincérité, et voiturés à petits pas, insensiblement et à leur insu, jusqu'à certains climats d'élévation morale et de culture spiritualiste. »

Il faut rattacher à ce manifeste, pour lui donner toute la signification qu'il prend sous la plume d'un clerc, cet extrait d'un article de Jacques Leduc à propos de théâtre chrétien : « Avons-nous déjà considéré la posture très équivoque du théâtre, dans notre catholique province ? J'entends, au point de vue de l'acteur. Quel sort a-t-on fait, jusqu'ici, à notre pauvre petit compatriote né avec un indiscutable, un merveilleux talent pour la scène ? Les parents, les éducateurs, loin de constater avec joie ce don de Dieu, mais affolés au contraire par cela

qu'ils appelaient une mauvaise inclination, travaillèrent toujours et de toutes leurs forces contre les vues de la Providence, soit par un ordre formel à l'enfant de ne jamais s'occuper de théâtre, de ne jamais « acter dans les séances », soit en lui confiant des rôles faits pour l'abêtir, pour le dégoûter vite et bien des grandes tragédies ou comédies classiques. Car, de grâce, n'intitulons pas littérature théâtrale ces ignobles découpures et fricassées de Molière, de Corneille ou de Henri de Bornier qui, cinquante ans durant, occupèrent nos tréteaux de collèges ou paroissiaux. »

Avec en plus la formule du théâtre sur la vie canadienne, par des auteurs canadiens, pour le public canadien dont Gratien Gélinas entend se faire éventuellement le héraut, s'esquisse ainsi un concept d'anticolonialisme dont Robert Charbonneau agrandira la portée en littérature générale avec son « Journal d'une querelle » intitulé *La France et Nous.*

C'est par coïncidence, évidemment, que nous est présentée au Majesty's la pièce *Shadow and Substance* et que son auteur, Paul-Vincent Carroll, expliquant dans une interview pourquoi il a quitté le professorat pour l'art dramatique, déclare que c'est à l'Abbey Theatre qu'il vit s'esquisser la renaissance spirituelle de la race irlandaise... Cela fait rêver, quand on songe aux artistes canadiens-français qui, aux Etats-Unis, sous prétexte que cette abjuration est indispensable à leur succès, se font passer pour Français des bords de la Seine. Exemple du fameux complexe d'infériorité dont on n'a pas fini de parler.

Tous les hommes de bonne volonté peuvent d'ailleurs participer à ce renouveau de 1938 : à preuve l'invitation faite à Henri Ghéon, qui l'accepte spontanément, d'écrire et de venir diriger un *mistère* qu'il intitule *Le Jeu de saint Laurent du Fleuve.* C'est l'évocation de la vie du saint dans la forme du jeu ancien, où ne nous est pas épargné, plus qu'au martyr, le supplice du gril.

C'est bien, croit-il, à une œuvre canadienne qu'est convié le public montréalais, lorsque Ethel Barrymore et Richard Carlson jouent au Majesty's, entre les troupes de *You Can't Take it with You, Brother Rat* et *Yes, My Darling Daughter,*

la pièce de Mazo de la Roche *Whiteoaks,* adaptée de sa saga des Jalna lue avec avidité à travers le monde entier... sauf au Canada français. La pièce, déjà jouée depuis deux ans à Londres, paraît riche d'observation, mais peu substantielle scéniquement, ce qui porte le critique du *Herald,* Walter O'Hearn, conjecturant sur le sort qui l'attend à New-York, à observer : « J'imagine qu'une adaptation du premier livre de la série aurait plus de chances de réussite là-bas que cette étude calme, incidemment aiguë, de la vie sur un fonds colonial. Car Jalna est colonial, et ses gens le sont aussi — ils ne sont pas Canadiens. » Le *distinguo* n'est pas, comme on voit, préoccupation des seuls Canadiens-français... Quant à la pièce, même le prestige d'Ethel Barrymore ne devait pas lui assurer une carrière honorable sur le Broadway.

On croit l'année théâtrale finie, et puis voilà que nous arrive Gaby Morlay avec une troupe de sa composition : Charles Castelain, Jean Reynols, Maud Yrem, Jacques-Erwin, Pierre Senac, Victor Launay, Marc et Marie Hélin, Jane Lémar, Paulette Burguet, Fernande Saala, Allain Dhurtal et Jaque Catelain, à qui se joignent Paul Gury, Andrée Basilières et René Chaput, ainsi que pour *Il était une fois...* la petite Mimi Jutras.

En vain, l'impresario Albert Gauvin a voulu dissuader la grande vedette de venir jouer ici durant la période des Fêtes. Elle s'obstine à débuter le 25 décembre — répétant ainsi une maladresse de Sarah Bernhardt — alléguant qu'il doit en être à Montréal comme à Paris, où l'on fait salle comble ces soirs-là. Mal conseillée sans doute, elle a de plus choisi de débuter avec la pièce de Laurence Housman, *Victoria Regina,* adaptée en français par André Maurois et Virginia Vernon. La biographie de Victoria, n'est-ce pas tout indiqué pour un pays britannique ?... Eh bien ! non, et le public le lui fait bien voir en restant chez lui. D'autant que, si Gaby Morlay et Jacques-Erwin sont remarquablement *at home* dans cette suite de tableaux, le cadre où ils évoluent donne piètre idée de l'ère victorienne, et que, dès la semaine suivante et sur la même scène, par surcroît de malheur, la non moins célèbre artiste américaine Helen Hayes doit, avec la mise en scène new-

yorkaise, présenter la même *Victoria Regina* de façon vraiment royale !

Belle occasion de comparer deux artistes dans le même rôle. Mais le temps est mal choisi : *Victoria Regina* et *Il était une fois...* sont données devant de bien minces assistances, la troupe va les jouer à Québec puis revient au Majesty's avec deux pièces de Bernstein : *Le Secret,* dont Mme Morlay a un peu oublié le texte en cours de route et où se distingue Paul Gury remplaçant Catelain à pied levé, et *Le Messager,* où Mme Morlay donne sa mesure par une interprétation profondément juste et vraie. La nouvelle année s'est ouverte sur ce tournoi victorien, où chacune des Reines, l'une plus vive, l'autre plus passive, a mérité de grands éloges pour des motifs différents.

On parle de 1939 comme d'une année de renaissance, mais il y aura la guerre... En progrès, s'orientant peu à peu vers la satire, Fridolin s'aventure dans le monde du journalisme, avec notamment un *Essai sur l'Avenir de la Race* qui est un tableau saisi sur le vif à la petite boutique du coin, les deux Juliettes (Béliveau et Huot) en visite à l'hôtel de ville et, surtout, ces *Fridolinades,* sorte de conversation intime avec le public, qui demeureront toujours le clou de ces revues. Fred Barry en devient dès lors le metteur en scène attitré.

Au Festival national, aucune participation de la part des amateurs de langue française, mais Iva McPhee fait triompher, avec les interprètes du Sixteen-Thirty Club, un acte fort original intitulé *Divinity in Montreal.* Ce n'est pas une envolée vers le mystique selon la nouvelle vogue ; c'est, plus curieusement, un épisode de la visite de Sarah Bernhardt, la Divine, à Montréal en 1880. L'auteur a repris dans les *Mémoires de Sarah* le pittoresque incident rapporté au tome II, où la tragédienne prétend avoir été sauvée d'une foule en délire par un homme magnifique « mais inquiétant », que la police cueillit le lendemain et qui fut pendu pour meurtre quatre mois plus tard. Le romanesque de l'aventure se corse dans la pièce d'une amourette, coup de foudre et feu de paille, entre Jeanne, la sœur de Sarah, et le bel inconnu.

C'est de bien réjouissante façon qu'est annoncée dans *Paris-Soir* la création pour le 5 mai, au théâtre Daunou, d'une pièce dont l'auteur voit enfin réalisé le rêve de sa vie : « Mme Mercier-Gouin, qui a déjà eu plusieurs pièces représentées au Canada, est en outre journaliste et fait régulièrement des chroniques à la radio. Elle confia le manuscrit d'une de ses pièces à Allain Dhurtal : *La Réussite,* œuvre écrite directement en français. »

N'est-ce pas admirable ? Comme Gabriele d'Annunzio, comme Oscar Wilde, les Canadiens-français, dont la langue maternelle est française, dont l'éducation se fait en français, dont la langue courante est... le français, les Canadiens-français, ô merveille, écrivent des articles, des livres, des pièces directement en français !

Que penser encore de André Franck écrivant dans *La Semaine à Paris :* « La littérature canadienne de langue française possède maintenant son premier auteur : Mme Yvette Mercier-Gouin » ?...

Toujours est-il que *La Réussite,* avec son titre présomptueux, est jouée à Paris. Pièce en trois actes, l'auteur y développe le thème suivant : « C'est dans la pensée de ses enfants qu'une mère puise les meilleures raisons de résister à qui veut la détourner de ses devoirs. » Denise Lavie en résume ainsi l'action : « Andrée Lefebvre s'endort lorsqu'elle est en train de faire une réussite avec sa fille, Henriette. Elle rêve ce qu'elle n'a jamais osé faire pendant sa vie quiète de femme mariée avec un industriel de Québec. Elle est à Paris, elle rend visite à un peintre qui l'a aimée autrefois ; elle y trouve sa maîtresse et assiste derrière un rideau à une scène d'amour entre les amants. La pauvre femme est troublée et se jette dans les bras d'un autre soupirant qui, lui, est libre. Sa fille, apprenant l'inconduite de sa mère, se jette du haut d'une corniche et se tue. Le rêve s'arrête là. Rassurons-nous, la réalité est tout autre. Henriette, qui flirtait avec un homme marié, abandonne à temps une liaison qui menaçait de devenir dangereuse pour suivre les conseils d'Andrée qui lui a trouvé le parti parfait et convenable. »

A quoi elle ajoute, en guise d'appréciation : « Nous avons scrupule à nommer d'excellents interprètes qui ne sont en rien responsables du texte. Ce sont Mmes Gabrielle Robinne, Assia; MM. Jacques-Erwin, Pierre de Guinguand, Allain Dhurtal et Louis Perdoux. Laure Diana, dans un tour de chant, a été le meilleur moment de la soirée. »

D'autres critiques, comme Paul Achard dans *L'Ordre,* se montrent, selon l'expression de Paul Reboux, plus hospitaliers : « La ferveur est loin d'être la seule qualité de l'auteur de *La Réussite.* Sa pièce est originale, elle exprime des pensées délicates, est pleine de jolies choses, et sa sensibilité triomphe des embûches sournoises que le métier sème sous les pas de ceux qui sont sincères : sensibilité qui sait se défier de la sensiblerie et qui a même la suprême coquetterie : celle de la pudeur... »

Mais le verdict est généralement défavorable, et la pièce doit quitter l'affiche. Il devait être cocasse de voir incarner ces bons bourgeois canadiens par des artistes parisiens. Comment ceux-ci pouvaient-ils, avec la meilleure volonté du monde, conserver au milieu son caractère particulier, à l'action son sens vrai, aux personnages leur état d'esprit canadien-français ?... *La Réussite* est, à la lecture, une bonne pièce, bien faite, pas sensationnelle, un bon ouvrage de théâtre quoi ! Mais combien de pièces acclamées à Paris n'ont pour le public canadien aucun attrait ? On conclut de la tentative de Mme Gouin que des pièces canadiennes auront chance d'intéresser Paris lorsqu'elles auront fait d'abord leurs preuves ici et, surtout, lorsqu'elles seront jouées par des artistes canadiens de valeur, sachant les interpréter n'importe où en leur conservant leur caractère propre.

Le Mont-Royal Théâtre Français, sous l'impulsion de Mario Duliani, connaît une année bien remplie dans un lieu bizarre qui s'appelle le Congress Hall. Déjà en décembre 1938, pour faire suite à *La Vie Profonde de saint François d'Assise,* de Ghéon, il a donné *Chacun sa Vérité,* de Pirandello. On y entend des pièces canadiennes en un acte : *L'Amour en Vacances,* d'Arthur Dansereau, *Une Grosse Nouvelle,* de Germaine Guè-

vremont, *Bien Fol qui s'y Fie,* de Léopold Houlé, *La Crevasse,* de Henri Letondal, qui attirent plus de monde que Pirandello et dont les distributions comportent les noms de Marthe et Yvette Brind'Amour, Muriel Guilbault, Aline Dansereau, Andrée Maillet, Gisèle Schmidt, Henriette Gaultier, Colombe Christin, Andrée Basilières, Guy St-Pierre, Paul Guèvremont, François Lavigne, Alphonse Campan, Gaétan Delval, Georges Toupin. Suit une pièce en quatre actes d'Irène Vigeant, *Regain,* traitant de l'indissolubilité du mariage selon les formules bien éprouvées du roman-feuilleton. *L'Asmodée* de Mauriac permet à Yvette Brind'Amour de se distinguer plus particulièrement en Emmanuelle de Barthas, et la pièce passe bien malgré un public porté, on ne sait pourquoi, à l'hilarité. Après de telles expériences, la jeune troupe décide de s'attaquer aux grands chevaux de bataille : *Cyrano,* devant plus de 5,000 spectateurs au Chalet du Mont-Royal puis à la salle St-Sulpice avec Paul Guèvremont dans le rôle-titre ; *Le Maître de Forges* et, en attendant *La Rolls-Royce,* amusante comédie du directeur du M.R.T.F., *Les Plaideurs* dans une mise en scène d'Albert Roberval, avec José Delaquerrière, Gaston St-Jacques, Gabriel Vigneault, Paul Leduc, Jeanne Quintal, Yvette Brind'Amour, Léopold Hébert, André Guimond, Paul Boisvert et René Chaput ; ainsi que *Le Grillon du Foyer,* où l'on voit Madeleine Cardin, Muriel Millard, Madeleine Sicotte ; *Le Cœur,* de Bernstein, et des extraits d'une pièce de musée : le *Théâtre de Neptune,* de Lescarbot, en illustration d'une conférence de Robert Prévost sur le théâtre ancien au Canada.

Il manque tout de même à ce répertoire si divers quelque chose : *La Dame aux Camélias...* Antoinette Giroux nous rassure tout de suite : avec la troupe des Comédiens Associés qu'elle vient de constituer pour la scène de l'Arcade, entourée de Germaine Giroux, Pierre Durand, Charles André et d'autres, elle reprend le rôle créé par Eugénie Doche, ce qui donne à un courriériste de théâtre l'idée de cette consultation :

— Irez-vous voir la pièce *La Dame aux Camélias ?...*

— Non, j'ai vu le film...

— Ecoutez-vous *La Dame aux Camélias* à la radio ?...

— Non, j'ai lu le roman...
— Venez-vous voir le film *La Dame aux Camélias ?...*
— Non, j'ai vu la pièce...
— Voulez-vous lire *La Dame aux Camélias ?...*
— Non, merci, j'ai entendu ça à la radio...

Mais le choix ne fait pas défaut : au Majesty's, c'est tour à tour Gertrude Lawrence dans *Susan and God ; The Flashing Stream* de Charles Morgan ; *The Importance of Being Earnest,* de Wilde, avec Estelle Winwood, Clifton Webb et la jeune artiste montréalaise Helen Trenholme ; *Charles the King,* de Maurice Colbourne, et la *Geneva,* de Shaw, par la troupe Jones-Colbourne ; la comédie de Priestley *When we are Married,* avec Alison Skipworth, Estelle Winwood et Percy Kilbride ; *7th Heaven,* avec Charles Farrell... Et ailleurs, *Crime et Châtiment,* que met en scène Jacques Auger avec Guy Mauffette en Raskolnikov.

A Joliette, le Père Lamarche publie, en commémoration du 3e centenaire de l'arrivée au Canada de Marie de l'Incarnation qui sera fêté au Colisée de Québec, un *mistère* à grande mise en scène, en vers et avec musique : *Celle-Qui-Voit,* en déclarant dans l'avant-propos : « Un art qui ne sait pas prendre ses risques, par peur du qu'en-dira-t-on, est un art qui piétine ou se paralyse. » Il y évoque les principales étapes de la vie de Marie de l'Incarnation : visualisation, dans les forêts du Nouveau-Monde, des âmes à sauver ; vocation de Madeleine de la Peltrie ; recrutement des Ursulines ; la traversée des mers ; les premières tentatives d'évangélisation. Mais l'action reste constamment allégorique, et c'est par la voix de l'Eglise, du Narrateur, de Celle-Qui-Voit, de Cœur-Naïf (Claude Martin, fils de Marie), de la comtesse Madeleine de la Peltrie, de Monsieur Raphaël (Jean de Bernières), etc... que l'auteur nous fait assister à cette Chasse des âmes.

De son côté, le Père Legault, rentré d'un séjour d'études en France où il a recueilli les enseignements de Brochet et de Chancerel, s'est remis à l'œuvre avec ses Compagnons. Il sait si bien faire régner la discipline chez les comédiens qu'il dirige, que leur travail se poursuit obstinément, sans éclat, tout au

bénéfice de l'esprit et de l'art dramatique. En décembre, avec la collaboration du R. Père Paul-Emile Houle qui a l'idée d'innover en employant trois décors, le Père Legault nous révèle à l'Auditorium de St-Laurent un si bel Alceste, que tout de suite on se hâte de trahir l'anonymat cher aux Compagnons. Cet admirable Alceste, le meilleur que l'on puisse trouver chez nous dans les rêves les plus fantastiques, se nomme Paul Dupuis. A force d'attendre une heure le début du spectacle, on serait devenu misanthrope à constater une fois de plus comme hélas ! le théâtre est devenu tributaire de la radio, si cet Alceste ne faisait oublier dès la première scène, avec son humeur du 17e, les ennuis et les injustices artistiques de notre siècle. La mise en scène, par le fondu de l'ensemble, lignes, couleurs, lumières, groupement des personnages, démontre un souci de stylisation qui, déjà, fait entrevoir que les Compagnons auront un style.

Une artiste aussi, même si elle est victime d'une déception qui semble imméritée, nous inspire de grands espoirs. Au Conservatoire de Paris, se présente en examen de fin d'année une Montréalaise, Sita Riddez. Paul Reboux et Emile Mas sont d'accord à son sujet. Reboux écrit : « Parmi les élèves de tragédie, une seule était remarquable. Elle n'a pas figuré au palmarès. C'est Mlle Riddez, dont la voix est d'un timbre magnifique. On croirait entendre un son de violoncelle. Ses gestes sont sobres et nobles. Sa diction est intelligente. Elle nous a tiré de l'enlisement où nous ensevelissait peu à peu le ronron des autres concurrents. » Et Emile Mas : « Comment se fait-il que ce jury ait sacrifié le meilleur sujet du concours, Mlle Riddez, à des concurrentes qui ne la valent pas ? Mlle Riddez avait choisi une scène d'exécution très pénible, celle de Kassandra des *Erinnyes,* qui a le défaut — surtout pour un examen — d'être écrite sur une seule note d'une violence s'exaspérant jusqu'à la brutalité. Mlle Riddez a déployé dans son interprétation des qualités décelant une vraie tragédienne, une voix aux sonorités harmonieuses, un débit intelligent, un sens du rythme, une émotion profonde et déjà une réelle autorité. »

C'est une soirée de théâtre lyrique qui, pour bien des Cana-

diens, demeure la plus mémorable de 1940 : le vendredi 14 juin, jour où les Allemands font leur entrée à Paris, première ville française du monde, à Montréal, deuxième ville française du monde, le chef d'orchestre canadien Wilfrid Pelletier dirige au théâtre His Majesty's la première représentation au Canada de *Pelléas et Mélisande,* et ses interprètes sont Marcelle Denya et Léon Rothier, artistes français, Raoul Jobin, artiste canadien, Norman Condon, artiste anglais, Mack Harrell, artiste américain... L'émotion dans la salle dépasse celle que peut susciter l'œuvre de Debussy.

Plusieurs artistes français vont se réfugier à New York ; Montréal en accueillera quelques-uns, de passage ou en permanence : Victor Francen, Véra Korène, Marcel Dalio, Marie Marbeau, François Rozet, Jaque Catelain, Marcel Journet...

L'année débute avec *La Rivale, Les Deux Orphelines* et *L'Aiglon.* Mais dans nos collèges, on jouera l'*Oedipe-Roi* et l'*Antigone* de Sophocle, ainsi que le *Mithridate* de Racine et son *Britannicus* chez les Compagnons, avec une toute petite année de retard pour la célébration du 3e centenaire de sa naissance. Les Compagnons ne sont plus une troupe de collège, et aux côtés de Paul Dupuis, Louis Bourdon, François Zalloni, Roger Varin, on trouve pour les rôles féminins... des femmes : Marthe Létourneau, Marguerite Groulx et Marie Lambert, la Célimène devenue Agrippine.

Au M.R.T., le menu est très varié : *Mlle Josette, ma Femme,* avec une piquante Olivette Thibault ; *Les Trois Mousquetaires* dans une mise en scène de Bernard Goulet ; *Le Bossu,* dont le rôle-titre est joué par Gabriel Vignault ; *Le Petit Café,* où Gratien Gélinas fait un retour à la comédie ; *L'Aiglon* incarné par Andrée Basilières ; *La Petite Chocolatière.*

A l'Arcade, où les Comédiens Associés tiennent bon sous la direction de Henri Letondal et avec Paul Maugé comme administrateur, Antoinette Giroux joue *Primerose, La Femme X, L'Appassionata, La Rafale,* et à la troupe qui comprend Jeanne Demons, Irène Capri, Pierre Durand, François Lavigne, Camille Ducharme, dont on loue la mesure et la sobriété, se joignent d'abord Marcel Journet, qui fait beau et dont les habi-

tuées des matinées feront leur idole pour plusieurs saisons, puis François Rozet et Jaque Catelain, qui débutent dans *La Danse de Nuit,* arrivant d'une tournée de propagande en Amérique du Sud. D'un répertoire fait d'œuvres de Claudel, Racine, Beaumarchais, Molière, Mæterlinck, ils devront passer à celui des Méré, Bernstein et Bataille... Y vient aussi Marcel Dalio, pour *Beauté* de Deval, tirant un parti que l'on trouve abusif du personnage de Jacques Bréard qu'il rapproche du *Quasimodo* de Lon Chaney, tandis que Marie Marbeau manifeste une inexpérience évidente et que Pierre Durand, une fois de plus, rétablit l'équilibre par une maîtrise de soi, une justesse de ton dont il ne s'est jamais départi.

Ces mêmes Comédiens sont chargés de constituer l'entourage de Victor Francen, avec des débutantes comme la petite Ginette Letondal, Jacqueline Boisvert, Nini Durand, Madeleine Serval pour l'engagement, en novembre, du célèbre artiste belge au St-Denis. France-Film, empêchée par la guerre de s'alimenter en films français, relance sa salle comme théâtre. Rendu populaire par le cinéma, Francen est accueilli en gare Windsor par près de 2,000 admirateurs et.... admiratrices. Très ému de se retrouver dans un pays où il a joué tout jeune comédien et d'y revenir en de telles circonstances, il résume ainsi son impression d'arrivée : « Je retrouve ici la France. Dans les temps où nous vivons, rien ne peut être plus émouvant pour un Français que d'arriver dans un pays où l'on parle encore français, et où le français est encore parlé par des hommes libres ! »

Comme on lui demande quel souvenir il a conservé de son précédent séjour à Montréal, il répond : « Celui d'un village... que je retrouve transformé en une grande ville pleine de lumières. Ah ! je n'ai pas oublié l'Académie de Musique et ce petit Bar Lafleur du coin St-Hubert et Ste-Catherine où nous nous rendions régulièrement, et dont le patron était un type pittoresque, d'une très belle culture... Ce séjour à Montréal est l'un de mes plus beaux souvenirs de jeune acteur. J'ai appris avec chagrin la mort de votre confrère Ernest Tremblay ; il était un très grand ami à moi... Le public d'alors montrait beau-

(Photo : Arnott & Rogers)

Le Fridolin
de Gratien Gélinas.

Dans *Tit-Coq :* Gratien Gélinas, Fred Barry, Muriel Guilbault. (Photo : Henri Paul)

Juliette Béliveau, ex-petite Sarah.
(Photo : Henri Paul)

coup d'enthousiasme, et il connaissait bien la littérature française. »

Dans quelles pièces J.-A. DeSève, qui a invité Francen à revenir à Montréal, à Québec et à Trois-Rivières, va-t-il nous le présenter ? *Le Scandale* et *Après l'Amour,* qui du reste font salle comble partout, mais à propos desquelles on se demande s'il ne reste rien d'autre du théâtre de France... « Pièces d'un autre âge, qui n'offrent pour un public canadien aucun intérêt particulier. Elles appartiennent à un moule d'où sont sorties les pièces par milliers, et exposent des cas passionnels qui nous laissent froids.

« La meilleure façon d'en juger est d'observer les réactions de la salle. Et quand la salle rit aux moments les plus pathétiques, c'est que la situation dramatique détonne ou ne touche aucune fibre vivante dans le cœur du spectateur. Ce répertoire-là a eu son temps, laissons-le aux oubliettes, où d'ailleurs Paris l'avait déjà relégué depuis bien des années. »

A quoi, dans une lettre à un critique, M. Francen répond : « Quant à vos réticences sur la pièce *(Le Scandale),* bien entendu je suis d'accord avec vous et j'aurais mieux aimé, pour ma part, jouer *Le Roi Lear* ou *Le Misanthrope,* mais tout le monde (!) m'affirme que c'est impossible ici, pour le moment, une affaire théâtrale restant tout de même « une affaire » et n'échappant malheureusement pas à des lois commerciales sévères. Nous vivons, cher Monsieur, dans des temps difficiles... »

Attitude déplorable, puisque le renom de l'acteur eut aussi bien rempli les salles pour *Lear* et *Le Misanthrope.*

Ce même mois, à 69 ans, meurt subitement J.-P. Filion, doyen, sinon par l'âge du moins par les états de service, du théâtre canadien. Venu au théâtre, comme ceux de sa génération, sans préparation spéciale, son instinct, son observation des comédiens français qui passaient dans notre pays l'avaient bien servi, et il avait donné à certains rôles une belle dignité, une vigueur pleine de conviction.

Sur la scène du Majesty's, Ruth Draper, visiteuse accueillie fréquemment et toujours avec la même ferveur par nos amateurs de théâtre des deux langues, se présente entre des troupes

de qualité comme celles de Colbourne et Jones dans *Tobias and the Angel,* de James Bridie ; de Maurice Evans et Mady Christians dans un remarquable *Hamlet* rendu à son texte original ; de Katharine Cornell et Francis Lederer dans *No Time for Comedy,* de Behrman ; de Flora Robson dans *Ladies in Retirement ;* d'Ethel Barrymore dans *School for Scandal ;* de Bramwell Fletcher et Diana Barrymore dans trois des pièces en un acte groupées par Noël Coward sous le titre *Tonight at 8.30 ;* de Francis Lederer dans *Autumn Crocus ;* de John Lodge, Helen Gleason et de l'ex-diva Marguerite Namara dans *Night of Love,* que l'exilé Robert Stolz a composée à New York ; enfin de Billy House et Eddie Garr dans l'indescriptible loufoquerie intitulée *Hellzapoppin.*

Au théâtre comique, on a, bien entendu, *Fridolinons 40,* très d'actualité avec son soldat canadien qui se demande ce qu'il vient faire dans ces tranchées, creusant un sol inconnu, et où Gratien Gélinas entreprend, en cocher de fiacre, une série de compositions qui deviendront l'un des clous de ses revues annuelles.

De cette année-là aussi survit une coupure de presse dont le texte peut passer, au choix, pour comique ou tragique. De tout temps ont essaimé de la métropole vers la province et même jusqu'en Nouvelle-Angleterre les troupes spécialisées dans le mélodrame le plus pitoyable, dans tous les sens, et le vaudeville burlesque où, comme à plaisir, on se complaît à avilir la langue française. Va sans dire que ces mélos et ces sketches comiques sont, pour la plupart, de flagrants plagiats de pièces anciennes ou de films américains. Or, voici une coupure d'un journal pourtant représentatif d'un désir tenace de survivance française : *L'Avenir National,* publié à Manchester, au New-Hampshire :

« TIZOUNE » ATTENDRA LES RETRAITANTS.

« Les personnes qui suivent les exercices de la retraite et qui désirent aller voir « *Tizoune* », à la Salle Practical Arts ce soir, auront amplement le temps de voir à l'œuvre le fameux comé-

dien car la représentation commencera un peu plus tard afin de permettre aux retraitants de voir le programme en entier. »

Il faut savoir que Tizoune, LaPoune et consorts, accueillis ainsi partout à bras ouverts par les dirigeants des salles paroissiales, car ils font toujours le maximum de recettes, sont des comiques vraiment drôles, en ce sens qu'ils possèdent à coup sûr le don de faire rire, mais qu'ils ne reculent devant aucune vulgarité de langage ou de geste. Ce sont, en somme, des acteurs de la commedia dell'arte, époque de la décadence, égarés au Nouveau Monde. Drôle d'apôtre d'un Avenir National que ce clown à l'innommable charabia, drôle de fin de soirée pour des retraitants...

La guerre continue, le théâtre en souffre comme le reste. C'est pourtant en 1941 que naissent quelques troupes comme La Comédie de Montréal, fondée par Paul L'Anglais et Marcel Provost ; le Tréteau qui, en jouant *La Farce de Mestre Pathelin* et *La Jalousie du Barbouillé,* engage au moins un groupe d'étudiants de l'Université de Montréal à viser plus haut que la Revue Bleu et Or ; Le Jeune Colombier, de Lucie Poitras, Paul Guèvremont et Jean Duceppe, qui donne *La Veine d'Or* à la salle St-Stanislas ; et le groupe Comoedia que lance Olivette Thibault en jouant *Kiki.*

La Comédie de Montréal sera, pour deux saisons, une importante compagnie, sinon par la qualité de son répertoire, du moins par le soin apporté à ses mises en scène. La troupe, qui a comme directeur artistique Paul Gury, groupe selon les besoins des distributions Marthe Thiéry, Henri Poitras, Paul de Vassal, J.-René Coutlée, Jacques Auger, Gabriel Vigneault, J. - A. Cusson, Rose Rey - Duzil, Lucile Laporte, Yvette Brind'Amour, Muriel Guilbault, Antoinette Giroux, François Rozet, Pierre Durand, Jaque Catelain, Clément Latour, Albert Duquesne, Catherine Moisan, Camille Ducharme, Albert Cloutier, et sa Direction a le mérite de faire jouer Sita Riddez à son retour de Paris. On y verra en représentations Jean-Pierre Aumont dans sa comédie *L'Amant de Paille* et Ramon Novarro dans *A l'Ombre du Harem.* Le répertoire de cette première saison comprend *La Tentation,* de l'inévitable Méré, *La Flam-*

bée, du non moins omniprésent Kistemaeckers, un bien faible *Ruy Blas 38* de Bus Fekete, *Tovaritch, Domino, Le Cyclone, La Huitième Femme de Barbe-Bleue,* ce qui est déjà mieux.

Une légende tenace, reprise par chacune de nos troupes aux heures de défaillance, veut que la Comédie de Montréal ait été abattue, tuée par la critique. On relit dès lors avec un certain étonnement, dans la publicité même de la troupe en placards de journaux destinés à aguicher le public, des appréciations ainsi résumées : « Si La Comédie de Montréal continue dans cette voie, elle est en train d'écrire quelques-unes des plus belles pages de l'histoire du théâtre canadien-français dans notre ville. » (Roger Duhamel, *Le Canada*) ; « On peut dire que l'interprétation est tout à fait au-dessus de l'ordinaire — et on sait si l'ordinaire est bon à la Comédie de Montréal. » (Dominique Laberge, *La Patrie*) ; « A ce succès, auquel le public doit participer, qu'il doit soutenir en remplissant le Monument aux représentations de samedi et de dimanche, collaborent d'abord, à un degré qu'on ne peut trop souligner, Mlle Sita Riddez et M. Albert Duquesne. » (Jean Béraud, *La Presse).*

A l'Arcade, les Comédiens Associés créent *Le Plus Bel Amour,* d'Yvette Mercier-Gouin ; au St-Denis, on prend la peine de faire venir de Hollywood Jeanine Crispin pour jouer *La Vierge Folle* et, aux côtés de Marcel Journet, *Le Maître de Forges ;* au National, un gala Julien Daoust permet à plusieurs de ceux à qui il a ouvert la carrière, ainsi qu'à de plus jeunes comme José Forgues, Gratien Gélinas et Ginette Letondal, de rendre hommage à l'un des pionniers du théâtre canadien, qui joue lui-même une scène de *La Conscience d'un Prêtre.*

Par ailleurs, les Compagnons donnent occasion à Sita Riddez d'incarner une *Athalie* comme on n'en verra plus sur nos scènes, ce qui, pour le passé, fait dire à Lucien Desbiens : « Je ne pense pas que le chef-d'œuvre de Racine ait jamais été présenté à Montréal dans d'aussi favorables conditions. » Une tragédie sacrée du Père Lamarche est reprise chez les Pères de Ste-Croix de St-Laurent, impressionnés par le succès qu'ont

obtenu des extraits de ce *Jonathas,* avec musique de Gabriel Cusson, à l'Exposition de Paris en 1937.

Il y a bien aussi cette année-là la revue de Fridolin, une Croisade du Rire commençant avec *Richard Cœur-de-Lion* et se terminant sur une *Course aux Trente Sous* qui eut pu, si on prenait un revuiste au sérieux, compromettre à jamais le sort des questionnaires de la radio ; sans oublier une *Légende d'un Peuple* de beaucoup moins ennuyeuse que les autres.

L'année 1942 sera-t-elle plus favorable à l'art dramatique ? Les temps sont bien incertains... Ce qui est évident, c'est que peu à peu le climat change. Le monde du théâtre à Montréal est devenu très pittoresque depuis quelques mois. Peut-être est-on en train de voir se former ce que l'on réclame depuis toujours : une ambiance. Un milieu où l'on parle, où l'on pense, où l'on rêve théâtre ; peut-être, en fin de compte, l'art dramatique, qui est encore autre chose, y gagnera-t-il quelque avantage stable et significatif... On voit des auteurs français réfugiés aux Etats-Unis offrir leurs pièces aux directeurs de nos troupes théâtrales ; cela ne s'était jamais vu, sauf en de rares occasions. On en voit même, tels des commis-voyageurs, les colporter jusqu'ici, s'improviser dramaturges entre des conférences et des romans. Et il se trouve, ô merveille, de nos directeurs de théâtre qui ont assez de jugement pour refuser de jouer de ces pièces inférieures à ce que certains auteurs canadiens ont pu ou peuvent faire. Le temps de la poudre aux yeux serait-il passé ?

Depuis des années, déjà, on parle de Théâtre Municipal, de subventions, de l'indifférence extraordinaire des pouvoirs publics à l'égard de l'art dramatique. On en parlera longtemps encore, dans le vide. Mais en mai 1942, le gouvernement provincial fait un geste : l'hon. Hector Perrier annonce l'institution d'un Conservatoire de musique et d'art dramatique. Il est vrai que le budget que le gouvernement lui affecte n'est que de $30,000 ; il est vrai encore qu'il faudra attendre une dizaine d'années avant que l'on s'y occupe d'art dramatique, mais le Conservatoire existe, et c'est déjà quelque chose.

C'est l'époque encore où la manie du micro se répand dans

les salles de spectacle. Ces appareils enlèvent à chaque voix son timbre individuel, en jouent comme un chat d'un régiment de souris, les apportent et les ramènent, les amincissent et les amplifient, faussent les intonations, laissent tomber les fins de répliques, embrouillent les mots et les rires, distraient l'oreille et l'esprit, imposent enfin au verbe la domination d'une mécanique dont un art, qui est expressément celui de l'expression, peut et doit se passer. Sinon, ce serait à désespérer du théâtre. Mais on proteste en vain que c'est un crime d'altérer la voix d'une Ludmilla Pitoeff, de déparer les voix splendides d'un Jacques Auger, d'une Sita Riddez.

Les Compagnons, qui se sont encore affirmés, depuis la pastorale *La Bergère au pays des Loups,* avec *Les Femmes Savantes, L'Otage, La Farce du Pendu Dépendu,* et qui ont commencé à se faire connaître hors de Montréal par des tournées assez prolongées, reprennent à leur nouvelle salle de l'Ermitage le *Noé* d'Obey et donnent *L'Annonce faite à Marie.* Ils commencent à tenir, pour de bon, le haut du pavé, et leur exemple, de plus en plus, porte sur les directeurs de nos collèges, qui orientent les élèves vers un répertoire moins banal : à St-Laurent, *l'Oiseau Bleu ;* au Ste-Marie, où l'on s'en tient encore à la tradition du travesti pour les rôles féminins, *Volpone* et la *Passion* de Schwob (Gérard Langevin, Albert Day et Roland Berthiaume en sainte Vierge, Marie-Madeleine et Samaritaine.

La Comédie de Montréal, après un *Aiglon* d'où se détachent comme des solistes Sita Riddez, Pierre Durand et François Rozet, celui-ci excellent dans un Metternich simple et raffiné à la fois, offre en janvier une œuvre rare avec une rare artiste, *Le Vrai Procès de Jeanne d'Arc* composé par Georges Pitoeff d'après les procès-verbaux conservés à la Chambre des Députés de Paris, et c'est Ludmilla Pitoeff, réfugiée ici avec ses enfants, qui incarne la Pucelle. Soirée bien émouvante, où l'artiste ne joue pas un rôle mais réincarne un personnage, entourée de Jacques Auger, Jaque Catelain, François Rozet et Pierre Durand. Mais les déficits accumulés mettent déjà en péril l'existence de la Compagnie ; ni *Les Amants de Mayerling,* de Jean

Desprez (Laurette Larocque-Auger), ni *La Ligne de Cœur, La Dame de chez Maxim's* avec Germaine Giroux en môme Crevette, ni *L'Insoumise,* ni même la popularité cinématographique de Simone Simon dans *Les Jours Heureux,* un délice par le texte et par l'interprétation, n'attire assez le public, malgré une qualité assez soutenue, pour empêcher la débâcle.

D'autres troupes ont des hauts et des bas : celle, par exemple, du St-Denis avec Jeanine Crispin, tout à fait bien cette fois, et J.-P. Aumont dans *La Vie de Bohême,* où l'on trouve Janine Sutto « fine, intelligente, très adroite » ; Vera Korène, sociétaire de la Comédie-Française, venue en compagnie de Louis Verneuil, dans une éblouissante *Dame aux Camélias* où la secondent Marcel Chabrier et François Rozet ; Victor Francen en *Cyrano,* qu'il impose difficilement, avec une belle Roxane par Sita Riddez et un excellent Ragueneau par Henri Letondal ; Louis Verneuil dans son *Train pour Venise,* où Charles Dechamps a des moments de drôlerie irrésistible ; Francen encore dans *La Fugue ;* Germaine Aussey dans *Le Cœur Dispose ;* Fernande Albany dans *Madame Sans-Gêne ;* Marcel Chabrier dans *Un Divorce.*

A l'Arcade, le répertoire de 4e saison va de Bernstein à Coolus, puis s'élève un peu avec *Les plus beaux yeux du Monde, Le Bien-Aimé* et *La Rose de Septembre.* La troupe y crée une pièce en trois actes d'Ernest Pallascio-Morin, *L'Homme que j'ai Aimé,* scénario d'espionnage qui est accueilli avec sympathie.

C'est là, comme au St-Denis et à la Comédie de Montréal, la formule d'autrefois qui se perpétue quant à la composition des troupes : des artistes du dehors encadrés par des artistes canadiens. Roger Garceau, Lucienne Letondal, Willie Fréchette, Marc Forrez, Jean Duceppe, Jules Ferland, Denyse St-Pierre, Jean-Paul Kingsley, Edouard Monnet, Irène Capri, d'autres encore, s'engagent ainsi dans la carrière.

Le système, qui a fait ses preuves, ne suscite guère d'embarras. Mais sur un autre plan, de nouveaux intérêts vont intervenir pour créer un grave malentendu. La rumeur voulant que Louis Jouvet, réfugié en Amérique du Sud, vienne s'installer à Mont-

réal avec les vingt-quatre membres de sa troupe détermine l'Union des Artistes, groupe local de l'American Federation of Radio Artists, à faire une démarche auprès du gouvernement fédéral afin d'empêcher cette invasion en bloc. Le nom de Jouvet étant fort justement respecté, on en est porté à déduire que nos artistes de la radio et de la scène manquent d'égards envers l'éminent chef de troupe. Mais si, de sa part, Jouvet ne peut abandonner les siens, d'autre part les artistes canadiens tiennent à préserver, à talent égal, leurs chances toujours précaires de vivre par le théâtre et la radio. Cette attitude de bien vouloir des maîtres, mais de s'opposer à une concurrence abusive de la part de jeunes acteurs étrangers auxquels les nôtres puissent être comparés avec avantage donne lieu à des accusations de chauvinisme étroit, voire même de francophobie, qui éventuellement sont portées aussi contre des critiques obstinés à soumettre les troupes françaises à l'indépendance de jugement dont ils témoignent à l'égard des autres troupes, étrangères ou locales. Il reste que cette façon insolite d'élever un barrage contre la venue de Jouvet exilé est d'une cruauté difficilement justifiable et que, du point de vue culturel sinon du point de vue affaires, sa présence prolongée à Montréal eut été profitable à tous.

Est-ce cet incident qui donne à Gratien Gélinas l'idée d'un sketch de sa revue *Fridolinons 42,* où il célèbre à sa façon le 3e centenaire de Montréal-Ville-Marie, qui nous montre une troupe d'acteurs français à l'accent déjà fort évolué fondant la ville un an avant M. de Maisonneuve et promettant aux « bons sauvages » tous les bienfaits de la civilisation ?... Enorme succès de rire encore que cette revue, mais avec, par moments, un Fridolin « adulte qui a entendu et répète trop de gros mots et des mots trop gros ». Jacques Pelletier et Marie-Laure Cabana, chargés désormais d'encadrer et de costumer le spectacle, le marquent par ailleurs de leur goût très sûr.

Les tournées américaines deviennent rares, et le Majesty's reste fermé pendant de longs mois. Lorsqu'il rouvre, sa direction n'a guère à nous offrir que *Private Lives,* de Coward, avec Ruth Chatterton et Ralph Forbes ; cette désopilante char-

ge sur le théâtre de terreur qu'est *Arsenic and Old Lace ; My Sister Eileen,* avec Betty Furness et Russell Hardie.

En avril, disparaît une artiste de grand mérite : Martha Allan, fondatrice et animatrice du Montreal Repertory Theatre. Elle avait été la première personnalité du théâtre canadien, aussi bien français qu'anglais, à voir reconnaître ses mérites par le *Canadian Drama Award,* distinction accordée chaque année à ceux qui se rendent utiles dans ce domaine. Par la suite, le *C.D.A.* a signalé les services rendus à l'art dramatique, dans le Québec et au dehors pour les scènes de langue française, par Marjorie Sadler, directrice du Brae Manor Playhouse à Knowlton, Hans Berends, Mario Duliani, Joseph Dussault, Basil Donn, le R.P. Legault, Guy Beaulne, Robert-K. Ayres, Rupert Caplan, Omer Godbout, T.-M. Morrow, Paul Guèvremont, H.-Norman Davis, Bruce Raymond, Bernard Goulet, Gratien Gélinas, Charles-B. Rittenhouse, Mme S.-L. Pennington, Georges Delisle, Jean Béraud, Mme A.-J. Houle, de Charlottetown, Herbert Whittaker, Richard MacDonald, directeur du Festival dramatique national, C.-S. Blanchard, de Calgary, Mme Elisa Houde, de St-Norbert, Mme Pauline Boutal et Roland-B. Couture, de St-Boniface.

En septembre, Mme Aline Perrier fonde les Amis de l'Art, organisme destiné à répandre dans la jeunesse le goût des connaissances artistiques, grâce auquel un grand nombre d'étudiants et d'écoliers disposeront de places à prix réduit au théâtre et au concert. Dès la première année, plus de 8,000 étudiants et étudiantes profitent des avantages qu'obtient pour eux le dévoué personnel de la direction, qui a étendu son rayonnement même en dehors de la ville, à Longueuil, St-Jean, Granby, St-Hyacinthe, St-Jérôme, Ste-Agathe, Oka et Dorval.

Comme l'année va se terminer, une nouvelle troupe prend naissance, l'Equipe, sous la direction de Pierre Dagenais. Elle débutera le 14 janvier 1943 avec *Altitude 3,200.*

La troupe qu'a formée Pierre Dagenais est tout ce qu'on peut attendre d'une équipe de jeunes gens et de jeunes filles qui abordent ensemble la scène après s'être fait remarquer ici et là, après surtout avoir acquis une formation pour le théâtre

qui ne tient pas qu'à l'instinct ou à des dispositions de tempérament, mais aussi à une culture générale, à des aptitudes intelligemment développées, à un sens très précis de ce qu'il faut faire ou ne pas faire à la scène, tout cela qui est très nouveau chez nous pour des débutants, et qui montre bien que nous avons affaire à une génération dont on peut espérer beaucoup plus, dans ce domaine, que de la précédente.

Dans un décor parfait de Jean Choquet, se révèlent à la fois un metteur en scène extrêmement doué ; un jeune acteur, Jean-Pierre Masson, qui a tout, allure, expression, voix, pour faire au théâtre une superbe carrière ; Huguette Oligny, d'une sagesse réfléchie qui fait de sa Magali un caractère de femme inoubliable, avec, pour compléter la troupe, Nini Durand, Yvette Brind'Amour, Muriel Guilbault, Gisèle Schmidt, Micheline Loranger, Roland D'Amour, Bruno Paradis, Marc Audet, Roland Chenail et Jean Renay. Chacun des interprètes comprend son personnage et lui donne de justes accents. L'Equipe devient, du coup, un grand espoir, qui ne s'atténue pas en octobre avec la *Tessa* de Margaret Kennedy-Jean-Giraudoux — celui-ci, enfin, a trouvé son public — ; à la troupe se joignent cette fois Janine Sutto, très nuancée, Roger Garceau, dont on signale le mérite, Paul Gury et Antoinette Giroux.

Ludmilla Pitoeff, ayant constitué sa propre Compagnie, donne à l'Ermitage *Maison de Poupée* et *L'Otage ;* l'artiste n'évite pas une sorte de monotonie dans l'incantation, mais sa présence fait, dans les deux œuvres, régner une atmosphère prenante. Elle a bien choisi ses protagonistes, tout en leur communiquant un style d'articulation bien spécial : Youl Bryner, Georges Amyot, Irène Capri, Jacques Lavigne, Jean-Pierre Masson et Roger Garceau, qui fait de l'abbé Badilon une étonnante composition. De Youl Bryner, le Yul Brynner de *The King and I* et des *Frères Karamazov,* on dit qu'il est « juste de ton et d'allure en Helmer, plus intolérable encore dans les fadaises qu'il dit à sa femme que dans son indignation d'apprendre que l'on a attenté à son honneur pour lui sauver la vie ».

Les Compagnons, toujours en veine d'innovation, dotent

Montréal de son premier théâtre d'été en reprenant à l'Ermitage *Le Comédien et la Grâce,* de Ghéon. On a une fois de plus l'occasion de féliciter le Père Legault d'avoir insufflé à ses interprètes cette abnégation que s'impose chacun d'eux pour ne jamais se dissocier de l'ensemble à son avantage personnel.

Dans Fridolinons '43, portant en sous-titre *Le Troisième Front du Rire,* Gratien Gélinas intercale le monologue qui fit sa réputation, *Le Bon Petit Garçon et le Méchant Petit Garçon.* L'un des clous de la revue, qu'interprète la même troupe que les années passées : Mmes Alarie, Huot, Béliveau, Tremblay, Mlle Berthe Demers, MM. Barry, Poitras, Latour, Tremblay, Lippé, Courchesne, est *Le Mariage d'Aurore,* sorte de tableau de mœurs à la Henry Monnier.

Au St-Denis, les assistances baissent de façon alarmante. A l'Arcade, où jouent entre autres Louis Préville, Elisa Gareau et Lise Panneton, le répertoire va de Bernstein à Achard, en passant par ce que l'on appelle malicieusement le 9e péché d'Yvette Mercier-Gouin, qui est en effet sa 9e pièce si l'on sait à peu près compter, et dont le titre est *Péché de Femme.* La mise en scène de Charles Dechamps lui assure un bon succès de public.

Peu de chose au Majesty's, sauf que *Blithe Spirit* de Coward nous ramène Clifton Webb et Peggy Wood, et que *Green Pastures* nous fait connaître les Noirs sous un autre jour. Mais les spectacles abondent, les galas de Croix-Rouge et autres soirées-bénéfices pour les œuvres de guerre se multipliant depuis 1940, en même temps que bon nombre de nos artistes vont distraire les militaires à leurs camps.

En librairie paraît un ouvrage de Jean Cusson, *Un réformateur de théâtre, Léon Chancerel,* tandis qu'au concours littéraire de la province, Rina Lasnier reçoit le 1er prix pour son *Jeu de la Voyagère.* L'art dramatique acquiert ainsi, peu à peu, ses lettres de noblesse.

Les principales réalisations de 1944, année assez remplie mais peu significative dans l'ensemble du tableau, sont celles qui portent à croire qu'enfin, après tant de vicissitudes, une sorte de continuité dans l'effort et dans le progrès va donner

un caractère de permanence à nos jeunes scènes. C'est l'âge des illusions...

Les Compagnons, qui ont cessé graduellement de se spécialiser dans le théâtre religieux ou classique, cèdent le pas aux Compagnes pour le *Chant du Berceau,* dans une présentation simple et belle, puis se livrent au jeu animé du *Barbier de Séville.*

A l'Equipe, *L'homme qui se donnait la Comédie* bénéficie d'une mise en scène au point, et d'une interprétation très étudiée d'où se dégagent un Pierre Dagenais hallucinant en Dan et une Liliane Dorsenn inattendue en malade imaginaire. Mais c'est avec *Marius* et *Fanny* que la jeune troupe nous réserve ses plus grandes surprises. En entrant au Monument National, on a encore dans l'esprit le film de Raimu, de Fresnay, d'Orane Demazis, de Charpin, d'Alida Rouffe et des autres, on a dans les yeux leurs types et dans l'oreille leur accent ; on se dit que ce sera une mascarade que ces jeunes acteurs canadiens-français en des personnages marseillais, et que le plateau du boulevard St-Laurent est bien loin du Vieux-Port... Mais le rideau se lève : nous sommes à Marseille, nous sommes au petit bar de César, en bordure des quais d'où partent les paquebots pour de longs voyages, et tout de suite il y a, par exemple, Janine Sutto qui nous fait oublier Orane Demazis. Ovila Légaré fait oublier Ovila Légaré pour devenir le César de Raimu. C'est déjà énorme, si l'on songe que l'on ne peut, que l'on ne pourra jamais oublier ce que fut Raimu dans ce rôle. Pour la partie de cartes, le quatuor d'Ovila Légaré, de Camille Ducharme, Jean-Pierre Masson et Roland Chenail est excellent. Pierre Dagenais, tout en incarnant très justement Marius, a réussi là une direction scénique extraordinairement soignée, qui n'est pas une copie de celle du film et qui n'a rien pourtant à lui envier. Il a su inspirer ses interprètes selon le ton même, dans le mouvement précis qu'exige une pièce de cette longueur et de cette variété infinie de jeux, de tonalités, de tempos.

On retrouve les mêmes qualités pour *Fanny,* où la distribution s'est enrichie de Rose Rey-Duzil, Nini Durand et Robert Gadouas. Les deux spectacles font si bonne impression que,

des années plus tard, lorsqu'une Cie Pagnol viendra de Paris, on ne les aura pas oubliés.

La troupe de l'Arcade part à la recherche de nouveaux auteurs et découvre entre autres celui de *Frénésie,* Peyret-Chappuis, puis crée naturellement une pièce d'Yvette Mercier-Gouin, *Sous le Masque,* qui s'avère plus dramatiquement valable que ses précédentes.

Fridolinons '44, c'est la *Conférence du Rire,* mais d'un rire qui n'a plus la franche spontanéité à laquelle le revuiste nous a habitués. Le metteur en scène l'a emporté sur le satiriste.

Un spectacle qui emporte l'adhésion de tous, c'est *l'Othello* que nous offre la direction du Majesty's avec Paul Robeson, Uta Hagen, José Ferrer, un Iago extraordinaire, dans la mise en scène de Margaret Webster. Incidemment, des représentations de ce genre attirent de plus en plus, depuis le mouvement bilingue lancé par Martha Allan, des assistances mi-françaises mi-anglaises (de langue), et c'est le cas également pour les spectacles des Compagnons, de l'Equipe et de Gratien Gélinas.

Pour ceux qui gardent souvenir de cette sorte de plaisir auquel se mêle un peu de fierté, deux spectacles de 1945 se dégagent du reste : le *Songe d'une Nuit d'Eté* donné en août devant d'énormes assistances, par Pierre Dagenais, dans les jardins de l'Ermitage et, au Majesty's, la création sous l'égide des producteurs de théâtre new-yorkais Eddie Dowling et Louis-J. Singer de la pièce de Miklos Laszlo *St. Lazare's Pharmacy,* avec une distribution d'artistes américains et canadiens-français.

Le Songe, la plus complète réussite de Pierre Dagenais, l'est aussi, selon Marcel Valois, pour les interprètes qu'il a choisis et dirigés : Jean-Pierre Masson en Bottom, Robert Gadouas, souple de mouvements et d'une malice charmante pour le texte de Puck, Jean Coutu, plein d'élégance et d'autorité, Charlotte Boisjoli, Janine Sutto, Berthe Plante, François Bertrand, Jean Lajeunesse et Philippe Robert. L'utilisation du décor naturel par Jacques Pelletier et les costumes de Laure Cabana ajoutent encore à l'enchantement de la soirée.

A la chute du rideau sur la création de *St. Lazare's Pharmacy* le soir du 4 décembre, le public fait un énorme succès, dans l'ordre qui suit, à Gratien Gélinas ; au 3e acte, qui a enfin apporté de l'action dramatique à un beau sujet de roman ; à la mise en scène ; à Miriam Hopkins, à Huguette Oligny, à la troupe : George Alexander, Somer Alberg, Herbert Berghof, Guy Mauffette, Jean Lajeunesse, Harry Davis, Jean-Pierre Masson et Lucienne Letondal, celle-ci particulièrement vivante et agréable. Quant à la pièce, c'est pour les deux premiers actes *Le Monde où l'on s'ennuie* ramagé de la fable sur le bonheur qu'on a à portée de la main et qu'on va chercher au loin. On doute, avec raison, que la pièce puisse avoir une longue carrière sur les scènes américaines auxquelles elle est destinée après son essai à Montréal. Mais c'est la première fois qu'un homme de théâtre américain vient chercher ses acteurs à Montréal et cela fait de la *Pharmacie de St-Lazare* un lieu de ralliement fort couru. Gratien Gélinas tire parti de tout, reste le comique que l'on connaît sans être Fridolin, soutient souvent à lui seul de longs moments qui manquent de substance, en bref retrouve là le succès que lui assurent ses revues. Miriam Hopkins atteint, lorsque les auteurs lui en donnent la chance, une belle émotion, jouant d'ailleurs constamment dans un sentiment juste. Huguette Oligny est splendide d'abord de simple résignation, puis de belle colère. Henri Letondal est excellent dans une courte composition.

Une autre création américaine est lancée, le 13 octobre, au Majesty's : *Strange Fruit,* de Lillian Smith, dans une mise en scène de José Ferrer. On trouve encore une fois flatteuse cette marque de confiance dans le jugement des Montréalais. Mais en sortant du théâtre à minuit et quart, après 3 h. 45 d'un spectacle trop long d'une heure, et duquel au moins quatre tableaux peuvent être d'emblée supprimés sans mal, on se prend à envier les spectateurs du Broadway qui verront, eux, le produit fini. On apprendra peu après que nous avons joui d'un privilège assez exclusif, car bien peu de New-Yorkais mordent au *Strange Fruit.*

Plusieurs pièces d'auteurs canadiens sont créées cette année-

là. Mais aucune ne suscite tant d'émotion que cette *Statue Fragile* d'un confrère en journalisme, Jean Vézina, revenu invalide des camps militaires anglais. Traitant le délicat sujet des relations conjugales aux heures tragiques de l'humanité en guerre, Jean Vézina, ne pouvant écrire, avait dicté sa pièce à une sténo-dactylo pour en confier ensuite la correction à l'un de ses enfants. Apportant à notre littérature une note de sincérité, de fierté et de force d'âme qui dépasse les exigences propres de la facture littéraire, sa pièce est jouée avec une ardeur communicative par Marcel Journet, René Verne, Armand Marion, Charles Ouellet, Antoinette Giroux, Janine Sutto et Lucille Laporte, secondés par Antoine Godeau, metteur en scène, Emile Bouffard, Désiré Desmarteau, Charles Philippe et Marcel Salette.

Les récits de guerre occupent d'autres auteurs : c'est *Porté Disparu,* d'Yvette Mercier-Gouin ; *L'Esprit contre la Chair,* où Henri Deyglun se montre capable de composer autre chose que du mélo et qui vaut de bons rôles à Mimi d'Esté et au jeune acteur Philippe Robert ; et *Le Cœur de Paris,* d'Ernest Pallascio-Morin.

Pendant que l'Equipe s'attaque sans dommage à *Liliom,* où Janine Sutto joue avec bonheur du pathos qui est déjà dans sa voix et Marjolaine Hébert se montre d'une tendre naïveté ; que l'Arcade s'aventure timidement vers des auteurs nouveaux ; que le peintre Alfred Pellan, sur l'invitation d'André Audet, donne à *Madeleine et Pierre* des décors et des costumes dont la richesse de coloris engloutit le texte de la féerie ; que le Père Lamarche fait éditer une tragédie romaine sur les *Gracques ;* on se retrouve naturellement en compagnie de Gratien Gélinas et des Compagnons.

A propos de *Fridolinons '45,* Eloi de Grandmont fait observer, en disant que c'est la meilleure revue de Gratien Gélinas qu'il ait entendue : « Pour des raisons que j'ignore mais qui me font plaisir, Fridolin abandonne de plus en plus, presque entièrement, la farce grasse (...), jamais le meilleur de sa veine. » Il y a là, notamment, une *Vie édifiante de J.-B. Laframboise* qui est un scénario vaste de perspectives, une satire

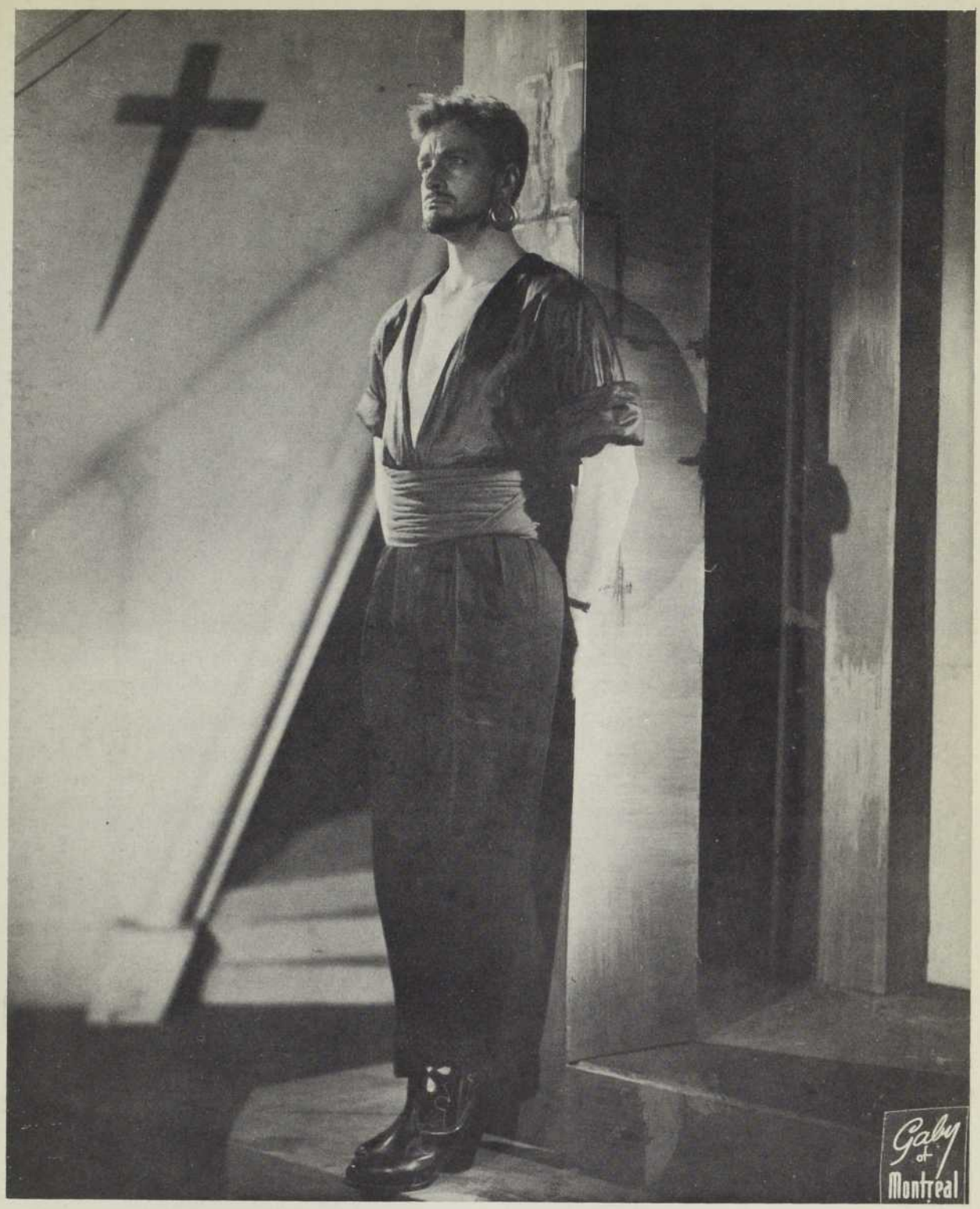
en profondeur digne d'une anthologie, si l'on songeait jamais à en composer une de nos meilleures pages d'ironie comportant une moralité.

Les Compagnons, fidèles à leur idéal « d'un théâtre culturel, poétique et populaire », après avoir une fois de plus servi Ghéon *(Le Pauvre sous l'Escalier)* et exhumé le *Picrochole* de Rabelais retouché par Chancerel, s'installent à la salle du Gesù remise à neuf pour nous faire reprendre goût à Musset, celui de *On ne badine pas avec l'Amour,* dans un décor d'André Jasmin, une mise en scène du Père Legault partagé entre le désir de servir un grand auteur et celui de faire rire à tout prix ; puis au Marivaux du *Jeu de l'Amour et du Hasard,* tout à fait bien compris.

S'entourant de collaborateurs remarquables, les Pellan, Charles Daudelin, Jean-F. de Belleval, les Compagnons s'engagent en 1946 dans leur 10e saison en continuant à rechercher chaque fois la formule idéale pour la mise en valeur de textes qui exigent autant de fantaisie que de juste technique. On leur doit, avec le *Bal des Voleurs,* la révélation d'un auteur à qui leur directeur restera fort attaché, mais dont il n'aura pas cette fois conjuré toutes les difficultés de représentation. *Leur Nuit des Rois* est, selon Jean Luce, un spectacle éblouissant de couleurs et de sons, mais où la personnalité de Pellan comme décorateur a encore joué un vilain tour aux interprètes. Ils montent aussi *Les Romanesques,* et les voilà, avec Molière, remis dans la bonne voie : *Les Précieuses* et *Le Médecin Malgré Lui,* les deux pièces jouées avec la vitalité spontanée du Pont-Neuf plutôt que dans le ton solennel de la Comédie-Française.

L'année 1946 est d'ailleurs exceptionnelle. Ne joue-t-on pas *Les Mal Aimés* et *Martine* à l'Arcade, où pour la 8e saison de comédie, entre les noms d'acteurs déjà bien connus paraissent ceux d'Annette Leclerc et de Denis Drouin ?

Paris nous aura peut-être envié cette *Phèdre* de Ludmilla Pitoeff, pathétiquement incarnée et curieusement disante, qui nous vaut aussi d'apprécier la tenue et le talent prometteurs de Jean Gascon et de Jean-Louis Roux, ainsi que d'autres jeunes comme Marie Lambert, Roger Rolland, Jacqueline Des-



Chez les Compagnons : *Les Noces de Sang* (Paul Dupuis)

A l'Equipe : *Le Songe d'une Nuit d'Eté* (Jean Coutu — Robert Gadouas) (Photo : Henri Pau

Chez les Compagnons : *Les Gueux au Paradis.*

lauriers, Aline Cousineau et Monique Champagne ; représentation suivie, pour les adieux de la si personnelle artiste, du *Pain Dur* où l'on fait aussi connaissance au Gesù de Charlotte Boisjoli, Fernand Doré et André Gascon.

C'est à ce même sous-sol d'église qu'avec un certain émoi on voit affichée dès janvier, peu après Paris, avant Londres et New York, la pièce de Jean-Paul Sartre *Huis-Clos.* Après le *Viol* d'Obey, après cet enfer sur terre de Sartre, la direction du Gesù décide que, désormais, il faudra parer à de tels coups de surprise... Cette soirée de l'Equipe demeure, en tout cas, l'une des plus mémorables de notre histoire du théâtre : une salle pleine est prise, pour ou contre, par la pièce et l'interprétation admirable qu'en donnent Roger Garceau, éperdu d'angoisse, Muriel Guilbault restée pour on ne sait combien de temps femme du monde, Yvette Brind'Amour, prête encore à affronter de nouvelles luttes, Jean St-Denis, sobre comme le Commandeur. De M. Garceau, il faut dire de plus l'intense compréhension du personnage et sa projection puissante par delà la rampe.

Du metteur en scène, Pierre Dagenais, on loue d'abord l'audace justifiée pour avoir abordé cette heure et quarante minutes de progression dramatique faite de crescendos et de decrescendos réglés avec maîtrise. Les groupements d'interprètes, les passages où ils se cernent l'un l'autre sont d'un grand metteur en scène. Mais les jeux de passion mettent durement en échec le tact avec lequel ils doivent être traités.

Il y a, au retentissement compréhensible de ce spectacle, un petit à-côté curieux. Venu peu après à Montréal pour y donner une conférence, Jean-Paul Sartre, n'ayant jamais vu jouer *Huis-Clos,* prie le directeur de l'Equipe de lui faire entendre sa pièce. Cela se passe un soir à minuit et l'auteur est de toute évidence assez impressionné, puisqu'il demande après cette représentation privée si les interprètes auraient la gentillesse de la répéter. Ceux-ci se rendent à son désir, au prix d'une fatigue que l'on imagine, surtout dans le cas de Roger Garceau qui, en matinée et en soirée, venait de jouer le spectacle de l'Arcade !

En fin de saison, l'Equipe joue aussi *Le Grand Poucet,* dont les décors et costumes sont de LaPalme, avec Estelle Piquette, Marjolaine Hébert, Robert Gadouas, Roland D'Amour, Gilles Pelletier, Pierre Dagenais, Raymond Laplante, Gérard Berthiaume, Denyse St-Pierre, Nini Durand et Denise Pelletier voguant dans une étrange atmosphère caligaresque ; puis *Le Héros et le Soldat de Chocolat,* dont la mise en scène et les décors charmants sont de Herbert Whittaker, critique dramatique de *The Gazette.*

Echange de bons procédés : Pierre Dagenais, sur l'invitation de Louis Mulligan, met en scène un spectacle anglais, le *Roi Lear* pour la Société Shakespeare, au Moyse Hall de l'Université McGill. Et c'est encore, pour le jeune metteur en scène, une très grande réussite, avec le concours d'une distribution mixte comprenant, entre autres, Christopher Ellis, Alfred Gallagher, Ivor Francis, Fran Malis, Rosanna Seaborn, Leo Ciceri, Jean-Pierre Masson, Jean Lajeunesse, Robert Goodier et Myron Galloway. Dans la même salle, les étudiants des cours de français de McGill reprennent une louable tradition d'avant-guerre en jouant *Tovaritch,* où ils surmontent le double handicap de parler français, pour quelques-uns, avec un accent russe !

Pour son 10e anniversaire, Fridolin nous offre un condensé de sa manière, une sorte d'anthologie de ses meilleurs morceaux et *Fridolinons '46* marque ainsi, après l'expédition à Chicago de *St-Lazare's Pharmacy,* une brillante rentrée du revuiste avec une matière riche, des interprètes — dont quelques nouveaux dans une distribution assez constante d'année en année : Riquette Lasalle, Margot Reddy, Madeleine Provost, Claire Picard — et une mise en valeur scénique de premier ordre.

Une autre revue, *Ça Atomiqu't'y,* de Henri Deyglun, obtient aussi un grand succès, où seul un tableau mettant en scène Pierre Laval, « qui hélas ! n'intéresse personne », dit Marcel Valois, paraît inférieur. On entend là un bon nombre d'interprètes inhabituels dans le genre : Alys Robi, chanteuse fort dynamique, Ernest Loiselle, Georges Toupin, Arthur Le-

febvre, Paul Guèvremont, aussi metteur en scène, Roger Baulu, Alain Gravel, Miville Couture et Raymond Laplante.

Une nouvelle réfugiée, Madeleine Ozeray, se constitue une troupe avec Leo Ellen, Berthe de Varennes, Denise Pelletier, Jean-Paul Dugas, Joseph Rettino, Roger Garceau, Victor Pagé, Paul Gury, François Rozet, Alice Zlata et Andrée Basilières, pour se présenter au Majesty's et au Monument, dans *Peg de mon Cœur, Poil-de-Carotte, Martine, Les Nuits* et le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc.* Alors que dans le Musset, François Rozet obtient un triomphe depuis longtemps espéré pour lui, Madeleine Ozeray s'y montre plutôt monotone. Mais son *Poil-de-Carotte* est excellent, aux côtés de Rozet d'un parfait naturel et de Denise Pelletier « l'image même de Mme Lepic ».

On peut se demander encore pourquoi le jeune comédien-poète Carl Dubuc n'a guère écrit pour le théâtre depuis cet heureux essai qu'il y fait en novembre au Gesù, avec une féerie allégorique intitulée *La Fille du Soleil.* Il y a là neuf personnages, dont chacun peut symboliser un trait individuel ou racial : chez Sébastien, le caractère de l'homme qui veut aller de l'avant, du découvreur, du pionnier qui marque dans l'histoire à venir d'un pays jeune ; chez la Jongleuse, les maléfices de la Nature et de l'Esprit qui perpétueraient sur cette terre vierge l'hostilité du Peau-Rouge contre l'envahisseur blanc ; chez le Paria, le désespéré qui a tout tenté et partout échoué, qui attend plus courageux que lui pour s'incliner devant l'évidence de progrès possibles ; chez la Fille du Soleil, l'espérance de grandes choses, la foi en l'homme et en son goût de grandes aventures. Il y a bien déséquilibre entre la part symbolique et celle du réel, dans le langage des personnages par exemple ; par contre le dramaturge-débutant, déjà connu comme acteur sur les scènes anglaises, connaît les possibilités de la scène et, à la façon des auteurs du théâtre irlandais, sait mélanger le fantastique au quotidien, dans cette pièce que créent dans un décor original, en profondeur, de Gabriel Filion et de l'auteur : René Verne, très juste en paysan, Armand Leguet, pittoresque Normand, Robert Rivard et Jean-Louis

Paris, Guy Maufette dans une composition qu'il réussit à pied levé, Yvette Brind'Amour, José Forgues en Fille du Soleil et Suzanne Avon.

On a aussi en 1946 quelques spectacles de qualité en langue anglaise : *Private Lives* de Coward, avec Tallulah Bankhead se substituant non seulement au personnage mais même à l'auteur ; un *Falstaff* d'Alan Reid qui nous fera souvenir du metteur en scène de la Theatre Guild de New York, Romney Brent ; le *Springtime for Henry* d'Edward Everett Horton qui reste, avec tout le respect dû à Molière, la chose la plus drôle de l'année ; la comédie *Life with Father ; Ghosts,* (Les Revenants), avec un Francis Lederer intéressant depuis qu'il s'est assagi après avoir fait une farce de *Maison de Poupée ;* et surtout cette formidable *Carmen Jones,* l'éclat de rire de toute une génération de mélomanes.

Après les rires, en même temps que les rires — vieille tradition de théâtre — les larmes. On a perdu en effet au cours de cette année un impresario, J.-A. Gauvin, un directeur de scène, Antoine Godeau, un acteur, Marcel Chabrier, et à l'étranger un autre acteur qui nous était cher, George Arliss. Tous quatre avaient bien tenu leur rôle.

Belle année, en vérité, que celle-là, qui représente bien la variété de répertoire possible dans une ville comme Montréal ; année où il y a partout salle comble, où des collèges, enfin convertis à l'art dramatique, sortent des acteurs et des spectateurs évolués. Des troupes sont disparues, le M.R.T. français, par exemple, emporté dans la tourmente de la guerre mais qui revivra ; d'autres connaîtront le même sort. Mais en même temps que Louis-Marcel Raymond, dans ses *Impressions de Paris,* nous enlève tout espoir de secours de la part des Grands du théâtre comme Dullin, Copeau et Jouvet, on s'estime heureux de pouvoir enfin, dans une certaine mesure, tirer de notre propre fonds, sinon des dramaturges encore, du moins des animateurs et des acteurs capables de satisfaire et de stimuler notre appétit pour les œuvres de valeur.

CHAPITRE X

NOTRE TEMPS : LES GRANDES ESPÉRANCES

Les dix années qui vont suivre ne seront pas encore de tout repos : des troupes dont le plus grand mérite est de prendre le théâtre au sérieux, mais dont le défaut persiste de travailler dans l'isolement au lieu de faire front uni, connaîtront comme les précédentes l'incertitude pour la préparation de leurs spectacles, des flottements dans un personnel tenté aussi par la radio, le cinéma et la télévision, de trop grands risques financiers à affronter. Aussi leur travail demeure-t-il un effort constant, qui se poursuit avec hardiesse, mais qu'aucune sécurité ne garantit.

« La plus belle réussite de ces dernières années en art dramatique au Canada est celle des Compagnons », déclare l'acteur canadien Hume Cronyn. La troupe du Père Legault, jouissant déjà d'un grand prestige sur le plan provincial, va l'étendre à tout le pays en remportant, en 1947, le grand trophée du Festival dramatique national, réinstitué après le relâche de guerre.

Sa saison comporte *Leocadia,* dont ces amateurs traduisent d'extraordinaire façon le climat si singulier ; un *Maluron* du poète-chansonnier Félix Leclerc, qui dans un texte généreux, une langue imagée, fait rêver son personnage d'évasion, tout en s'évadant lui-même avec une belle insouciance de tous ces liens qui, en dramaturgie, sont de règle ; *Le Médecin Malgré Lui,* dont le 2e acte remporte les honneurs du concours régional

et des finales de London ; *Les Gueux au Paradis,* que met en scène avec verve George Groulx ; *La Savetière Prodigieuse* et *L'Apollon de Bellac ;* un exposé plutôt qu'une interprétation d'*Andromaque,* enfin une intéressante *Antigone,* celle d'Anouilh, avec l'aide pour la mise en scène des notes de Katharine Cornell, qui vient de jouer la pièce à New York.

Mme Virginia Vernon, qui juge le concours régional du Festival, ne tarde pas à observer que le grand mal de notre théâtre est son manque de direction, l'absence flagrante de mise en scène. Durant la semaine se succèdent en participation française Les Quinze dans *On ne saurait penser à tout* (en français puis en anglais, dans une traduction de Carl Dubuc), Les Jeunes Comédiens dans *Les Jours Heureux,* Les Compagnons, Le Théâtre Libre dans *Gringalet,* Carl Dubuc encore en deux versions, cette fois d'une pièce de lui, *Lorazim,* « fantaisie politique ». Le M.R.T. anglais est choisi avec Les Compagnons pour représenter la province à London, dans le 2e acte d'*Amphitryon 38.* Georges Groulx, pour son *Sganarelle,* est proclamé le meilleur interprète de langue française. Ottawa présente trois groupes français, le Cercle St-Jean-Baptiste, l'Ecole d'art dramatique de Hull, Le Caveau dans une adaptation de *Maria Chapdelaine* par Paul Gury. Malgré leur succès depuis déjà plusieurs années, les Compagnons sont encore des pauvres sous l'escalier, et un comité d'amis devra se cotiser pour leur permettre de se rendre jusqu'à London...

A l'Equipe, on nous offre une *Ecole des Femmes* qui ne vaut guère que par l'Agnès d'Estelle Piquette, innocente et coquette avec légèreté ; *Les Fiancés du Havre,* avec (Mme) Jean Desprez d'un parfait naturel en marchande de poissons, un Père Lefort remarquable de Guy Maufette, Jean St-Denis, Yvette Thuot, Pierre Dagenais enfin libéré de son Marius avé l'assent; et cette dose de vitriol dans les rapports familiaux que Cocteau a appelée *Les Parents Terribles.* L'Equipe en est mortellement touchée. Encore une troupe qui disparaît...

Voici un autre Cocteau au Majesty's, son *Aigle à deux Têtes* avec Tallulah Bankhead et Helmut Dantine. Mais la direction de ce théâtre a mieux à nous offrir : *Anna Lucasta,* de Philip

Yordan ; une prodigieuse Elizabeth Bergner dans *The Two Mrs. Carroll ;* surtout cette incomparable troupe de John Gielgud, Robert Flemyng, Richard Wordsworth et autres dans *The Importance of Being Earnest,* troupe venue de Londres avec armes et bagages et dont le spectacle est un modèle de mise en scène.

Cette année-là, aucune troupe, aucun acteur de Paris ne visite le Canada. On s'en console, tant bien que mal, avec une série de tours de chant qui va durer plusieurs saisons : Chevalier, Andrex, Bourvil, Edith Piaf, les Compagnons de la Chanson, Fernandel, sans oublier les Tino, Guétary, Mariano à qui, le premier, Jean Clément a ouvert la voie.

Par contre, nous avons des acteurs canadiens... à Paris : Jean Gascon et Jean-Louis Roux, qui jouent une scène du *Pain Dur* au Vieux-Colombier, le second paraissant aussi à la Comédie des Champs-Elysées, aux côtés de Ludmilla Pitoeff, dans *Maison de Poupée.*

En librairie, paraît sous le titre *Variations sur Trois Thèmes* un recueil composé de chroniques hebdomadaires écrites pour *la Presse,* depuis quinze ans, par Marcel Valois (musique), Léon Franque (cinéma) et Jean Béraud (théâtre). Leur choix est dicté par le désir de montrer comment, dans ces domaines, a évolué à Montréal le mouvement artistique.

On a vite fait le tour de l'année 1948 au point de vue de l'art dramatique. En somme, on peut la résumer en disant qu'elle aura été l'année de *Tit-Coq.* Ce qui n'est pas négligeable, puisqu'on aura entendu là une pièce nettement canadienne, mûrie, construite, comique et pathétique à la fois, et qui de plus établira un record de représentations.

C'est également au cours de 1948 que Pierre Dagenais présente sa première pièce, *Le Temps de Vivre ;* que débute la Compagnie du Masque dirigée par Fernand Doré ; que vient de Paris la minuscule troupe du Théâtre Mélingue ; que les Compagnons présentent *Lucrèce, Le Bourgeois Gentilhomme* et reprennent *Antigone* pour le Festival national ; que naissent deux troupes de marionnettes et que les Amis de l'Art lancent un concours de pièces de théâtre.

On ne peut pas dire que nos acteurs se surmènent. On ne peut dire davantage que la France, si préoccupée de sa propagande, paraît-il, se soucie beaucoup du sort de son art théâtral au Canada. Mais ce qu'il faut dire, c'est qu'un public de théâtre, cela se forme, cela se maintient par la régularité de l'affiche, et que l'habitude de fréquenter les spectacles est nécessaire au succès d'une scène. Ce n'est pas avec un spectacle par mois, ou même pas, que l'on redonnera à ce public le goût de l'art dramatique.

Personne ne semble s'étonner de cette situation. La chose est acceptée, normale ; on peut penser à autre chose : un souci de moins. Une nouvelle saison s'ouvre en octobre sans un théâtre français avec une troupe, un répertoire à annoncer. Il y a *Tit-Coq ?* Bien sûr. Mais après ? Les Compagnons donneront trois spectacles d'hiver, dont une pièce américaine. Mais que vaut tout ce qui s'est joué en France pendant et depuis la guerre ?

Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud avaient promis de venir, ils sont allés à Londres. La Comédie-Française va... à Londres. Nous envoyons à Paris des boursiers en art dramatique (Guy Provost, Denise Vachon...) ; ils jouent là-bas en province ou sur des petites scènes spécialisées à Paris. S'ils reviennent, ils retournent aux radioromans éternels qui prouvent que, pour être propres, il faut employer du savon. Au micro aussi tout de suite, du jour au lendemain, les jeunes qui se croient doués pour le théâtre et qui n'ont jamais ou à peu près mis le pied sur une scène. Au micro encore, tout le répertoire, de Racine à Verneuil, en demi-heures, en quarts d'heure entrecoupés de nouvelles-éclair, d'annonces-tonnerre ! Plus tard seulement, le téléthéâtre traitera les auteurs avec plus de respect, grâce à un budget gouvernemental énorme, dont une bien petite part eût suffi à faire subsister nos scènes de quelque importance. En attendant, voilà ce qu'est devenu pour Montréal, grande ville française d'Amérique, l'art dramatique français.

Mais... il y a *Tit-Coq,* qui vaudra à Gratien Gélinas, revuiste devenu dramaturge, le succès le plus authentique de notre théâ-

tre, tous les honneurs aussi, y compris un doctorat *honoris causa* à l'Université de Montréal.

Tit-Coq, le personnage qui donne son titre à cette pièce en trois actes et... treize tableaux créée au Monument National le 22 mai 1948, est né hors du mariage et il en souffre affreusement. Jusqu'au jour où il fait la connaissance de Marie-Ange Désilets, sœur d'un compagnon d'armes, au cours d'une fête de Noël à la campagne, il s'est cru injustement rejeté du sein de la société. Ce premier, ce grand amour l'exalte. Mais le régiment part outre-mer. A son retour, Tit-Coq trouve Marie-Ange mariée. Son désespoir s'exprime avec fureur. Il revoit son aimée, il pourrait la reconquérir. Mais le Padre du régiment lui fait entendre raison : va-t-il pour de bon se mettre au ban de la société, avoir peut-être des enfants qui seront des bâtards et qui en souffriront comme lui ? Désarmé, Tit-Coq se résigne à son sort.

Tit-Coq est le cas exceptionnel d'un dramaturge-homme de théâtre exceptionnel. Le rôle-titre est fait de la personnalité de l'acteur ; qui d'autre que lui pourrait le jouer ? Qui aurait comme lui cet ascendant sur le public que lui assure sa longue et durable popularité comme revuiste ? Mais voici un dramaturge canadien qui sait composer une pièce, avec des situations qui s'enchaînent, même qui se nécessitent l'une l'autre, sont motivées et se dénouent dans la logique. Il y a là tout le drame de l'enfant naturel, et fort différent de celui qui a donné à Dumas fils le titre d'une de ses pièces. Est-il exposé pour être bien compris puisque le public s'égare parfois ? Quelques rires au mauvais moment, isolés, perdus, cela s'explique. Quand on touche en même temps, comme Chaplin, comme Pagnol, les veines du comique et du pathos, on court ces risques.

La mise en scène est minutée, visualisée d'avance : une réussite totale. Une pièce traitée de cette façon a tous les atouts dans son jeu. La langue est savoureuse, pleine de trouvailles. *Tit-Coq* joué, par exemple, à Paris, exigerait de sérieuses retouches. Ce n'est plus là question de langue, mais de langue théâtrale. Mais au sujet des personnages s'imposent des réserves. Tit-Coq est un caractère net, franc, vrai, joué, ce qui est

un avantage, par Gratien Gélinas, mais trop violemment. Il est violent de façon continue, ou presque. C'est un révolté contre la société, contre tout. Mais pourquoi l'est-il, par exemple, avec Jean-Paul, qui est, après tout, le frère de sa fiancée ? Autour de lui, des personnages bien dessinés : le commandant, le padre, Germaine, Rosie ; des types : le père et la mère Désilets, la tante Clara ; un autre caractère : Jean-Paul, de ces caractères les plus difficiles à réussir parce que, précisément, ils ne semblent pas en avoir, de caractère. Marie-Ange est Toute-Neuve. Elle est bonne, jolie et puis elle a pitié du pauvre diable de Tit-Coq. Elle en a si bien pitié qu'elle l'aime à jamais. Si elle n'épousait pas Tit-Coq, elle entrerait au couvent. Voilà comme nous la fait connaître le dramaturge. Et voilà qu'il lui fait épouser un autre homme... qui a de l'argent ! Marie-Ange intéressée, frivole, inconstante ? Depuis un an et demi, elle ne veut même plus aller danser, son seul plaisir. Un caractère doit avoir de la consistance, jusque dans l'inconstance. Le dramaturge en fait une jeune fille infidèle, puis une épouse disposée à l'être, alors qu'il ne nous a pas indiqué chez elle un seul trait qui l'incline à l'être. Sa famille, son ami l'incitent à sortir, à se distraire. Personne ne la force au mariage. *Tit-Coq* n'en est pas moins une forte, une belle pièce, d'un accent humain irrésistible. Là-dessus, tout le monde semble d'accord, avec plaisir, avec fierté. Sauf exceptions, ce qui est normal.

Mise en scène par l'auteur et Fred Barry dans les décors de Jacques Pelletier, elle est jouée avec ferveur, aussi bien dans le comique que dans le dramatique, par Olivette Thibault, à qui succéderont Muriel Guilbault et Monique Miller dans le rôle de Marie-Ange, Albert Duquesne, George Alexander, Clément Latour, Fred Barry, Amanda Alarie, Juliette Béliveau, Juliette Huot, Mary Barclay puis Audrey Alexander.

Pierre Dagenais est moins heureux comme dramaturge que comme metteur en scène. *Le Temps de Vivre,* c'est son *Mal de la Jeunesse :* dans une salle de jeu, des aventuriers, un raté, une jeune fille pure, puis un jeune homme riche et idéaliste que l'on fait jouer et perdre et qui, désabusé, se fait tuer. Au baisser de rideau, la jeune fille, toujours pure, tient le

cadavre, tout aussi pur, dans ses bras. Cette création a lieu aussi au Monument. Cela fait beaucoup de pureté boulevard St-Laurent.

La Compagnie du Masque groupe, pour les farces du *Cuvier* et du *Chaudronnier,* des débutants disciplinés : Charlotte Boisjoly, Françoise Gratton, Jean Boisjoly, Jacques Galipeau, Pauline Julien, Denise Marsan, Marcel Houben et Pierre Lebœuf, qui se sont réunis en régime communautaire grâce à l'hospitalité que leur accorde Victor Barbeau, président de La Familiale, dans un domaine de cette société aux bords de la rivière des Prairies. La visite du Théâtre Mélingue, qui donne la *Judith* de Ghéon, permet au moins à ceux qui ne le savaient pas encore de constater que nous avons d'excellents acteurs... à Montréal même.

L'aventure des Compagnons en mars est piquante. Le Père Legault a l'idée saugrenue de monter la pièce d'Obey *Le Viol de Lucrèce,* rebaptisée pudiquement *Lucrèce,* au théâtre du Gesù. Après *Huis-Clos,* ce *Viol,* d'ailleurs présenté de façon plutôt gênante par ces jeunes Compagnons et *Compagnonnes,* détermine les Jésuites, propriétaires de ce sous-sol d'église, à parer désormais à cette sorte de surprises. Surprise doublée par la suite, lorsqu'après avoir joué cet Obey à Québec, les Compagnons se voient à Ottawa frappés d'interdit par les autorités diocésaines. Comme disait Dranem, on aura tout vu ! *Le Bourgeois Gentilhomme, Antigone* reprise pour inaugurer la nouvelle scène aménagée dans l'ancien temple protestant de la rue Sherbrooke, angle Delorimier, et *La Ménagerie de Verre* complètent le programme de saison des Compagnons.

Au concours régional du Festival, jugé par Robert Stuart, qui ne parle qu'anglais, le Conservatoire Lassalle présente *Athalie* (Madeleine Sicotte) ; le Groupe Alfred Brunet, *La Rose de Jéricho ;* Les Quinze, *Polyeucte* (Jean-Louis Paris) dans une mise en scène de Gérard Vleminckx ; René Demers, *L'Epreuve,* de Marivaux, qui en devient vraiment une ; les Compagnons, *Antigone,* qui leur rapporte le trophée Martha Allan accordé au meilleur spectacle. Thérèse Cadorette (Antigone) obtient le prix de la meilleure interprétation féminine, l'autre

étant décerné à Guy Provost pour son Créon ; Denise Vachon (Ismène) et René Verne (Sévère) sont proclamés les meilleurs interprètes de seconds rôles. Mais aux finales d'Ottawa, Robert Speaight, tout en reconnaissant le mérite supérieur des Compagnons, accorde le trophée Bessborough au Little Theatre de London *(Saint-Joan,* de Shaw), parce que « l'on a, par une censure imbécile, changé et coupé le texte d'*Antigone.* » Jean Coutu (le Narrateur) et Thérèse Cadorette n'en sortent pas moins vainqueurs, au rayon interprétation. Le Cercle Molière, de St-Boniface, et Le Caveau, d'Ottawa, obtiennent aussi des distinctions.

A un autre concours, celui qui fait entrer en lice quarante-six auteurs de pièces chez les Amis de l'Art, Léon Lauzon gagne le 1er prix de $200 pour une *Joan of Arc* écrite en vers et en anglais, Félix Leclerc, Yvette Naubert, Louis Gadbois et Robert Lavigne obtenant aussi des récompenses.

Le Gate Theatre de Dublin, Flora Robson et Michael Redgrave dans *Hamlet,* ainsi que Francis-L. Sullivan, Bela Lugosi et Claire Luce dans un mauvais rêve intitulé *The Devil Also Dreams,* voilà tout ce que nous apporte le théâtre de tournée.

Une année vivante, stimulante, telle est 1949 : de nouvelles pièces, de nouvelles troupes, des débats animés à leur sujet, et puis ne dit-on pas, d'après un relevé fait à Toronto, que le Canada compte 285 dramaturges ? On y dit bien aussi que notre pays est trop vaste — qu'y faire ? — et que nos gens de théâtre demeurent isolés les uns des autres ; que le manque d'argent, de scènes, d'enseignement des préceptes de l'art dramatique, l'indifférence des pouvoirs publics et des éducateurs demeurent des handicaps presque insurmontables. N'empêche qu'à l'automne, à Montréal seulement, douze troupes annoncent des projets de spectacles...

Il faudra attendre jusqu'en 1957 pour qu'entre en fonctions le Conseil national des Arts, mais c'est bien en 1949 qu'une Commission royale d'enquête, présidée par le très hon. Vincent Massey, commence ses travaux pour assurer l'avancement des arts, des lettres et des sciences. De toutes les parties du pays parviennent des mémoires volumineux ; il faudra être patient.

Les Compagnons remontent la côte. Ils renoncent à l'anonymat, mais non à l'esprit d'équipe, et déjà leur mérite est énorme : ils ont remis en honneur la pantomime, vénéré les classiques, exigé davantage du comédien, stylisé décors et costumes et ainsi déplanté les infâmes portants barbouillés par des peintres en bâtiment ; ils ont cherché et souvent réussi à joindre acteurs et spectateurs par-dessus la rampe. Bref, on les cite en modèles à travers tout le pays. Leur *Britannicus* doit beaucoup à la présence de Denise Pelletier en Agrippine et de Gilles Pelletier dans le rôle-titre ; *La Paix,* de Porché, d'après Aristophane ; *La Dame de l'Aube,* avec Renée David dans le rôle de la Mort, qu'elle joue avec une belle simplicité ; *Le Médecin Volant* et *Barbe-Bleue,* où débutent les frères Jacques et Yves Létourneau, aux côtés d'un Guy Hoffmann qui est déjà une révélation ; un *Malade Imaginaire* rajeuni par Barsacq, où Guy Hoffmann et Denise Pelletier, entourés, dans les décors de Claude Perrier, de Jean-Louis Paris, Yves Létourneau, Aimé Major, Yvette Thuot, Lionel Villeneuve et Gabriel Gascon, remettent d'aplomb une troupe dont les défaillances devenaient inquiétantes. Revivifiée, elle va faire une tournée dans les Etats de la Nouvelle-Angleterre, où elle s'est déjà fait connaître en 1946 avec les *Fourberies de Scapin.*

C'est la Negro Theatre Guild qui remporte la palme au concours régional du Festival national, avec *Emperor Jones.* Le Conservatoire Lassalle obtient le prix du meilleur spectacle en langue française, avec *Phèdre ;* les Comédiens Unis, celui de la meilleure présentation d'une pièce canadienne avec *Sherry 1939,* d'Ernest Pallascio-Morin, qui reçoit aussi le prix Gratien Gélinas pour la pièce de meilleure composition, *La Voix dans les Chênes ;* tandis que les interprètes de langue française considérés les meilleurs par Robert Speaight sont Jean-Louis Paris, Madeleine Sicotte, Paul Bédard et Hélène Sauvé. Aux finales de Toronto, le critique dramatique du *Manchester Guardian,* Philip Hope-Wallace, ratifie le choix de Madeleine Sicotte en Phèdre pour l'interprétation, tout en accordant le trophée Bessborough à la Players Guild de Hamilton.

Avant d'en venir aux nouveautés, un mot sur Tit-Coq : la

pièce, établissant un record, se donne à Québec en 201e représentation. Cela fait rêver les auteurs qui ont des pièces en chantier.

France-Film, qui passe son temps à faire du St-Denis et de l'Arcade des cinémas ou des théâtres selon les recettes à prévoir, installe sur cette dernière scène une troupe recrutée à Paris et groupée sous le nom si français de Paris Théâtre Guild. On y entendra Henri Norbert, France Degand, Gérard Outhier, André Fouché, Roger Royer, Simone Berthier, Monique Manuel, Barbara-Val et Pierre Harvey, sous la direction de Marc Anthony, dans *Bonne Chance, Denis, Le Pêcheur d'Ombres, La Petite Hutte, La Maison Monestier, Histoire de Rire, Le Nouveau Testament,* etc., sans oublier un *Jupiter,* qui n'est certes pas un don des dieux. La troupe est bonne dans l'ensemble, faible du côté féminin, joue une pièce bien, l'autre mal, mais Gérard Outhier, Henri Norbert, Roger Royer et André Fouché trouvent l'occasion de faire preuve à la fois de métier et de talent.

De nouvelles troupes surgissent çà et là. A Québec, ce sont les Apprentis : Reine d'Anjou, Pierre Hébert, Madeleine Fohy St-Hilaire, Gabriel Paradis, Berthe Deschênes, Guy Tremblay, Marc Brousseau, Raymond Poulin, Marie Roberge et Jean-Marie Brousseau, qui se sont installés dans la cave d'une banque pour préparer *Le Noël sur la Place, La Farce du Pendu Dépendu* et *Georges Dandin.* Mais leur tentative de faire renaître Québec à une vie de théâtre autonome y manquera de l'appui nécessaire pour durer.

A Montréal, c'est la Société V-L-M (Yves Vien, Félix Leclerc, Guy Mauffette) qui cherchera *Le P'tit Bonheur* sur la scène des Compagnons. Le texte est de Félix Leclerc, tout plein de fraîcheur et de fantaisie de sketch en sketch.

A l'Union Ballroom, une innovation : celle du théâtre en arène, où des gradins élevés tout autour du petit plateau les spectateurs peuvent suivre, de face et de dos, les comédiens-étudiants de l'Université McGill dans *Hello Out There,* de Saroyan, et *Thunder Rock,* de Robert Andrey.

La scène des Compagnons accueille la troupe fondée par Yvette Brind'Amour, Le Rideau Vert, qui débute avec *Les Innocentes* le soir du 17 février, pour donner ensuite *K.M.X. Labrador*. Les interprètes sont bien choisis, expérimentés déjà, et si la mise en scène paraît hasardeuse, on se trouve en présence d'un travail sérieux et fort louable. Gaétane Laniel, d'une vérité presque gênante, Lise Villeneuve, Micheline Côté, Thérèse Blais, Huguette Boisvert, Denise Proulx, Yvette Brind'Amour, Yvette Thuot, Rita Bibeau, René Verne, Louise Darios dans une composition que l'on n'a pas encore oubliée, et pour le second spectacle Roger Garceau, Gilles Pelletier, Yvette Brind'Amour, Denyse St-Pierre, Lorenzo Campagna et Georges Toupin témoignent en faveur de ce Rideau que l'on souhaite voir se rouvrir pendant plusieurs saisons.

C'est aussi une nouvelle troupe en puissance, le Théâtre d'Essai de Jean-Louis Roux et Jean Gascon, qui joue la première pièce d'Eloi de Grandmont, *Un Fils à Tuer,* le 4 octobre, au Gesù. L'action se situe en Nouvelle-France : « le Père et la Mère, précise l'auteur, sont nés en France, ils habitent le Canada depuis une vingtaine d'années, et leur fils unique, Jean, est né au Canada ». Le drame, en trois actes et cinq tableaux, est simple : le Père ressent un vif attachement pour son pays d'adoption, la Mère l'y a suivi parce qu'elle le voyait épris d'aventure au loin, le Fils est glacé par cette grande Nature et n'aspire qu'à aller vivre au pays ancestral. Le Père s'y oppose brutalement, puis devant l'entêtement de son fils, demande à Hélène,qui aime le jeune homme, de le retenir : — Et songe que tout en faisant ton bonheur, tu sauveras une famille de la honte d'avoir un fils déserteur... Mais le Fils part, le Père le tue. Dernière réplique : la Mère, *très fermement.* — Assassin ! La pièce est bien écrite, elle expose un cas vraisemblable ; on pourrait même y voir le symbole de désertions plus proches de nous, de la part des Canadiens-français qui aiment la France sans se donner la peine de connaître, pour l'aimer normalement davantage, leur propre pays. Mais l'auteur prend deux actes pour exposer son sujet, qui demeure à l'état d'ébauche, et cette tyrannie paternelle poussée jusqu'au meurtre paraît insuffisam-

ment motivée. La pièce est jouée par Guy Provost, Ginette Letondal, Huguette Oligny et Jean-Louis Roux.

Dans le cadre enchanteur des jardins de l'Ermitage, Pierre Dagenais présente une féerie en neuf tableaux de sa composition, *Le Diable s'en Mêle,* à laquelle il prête comme metteur en scène tous les atouts. Il a imaginé que M. le curé d'un village riverain du St-Laurent interdit de rechercher un trésor enfoui au Cap Martin, parce qu'il s'agit là d'argent mal acquis. Le Diable s'en mêle, le fruit défendu joue de tout son attrait, et à la légende s'ajoutent des touches de folklore qui font un peu oublier ce que la pièce, comme telle, comporte d'imperfections avec des personnages et des scènes en hors-d'œuvre et de longs passages de texte inférieurs en qualité à l'action proprement dite. Mais tout cela est animé avec entrain par une troupe qui comprend, entre autres, Hélène Loiselle, Nini Durand, Paul Berval, Denis Drouin, Paul Colbert et Emile Genest.

Il faut retourner au boulevard St-Laurent pour un spectacle monté à grands frais, qui fait du bruit et dont peu de gens, pourtant, seraient en mesure de dire aujourd'hui ce qui s'y passait. Mais l'on n'a pu oublier les incidents par lesquels (Mme) Jean Desprez tenta d'arc-bouter sa *Cathédrale,* en haranguant de soir en soir le public pour protester contre les critiques du lendemain de première. Le spectacle, certes, y gagne, mais n'en rend pas pour autant la pièce meilleure. L'auteur, qui est aussi critique et non des moins amène... pour les autres, se croit persécuté et le dit en assurant : « Ma pièce est une grande œuvre littéraire, dramatique et morale ». Se prolongeant jusqu'à 1 heure du matin, *La Cathédrale* est un pamphlet dialogué contre l'Argent : un jeune homme, dégoûté de la richesse de sa famille et de l'usage détestable qu'elle en fait, obéit à son idéal, sa « cathédrale engloutie », et va vivre dans une masure avec la jeune fille qu'il aime. Lorsque celle-ci meurt, il fait de son mausolée sa raison de vivre. Quant aux critiques mis au pilori, ils se refusent à prendre au sérieux cette charge exprimée dans une intempérance d'idées et de phrases que tous, Paul Toupin, Jean Vincent, Maurice Huot, Roland Côté, Jean Luce, Pierre Gascon et Jean Béraud, sont

unanimes à trouver répréhensible, même si elle est le fait d'une collègue. Les interprètes font de leur mieux, mais l'auteur les dépasse de cent coudées : la véritable vedette de *La Cathédrale,* c'est Jean Desprez.

A la Société des Festivals de Montréal, la présidente-fondatrice, Mme Athanase David, décide cette même année d'adjoindre le théâtre à la musique de façon définitive pour ces manifestations d'été, et tandis que l'Open Air Playhouse joue *Much Ado About Nothing,* les Compagnons présentent *L'Illusion Comique.*

Un seul spectacle sort de l'ordinaire au Majesty's ; l'ineffable *Harvey* de Mary Chase, dont Joe-E. Brown nous offre la 1057e représentation.

L'évolution est devenue, en 1950, nettement accomplie : nous avons des acteurs, des metteurs en scène et quelques auteurs aptes à tenir la scène sans grand secours de l'extérieur, sauf, bien entendu, pour ce qui est du répertoire. Le public est gagné à l'idée d'un théâtre animé par les siens ; il se fait un peu moins prier pour les entendre.

Mais... Gratien Gélinas, le seul de nos artistes qui possède à la fois le talent scénique et un véritable flair pour les affaires, le seul qui ait mis sur pied une organisation parfaite à tous les stages de la production dramatique, est absorbé par ses propres succès et ne peut qu'indirectement être utile aux autres. Mais... les Compagnons, devant jouer aussi bien en tournée qu'en ville, laissent leur scène rarement disponible pour les autres, ayant tant à répéter et à jouer. Leur situation matérielle, par ailleurs, les tient sur la réserve lorsqu'il s'agit de risquer le lancement de pièces canadiennes. Mais... la Compagnie du Masque, ayant de grandes difficultés à s'assurer en ville une scène de location modeste, évolue surtout au dehors. Mais... le Rideau Vert, combinant acteurs professionnels et acteurs amateurs, la plupart d'entre eux gagnant leur vie à la radio, ne peut procéder normalement à ses répétitions et n'a pas de scène à soi. Mais... les auteurs dramatiques, à l'exception de M. Gélinas, ne disposent pas des ressources financières nécessaires à la présentation de leurs pièces et, s'ils obtiennent les services bénévoles de leurs

interprètes et d'un metteur en scène, ne sont pas en position d'exiger d'eux un rendement maximum. Mais... la plupart de nos artistes doivent compter sur la radio d'abord, et ne peuvent qu'exceptionnellement et au milieu de bien des embarras d'auditions ici et là accepter des rôles à la scène, ce qu'ils font souvent sans réclamer de cachet, pour le plaisir de se retrouver sur les planches. Mais... les plateaux disponibles sont insuffisamment aménagés pour le travail scénique, et rarement libres pour les répétitions, celles-ci devant alors se faire en des locaux de fortune. Mais... le metteur en scène n'est pas encore assez connu comme le seul maître à bord, et peut rarement imposer à des interprètes trop inégalement formés la forte discipline qui doit créer l'unité de la troupe. Mais... nos décorateurs de scène disposent le plus souvent de moyens trop infimes pour réaliser pleinement leurs conceptions et se consacrer à des recherches importantes de détail. Mais... s'il vient des troupes de tournée, c'est chaque fois un problème que de trouver à les loger convenablement.

Pourtant... il est beau que, sans mécènes, sans subvention, sans théâtre (sauf les Compagnons), sans capitaux, le plus souvent même sans troupe, il se trouve chez nous tant d'artistes qui aient foi encore, et malgré tout, en la vertu de cette chose prestigieuse qu'est l'art dramatique.

Avec son *Polichinelle,* qui n'est pas une « pièce canadienne », Lomer Gouin apporte à nos scènes, celle du Gesù le 2 février 1950, un genre qui ajoutera à la richesse, à la diversité du répertoire dramatique en gestation. Il a, de la façon la plus heureuse, repris des personnages de la Comédie italienne : Polichinelle, Pierrot, Arlequin, auxquels il a joint la Mère Michel, le Roi, la Reine, la Princesse, mais en leur confiant un schéma tout neuf, non par le sujet, qui est celui de tant de fines comédies vénitiennes dont la *Turandot* de Gozzi, mais par l'imprévu des situations, les trouvailles du dialogue, le charme des personnages et la logique fantaisiste de leur évolution. Par ailleurs, quelques crudités de langage ou fautes de goût, inutiles dans un texte aussi réussi, même si elles rendent la rime gaillarde, détonnent chez un auteur qui n'a pas besoin de

choquer pour amuser. La première représentation est si mal manœuvrée que l'on se croit revenu aux pires jours de l'amateurisme. Le sort de l'œuvre en semble irrémédiablement compromis. Mais le spectacle est remis d'aplomb tant bien que mal et la pièce fera en fin de compte une bonne carrière.

Polichinelle, c'est Robert Gadouas, remarquable de bagout, d'attitudes et de mimique. Ses scènes avec le Roi, avec la Reine, celle de son testament sont enlevées par lui avec un brio magnifique. Denise Pelletier,en Reine, est aussi une interprète de premier ordre, jetant de la façon la plus ensorcelante son venin de femme jalouse. Jean Coutu a belle voix et grande allure, mais où est ton rire, Arlequin ? Jean Scheler est discret et gentil en Pierrot.

Sur la même scène, le 21 mars, passe *Le Marcheur,* d'Yves Thériault, débutant simultanément dans le roman avec *La Fille Laide.* Autre tempérament, autre son de cloche que chez Lomer Gouin. *Le Marcheur* est le drame d'une famille terrienne qui s'est éparpillée de frayeur devant l'autorité déraisonnée du chef, celui-là même qui marche et marche dans la chambre du haut, acharné aussi à rester indomptable devant la mort. La mère, la fille et les fils sont réunis dans la pièce d'en-dessous — la scène — et devant nous tout leur passé revit, dans leurs réactions du moment, dans les chocs de caractère, dans le besoin de s'affronter une fois pour toutes. Pièce de violence déchaînée, dont la dureté ne peut s'atténuer que dans un pardon final, qui n'est peut-être dans la bouche du prêtre qu'un leurre de paix... Romancier, dramaturge, Yves Thériault est les deux à la fois dans ce *Marcheur* qu'interprètent Eleanor Stuart, Huguette Oligny, Robert Rivard, Jean Duceppe, Benoit Fauteux, Marcel Sylvain, dans un excellent décor de Jacques Blanchet.

Le 15 mai, au Gesù encore, *Tit-Coq,* devenu en anglais *Ti-Coq,* commence une nouvelle carrière qui se poursuivra à Toronto et jusqu'aux Etats-Unis, avec la même distribution, sauf pour Christopher Ellis en Padre.

Les spectateurs de langue française y sont nombreux, curieux de voir comment s'annonce la nouvelle aventure de Gratien Gélinas. Ils ne manquent pas d'être impressionnés par

l'engouement que manifeste le public de langue anglaise pour l'homme de théâtre qui révèle à tant de gens les ressources nouvelles d'un art dramatique canadien. La critique réagit de même façon :

"...a human tragedy as moving in its pathos and as deep in its implications as any the North American theatre has known for generations... *Ti-Coq* is a notable and triumphant theatrical achievement which secures the preeminent position of its author as Canada's outstanding creative dramatist". (S. Morgan-Powell, *Montreal Star) ; Ti-Coq* is fine enough in conception, and broad enough, too, so that it can surmount the hazards of language... in many respects a great play". (Thomas Archer, *The Gazette) ;* "All translation has done to *Ti-Coq* is to open up this poignant tragi-comedy to a wider public. It has robbed the lines of none of their sting, of broad comedy or unexpected humor, nor reduced the emotional impact by a jot". Pat Pearce, *The Herald)*

Quelques semaines plus tard, la pièce paraissait en librairie. Elle devait aussi être adaptée en film.

Les Compagnons confient à Robert Speaight la mise en scène de *Meurtre dans la Cathédrale,* dont il joue d'impressionnante façon le premier rôle tout en réussissant une superbe réalisation scénique. Il dirige aussi *Roméo et Juliette* dans la version de Pierre-Jean Jouve, pour y faire paraître à travers des défaillances techniques une troupe qui est, dans l'ensemble, de premier ordre. Roméo paraît, c'est Jean Coutu, grand, mince, de fière allure, de beau débit, portant magnifiquement le costume ; il tient là le grand rôle de sa jeune carrière et il en tirera un très beau parti. Voici une Juliette de 14 ans comme l'a voulu Shakespeare : c'est Hélène Loiselle, qui prêtera au rôle des accents d'une grande sincérité, de beaux moyens. Et puis une révélation : la nourrice de Mme Lucie de Vienne Blanc. On sait comme il est difficile de rire en scène, de ce rire vrai, de gorge et du visage et de tout le corps qui sonne juste. Voici bien, avec cette artiste de grand talent, un modèle du genre, comme d'ailleurs pour toute son interprétation. Yves Létourneau en un Mercutio massif manquant d'iro-

nie, Jacques Létourneau, qui a toute la présence qu'exige Benvolio, Guy Hoffmann, qui a retrouvé son sérieux pour Capulet, Huguette Benfante, noble et de voix splendide en Dame Capulet, François Lavigne, excellent Montaigu, Aimé Major, Gaétan Labrèche, Gabriel Gascon, Lionel Villeneuve, Marcelle David, Colette Courtois composent alors à ses jours les plus brillants l'équipe des Compagnons, avec Renée David, Madeleine Langlois, Madeleine Lévesque, Paule Bayard, Carmen Tremblay, Marie Fitzgerald, Suzanne Rivard, Thérèse David, Huguette Viel, Paul Blouin, celui-ci aussi à l'aise sur les scènes anglaises que françaises, André Payette, Claude Lévesque, Robert Rivard, Yves Cousineau, Raymond Fafard, Jean Dion, Laurent Lévesque, André Bellemare, Jean Daignault, Guy Godin, Marcel Houle, Céline Dussault et Lise Ouimet. *Le Voyage de M. Perrichon,* où Guy Hoffmann se montre en train d'acquérir toute sa rondeur savoureuse et Yves Létourneau articule son commandant comme un maître-marionnettiste ; et *La Première Légion,* avec Jacques Auger, René-Salvator Catta, Jean-Paul Fugère et Aimé Major en vedette, complètent cette grande saison des Compagnons.

Au Rideau Vert, c'est Henri Norbert qui met en scène dans un décor de Jac Pell *Trois Garçons, Une Fille,* avec la troupe pleine d'allant que constituent Mimi d'Esté et Marjolaine Hébert, Roger Garceau, Jean Duceppe et Jean Daigle ; *Neiges* comporte une très belle rentrée d'Antoinette Giroux, d'Yvette Brind'Amour, ainsi qu'une remarquable composition de Michelle Tisseyre, qui a d'ailleurs fait son apprentissage sur nos scènes de langue anglaise, et une interprétation pleine de fantaisie de Roger Garceau ; puis c'est la création de *Maire et Martyr,* une pièce présentée sous le titre *Saint-Innocent* au nom d'Annie Dubreuil, que l'on disait franco-américaine, au concours des Amis de l'Art. Son auteur et metteur en scène est, en réalité, Loic LeGouriadec (Paul Gury), et la pièce créée ici avec un demi-succès par Roger Garceau, Gaston Dauriac, José Rettino, Paul Gury, Pierre Durand, J.-R. Coutlée, André Roche, Roland d'Amour, Raymond Lévesque, Emile Genest, Olivier Gouin, Paul Berval, Jean Daigle, Yvette Brind'Amour,

Michelle Tisseyre, Denise Proulx et Laure Comtois, sera tout de même jouée à Paris quelques années plus tard. C'est une satire amusante sur la vie politique au village.

Henri Norbert, ayant constitué sa propre troupe, le Trait d'Union, s'est installé à la salle paroissiale St-Alphonse d'Youville pour y donner d'abord *La Dernière Flamme,* d'Antoinette Grisé-Dorion et de Paul La Rivière, puis un *Britannicus* très intéressant. Dans une mise en scène handicapée par le plateau, Henri Norbert campe un Néron cruellement ironique, Julien Bessette donne à Britannicus une belle tenue et un débit sensible, Michelle Tisseyre ne peut dompter Agrippine et Béatrice Picard fait preuve en Junie de dons prometteurs.

La Compagnie du Masque, en plus du *Mariage Forcé* et de *l'Amour Médecin,* que jouent entre autres Fernand Doré, André Loiseau, Charlotte Boisjoly-Doré, Gérard Poirier, Jacques Galipeau, Guy Godin, Jacques Dupire, Colette Godard, Denise Marsan et Françoise Graton, risque la même semaine une nouveauté : *l'Antigone* de Cocteau, dont Raymond Guérin loue en partie la mise en scène et l'interprétation.

Depuis plusieurs saisons nos directeurs de spectacles négligent la comédie, oubliant que le divertissement pur et simple a sa place à l'affiche et reste toujours au goût du public. Henri Poitras fonde son Théâtre du Rire, qui durant quelques saisons obtiendra un certain succès au Monument National avec *La Sonnette d'Alarme, Le Doyen des Enfants de Chœur, La Fleur d'Oranger,* etc.

C'est à une entreprise bien ambitieuse que se livre Mario Duliani alors que, regroupant autour de lui d'anciens interprètes et artisans du M. R. T. français, il loue le théâtre His Majesty's pour y donner *La Folle de Chaillot,* un défi à tout metteur en scène avec ses 65 personnages, ses 50 rôles parlés, ses costumes d'une autre époque, l'ambiance spéciale exigée par Giraudoux. On s'incline devant le talent, l'allure, le langage de Denise Pelletier, qui aborde là un rôle-titre redoutable pour n'importe quelle actrice ; Ginette Letondal, sachant dégager cette poésie plus proche de nous qui donne tant de charme à son couplet d'amour ; Janine Sutto, très intéressante en Folle

de Passy, Gaétane Laniel et Yvette Thuot. Mais, malgré le soin extrême apporté à servir Giraudoux, sa virtuosité fait défaut : la mise en scène est trop lente et manque de variété de tempos entre des scènes rapides, enlevées, très animées. Mais il y a peu de monde à ces représentations, comme à celles qui suivent du *Pygmalion* de Shaw (version Hamon), où Janine Sutto est excellente, avec à ses côtés Jean-Louis Roux, Paul Guèvremont, Jean Duceppe.

Au M.R.T., dont 1950 marque le 21e anniversaire de fondation, la direction présente deux œuvres françaises, *l'Antigone* d'Anouilh, où Yvette Brind'Amour nous fait la surprise de jouer dans un très bel anglais, et *La Machine Infernale* de Cocteau, dont l'Oedipe est incarné de magistrale façon par Christopher Plummer. En juillet, le Canadian Art Theatre dote Montréal de son premier théâtre d'été permanent en s'installant au Mountain Playhouse sous la direction de Joy Thompson. La Société des Festivals, en plus de *Cymbeline,* dont Théodore Komisarjewsky dirige la mise en scène, offre à St-Laurent *L'Arlésienne,* dont les premiers rôles sont joués par Jean-Louis Roux, Michelle Tisseyre, Jean-Louis Paris, Janine Sutto, François Lavigne et Guy Hoffmann.

Au Festival national, le Père Legault, indigné de l'attitude burlesque du juge des concours régionaux, Maxwell Wray, déclare : « Le Festival voulu par Lord Bessborough a cessé de représenter un standard de théâtre canadien » et crée une révolution qui a presque l'ampleur de celles d'Amérique du Sud en réclamant à son tour une représentation plus adéquate de l'élément français du pays et un jury plutôt qu'un seul juge pour apprécier les spectacles. A Montréal, des prix d'interprétation sont attribués à Guy Hoffmann, Yvette Thuot, Raymond David et Renée David. A Calgary, le Cercle Molière de St-Boniface, dont le seul concurrent est le Conservatoire de Québec, est proclamé avec *l'Avare* le meilleur groupe de langue française, tandis que le trophée Bessborough va au Belmont Theatre de Toronto.

On a pu oublier que, sous le nom de Théâtre d'Essai de Montréal, le futur Théâtre du Nouveau Monde débuta devant

le public par deux pièces d'auteurs canadiens : d'abord *Un Fils à Tuer,* puis le 20 février 1951 au Gesù encore, la comédie romantique en deux tableaux et un prologue de Jean-Louis Roux, *Rose Latulippe.* Cette Rose appartient à la légende : c'est une jeune fille, belle, riche, amoureuse, noble et oisive que poursuivent de leurs assiduités des jeunes gens qui ont noms, comme par hasard, Lamoureux, Leriche, Lenoble, Lebeau et Loisif. Elle n'en veut pas, et l'auteur veut nous faire croire qu'elle est possédée du diable, alors qu'elle semble surtout ne pas savoir ce qu'elle veut. Mais survient L'Inconnu, le Diable en personne, qui plaît à Rose. Elle danse avec lui à en perdre le souffle et la tête, et le Diable, heureux de sa conquête, disparaît dans les flammes avec elle. La maison y passe aussi, du reste. La pièce et la mise en scène comportent des scènes très réussies, d'un dialogue bien écrit, d'une illustration bien conçue, et pourtant cette pièce, qui est courte, paraît affreusement longue. On y voit Robert Gadouas, Noël Gauvin, Claude Chénard, l'auteur, Jean-Pierre Masson, Gilles Pelletier, Roger Garceau, Jean Duceppe, Jean-Louis Paris, Thérèse Cadorette et Jean Coutu.

Le 6 juillet, Jean Gascon, rentrant de Paris, annonce en conférence de presse la fondation du Théâtre du Nouveau Monde, qui débutera au Gesù le 9 octobre avec *L'Avare.* Metteur en scène et interprète d'Harpagon, Jean Gascon s'est entouré de Jean-Louis Roux, Jean-Louis Paris, Gabriel Gascon, Georges Groulx, Guy Hoffmann, Robert Gadouas, Daniel Dupont (Eloi de Grandmont), Janine Sutto, Ginette Letondal, Denise Pelletier et Berthe Sareau, la plupart d'entre eux devant constituer le noyau permanent du T.N.M. La qualité d'ensemble du spectacle n'est pas soutenue tout au long, mais on loue l'homogénéité de cette jeune troupe, la qualité de sa diction et de son débit. Voilà du bon et beau langage 17e, de la tenue, du costume bien porté, de l'intelligence dans le texte et dans le jeu. En novembre, *Un Inspecteur vous Demande,* de Priestley, sonne drôlement en traduction pour quiconque a l'habitude des pièces anglaises et américaines jouées dans le texte original, d'où l'on déduit que le T.N.M. doit nettement s'orienter vers le répertoire de langue française.

Le second événement en importance, pour cette année 1951, est la reprise des grandes tournées françaises destinées à la fois au Canada : Québec, Montréal, Ottawa, Toronto, et aux Etats-Unis : New York, Boston, parfois même Washington. L'impresario Nicholas de Koudriavtzeff, de Canadian Concerts and Artists, après s'être occupé de musique, aborde le théâtre en collaboration avec France-Film pour nous présenter sur la scène du théâtre His Majesty's la Compagnie Louis Jouvet dans *L'Ecole des Femmes,* du 7 au 11 mars. Et Molière, grâce à Jouvet — enfin parmi nous ! — Jouvet, grâce à Molière, font notre enchantement, avec une troupe composée de Jean Richard, Léo Lapara, Fernand-René, Monique Mélinand, Dominique Blanchar, Michel Etcheverry, René Besson, Georges Riquier et Pierre Renoir, dans le décor et les costumes de Christian Bérard. C'est, en bref, du théâtre français comme on en réclame, celui dont Lucien Dubech disait, parlant du succès de la Comédie-Française à Londres : « Il faut soigner sa tenue, c'est alors partie gagnée... » A M. de Koudriavtzeff, à son sens artistique, on devra par la suite la plupart des manifestations d'envergure que nous réserve le théâtre étranger, ainsi que la visite des plus importantes troupes de ballet.

Le 30 janvier au Gesù, la Compagnie du Masque crée *Le Choix,* de Paul Toupin, écrivain canadien nouveau venu à la scène. Le choix, c'est celui que doit faire une mère entre ses deux fils lorsqu'un commandant allemand exige, sous l'occupation, un otage. Paul Toupin a voulu être, dès sa première pièce, notre auteur classique de théâtre, aussi bien par la conduite de l'action, par le dialogue, par le style, que par son manque absolu de concessions au public : action nette et pleine d'économie, dialogue sans bavure, style sobre et toujours de haute tenue littéraire. Mais il est bien imprudent de pousser trop loin ce souci d'ascétisme, de se priver de parti pris de tous les atouts qui, au théâtre, peuvent assurer le succès d'une pièce, surtout de metteur en scène et d'acteurs expérimentés. Cela peut mener à l'anémie, comme on peut le constater au théâtre du Gesù.

Les Compagnons ont un faible début de saison dans *Les*

Irascibles et la *Locandiera.* On sent la troupe un peu en désarroi, mais elle se reprend avec *Notre Petite Ville* et, pour l'ouverture de sa quinzième saison, avec le *Henri IV* de Pirandello, qui met bien en valeur les ressources dont elle dispose encore, après avoir été déplorablement démembrée de saison en saison. Le 1er acte, grâce surtout à l'interprétation magistrale qu'en donne Paul Dupuis dans le rôle-titre, mais aussi à la tenue des autres interprètes, notamment Jacques Auger et Jean Coutu, et à la qualité de la présentation scénique, grâce aussi à l'impression profonde créée dans une salle remplie, peut faire croire qu'on assistera à un spectacle sans faiblesse. Mais Pirandello a le don d'épuiser vite ses interprètes...

Le Rideau Vert s'attaque à l'*Ondine* de Giraudoux dans des décors de Marcel Gérin-Lajoie et donne *Sincèrement,* où le texte de Michel Duran est épuré par la censure du Gesù ; la Compagnie du Demi-Siècle, fondée par Robert Gadouas et Jean Hamelin et pour qui le demi-siècle deviendra une demi-saison, fait un excellent début avec *Amour et Piano* ainsi que *Poil-de-Carotte,* où François Rozet et Robert Gadouas, entourés de Jean-Louis Paris, Marthe Thiéry et Monique Chentrier, donnent au texte toute sa signification ; au National et au Canadien, on assiste à de nouvelles tentatives de théâtre populaire ramenant à l'affiche *Mon Homme* et *La Porteuse de Pain ;* au Gayety, essai de comédie anglaise avec des vedettes de Hollywood comme Mickey Rooney et Eleanor Parker, qui cependant n'attirent pas le public ; au Majesty's, se détachent de la série de spectacles *The Rose Tattoo,* dans une mise en scène aussi adroite que celle de *Mister Roberts,* une comédie au dialogue savoureux, enfin un régal exceptionnel grâce à Charles Laughton, Charles Boyer, Agnes Moorehead et Sir Cedric Hardwicke : une lecture, évidemment fort animée, du 3e acte de *Man and Superman,* ce chef-d'œuvre satirique de Shaw connu sous le titre de *Don Juan in Hell.*

Des incidents encore une fois se produisent au concours régional du Festival dramatique, mais dont cette fois le juge, Robert Newton, n'est pas responsable. Deux troupes sont désignées pour représenter la région ouest du Québec aux finales

de London : les Compagnons dans *Les Gueux au Paradis* et le Nouveau M.R.T. français dans *Ames Captives,* d'Yvette Naubert, la première parce qu'elle a présenté le meilleur spectacle et la seconde, la meilleure pièce canadienne de la semaine.

Mais le problème de trouver des fonds pour que la métropole du Canada soit représentée à cette manifestation qui attire des troupes de tout le pays doit encore être résolu. De plus, la direction du Festival a adopté une nouvelle formule : chaque région doit fournir désormais un spectacle qui puisse remplir toute une soirée. C'est l'interdiction, aux finales, de la pièce en un acte. Le M.R.T. va tenter une double solution : redonner *Ames Captives* en soirée-bénéfice dont les fonds permettront à la troupe de faire le voyage et lui adjoindre une autre pièce en complément de programme. A cette intention, (Mme) Jean Desprez écrit une *Anne de Boleyn,* « loufoquerie montréalaise », qu'elle offre au M.R.T. en plus d'obtenir le concours bénévole de onze interprètes : Juliette Huot, Amanda Alarie, Denyse St-Pierre, Michelle Tisseyre, Gaston Dauriac, Denis Drouin, Roger Garceau, Gilles Pelletier, Paul Colbert, Henri Poitras et J.-R. Tremblay. Mais l'auteur d'*Ames Captives,* alléguant qu'une de ses interprètes a été remplacée sans son consentement, retire sa pièce, de sorte que Hélène Loiselle, Huguette Benfante, Bertrand Gagnon, Gaétan Labrèche et M. Marisseau se trouvent empêchés d'aller la jouer à London. La pièce, pourtant, nous révèle un auteur d'une intuition sûre pour le dramatique, la mise en scène est un tour de force de Mario Duliani, l'interprétation, notamment de la part de Béatrice Picard et de Huguette Benfante, est extrêmement attachante. Béatrice Picard est d'ailleurs proclamée la meilleure interprète du concours, en compagnie de Guy Hoffmann, l'incomparable Boule des *Gueux au Paradis,* et, pour les seconds emplois, de Ginette Letondal et d'Aimé Major. Des finales, auxquelles participent également les Compagnons de Notre-Dame (de Trois-Rivières), les Compagnons du Père Legault sortent vainqueurs, l'un d'entre eux, Jean Coutu, obtenant de plus un prix d'interprétation.

La partie théâtrale du Festival de Montréal comporte à l'été

une charmante féerie en trois actes de Michel Lourdel-Paul Clos (le R.P. Houle) : *Le Réveil de la Belle au Bois,* pour laquelle Robert Prévost a conçu des décors et des costumes dignes d'illustrer un album où l'on retrouverait, comme dans le spectacle, *Arlequin, Barbe-Bleue, le Prince Charmant, le Chat Botté, Carabosse,* etc., dont les incarnations par Georges Groulx, Hélène Loiselle, Denise Pelletier, Charlotte Boisjoly, Jean-Louis Roux et Huguette Benfante sont enlevées avec brio.

C'est tout au début de 1951 que Gratien Gélinas tente sa chance à Chicago et à New York avec *Ti-Coq,* en anglais. Mais le problème moral du bâtard touche peu le public américain, l'interprétation par des acteurs peu habitués à parler l'anglais le déroute, et l'auteur devra se consoler avec le succès qu'obtiendra encore sa pièce à Toronto et à Montréal, devant un public anglophone qui le connaît déjà en personne ou de réputation.

L'année 1952 est celle des désastres : disparition des Compagnons, incendie du théâtre du Montreal Repertory Theatre, relâche pour plusieurs saisons du Rideau Vert, Festival dramatique national acculé à la banqueroute.

Les Compagnons se manifestent pour les dernières fois avec d'abord des *Noces de Sang* bien anodines, mais où le talent de Marthe Thiéry, Charlotte Boisjoly, Paul Dupuis, Estelle Mauffette, Françoise Faucher, Julien Bessette, Lionel Villeneuve et Madeleine Langlois n'est pas en cause ; puis un grand *Federigo* mis en scène et joué par Jean Coutu, en des décors et des costumes qui consacrent définitivement Robert Prévost comme décorateur. En août, on annonce que le Théâtre des Compagnons n'est plus. C'est le crépuscule d'un théâtre, c'est le crépuscule de tout le théâtre montréalais, car on peut difficilement se payer le luxe de voir disparaître une scène de cet ordre dans une ville où l'art dramatique en compte si peu. Le Père Legault aura fait un beau rêve ; il aura été vaincu finalement par les conditions matérielles dans lesquelles doit se débattre le théâtre chez nous, conditions telles qu'elles ne permettent pas la moindre marge d'erreur sans mener directement au désastre. Ancien temple protestant, le théâtre des Compagnons aura en

tout cas accompli une conversion : il deviendra église catholique...

Le Festival surmonte sa crise en attendant que la distillerie Calvert lui assure une commandite permanente. En concours régional, Pierre Lefèvre signale les mérites de La Jeune Scène, troupe que dirigent Robert Rivard et Marcel Dubé, dans un acte de ce dernier, *L'Autre Côté du Mur ;* du décorateur Claude Dupuis pour l'acte de Marc Pilon *Dieppe,* joué par le Trait d'Union ; de Robert et Suzanne Rivard, Normand Leroux et Thérèse Lépine comme interprètes. En vertu de la nouvelle commandite acceptée par la direction du Festival aux finales de St-Jean, N.-B., le concours annuel fera éventuellement plus large la part aux auteurs de théâtre, après s'être trop longtemps préoccupé seulement des acteurs. Ceux-ci seront désormais recrutés aussi bien parmi les professionnels que chez les amateurs, sans donner encore lieu à de puériles contestations.

Mais il n'y a pas que des désastres. On assiste au Gesù, le 27 mars, à la création d'une nouvelle pièce de Paul Toupin, un *Brutus* mis en scène par Pierre Dagenais. César domine toute la pièce, même lorsqu'il n'est pas en scène. Mais l'auteur a voulu s'attacher au cas de Brutus, et c'est dans la *Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde que l'on pourrait trouver le thème de l'œuvre, en ce passage significatif : « Pourtant chacun tue ce qu'il aime, et qu'on le sache : les uns le font avec un regard de haine, d'autres avec des paroles caressantes, le lâche avec un baiser, l'homme brave avec une épée. » Sujet puisé dans l'antiquité, langage de théâtre classique, caractères étudiés en profondeur, particulièrement celui de César, c'est au théâtre canadien un lyrisme neuf dans un répertoire qui s'est rarement élevé si haut. Que par ailleurs des décors étonnants de Robert LaPalme, une interprétation superbe de Gilles Pelletier en César, une mise en scène souvent inspirée, notamment aux 1er et 3e actes, de Pierre Dagenais soient dignes de cette tragédie, cela ne peut qu'ajouter à la vive satisfaction que nous procure pour une bonne part le spectacle.

Le Théâtre du Nouveau Monde, devenu notre grande troupe, jouant à Montréal sur la scène du Gesù, à Québec sur

celle du Palais Montcalm, amplifie peu à peu ses moyens d'action et s'affirme comme un groupement capable de passer avec aisance d'un genre à l'autre. A preuve, son répertoire : *Célimare le Bien-Aimé,* dont Jean Gascon fait un spectacle d'époque fort plaisant ; *Maître après Dieu,* dans une mise en scène de Jean Dalmain, qui y fait débuter de jeunes comédiens comme Guy Godin et Victor Désy et obtient de tous ses interprètes un sens de la discipline que souligne particulièrement Maurice Blain dans une de ses critiques ; *La Nuit du 16 janvier,* où le T.N.M. atteint, pour s'y maintenir presque constamment par la suite, le niveau professionnel ; et *Le Corsaire,* de réalisation inégale, mais où Jean Hamelin signale la belle rentrée d'Antoinette Giroux, ainsi que celle de Jean-Paul Dugas, « révélation de la soirée », à la suite d'un séjour d'études à Paris.

Le metteur en scène estonien Marist rassemble une troupe pour *Voulez-vous jouer avec Moâ ?,* et c'est à la fois la plus belle et la moins convaincante démonstration d'athlétisme transposé au théâtre. Au Festival de Montréal, que préside Paul Gouin comme successeur de Mme Athanase David, le *Beethoven* de René Fauchois n'a que le sort auquel cette pièce en faux vers s'expose et une *Légende aux Etoiles* de Paul Clos, inspirée de notre folklore, mérite mieux que la confuse présentation qui en compromet le succès.

A la suite de Jouvet, c'est la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault que sur la scène du Majesty's, en octobre, on voit débuter triomphalement dans *Les Fausses Confidences* et *Les Fourberies de Scapin.* La troupe comprend Jean Desailly, Pierre Bertin, Marie-Hélène Dasté, Jean-Pierre Granval, Simone Valère, Régis Outin, Jean-François Calvé, Jacques Galland, Charles Mahieu, Gabriel Cattand, Jean Juillard, Elina Labourdette, Anne Carrère, Jacques Dacqmine, Jean-Claude Michel, Serge Perrault, Pierre Sonnier, et le *Hamlet* de Gide-Shakespeare (et non vice versa), *La Répétition ou L'Amour Puni* ainsi que *l'Amphitryon* de Molière sont suivis d'une Soirée d'adieu, avec poèmes, chansons et pantomimes, qui met fin à la visite comme elle avait commencé, en beauté.

L'année comporte aussi ses curiosités : un *Tartuffe* joué en

anglais sous la direction de Guy Beaulne ; le *Cocktail Party* d'Eliot entre *The Constant Wife* avec Katharine Cornell et *Jane* avec Edna Best ; Cornelia Otis Skinner dans ses incarnations de quatorze personnages ; celles d'une bonne pièce mal jouée, la *Candida* de Shaw avec Olivia de Havilland, et d'une mauvaise pièce bien jouée, *State of Affairs* de Louis Verneuil.

Chez les jeunes, c'est la révélation ou la confirmation de talents réels pour la comédie aux auditions de fin d'année : notamment Armand Conte, Janine Mignolet, Monique Miller, Denise Dubreuil, Raymond Fafard, René Saint-Pierre, Victor Désy, Marthe Mercure, Micheline Gérin et Simone Laflamme, tandis que dans la région Ottawa-Hull deux petites compagnies font leur début : les Dévots de la Rampe et la Troupe du Pont-Neuf, que dirigent respectivement Pierre Patry et Jean Belleau selon la formule du théâtre-école.

Ce n'est ni dans la métropole du Canada ni dans sa Ville-Reine de Toronto que naît et se matérialise l'idée d'un Festival Shakespeare annuel pouvant rivaliser avec les plus prestigieuses manifestations du genre, mais à Stratford (Ontario), ville de 18,000 âmes que l'esprit entreprenant de Tom Patterson galvanise si bien que, dès cet été 1953, on y accourt de toutes les parties du pays et même des Etats-Unis, pour assister dans un théâtre-tente temporaire aux représentations de *Richard III* et de *All's Well that Ends Well,* avec Alec Guinness, Irene Worth et Douglas Campbell entourés d'acteurs canadiens, sous la direction de Tyrone Guthrie.

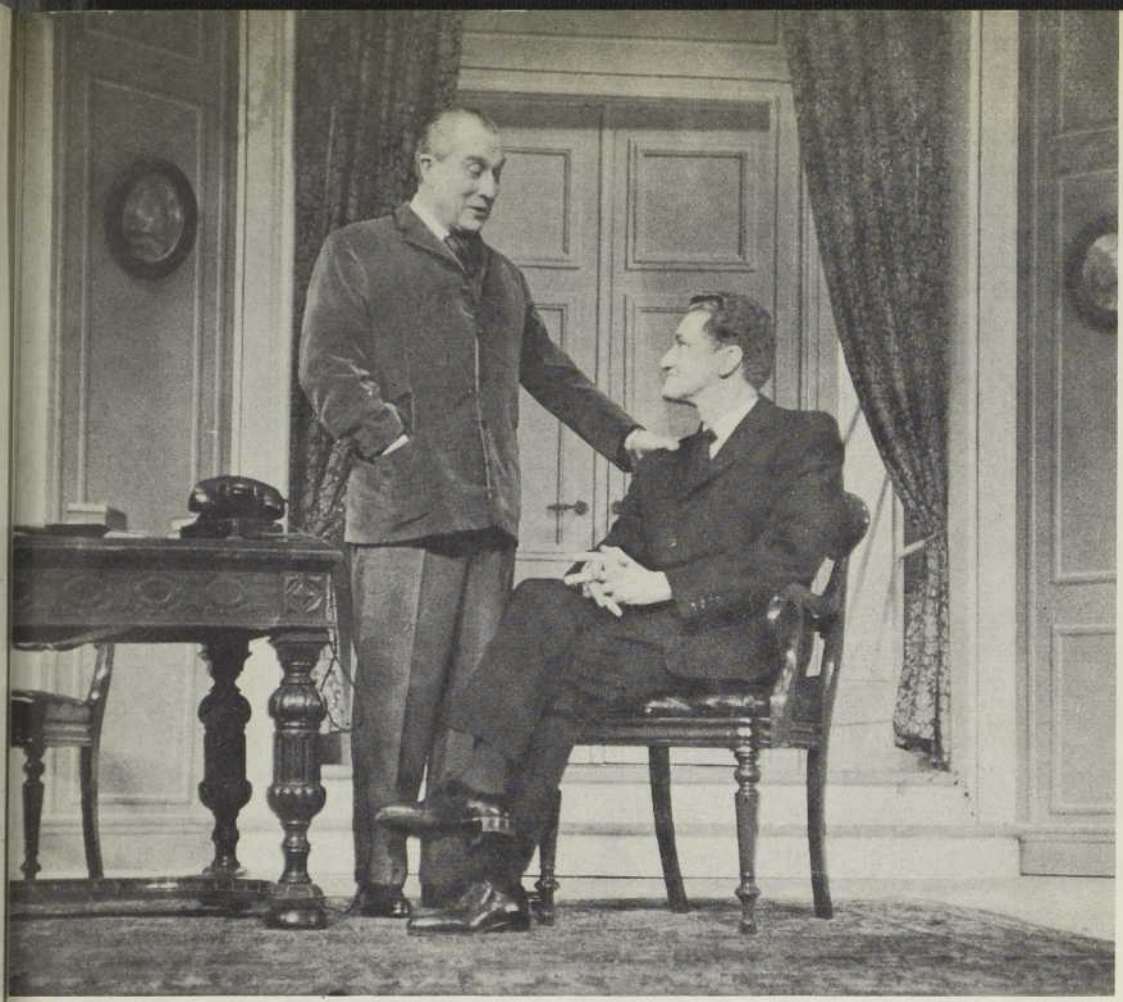
On reconnaîtra de plus en plus au Festival national le mérite de donner occasion à des auteurs et des acteurs débutants de faire connaître leurs dons. Marcel Dubé, de qui on dit déjà à propos de l'acte *L'Autre Côté du Mur* qu'un nouvel auteur dramatique est né, confirme ce jugement avec sa pièce en trois actes *Zone,* qui remporte les premiers prix au concours régional et aux épreuves finales tenues à Victoria, C.-B. Deux de ses interprètes de La Jeune Scène, Monique Miller et l'acteur-chansonnier Raymond Lévesque, sont au palmarès montréalais, et Robert Rivard, aussi pour son rôle de *Zone,* l'est à celui de Victoria. *Le Tartuffe* en anglais vaut un autre trophée au studio

du M.R.T. ; les Balladins obtiennent celui de la pièce en un acte pour *Le Petit-Duc du Grand-Duché,* de Richard Pérusse et Guy Sanche, au concours régional dont le juge, John Allen, qualifie *Zone* de petit chef-d'œuvre, tout en y regrettant une tendance au romantisme. Deux autres pièces d'auteurs français retiennent l'attention de Pierre Lefèvre aux finales : *The Madwoman of Chaillot* du Little Theatre d'Ottawa et *Le Bourgeois Gentilhomme,* que jouent les étudiants de l'Université de St-Joseph, N.-B.

Zone est jusqu'ici la meilleure réussite de Marcel Dubé, qui n'a certes pas dit encore son dernier mot. Il y présente des jeunes gens de faubourg qui se sont formés en bande pour pratiquer la contrebande de cigarettes entre les Etats-Unis et le Canada. Un douanier est tué, le chef se rend compte du désarroi de ses séides. Le 2e acte, fait de l'interrogatoire des policiers, rappelle des scènes de films dénonçant le nazisme. Au 3e acte, le chef Tarzan s'est échappé et retrouve Ciboulette. Mais il a perdu son aplomb, lui aussi, il va se livrer à la police. Un dénouement imprévu intervient, et sur son cadavre Ciboulette, pour qui Tarzan est demeuré jusque-là insaisissable, se résignera avec une sorte de fierté : — Il n'y avait que sa mort qui pouvait être à moi... »

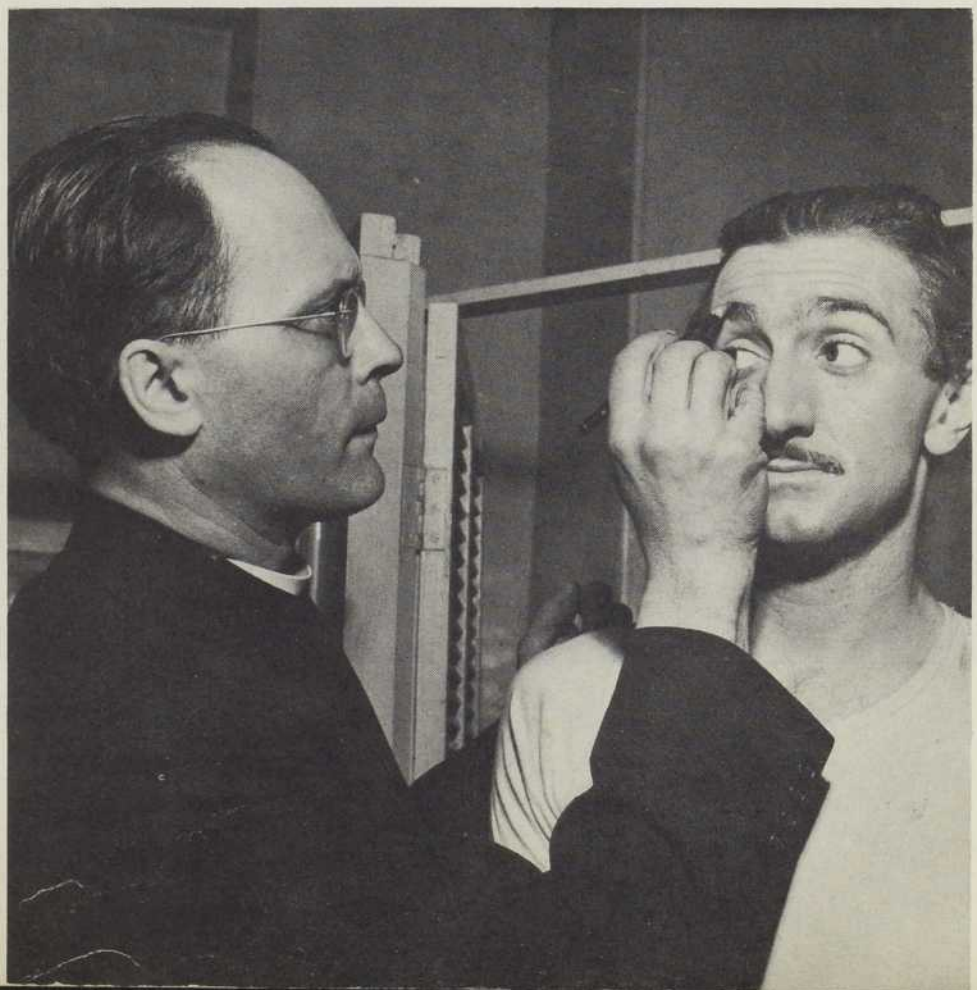
Le don de créer une atmosphère, de faire parler ses personnages dans un langage vrai et concis, de développer en crescendo une action dramatique, fait dire à Rodolphe de Repentigny : « On reconnaît en maints endroits qui sont les maîtres de Dubé dans le théâtre contemporain, mais ce n'est pas là un grief. L'essentiel est qu'il ait réussi à présenter une tranche de la vie de notre époque, avec sa jeunesse tourmentée, à la recherche à la fois d'une stabilité de vie et d'une image attachante d'elle-même. » Aussi cette étude « d'enfants désemparés par la justice des grandes personnes » obtient-elle un grand succès lorsque Paul L'Anglais, président du Comité régional du Festival, en organise une série de représentations à l'ex-théâtre des Compagnons.

Le Théâtre du Nouveau Monde, qui n'est pourtant né qu'en octobre 1951, n'en est pas moins la première troupe



Au Théâtre du Nouveau Monde : dans *Mon Père avait Raison,* François Rozet, Jean Gascon, directeur de la troupe. (Photo : Henri Paul)

Le R.P. Emile Legault, C.S.C., revisant le maquillage de Georges Groulx.



Pierre Dagenais (L'Equipe)

Yvette Brind'Amour (Le Rideau Vert)

(Le Théâtre-Club)

Monique Lepage

Jacques Létourneau

canadienne à donner le *Tartuffe* de Molière, le 16 janvier 1953, au Gesù... Bon signe pour les classiques : *L'Avare* et *Tartuffe* sont les œuvres qui rapportent au T.N.M. ses meilleures recettes, en 26 représentations pour la première, 39 pour la seconde. Comme il l'était chez les Compagnons, Molière est chez lui au T.N.M. ; on l'y sent aimé et compris. *La Cuisine des Anges* permet à Husson d'être le seul auteur à représenter au répertoire du T.N.M. cette année-là le théâtre français d'aujourd'hui. On y rit heureusement beaucoup, mais sans oublier le malentendu, heureusement passager, qui s'est élevé entre le T.N.M. et la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques. C'est à croire que les manuels de géographie en cours dans les écoles de France, parlant d'*Amérique,* n'établissent pas encore de distinction entre le Canada et les Etats-Unis. On admet bien que la Société, si souvent leurrée, soit soucieuse des intérêts des auteurs qu'elle représente, mais on voudrait aussi qu'elle se montrât plus compréhensive à l'égard du rayonnement de l'art dramatique français dans une province canadienne de langue française. Des accords raisonnables interviendront par la suite, grâce au nouveau représentant de la Société au Canada, Pierre Tisseyre, et certains auteurs particulièrement voraces réduiront leurs prétentions. En attendant le T.N.M. jette son dévolu sur *Philippe et Jonas* d'Irwin Shaw.

Une autre pièce, canadienne celle-là, prend un étrange détour avant de parvenir jusqu'à nous. Elle est écrite, il est vrai, en anglais, et lorsqu'elle prend l'affiche au Majesty's, elle se joue depuis deux ans sur le Broadway new-yorkais. C'est le cas de *The Happy Time,* d'un Canadien-français d'Ottawa, Robert Fontaine, où celui-ci évoque avec attendrissement et adresse les jours de son enfance parmi les personnages pittoresques de la famille Bonnard, que personnifient les Canadian Players d'Oliver Cliff : l'acteur français Roger Dann, Henri Poitras, Michelle Tisseyre, Georges Toupin, Barry Morse et le petit Roger Newman.

Au nombre des souvenirs dignes d'être évoqués, il faut retenir encore : le Jourdain hautement moliéresque de Guy Hoffmann dans un resplendissant *Bourgeois Gentilhomme* mis

en scène par le Père Legault et le *King Lear* dirigé par Pierre Dagenais, pour les spectacles de plein air qu'offre Paul Gouin aux Festivals de Montréal, ainsi que *Jeanne d'Arc au Bûcher,* avec Claude Nollier, au Palais du Commerce; l'étonnante création de Julie Harris dans *I am a Camera ;* les clowneries de Beatrice Lillie et de Reginald Gardiner; Charles Laughton lisant la Bible et Dickens; le modèle de mise en scène de José Ferrer pour *The Fourposter,* que jouent Jessica Tandy et Hume Cronyn; Emlyn Williams réincarnant Dickens conférencier; le Théâtre de Marionnettes de Salzbourg; ainsi que deux spectacles fort agréables de Français et d'Allemands devenus Montréalais: *Ami-Ami* au profit des œuvres de l'Union Nationale Française, avec notamment Mme Geneviève Salbaing et M. Pierre Brassac, et *Simone et la Liberté,* comédie jouée en allemand par Ursula von Arnim, A. von Djabadary et Hermann Rossler.

Sous le patronage du ministère de l'Education de l'Ontario, un Festival-concours réunit des amateurs de langue française de Timmins, Smooth Fall Rocks, Ansonville, Montrock, Iroquois Falls, Noëlville, et à la finale de Sudbury c'est Le Carrefour, de cette ville, qui l'emporte avec *Cantique,* de Félix Leclerc, grâce au talent de mime de Claude Barnwell.

En décembre, le Père Legault forme sa nouvelle troupe des Jongleurs de la Montagne, qu'il présente à la salle des Pèlerins de l'Oratoire dans *Premiers Gestes,* « jeu de l'homme et de Dieu », dont il est l'auteur. Il y fera jouer par la suite à ses apprentis-comédiens, préservés comme aux origines des Compagnons par l'anonymat, du Chancerel, du Ghéon et même *L'Annonce faite à Marie.*

Le premier titre à retenir de l'année 1954, est le *Dom Juan* de Molière, dont on devait voir deux styles de représentation, celui du Théâtre du Nouveau Monde avec Jean Gascon, celui du Théâtre National Populaire avec Jean Vilar. La tentation est forte de se livrer au jeu difficile, et odieux, des comparaisons. Le fait même de pouvoir établir un parallèle entre les deux troupes constitue déjà pour celle qui joue au Gesù un éloge peu banal.

C'est en janvier 1954 que le Théâtre-Club fait ses premières

armes avec *Beau Sang,* que suivront *Sébastien* et *Virage Dangereux.* Cette troupe dirigée par Monique Lepage et Jacques Létourneau s'affirme dès son premier spectacle par un travail consciencieux et le goût de la nouveauté en fait de répertoire.

Un concours en interprétation dramatique organisé par les Amis de l'Art a pour lauréate une jeune fille de St-Jean, Marguerite Campbell, au véritable tempérament d'ingénue, le second prix étant partagé entre Francine Montpetit et Gilles Rochette. En mars, on reçoit la visite de la troupe des Comédiens de Québec avec *L'Héritière,* pièce assez lourde mais fort bien jouée.

Deux créations de pièces d'auteurs canadiens, *Une Nuit d'Amour* d'André Langevin et *La Fontaine de Paris* d'Eloi de Grandmont, la première montée trop précipitamment, la seconde offrant un certain attrait mais sans grande originalité, ont lieu en mars au T.N.M., qui inaugure en mai une série de spectacles en langue anglaise avec *Come Back Little Sheba* sous la direction de Rupert Caplan. Au concours du Festival national on assiste à la création du *Roi David,* de Jean Filiatrault, qui vaut au nouveau dramaturge les deux grands trophées, aux épreuves régionales et finales.

Le T.N.M. offre, au Festival de Montréal, une Soirée Molière remarquable de mouvement et de verve ; le Quintette Dramatique de Jan Doat, Martha Vérone, Gilles Pelletier, Henri Norbert et Ginette Letondal fait, avec *Andromaque,* un début sans lendemain ; la troupe noire de *Porgy and Bess* donne au Majesty's un exemple extraordinaire de théâtre réaliste, et c'est la visite de l'Old Vic avec une version cycloramique du *Songe d'une Nuit d'Eté* dont les vedettes sont Moira Shearer, Robert Helpmann et Stanley Holloway.

La troupe du T.N.P. est composée de Jean Vilar, Silvia Monfort, Gérard Philipe, Monique Chaumette, Jean Deschamps, Roger Mollien, Georges Wilson, Georges Riquier, Zanie Campan, Christiane Minazzoli, Jean-Pierre Darras, Philippe Noiret, Daniel Sorano, Coussonneau, André Schlesser, Jean-Paul Moulinot, Laurence Constant, Mona-Dol, Lucien Arnaud, Jacques LeMarquet, Georges Lycan, Jean-Jacques de

Kerday, Yves Gasc et du jeune comédien canadien Guy Provost. Les représentations du *Cid,* de *Don Juan,* de *L'Avare* et de *Ruy Blas* font salle comble au St-Denis, où Gérard Philipe met en extase ses admirateurs de cinéma tout en n'impressionnant guère ceux qui connaissent davantage *Le Cid ;* tandis que la Chimène si présente de Silvia Monfort, le Roi superbe et le brillant Don Juan de Jean Vilar, le Ruy Blas pour lequel Gérard Philipe a retrouvé une certaine assurance, Jean Deschamps et Georges Wilson dans tous leurs rôles assurent à la tournée un très vif succès.

Le Dom (sic) *Juan* du Théâtre du Nouveau Monde n'est pas moins réussi, avec Jean Gascon dans le rôle-titre, un très drôle Jean Dalmain en Sganarelle, deux délicieuses paysannes en Monique Joly et Janine Mignolet, ainsi qu'un Pierrot de Marc Favreau intelligemment composé. *Les Hussards, Monserrat* en anglais, les trois farces de Molière, *Le Mariage Forcé, Sganarelle* et *La Jalousie du Barbouillé,* enlevées avec un brio extraordinaire pour le Festival de Montréal dans les jardins de l'Ermitage, encadrent les représentations du lever de rideau *La Fontaine de Paris,* dont la mise en scène ne rejoint pas la fantaisie du texte, et du drame en trois actes *Une Nuit d'Amour,* qui vaut aussi mieux que sa présentation.

André Langevin vient au théâtre après avoir été consacré comme romancier avec *Evadé de la Nuit* et *Poussière sur la Ville.* On attend beaucoup de lui, et il ne nous déçoit pas tellement en abordant pour la première fois la scène. Son habileté à créer une atmosphère est encore ici manifeste. Au lever du rideau, nous sommes dans une masure cernée par la forêt et la neige, au lendemain de la dispersion des Acadiens. On saisit tout de suite combien le malheur a marqué les personnages. Tout de suite aussi on entend un dialogue admirable, dans cette langue drue, précise qu'exige le théâtre. Ce 1er acte expose le conflit qui va se développer de façon nette et claire. Il y a là Yves, fils d'un seigneur tué devant lui par les Anglais, Mathieu, qui assure l'existence des exilés par ses braconnages, Marie et son père. Mathieu, homme pratique, reproche à Yves, un rêveur, de s'être conduit en lâche lors de l'assassinat de son

père. Marie, petite villageoise que Mathieu veut épouser, a toujours admiré de loin le fils du seigneur, et Yves découvre qu'ils s'aiment... Mais survient le nouveau commandant du village, le major Wilson, en qui Yves et Mathieu reconnaissent l'assassin d'Acadie. Le destin d'Yves est tout tracé. Mais le conflit entre Yves et Mathieu se complique maintenant de la présence de Marie entre eux, et les 2e et 3e actes le rendront de plus en plus aigu, dans une progression dramatique fort bien menée.

L'autre création importante de l'année, *Le Roi David,* a plus de retentissement, puisque le trophée Calvert du Festival la signale à tout le pays. Le romancier de *Terre Stérile,* Jean Filiatrault, « a basé son œuvre, informe la P.C.f., sur les amours bibliques de David et de Bethsabée. La pièce, écrite en alexandrins, donne lieu à une expérience nouvelle sur le plan de la mise en scène. S'écartant à la fois de la tradition classique de la comédie française et de la conception réaliste du théâtre moderne, la mise en scène très austère de Henri Norbert donne aux acteurs la mission intégrale de transmettre au public les sentiments et l'action. Cette mise en scène, exempte de tout artifice, immobilise en grande partie le mouvement scénique au profit de la voix et des expressions de visage qui, alors, retrouvent une importance primordiale. »

C'est ainsi que l'existence de dramaturges canadiens s'impose de plus en plus aux yeux des directeurs du Festival, qui finissent par comprendre que l'acteur ne suffit pas à créer un art dramatique national. *Le Roi David* est couronné de lauriers : à Montréal, trophée du meilleur spectacle pour sa troupe, La Nouvelle Equipe, prix d'interprétation à Yolande Roy et Gilles Pelletier, prix de mise en scène à Henri Norbert ; à Hamilton, trophée national pour l'auteur, le metteur en scène, Gilles Pelletier et la troupe offrant la meilleure pièce canadienne. Aux concours régionaux, Graham Suter accorde aussi des distinctions au Grenier de Guy Messier pour l'acte *Les Aventures du Pirate Maboul* et l'une de ses interprètes, Kim Yaroshevskaya ; et à Québec, à Jacques Duchesne comme auteur et interprète de *Monsieur Flontin,* à Jean St-Jacques pour

la mise en scène qu'il en a faite au nom du Théâtre des Remparts, à Pauline Parisot pour son rôle de *Terre Inhumaine.*

Les Comédiens de Québec : Pierre Boucher, Aline Caron, Monique Aubry, Fernande Chouinard, Lise L'Heureux, Pierre Thériault, Lucie Villeneuve, Jean St-Jacques et Denise Vanier, en sont à leur première visite à Montréal lorsqu'ils jouent *L'Héritière (Washington Square)* au Gesù. Mais la troupe existe depuis 1941, avec des éclipses de temps à autre. Elle s'est consacrée d'abord au théâtre universitaire, aux évocations de folklore comme *Madame de Repentigny et sa Manufacture,* de Louvigny de Montigny, s'est regroupée un temps sous le nom de Comédiens de la Nef, puis a abordé le répertoire Molière-Brochet-Chancerel-Ghéon, faisant assez souvent l'étude des pièces sans les jouer, pour le plaisir. C'est un groupe jeune, éminemment sympathique, et lorsqu'il joue *L'Héritière* au Gesù, on applaudit non seulement un bon spectacle mais aussi de sincères serviteurs de l'art dramatique.

La même impression se dégage des premiers spectacles du Théâtre-Club, que l'on sent tout de suite prêt à servir des œuvres de haute tenue, avec tous les risques que cela comporte devant l'obligation de se créer un public d'habitués. *Beau Sang,* que jouent Jacques Létourneau, Monique Lepage, Paul Hébert, Jean-Paul Dugas, avec le concours d'une artiste d'expérience, Antoinette Giroux ; le *Sébastien* de Troyat, dans une mise en scène bien réglée par Jacques Létourneau, avec Jean-Claude Deret et Béatrice Picard bien dans le mouvement, Georges Groulx, Rose Rey-Duzil, Maud d'Arcy, Janine Beaupré, Gaétan Labrèche, Julien Bessette, Louis de Santis et Alex Pagé ; enfin *Virage Dangereux,* où Françoise Faucher, Yvette Brind'-Amour et Gilles Pelletier affichent une tenue remarquable dans un ensemble plein d'élégance, témoignent dès cette première saison d'un souci évident de qualité, aussi bien dans le choix du répertoire que par la façon dont on le servira.

C'est en cette année 1954 que se constitue le Cercle de la Critique, à l'instigation de Maurice Huot. Son but est de donner occasion à chacun de ses membres de se tenir au courant des manifestations qui, au théâtre, en musique, en littérature,

au cinéma, aux Beaux-Arts, ne sont pas de son domaine particulier, ainsi que de recevoir de temps à autre les artistes en visite à Montréal. Le Cercle institue un Prix, sous forme de trophée, qu'il accordera à l'artiste, de quelque discipline que ce soit, qui se sera le plus distingué au cours de l'année.

Les deux événements de 1955 dans le monde du théâtre au Canada sont en quelque sorte extra-territoriaux : la participation du Théâtre du Nouveau Monde au Festival international d'art dramatique de Paris ; la visite à Montréal, Québec, Ottawa et Toronto, de la Comédie-Française.

C'est la première fois qu'une troupe de comédiens canadiens est invitée officiellement à aller jouer en France. L'excellent accueil fait au T.N.M. par le public et la critique de Paris, la réception des comédiens que dirige Jean Gascon au Foyer de la Comédie-Française, l'invitation d'impresarios de tournée pour la reprise des farces de Molière, *Le Mariage Forcé, Sganarelle* et *La Jalousie du Barbouillé* en province française et en Belgique, font entrevoir la possibilité d'échanges culturels pouvant donner espoir non seulement à nos comédiens mais aussi, éventuellement, à nos dramaturges. Les farces, mises en scène par Jean Gascon et Jean Dalmain, sont jouées au théâtre Hébertot par Guy Hoffmann, que toute la critique parisienne, après celle de Montréal, est d'accord à reconnaître comme un interprète hors pair du répertoire moliéresque, par Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Jean Dalmain, Gabriel Gascon, Henri Norbert, Gaétan Labrèche, Germaine Giroux, Monique Leyrac, Denise Dubreuil, Lise Lasalle, Colette Mérola, avec Victor Désy comme régisseur. Le spectacle est rediffusé dans toute la France, et seul le manque de fonds pour attendre une salle disponible empêche la troupe d'exploiter plus longuement son succès, bien que le maire de Montréal, M^e^ Jean Drapeau, ait tout mis en œuvre pour commanditer le voyage et les frais de séjour, et que les pays les plus pauvres ou les plus troublés sur le plan politique, comme l'Allemagne de l'Est, la Chine, l'Autriche et la Yougoslavie, avides de prestige sur le plan culturel, aient accordé à leurs troupes des crédits illimités. Mais ce qui compte, c'est qu'une troupe canadienne, sans

moyens pécuniaires, s'affirme à Paris de classe internationale, en des œuvres de Molière jouées avec verve et fraîcheur, d'un Molière « dépoussiéré », selon l'expression de certains critiques. L'événement, par son retentissement, n'aura heureusement pas manqué de faire réfléchir au pays même sur les conditions déplorables faites à l'art dramatique, et c'est là aussi un résultat qui n'est pas à dédaigner.

La venue de la Comédie-Française constitue aussi une nouveauté, ce qui a de quoi étonner quand on sait que depuis 1880 de nombreuses troupes françaises sont venues solliciter les suffrages des auditoires canadiens. Il a fallu le succès des Compagnies Jouvet, Renaud-Barrault et Vilar pour déterminer le Comité d'action artistique à risquer pour l'Amérique du Nord, comme déjà pour l'Amérique du Sud, les énormes frais qu'exige le déplacement d'une troupe de la Maison de Molière. Le répertoire comporte le *Bourgeois Gentilhomme,* le *Jeu de l'Amour et du Hasard,* le *Barbier de Séville, Arlequin Poli par l'Amour,* et chacun des spectacles attire un public considérable aussi bien à Toronto qu'à Montréal et à Québec. Plusieurs chefs d'emploi font partie de la troupe : Béatrice Bretty, Micheline Boudet, Mony Dalmès, Marie Sabouret, Germaine Rouer, Maurice Escande, Louis Seigner, Georges Chamarat, Jean Meyer, Robert Manuel, Jacques Charon, Jean Piat, encadrés par des éléments plus jeunes du Français.

En janvier, le Théâtre du Nouveau Monde présente pour la première fois à Montréal une œuvre de Montherlant, *Le Maître de Santiago,* qui à la satisfaction générale attire autant de monde que la comédie la plus drôle. Le fier langage du dramaturge trouve de justes résonances dans la salle, grâce à une interprétation très soignée de Jean Dalmain dans le rôle-titre, de Françoise Faucher, Henri Norbert, Gilles Pelletier, Lionel Villeneuve, Guy Hoffmann, Gabriel Gascon, Jean-Louis Roux, Antoinette Giroux, et à la mise en scène de Jean Gascon dans un décor de Robert Prévost.

Au cinéma Arcade redevenu théâtre, France-Film risque encore l'expérience de maintenir en permanence une troupe d'artistes français comme on en vit naguère au Stella, au Na-

tional, à l'Arcade même. Mais la première série de spectacles, du 28 janvier au 7 avril, ne donne pas les résultats espérés de la part du public, malgré l'attrait de noms de cinéma en tête d'affiche. Sous le nom de Théâtre de Paris, cette troupe donne à raison d'une pièce nouvelle tous les quinze jours *Le Capitaine Smith, Le Don d'Adèle, L'Ile des Chèvres, Une Grande Fille Toute Simple* et *Un Nommé Judas*. Alexandre Rignault, Anne Carrère, Marthe Mercadier, Suzanne Dantès, Alain Cuny, Lila Kedrova, Claude Dauphin et Jean Chevrier sont les vedettes de la série, Mmes Mercadier, Dantès et Kedrova, MM. Dauphin, Cuny et Chevrier en remportant les honneurs, tandis que les spectacles ont des fortunes diverses, le premier ratant son effet de lancement par faute de mise au point, les autres compromis par ce mauvais début. Les mises en scène d'André Clavé se révèlent adroites sur un petit plateau.

Février nous apporte la révélation, à leur début en Amérique, du mime Marcel Marceau et de son camarade Gilles Ségal, dont le spectacle fait des salles combles en passionnant le public pour cette forme supérieure du théâtre du silence. Marceau sera invité par la suite à jouer *L'Histoire du Soldat* au Festival de Stratford, ira éblouir les New-Yorkais par sa virtuosité et la plénitude de son art si particulier, pour nous revenir à Montréal en octobre.

Le Festival national débute en concours régionaux avec comme juge André van Gyseghen, qui reconnaît spontanément le mérite énorme qu'ont les organisations théâtrales à travers le pays à tenter presque l'impossible avec à leur disposition de si pitoyables outils. La semaine montréalaise donne lieu à la création de deux pièces d'auteurs canadiens : *Ceux qui se Taisent,* un drame sombre de Roger Sinclair mis en scène et joué par Jean Saint-Denis, et *Chambres à Louer,* de Marcel Dubé, à qui cette étude de vie domestique faite de pathos et de drôlerie vaut les trophées attribués à la meilleure création canadienne et à la meilleure production scénique.

En mars, le maire Jean Drapeau prend une initiative exemplaire en notre pays en créant le Conseil des Arts de la région métropolitaine de Montréal, composé de conseillers

municipaux et d'artistes, et qui est chargé de faire un inventaire de nos ressources artistiques, ainsi que de suggérer les initiatives à prendre pour assurer à la métropole du Canada la place qu'elle doit tenir dans le développement culturel du pays. Ce Conseil se compose de Robert LaPalme, Jean Gascon, Jean Vallerand, William Hamilton, Jean Michaud, Robert Elie, Philippe Ferland, du Dr Ruben Lévesque et du maire lui-même.

En avril, le Théâtre-Club nous fait entendre un Musset, *Le Chandelier,* dans une mise en scène de Jan Doat et un décor de Michel Ambrogi, avec Jean-Paul Dugas, Monique Lepage, Henri Norbert et Gilles Pelletier. Il créera plus tard une pièce de Marcel Dubé, *Le Barrage.* A l'occasion de son 1er anniversaire, le Cercle de la Critique décerne son Prix annuel à Jean Gascon, directeur du Théâtre du Nouveau Monde, pour l'effort et le talent mis au service d'une troupe de qualité soutenue, aussi bien en anglais qu'en français. Le T.N.M., précisément, poursuit sa saison avec une comédie de Rivemale, *Azouk,* pendant qu'à défaut de salles de spectacles de petites troupes comme Amphitryon et Anjou, jouant d'abord du répertoire de pièces courtes, s'essayent sur de minuscules plateaux devant moins de cent auditeurs. Un jeune acteur français, Jacques Mauclair, s'y fait particulièrement remarquer et devient l'un des artisans, en présentant par exemple le même soir du Pirandello, du Tchékhov et du Ionesco, d'un mouvement d'avant-garde auquel se rallieront plusieurs jeunes acteurs d'avenir. On aura le Guignol à Moustaches, le Centre d'Essai, le Théâtre Neuf, les Apprentis-Sorciers, l'Atelier de Georges Groulx, les Libertins — qu'il ne faut pas prendre au mot puisqu'ils jouent *Antigone* — le Proscenium, la Roulotte que le Service municipal des parcs, sur l'impulsion de Claude Robillard, promène à travers la ville, le théâtre d'été Chanteclerc, d'autres encore dont l'avenir jugera le degré de croissance. Comme le fait observer Rodolphe de Repentigny : « Les visages du théâtre continuent de se multiplier. Il est juste qu'après des réalisations créatrices, aventureuses ou populaires, il apparaisse une sorte de théâtre d'exercice, de prise d'essai

où des jeunes brûlant du feu sacré puissent soumettre leur enthousiasme à l'épreuve d'une scène qui leur soit pour un moment livrée... » Ces jeunes, on les verra partout, jouant sur les scènes les plus mal pourvues, en véritables amateurs, jusque dans une boulangerie abandonnée... C'est le jeu dramatique à l'état pur, en attendant de devenir le théâtre de demain. Les noms de Michelle Lalonde, auteur d'une étrange pièce intitulée *Ankrania,* de Céline Léger, Yvan Canuel, Monique Aubry, Yves Massicotte comme interprètes, Charles Dumas comme metteur en scène et Georges Grammat comme décorateur sont à retenir.

Le théâtre Arcade tente d'attirer le public populaire avec d'abord *La Louve,* d'Ernest Pallascio-Morin, puis des mélodrames d'atmosphère canadienne ; l'Anjou, sous une nouvelle direction, présente *Nuit des Hommes* avec Robert Gadouas et Jean Duceppe ; le Her Majesty's rouvre pour offrir la comédie de Robert Anderson *Tea and Sympathy,* avec Maria Riva et Alan Baxter, tandis que le T.N.M. se représente devant le public avec *La Mouette, The Trial* de Kafka, par sa section anglaise, et *L'Echange,* où Jean-Louis Roux donne sa pleine mesure.

L'année s'achève sur une autre note d'espoir : la promesse, cette fois appuyée sur des plans, de la construction prochaine à Montréal d'un Théâtre-Salle de Concert digne de la métropole du Canada. Mais on ne sait pas encore, en 1958, ce que sont devenus ces plans... M. Frank Selke, le gérant général du Forum, comprenant la situation difficile où se trouvent nos impresarios, a heureusement aménagé, aux points de vue confort et acoustique, l'immense patinoire en un auditorium de 6,500 places qui accueille les grandes troupes comme celles du Metropolitan Opera et du Royal Ballet (Sadler's Wells).

Pour le pays dans l'ensemble, retenons cette statistique de l'Institut canadien de l'Opinion publique : 36% des Canadiens adultes n'ont jamais vu de spectacle sur scène. Mais l'exemple du Festival de Stratford est là pour prouver que des spectacles ayant de la classe et de l'ampleur peuvent à la longue éveiller et retenir l'intérêt de la population dans son ensemble,

tout en témoignant des vastes ressources en talents dont le Canada garde encore trop le secret.

A l'été 1956, un anniversaire digne d'être célébré, le 350e de la première représentation française en Amérique du Nord, donne lieu à la reprise, en anglais, du *Jeu de Neptune* de Marc Lescarbot, au bassin d'Annapolis - Port-Royal, en face de l'*Abitation* restaurée de Samuel de Champlain, sous les auspices de l'Ordre de Bon Temps.

L'année débute avec la création mondiale par le Théâtre du Nouveau Monde d'une comédie d'Alexandre Rivemale, *Nemo,* qu'une scène parisienne mettra plus tard à l'affiche. C'est aussi en janvier qu'une nouvelle troupe, le Théâtre Populaire de Montréal, joue une version française de *The Rope ;* en fin d'année se lancera, sous la direction de Jean Coutu, une autre troupe dans une adaptation de *Dial M for Murder.* C'est, dans les deux cas, le retour éphémère devant le public d'artistes qui, depuis des années, se sont presque exclusivement voués à la radio et à la télévision. Peut-être est-ce l'influence du Festival de Stratford qui joue indirectement, lorsque le Théâtre-Club monte avec élégance et virtuosité une *Nuit des Rois* dont les deux séries de représentations attirent un nombreux public. On assiste ensuite à la rentrée, attendue depuis des années, de Gratien Gélinas comme revuiste. Ses *Fridolinades 56* rallient son fidèle public au théâtre Orphéum reconquis momentanément sur le cinéma.

En mai, les finales du Festival national offrent un attrait exceptionnel, d'abord parce que pour la première fois elles ont lieu dans la province de Québec, à Sherbrooke, ensuite parce que le juge de ce concours de pièces et d'interprétation est Mme Françoise Rosay. L'éminente artiste française de la scène et de l'écran décerne le trophée Calvert au University Alumnae Dramatic Club de Toronto, pour sa présentation de l'œuvre d'une dramaturge canadienne, *Teach me how to Cry,* de Patricia Joudry. D'autres prix sont attribués à la Compagnie de Montréal, qui présente aussi une œuvre canadienne, *Les Insolites* de Jacques Languirand, et à Robert Trudel, de St-Boniface. M. Languirand avait déjà obtenu, au concours ré-

gional, les prix de la meilleure pièce d'auteur canadien et de sa meilleure présentation, le spectacle étant signalé aussi pour deux de ses interprètes, Edgar Fruitier et Hubert Loiselle, ainsi que pour sa régie par Roland Laroche ; tandis que Pamela Stirling louait aussi le Théâtre de Quat'Sous et deux interprètes de l'Atelier dans *La Boutique aux Anges* de Roger Sinclair : Gaétane Laniel et Hélène Loiselle.

Les propos de Mme Rosay au sujet de Jacques Languirand et de ses *Insolites* sont à souligner : « L'auteur est un tout jeune homme, et il a écrit une pièce bien amusante. Je suppose que la guerre y est pour quelque chose, toujours est-il que les jeunes d'aujourd'hui ont le goût de la farce, de celle qui se rapproche des classiques par sa truculence, son comique poussé, et qui est en même temps tragique. Les personnages sont des types représentatifs de l'humanité, mais tous avec quelque chose de singulier, sauf la mère, qui est comme les mères de tous les temps. Il y a là, par exemple, un homme trompé, ce qui est encore une vieille tradition française de théâtre. Les Français ne s'habituent pas à être trompés, ils aiment mieux en rire. Il y a la police, stupide comme on la voit toujours au théâtre, et puis des gens qui parlent ensemble mais ne s'écoutent jamais.

« L'auteur a dû à l'origine vouloir écrire une pièce courte, puis il l'a allongée, sans pourtant avoir la substance de trois actes. Deux actes suffiraient.

« Ce jeune auteur sera un merveilleux écrivain, et je souhaite qu'il présente une autre pièce au prochain Festival. Je lui souhaite d'être joué un jour à Paris.

« Les interprètes jouent exactement, je crois, comme l'auteur l'a indiqué. A cause de la grandeur de ce théâtre, ils ont dû forcer jeu et voix, et cela fait lourd par moment. Le barman surtout a souffert de ce décalage. Le comique au chandail (Guy L'Ecuyer) serait excellent dans le répertoire classique. La mère (Colette Courtois) est très bien. Le grand bonhomme (Edgar Fruitier) serait un bon sujet pour la Comédie-Française. L'Américain (Gilbert Fournier) est parfait. Le mari aux mains tremblantes (Yvon Leroux), aussi. »

Les Insolites est un mimodrame très visuel, dont le 2e acte

obtient, aux scènes d'obscurité, des effets très curieux et nouveaux. Les scènes de tension (celle du revolver tombé, par exemple, où l'angoisse de savoir lequel des personnages va s'en emparer atteint en même temps à la haute bouffonnerie) sont excellentes, et jouent avec adresse sur les nerfs des spectateurs. Mais les scènes où l'on doit écouter le dialogue font penser à ces farces d'étudiants où la drôlerie cède le pas à la platitude, à la banalité. Jacques Languirand n'a pas fini de nous étonner, et très agréablement.

C'est à Stratford, en juin, que se produit l'événement de l'année. Au prestige du barde d'Avon et à celui que s'est acquis en quatre années ce Festival sur le plan international, s'ajoute cette fois une signification culturelle singulière, le directeur artistique Michael Langham ayant eu l'idée heureuse de distribuer *Henry V* à des artistes canadiens de langue anglaise pour la Cour d'Angleterre et à des artistes de langue française pour la Cour de France. L'attrait de cette initiative s'avère tout aussi efficace auprès des spectateurs que dans l'établissement d'une fructueuse fraternité artistique entre des artistes venus de toutes les parties du Canada : Christopher Plummer en Henry V et Gratien Gélinas en Charles VI, William Needles et Guy Hoffmann, Lloyd Bochner, Jean Gascon, Robert Christie, Jean-Louis Roux, Robert Goodier, Roger Garceau, William Hutt, Aimé Major, Eric House, Guy Bélanger, Douglas Campbell, Ginette Letondal, Germaine Giroux et autres, Gratien Gélinas étant aussi avec ses collègues de langue anglaise dans la distribution des *Merry Wives of Windsor*. Cette troupe bilingue, parfaitement représentative de la double culture canadienne en même temps que du talent si abondant chez nos acteurs, va par la suite représenter notre pays au Festival d'Edimbourg. Mais il faut signaler aussi l'énorme succès remporté à Stratford même, devant un public de langue anglaise, par le Théâtre du Nouveau Monde avec sa reprise des trois Farces de Molière.

L'inauguration du théâtre d'été Chanteclerc, à Ste-Adèle, par un jeune acteur-metteur en scène formé à l'Old Vic, Paul Hébert, hausse de plusieurs tons le diapason courant dans ces

sortes d'entreprises. Il présente une *Mégère Apprivoisée* d'un mouvement endiablé, quoique faible aux transitions, avec une troupe composée de Jean Coutu, en grande forme, Andrée St-Laurent, Mario Verdon, Guy Beaulne, Camille Ducharme, Albert Millaire, Marcel Cabay, Hubert Loiselle et Edgar Fruitier, dans un décor de Jean-Claude Rinfret et avec des costumes de Mario Mérola.

En août, la Société des Festivals de Montréal, que préside maintenant Robert Letendre, célèbre son 20e anniversaire de fondation en donnant un éclat particulier à une série de huit représentations d'*Athalie,* avec dans les premiers rôles Denise Pelletier, Guy Provost, Gilles Pelletier, Denise Provost et Lucienne Letondal. Tout en reconnaissant l'importance d'une œuvre comme *Athalie* et le mérite de la direction du Festival à la présenter avec tout le déploiement qu'elle exige, la critique est loin d'être d'accord sur les attraits, dans l'ensemble indéniables, du spectacle. Pour Pierre de Grandpré : « Denise Pelletier, dans le rôle d'Athalie, joue avec une extraordinaire adresse. On la regarde faire avec émerveillement. Et c'est bien l'ennui, pas un instant on n'oublie le spectacle qu'elle donne, au profit de l'émotion seule. » Jean Vincent, qualifiant le spectacle de « thriller », regrette les limitations du plateau du St-Denis, fait de sérieuses réserves sur la musique et les chœurs. Jean Béraud détache de la distribution la Josabeth de Denise Provost, chez qui tout est impeccable, et dit de l'interprétation en général qu'elle est extrêmement soignée, avec des inégalités qui n'en déparent cependant pas la très grande qualité.

Le Rideau Vert renaît, pour créer d'abord une pièce à sketches de Félix Leclerc, *Sonnez les Matines.* C'est un nouveau *Presbytère en Fleurs,* mais cette fois avec des enfants dont le curé devient le *baby-sitter.* Guy Beaulne, en prêtre éminemment sympathique, Edgar Fruitier, Juliette Béliveau, Julien Lippé, Jean-Pierre Masson, François Lavigne et Juliette Huot assurent le succès de la pièce. Cette renaissance est sérieuse, puisque le Rideau Vert se trouve bientôt en état de présenter en même temps *Les Amants Terribles* à l'Anjou et *Anastasia* au Monument, l'identité de la grande-duchesse susci-

tant beaucoup moins d'intérêt dans le public que la nouvelle campagne menée par le metteur en scène de ce dernier spectacle, (Mme) Jean Desprez, contre la critique.

De France, ne nous vient qu'une seule troupe, une Compagnie Marcel Pagnol avec en César Henri Vilbert pour la trilogie marseillaise donnée au St-Denis, dont la direction, mécontente elle aussi de la critique, passe en placard d'annonce dans les journaux un laïus qui rappelle les jours les plus larmoyants du mélodrame :

« *QUAND LE PUBLIC RÉPLIQUE À LA CRITIQUE*

« Quand, soir après soir, on a vu dans un théâtre des milliers de personnes essuyer les larmes qui coulent sur leurs joues...

« Quand, soir après soir, on a entendu dans un théâtre des milliers de personnes gémir à force de rire, crier, applaudir, forcer par leurs bravos les artistes à venir saluer dix fois sur la scène...

« Alors, on peut conclure que ces milliers de personnes, de tous les âges, de tous les milieux, viennent d'exprimer ce qu'elles pensent de la plus irréfutable façon et que ce public vient de donner sa réplique à la critique. »

D'Angleterre, nous vient pour le même théâtre la troupe de l'Old Vic, avec comme têtes de troupe Paul Rogers, Claire Bloom, Coral Browne et John Neville, dans *Romeo and Juliet, Macbeth* et *Richard II ;* des Etats-Unis, pour le Majesty's, *Teahouse of the August Moon,* avec Larry Parks, *Death of a Salesman* et *Bus Stop.* Quant aux troupes canadiennes, le Théâtre-Club fait débuter Tania Fédor devenue Montréalaise dans *Témoin à Charge ;* les Canadian Players, troupe issue de Stratford, voient leur persévérance récompensée au cours de leur deuxième tournée des Etats-Unis et du Canada avec *Hamlet* et *Peer Gynt ;* le T.N.M. fait sa rentrée avec *Le Malade Imaginaire ;* à Toronto, la jeune comédienne Dyne Mousso fait son début en anglais dans la création de *Three Rings for Michelle,* de Patricia Joudry ; et c'est partout la poussée continue de théâtres d'été, à Ste-Adèle, North-Hatley et ailleurs.

Paul Toupin

(Photo : Jac-Guy)

Marcel Dubé

Molière au T.N.M. : Guy Hoffmann dans
Le Malade Imaginaire.

(Photo : Henri Paul)

Robert Prévost pour *Zone.* (Photo : Jean Valad

Nos décorateurs de scène :

Jacques Pelletier pour
L'Alouette.

(Photo de l'Office
National du Film)

Le gouvernement fédéral, par la voix du premier ministre du pays, le très hon. Louis St-Laurent, fait connaître sa décision de créer un Conseil national des Arts modelé, apparemment, sur celui qui en Grande-Bretagne constitue un véritable mécénat, à la fois généreux et clairvoyant. Ce Conseil peut stimuler d'extraordinaire façon à la fois l'emploi intelligent de tous les talents et la formation d'une nouvelle génération d'artistes.

Autres nouveautés dignes de mention : la création à l'Université de Montréal, sous la direction du R.P. Ernest Gagnon, S.J., d'une série de cours, non plus théoriques mais pratiques, de création littéraire en tous les domaines, aussi bien du théâtre que des lettres, à l'instar de tant d'Universités américaines et canadiennes de langue anglaise ; et le concours d'œuvres théâtrales lancé, avec garantie de représentation au lauréat, par le Théâtre du Nouveau Monde.

Au nombre des premiers finissants, après un cours de deux ans, au Conservatoire de la province, des lauréats fort capables d'assurer la nouvelle relève de comédiens obtiennent des prix de comédie et de tragédie : Diane Giguère, qui incarnera bientôt *Gigi* en anglais, Pierrette Picard, Jean Doyon et Monique Chabot.

L'année 1957 demeurera mémorable dans l'histoire du théâtre au Canada, si ce n'est par la naissance d'une dramaturgie propre au pays et au caractère de ses habitants, du moins par l'intérêt subit que portent à l'art dramatique les pouvoirs publics et certains organismes qu'il laissait jusque-là indifférents. Ce n'est pas encore l'essor que seule la maturité peut apporter, mais c'est déjà une évolution fort significative et prometteuse de réalisations définitives auxquelles la participation du grand public n'est pas étrangère.

L'année débute par la seconde visite de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, dans un répertoire fort varié comportant *Le Misanthrope, Le Chien du Jardinier,* la pantomime-ballet *Baptiste, Volpone, Intermezzo* et *Christophe Colomb.* C'est cette dernière œuvre, grande nouveauté du programme, qui obtient du public l'adhésion la plus unanime,

non qu'elle soit du meilleur Claudel, mais parce que Barrault en a fait une mise en scène qui, visuellement, rejoint la pensée du poète-visionnaire.

C'est aussi dans le genre spectaculaire que se manifeste le Théâtre-Club avec les immortels *Trois Mousquetaires,* pendant qu'une troupe new-yorkaise vient nous offrir la comédie musicale tirée de la *Fanny* de Pagnol, aussi dépaysée dans la langue américaine qu'un film de cowboys doublé, suivie de Judith Anderson et Cathleen Nesbitt dans la comédie satirique d'Enid Bagnold *The Chalk Garden.*

En fondant un organisme de production théâtrale voué à la présentation de pièces d'auteurs canadiens, Gratien Gélinas se dit convaincu, après dix-neuf ans de carrière, qu'un pays ne peut posséder sa propre dramaturgie qu'en affirmant la primauté de l'auteur, que par ailleurs des dramaturges ne peuvent se former et développer leur talent que par l'expérience d'être joués. Il met ses connaissances et ses moyens d'action au service des auteurs de langue anglaise aussi bien que de langue française, dès que le thème de leurs pièces traduit un état d'esprit en rapport avec la nature ou la conscience du spectateur canadien.

Le Conseil des Arts de la région métropolitaine, constitué dans sa forme définitive (Mgr Olivier Maurault, Mmes William Budden et Annette LaSalle-Leduc, MM. Ferdinand Biondi, Rupert Caplan, Roger Duhamel, Robert Elie, Me Philippe Ferland, Gratien Gélinas, Jacques LaRoche (Jean Béraud), le Dr Ruben Lévesque, MM. Walter O'Hearn, John Pratt, John Sullivan et Jean Vallerand), sous la présidence du professeur et conseiller municipal Léon Lortie, entre à son tour en scène pour assurer aux organismes de mouvement culturel un appui jusque-là inusité. Ses garanties de subsides coïncident avec le témoignage que plusieurs compagnies de théâtre jouissent déjà suffisamment de la faveur du public pour être en état de se soutenir, au moins partiellement, d'elles-mêmes. C'est ainsi que dans quatre cas, on atteint la cinquantième représentation, ce qui aussi est inusité : *Le Malade Imaginaire* au T.N.M., *Les Insolites* au Théâtre de Dix Heures, *Le Complexe de Philémon*

et *La Petite Hutte* au Rideau Vert occupant la scène de l'Anjou.

En mars, le Rideau Vert fait preuve de hardiesse en offrant sur une scène peu favorable la *Dona Rosita* de Lorca, tandis que le Montreal Repertory Theatre présente *L'Amour des Quatre Colonels* dans une mise en scène de Pierre Dagenais et que le T.N.M. donne *Le Chapeau de Paille d'Italie* dans un chef-d'œuvre de présentation stylisée.

C'est en avril que des étudiants de l'Université McGill, Donald MacSween, Timothy Porteous et Erik Wang pour le livret, James Domville, Galt MacDermott et Harry Garber pour la musique étonnent le public habitué de la revue annuelle *Red and White* avec *My Fur Lady,* une satire en sketches, chansons et danses qui fait tout de suite une vive concurrence à la comédie musicale du Broadway *Damn Yankees* donnée au Majesty's. L'auditoire de langue anglaise, peu habitué à tant d'impertinence drolatique, tandis que les revuistes de langue française ont couramment excellé dans le genre, fait fête aux interprètes-étudiants, succès qui se poursuivra jusqu'en 1958 à Montréal, Stratford, Toronto et encore à Montréal, cette fois avec des acteurs professionnels.

Dans le vaste théâtre St-Denis, la Compagnie Edwige Feuillère déjoue les calculs de ses impresarios en attirant plus de monde à la *Phèdre* de Racine qu'à *La Dame aux Camélias* de Dumas, ce qui donne occasion à la critique de constater une fois de plus comme le public canadien évolue dans le bon sens. Le répertoire de la célèbre artiste de théâtre et de cinéma comporte aussi *La Parisienne* et *Le Carrosse du Saint-Sacrement.*

Au Festival national, jugé au nouveau théâtre d'Edmonton par Robert Speaight, des trophées sont décernés au Théâtre de Quat'Sous pour le meilleur spectacle, *La Tour Eiffel qui Tue,* dans la mise en scène pleine d'invention de Paul Buissonneau ; à Jean Besré et Luce Triganne, de Sherbrooke, pour les meilleures interprétations. Au concours régional, Cecil Bellamy avait aussi choisi le Théâtre de Quat'Sous comme gagnant, tout en accordant le prix de la meilleure pièce canadienne à Roger Sinclair pour *Quand la Moisson sera Courbée ;* les prix d'inter-

prétation à Edgar Fruitier, Mariette Duval, Jacques Zouvi, Colette Courtois et Nathalie Naubert, avec mentions honorables à Michèle Rossignol et Mlle Mariannik, Paul Buissonneau et Jean-Louis Millette, ainsi que des félicitations à Janou St-Denis pour sa mise en scène de *Au Grand Large.*

C'est en mai également qu'est lancée la plus grande nouvelle théâtrale de l'année au Canada, alors que la brasserie Dow fait l'acquisition du théâtre Radio-Cité, de Montréal, pour en confier l'exploitation générale, direction et administration, à Gratien Gélinas, en même temps que, s'associant au mécénat privé, l'hon. Maurice Duplessis, premier ministre de la province de Québec, promet au nom de son gouvernement une subvention annuelle, pendant quatre ans, de $25,000. On entend ainsi, de part et d'autre, permettre à Gratien Gélinas de réaliser son rêve de toujours : promouvoir un mouvement dramatique de caractère canadien, dans un théâtre qu'il rebaptise d'ailleurs aussitôt La Comédie Canadienne. L'achat de l'immeuble représente un placement de fonds de l'ordre de $250,000, montant auquel l'hon. Wilfrid Gagnon, au nom de la brasserie, ajoute bientôt une somme de $100,000 pour travaux de réfection et d'amélioration. C'est là un précédent dans l'histoire du théâtre au Canada, et l'on espère que l'exemple en sera suivi ailleurs au pays.

Le mécénat du gouvernement du Québec se manifeste aussi par l'intermédiaire de l'hon. Yves Prévost, Secrétaire de la province, lorsque André Langevin est proclamé lauréat du concours d'œuvres théâtrales institué par le Théâtre du Nouveau Monde et reçoit un prix de $1,000 pour son *Oeil du Peuple,* dont la création aura lieu en fin d'année.

Sur le plan des réalisations parvenues à leur achèvement définitif, notre pays peut enfin s'enorgueillir d'avoir mené à bien une entreprise extraordinaire : le théâtre permanent de Stratford. Cette paisible petite ville ontarienne a depuis cinq ans donné le ton au reste du pays par la haute tenue de son Festival Shakespearien. Sur le site de la tente où il a débuté, s'érige maintenant un théâtre permanent de 2,192 sièges, au coût de $1,500,000, dont la structure a été complétée en 276

jours. Dans ce théâtre rond, le seul du genre au monde, sur sa scène à trois côtés et à sept niveaux, dans une ambiance de ferveur artistique que l'on ne trouve encore que là au pays, se déroule le cinquième Festival avec au répertoire *Hamlet* et *Twelfth Night*. Les recettes du Festival atteignent en dix semaines un montant-record de $602,376. Michael Langham, le directeur artistique du Festival, profite de la présence à Stratford des critiques dramatiques venus de toutes les parties du pays pour annoncer la formation d'une nouvelle troupe, celle des Festival Players, qui à la suite des Canadian Players fera des tournées dans les provinces canadiennes et dans quelques Etats américains.

La Société des Festivals de Montréal présente *L'Illusion Comique* dans une mise en scène de Jean Meyer, de la Comédie-Française, tandis que le Théâtre de Ste-Adèle rompt avec la tradition des scènes d'été en offrant les *Six Personnages en Quête d'Auteur* de Pirandello, où se distinguent particulièrement Gilles Pelletier et Dyne Mousso. L'été nous réserve d'autres surprises : l'interprétation exceptionnelle de la pièce-tour de force *En Attendant Godot* par des élèves du Conservatoire au Théâtre de Dix Heures, ainsi qu'au Mountain Playhouse, réservé jusque-là à des spectacles de langue anglaise, la comédie de Roussin *L'Amour Fou,* avec dans le premier rôle une Olivette Thibault trépidante et très drôle.

Le Conseil des Arts du Canada, à la suite de celui de la région métropolitaine accorde ses premiers subsides : $10,000 aux Canadian Players et $10,000 au Théâtre du Nouveau Monde, celui-ci bénéficiant déjà, comme le Théâtre-Club et le Rideau Vert, de généreux octrois de la part des municipalités de l'île de Montréal.

D'autres montants viendront par la suite, de la part de ces deux Conseils, garantir les frais de tournée du T.N.M., pour les représentations qu'il doit donner à New York, en France et en Belgique, ainsi qu'à Stratford et dans plusieurs des provinces du Canada. Déjà l'hon. Paul Sauvé, au nom du gouvernement provincial, avait mis $10,000 à la disposition de la troupe de Jean Gascon.

Nous voici en 1958 et dans une situation assez neuve, fort réconfortante, puisque notre théâtre se porte bien, qu'il ne faut pas, comme tant de fois par le passé, tout reprendre à pied d'œuvre.

L'Alouette à la Comédie Canadienne, *Le Temps des Lilas* au T.N.M., *Huis-Clos* au Rideau Vert, le Théâtre-Club s'installant dans son propre Studio rue St-Luc, de petites Compagnies surgissant ici et là comme des champignons, voilà un tableau animé qui traduit, figurativement ou non, un appétit de création sain et vigoureux.

Le Théâtre-Club, qui avait terminé l'année 1957 avec vembre 1957 *L'Oeil du Peuple* d'André Langevin, une satire plutôt échevelée dans sa fantaisie laborieuse, et joué d'extraordinaire façon *Mon Père avait Raison,* a commencé l'année avec une autre création de pièce canadienne, *Le Temps des Lilas,* de Marcel Dubé, qui manque à la fois de vérité et de densité. Mais l'apprentissage de théâtre a d'autres exigences que celui de la radio et de la télévision, et il est excellent que nos auteurs s'en rendent compte par la pratique.

Le Théâtre-Club qui avait terminé l'année 1957 avec *Topaze,* débute dans son Studio avec *La Quadrature du Cercle* dans une mise en scène de Jan Doat. C'est encore là une troupe sur laquelle on peut compter, malgré l'appât des cachets de télévision.

Gratien Gélinas a inauguré son théâtre de La Comédie Canadienne avec *L'Alouette,* qu'il a lui-même mise en scène, et dont la version anglaise dans le texte de Lillian Hellmann prend ensuite l'affiche, avec en majeure partie la même distribution. Son théâtre est d'aujourd'hui, tant par son équipement scénique que par son aménagement, et son premier spectacle, avec Ginette Letondal dans le rôle de Jeanne, a permis de constater que La Comédie Canadienne se prêtera aux mises en scènes les plus diversifiées.

Huis-Clos, sur la petite scène de l'Anjou, obtient le même effet de saisissement que lors de sa création montréalaise, avec cette fois dans les personnages sartriens Yvette Brind'Amour

reprenant son même rôle, Gérard Poirier, Marjolaine Hébert et Jean-Louis Millette.

Sur six troupes qui se sont présentées au concours régional du Festival, jugé cette année par Richard West au théâtre Orphéum, cinq étaient de langue française : le Théâtre des Jeux et des Ris dans *En Atttendant Godot,* Les Satellites dans *Les Embardées,* le Théâtre de l'Omega dans *Voulez-vous jouer avec Moâ,* l'Union Théâtrale dans *La Cuisine des Anges* et Le Guignol à Moustaches dans *Ciel et Mécanique.* Ce Guignol s'est vu attribuer sept des onze trophées et prix, pour son auteur-acteur-metteur en scène Luc Durand, son régisseur Jean Perraud et deux autres interprètes, Lise Lasalle et Denyse Morel. Claude Thibault et Albert Millaire, de la distribution de *En Attendant Godot,* ainsi que le décorateur sherbrookois Saro Bellomia ont reçu les autres prix.

La visite des Festival Players de Stratford dans *The Two Gentlemen of Verona* et *The Broken Jug ;* la publication d'une nouvelle pièce, *Le Cheval de don Juan,* après *Le Dodu* et *Tante Elise,* par un auteur, Jacques Ferron, à propos de qui l'on ne s'explique pas qu'il n'arrive pas à se faire jouer ; la présentation du *Menteur* de Goldoni par la Compagnie de Montréal ; le début d'une nouvelle troupe, le Théâtre des Deux Montagnes, à St-Eustache ; enfin, l'arrivée parmi nous de Jean Valcourt, ex-sociétaire du Français, comme successeur de Jan Doat à la direction des cours d'art dramatique au Conservatoire : tels sont les derniers faits à inscrire dans cet inventaire de notre histoire théâtrale, qui n'est certes pas dépourvu de confusion. C'est que, comme le dit Jean Vallerand, « notre structure théâtrale s'est édifiée au hasard des caprices, des rêves et des goûts de chaque troupe. On voit aujourd'hui les résultats de ce manque de coordination. »

Le Centre du Théâtre Canadien, créé à Stratford et destiné à propager, par voie d'échanges à l'échelle nationale, les connaissances et la pratique des arts de la scène au Canada, devrait précisément s'attacher à mettre fin à ce désordre, tout en trouvant éventuellement son complément naturel dans la Fédération des groupes d'amateurs que propose Guy Beaulne.

POSTFACE

Si la culture d'un peuple ne se justifie pas seulement par ses facultés de création, mais aussi pour une bonne part dans la diversité des influences, des ferments qu'il absorbe, soit de plein gré soit en y opposant une certaine résistance, il est évident qu'une culture comme celle qui, infailliblement, s'épanouira un jour au Canada français peut être aussi révélatrice et significative par le passé qui l'a engendrée que par l'avenir qui lui donnera un caractère propre.

L'idée que l'on se fait communément de l'Histoire est pour le moins curieuse, en la réservant à l'accompli, à l'achevé, au passé. Il se trouve qu'au Canada, pays en devenir constant, même en ce Québec où selon Louis Hémon « rien ne doit mourir » mais où tout peut quand même changer, le passé n'est qu'un acte de préparation, en quelque sorte le Prologue du théâtre grec. C'est, en effet, à ce spectacle passionnant, fascinant, que nous sommes aujourd'hui conviés : la création, d'après des modèles qu'il faut retenir mais se garder d'imiter, dans une sérénité à la fois jeune et éclairée par les expériences du passé, d'un art dramatique original et vigoureux.

C'est dans cette perspective, à un moment où tous les espoirs sont enfin permis, où l'on commence à déceler la forme d'un climat culturel qui ne sera celui ni de la France ni de l'Angleterre ni des Etats-Unis, que devait se situer cette histoire d'un passé à fécondation mixte, dont il sera profitable, à tout

événement, de retenir les enseignements. Ignorer, oublier les essais, les demi-réussites eût été maladroit, et ce serait marquer de l'ingratitude à l'égard de précurseurs mal outillés dont le naïf et audacieux effort demeure méritoire. Cet ouvrage devait s'intituler d'abord 350 ans de théâtre français au Canada. *Mais il fallait, pour atteindre à la vue d'ensemble, pour bien marquer aussi dans quelle situation difficile s'est toujours trouvé chez nous l'art dramatique français, signaler au moins les spectacles les plus importants en langue anglaise.*

Dans quelle mesure, se demandera-t-on, peut-on parler de l'influence du théâtre français au Canada ? Cette influence existe à l'état latent, avec périodiquement de lumineux flamboiements comme des bûchers autour desquels tout le monde danse à la ronde, emporté dans l'euphorie du moment, sans songer que le lendemain tout sera consumé et qu'il faudra rallumer le flambeau. Il est, à coup sûr, admirable qu'à une telle distance de Paris des auditoires de langue française aient pu régulièrement se tenir au courant du répertoire dramatique de l'ancienne mère-patrie. C'est ainsi que les mères-patries spirituelles survivent aux mères-patries politiques... N'empêche qu'aujourd'hui encore, la plupart de nos comédiens doivent jouer dans des salles de fortune ; que les troupes de tournée ne trouvent pas aisément de scène où se loger ; que même pour les visites subventionnées de la Comédie-Française, du T.N.P. ou de la Cie Renaud-Barrault le Canada demeure tributaire des Etats-Unis, en ce sens que pour en couvrir les frais nos impresarios escomptent les recettes d'un séjour à New York et à Boston.

Dans un état de choses où les intérêts d'argent, conditionnés par les exigences de l'exploitation théâtrale, prennent le pas sur les préoccupations d'ordre artistique, on oublie trop que l'art dramatique comporte chez nous des prolongements qui touchent aux sources vives de la survivance française : dans la langue, dans le goût, dans l'éducation, dans une manière de vivre et dans la culture générale. Aussi semble-t-il anormal que la visite d'un Barrault, d'un Vilar prenne chaque fois les proportions d'un événement historique. Un art, une culture

ne peuvent vivre seulement de phénomènes ; la continuité de leurs manifestations en demeure la condition de succès essentielle. Par ailleurs, le renom de cet art, de cette culture est engagé chaque fois que se présente chez nous un artiste français, et d'autant plus sérieusement que les termes de comparaison ne nous manquent pas.

« Nous assistons, disait Robert Elie au congrès des journalistes de langue française tenu à Québec en avril 1957, à la renaissance du théâtre, ou mieux, à l'invention d'un théâtre canadien-français. »

Mais ici surgit un problème sérieux, qui n'est pas neuf, puisqu'il se posa à l'origine même du théâtre latin. Parlant de Térence, Lucien Dubech écrit : « Il arriva donc à sa comédie ce qui arrive aux genres plus fins que forts : elle ne se reproduisit pas. Elle accusa la cassure entre la foule qui restait romaine et les lettrés qui rêvaient à la Grèce. Elle fit paraître qu'un théâtre national n'était pas possible à Rome. » Et, à propos des tragiques latins : « Nous sommes fondés à supposer que l'enveloppe seule, si on peut dire, de ce théâtre était latine et que des souvenirs grecs le dirigeaient. On ne pouvait forger de toutes pièces un théâtre national alors qu'on avait la tête pleine des chefs-d'œuvre athéniens. »

Or, quelle est la situation du dramaturge et du comédien canadien-français devant la tâche d'écrire et de jouer des pièces d'inspiration nationale ? N'est-elle pas précisément celle de ces latins qui avaient la tête pleine des chefs-d'œuvre étrangers ? Nos dramaturges peuvent-ils se garder d'imiter la façon de voir et le langage des dramaturges français ? Nos comédiens ne sont-ils pas tout naturellement séduits d'abord par le prestige des dramaturges étrangers ?

A ce problème se rattache l'autre, tout aussi difficile à résoudre, celui de la langue, de la langue écrite et de la langue parlée. Comment faire parler des personnages canadiens au théâtre sans « accuser la cassure entre la foule et les lettrés » ? Faut-il ne les faire évoluer que dans les milieux où la langue est châtiée ou, au contraire, n'aller chercher ses personnages que dans la classe moins instruite dont le langage courant est

plutôt négligé, même s'il a d'indéniables qualités de pittoresque ? Reste à trouver le juste milieu : celui d'une langue de théâtre qui soit à la fois littéraire et vraie. Comme chez les Romains, ce fut pendant longtemps la pièce forte, la comédie un peu grosse qui plut davantage chez nous, au détriment de l'œuvre savante ou fine. Et quand on s'arrête à examiner le fond et la forme des pièces écrites au Canada, ne voit-on pas bien que, sauf en des cas d'exception, seule l'enveloppe a un caractère distinctif, que pour le reste elles sont nourries de souvenirs du théâtre français ?

Voilà donc ce que représente le double héritage culturel créé par notre connaissance de deux langues, accru encore des exemples que nous apporte une littérature américaine autonome : à la fois un atout et un danger. Un héritage aussi enrichissant ne vaut que par l'emploi qu'on en saura faire. Il ne faudrait pas surtout croire que l'on puisse vivre éternellement à même un héritage. Celui-là, qui est fort beau, doit porter des fruits mûris en terre canadienne.

L'un des signes les plus réconfortants de l'essor nouveau, fort prometteur, de la littérature dramatique canadienne-française, est l'intérêt intense que lui portent les Canadiens de langue anglaise. Si bien que l'on peut espérer, grâce au concours enfin assuré des pouvoirs publics, voir rayonner d'ici peu d'années un mouvement dramatique continu qui, au-dessus des conflits politiques, créera vraiment, dans les esprits et à la lettre, cette unité nationale que l'on souhaite sans bien savoir par quels moyens y parvenir...

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

ATHERTON, Dr W.-H., *History of Montreal,* 1914.

AUDET, Francis-J., et MALCHELOSSE, Gérard, *Pseudonymes canadiens.* Ducharme, 1936.

BELLERIVE, Georges, *Nos Auteurs Dramatiques.* Garneau, 1933.

BERNHARDT, Sarah, *Mémoires.* Charpentier, 1923.

BERTHELOT, Hector, *Le Bon Vieux Temps.* Beauchemin, 1924.

BRUNET, Berthelot, *Histoire de la littérature canadienne-française.* L'Arbre, 1946.

CHEVALLEY, Sylvie, *Histoire du théâtre français à New York* (thèse de doctorat), 1955.
Comptes rendus de l'Athénée louisianais, 1955.

FABER, Frédéric, *Histoire du théâtre français en Belgique.* Olivier-Tresse, 1878-80.

FREEDLEY, Georges, and REEVES, John-A., *A History of the Theatre.* Crown Pub., 1941.

GASPÉ, P.-A. de, *Mémoires.* Hardy, 1885.

GRAHAM, Franklin, *Histrionic Montreal.*

HOULÉ, Léopold, *L'Histoire du Théâtre au Canada.* Fides, 1945.

LECOMTE, L.-Henry, *Histoire des Théâtres de Paris.* Daragon, 1907-12.

MARION, Séraphin, *Les Lettres Canadiennes d'Autrefois.* Université d'Ottawa-l'Eclair, 1939-58.

PRÉVOST, Robert, *Que sont-ils Devenus ?* Princeps, 1939.

Répertoire National (Le). Beauchemin, 1895.

ROBERT, Georges-H., *L'Annuaire Théâtral.* 1908.

Le Bulletin des Recherches Historiques ; les *Mémoires de la Société Royale du Canada ;* communications et articles de Alfred Labelle, Guy Beaulne ; journaux et revues cités ; programmes de théâtre.

TABLE DES MATIERES

Chapitre I — Les précurseurs (1606-1804) 7

" II — Les premiers théâtres (1804-1859) 25

" III — Auteurs pionniers ;
" grandes tournées (1859-1893) 51

" IV — Essais de troupes
" permanentes (1893-1903) 83

" V — Adolescence agitée, avec ou sans
" Sarah (1903-1910) 107

" VI — Du boulevard du crime
" au Boulevard (1910-1922) 135

" VII — L'ère des comédiens
" en visite (1922-1928) 163

" VIII — Le Stella ;
" crise bienfaisante (1928-1938) 195

" IX — Compagnons ; Gratien Gélinas ;
" Equipe (1938-1947) 227

" X — Notre temps : les grandes
" espérances (1947-1958) 261

Postface 313

Bibliographie sommaire 317

Imprimé sur les
presses de l'Imprimerie
Saint-Joseph à Montréal.

BNQ
000 396 580

191746