L'Annuaire théâtral

Revue d'histoire et de recherche

Société d'histoire du théâtre du Québec

L'Annuaire théâtral 10

Revue d'histoire et de recherche

Société d'histoire du théâtre du Québec

Comité de rédaction

Directeur:	Jean-Marc Larrue
Conseillers:	Hélène Beauchamp Guy Beaulne Marcel Fortin Dominique Lafon Raymond Pagé

Comité consultatif

Lecteurs externes:	Jonathan Rittenhouse Rodrigue Villeneuve
Traducteur:	Jean-Guy Laurin

Production

Responsable:	Jean Laflamme
Édition:	Société d'histoire du théâtre du Québec
Typographie et montage:	Éditions Maxime enr., Montréal
Impression:	Luc Charlebois

Diffusion Diffusion Parallèle inc.

L'Annuaire théâtral est une publication semestrielle. Toute correspondance (abonnement ou collaboration) doit être adressée à *l'Annuaire théâtral*, a/s André Brassard, 169, rue Champlain, Valleyfield, Q[c] J6T 1X6; tél.: (514) 373-9441.

Dépôt légal: 4[e] trimestre 1991

ISSN: 0827-0198

automne 1991

SOMMAIRE

Présentation (Jean-Marc Larrue) 5

Dossiers

I. PARATHÉÂTRE

Rémi Tourangeau : *Les spectacles du parathéâtre au Canada français* 15

Marcel Fortin : *Les artisans des jeux scéniques et le mouvement associatif québécois* 21

Rémi Tourangeau : *La question des genres et les jeux scéniques du Québec* 33

Raymond Pagé : *De la scène à la radio: le «Jeu de la Voyagère»* 45

Rémi Tourangeau : *Présentation de la «Collection des fonds sur le théâtre populaire au Canada français»* 55

Bibliographie sélective 61

II. MONUMENT NATIONAL

André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue : *Le Monument National (1893-1923): trente ans de théâtre dans la salle Ludger-Duvernay* 69

Actes

DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE (1980-1990)

Louise Vigeant : *De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène* 103

Jean Cléo Godin : *Textes et intertextes dans le théâtre québécois* ... 115

Hélène Beauchamp : *S'imaginer dans le monde. Regards sur les pièces créées pour les jeunes spectateurs, de 1980 à 1990* 125

Articles

Hélène Beauchamp : *Le théâtre à l'intention des étudiants: du Théâtre-Club à la Nouvelle Compagnie Théâtrale* 139

Christian Beaucage et Louis Bilodeau: *«Michel Strogoff» de Jules Verne et Adolphe d'Ennery: succès remporté par la pièce à Québec entre 1900 et 1910* 159

Michael J. Sidnell: *Mode narratif et mode dramatique: réflexions à partir de la pièce «le Chien» de Jean-Marc Dalpé* 173

Comptes rendus 189

Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada, vol. 11, n° 1, printemps 1990 (Robert Nunn); David GLASSBERG, *American Historical Pageantry. The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century* (Jean-François Lacoursière); Josette FÉRAL, *la Culture contre l'art, essai d'économie politique du théâtre* (Mario Beaulac); *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 57, décembre 1990, (André Brassard).

Collaborateurs 201

Jean-Marc Larrue

Présentation

Entre un numéro consacré au théâtre radiophonique (n° 9) et un autre à la scénographie (le n° 11), *l'Annuaire théâtral* ouvre ses pages à des collaborateurs d'ici et d'ailleurs dont la diversité des approches et des intérêts rend bien compte du dynamisme de la recherche théâtrale au Québec et sur le Québec.

Le numéro 10 de *l'Annuaire théâtral* fait une large place à deux dossiers d'un grand intérêt. Le premier, consacré à l'analyse du phénomène des «Spectacles du parathéâtre au Canada français» (SPACAF), trace un premier bilan des travaux de recherche entrepris à l'Université du Québec à Trois-Rivières par une équipe multidisciplinaire et interinstitutionnelle dirigée par Rémi Tourangeau. Nous avons choisi de diviser ce dossier en six parties dont le texte d'introduction cerne clairement les objectifs qui sont de «rendre compte de l'évolution et de la complexité de ces spectacles, de leurs rapports avec le théâtre et, plus généralement, avec d'autres pratiques culturelles». L'approche touche autant à la production qu'à la réception de ces manifestations que les chercheurs ont traditionnellement ignorées. Côté production, on nous propose, dès le deuxième article, une analyse des conditions dans lesquelles s'effectue la création parathéâtrale. Quel est le statut de ceux et de celles qui dirigent (et parfois écrivent) ces spectacles? Cette question, qui soulève aussi celle de la légitimité du «genre», est abordée dans le troisième article du dossier. S'agit-il bien d'un genre ou de genres? Et comment traiter toutes ces manifestations dont la principale caractéristique n'est certes pas l'homogénéité? Le quatrième article nous fait pénétrer au coeur même d'un jeu scénique à la fortune exceptionnelle: *le Jeu de la Voyagère* de Rina Lasnier. Les deux dernières parties du document consistent en la présentation de la Collection des fonds sur le théâtre populaire au Canada français et en une solide bibliographie. Rémi

Tourangeau, Marcel Fortin et Raymond Pagé sont responsables de ce dossier.

Le Monument National de Montréal, qui aura bientôt cent ans et qui est en cours de restauration, fait également l'objet de recherches intensives. *L'Annuaire théâtral* lui consacre un dossier dont la première moitié, préparée par André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, est publiée dans ce numéro. Elle porte sur une période de près de cinquante ans (1884-1923) qui va de la naissance d'un projet de «monument national, foyer de la nation canadienne-française» à l'avènement de la modernité théâtrale (en français et en yiddish). Lieu de toutes les convoitises et de toutes les audaces, le Monument National est rapidement devenu le symbole de la multi-ethnicité montréalaise.

C'est à la redécouverte d'une autre période marquante de l'histoire du théâtre au Québec (le tournant des années 1960) que nous convie Hélène Beauchamp. De la fondation du Théâtre-Club à celle de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, nous n'assistons pas seulement à la consolidation du théâtre pour le public étudiant, mais à un vaste mouvement de fond qui annonce l'effervescence des années 70 et 80.

Christian Beaucage et Louis Bilodeau nous parlent également d'une période dynamique en nous transportant, cette fois, dans la ville de Québec au début du siècle, alors que les scènes sont dominées par les spectacles à grand déploiement, comme en témoigne l'accueil fait au *Michel Strogoff* de Verne et d'Ennery.

Nous concluons cette section de *l'Annuaire* par un article de Michael J. Sidnell sur l'opposition du mode narratif et du mode dramatique au théâtre. Cette réflexion, toute théorique, a été inspirée à l'auteur par le spectacle du *Chien* de Jean-Marc Dalpé.

À la rubrique «Actes», nous publions trois communications données lors du dernier congrès de la Société d'histoire du théâtre du Québec (SHTQ) tenu à Montréal en mai 1991. Les trois auteurs, Louise Vigeant, Jean Cléo Godin et Hélène Beauchamp, y brossent un intéressant tableau de la dramaturgie québécoise des dix dernières années. Vigeant relève les

grandes tendances de cette dramaturgie en rapport avec la mise en scène, Beauchamp se penche sur les oeuvres créées pour les jeunes entre 1980 et 1990, tandis que Godin, plus préoccupé de l'écriture proprement dite, décrit le jeu du texte et de l'intertexte chez certains auteurs marquants de la décennie.

Comme d'habitude, nous consacrons les dernières pages de *l'Annuaire théâtral* à la lecture critique de parutions récentes. Les revues *Jeu* et *Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada* font l'objet de comptes rendus critiques d'André Brassard et de Robert Nunn, tandis que les ouvrages de Josette Féral (*la Culture contre l'art*) et de David Glassberg (*American Historical Pageantry*) sont analysés et commentés par Mario Beaulac et Jean-François Lacoursière.

Le comité de rédaction de *l'Annuaire théâtral* tient à remercier le Collège de Valleyfield pour l'appui qu'il a accordé à la présente publication.

Hommage

au

MONUMENT NATIONAL

Les
Architectes
Blouin
Faucher
Aubertin
Brodeur
Gauthier

les architectes du Monument

Rémi Tourangeau

Les spectacles du parathéâtre au Canada français

Le projet sur les SPECTACLES DU PARATHÉÂTRE AU CANADA FRANÇAIS (SPACAF) est une initiative du Groupe de recherche en théâtre populaire (GRTP) de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Longuement préparé au stade de la recherche documentaire (collectes et enquêtes), il a démarré officiellement en septembre 1990, après l'annonce de l'obtention d'une importante subvention du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSHC). Les travaux amorcés par une équipe compétente de chercheurs[1] tentent de répondre aux exigences d'un premier programme triennal dont il m'intéresserait d'exposer brièvement les principales dimensions.

Il faut dire au départ que ce volet du programme global se limite principalement au territoire du Québec et concerne une seule catégorie de spectacles théâtraux plus précisément appelés les «jeux scéniques»[2] et leurs types dérivés tels les pageants de scène, les jeux chorals, les choeurs parlés et les tableaux vivants. L'étude de ces formes de pratiques théâtrales populaires ainsi désignées constitue bien l'objet de recherche du présent projet dont la portée est tout à fait neuve et originale. Les formes dont il est question, réactivées au Québec depuis le début du siècle, ne concernent

---

[1] L'équipe comprend actuellement trois professeurs d'université, un professeur de collège et une chargée de cours: Rémi Tourangeau et Raymond Pagé de l'UQTR, Gilles Houle de l'Université de Montréal, Marcel Fortin du collège de Valleyfield et Louise Blouin, chargée de cours à l'UQTR. Elle bénéficie, en outre, de la collaboration d'un étudiant au doctorat, Marcel Olscamp, et de six étudiants à la maîtrise. Pour répondre à des besoins spécifiques du projet, ce groupe est appelé à se développer selon l'interdisciplinarité que requièrent les travaux.

[2] Nous définissons plus loin ces formes de spectacles.

que les spectacles dits «historiques» intégrés au rituel de la fête populaire et au cérémonial des célébrations commémoratives. La typologie des oeuvres, rattachée exclusivement aux représentations sur une scène intérieure ou extérieure, en fait un champ d'investigation unifié par la notion de théâtralité et placé à côté du théâtre traditionnel et moderne. Considérées comme marginales avec d'autres formes de pratiques culturelles[3], elles n'ont guère préoccupé les historiens du théâtre. Pourtant, elles demandent à être étudiées au même titre que les formes théâtrales légitimées.

Les objectifs de l'étude visent d'abord à rendre compte de l'évo-lution et de la complexité de ces spectacles, de leurs rapports avec le théâtre et, plus généralement, avec d'autres pratiques culturelles du champ de manifestations festives de la vie collective (célébrations civiles et religieuses, fêtes ponctuelles, etc.); ils cherchent aussi à mieux appréhender la dynamique des «agents du spectacle» (auteurs, metteurs en scène, etc.) autour d'intérêts communs, de volontés et d'actions collectives; ils tendent enfin à faire comprendre les enjeux de ces spectacles et les rapports sociaux qu'ils suscitent au sein des groupes impliqués, de manière à les observer dans le continuum des transformations sociales et du changement culturel.

Comme il importe d'évaluer ces enjeux sous l'angle de la production et de la réception, le devis expérimental des analyses suit un découpage de programmation correspondant à trois axes d'étude[4]: l'axe des «agents producteurs» référé au champ de la sociabilité et centré sur les relations formelles et informelles avec le mouvement associatif; l'axe de la «production des oeuvres écrites et présentées» orienté vers l'analyse descriptive et interprétative de spectacles sélectionnés selon une stratégie de cas; en dernier lieu, l'axe des «agents récepteurs» dirigé vers l'espace et le discours de réception des publics réels ou virtuels.

---

[3] Mentionnons, entre autres, les dramatiques de la radio, le téléroman et le téléthéâtre.

[4] Ces axes répondent respectivement aux trois années de subvention et couvrent les grandes étapes de réalisation du premier volet du programme.

Ce schéma directeur de programmation, qui fait intervenir des bases textuelles, théâtrales et idéologiques, donne lieu à trois sortes de réalisations concrètes, interdépendantes et progressives. La première consiste à rassembler les données analytiques des auteurs, des oeuvres et des publics (lieux de représentation compris) sous la forme d'un instrument de recherche qui pourra prendre l'aspect d'un répertoire ou d'un dictionnaire. La deuxième prévoit élaborer une histoire des spectacles par une analyse descriptive basée sur des stratégies de vérification et de techniques d'échantillonnage adéquates; enfin, la troisième conduit à faire une analyse interprétative par une mise en rapport des éléments traités avec les contextes sociaux. De cette étude résultera un essai critique du phénomène des spectacles du parathéâtre au Québec.

La problématique qui sous-tend ces étapes de travail tient compte aussi bien d'une lecture critique des oeuvres à leur stade d'écriture dramatique et scénique que d'une évaluation de l'action des agents producteurs et récepteurs. Pour en faire voir l'intérêt du point de vue historique, social et culturel, nous la situons au centre du processus de la constitution de «l'imaginaire» québécois dans le but d'élaborer une histoire culturelle du Québec éclairante pour la compréhension de la civilisation nord-américaine (le phénomène ayant touché l'ensemble de l'Amérique du Nord). Le problème spécifique de durabilité de ces pratiques de théâtralité populaire en vigueur depuis le début du XXe siècle pousse à nous interroger sur le pourquoi de leur continuation, sur leur rôle culturel et sur le sens dont elles sont porteuses. Tout en conservant cette large ouverture de perspective, nous sommes amenés à soulever d'autres problèmes plus précis qui touchent les fonctions sociales des spectacles dans le processus d'identification collective et de conscientisation nationale. L'appropriation de l'histoire par la pratique des «jeux scéniques» exercée dans le contexte festif favorise cette prise de conscience et pose les assises théoriques et méthodologiques du projet.

Ce cadre de référence permet de résoudre des questions aussi difficiles que les formes populaires de théâtralité dans la ligne des problèmes soulevés. Il repose principalement sur un ensemble de réflexions sociologiques autour du «style» et du «contenu» des oeuvres en rapport avec les cadres sociaux réels. Pour s'assurer que toute interprétation vienne

des dossiers de spectacles eux-mêmes, il s'appuie non seulement sur des perspectives sociologiques contraires (Poulat, Weber), mais aussi sur des théories adaptées de la sociologie de la science et de la culture (Bourdieu, Habermas, Rioux, Castoriadis, etc.). La définition que nous donnons aux spectacles renferme leurs propres dimensions d'analyse: ces derniers sont des pratiques spontanées et/ou organisées orientées vers l'éducation collective; ils sont aussi des pratiques liées principalement à des agents respon-sables, à des groupements sociaux ou associations d'Église et sont traversés par les enjeux de la société globale; ils apparaissent également comme des médiums de théâtralisation du discours de la vie quotidienne et plus spécifiquement, du discours idéologique; ils sont enfin des indicateurs de changements sociaux et culturels capables de révéler, mieux que l'histoire peut-être, les transformations dans la chaîne des continuités et des ruptures sociales. Ces deux dernières dimensions sont retenues plus immédiatement dans l'étude. L'intérêt étant pour nous de découvrir l'«espace social produit»[5] des textes dramatiques et scéniques en rapport avec la société, nous tentons surtout de cerner un *discours théâtralisé global du vécu*, suivant les codes producteurs et régulateurs du Texte-Représentation et les codes sociaux en présence.

Ce discours signifiant du vécu relié aux auteurs (metteurs en scène, réalisateurs, etc.) et à leurs oeuvres produites et reçues est soutenu par cette visée théorique cohérente fondée sur les rapports entre ces éléments. Mais pour rendre compte de ce discours dans le sens de nos hypothèses, nous faisons appel à des méthodes adaptées à l'analyse du contenu idéologique des spectacles vus comme des oeuvres à part entière. Ainsi, nos études sélectives à la phase de l'analyse descriptive adoptent la méthode des échantillons représentatifs non probabilistes (Gourieroux) pour établir les procédures d'échantillonnage des auteurs, des oeuvres et des publics. Elles s'inspirent également des grilles de classement des professions et des catégories socio-professionnelles expérimentées par Bouchard, Pouyez et Roy. L'étude des oeuvres, analysées en rapport avec les idéologies, a recours à des méthodes de sociocritique récente (Zima,

[5] L'expression est comprise au sens où l'emploie Claude Duchet: le statut du social dans les textes comme acte de création.

Duchet, etc.) qui insistent à la fois sur une lecture immanente et métatextuelle des écritures dramatiques et scéniques. Comme il s'agit plus précisément de l'analyse du contenu idéologique des spectacles, les «textes spectaculaires» choisis ne peuvent être ramenés au rang d'une simple pratique idéologique de reproduction, mais sont plutôt étudiés en fonction du genre qu'ils représentent et selon les normes de leur constitution. Enfin, nos analyses interprétatives centrées sur la réception des spectacles font appel, pour une bonne part, aux principes de la «sémiologie de la réception» de Pavis, de Ubersfeld ou de Kristeva. Toutes ces avenues méthodologiques, au service de nos réflexions épistémologiques, permettent de solutionner, partiellement du moins, les vastes questions que posent les notions de «théâtre populaire», de «parathéâtre» ou de «fête populaire» et, par là même, d'enrichir ces définitions.

La dissipation de toute ambiguïté autour de ces notions peut avoir une incidence concrète sur la recherche en général. Plus parti-culièrement, les trois axes du projet permettront de mettre au point une série d'hypothèses et de questionnements déjà soulevés par les chercheurs et de construire des instruments d'exploration dans les domaines de la culture et du théâtre. Concrètement, l'instrument de recherche (dictionnaire) et l'étude proprement dite, étayés des meilleurs paramètres d'analyse autour d'un objet de recherche précis, serviront non seulement au projet, mais aussi à d'autres disciplines que le théâtre (histoire, sociologie, sciences du loisir, etc.) qui cherchent à approfondir de telles pratiques culturelles. Le contenu inédit des matériaux[6] traités dans une perspective socio-historique facilitera aux chercheurs et spécialistes la compréhension des mécanismes de l'institution théâtrale dans l'interrelation avec le mouvement associatif québécois et les groupes de loisirs divers.

Voilà en bref quelques points d'intérêt du projet «SPACAF» exposé dans ses principales dimensions et à sa première étape exploratoire. Les deux autres volets du programme étendus à l'ensemble des provinces du

---

[6] Une attention particulière doit être accordée aux documents audio-visuels considérés comme intermédiaires entre le texte initial et la production elle-même.

Canada français[7] prévoient considérer plus tard de nouvelles catégories de jeux scéniques: les uns à caractère religieux et les autres à caractère social. Cet élargissement du corpus de spectacles exigera d'apporter les modifications requises au niveau de l'appareil théorique et méthodologique — principalement dans le cas de l'analyse de la réception — et contribuera à jeter un nouvel éclairage dans notre lecture critique.

[7] Il s'agit des provinces du Nouveau-Brunswick, de l'Ontario et du Manitoba où des spectacles d'expression française ont été présentés.

Marcel Fortin

Les artisans des jeux scéniques et le mouvement associatif québécois

Dans le champ des productions culturelles, les jeux scéniques et leurs dérivés posent au théoricien et à l'historien du théâtre un certain nombre de problèmes méthodologiques qui tiennent d'une part à la nature de leurs formes éclatées et d'autre part à la position qu'elles occupent dans l'ensemble des pratiques spectaculaires. Quand il s'agit, par exemple, d'en élaborer la typologie selon des critères rigoureux, des difficultés de distinction sociale se présentent au niveau de la situation de ces productions dans le champ des biens culturels et symboliques. Il importe avant tout de scruter ces formes jusque dans leurs filiations ou leurs emprunts aux genres traditionnels en les plaçant au centre même du champ de production et de circulation des oeuvres et en regard des instances de reproduction et de conservation où s'exerce une reconnaissance de légitimité. Quand il s'agit, d'autre part, d'établir l'interrelation entre l'espace des producteurs et l'espace de production artistique, des considérations théoriques et méthodologiques s'imposent autour de la notion de «producteurs» pour définir non seulement le statut et le rôle de ces derniers, mais aussi les intérêts et les stratégies. S'il faut voir précisément les spectacles de jeux scéniques comme un enjeu de stratégies sociales, les propriétés formelles de ces spectacles «ne livrent tout leur sens, dirait Bourdieu, que si on les rapporte aux conditions sociales de leur production et aux positions qu'occupent leurs auteurs dans le champ de production»[1]. Les caractéristiques sociales des producteurs et les

---

[1] Pierre Bourdieu. «La critique du discours lettré», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, mars 1975, n° 2, p. 7.

caractéristiques des produits apparaissent alors comme les traductions différentes d'une même réalité.

C'est donc un solide questionnement qu'il faut faire autour des agents producteurs qui ont été les maîtres d'oeuvre de ces spectacles. Pour cerner la personnalité de ces agents que nous désignons comme des artisans de jeux scéniques (l'appellation est délibérément choisie pour s'opposer au mot «artiste» et connote, bien sûr, le travail manuel, le savoir-faire technique transmis par la tradition, l'anonymat et l'esprit communautaire), il convient tout à fait de s'interroger sur la position qu'ils occupent dans le champ culturel en tant que concepteur et réalisateur de spectacles. Compte tenu du caractère circonstancié de leurs productions (contexte des fêtes) et de leurs relations avec les associations et les institutions qui sollicitent leurs concours et qui commandent parfois ces types de réalisations scéniques, ceux-ci semblent occuper à priori une position ambigüe, voire marginale dans le champ théâtral. Pourtant, à l'instar des autres praticiens, ces agents affirment, eux aussi, leur prétention à la légitimité artistique même s'ils reconnaissent d'autres intérêts que le champ artistique seul ne peut satisfaire. En effet, leur investissement dans d'autres champs, notamment le champ socio-religieux et le champ du loisir où s'exerce leur pratique et où s'inscrivent leurs productions, est généralement motivé par l'accumulation d'un capital social, lequel contribue autant à la reconnaissance de l'agent qu'à l'accroissement du pouvoir des groupes. Plus techniciens que créateurs, ces artisans témoignent pourtant d'une culture littéraire et d'un savoir-faire dans les communications qu'ils ont acquis parfois en autodidacte. Ils ne nous apparaissent pas moins comme des «fabricants de spectacles» au service des associations et des institutions.

Pour mieux cerner cette question de l'habitus social de l'agent, nous exposerons ici quelques considérations méthodologiques. Dans un premier temps, il nous faudrait examiner l'ensemble des productions dans leur articulation sémantique et dans leur structure formelle, de manière à mettre en lumière le discours idéologique; dans un deuxième temps, c'est le contexte global de la production textuelle et scénique des jeux qui mériterait d'être analysé afin d'éclairer les conditions de réalisation et la nature des relations des agents engagés dans la production; finalement, il

conviendrait, après avoir tracé les profils socio-professionnels des agents, de mettre en relation leurs formes d'intervention dans le champ des productions culturelles et leur type de participation dans le mouvement associatif. Cet examen empirique des productions et du contexte des productions, conjugué à une description des activités des agents dans le champ culturel et dans le champ social, devrait permettre de cerner les enjeux de leurs pratiques et les stratégies qui servent leurs intérêts. Après l'examen de ces trois niveaux d'analyse, nous tenterons d'illustrer nos propos à partir de deux artisans représentatifs.

Les producteurs et leur contexte

À un premier niveau d'analyse, on peut s'interroger rapidement sur la nature des productions scéniques au plan de l'articulation des contenus et des formes afin de dégager le fonctionnement du discours. L'examen de la structuration des thèmes harmonisés à des formes susceptibles de diffuser efficacement un message où le signifiant (média) est subordonné au signifié (message) devrait nous permettre d'identifier non seulement le cadre de référents culturels de l'émetteur mais aussi ses orientations, ses objectifs ainsi que ses choix idéologiques et esthétiques.

Le deuxième niveau d'analyse scrute les conditions de la production de manière à déceler les fonctions de l'agent-producteur. Faut-il préciser que, compte tenu du caractère circonstancié de la performance scénique dans le cadre général de fêtes commémoratives, l'agent n'assume qu'une part de responsabilité et doit souscrire aux exigences fixées par les instances supérieures qui gèrent l'événement? Pigiste en quelque sorte au service d'un comité organisateur responsable d'un ensemble de manifestations, l'agent livre, la plupart du temps, une «oeuvre» de commande qui répond à des besoins précis pour un public bien circonscrit et suffisamment réceptif, précisément à cause de sa contribution dans la réalisation du spectacle. Au centre d'un réseau complexe de relations entre les instances décisionnelles qui encadrent l'événement et les participants bénévoles engagés à divers paliers de la production, allant de la prestation scénique au soutien technique et logistique, le responsable de la performance peut intervenir à plusieurs niveaux de la réalisation en

concrétisant dans des tâches spécifiques les manifestations de la sociabilité organisée et spontanée. En effet, de par son rôle d'intermédiaire entre les associations et les institutions promotrices de l'événement et les membres de la communauté, il occupe une position-clé et devient catalyseur des forces vives au profit d'un projet collectif et animateur chargé de rallier le groupe autour de valeurs fondamentales.

Le troisième niveau d'analyse prévoit l'examen des profils socio-professionnels des agents, notamment au plan de leurs activités dans le champ culturel et dans le champ social. Il dépasse de loin la simple notice biographique de tendance hagiographique qui prétend expliquer l'oeuvre par la vie de l'auteur. Certes, nous ne dénions pas l'importance des informations concernant la naissance, l'origine sociale, la formation et les activités professionnelles des agents considérés individuellement. Toutefois, pour saisir leurs intérêts et leurs stratégies, il convient de les examiner dans leurs relations dynamiques de façon à voir comment ils en arrivent à constituer un véritable réseau développé à partir d'objectifs communs. C'est pourquoi il nous apparaît utile de décrire d'une part leurs formes d'intervention permettant de mesurer leur position dans le champ culturel et d'autre part leurs types de participation au mouvement associatif. Une analyse ainsi conçue devrait conduire à situer les artisans les uns par rapport aux autres dans les différents champs où s'exerce leur pratique culturelle.

C'est donc dire que, par ce niveau d'analyse des profils des agents, se dessinent des trajectoires complexes entre les associations, les clubs civiques et les groupements religieux monopolisant des espaces vacants non exploités par les pouvoirs institutionnels. En interrogeant l'agent-producteur dans ses relations avec le mouvement associatif et en examinant comment les associations constituent une forme privilégiée de stratégies au service des spectacles présentés, nous croyons pouvoir mieux cerner la nature et le statut de ces artisans et, par conséquent, la réelle fonction sociale de leur pratique dans un contexte plus large.

Il peut être utile de signaler qu'à l'étape de compilation des données, sur la seule période du XXe siècle, nous observons chez les quelque 250 producteurs signataires de textes dramatiques et scéniques de spectacles

une proportion homme/femme respectivement de 55% et 45%. Dans le vaste corpus composé en grande partie de jeux religieux créés dans des institutions d'enseignement entre 1930 et 1960, il n'est pas étonnant d'y retrouver plus de deux tiers (2/3) de membres du clergé et de communautés religieuses dont plus de la moitié sont des femmes. En revanche, chez le tiers des laïcs qui composent le groupe, les femmes représentent moins du tiers de la production. Bien sûr, on aura vite compris que la forte présence d'agents issus du champ religieux et occupant presque tout l'espace du champ de l'éducation risque de biaiser le portrait du groupe et d'assimiler la pratique du jeu à une forme exclusivement scolaire ou pédagogique dont le rayonnement dans le champ culturel est négligeable. Au plan quantitatif, il est vrai, les agents, clercs et religieuses, dominent dans les institutions scolaires, mais leur action dans la société civile par le biais des établissements religieux, du mouvement d'action catholique et des associations civiques est autant comparable à celle des laïcs. En fait, qu'ils soient clercs ou laïcs, les agents producteurs formés aux mêmes écoles, donc détenteurs d'un capital scolaire et culturel équivalent, font preuve, à des degrés variables, d'un savoir-faire technique et témoignent à divers niveaux de formes variées de participation ou d'appartenance à des associations. Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de mesurer leur position dans le champ culturel et, plus spécifiquement, d'évaluer leurs formes d'interventions dans le champ artistique, littéraire et théâtral, la proportion d'agents ayant acquis une certaine reconnaissance baisse considérablement et met en lumière le dilettantisme des praticiens ainsi que le caractère artisanal et marginal de la pratique. Certes, il y a bien quelques-uns de ces artisans qui ont laissé des traces dans le champ littéraire et théâtral québécois. Pensons à Julien Daoust, co-auteur d'un jeu de la Passion et de nombreux drames, à Émile Legault, co-fondateur des Compagnons de Saint-Laurent, à Gustave Lamarche, poète et auteur dramatique, à Rina Lasnier, poète et auteure d'un jeu lors du Congrès marial d'Ottawa en 1947, à Charles-Eugène Harpe, comédien amateur et auteur de plusieurs grands jeux, à Laurent Tremblay, auteur de quelque vingt-cinq pageants et choeurs parlés, et Roger Varin, co-fondateur des Compagnons, comédien et metteur en scène.

Ces agents-producteurs et bien d'autres qui sont intervenus dans le champ culturel composent néanmoins un portrait plutôt hétérogène et leur contribution aux jeux scéniques prend des formes dès plus diversifiées. Laurent Tremblay, d'une part, prédicateur de retraites fermées, historien et auteur d'ouvrages de théologie, de pastorale et de nombreuses pièces à contenu historique et religieux, et Roger Varin, d'autre part, un laïc associé aux activités du Père Legault, comédien et animateur de théâtre auprès des jeunes, éditeur et producteur d'une quinzaine de jeux, apparaissent tous deux comme les figures de proue de la pratique de ces formes de spectacle. De par leur rôle de communicateur auprès des masses, à titre de prédicateur chez Tremblay, d'animateur et de conférencier chez Varin, l'un et l'autre semblent présenter une inclination vers ce style de spectacles, offrent un profil-type d'artisan des jeux scéniques et devraient constituer pour nous un modèle d'application des trois niveaux d'analyse que nous venons de décrire. En effet, l'ensemble des productions de jeux scéniques de ces deux artisans est assez riche pour permettre d'effectuer des comparaisons significatives et de mettre en valeur leurs intérêts et leurs stratégies.

Deux artisans représentatifs: Laurent Tremblay et Roger Varin

Reprenant le premier niveau d'analyse, il convient d'examiner la nature des productions des jeux scéniques au plan de l'organisation du contenu et de la structure formelle. Un examen comparatif sommaire de quelque quinze pageants historiques de Laurent Tremblay et de la production des jeux scéniques de Roger Varin permet d'observer des contenus relativement homogènes dans des formes scéniques distinctes. Chez Tremblay où la technique du pageant tient presque de la recette, le propos, articulé autour des grands événements de localités présenté par un narrateur-meneur de jeu, vise à susciter la fierté nationale et à promouvoir les valeurs traditionnelles. Ainsi, dans le *Pageant du Saguenay*, créé en 1938, à l'occasion des Fêtes du Centenaire de la colonisation de la région, il construit un canevas (qui inspirera tous ses autres pageants) où les grandes périodes de l'histoire saguenéenne sont découpées en tableaux successifs entremêlés de chants, de musique et de danse empruntés au répertoire classique ou populaire. Au plan scénique,

Tremblay verse délibérément dans la surenchère pour accroître le pouvoir persuasif du message idéologique. Sa production de pageants véhicule un discours orienté vers l'apologie des valeurs patriotiques et religieuses dans une forme où les préoccupations esthétiques sont subordonnées aux objectifs pédagogiques du message.

La production des jeux scéniques de Roger Varin offre un large éventail thématique qui puise ses sources autant dans l'histoire nationale et régionale que dans la vie des associations et des localités pour lesquelles il conçoit et réalise des jeux. De plus, loin de se restreindre à des formules dont la mécanique est éprouvée, il s'inspire des auteurs grecs et de ses maîtres, Chancerel et Ghéon, pour renouveler les techniques du jeu. Ainsi, dans son jeu de 1945 intitulé *la Fierté étudiante*, réalisé à Montréal, à l'occasion du 10e anniversaire de la Jeunesse Étudiante Catholique (J.É.C.), il exploite la technique du choeur parlé et sollicite la participation active de l'assemblée qui doit intervenir par la parole et le chant. Grâce à cette stratégie qui implique l'intervention ponctuelle du public, Varin renforce chez les étudiants les sentiments de noblesse et de fierté inscrits autant dans le contenu que dans la forme du jeu. Dans son jeu intitulé *Cent ans de combat*, qu'il réalise en 1950 pour souligner le centième anniversaire de Notre-Dame de Lévis, il propose une forme qui, selon les indications du synopsis qu'il rédige, s'apparente à la technique du pageant de Laurent Tremblay. La présence d'un meneur de jeu, commentateur des faits saillants de la municipalité en une succession de tableaux et évocateur de figures historiques et allégoriques, rappelle des procédés témoignant d'une certaine filiation avec l'auteur saguenéen. L'un et l'autre exploitent un référent historique semblable auquel ils tentent d'articuler une forme esthétisante susceptible d'émouvoir et de convaincre.

L'affinité entre les deux hommes apparaît encore mieux au niveau de la pratique du jeu scénique et de ses conditions de production. Considérant qu'ils oeuvrent dans un contexte où la réalisation du spectacle s'inscrit dans le cadre de fêtes commémoratives, Tremblay et Varin se retrouvent au centre d'un réseau de relations complexes où s'expriment diverses formes de sociabilité. Reprenons nos exemples du pageant du Saguenay et du pageant de Lévis, révélateurs de la fonction de médiateur des agents au sein de l'entreprise scénique. Sollicité par son frère Victor pour rédiger

rapidement un canevas de spectacle, Laurent Tremblay, déjà renommé comme prédicateur, occupe une position d'influence au sein du comité organisateur des Fêtes et peut, par conséquent, compter sur la collaboration de nombreux bénévoles pour la réalisation du pageant. Responsable avec son collègue Maurice Lacasse-Morenoff (chargé de l'arrangement scénique du spectacle), Tremblay assume un véritable leadership auprès des différentes instances appelées à oeuvrer de près ou de loin dans la manifestation. Soucieux d'atteindre les objectifs des organisateurs auxquels il souscrit d'emblée puisqu'ils rejoignent ceux du champ religieux, il intervient à tous les points stratégiques de l'entreprise en sollicitant la contribution des associations civiques et religieuses, en multipliant les communiqués dans les journaux et surtout en assumant personnellement l'animation du jeu par son rôle de narrateur. C'est donc dire à quel point il entend occuper tout l'espace de la production et contrôler tous les rouages d'une pratique socio-culturelle qui tend à se muer en instrument de propagande au service des intérêts des institutions religieuses et civiques et même en instrument de promotion patriotique.

Chez Roger Varin également, les conditions de production des jeux scéniques restent aussi tributaires du contexte des fêtes. Il est facile de retrouver à travers son action un réseau complexe de relations structurées en divers comités chargés de la gestion de la manifestation. Sollicité par les associations et les localités qui réclament sa contribution à la conception et la réalisation de jeux, il assume la responsabilité de la performance tout en souscrivant aux exigences et aux objectifs des organisateurs. Pour le pageant de Lévis, il s'impose la consultation d'une vaste documentation sur l'histoire locale et fait appel au concours de la population qui participe aux différentes instances de la production. Bien qu'il agisse comme intermédiaire entre la communauté lévisienne et les sept comités organisateurs des Fêtes, il ne jouit pas cependant du même pouvoir que Tremblay au Saguenay; son rôle dans la structure organisationnelle paraît limité à celui d'un exécutant. Son nom n'apparaît nulle part au sein des comités composés majoritairement de personnalités influentes du champ de la politique nationale et municipale, du champ religieux et paroissial, depuis l'évêque jusqu'au marguillier. Compte tenu du caractère local de la manifestation, il est intéressant de retrouver parmi les instances supérieures les membres de l'élite locale. Ces derniers occupent des

positions sociales majeures dans la hiérarchie du pouvoir et des fonctions administratives importantes dans des associations civiques comme les Chevaliers de Colomb et la Société Saint-Jean-Baptiste de Lévis. Dans ce contexte, on comprend facilement que Varin, étranger à la ville de Lévis, soit absent des instances décisionnelles, mais sa désignation à la direction technique du spectacle n'est pas étrangère à ses responsabilités au sein de la Fédération des Sociétés Saint-Jean-Baptiste du Québec. Il est ici en terrain connu et fait pour ainsi dire partie de la famille. Mais voilà que nous glissons déjà au troisième niveau de l'analyse, lequel tente de cerner le degré de culture associative des agents ainsi que leur position dans le champ culturel à travers l'examen de leur profil socio-professionnel.

Revenons à Tremblay et, pour aller au plus simple, limitons-nous à quelques éléments significatifs illustrant sa position dans le champ culturel et ses interventions dans le mouvement associatif. Signalons tout d'abord son importante production littéraire et théâtrale étroitement liée à son oeuvre apostolique et témoignant de sa position équivoque dans le champ artistique. Compte tenu de ses préoccupations de diffusion des valeurs chrétiennes, l'ensemble de sa production théâtrale, tout comme les objectifs qui l'animent lorsqu'il fonde son Théâtre Chrétien en 1951, s'inscrivent davantage dans les pratiques d'animation pastorale du champ religieux que dans celles légitimées par le champ théâtral. Le média théâtral, et plus précisément la forme du jeu, lui apparaît comme un moyen privilégié de rejoindre les masses et un instrument d'éducation populaire au service de l'institution religieuse. Mais pour atteindre efficacement son but, le dramaturge reconnaît la nécessité de rayonner dans les nombreux mouvements religieux et associations civiques qui peuvent servir ses propres objectifs. Engagé comme prédicateur par l'Action catholique, il a aussi ses entrées dans des associations comme l'Ordre de Jacques Cartier et l'Ordre des Chevaliers de Champlain, des groupes patriotiques dont il est membre et pour lesquels il compose des sketches d'initiation. Fort d'un capital social qu'il consolide par ses liens tacites et structurés avec le mouvement associatif, Tremblay passe ainsi par le médium du jeu pour accroître le prestige des associations, lesquelles renforcent en retour le pouvoir de l'institution religieuse qui les cautionne.

En ce qui concerne Varin, il serait fastidieux de dresser la nomenclature de toutes les associations et mouvements auxquels il a participé. Mentionnons toutefois son militantisme au sein de l'Action catholique, ses nombreuses fonctions administratives à la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal et à la Fédération des mouvements de Jeunesse du Québec, de même que son rôle dans la fondation, en 1946, de l'Ordre de Bon Temps, un organisme regroupant diverses associations laïques de loisir. Par ailleurs, ses formes d'intervention dans le champ culturel et théâtral offrent un cheminement singulier. En effet, sa collaboration à la fondation des Compagnons de Saint-Laurent et son animation d'un centre d'art dramatique ne laissaient-elles pas entrevoir chez ce praticien une carrière théâtrale tout aussi fructueuse que celle de ses confrères-compagnons? Pourtant, il a orienté son action dans le champ des loisirs et des fêtes populaires, acquérant ainsi reconnaissance et accroissement d'un capital social qui ont servi tout autant ses intérêts que ceux des groupes et associations avec lesquels il a oeuvré. C'est bien entendu le militant de la première heure qui affirme sa personnalité et souscrit aux valeurs et objectifs des groupes dans la réalisation des jeux scéniques, mais c'est aussi l'artisan qui se dit préoccupé de questions esthétiques tout au long du processus de réalisation de spectacles. Producteur au même titre que Tremblay de jeux circonstanciés en faveur de la promotion de la solidarité collective, Varin, en simple exécutant technique, ne subordonne pas moins ses exigences esthétiques aux objectifs du média qui, à toutes fins utiles, constituerait un instrument d'action sociale et une forme esthétisante d'action culturelle.

Laurent Tremblay et Roger Varin présentent bien les deux pôles d'une pratique culturelle inscrite en marge du champ théâtral et rayonnant autant dans le champ socio-religieux que dans le champ du loisir. Les trois paliers d'analyse développés ici pour cerner les intérêts et les stratégies des producteurs ainsi que leur fonction dans le champ des productions culturelles tendent à illustrer davantage leur contribution au développement de la vie associative que leur apport à l'histoire du théâtre québécois. Pourtant, il y a là tout un champ d'étude pour démontrer comment les pratiques culturelles de la société québécoise, fortement enracinées dans un espace social et religieux, sont tributaires des manifestations de la sociabilité formelle. En particulier, l'étude des

relations sociales vécues au sein de collectivités, comprise comme lieu d'expression des rapports de pouvoir, aurait beaucoup à approfondir en reconstituant les diverses trajectoires laissées par l'ensemble des artisans des spectacles populaires appelés «jeux scéniques».

Rémi Tourangeau

La question des genres et les jeux scéniques du Québec

S'il est un domaine où la théâtralité trouve sa meilleure définition et sa meilleure expression au centre des arts de la scène, c'est bien celui des jeux scéniques québécois qu'Antonin Artaud qualifierait volontiers de «spectacles totaux». Ces spectacles théâtraux populaires diversement désignés selon les pays et les cultures de préthéâtre, de tiers-théâtre, de parathéâtre ou même de théâtre folklorique et paysan, ont certains liens avec ces formes plus ou moins primitives et spontanées de théâtralisation directement reliées à la pratique sociale. Mais toutes ces désignations que l'on tente de regrouper sous l'expression passe-partout «l'autre théâtre», ne sont guère satisfaisantes pour caractériser la spécificité scénique des spectacles québécois qu'il m'intéresserait d'aborder. L'imprécision ou l'ambiguïté même des appellations indique bien le malaise où nous nous trouvons devant le problème de formalisation de cette catégorie de spectacles dont l'une des ambitions est de réunir tous les arts en un seul.

Notre propos est précisément de jeter un peu de lumière sur la nature de ces spectacles particuliers par le biais de la notion de genres au théâtre en tentant d'abord de les situer par rapport au champ théâtral et de proposer ensuite des avenues théoriques d'utilisation dans le cadre d'un objet d'étude spécifique. Comme il s'agit fondamentalement d'un problème de distinction des genres au centre de classifications, nous essaierons d'allier «l'innocence théoricienne à l'expérience pratique», dirait Frye, pour proposer les bases théoriques d'une typologie appliquée aux formes de spectacles de jeux scéniques et un modèle de classement qui s'inscrit dans la logique conventionnelle du discours des genres et du système communicatif. De cet exercice de compréhension, pourraient sortir des éléments de discussion qui lèveraient bien des ambiguïtés de terminologie autour de tels spectacles qui continuent toujours d'exister.

I.POSITION DES JEUX SCÉNIQUES DANS LA TAXINOMIE DES GENRES

L'étude des formes-prototypes de spectacles populaires au Canada français entreprise par le Groupe de recherche en théâtre populaire (GRTP) met au premier plan la notion de «jeux scéniques» plus ou moins modelés sur les formes anciennes des jeux théâtraux d'Occident. L'expression, commode pour regrouper des spectacles autour de l'espace médiatique de la scène intérieure ou extérieure, a d'abord l'avantage de les différencier des autres jeux classés selon leur médium de communication dont il ne sera pas question ici: les jeux conçus pour la radio ou la télévision. Elle est ensuite suffisamment englobante pour rassembler une diversité de formes textuelles de toute nature régie par un même principe organisationnel du jeu proprement dit.

Pour une définition opératoire

Le jeu scénique dont on parle ne doit cependant pas être confondu avec le jeu de scène passif ou actif appliqué à l'exécution des acteurs ou les jeux de théâtre évoqués par Chamfort qui contribuent à la vérité de la représentation. Il ne doit pas non plus être identifié au jeu dramatique du happening ou du psychodrame à la Moreno qui prétend rassembler tout le monde en une communauté de jeu. Sous l'angle de la forme, le jeu scénique pourrait être défini plutôt comme une pratique collective rassemblant un groupe de «joueurs» et, sur le plan théâtral, il prend le sens de médium de théâtralisation ou de véhicule de théâtralité. Cette définition recoupe, en un sens, celle même du jeu défini par Huizinga comme «une activité spécifique sentie comme *fictive* et située en dehors de la vie courante»[1]. Elle renferme des sens structurels capables de traduire une certaine réalité sociale, lesquels s'allient d'ailleurs assez bien

[1] Johan Huizinga. *Homo ludens*. Essai sur la fonction sociale du jeu. Paris, Gallimard, 1951, pp. 34-35. Coll. «Tel», n° 130.

avec les principes et les règles du jeu. Mais compris ici davantage comme action utile et fonctionnelle, le jeu associé à des notions de totalité et de règle recoupe les données de l'épistémologie traditionnelle qui le place à l'origine de la culture et originairement lié au sacré tout comme les «cérémonies dramatiques» des temps anciens dont parle Jean Duvignaud. Porté par surcroît sur la scène, il revêt un caractère doublement ludique exprimant et renforçant, à la manière d'un symbole, l'unité du groupe et capable de renforcer le sens civique et le sentiment national. Il enferme, dirions-nous, l'essentiel même de la théâtralité et finit par acquérir une importance socio-historique ou socio-psychologique.

Cette catégorie de spectacles plus précisément considérés comme formes de théâtralité populaire fournit un chantier d'études tout à fait intéressant pour la compréhension des mécanismes d'institutionnalisation reliés au théâtre et au mouvement associatif, et pour la connaissance d'un certain vécu de sociétés déterminées. Développés depuis le début du siècle, en marge des formes canonisées du théâtre, de tels spectacles plus organisés que spontanés constituent un vaste secteur de pratiques culturelles encore peu étudiées et toujours non légitimées. Pourtant ils englobent une bonne partie de la création festive québécoise dans le champ de la production théâtrale scénique ou médiatique et totalisent un corpus de quelque 1 000 oeuvres scéniques. Il nous paraît donc important d'étudier une telle production au même titre que les formes légitimées du théâtre traditionnel et moderne.

Notre intérêt étant cependant moins porté sur l'esthétique de la production que sur le social des textes et des contextes («l'espace social produit», signalé par Claude Duchet, aussi bien sur scène qu'à travers le travail des spectateurs), nous plaçons notre problématique au centre des rapports jeux/société et dans la perspective du champ social qui considère le continuum des transformations sociales et du change-ment culturel au XX^{e} siècle. Nous cherchons surtout à analyser les fonctions sociales des productions et à évaluer les enjeux sociaux dont elles sont porteuses, selon des théories adaptées à la mise en relation des univers fictif et réel et sous l'angle de la production et de la réception, en considérant aussi bien les «agents-émetteurs et récepteurs» que leurs «messages» référentiels. Une des hypothèses sur laquelle se fondent les rapports entre ces trois

composantes repose essentiellement sur une question de «genre» de telles pratiques culturelles qui tend à révéler que *les formes de ces spectacles étroitement reliés à la fête populaire sont des canaux de diffusion et de persuasion privilégiés pour retrouver le sens d'un discours global du vécu d'une société déterminée et à des époques données.* Dans l'étude de ce discours et de ses conditions institutionnelles d'émission et de réception, il y a d'abord à retracer, à même les documents fondateurs, une sorte de figure sémiotique de la persuasion chez les agents-producteurs, par le biais de leurs «stratégies de production». Parallèlement, il y a aussi à retrouver des «stratégies de formes» didactiques et emblématiques utilisées dans la structuration des textes dramatiques et spectaculaires. Pour examiner ce dernier aspect, nous utiliserons le concept riche et opératoire de «genre» capable non seulement de réunir des formes plus ou moins disparates de textes et de spectacles, mais aussi de servir d'instrument analytique à l'intérieur du système de formalisation des productions.

Le jeu scénique et ses liens de filiation

Dans la perspective d'étude où nous nous plaçons, il peut paraître rétrograde de revenir à l'ordre classique et de choisir l'institution des genres pour situer une réalité qui n'a à peu près rien d'institutionnel, surtout à une époque où s'effrite de plus en plus la distinction des genres par les procédés du métissage et de la transgression, où l'oeuvre «désobéit» à son genre, dirait Blanchot, et où les théoriciens actuels nous font assister à l'autopsie d'une survivance. Il peut aussi paraître paradoxal de recourir aux sempiternelles triades de genres de la Poétique et de la Rhétorique ou aux plus récentes théories ou entreprises de démolition du genre par le Romantisme pour définir la position du jeu scénique, alors que celui-ci n'appartient à aucune grande catégorie ou espèce officielle, plutôt il les représente toutes à la fois. Il est pourtant difficile de faire abstraction de cette notion de genre aussi fondamentale dans le cas des formes de spectacles qui nous occupent, si ce n'est que pour renouer avec la longue tradition des jeux profanes et religieux de l'Orient et de l'Occident et pour retrouver des ressemblances. Sans doute faut-il remonter au moins aux époques homérique et classique de la Grèce antique pour trouver quelques filiations. Depuis le temps des auteurs de l'Antiquité, Eschyle, Sophocle,

Euripide et Aristophane, jusqu'à la fin de l'Empire romain, les jeux consacrés aux sports ou au culte des dieux tutélaires et présentés à la façon de rites sociaux comme des liturgies théâtralisées et des cérémonies profanes périodiques, ont au moins un point commun avec les nôtres, en ce sens qu'ils visaient à célébrer ou à commémorer la mémoire d'un héros ou d'un événement. Les concours de force, d'adresse et d'esprit à travers lesquels s'affrontent athlètes et acrobates, musiciens et déclamateurs, nous renvoient facilement à la dithyrambe de nos fêtes populaires habituellement ponctuées de «cérémonies dramatiques» civiles et religieuses. La reprise de ces jeux sous une forme plus dramatisée, dès le début du Moyen Âge, touche encore plus directement le caractère des jeux religieux québécois qui empruntent allègrement la terminologie générique des Jeux et des Miracles des XII[e] et XIII[e] siècles, des Mystères et des Passions des XIV[e] et XV[e] siècles. Les liens sont aussi forts au niveau des fonctions didactiques de ces fresques médiévales inscrites dans l'idéologie des rapports établis entre l'Église et ses ouailles. Tout aussi forts aussi au niveau des formes inspirées des «sacre rappresentazioni» d'Italie, des «Miracle Plays» d'Angleterre ou des «autos sacramentales» d'Espagne. Plus près de nous, à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle, au temps du retour du théâtre populaire en Europe et de l'avènement des «Pageants» en Angleterre et aux États-Unis, la filiation est tout à fait frappante. Nous avons montré, par exemple, dans nos publications antérieures, les rapports directs des initiatives françaises, anglaises et américaines avec la production québécoise de jeux de pageants: celles, entre autres, de Copeau et de Gémier, de Parker et de Langton[2]. Mais c'est surtout avec l'héritage du Vieux-Colombier que s'établit le lien de «genres» le plus évident entre un Henri Ghéon à la recherche du drame populaire «total» et du «peuple fidèle» des patronages et ses principaux fervents québécois qui, comme lui, tentent de ressusciter le théâtre médiéval. Les oeuvres des autres auteurs considérés «d'avant-garde» dans les années 1920-1940, comme Paul Claudel et André Obey, établissent

---

[2] Voir en particulier Rémi Tourangeau et Marcel Fortin. «Le Phénomène des pageants au Québec», dans *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. 7, n° 2, Fall 1986, pp. 217-238.

aussi quelques affinités avec la production de nos jeux religieux des années 1940-1950. Enfin, la formule de spectacles des Compagnons de Jeux dirigés par Henri Brochet ressemble étrangement à celle de nos producteurs de jeux scéniques. Il ne serait pas difficile d'y voir des propriétés communes et de les retrouver même chez des metteurs en scène actuels comme Jean-Pierre Ronfard et Ghislain Bouchard.

Ces filiations des jeux à travers l'histoire ont leur importance pour bien situer les jeux scéniques nord-américains par rapport au champ théâtral. Elles révèlent notamment que la plupart de ces jeux s'insèrent dans une tradition plus ou moins en marge du théâtre institutionnalisé de noblesse et de bourgeoisie, qu'ils n'existent que par rapport à ceux qui les ont précédés et qu'ils les complètent tout comme les genres se complètent entre eux. En particulier, les jeux scéniques québécois, réactivés depuis le début du siècle, vont surtout se développer parallèlement au théâtre et dans un champ religieux qui détient un pouvoir dominant. Ils vont se développer cependant avec leur originalité propre, c'est-à-dire avec une pluralité de formes textuelles et spectaculaires entremêlées de genres divers et de sous-genres, d'espèces et de sous-espèces. Cette «carnavalisation des genres», sorte de pot-pourri de tous les langages et de toutes les musiques, fait bien la particularité du corpus de jeux québécois, son appauvrissement ou son enrichissement par rapport à l'héritage des formes traditionnelles de spectacles. Mais elle résiste au classement formel et hiérarchisé des productions littéraires qui se voient subordonnées aux instances institutionnelles de légitimation des oeuvres. Constituant leur propre genre dans l'architecture formelle de textes dramatiques et scéniques, ces spectacles ont donc besoin d'être classés à partir d'une théorie adéquate et d'une typologie qui répond à l'espace logique continu dans lequel ils sont situés.

II. AVENUES THÉORIQUES ET PRATIQUES POUR UNE TYPOLOGIE DES SPECTACLES.

Cette typologie pourrait justement contribuer à mieux définir les jeux scéniques comme genre autonome et distinctif ayant sa propre essence et relevant d'un savoir-faire pratique. Élaborée à partir de la structure des

conventions opératoires du jeu épique, elle révèle les potentialités fonctionnelles du «genre jeu scénique» comme régulateur de lecture et instrument de classement et situe le corpus des spectacles dans une structure dynamique d'ensemble. Son établissement exige d'être élaboré à partir d'une théorie adaptée à notre objet d'étude qui privilégie dans le processus de communication la corrélation fonctionnelle entre des formes structurelles de spectacles et des formes culturelles du système social. Il importe d'abord de dégager des avenues théoriques qui permettent d'en définir les critères d'application et de présenter ensuite un modèle classificatoire expérimental.

Les principes directeurs de la typologie

Les principes directeurs de la typologie des jeux sont fondés sur des théories qui reposent sur le paysage des esthétiques de la production et de la réception dans leurs dimensions syntaxique, sémantique et pragmatique selon le modèle du signe. Comme nous privilégions la méthodologie sociocritique et l'approche fonctionnelle dans nos analyses, les règles de classement suivent, entre autres, des modèles théoriques du référent discursif de Patrice Pavis, de Michel Foucault et de Louis Althusser qui vont dans le sens d'une référentialisation idéologique du texte ou d'une sémiologie critique de l'idéologie[3]. Or, pour faire l'accrochage de ces règles aux théories, il importe de dégager les propriétés discursives des textes, suivant une pragmatique appliquée à l'analyse du discours qui définit les oeuvres selon l'usage qui en est fait. Les critères à retenir respectent donc la structuration idéologique des textes formalisés (formations idéologiques et discursives). Ils respectent aussi les données du

---

[3] Patrice Pavis. «Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire», dans *Voix et images de la scène*. Pour une sémiologie de la réception. Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, pp. 233-296; Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969; Charles Buzon. «Dictionnaire, langue, discours, idéologie», *Langue française*, n° 43, sept. 1979, pp. 40 sq.

discours global de la représentation et plus précisément les formes textuelles et scéniques du discours théâtral.

C'est justement dans le sens de ces «formes» qu'il importe de concevoir une grille de critères d'ordre pragmatico-structural applicables aussi bien pour les textes dramatiques et scéniques, en passant par le discours des didascalies très nombreuses dans ce genre de textes. Plus spécifiquement, deux séries de critères de théâtralité relevant de l'organisation esthétique et sociologique sont retenus: les critères textuels appliqués aux contenus et aux formes des spectacles et les critères contextuels centrés sur les représentations en rapport avec les hors-scènes. Ces critères, considérés en fonction d'une étude des variations de formes (axe diachronique) et des fonctions de ces formes, permettent d'évaluer, dans l'optique des théories de la sociologie des genres d'un Köhler ou d'un Bakhtine, qui considèrent le genre comme un fait idéologique, l'interaction et l'intégration formelle des textes spectaculaires dans des sociétés et des époques déterminées[4].

Modèle de classement

Le modèle de classement conçu pour le corpus de spectacles québécois adopte ces critères définis dans l'esprit des principes exposés. Pour l'expliquer même schématiquement, il faut ici en simplifier la présentation et en faire voir les principales articulations. Mais au départ, signalons les conditions typologiques concernant l'homogénéité et la pertinence des documents classés. En bref, ne sont considérés que les documents écrits, sonores et figuratifs provenant des provinces canadiennes d'expression française et répartis sous les rubriques «province» et «région administrative». Ne sont aussi retenus que des documents de spectacles attribués à des scripteurs ou producteurs de ces provinces, à quelques

[4] Voir Pierre V. Zima. *Manuel de sociocritique*. Paris, publié avec le concours du Centre National des Lettres, 1985, pp. 44-50, 106-113.

exceptions près. Dans le présent classement, ces conditions étant remplies pour le secteur «Québec», nous pouvons passer à la grille d'utilisation.

Les CRITÈRES TEXTUELS sont applicables à la productivité textuelle et scénique du champ de l'organisation esthétique et tiennent compte tour à tour du *contenu* et de la *forme* des textes. Pour le contenu des textes écrits, entendu au sens saussurien du signifié, le classement ne pose pas tellement de difficultés. Les notions de *fiction* et de *référent* définies dans leur sens usuel servent de critères importants pour retenir ou non les documents. Ainsi, les textes présentant un discours fictif prédominant ne correspondent pas nécessairement à la définition de nos spectacles et peuvent être classés comme types dérivés des grands types retenus. Une première lecture à la lumière de ces concepts permet d'établir deux grandes catégories de classement: les spectacles historiques et les spectacles religieux. Les premiers, centrés sur l'histoire du pays, des régions ou des localités, donnent lieu à des sous-catégories selon que l'intérêt porte sur les événements, les groupes ou les personnes. Les jeux d'événements de caractère social, culturel, économique ou politique considèrent les lieux d'instances institutionnelles comme les établissements d'enseignement ou les centres civiques alors que les jeux de groupes et d'individus donnent primauté aux organismes, mouvements et associations, allant des simples familles aux communautés religieuses et aux grandes agglomérations civiles. Pour leur part, les spectacles religieux qui occupent une plus grande partie du corpus comprennent deux importantes sous-catégories: les jeux inspirés de la Bible et de la Tradition où entrent en ligne de compte les événements, scènes et personnages bibliques et les jeux inspirés d'événements religieux aussi divers que les congrès mariaux et eucharistiques, les fêtes religieuses ou les personnages édifiants dans le monde. Cette division des jeux selon leur contenu présente un classement empirique réparti en diverses sphères de la vie sociale et selon la géographie des seize régions socio-économiques et administratives du Québec.

Le classement devient plus complexe quand il s'agit d'ordonner ces jeux du point de vue de la forme des textes écrits et spectaculaires. L'opération s'avère pourtant nécessaire d'abord pour distinguer les types «classiques» de jeux des types dérivés aux formes les plus hybrides et aux

appellations les plus nombreuses: pageants scéniques, épopées dramatiques, oratorios théâtralisés, choeurs parlés, etc.; ensuite pour faire voir leurs réelles possibilités fonctionnelles dans le système de communication théâtrale. Il faut ici considérer deux niveaux formels des textes. À un premier niveau de structure du texte dramatique, la *composition* et l'*utilisation d'éléments ou de procédés épiques* qui jouent un rôle de principe organisateur sont les critères de base. En particulier, la structuration de la narration en tableaux précédés de prologues et entrecoupés d'intermèdes et la *narration* elle-même soutenue par un narrateur ou un meneur de jeu constituent des éléments formels de première importance. Il en est de même à un second niveau de structure des textes articulée sur les *données spatio-temporelles*: espace et temps du spectacle et de la narration habituellement tournés vers des lieux polymorphes et de vastes périodes du passé. Ces conventions de forme méritent d'être considérées tout comme les conventions spécifiquement théâtrales qui comptent parmi les critères de théâtralité textuelle. Ces derniers, rattachés à la forme spectaculaire et applicables à des didascalies et surtout à des documents sonores et vidéo sonores, posent sans doute les problèmes inhérents au statut des documents et surtout à leur utilisation méthodologique quant à leur classement. Mais puisqu'il s'agit de classer ces documents du point de vue de la structure spectaculaire, il importe d'établir des critères spécifiques permettant de les sélectionner. La lecture des spectacles se fait sur la base d'une sémiotique qui privilégie *l'espace, les objets* et *le jeu* des comédiens. Le statut et le nombre de ces derniers entrent sans doute en considération par rapport à leur représentativité auprès des publics, mais c'est surtout la *gestuelle* du mime et le *gestus social* qui orientent la primauté des critères. *L'espace* comme lieu physique de représentation fait partie de ces critères puisqu'il précise non seulement la topologie des spectacles et des lieux internes et externes, mais aussi les conditions de réception. Enfin, l'occupation de l'espace scénique par *les objets* ou les éléments scéniques comme les décors et les costumes plus ou moins nombreux et référentiels comptent aussi parmi les critères de choix pour évaluer les «effets de réception» et les stratégies d'utilisation des techniques théâtralisantes par les producteurs.

Dans la grille de classement, la série des CRITÈRES CONTEXTUELS complète tous ces critères d'ordre formel et insiste surtout sur la

fonctionnalité des spectacles dans les contextes de production et de réception. Si le statut des producteurs n'est pas un facteur déterminant du choix des documents, les *circonstances de production et de réception* revêtent la plus haute importance. Les textes écrits et mis en scène par les artisans des spectacles sont sélectionnés à cette étape à partir de leur *genèse* et de leur *fortune*, c'est-à-dire leur conception réalisée «sur commande» et leur degré de succès assuré à l'avance quant au nombre de spectateurs ciblés. Ces contextes particuliers qui impliquent les *occasions* et les *fréquences* de représentation sont tout à fait pertinents dans la hiérarchie des critères puisque les spectacles de jeux sont reliés aux fêtes populaires civiles et religieuses et sont forcément éphémères comme les manifestations festives en général.

Ce plan de classement, il faut le préciser, contient une échelle hiérarchique d'autres critères secondaires non mentionnés ici, mais ceux qui ont été considérés s'avèrent particulièrement efficaces pour élaborer une typologie des diverses catégories de jeux, en particulier les jeux historiques qui font l'objet d'une étude structurale.

En terminant, il serait pertinent de mettre en relief l'utilité de ce modèle de classement. Conçu selon la démarche de Michal Glowinski, comme une «grammaire pragmatique du texte et du discours»[5], il permet d'abord d'ordonner un vaste ensemble de matériaux autour de paradigmes et de syntagmes de signes, il contribue ensuite d'une certaine manière à mieux définir le jeu scénique comme «genre à sujet collectif» par rapport aux genres existants et aux nombreuses théories et catégories de genres au théâtre. Il contribue aussi à les situer adéquatement dans la taxinomie des spectacles québécois.

Dans la division des «formes naturelles» instituée depuis Goethe, ce genre se rangerait plus du côté de l'épique que du côté du dramatique bien qu'il se nourrit des deux à la fois en utilisant souvent les mêmes procédés

---

[5] Michal Glowinski. «Les genres littéraires», dans Marc Angenot et al. *Théorie littéraire*. Paris, PUF, 1989, pp. 81-94.

esthétiques ou idéologiques. Mais sa position, plus proche des procédés techniques et formels, utilisés dans les Mystères du Moyen Âge, les théâtres asiatiques et même le théâtre classique, s'éloigne de l'épique théorisé par Brecht qui cherche une analyse nouvelle de la société. Ne prétendant nullement remettre en question la direction globale de l'oeuvre, le jeu scénique se veut surtout un genre narratif, illustratif et non fictif, même s'il n'hésite pas, à l'occasion, à se servir de l'action dramatique à l'intérieur de tableaux qui en font sa particularité. À cet égard, il serait un peu comme l'envers du théâtre traditionnel, en ce sens que sa réalisation peut se faire d'abord à partir de la mise en scène avant même l'écriture du texte dramatique. S'il se rattache au théâtre par la théâtralité et la théâtralisation, il peut s'opposer au texte dramatique n'ayant pas fait l'objet d'une mise en scène. On voit bien pourquoi il trouve sa raison d'être et de fonctionner ailleurs qu'au théâtre et dans une sphère culturelle qui lui convient à merveille: celle de la fête populaire où il prend la vedette et qu'il occupe en bonne partie. Le jeu scénique est donc indissociablement lié à des fêtes civiles et religieuses. Mais sur ce terrain, il s'harmonise mal avec le festival ou le carnaval comme il pourrait mal s'accorder avec la notion de «carnavalisation» à la Bakhtine qui, par ses caractéristiques d'ambivalence et de polyphonie, cherche à diriger l'événement populaire contre le sérieux d'une culture officielle et à remettre en question la morale dominante et les normes de la société. Prenant ainsi ses réserves vis-à-vis de la fête elle-même et du théâtre, il est à se demander finalement où il loge dans l'univers de la pratique culturelle et quelle est sa véritable position dans le champ de production des biens culturels.

Ce pourrait-il que dans la théâtrologie festive, il occupe à lui seul tout un champ spécifique qui irait à l'encontre de la définition du jeu que nous avons donnée et qu'il ne soit plus que le contre-jeu d'une anti-fête et simplement un jouet entre les mains de «joueurs»? Si tel était le cas, il faudrait sans doute mieux préciser les paramètres de notre étude.

Raymond Pagé

De la scène à la radio: le «Jeu de la Voyagère»

La notion de parathéâtre, parce qu'elle est perçue comme un phénomène en marge d'un genre reconnu par l'institution, soulève toute la question des critères de reconnaissance des pratiques culturelles au sein d'une société. Les jeux scéniques et leurs catégories dérivées rejoignent ainsi la revue et le burlesque dans les caves de «l'art bas». Il est à se demander toutefois si de telles catégorisations se fixent par rapport à des genres ou bien en fonction de la valeur esthétique des oeuvres singulières. Car il arrive que l'institution intègre dans ses cadres canoniques des textes qu'elle ramasse dans les champs dits mineurs. Nous avons un exemple d'une telle récupération avec *le Jeu de la Voyagère* de Rina Lasnier. Ce jeu scénique, qui raconte la vie de Marguerite Bourgeoys, est publié en 1941 et réédité en 1950[1]. Dès 1942, on le retrouve sur la scène des écoles où il poursuivra une fructueuse carrière. Pourtant, selon le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*[2], la «pièce» est créée à Troyes, le 26 juin 1949. En fait, c'est là le début de sa réception par le théâtre professionnel. Celle-ci est consacrée en 1953 par le Prix David. Et le 16 août de la même année, le jeu devient, cette fois, un «radiothéâtre»[3] dans le cadre de la série «le Théâtre canadien», à Radio-Canada.

---

[1] Rina Lasnier, *Le Jeu de la Voyagère*, Montréal, Éditions de la Congrégation de Notre-Dame, 1950, 120 p.

[2] Madeleine des Rivières, «*Le Jeu de la Voyagère*, de Rina Lasnier», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, vol. III, Montréal, Fides, 1982, p. 538-539.

[3] Rina Lasnier, *Le Jeu de la Voyagère*, adaptation de Guy Dufresne, réalisation de Guy Beaulne, texte dact., 29 p., BNQ, Fonds Rina-Lasnier. À l'avenir, ce texte sera identifié par les lettres «D.B.».

La trajectoire de ce texte, relié par son titre aux formes de théâtralité populaire mais reçu favorablement par les instances de légitimation, appelle une analyse de la réception. Mais ce qui nous intéresse d'abord ici, et ce sur quoi nous allons porter notre attention, c'est l'évolution du système textuel en relation avec le support du message, et plus spécialement dans le passage de la représentation spectaculaire à la manifestation radiophonique.

Le lexème «jeu» évoque l'idée de mobilité, de gratuité, de liberté encadrée par des règles que justifie son existence même. Il n'est donc pas étonnant de retrouver, dans les éléments qui structurent le discours du jeu scénique, la polymorphie de l'espace, l'expansion et la discontinuité du temps, la multiplication des personnages et l'importance du mime. Cette dynamique particulière des signes est généralement commandée, dans le texte dramatique, par d'abondantes didascalies. Le texte principal a alors tendance à laisser la place au spectacle.

À la lecture du *Jeu de la Voyagère*[4] cependant, nous nous retrouvons en présence d'une orientation différente. La qualité poétique de la parole lui assure une fonction essentielle, et même principale, dans l'esthétique de la représentation. C'est à elle surtout que l'auteure demande d'informer les spectateurs et de créer les effets de réception. Elle est l'appui nécessaire des autres signes de théâtralité et posée comme la source de l'élément visuel. Voici donc un texte qui, de première apparence, convient tout à fait à la radio où, précisément, il appartient surtout à la parole de susciter l'image dans l'imagination de l'auditeur.

Dans une perspective classique de la dramaturgie, *le Jeu de la Voyagère* s'apparente de très près au poème dramatique. La représentation ne pourrait, en tout cas, que mettre en évidence la beauté littéraire du texte. Mais une exploitation plus spectaculaire n'est certes pas interdite, avec un large déploiement dans l'espace d'effets scéniques. Une telle mise en jeu pourrait s'appuyer sur les virtualités du texte dramatique dont le

---

[4] Nous utilisons ici l'édition de 1950, qui a servi pour les représentations à Troyes, identifiée à l'avenir par «R.L.».

discours réfère à une multiplicité de lieux: voyages entre la France et le Canada, Jeanne Mance s'enfonçant dans l'hiver de Ville-Marie, les missions le long du Saint-Laurent, les croix du Mont-Royal, Paris...

Toutefois, cette lecture risquerait de se buter à des contraintes liées à l'écriture même de l'auteure. La stylisation simplifie grandement, en effet, les évocations de l'espace et limite de ce fait la virtualité de l'expansion des images. Elle oblige celles-ci à demeurer dociles au pouvoir de suggestion du texte. Ainsi sauf dans le tout dernier tableau, où la solennité de l'événement est traduite par la somptuosité des objets, l'auteure insiste sur la simplicité des décors, des costumes et des autres signes. L'accent est mis sur l'essentiel, soit la finesse au plan de la forme et le mysticisme au plan du signifié.

Ce jeu se caractérise ainsi par une perception plus vive du temps que de l'espace. D'une part les tableaux, qui illustrent les principaux événements de la vie de Marguerite Bourgeoys, s'enchaînent de façon linéaire et chronologique. D'autre part, le mouvement de la majorité de ces tableaux n'est que la transposition scénique de la vie intérieure du personnage principal. Il n'y a déploiements dans l'espace que justifiés par les «temps» de la conscience morale. Les documents iconographiques montrent bien d'ailleurs que les agents de production, du moins au plan de la scénographie, ont opté pour le dépouillement et le symbolisme plutôt que pour le spectaculaire et le flamboyant. L'image n'usurpe pas l'attention au détriment de la parole. Elle a plutôt pour fonction d'attirer l'attention sur certains éléments du discours, ou tout simplement de lui fournir un cadre matériel.

Une telle orientation convient tout à fait à la radio. Ici en effet, le destinateur sait que son message sera capté par une multitude d'individus. Mais tout son effort vise à créer un effet d'intimité entre lui et chacun des destinataires. Au surplus, comme l'a fait remarquer Jean Tardieu, la radio propose un objet qui se déroule dans le temps par rapport au théâtre ou au cinéma qui imposent un objet dans l'espace visible. L'adaptation de Guy Dufresne et la réalisation de Guy Beaulne sont ainsi concentrées sur les conflits intérieurs de l'héroïne. Les événements secondaires, comme les dialogues sur la vie de la congrégation, ont été éliminés de façon à

instaurer Marguerite Bourgeoys comme le véritable sujet du discours. C'est elle qui mène le jeu.

Cette adaptation du texte scénique respecte donc tout à fait l'orientation privilégiée par l'auteure. Elle l'accentue même grâce à la levée des contraintes imposées par le théâtre sur scène. Ceci devient manifeste dans le traitement réservé aux personnages. Conformément aux règles du genre, le jeu de Rina Lasnier convoque la multitude: vingt-quatre personnages historiques ou symboliques, cinq groupes et cinq choeurs. Ce nombre demeure cependant relativement modeste si on le compare à la moyenne[5] respectée par l'ensemble des jeux scéniques. Ceci confirme le souci de l'auteure d'orienter le regard sur les états de conscience du personnage principal, tout en conférant aux actes de ce dernier une dimension universelle et même cosmique. La «Marguerite au coeur de neige et de feu»[6] conquiert donc non seulement ses compagnes et les membres de sa communauté, mais aussi le peuple de France, la population du Canada, les éléments naturels et l'univers des réalités spirituelles. Au plan de la mise en scène, la présence de ces protagonistes permet de réaliser quelques rondes et danses qui assaillent, entourent ou accompagnent l'héroïne. Et voici que s'écrit matériellement, dans l'espace, une représentation de l'univers dans toutes ses dimensions.

Évidemment la radio, où l'identification du personnage se réalise surtout par la voix, ne pouvait pas se permettre de conserver une telle masse sans sombrer dans la confusion. L'adaptation a conservé treize personnages, ce qui est déjà considérable. Et l'effet est encore une fois très heureux. Dans le texte écrit pour la scène, les personnages symboliques (la France, le Fleuve, la Foi) ainsi que les groupes représentant les populations (indiennes, françaises et canadiennes) s'expriment par des mouvements rythmiques qui façonnent l'espace. Soit par un jeu de flux et de reflux, soit par une présence enveloppante, ils harcèlent Marguerite pour influencer ses décisions ou lui psalmodient consolation et admiration[7]. Au

---

[5] Il y a parfois jusqu'à plusieurs milliers de participants.

[6] R.L., p. 14.

[7] R.L., pp. 16-17; 110-111.

radio-théâtre, ce jeu est naturellement exprimé par l'irruption de voix dont l'alternance forme une mélopée aux dimensions poétiques évidentes. Il faut se rappeler toutefois que du point de vue de l'auditeur, le personnage qui prend la parole évacue la présence directe des autres. Ceux-ci ne demeurent plus alors que dans le décor que s'est fabriqué l'auditeur. C'est la présence d'une absence qui rappelle celle, fantômatique, du souvenir ou celle, mystérieuse, de l'invisible. Il en résulte que les voix assument pleinement leur dimension symbolique. Elles ne sont plus autour de Marguerite, mais elles sont perçues comme surgissant du monde intérieur de cette dernière. Les voix du destinateur et celles du destinataire sont donc de nature identique, soit abstraites, la source du message et le lieu de la réception se rejoignent ainsi dans un même univers. Alors le conflit quitte résolument le monde du regard pour celui de la parole intérieure.

Il est à noter que cet effet ne résulte pas directement du travail dramaturgique, mais du passage même d'un média à un autre. Le texte de Rina Lasnier y trouve son compte et montre sa potentialité auditive. Là où toutefois le travail de transformation devient plus important et permet de cerner les différences de codes entre les deux médias, c'est dans l'utilisation d'un personnage convoqué par Rina Lasnier: le héraut. Celui-ci possède, dans le texte original, une fonction importante mais limitée. Il annonce l'ouverture du jeu au début de chacun des trois actes, se place en position de narrateur et anticipe même les événements à venir. Mais il s'efface rapidement devant les dialogues conçus pour provoquer un effet de réel. Il contribue, avec les personnages symboliques, à donner un air de solennité aux événements et à provoquer une saisie épique de ce même réel.

Bien que le sens du jeu scénique soit alimenté par l'univers mystique et spirituel où baigne le personnage principal, le texte est tout de même écrit pour la représentation. L'auteure suppose donc que les signes de théâtralité matérialiseront, pour les spectateurs, les précisions indiquées dans les didascalies ainsi que les contenus décrits ou évoqués par le texte. À la radio, ce présupposé n'est plus fonctionnel. Décors, costumes, lumière, attitudes ou caractéristiques physiques des personnages, s'ils ne sont pas inscrits dans le texte, sont laissés à l'entière imagination de

l'auditeur. Le héraut offre donc à l'adaptateur un personnage fort utile, l'équivalent en somme du récitant ou narrateur. Et le réalisateur s'en accommodera d'autant plus facilement que le procédé, considéré généralement comme artificiel, s'intègre ici à l'ensemble des éléments qui composent le radio-théâtre. Le héraut conservera donc, dans la version radiophonique, les fonctions qui lui étaient attribuées dans le jeu scénique. Mais il prend rapidement une place très importante et se transforme effectivement en narrateur extradiégétique. Il présente les personnages, précise leurs fonctions, décrit certaines de leurs attitudes, surtout dans le cas des personnages symboliques et de ceux qui n'apparaissent qu'une seule fois. Il intervient de plus en plus fréquemment au fur et à mesure que l'action extérieure se précipite, ou que les années passent car l'auditeur ne peut alors prendre la mesure du temps sur le visage des comédiennes. Et lorsque le sens du discours risque d'échapper tout à fait au destinataire aveugle, le héraut s'interroge à sa place et, bien sûr, fournit lui-même la réponse.

Il essaie donc de tenir, au profit de l'auditeur, la fonction de l'oeil chez le spectateur: il sélectionne certains aspects importants, il décrit ce que l'auditeur ne peut ni voir ni entendre, il accentue par son insistance la prégnance de l'image suggérée: «Voici... Voici... Voici...»[8]. Par la qualité et le ton de sa voix, appuyée parfois par la musique, il s'efforce de donner une couleur à la scène, de créer une atmosphère d'intimité et de mysticisme. Alors les didascalies se multiplient: voix grave, discrète, furtive, chuchotante, étouffée, secrète, intime... Ainsi le héraut aurait-il un rôle similaire à celui des didascalies dans le texte écrit pour la scène. Mais il remplit également la fonction de certains signes de théâtralité reliés à la scénographie (entre autres l'éclairage) et est donc lui-même placé sous le commandement des didascalies du texte adapté pour la radio.

Notons cependant que le héraut n'a pas de pouvoir absolu sur l'image. Il annonce le jeu, certes. Mais il n'instaure pas le discours: il en est le témoin invisible. Il s'efface toujours devant le dialogue. Ceci a pour conséquence de permettre l'effet de réel, bien caractéristique de l'art

---

[8] D.B., pp. 1, 6, 8, 10, 15, 17, 19, 23, 24.

radiophonique. En somme sa présence, et l'absence de sa présence, permettent un jeu subtil et efficace entre l'Épique et le dramatique. Sa voix, posée comme un «je», renvoie les autres personnages dans une situation de «ils»; les dialogues entre les personnages ramènent ceux-ci dans une situation d'échange entre un «je» et un «tu», le héraut s'effaçant alors dans le silence du «il», de «l'autre», du spectateur/auditeur. Celui-ci, s'identifiant tour à tour au héraut en tant que destinataire et au personnage principal en tant qu'individu, devient à la fois participant et témoin de l'événement.

Il n'est pas étonnant alors de voir le héraut s'effacer lorsque l'adaptateur veut mettre l'auditeur à même de pénétrer dans l'univers mystérieux et mystique de Marguerite Bourgeoys. C'est précisément le cas à la fin de la version radiophonique, où nous pouvons alors observer toute la souplesse d'une mise en ondes par rapport aux contraintes matérielles de la mise en scène, du moins à cette époque. À l'acte III[9], Rina Lasnier introduit une rencontre entre Marguerite et son directeur de conscience, Monsieur de Belmont. Le dialogue, très long et d'une écriture très réaliste, au seuil du pathétique, nous fait connaître les angoisses de Marguerite devant l'option qui lui a été suggérée: la fusion de sa communauté avec les Ursulines. Le logos impose ici sa domination sur les autres signes (pauvreté du lieu et des vêtements, maquillage accentueront la vieillesse de l'héroïne, attitude abattue ou agitée de cette dernière).

La réalisation radiophonique s'écarte tout à fait de ce point de vue. Ici Monsieur de Belmont n'existe tout simplement pas. Il est remplacé par la voix de Monsieur Jendret[10], jadis directeur de Marguerite à Troyes, et depuis décédé. L'adaptation quitte donc encore une fois un espace dramatique conçu pour l'espace scénique et s'engage résolument dans la suggestion d'un temps intérieur. Nous n'assistons pas à la résurrection de Monsieur Jendret ni à son apparition, mais à la résurgence d'une voix déjà connue et toujours vivante comme élément de la conscience du personnage. Le procédé rappelle l'effet de voix des personnages

---

[9] R.L., deuxième tableau, scène III, pp. 80-86.
[10] D.B., p. 11.

symboliques, dont nous avons parlé plus haut[11]. Il tend à orienter davantage l'attention de l'auditeur sur le monde intime de Marguerite. Celle-ci entre maintenant dans un présent très dense, où le temps et l'espace se concentrent pour former le noyau essentiel de sa vie.

Insensiblement, porté par une musique «évocatrice», le texte glisse dans l'onirisme[12]. Les voix de Jendret et de Maisonneuve, les voix de la France et du Fleuve reprennent une mélopée qui, dans le texte de Rina Lasnier, est au début du *Jeu*. Elles deviennent ici un écho aux exhortations qui ouvrent le radio-théâtre. Elles affluent à la conscience de Marguerite. Elles précipitent cette dernière dans un rêve éveillé qui se nourrit de son esprit mystique, et elles offrent l'avantage de peindre une synthèse des appels et de la mission qui ont lancé l'héroïne dans un voyage maintenant arrivé à son terme.

La sanction de la Congrégation par l'Église est plutôt évoquée que représentée. Elle baigne dans la confusion des temps et des espoirs, rêve réalisé qui se fond dans le temps de la mort, elle aussi rêve réalisé, projection hors du temps et de l'espace réalistes mais entrée dans le temps réel absolu. Le retour des voix affirme que le terme de la course est le véritable commencement, perspective confirmée en finale par les voix des choeurs. Donc les voix se posent comme le lieu principal de la production de sens. Et c'est le héraut qui clôt l'émission en fusionnant le temps de la fiction et le temps de l'auditeur. Ses derniers mots avaient aussi été ses premiers[13]. Le cercle est fermé et le *Jeu* peut recommencer, à l'infini.

Le texte écrit pour la scène produit un effet très différent. Le dernier tableau est solennel, certes le plus flamboyant du jeu: décor somptueux où domine le trône de Mgr de Saint-Vallier, processions, chants, cierges, orgue, choeurs, nombreux personnages... C'est à la fois la matérialisation de la grandeur de l'oeuvre de Marguerite Bourgeoys, et les signes de l'Église triomphante, hiérarchique, puissante. L'allocution de Mgr de

---

[11] Voir ci-haut, p. 6.
[12] D.B., pp. 25-29.
[13] D.B., pp. 29 et 1.

Saint-Vallier en constitue la pièce maîtresse. L'auteure a eu la sagesse de fuir les modes de l'opéra et du mélodrame, se refusant à faire mourir l'héroïne sur la scène. Le jeu se termine donc sur l'agenouillement soumis et volontaire de Marguerite, et sur son dernier mot: «Ainsi soit-il!»[14]. Le chant du Magnificat signe cette synthèse de toute sa vie.

L'analyse de ce dernier tableau démontre clairement la différence importante entre les forces qui orientent le texte de Rina Lasnier et celles qui gouvernent la version pour la radio. Le jeu original compte sur une parole appuyée par la scénographie pour transmettre le message. La succession des tableaux respecte la linéarité du temps réel. En dépit de l'intégration de personnages symboliques et de l'intervention des choeurs, l'écriture est consciente des impératifs du lieu scénique. Elle reste tentée par le réalisme, et s'y jette sans remords dans la scène finale. Ici même la poésie cède la place à la rhétorique. Prisonnier de l'image et de l'oeil, le jeu se ferme avec le rideau. À la radio par contre, l'image engendrée par la parole échappe aux limites de temps et d'espace pour éclater dans l'imaginaire. L'évidence y est impossible.

En dépit de ces différences dans la modélisation des contenus, différences qui relèvent à la fois des exigences du médium et des choix esthétiques des adaptateurs, il apparaît clairement que le texte de Rina Lasnier se prête très bien à une transformation pour les fins de la radio. En l'occurrence, il semble se dessiner un rapport de similarité entre jeu scénique et radiothéâtre. Il faudrait certes une analyse plus fine que celle qui est présentée dans ce court article, et qui couvrirait un grand nombre de jeux, pour mesurer le degré de vraisemblance d'une telle perception.

---

[14] R.L., p. 120.

Rémi Tourangeau

Présentation de la «Collection des fonds sur le théâtre populaire au Canada français»[1]

La publication de cet instrument de recherche est une initiative du Groupe de recherche en théâtre populaire (GRTP) de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Elle s'inscrit dans une première étape de son programme de recherche et inaugure une série d'inventaires descriptifs de fonds spécialisés sur le théâtre ou le parathéâtre[2] dont le contenu accorde une large place aux spectacles à grands effets appelés jeux scéniques. L'étude de ces formes de spectacles indifféremment qualifiés de «pageants», de «jeux choraux» ou de «choeurs parlés» et réunis ici sous la rubrique «jeux scéniques», fait partie d'un vaste projet de recherche subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada[3]. De ce fait, il apparaît impérieux de produire de tels inventaires dès le début des travaux pour faire connaître un certain nombre de fonds mis à notre disposition.

Le premier tome de la collection regroupe trois fonds d'inégale importance, certes, mais qui ont cependant un lien direct avec ces genres de spectacles: le fonds Laurent-Tremblay, o.m.i. [100], le fonds

---

[1] Nous reproduisons avec l'autorisation de l'auteur la «Présentation» d'un ouvrage récemment paru aux Éditions CÉDOLEQ de l'Université du Québec à Trois-Rivières et intitulé *Collection des fonds sur le théâtre populaire au Canada français*, t. I, Trois-Rivières, CÉDOLEQ, 1991, pp. 9-12.

[2] Notons en particulier les fonds de Roger Varin, Gustave Lamarche, Antonin Lamarche, Rémi Tourangeau, Marcellin Leclerc, Yves Massicotte et Paul Beaubien.

[3] Voir l'article intitulé «Les spectacles du parathéâtre au Canada français», pp. 15-20.

Maurice-Lacasse-Morenoff [200] et le fonds Charles-Eugène-Harpe [300]. Leur présentation dans un même inventaire trouve sa justification par le fait qu'ils réunissent des artisans du spectacle populaire considérés comme des pionniers dans les années 1940. Elle se justifie aussi par la nature de leur production théâtrale fortement centrée sur les spectacles historiques et religieux. En particulier, l'écriture dramatique et scénique de pageants de localités et d'institutions établit entre eux une certaine parenté.

Les affinités apparaissent aussi à travers le style des activités de ces producteurs de fonds. Tous les trois exercent la partie la plus importante de leur carrière littéraire et artistique dans les années 1930-1960[4]. Durant cette période, ils produisent des oeuvres plutôt diversifiées dont plusieurs sont orientées vers la théâtralité et les arts de la scène. Leur apport principal est justement d'avoir pu mettre au service du peuple des formes de théâtralité festive appelée tantôt «pageants» et tantôt «jeux scéniques» propres à rejoindre la masse. Chacun sait mettre à profit ses talents particuliers dans son champ d'activités spécifique. Ainsi, Laurent Tremblay, o.m.i., et Maurice Lacasse-Morenoff, résidant à Montréal à la même époque, travaillent ensemble pendant de nombreuses années à la réalisation de pageants de scène. Le premier, prédicateur de retraites et auteur dramatique, consacre ses activités à une oeuvre d'éducation religieuse et patriotique et se sert du médium théâtral pour atteindre ses objectifs; le second, professeur de danse autodidacte, se préoccupe d'esthétique dans les spectacles historiques et religieux et innove par ses nombreuses chorégraphies. L'oeuvre de ces artisans est étroitement liée par leur inspiration et leur conception et peut difficilement être séparée. De son côté, Charles-Eugène Harpe, natif de Lévis, accomplit un travail dynamique de conteur, de chroniqueur, d'auteur dramatique et de metteur en scène dans la région du Bas Saint-Laurent. Il choisit de théâtraliser lui aussi l'histoire régionale par des spectacles de pageants. Une grande partie de son activité se déploie d'abord à Québec et ensuite dans les localités comme Saint-Jean-Port-Joli, Saint-Raphaël de Bellechasse, Saint-Charles de Bellechasse et Saint-Alexandre de Kamouraska.

---

[4] À l'exception de Harpe, décédé en 1952.

Les fonds privés de ces producteurs ont, au moins par les spectacles scéniques, un lien commun qui en fait des unités complémentaires. Ils ont été légués au responsable du GRTP de Trois-Rivières et acquis en 1985 pour des fins de consultation, de traitement et de conservation. Ils présentent des caractéristiques générales qu'il importe de mentionner. Les fonds de Laurent Tremblay et de Maurice Lacasse-Morenoff comprennent respectivement 1,20 m et 1,65 m de documents se rapportant principalement à des productions théâtrales ou parathéâtrales, tels les jeux scéniques et les pièces de théâtre traditionnelles. Une faible partie concerne les auteurs et leurs activités diverses. Le fonds Tremblay comporte en sus une quantité de documents photocopiés relatifs aux oeuvres littéraires et biographiques de l'auteur. Ces derniers documents, il faut le signaler, ont été reproduits à partir des originaux prêtés par l'auteur. Il en est de même pour la correspondance envoyée ou reçue ainsi que pour les documents bio-bibliographiques que nous avons jugé utile de joindre au fonds. Cet ajout effectué après le classement des autres documents ne compromet d'aucune façon l'authenticité et le traitement des autres pièces versées au dossier des jeux scéniques. Tel n'est pas le cas pour le fonds Morenoff qui contient l'intégralité des documents remis et qui complète avantageusement le fonds Tremblay au chapitre des jeux scéniques. Les documents de cette catégorie de spectacles donnent aux fonds 100 et 200 leur propre valeur historique. Quant au fonds 300, de nature plus littéraire, il faut en préciser également les modalités d'acquisition. La totalité des documents qui le constituent provient de Maria Harpe-Ouellette, soeur de l'écrivain, et comprennent une étendue linéaire de 43 cm. Les deux séries se rapportant principalement aux oeuvres littéraires et théâtrales de l'écrivain ont quelque importance puisque plusieurs d'entre elles furent publiées ou ronéotypées à compte d'auteur et à faible tirage. Signalons au passage une intéressante collection de photographies témoignant des activités de l'auteur.

La présentation des inventaires descriptifs tient compte de la diversité du contenu de ces fonds et tente de rétablir un ordre logique de classement des documents en fonction d'une recherche spécifique sur les formes de spectacles appelés jeux scéniques. Le plan de classement alphanumérique utilisé ici est, de ce fait, assez particulier et sert à organiser les documents selon un ordre qui répond à nos questionnements. C'est pourquoi, les

divers documents reçus pêle-mêle ont été traités suivant une logique rigoureuse où la primauté est d'abord accordée aux formes parathéâtrales nettement différenciées des formes théâtrales. Cette priorité témoigne non seulement du sens de l'organisation de leur producteur, mais assure aussi un respect interne des fonds eux-mêmes. Ainsi, il permet de mieux voir le rôle et l'implication de chaque auteur dans sa spécialité tout en situant leur création dans un juste contexte.

Ce contexte, faut-il le rappeler, est traversé par un courant nationaliste et conservateur fortement lié à une Église triomphaliste qui réussit à sauvegarder la culture française et à maintenir une identité nationale imprégnée de religion. Même en pleine époque de bouleversements socio-économiques et de remises en question des façons de faire traditionnelles (1945-1960), ces producteurs poursuivent contre vents et marées une oeuvre culturelle dans le sens d'une affirmation des valeurs traditionnelles puisées dans l'histoire et la religion. Rien d'étonnant qu'ils se situent, dans le processus d'institutionnalisation, un peu en marge des courants nouveaux dans le champ de la culture et du théâtre. S'éloignant quelque peu du théâtre de collège et du théâtre paroissial, ils innovent cependant dans le domaine du parathéâtre qui privilégie des formes de spectacles populaires d'un caractère particulier. Si Charles-Eugène Harpe met fin à sa production en 1952, Tremblay et Morenoff développent les techniques de ces spectacles jusqu'en 1965 au Québec et dans d'autres provinces du Canada.

C'est bien dans cette aire socio-culturelle que s'effectue le travail des producteurs et que se constitue peu à peu leur documentation. À la lumière des biographies présentées au début des inventaires, il faut cependant constater que les trois fonds ont, du point de vue de leur contenu, des lacunes chronologiques ou sérielles (pauvreté des renseignements sur le début des carrières ou sur les activités autres que théâtrales) et sont naturellement complémentaires d'autres fonds ou d'autres documents placés en dépôt. Ainsi, les chercheurs pourront trouver ailleurs des informations sur les activités des artisans concernés. Par exemple, pour compléter ces sources sur Laurent Tremblay (en particulier sur ses activités apostoliques), ils devront s'adresser aux archives provinciales des Oblats de Montréal et de l'Université d'Ottawa. Pour qui veut s'informer

sur Morenoff peut recourir à deux collections de documents déposés aux Archives publiques du Canada et enregistrés sous le nom de l'École de danse Lacasse-Morenoff[5] ou au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal[6]. Enfin des recherches complémentaires sur Charles-Eugène Harpe méritent d'être effectuées à partir des fonds Albert-Laberge et Marcellin-Leclerc déposés respectivement aux Archives de l'Université Laval et aux Archives du GRTP de l'Université du Québec à Trois-Rivières[7]. Ce sont quelques références parmi d'autres susceptibles de parfaire la connaissance de ces auteurs et de leurs activités.

En dépit des lacunes observées dans la documentation, la présentation méthodologique des fonds permet au chercheur de retracer une part importante de ces activités. À l'aide du plan de classement présenté au début du travail, elle lui permet aussi de suivre facilement la classification imposée aux fonds et le système de cotation utilisé. Nous croyons ainsi que cet instrument de recherche peut remplir sa fonction première d'ordonner méthodiquement de nombreux documents inédits et de servir fructueusement à la conservation et à l'exploitation d'un patrimoine national.

---

[5] Les Archives publiques du Canada possèdent 30 cm de documents relatifs à l'École de danse Lacasse-Morenoff, aux Variétés Lyriques et à des spectacles religieux incluant des photographies, des programmes, des coupures et de nombreuses annotations. [Cote: MG28, I 369.]

[6] Cette documentation comprend des photographies sur la danse, des programmes de spectacles des Variétés Lyriques, des coupures de presse et un historique de l'École de danse.

[7] Le premier fonds comprend les documents suivants: divers papiers se rapportant à la publication de «Réminiscences d'un curé de chez nous» ou «La moisson du soir», oeuvres de l'abbé Arthur Lacasse; aussi deux exemplaires dactylographiés de la biographie de l'abbé Lacasse datés de mai 1952 et rédigés par Harpe. [Cote 241.1/20/1/48.] Le second fonds contient plusieurs manuscrits et montages photographiques des spectacles de Harpe. [Cote 700.]

Bibliographie sélective

La présente bibliographie se limite à fournir des titres susceptibles d'apporter un complément d'information aux sujets étudiés dans ce dossier. Elle ne prétend pas couvrir l'ensemble de la matière aux diverses phases d'analyse de la production et de la réception des spectacles.

I.- FÊTES ET SPECTACLES DE JEUX SCÉNIQUES

ALEXANDRESCU, Liliana. «Techniques de jeu du théâtre paysan», *Degrès*, n° 32, 1982, 11 p. (brochure).

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris, Gallimard, 1970, 471 p. Coll. «Tel».

BOLL, André. *Théâtre, spectacles et fêtes populaires dans l'histoire*. Paris, Éditions du Sablon, 1944, 163 p.

CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes*. Le masque et le vertige. Paris, Gallimard, 1958, 372 p. Coll. «Idées», n° 125.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. «Jeu», *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 538-541. Coll. «Bouquins».

COLLABORATION. *Les pratiques émancipatoires en milieu populaire*. Québec, IQRC, 1979, 176 p.

COLLABORATION. *Situations contemporaines du théâtre populaire en Amérique*. Études et documents, t. 2. Rennes, Laboratoire d'études

théâtrales, Université de Haute Bretagne, 1980, 59 p. [Québec, États-Unis, Mexique]

DUMONT, Louis. *La Tarasque*, nouv. éd. Paris, Gallimard, 1987, 258 p. Coll. «Bibliothèque des sciences humaines».

DUMUR, Guy, dir. «Jeu et compétitions», *Histoire des spectacles*. Encyclopédie de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1965, pp. 295-350. Coll. «NRF».

DUVIGNAUD, Jean. *Le jeu du jeu*. Paris, Balland, 1980, 158 p.

DUVIGNAUD, Jean. *Fêtes & civilisations*. Paris, Scarabée & Compagnie, 1984, 268 p.

FORTIN, Marcel et Rémi TOURANGEAU. «Le phénomène des pageants au Québec», *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. 7, n° 2, Fall 1986, pp. 217-238.

GLASSBERG, David. *American Historical Pageantry*. The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century. Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 1990, 381 p.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Essai sur la fonction sociale du jeu. Paris, Gallimard, 1951, 340 p. Coll. «Tel», n° 130.

ISAMBERT, François-André. *Le sens du sacré*. Fête et religion populaire. Paris, Éditions de Minuit, 1982, 314 p.

KELLY, Mary. *How to Make a Pageant*. London, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd, 1936, 129 p.

McCALMON, George et Christian MOE. *Creating Historical Drama. A Guide for the Community*. Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1965, 393 p.

OUELLETTE, Marcelle. «Les Grands Jeux», entrevue avec Gustave Lamarche, *Les Cahiers de l'ACTA*, vol. 3, n° 2, avril 1964, pp. 29-31.

OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire 1789-1799*. Paris, Gallimard, 1976, 340 p. Coll. «Bibliothèque des histoires».

POUGIN, Arthur. «Jeu», *Dictionnaire du théâtre*, t. II. Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1985, pp. 445-446, 450-453.

RIOUX, Marcel. «La fête et le jeu du point de vue d'une sociologie critique de la culture», *La fête en question*. Études présentées au Colloque sur «la Fête en question», les 5, 6 et 7 avril 1979, à l'Université de Montréal, recueillies et éditées par Karin R. GÜRTTLER et Monique SARFATI-ARNAUD. Montréal, Université de Montréal et Société des festivals populaires du Québec, [1979], pp. 5-14.

RIOUX, Marcel. «Fête populaire et développement de la culture populaire au Québec», *Loisir & Société*, vol. IV, n° 1, print. 1981, pp. 71-81.

TOURANGEAU, Rémi. *Trois-Rivières en liesse*. Aperçu historique des fêtes du Tricentenaire. Joliette et Trois-Rivières, Pleins Bords/CÉDOLEQ, 1984, 208 p. [Analyse du pageant de 1934]

TOURANGEAU, Rémi. «Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois», *L'Annuaire théâtral*, n° 3, aut. 1987, pp. 71-96.

TOURANGEAU, Rémi. «Les jeux scéniques du Québec et la théâtralisation de l'histoire», *L'Annuaire théâtral*, n° 4, aut. 1989, pp. 171-182.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *La fête, le jeu et le sacré*. Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977, 317 p. [Encyclopédie universitaire]

II.-THÉORIES, MÉTHODES ET INSTRUMENTS

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez. Paris, Klincksieck, 1974, 347 p.

BARAT, Jean-Claude, Pierre ORECCHIONI et Alain RICARD, dir. *Théorie des genres et communication*, n° 25. Paris, ILTAM, 1978. [Études suivantes: «Frye et la théorie des genres» (Pierre SPRIET), pp. 43-68; «Le genre comme structuration idéologique du texte formalisé» (Philippe GARDY), pp. 69-85; «Texte et contexte dans un genre folklorique» (Alain RICARD), pp. 87-96.

BOUCHARD, Gérard et Christian POUYEZ. «Les catégories socio-professionnelles: une nouvelle grille de classement», *Labour/Le travail*, 15, Spring 1985, pp. 145-163.

BOUCHARD, Gérard, Christian POUYEZ et Raymond ROY. «Le classement des professions par secteurs d'activités: aperçu critique et présentation d'une nouvelle grille», *L'actualité économique*, oct.-déc. 1979, pp. 585-605.

BOURDIEU, Pierre. «Le marché des biens symboliques», *L'année sociologique*, PUF, vol. 22, 1971, pp. 49-126.

BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris, Éditions de Minuit, 1984, 277 p.

CASTORIADIS, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris, Seuil, 1981, 503 p. Coll. «Esprit».

CROS, Edmond. *Théorie et Pratique Sociocritiques*. Paris, Éditions sociales, 1983, 368 p. Coll. «études sociocritiques/C.E.R.S.» [Collectif]

DUBOIS, Jacques. *L'institution de la littérature*. Paris/Liège, Fernand Nathan/Éditions Labor, 1978, 188 p. Coll. «Dossiers media».

DUCHET, Claude. «Une écriture de la socialité», *Poétique*, n° 16, 1973, pp. 448-454.

DUCHET, Claude, éd. *Sociocritique*. Paris, Nathan, 1979, 221 p. [Collectif]

DUMONT, Fernand. *Les idéologies*. Paris, PUF, 1974, 183 p.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre: Essai sur les Ombres collectives*. Paris, PUF, 1965, 588 p.

DUVIGNAUD, Jean. *Spectacle et société*. Paris, Denoël/Gonthier, 1970, 164 p.

FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*. Paris, Gallimard, 1957, 454 p. Coll. «NRF».

GAUTHIER, Benoît, dir. *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*. Québec, P.U.Q., 1984, 535 p.

GOURDON, Anne-Marie. *Théâtre, public, perception*. Paris, Éditions du CNRS, 1982, 253 p.

GOURIEROUX, Christian. *Théorie des sondages*. Paris, Economica, 1981, 272 p.

JAFFRÉ, Jean. «Théâtre et idéologie. Note sur la dramaturgie de Molière», *Littérature*, n° 13, 1974, pp. 58-74.

KONIGSON, Élie. *L'espace théâtral médiéval*. Paris, CNRS, 1975, 332 p.

KRISTEVA, Julia. «Idéologie du discours sur la littérature», *Nouvelle Critique*, n° 39 bis, 1972, pp. 122-127, 134-140.

LEVASSEUR, Roger. *Loisir et culture au Québec*. Montréal, Boréal Express, 1982, 187 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Problèmes et perspectives. Paris, Hachette université, 1976, 192 p.

MAMCZARZ, Irène. *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*. Paris, PUF et Centre National des Lettres, 1985, 249 p.

PAVIS, Patrice. *Voix & images de la scène*. Pour une sociologie de la réception. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 340 p.

PRONOVOST, Gilles. «Signification et transformation des activités de loisir», *Les Pratiques culturelles des Québécois* (Jean-Paul BAILLARGEON, dir.). Québec, IQRC, 1986, pp. 343-376.

UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Lire le théâtre 2. Paris, Les Éditions sociales, 1981, 352 p.

ZIMA, Pierre V. *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris, U.G.E., 1978, 378 p. Coll. «10/18», n° 1238.

ZIMA, Pierre V. *Manuel de sociocritique*. Paris, Centre National des Lettres, 1985, 252 p. Coll. «Connaissance des Lettres».

Cécile Parent (Soeur Ste-Philomène (O.S.M.), auteure du *Pageant de Trois-Rivières* de 1934 (archive: A.F.T.C.).

Patrick Gorman, metteur en scène du *Pageant de Trois-Rivières* de 1934 (archive: A.F.T.C.).

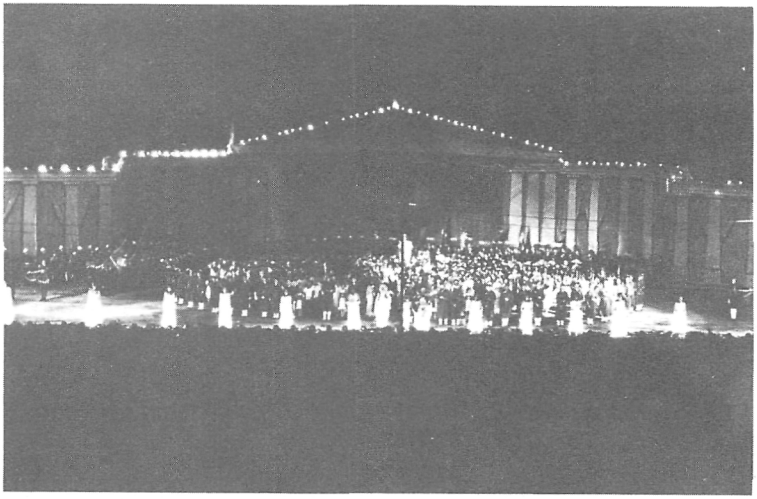


Tableau final du *Pageant de Trois-Rivières de 1934 (archive: S.T.R.).*

Personnages et figurants dans *la Passion* de Julien Daoust en 1933
(archive: A.F.T.C.).

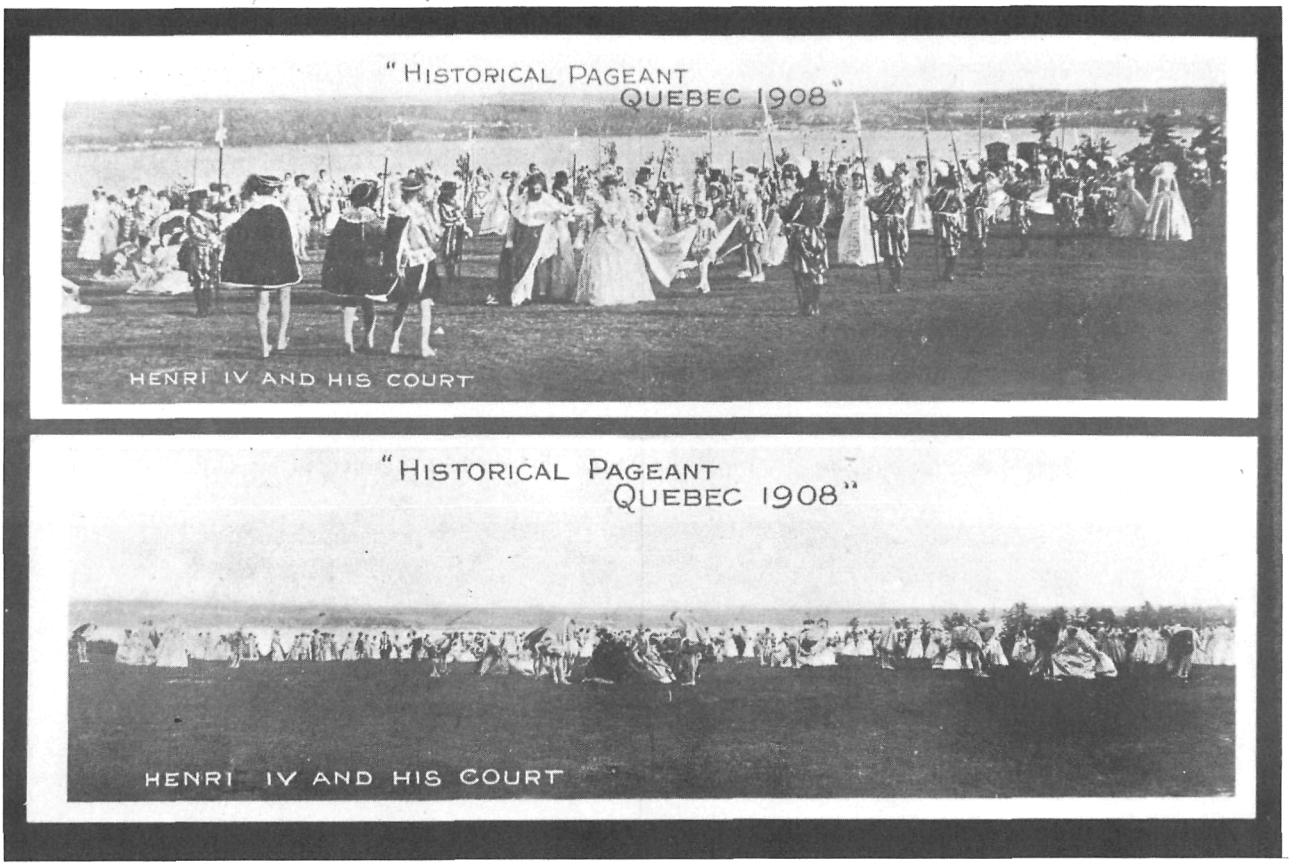


Tableau de «Henri IV et sa cour» du *Pageant historique de Québec* de 1908
Archive: A.F.T.C.

Scène du *Pageant de la Vierge*, à Arthabaska en 1953 (archive: A.T.F.C.).

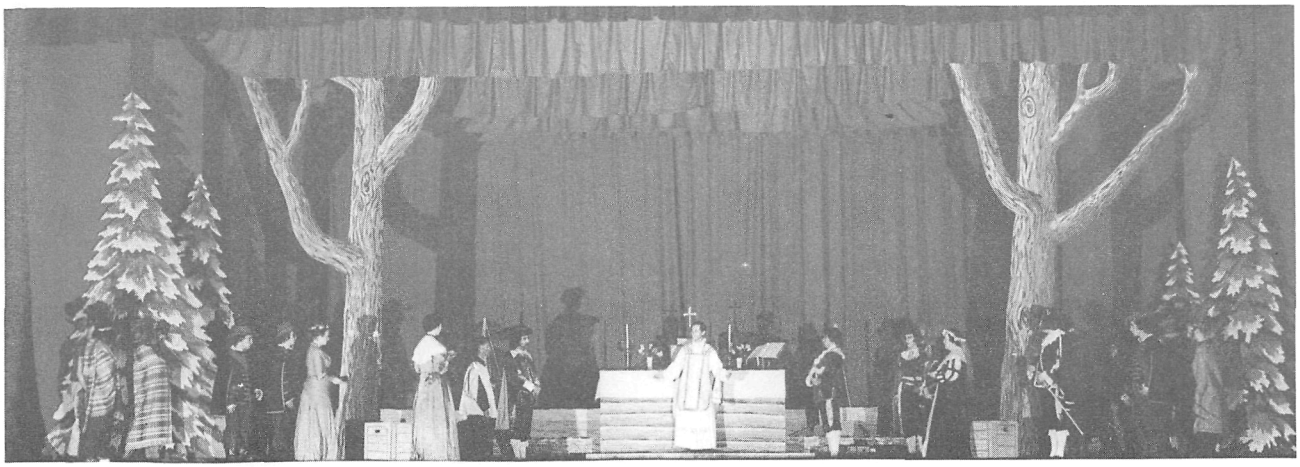


Tableau de la messe sur l'Ile de Montréal du *Jeu de Celle qui étend son manteau d'un océan à l'autre* de 1954 (archive: A.F.T.C.).

André-G. Bourassa
Jean-Marc Larrue

Le Monument National (1893-1923):

trente ans de théâtre dans la salle Ludger-Duvernay[1]

En 1993, le Monument National aura cent ans. À l'aube de ce centenaire, qui correspond sensiblement à celui du théâtre professionnel francophone local, et alors que le Monument subit une importante cure de rajeunissement, l'occasion est belle de rappeler les faits saillants de cette institution à la carrière tourmentée. Le Monument National, ainsi que nous allons le voir, est bien plus qu'une salle de spectacles. C'est un foyer culturel, communautaire et même religieux. C'est aussi un lieu d'enseignement — on pourrait presque parler, à certains égards, d'une université populaire — et d'animation. C'est enfin un complexe commercial. En effet, le Monument National a toujours abrité des commerces parmi lesquels se trouvaient des épiceries, des librairies, des restaurants et, surtout, deux théâtres, l'Eden et le Starland. L'histoire du Monument National n'est donc pas celle d'un théâtre ordinaire. C'est pourtant ainsi qu'il sera traité tout au cours de cet article. Plus encore, il ne sera question dans les pages qui suivent que des activités théâtrales qui se sont déroulées dans la grande salle du Monument, la salle Ludger-Duvernay. Ce choix est discutable, bien sûr, mais il devrait permettre de mettre en lumière cette vaste et étonnante entreprise dont la fortune est si liée à la conjoncture montréalaise et à l'histoire du théâtre au Québec.

---

[1] Cet article résulte d'une recherche entreprise sur l'histoire du Monument National grâce à une subvention du Fonds FCAR. Un deuxième article, à paraître à l'automne 1992, portera sur la période suivante (1923 à 1991). Les auteurs sont sur le point de publier chez VLB-Éditeur *les Nuits de la «Main» - Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent de Montréal (1891-1991)*, d'où est extrait le présent article.

L'oeuvre d'un consensus

Le fait marquant des années 1890 sur la «Main» est incontestablement la construction et l'inauguration du Monument National de l'Association Saint-Jean-Baptiste de Montréal. L'événement n'a rien du fait isolé. Au contraire, il s'inscrit dans un vaste projet de mobilisation nationale.

La fin du XIX[e] siècle s'annonçait particulièrement difficile pour les Canadiens français. Les crises politiques, dont celles des Métis du Manitoba et des écoles françaises d'Ontario, alliées à l'afflux d'immigrants allophones et à l'exode massif des populations rurales vers les villes ou, pire encore, vers les États-Unis, ne faisaient pas que menacer l'équilibre précaire de la communauté francophone, elles mettaient son existence même en péril. Dans une grande ville comme Montréal, dont l'industrie et le commerce étaient dominés par les anglophones, l'urbanisation était souvent synonyme d'assimilation linguistique — en l'occurrence d'anglicisation. Non seulement fallait-il, le plus souvent, travailler en anglais, il fallait encore se distraire en anglais puisque tous les spectacles professionnels donnés dans les salles de la ville l'étaient en anglais, à l'exception de rares tournées d'artistes français.

La situation était si alarmante qu'un vaste mouvement se dessina dans le but d'endiguer l'érosion dramatique de la communauté canadienne-française. L'Association Saint-Jean-Baptiste[2] de Montréal participa très vigoureusement à cette réaction et profita de son cinquantième anniversaire pour annoncer, le 24 juin 1884, la construction d'un «monument national». Le projet était ambitieux. Les Canadiens français manquaient d'un vaste lieu de rassemblement populaire et d'un foyer où pouvaient se regrouper toutes les petites sociétés artistiques, culturelles ou scientifiques, les associations sociales ou communautaires qui participaient

[2] L'appellation Société Saint-Jean-Baptiste date de 1912. Pour la période antérieure à ce changement, nous conservons la dénomination d'origine.

tant bien que mal à l'animation de la vie collective. Le Monument National devait combler cette lacune. Il serait le grand foyer de tous les Canadiens d'expression française du Québec, du Canada et des États-Unis.

> Ce monument national sera le gardien fidèle de nos traditions et de nos souvenirs; le temple où seront chantées les louanges et les gloires de la patrie, l'arsenal qui nous fournira les armes nécessaires à sa défense, le sanctuaire où se conservera toujours ardent et lumineux le feu sacré de notre patriotisme[3].

Laurent-Olivier David, qui fut le principal instigateur du projet, sut faire miroiter aux responsables de l'Association les avantages d'une telle entreprise. Certes, l'investissement serait colossal, mais il en allait de l'avenir de la nation! Et puis, David avait le sens pratique. Il savait que l'Association devait trouver de nouvelles sources de revenus pour maintenir la tradition de ses défilés annuels, sans cesse plus coûteux. Aussi, il suggéra fort judicieusement à ces «messieurs de la direction» que la grande salle du Monument National soit occasionnellement louée aux organismes qui en feraient la demande. Il proposa aussi que tout le rez-de-chaussée de l'immeuble, à l'exception des deux entrées, soit réservé à des magasins et autres commerces, ce qui non seulement couvrirait les frais d'entretien de l'édifice, mais assurerait des revenus confortables à l'Association pour les décennies à venir. Dès l'origine donc, il était bien convenu que la grande salle du Monument National serait une salle polyvalente susceptible d'accueillir des spectacles de théâtre et des concerts, mais aussi de vastes assemblées publiques. Quant au bâtiment, il serait multifonctionnel comme c'était souvent le cas à l'époque pour des immeubles de cette dimension.

L'importance symbolique du projet était telle que l'Association s'empressa d'acquérir un terrain, au coin des rues Craig (aujourd'hui

---

[3] Extrait du discours de M.D.C. Lévesque, cité dans *le Monument National*, Montréal, Sauvons Montréal, 1976, p.3.

Saint-Antoine) et Gosford, et y effectua, avec toute la solennité requise, une première levée de terre en présence des autorités civiles et religieuses de la ville le 24 juin 1884. En même temps, l'Association organisa un concours auprès des firmes locales d'architectes. Le projet, en effet, posait un sérieux défi aux architectes et aux ingénieurs. Il fallait que le Monument soit bien à la mesure du génie de la nation. On tenait donc à ce que l'apparence du bâtiment reflète la spécificité nationale des Canadiens français et tranche sur la mode victorienne — donc anglaise — en vigueur à l'époque. De plus, la polyvalence de la grande salle imposait des contraintes structurelles qui présentaient également des difficultés. Il était impérieux de réduire au maximum le nombre des colonnes de soutènement du plafond et de la mezzanine, ce qui nécessitait l'utilisation, peu commune alors, d'une immense structure d'acier.

C'est le cabinet Perrault et Mesnard qui sortit victorieux du concours. Ses plans, publiés en 1890 dans les quotidiens, ne firent pas l'unanimité. Jugé remarquable par certains, le projet souleva l'indignation d'autres qui y virent un chef-d'oeuvre de mauvais goût. Mais tous s'entendaient sur un point. Il s'agissait bien d'une esthétique inédite faite d'un assemblage assez audacieux des tendances les plus diverses. D'abord qualifié de bâtiment romanesque ou néoroman[4], le Monument National devint rapidement le prototype de ce qu'on appela l'architecture naïve montréalaise.

Le concept architectural de la façade illustre bien cette nouvelle esthétique qui repose sur l'utilisation de matériaux nobles (la pierre et le cuivre) et d'éléments traditionnels (colonnes et arches à plein cintre) dans une structure asymétrique. L'originalité de la façade tient à cette asymétrie verticale (il n'y a pas deux étages identiques) qui fait contraste avec la symétrie horizontale (chaque étage est développé de façon très symétrique). Cette opposition est soulignée par la fenestration et les

[4] En réalité, le style néoroman avait été mis à la mode par l'architecte bostonais Henry Hobson Richardson dont l'associé, Bruce Price, avait été l'architecte de la gare Windsor. De nombreux bâtiments de la «Main» relèvent de ce style dont le Monument National ne constitue qu'une variante.

pilastres qui assurent une puissante continuité verticale et par les deux logettes situées sur le toit qui sont décalées par rapport aux deux entrées principales du rez-de-chaussée (installées aux extrémités).

Pour conférer toute sa dignité à l'ensemble, l'Association avait demandé aux architectes d'aménager des niches dans lesquelles devaient être installées les statues de grands personnages historiques: Ludger Duvernay et Maisonneuve, entre autres.

La combinaison de ces divers éléments donne au bâtiment un cachet particulier fait d'irrégularité et de stabilité, de dynamisme et d'équilibre, dans lequel d'aucuns ont cru reconnaître l'expression de la précarité du Canada français de l'époque.

Les prévisions budgétaires les plus pessimistes étaient encore en deçà des coûts avancés par Mesnard et Perrault et l'Association éprouva de sérieuses difficultés à trouver le financement nécessaire à la construction du bâtiment[5]. C'est sans doute l'un des facteurs qui incita David, élu président de l'Association en 1888, à réexaminer le bien-fondé du site choisi en 1884. Le quartier, en effet, se transformait rapidement, comme toute la ville d'ailleurs. Le Vieux-Montréal et les rues environnantes abritaient désormais davantage de services — bancaires, administratifs ou de santé — que de commerces de détail. Après la fermeture des bureaux, études et cabinets, ces rues étaient à peu près désertées au profit de la rue Sainte-Catherine où se concentrait désormais l'essentiel de l'activité commerciale de la ville. Le carrefour Sainte-Catherine — Saint-Laurent[6],

---

[5] Nous ne ferons pas ici l'inventaire des déboires vécus, dès ce moment, par l'Association. Après diverses campagnes de financement et la création de la Loterie du Québec, elle put finalement bénéficier d'une subvention gouvernementale (provinciale) de 10 000$. C'était appréciable, puisqu'il s'agissait d'argent comptant, mais encore insuffisant. Le terrain de la rue Craig, acheté de la succession Masson, avait coûté 20 000$ et les différentes campagnes de financement et les dons accumulés jusqu'en 1890 atteignaient à peine les 100 000$.

[6] Le boulevard Saint-Laurent était déjà surnommé la «Main» (pour la rue principale) depuis le début du XIX^{e}siècle.

lieu de jonction du plus grand axe nord-sud et de la plus importante rue marchande de Montréal était donc, en principe, l'endroit tout désigné pour abriter le Monument.

Pour assurer l'accessibilité à son immeuble par les transports en commun et pour trouver aisément des locataires à ses espaces du rez-de-chaussée, l'Association décida donc d'acheter un vaste terrain sur le boulevard Saint-Laurent, côté ouest, un peu au nord de la rue Dorchester (l'actuel boulevard René-Lévesque). Ce déplacement nécessita la préparation de nouveaux plans. Cette fois, Maurice Perrault et Albert Mesnard s'adjoignirent les services de Joseph Venne. Ce sont ces trois architectes qui conçurent le Monument National tel qu'il existe aujourd'hui. Leur projet reprenait, avec plus de sobriété, celui de la rue Craig.

Le «Projet colossal» de «boulevard National»: le rêve des francophones et les ambitions des anglophones

Bien entendu, l'Association était très consciente du risque qu'elle courait en allant s'installer en plein coeur d'un secteur multi-ethnique où la progression de la criminalité était déjà endémique. Mais, d'accord avec les autorités municipales et forte de l'appui du clergé, elle pensait bien par son initiative donner une nouvelle identité à la «Main», refaire sa réputation et surtout contrecarrer les efforts de certains représentants de la communauté canadienne-anglaise. Pour eux également, la «Main» revêtait une importance stratégique autant que symbolique.

De riches investisseurs anglophones avaient acquis des terrains au nord de la rue Sherbrooke et y avaient entrepris la construction d'immeubles imposants à la faveur des grands travaux d'élargissement du boulevard. Cette pénétration des anglophones n'était pas un fait isolé. Elle procédait d'un mouvement d'ensemble qui accentuait l'isolement des Canadiens français. Concrètement, cela se manifestait par un étalement lent mais persistant de la ville anglaise vers l'est. La «Main» devint donc l'enjeu et le champ d'une bataille d'autant plus importante qu'elle devait couronner la fin de l'expansionnisme anglophone ou, au contraire, son triomphe.

Cela, du moins chez les anglophones, ne fit jamais l'objet d'une concertation officielle, d'une mobilisation ou même de déclarations publiques. Mais la volonté était bien là, ferme et tranquille. L'optimisme des anglophones était si grand qu'ils annoncèrent en 1892 la construction d'une somptueuse salle de spectacles sur la «Main», au coin de la rue Guilbault (coin sud-ouest, juste au sud de l'avenue des Pins), au moment même où, plus au sud, les ouvriers canadiens-français coulaient les fondations du Monument National.

Le Prix courant du 12 août 1892 fournit de ce projet une description qui indique qu'il s'agit bien d'une riposte au projet de Monument National canadien-français.

> Le bloc [Baxter Block] comprendra 28 magasins et aura trois étages; le coin de la rue Guilbault sera occupé par le théâtre dont la salle pourra contenir 2,500 personnes. Les façades seront en style romanesque; la façade du théâtre sera décorée avec un luxe artistique de sculptures allégoriques, bustes des plus célèbres auteurs dramatiques, bas reliefs, etc. [...] Le coût probable, sans compter la décoration et l'aménagement intérieur du théâtre, dépassera $350,000[7].

La similitude avec le projet de l'Association Saint-Jean-Baptiste est frappante et si le terme de monument national canadien-anglais n'a jamais été utilisé, la grande salle, prévue dans les plans originaux du Baxter Block, devait devenir un important foyer culturel pour la communauté anglophone. Elle visait d'ailleurs à remplacer la vénérable Académie de Musique[8] qui était située à l'emplacement où se trouve aujourd'hui le

---

[7] Anonyme, «M. Théo Daoust, architecte», *Le Prix courant*, vol. X, n° 23, 12 août 1892, p. 12. Théo Daoust est l'architecte du Baxter Block et l'un des architectes les plus remarqués de son époque.

[8] Cette salle resta à l'état de projet justement à cause de l'évolution de la «Main». Il fallut attendre 1898 pour que le véritable successeur de l'Académie de Musique soit enfin inauguré. Il s'agit du Her Majesty's (ou His Majesty's selon les époques) qui ouvrit ses portes en 1898. Il était situé sur la rue Guy, donc plus à l'ouest, en plein coeur de la ville

magasin Eaton du centre-ville (plus à l'ouest et plus au sud). C'est d'ailleurs à cette époque que la rue Prince-Arthur, qui partait de l'Université McGill, fut prolongée jusqu'à la «Main». C'était une percée d'importance[9].

Les francophones avaient donc raison de s'inquiéter et ils redoublèrent d'effort pour bien assurer leur main-mise sur la rue. En 1894, ils dévoilaient un plan d'aménagement très ambitieux du secteur qu'ils reprirent en 1899. Ce projet, qualifié très justement de «colossal», visait à faire du boulevard Saint-Laurent un grand boulevard français qui marquerait clairement les limites de la ville française et témoignerait de ses progrès. Le projet prévoyait également la construction d'une nouvelle artère, le boulevard «National» qui, parallèle à la rue Dorchester, devait aller de la rue Saint-Denis — où se trouvaient l'archevêché et la cathédrale[10] — au boulevard Saint-Laurent.

Selon les plans, le boulevard National devait relier l'Opéra au Monument National qui faisait ainsi face à la ville française et à ses institutions les plus prestigieuses. Les esquisses publiées dans *La Presse* du 27 mai 1899[11] donnent une bonne idée de ce projet d'aménagement urbain tout à fait innovateur. Des commerces de luxe bordaient le boulevard, protégés par des arcades en pierres de taille, tandis que des statues, des bassins, des jets d'eau, des parterres de fleurs et des pelouses orneraient le centre de l'artère. Afin de relier la rue Saint-Denis à la «Main», le boulevard National aurait nécessité la démolition d'une centaine d'immeubles sur une distance de près d'un kilomètre, ce qui n'était pas négligeable. Mais en plus, il aurait entraîné l'expropriation de dizaines de petits boutiquiers sur Saint-Laurent qui opposèrent un refus catégorique à toute expulsion. Faute de moyens, et sans doute faute de

---

anglaise.

[9] Le résultat le plus tangible de cette entreprise ambitieuse est le Baxter Block, situé au 2100-2110 Saint-Laurent. Il s'agit du bâtiment qui abrite actuellement le Cinéma Parallèle.

[10] C'est aussi là qu'allait s'établir l'université et qu'était prévu le grand opéra.

[11] Anonyme, «Un projet colossal», p.1.

volonté politique, les autorités de la ville ne firent rien pour les contraindre à partir. L'élargissement du boulevard Saint-Laurent, du côté ouest, avait déjà été très coûteux et avait suscité la colère des propriétaires et habitués de la «Main». Le «projet colossal» resta donc à l'état de projet. Cet échec des francophones et l'abandon, par les anglophones, de leur projet de grande salle relèvent d'une même cause. Au tournant du siècle dernier, la «Main» leur échappait à tous deux; elle était la rue des immigrants.

Le Monument National ne bénéficia donc jamais de cette vaste perspective sur la ville française qu'espéraient ses fondateurs, de sorte que sa présence sur Saint-Laurent a toujours eu quelque chose d'incongru. Il faut dire que, au moment où l'Association prenait la décision d'abandonner son projet de la rue Craig, l'immigration juive était encore relativement jeune et rien n'indiquait qu'elle allait connaître l'expansion phénoménale que l'on sait.

Si l'aménagement urbain ne mit pas le Monument en valeur, les difficultés financières[12] de l'Association minèrent son prestige et affectèrent son rayonnement. On avait annoncé un immeuble majestueux, doté d'une impressionnante entrée de marbre, agrémenté de deux logettes de cuivre et orné de six statues imposantes représentant les grands héros historiques. Or, dès le 24 juin 1893, la population de Montréal put se rendre à l'évidence que le bâtiment qu'elle inaugurait, avec un an de retard sur le calendrier initial[13], était et resterait inachevé. Les niches étaient vides, les logettes et l'aménagement du toit avaient été remis à plus

---

[12] Le coût de construction du bâtiment s'éleva à 275 000 $ auxquels il faut ajouter les 44 000 $ qu'avait coûté le terrain acquis de la succession Wurtele (ou Wurtèle) en 1891. A cela s'ajoutaient encore des frais d'entretien nettement supérieurs à ceux qui avaient été prévus à l'origine.

[13] À l'origine, l'inauguration de la nouvelle cathédrale et celle du Monument devaient avoir lieu en 1892, à l'occasion du deux cent cinquantième anniversaire de la fondation de Montréal.

tard. Quant au grand escalier de marbre, on l'avait remplacé, en attendant, par un modeste escalier de bois[14].

L'Association avait un pressant besoin d'argent. Elle s'empressa donc de louer sa grande salle aux plus offrants, en l'occurrence à des promoteurs de combats de lutte et de boxe. C'était bien mal commencer et les journaux de l'époque ne manquèrent pas de le souligner.

> Vous nous avez dit en juin dernier [1893] que le Monument National serait le cénacle de nos gloires, de nos grandeurs, etc., pensez-vous être fidèles à cette devise par des foules avides de coups de poing?[15]

Ces reproches ne modifièrent pas radicalement le cours des choses et la salle Ludger-Duvernay dut encore, pour quelque temps, subir la présence de ces manifestations au demeurant très lucratives et de leurs spectateurs terriblement bruyants.

Une carrière théâtrale qui s'ouvre en anglais et en yiddish

La position des administrateurs de l'Association était très délicate. Ils s'efforcèrent bien d'attirer des spectacles plus relevés mais le coût d'utilisation de la vaste salle était au-dessus des moyens des petites organisations théâtrales, musicales ou lyriques francophones qu'ils avaient approchées. Ils se tournèrent donc vers les organisations anglophones, généralement plus riches et mieux établies que leurs pendants francophones, et leur firent valoir les attraits de leur belle salle ornée de fleurs de lys bleu royal. C'est donc, bien ironiquement, à une société d'amateurs canadiens-anglais qu'on doit le premier spectacle artistique

---

[14] Ce n'est que dans les années 1910 que fut construit l'actuel escalier art déco.
[15] Trimm, «Chronique théâtrale», *Le Monde* (de Montréal), 2 juin 1894, p.5.

donné au Monument National. Il s'agit d'un ballet inspiré d'une comédie de Shakespeare, joué pour et par des enfants le 31 mai 1894[16].

Un an et demi plus tard, au début de l'hiver 1896[17], une troupe d'amateurs de la communauté yiddish[18] dirigée par un artiste

---

[16] Le spectacle joué à cette occasion s'intitule *Culprit Fay* ou *la Fête des papillons*. Un certain Melville dirige la production. Celle-ci est reprise trois soirs.

Le fait qu'un ballet local, joué par des enfants, ait été produit dès 1894 sur la scène du Monument National, témoigne bien du dynamisme de la danse (artistique) à Montréal à cette époque.

[17] Faute de documents de première main, on doit s'en remettre, pour cet événement, au témoignage d'un journaliste du journal yiddish *Der Veg* de Montréal, qui donne 1896, et de Z. Zilberzweig, auteur d'un dictionnaire du théâtre yiddish publié à Varsovie en 1934, qui avance l'année 1895. Tous deux sont cités par David Rome (*The Yiddish Theatre - «The Adler»*, Montréal, National Archives, Canadian Jewish Congress, 1987, p.5). La suite des événements donne raison au journaliste montréalais.

[18] C'est en 1880 qu'une importante vague d'immigrants juifs, évaluée à près de 1000 personnes, toutes yiddishophones, arriva d'Europe de l'Est et se fixa sur Saint-Laurent. Avant cette date, la communauté juive de Montréal, qui était fortement anglicisée, ne comptait que 500 membres. En 1901, alors que 3000 réfugiés arrivent de Roumanie, la population juive de Montréal est forte de 7600 personnes; en 1908, elle passe à 30 000. (Ces chiffres proviennent du livre de David Rome et Jacques Langlais, *Juifs et Québécois français - 200 ans d'histoire commune*, Montréal, Fides, 1986, pp. 262-273.) Une autre source évalue à 45 802 membres la communauté juive de Montréal en 1921 (Louis Rosenberg, *Canada Jews - A Social and Economic Study of the Jews in Canada*, Montréal, Bureau of Social and Economic Research, Canadian Jewish Congress, 1939, p.31).

professionnel, Isaac Zolatorevski[19], donna sur la scène du Monument la première représentation théâtrale en yiddish de Montréal.

Lorsqu'il arriva dans la ville à l'automne 1895 et qu'il constata le dynamisme de la communauté locale, Zolatorevski décida de fonder une troupe d'amateurs. Sa première création fut *The Jewish King Lear* de Jacob Gordin. Selon le souvenir qu'en a gardé le journaliste du journal yiddish *Der Adler* (du 8 août 1915), la production déçut. Zolatorevski décida de faire venir des artistes professionnels (de théâtre yiddish) de New York et de créer, avec eux, le grand classique *Shulamith* d'Avron Goldfaden[20]. Parmi ces artistes se trouvait Louis Mitnick, dont l'arrivée et l'installation à Montréal allaient profondément marquer la vie culturelle de la communauté juive locale.

Shulamith avait été présentée trois soirs d'affilée en mars 1896 dans une salle Ludger-Duvernay remplie à craquer. Encouragé par ce succès, Mitnick prit la direction de l'entreprise et donna, deux semaines plus tard, *Bar Kokhba*, toujours de l'auteur yiddish Goldfaden, devant des salles aussi enthousiastes. Ce drame biblique à grand déploiement évoquait les derniers jours de Jérusalem. La carrière du théâtre yiddish de Montréal était lancée et allait infléchir la destinée du Monument National.

> Avec cette seconde présentation [précise le chroniqueur de *Der Adler*], Montréal apprit à apprécier le théâtre yiddish. Des douzaines d'hommes d'affaires juifs [yiddish] acceptèrent de donner leur appui

---

[19] On trouve également Zolotarefski et Zoloterefski. Il s'agit de la même personne. Nous avons opté pour la graphie du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin (Paris, Bordas, 1991, article «yiddish», p.888) qui le présente éronnément comme un dramaturge new-yorkais. Zolatorevski, qui était d'origine ukrainienne et qui avait émigré aux États-Unis en 1890 (à l'âge de cinquante-sept ans), avait déjà dirigé quelques troupes yiddish à Boston, Providence et Fall River. Zolatorevski a publié à Montréal le premier ouvrage paru en yiddish au Canada.

[20] Avron Goldfaden, ou Goldfadn (1840-1908), est considéré comme le véritable fondateur du théâtre yiddish professionnel.

à Mitnick lui permettant ainsi de produire ici des vedettes new-yorkaises qu'accompagnaient des acteurs locaux[21].

Ces visites se multiplièrent et cessèrent vite d'être épisodiques. À partir de 1896 et jusqu'à la fin des années 40, le Monument National devint la scène attitrée des troupes yiddish de passage à Montréal ainsi que de certaines troupes locales d'amateurs.

Comme on le voit, la carrière de la grande salle du Monument National s'ouvrait donc bien étrangement et très différemment de ce qu'avaient prévu ses concepteurs. Et si le théâtre français finit par apparaître sur sa scène, ce fut après la boxe et la lutte, après un ballet monté par des anglophones, après des pièces yiddish, et comme par défaut!

Intermède francophone avant le retour des Anglais

Depuis 1893, une troupe française d'opérette et d'opéra, la Compagnie d'opéra français, occupait la salle du Théâtre Français[22]. De graves problèmes financiers forcèrent l'organisme à cesser brutalement ses activités et à quitter le Théâtre Français en février 1896. Cette interruption, sans préavis, émut d'autant plus la presse et les bonnes consciences locales que la plupart des artistes, sans traitement depuis deux mois, n'avaient même pas les moyens d'assumer leur retour en France. Un groupe d'appui aux artistes délaissés se constitua rapidement et mobilisa l'opinion publique. Il loua la salle du Monument et y organisa, pendant

---

[21] Cité par David Rome, *op. cit.*, p.10 (notre traduction). La portée de cette affirmation doit être réduite. Le journaliste s'adresse expressément à la communauté juive anglophone de Montréal. Or celle-ci a longtemps méprisé le théâtre yiddish parce qu'elle le considérait mineur et de mauvais goût sans même l'avoir fréquenté. Prétendre que «Montréal découvrait le théâtre yiddish» était donc exagéré.

[22] Devenu la discothèque Métropolis, ce théâtre est au coin nord-est de Saint-Dominique et Sainte-Catherine. Il avait une capacité de 3000 places, ce qui en faisait le plus grand théâtre du Canada.

toute la semaine du 19 février 1896, une série de spectacles donnés par les artistes de la compagnie dissoute. Le battage publicitaire qui accompagna cette initiative assura le succès de ces «Adieux» déchirants[23]. La population attendrie se rendit massivement à ces soirées qui marquent les débuts du théâtre professionnel francophone dans la grande salle du Monument.

Après cette brève mais retentissante série, le Monument National devint, pour quelques mois, la scène régulière de l'Académie de Musique de Montréal qui était le plus prestigieux théâtre anglophone de tout le pays. C'est l'Académie qui, depuis son inauguration en 1875, avait accueilli toutes les vedettes du théâtre international venues à Montréal, y compris Sarah Bernhardt, Henry Irving et Coquelin l'aîné. Or, en 1896, la rationalisation des affaires théâtrales aux États-Unis, qui affecta aussi l'ensemble du Canada, eut pour double effet de centraliser les opérations de production à New York et de créer un puissant organisme qui fit tout pour entraîner la disparition des diffuseurs indépendants. Henry Murphy, le propriétaire de l'Académie, était de ce nombre. La période d'instauration du monopole, qui s'étendit de 1895 à 1900, fut marquée par de nombreux actes de violence, non seulement à l'égard des individus concernés mais aussi des théâtres. D'effondrements inexpliqués en incendies suspects, on ne compte plus le nombre de salles soudainement condamnées à cesser leurs activités à travers toute l'Amérique du Nord.

À Montréal, la situation était moins tendue que dans les grandes villes américaines, encore que quelques «accidents» soient survenus bien opportunément. Et il n'est pas impossible que certains fonctionnaires municipaux, chargés entre autres de la sécurité des lieux publics, aient été incités à se montrer particulièrement tatillons à l'endroit des établissements qui opposaient quelques résistances aux diktats de ce groupe new-yorkais aux ambitions hégémoniques. C'est sans doute ce que pensa Murphy lorsqu'il vit les agents du Service des incendies de la ville, animés d'un zèle

---

[23] Le répertoire comprenait les oeuvres suivantes: *les Huguenots* et *le Prophète* de Meyerbeer, *la Juive* de Halévy et *Mignon* de Thomas.

inhabituel, entreprendre l'inspection de l'Académie en mars 1896[24]. Murphy n'attendit même pas le verdict des enquêteurs. Il préféra délaisser sa salle et poursuivre ses activités en un lieu plus sûr, à tous les points de vue. Or, à cette époque, Montréal ne disposait que de cinq grandes salles, dont une seule était française. Le Théâtre Royal et le Queen's étaient contrôlés par le «Trust» — le monopole new-yorkais en devenir —, le Théâtre Français, dirigé par un indépendant, éprouvait les mêmes difficultés que l'Académie. Il ne restait donc à Murphy que l'option du Monument National.

Ce n'est certes pas sans réticence qu'il songea à s'y installer. Sa clientèle régulière, composée principalement de bourgeois anglophones de Westmount et de l'ouest de la ville, habituée au confort de l'Académie et peu encline à se risquer à l'est de la rue Bleury, le suivrait-elle dans un secteur à la réputation incertaine et dans un bâtiment si teinté de nationalisme et déjà marqué par la présence juive? Mais Murphy n'avait pas vraiment le choix. Ces messieurs de l'Association non plus d'ailleurs. Concrètement et financièrement, cette alliance entre l'Association Saint-Jean-Baptiste et l'une des plus vénérables institutions culturelles canadiennes-anglaises du pays — l'Académie de Musique —, qui dura de mars à novembre 1896, eut pourtant des effets salutaires, bénéfiques pour toutes les parties. Le déficit d'exploitation du Monument, qui s'était élevé à 5 000$ en 1895, baissa à 1 250$ en 1896[25] en dépit d'investissements considérables dans l'équipement de la salle et de la scène. On a en effet tout lieu de penser que c'est pour satisfaire aux exigences de Murphy[26] que les dirigeants du Monument se résolurent à faire installer un plancher incliné et des fauteuils fixes dans la salle qui contenait désormais 1400

---

[24] Voir les éléments ambigus de leur rapport publié dans *The Gazette*, 9 mars 1896, p.3.

[25] Le bilan financier du Monument est présenté dans *The Gazette* du 20 avril 1896, p.3. Il n'y a aucun doute que les succès de Louis Mitnick sont également pour quelque chose dans ce redressement.

[26] Le répertoire traditionnel de l'Académie de Musique était constitué de pièces à grand déploiement nécessitant une machinerie de scène très élaborée.

places assises. Pour les mêmes raisons, la scène fut également réaménagée et dotée d'un système d'éclairage plus efficace.

Encore une fois, tout cela allait bien à l'encontre de la vocation initiale du Monument National et de la volonté de franciser le sud du boulevard Saint-Laurent (désormais dominé par la communauté yiddish). On serait même tenté d'accuser l'Association de tenir un double langage: l'un — fortement nationaliste — conçu pour mobiliser les Canadiens français; et un deuxième, très rassurant, destiné aux anglophones et aux allophones susceptibles de l'aider à garnir ses comptes. Mais ce serait ignorer la diversité des tendances idéologiques qui s'affrontaient au sein de l'Association et qui s'en disputaient le pouvoir. L'Association Saint-Jean-Baptiste n'était, dans cette perspective, guère différente de l'ensemble de la communauté francophone dont les opinions à l'égard des immigrants, des anglophones et du régime fédéral étaient et demeurent divisées et fluctuantes. Il n'en reste pas moins que le fait de voir les habitués de la rue Saint-Jacques affluer sur la «Main» et envahir le Monument avait quelque chose de cocasse.

L'Association Saint-Jean-Baptiste se retrouvait donc avec une salle dont les qualités techniques et le confort étaient tout à fait comparables à ceux des salles anglaises les plus courues de la ville[27]. Mais surtout, cette salle avait acquis une nouvelle légitimité, un prestige qui, jusque-là, lui avait fait cruellement défaut. Quant aux Canadiens anglais, ce séjour forcé au Monument National marquait le début d'une crise d'identité culturelle. Ils saisirent alors toute la mesure de leur dépendance à l'égard des Américains[28].

C'est grâce à Murphy et à l'Académie de Musique que le Monument connut d'ailleurs le plus retentissant succès de sa jeune carrière devant un

---

[27] Encore que, de l'avis des architectes qui travaillent actuellement à sa restauration, cette salle souffre de graves lacunes, particulièrement en matière d'acoustique.

[28] Bien avant l'accord de libre échange avec les États-Unis, cette préoccupation est manifeste et la construction du His Majesty's en 1898 revêt à cet égard une importance historique considérable.

public autre que yiddish. En effet, le 1er juin 1896, Emma Albani, la cantatrice canadienne-française de réputation internationale, donna un récital mémorable sur la grande scène du Monument à l'invitation du directeur de l'Académie. Pendant les deux années suivantes, la communauté anglophone de Montréal continua à fréquenter le Monument National, y applaudissant ses meilleures troupes d'amateurs (le Montreal Amateur Operatic Club, la Hebrew Association, le Montefiore Club, etc.).

Cours publics, Soirées de Famille et esquisse de conservatoire

Toujours en 1896, le Monument entama sa carrière de centre d'éducation populaire grâce à l'instauration de ses cours publics. Au départ, il s'agissait de cours généraux destinés à l'ensemble de la population francophone dans des domaines aussi divers que l'hygiène, la mécanique, l'histoire et la littérature. Mais très rapidement, les cours se multiplièrent et s'étendirent des beaux-arts[29] aux finances, du génie à l'ébénisterie. Le Monument proposait ainsi une vaste gamme de cours auxquels le grand public pouvait s'inscrire gratuitement. C'est en partie au Monument National que se constituèrent les noyaux originels d'où allaient naître l'École polytechnique, celles des beaux-arts, des arts et métiers et des hautes études commerciales. Mais c'est aussi par les cours du Monument que le théâtre francophone local allait connaître un développement phénoménal à compter de 1898. Léon Petitjean, futur fondateur du Théâtre des Variétés (1898)[30] et coauteur du célèbre mélodrame *Aurore l'enfant martyre*, et Antoine Godeau[31], considéré comme le premier «metteur en scène»[32] québécois, furent tous deux liés

---

[29] L'Académie des Beaux-arts se trouvait auparavant à l'Hôtel de France, au coin des rues Saint-Gabriel et des Glacis (actuelle rue des Fortifications).

[30] À ne pas confondre avec le Théâtre des variétés actuel situé sur Papineau. Le Théâtre des Variétés de 1898 est le premier théâtre professionnel francophone de Montréal géré et animé par des agents locaux.

[31] Pseudonyme d'Antoine Bailly.

[32] Le terme de régisseur serait aujourd'hui plus approprié à sa fonction.

aux cours du Monument, Godeau y assumant en particulier la chaire de mécanique.

À l'été de 1898, la direction de l'Association Saint-Jean-Baptiste, sous l'impulsion de l'un de ses administrateurs, Elzéar Roy, décida de créer un cours d'élocution qui

> donnera lieu à une série de vingt-cinq leçons par les maîtres de la parole. Nos jeunes orateurs auront donc là une occasion rare de compléter leur instruction dans l'art, si négligé, jusqu'ici, et si difficile de bien dire[33].

La création de ce cours est un moment capital dans l'histoire du théâtre local puisque, de façon bien anodine et bien prudente, l'Association créait ainsi un embryon de conservatoire[34].

> [Ce] cours ne portera véritablement fruit qu'en autant qu'on mettra en pratique les leçons qu'on y recevra. Sans cela ce serait tout simplement montrer à un convive les mets de votre table, lui dire combien ils sont excellents sans les lui faire goûter; c'est ce que monsieur le doyen des professeurs des cours publics a si bien compris, aussi a-t-il résolu de donner le complément nécessaire au cours d'élocution, je veux parler de l'école d'application, c'est-à-dire, comme le nom l'indique, l'application donnée sur la prononciation, le geste et le maintien; en d'autres termes, 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 des élèves des deux sexes, étant pour ainsi dire le

---

[33] *La Patrie*, 9 juillet 1898, p.3.

[34] Ce n'est pas un précédent, on a déjà formé des interprètes et donné des cours de théâtre à Montréal. Mais c'est la première fois qu'un projet de centre de formation théâtrale prend une telle ampleur. Voir André-G. Bourassa, «Lignes et limaille. Contribution à l'histoire de l'enseignement du théâtre au Québec», *Attitudes*, n° 13, ocotbre 1991, pp.4-13.

> 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[35].

L'inauguration du cours d'élocution[36] et la fondation des Soirées de Famille s'inscrivent dans ce large mouvement de résistance à l'assimilation que nous évoquions plus tôt. Car au-delà de la volonté de former des jeunes à l'art de la parole et à la scène, ce que visaient les dirigeants de l'Association, de concert avec les autorités politiques et ecclésiastiques, c'était d'endiguer l'afflux des Canadiens français vers les théâtres anglophones — donc new-yorkais — de la ville. La conclusion du discours de présentation d'Elzéar Roy ne laisse d'ailleurs place à aucune ambiguïté:

> 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 [sic] et qui, cependant, recrutent leur clientèle en grande partie parmi les Canadiens français[37].

Les Soirées de Famille connurent une carrière remarquable. Ce regroupement amateur, dont Elzéar Roy dirigea lui-même les destinées et qui comptait vingt-six comédiens réguliers et autant de chanteurs, musiciens et autres comédiens occasionnels, produisit 69 pièces de théâtre et donna 103 spectacles entre novembre 1898 et mai 1901. Malgré ce

---

[35] Germain Beaulieu, «Soirées de Famille», *L'Annuaire théâtral*, 1907-1908, pp.59-60.

[36] Idola Saint-Jean, personnalité marquante de la scène amateur montréalaise, à titre de formatrice et de metteure en scène, et figure importante du mouvement féministe québécois de l'époque, occupa longtemps la chaire de ce cours d'élocution. Idola Saint-Jean forma, au cours des années, des centaines de jeunes francophones des deux sexes, particulièrement des enfants, à «l'art de bien dire».

[37] Germain Beaulieu, *loc. cit.*, p. 60.

rythme de production essoufflant (un spectacle par semaine au cours de la saison régulière), les Soirées évitèrent les reprises et s'efforcèrent de renouveler leur répertoire. En 1898-1899, neuf des vingt-quatre oeuvres présentées étaient des créations montréalaises. L'année suivante, cette proportion passa à onze sur vingt-et-une et en 1900-1901, qui est la dernière année d'activité de la troupe, dix-huit des trente-sept productions étaient des premières locales.

En dépit de ce bilan exceptionnel, les Soirées ne parvinrent pas à détourner le public francophone des grandes salles anglaises. Elles n'instaurèrent pas de tradition professionnelle dans la mesure où une seule de leurs membres, Juliette Beliveau, fit vraiment carrière au théâtre. Enfin, les Soirées ne favorisèrent pas non plus l'émergence d'une génération de dramaturges locaux, ainsi que l'avait espéré Elzéar Roy[38]. Sous ce rapport, les Soirées n'ont guère été plus ouvertes à la dramaturgie locale que les Compagnons de Saint-Laurent quelques décennies plus tard.

Cependant il faut reconnaître que les Soirées de Famille, comme le cours d'élocution et tous les cours publics, ont eu un effet d'entraînement considérable sur la vie intellectuelle et culturelle de Montréal. Si elles n'ont pas attiré les «masses laborieuses», elles ont tout de même lancé un mouvement. Elles ont été un signal et un déclencheur. Le consensus historique qui avait conduit à la construction du Monument National sur Saint-Laurent et à leur création avait une valeur symbolique. Pour ceux qui, immigrants francophones ou québécois de naissance, brûlaient d'envie de délaisser les cercles amateurs pour vivre de leur art, l'instauration du cours d'élocution et des Soirées indiquait que la voie était ouverte et que, en raison des dangers encourus par la société canadienne-française, ni l'Église ni les autorités morales et politiques locales ne nuiraient à leurs initiatives. Une ère de relative tolérance s'ouvrait, qui allait favoriser l'ouverture, en l'espace de quelques mois, d'une dizaine de petits théâtres francophones professionnels et qui allait permettre à ces nouveaux

[38] Les «littérateurs canadiens seront invités à composer des pièces touchant autant que possible à l'histoire du Canada» (*Ibidem*).

professionnels de se hasarder dans un répertoire plus audacieux que celui des Soirées de Famille. D'ailleurs, si celles-ci eurent le mérite d'initier le public montréalais aux oeuvres de François Coppée, Grenet-Dancourt ou Adolphe Belot, si elles ont régulièrement joué du Molière, il fallait se risquer sur d'autres scènes pour applaudir Sardou, Dumas fils et tous ces auteurs moins connus qui faisaient les délices des habitués du boulevard et des cafés-concerts parisiens.

La dissolution des Soirées de Famille du Monument National n'entraîna pas la disparition du cours d'élocution. Bien au contraire, celui-ci continua à se développer, quoiqu'on y insistât désormais davantage sur la diction et les techniques de voix que sur l'interprétation proprement dite. Mais la scène du Monument, elle, souffrit grandement de la disparition de la troupe d'Elzéar Roy. Divers locataires tentèrent d'y installer des compagnies professionnelles aux noms ronflants et au répertoire alléchant, dont une «Comédie française du Nouveau Monde», mais sans grand succès. Et les combats de boxe et de lutte refirent leur apparition dans la prestigieuse salle Ludger-Duvernay qu'ils monopolisèrent pendant les derniers mois de 1901.

Julien Daoust, l'un des artisans les plus dynamiques du théâtre local d'avant-guerre, mit un frein à cet envahissement tapageur en louant la grande salle au début de l'année 1902 et en y fixant une troupe qu'il appela, tout simplement, la Troupe du Monument National.

Daoust connaissait bien le Monument puisque, le 24 avril 1899, il y avait créé la célèbre pièce *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, «en grande première française d'Amérique»[39]. Après avoir participé en 1900 à la fondation du Théâtre National[40], Daoust revenait donc sur la grande scène du boulevard Saint-Laurent avec, en tête, un projet particulièrement audacieux. Il s'agissait de jouer la Passion dans un formidable déploiement digne du «Romantic Realism» de Broadway. Cette

---

[39] Qui déçut fortement.

[40] Il s'agit du premier théâtre canadien-français professionnel qui connut un succès durable à Montréal.

production, dont Germain Beaulieu signa le texte, innovait à plusieurs égards. Contrairement à ce qui se faisait sur les autres scènes commerciales et françaises de la ville qui abritaient des troupes régulières, Daoust adopta le mode de fonctionnement des Américains, c'est-à-dire qu'il recruta ses artistes en fonction d'un rôle précis et pour cette production unique. Par ailleurs, au lieu de viser une série hebdomadaire de sept ou huit représentations, Daoust envisagea de donner trois semaines de spectacle d'affilée. Enfin, alors que les autres troupes professionnelles préparaient une nouvelle production par semaine (en même temps qu'elles jouaient), Daoust prit près de trois mois pour préparer son spectacle et s'y employa à temps plein. Il en résulta une production beaucoup mieux préparée et plus équilibrée que les productions des autres théâtres francophones, en dépit de faiblesses évidentes.

Les décors étaient, bien entendu, d'«un réalisme inouï» et les effets étonnants. Des pierres, des plantes, des animaux, des fruits envahissaient la scène du Monument, tandis que des orages éclataient et que des éclairs déchiraient une atmosphère lourde d'émotion[41]. Les critiques furent à peu près unanimes à souligner les qualités spectaculaires et dramatiques de cette *Passion* qui mobilisa jusqu'à soixante interprètes sur scène[42]. L'effet moral, non plus, n'était pas négligé.

> [Tous] puisent là une leçon saisissante qui les met à même de méditer utilement sur le touchant mystère de la rédemption[43].

En quatre semaines, du 10 mars au 5 avril 1902, elle avait attiré près de quarante mille personnes ce qui en fait le premier succès de masse de la dramaturgie locale et du théâtre francophone au Canada.

---

[41] Les seuls rapports que nous avons de ce spectacle nous proviennent de la critique. Elle a sans doute exagéré. Mais on doit reconnaître que cette scénographie tranchait avec celle, bien rudimentaire et répétitive, des autres scènes commerciales locales de l'époque.

[42] En particulier lors du premier tableau qui présente une rue animée de Jérusalem au petit matin.

[43] Anonyme, *Le Journal des théâtres*, Fonds Daoust, Bibliothèque nationale, M-1-002.

Julien Daoust récidiva les deux années suivantes. Si le Christ n'était plus présent sur scène[44], la foule, elle, continua à assister nombreuse à ces grands déploiements dont le caractère mélodramatique s'accusait et annonçait déjà l'ère des mélodrames populaires dont *le Chemin des larmes* (de Julien Daoust) et *Aurore l'enfant martyre* (de Léon Petitjean et Henri Rollin) sont les exemples les plus achevés[45].

Ainsi, la scène du Monument accueillit *le Triomphe de la Croix* (en mars 1903) et *Pour le Christ* (en avril 1904), deux oeuvres écrites et mises en scène par Julien Daoust qui y tenait toujours les principaux rôles. Les drames et mélodrames religieux étaient très rentables, ce qui incita Julien Daoust à les produire en tournée.

Daoust insuffla un nouveau dynamisme à la grande salle du Monument et parvint à en faire, à chaque fois, un lieu très couru par les Canadiens français. Mais il ne la remplissait que durant trois ou quatre semaines par année. Quelques rares troupes amateurs francophones la louaient occasionnellement, quelques musiciens et chanteurs s'y produisaient parfois. C'était encore insuffisant pour en faire un grand foyer artistique francophone.

Pendant ce temps, le théâtre yiddish continuait d'attirer les foules au Monument. Le formidable engouement dont il était l'objet s'explique en partie par la croissance considérable et continuelle de la communauté yiddish de la ville. Mais c'est aussi un phénomène qui affecte l'ensemble de l'Amérique du Nord.

---

[44] L'archevêché avait fini, sans précipitation, par interdire *la Passion* sous prétexte que le personnage du Christ y était joué par un acteur. L'interdiction avait été plus radicale à Paris et à New York où des projets similaires avaient été tués dans l'oeuf à la même époque.

[45] La pièce de Daoust était d'ailleurs surnommée *Le Chemin des piastres*. Quant à *Aurore*, elle demeure, avec ses six mille représentations, l'oeuvre la plus jouée de tout le répertoire québécois.

La présence de la communauté juive au Monument correspond dans les faits à une longue éclipse du théâtre francophone. La recension systématique de la presse n'indique guère plus de vingt représentations théâtrales par année, en français, entre 1904 et 1920. Cette rareté était liée à la montée fulgurante du cinéma. Les premières victimes du nouvel art furent bien entendu les théâtres de répertoire (francophones mais aussi anglophones) dont les affaires périclitèrent tandis que se multipliaient les petites salles qui agrémentaient leurs spectacles théâtraux de projections cinématographiques. Que le théâtre yiddish n'ait pas souffert de l'avènement du cinéma, cela n'a rien de surprenant. Le théâtre yiddish, par sa fonction sociale et idéologique au sein de la communauté des nouveaux immigrants juifs, jouissait d'un statut exclusif que seule la création d'un cinéma yiddish commercial aurait pu menacer. Ce qui n'était pas le cas. Le théâtre yiddish se développa au point que Louis Mitnick parvint à établir une première troupe permanente locale au Monument National[46] en 1913. Et dès 1915, alors que le cinéma — américain et français — forçait la fermeture de nombreux théâtres francophones et anglophones, deux autres troupes yiddish fonctionnaient de façon régulière à proximité du Monument et offraient de six à huit représentations par semaine à raison de trente-cinq à quarante semaines par saison.

L'importance du Monument National pour la communauté yiddish dépassa rapidement le cadre des spectacles et du théâtre. Elle en fit son foyer communautaire. Dès 1908, elle commença à y tenir ses assemblées publiques et c'est là qu'elle célébrait ses fêtes religieuses les plus importantes.

> On Mitnik's initiative the Monument National became the scene of many of the significant gatherings in the soul biography of Montreal Jews. This building, which was erected by the Société St. Jean Baptiste as a monument to the French Canadian nation, also became a monument to the history of Canadian Jewry, the scene of great

[46] Jusque-là, il s'agissait de troupes de tournée.

moments in the annals of the Yiddish theatre, of Zionism and of other emotional experiences of the community[47].

L'affirmation n'a rien d'exagéré. Dans leur livre *Juifs et Québécois français, 200 ans d'histoire commune*, David Rome et Jacques Langlais remarquent que, devenu «pôle culturel des communautés francophones et juives, [le Monument National] pourrait aussi bien [s'] appeler le Monument aux nations»[48].

1923: L'avènement des modernités

Alors que la majorité des Montréalais célébraient bruyamment les vedettes des scènes burlesques, un sentiment d'impatience commença à poindre chez certains groupes de spectateurs, francophones et yiddish, qui jugeaient leurs performances sans intérêt ou, même, carrément dégradantes. Il faut dire que, chez les francophones, ce sentiment coïncidait avec une forte croissance du tourisme canadien-français en France et à la venue ici d'artistes et d'intellectuels parisiens[49]. Il découla de cela une meilleure connaissance des expériences artistiques qui avaient cours à Paris à l'époque et un besoin de renouveler les pratiques artistiques locales.

1. La modernité chez les francophones

Au début du siècle, le public canadien-français s'était comporté comme un public homogène. La volonté collective de voir émerger une

---

[47] David Rome, *op.cit.*, p.12.

[48] David Rome et Jacques Langlais, *op. cit.*, Montréal, Fides, 1986, p. 78.

[49] Qu'on songe, par exemple, aux fondateurs de la revue d'avant-garde *Le Nigog* et à Léo-Pol Morin qui fit connaître, dès leurs débuts, les activités du Groupe des Six et qui fut un ami intime de Ravel.

institution théâtrale locale dans le champ commercial avait primé sur les critères d'ordre esthétique ou artistique. Mais, à mesure que cette institution se développait, les attentes des spectateurs se firent plus précises et se diversifièrent. Une scission se manifesta donc entre deux publics qu'on pourrait qualifier, faute de données plus précises, de populaire et de bourgeois[50]. Ce dernier revendiqua un théâtre plus soigné et plus consistant que les petites comédies ou les mélodrames partiellement improvisés que les vedettes de l'heure offraient à des auditoires gagnés d'avance — y compris celui du Starland, au rez-de-chaussée du Monument. Mais comme aucun théâtre commercial ne semblait prêt à satisfaire les nouvelles exigences de ce public élitaire — qui présentaient un gros risque financier vu les limites du marché -, c'est vers le Monument National et la Société Saint-Jean-Baptiste que se tournèrent les instigateurs de ce courant réformateur qui se constitua au début des années 20.

La Société connaissait à ce moment-là une période de relative aisance, ce qui, bien entendu, la rendait plus réceptive aux besoins culturels et intellectuels exprimés par certains de ses membres influents. Le Monument National devint donc le foyer de cet important renouveau qui, dans les faits, correspondait à l'avènement de la modernité théâtrale.

On associe souvent l'apparition de cette modernité au Québec à la fondation des Compagnons de Saint-Laurent par le père Émile Legault en 1937. En réalité, c'est sur la petite scène du New Empire que des artistes locaux, régroupés par Henri Letondal et l'une des soeurs Giroux (probablement Antoinette) sous le nom de Petit Théâtre, tentèrent une première expérience «moderne» en créant dans des décors minimaux une pièce sans intrigue de Charles Vildrac intitulée *le Paquebot Tenacity*. Le spectacle, qui eut lieu le 31 mars 1922, ne connut pas de grand retentissement mais il marqua le début d'un profond mouvement qu'allait dominer pendant quelques années une troupe très audacieuse, les Compagnons de la Petite Scène.

---

[50] Cette distinction reste imprécise car au sein même du public bourgeois on perçoit diverses tendances dont celle représentée par Henri Letondal et Gustave Comte qui réclament un «théâtre de lettrés».

Dirigée par Vallerand et Georges L. Fortin, cette jeune troupe, qui se qualifiait elle-même de troupe d'avant-garde et qui se proposait de faire connaître le «théâtre actuel» et d'en diffuser le répertoire, surprit le public du Monument National en tentant, après le Petit Théâtre, une nouvelle application de la modernité au théâtre[51]. La troupe — dont faisaient notamment partie Hector Charland et Jeanne Depocas — s'était inspirée de Jacques Copeau et de ses spectacles du Vieux-Colombier de Paris pour produire, en mars 1923, les deux premiers actes de *Mort à cheval* d'Henri Ghéon, avec de simples blouses blanches en guise de costumes et un décor fait de rideaux suspendus. Ceci souleva bien entendu une grande controverse entre les apôtres et les détracteurs du théâtre dit «expérimental» ou d'avant-garde.

Les Compagnons de la Petite Scène furent rapidement imités par le Théâtre Intime (Honoré Vaillancourt, Henri Letondal, Élisa Gareau, Camille Bernard), puis par une foule d'autres petites troupes qui rompirent délibérément avec le répertoire, le style de jeu et le mode de production en vigueur sur les scènes commerciales ou les scènes traditionnelles d'amateurs. Les exigences qu'imposait, chez elles, l'unité du spectacle éliminaient le mode de distribution par emploi et excluaient tout vedettariat au profit d'une démarche collective fondée sur le principe du compagnonnage. Véritables laboratoires d'expérimentation, elles désiraient intégrer tous les artisans et créateurs — interprètes, metteurs en scène, décorateurs, éclairagistes, musiciens, concepteurs des costumes, etc. — au processus de création dont l'objectif suprême était à la fois la nouveauté et l'unité — le «tout organique» d'Adolphe Appia.

En août 1923, dans ce qui s'impose comme un moment-clé de notre histoire théâtrale, la Société Saint-Jean-Baptiste incita ces petites troupes «modernes» à se regrouper au sein d'un organisme central qui, tout

---

[51] Il y eut auparavant les déclarations de principe du Palais-Royal qui s'était réclamé des théories d'André Antoine et il y eut aussi le fameux concept de théâtre populaire dont on trouve une première application dans le People's Theatre de M. Wiseman au début du siècle. Ces deux théâtres se trouvaient dans les environs immédiats du Monument National.

naturellement, prit le nom de Soirées de Famille. La renaissance des Soirées de Famille ne faisait pas que rappeler des souvenirs aux nostalgiques de la Belle-Époque, elle eut aussi pour effet de ranimer de vieux démons. En 1923, il était clair pour tout le monde que le Monument National avait cessé d'être un foyer canadien-français et que la «Main», au lieu de se franciser, était bien devenue le coeur de la ville juive. Dans une chronique aux relents anti-sémites signée par Gustave Comte, *La Patrie* saluait ainsi la «renaissance» du Monument:

> Notre Monument National étant situé en plein coeur de Jérusalem, sa vaste salle de spectacles, où nous pouvons trouver, avec le confort, des qualités acoustiques de premier ordre, devait — c'était fatal — être un jour monopolisée par les descendants directs d'Abraham et de Jacob. L'événement s'étant produit, nos compatriotes semblaient avoir perdu tout espoir de reconquérir leurs droits sur une salle qui avait jadis abrité tant d'étoiles de la scène et du concert[52].

C'est donc d'une véritable réappropriation qu'il s'agissait pour Gustave Comte et pour nombre de ses lecteurs.

Les troupes responsables de ce renouveau théâtral étaient, outre les Compagnons de la Petite Scène et le Théâtre Intime, le Cercle Michel Scott, le Cercle académique Lafontaine et le Cercle Lapierre qui réunissaient, au dire de Gustave Comte, ce que «Montréal compt[ait] de mieux dans le genre». La saison 1923-1924 s'annonçait très riche. Chacune des troupes devait produire une nouvelle production aux quinze jours, pour un total global de soixante-quinze représentations. Mais après des débuts très prometteurs, ces compagnies durent réajuster leur tir. Si le public de ces nouvelles Soirées de Famille rejetait le théâtre commercial, il n'était pas pour autant prêt aux expériences de «visionnaires».

---

[52] Gustave Comte, «le Monument National revient aux Canadiens», Chronique Théâtre, musique, cinéma, *La Patrie*, octobre 1923.

Le 10 octobre 1923, les Compagnons de la Petite Scène créaient *Michel Auclair* de Charles Vildrac. Cette pièce, sans péripétie et d'une grande simplicité de facture et de moyens, qui suggère davantage qu'elle ne dépeint, déplut fortement aux spectateurs de la salle Ludger-Duvernay qui la jugèrent trop «moderne». «Les spectateurs ont quitté le théâtre en nous traitant de visionnaires», confiaient les deux directeurs dépités[53]. Pour s'amadouer ce public moins ouvert qu'ils ne l'avaient d'abord cru, les Compagnons décidèrent d'entrecouper leurs pièces d'avant-garde des numéros vaudevillesques les plus usés soulevant l'ire des partisans de la modernité. Henri Letondal, collaborateur occasionnel à *La Patrie*, était de ceux-là.

> J'avais demandé à ces deux apôtres du théâtre d'avant-garde [Fortin et Vallerand] de me [...] dire pour quel motif sérieux ils avaient en quelque sorte abdiqué devant le public. MM. Fortin et Vallerand s'excusent d'avoir fait jouer trois petites pièces pour «guignol de charité», «chauve-souris paroissiale» ou «music-hall mondain» en disant que les nôtres semblent s'intéresser fort peu au théâtre d'avant-garde. [...] Et bien c'est justement aux Compagnons de la Petite Scène qu'il appartient de faire oeuvre d'éducation théâtrale[54].

Et parce que cette éducation exigeait patience et prudence, Letondal conseilla aux deux directeurs d'abandonner Vildrac pour Ibsen ou Jules Romains et, surtout, de quitter ces Soirées de Famille de «romanesque mémoire». Letondal incita les dirigeants des Compagnons et des autres troupes similaires à ouvrir leur propre «petit théâtre», ou théâtre de poche, et à se constituer un public d'initiés qui, croyait-il, irait sans cesse s'élargissant. Mais ni les Compagnons ni les autres petites troupes, qui avaient partagé leur audace, ne se risquèrent dans cette entreprise bien aléatoire, préférant la relative sécurité du Monument National à un avenir par trop incertain. L'absence de subvention publique et la rareté des

---

[53] Henri Letondal, «Deux directeurs en quête d'un mécène», *La Patrie*, 23 mai 1924, p. 18.

[54] *Ibidem*.

mécènes justifient en partie cette regrettable pusillanimité, mais il faut aussi comprendre que, en dépit de leurs réticences, les spectateurs bourgeois des Soirées étaient les moins réfractaires à la recherche artistique. La modernité n'était pas condamnée, mais l'avant-garde se fit plus prudente[55].

2. La modernité juive

L'apparition de la modernité chez les francophones avait découlé d'un processus d'élitisation du public de théâtre. On ne sera pas surpris de constater que ce phénomène, clairement perceptible au sein du public yiddish dès 1915, produisit sensiblement les mêmes résultats. Une hiérarchie s'était établie parmi les genres, les lieux et les artistes du théâtre yiddish[56], ce dont rendait compte une critique dramatique très compétente. Ceci eut pour effet de favoriser le renouvellement de la dramaturgie qui abordait désormais des thèmes plus immédiats, et à portée plus sociale, et de bouleverser le mode de production et l'esthétique théâtrale.

---

[55] Ce qui est vrai pour le théâtre, l'est beaucoup moins pour la danse et la musique qui avaient découvert et adopté certains aspects de la modernité bien avant cette date. Alors que le jazz connaissait un succès grandissant, Abondius (dit Adélard) Lacasse-Morenoff ouvrait en 1921 son Studio de danses modernes au numéro 175 de la rue Sherbrooke ouest (voir André-G. Bourassa, «Danse au Québec et modernité» in Chantal Pontbriand, éd., *Festival international de nouvelle danse* (2), Montréal, Parachute, 1987, pp. 16-25; voir aussi Iro Tembeck, *Danser à Montréal, germination d'une histoire chorégraphique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1991, p. 25 et ss.). Auparavant, Montréal avait pu applaudir les grandes vedettes internationales de la danse moderne dont Isadora Duncan et Loie Fuller, Ruth Saint-Denis, Anna Pavlova et les Ballets russes.

[56] Si la communauté juive anglophone du Canada et des États-Unis continuait, dans son ensemble, à ignorer, voire à mépriser ce théâtre yiddish qu'elle jugeait trop populaire, c'est qu'elle ne s'était pas rendu compte que depuis les grands mélodrames d'inspiration biblique et les numéros de variété et de burlesque, le théâtre yiddish s'était structuré et institutionnalisé.

La modernité juive se réalisa à travers le Yiddish Art Movement. Parmi les champions de ce mouvement se trouvait la troupe d'amateurs yiddish de Vilnus — la capitale de la Lithuanie — qu'on surnomma familièrement la «Vilna». En 1924, la Vilna se produisit à New York où elle remporta un immense succès critique. De là, elle rayonna dans toute l'Amérique et il n'est pas impossible qu'elle ait alors séjourné au Monument National[57].

L'influence de la Vilna fut considérable pour toute l'activité théâtrale yiddish. Ainsi que le souligne l'historienne Nahma Sandrow, la Vilna et, plus globalement, le Yiddish Art Movement

> ont permis à des dramaturges et à des artistes yiddish de talent, ainsi qu'à un public sans cesse plus exigeant, de rehausser leur art sans avoir à abandonner la langue yiddish au profit d'autres langues. Le mouvement du théâtre d'art yiddish eut pour effet de revaloriser simultanément la culture yiddish en Union soviétique, à Paris, à Vienne et dans d'autres villes d'Europe, ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud. Chacune des communautés juives à sa façon fit honneur à son théâtre d'art et jugea de ses propres progrès par la qualité des productions que celui-ci lui offrait[58].

Montréal participa activement à cet important renouveau et c'est ainsi que, en 1922-1923, la modernité juive fit son entrée au Canada par la grande salle du Monument National, en même temps (et au même endroit) que la modernité européenne, sans que cette étonnante coïncidence ne soit soulignée. Si la modernité fut accueillie avec réserve par les francophones, elle s'imposa d'emblée auprès de l'élite de la communauté yiddish et le Monument National put ainsi, à plusieurs reprises et jusqu'au début des

---

[57] La confirmation de cette visite se trouve compliquée du fait que de nombreuses troupes new-yorkaises prirent alors le nom de Vilna. De sorte que la troupe originale est difficile à identifier.

[58] Nahma Sandrow, *Vagabond Stars - A World History of Yiddish Theater*, New York, Harper & Row Publishers, 1977, p. 221. Notre traduction.

années 50, recevoir les plus célèbres troupes d'art yiddish du monde dont, le Yiddish Art Theater de Maurice Schwartz.

* * *

Comme Berlin, New York et Paris, Montréal avait vécu ses «fabuleuses années 20» et établi un premier contact marquant avec la modernité. Et c'est sur la grande scène de la salle Ludger-Duvernay du Monument National qu'eut lieu cette rencontre historique.

Après trente années d'activités les plus diverses, le Monument National présentait donc un bilan bien ambigu. S'il n'avait pas rempli l'ambitieux mandat qu'avaient prévu ses concepteurs, il compta pour beaucoup dans le formidable essor du théâtre montréalais. Certes, il n'avait pas permis de «franciser» la «Main» ni constitué le château-fort attendu «à la gloire de la nation» canadienne-française, mais il avait, à sa façon, célébré et incarné la multi-ethnicité montréalaise. Lieu de toutes les convoitises et de toutes les audaces, remarquable foyer d'innovations, le Monument National était bien à l'image de sa ville. Il conservera d'ailleurs ce caractère exceptionnel au cours des décennies suivantes, ainsi que nous le verrons dans un article subséquent consacré à la période 1923-1991.

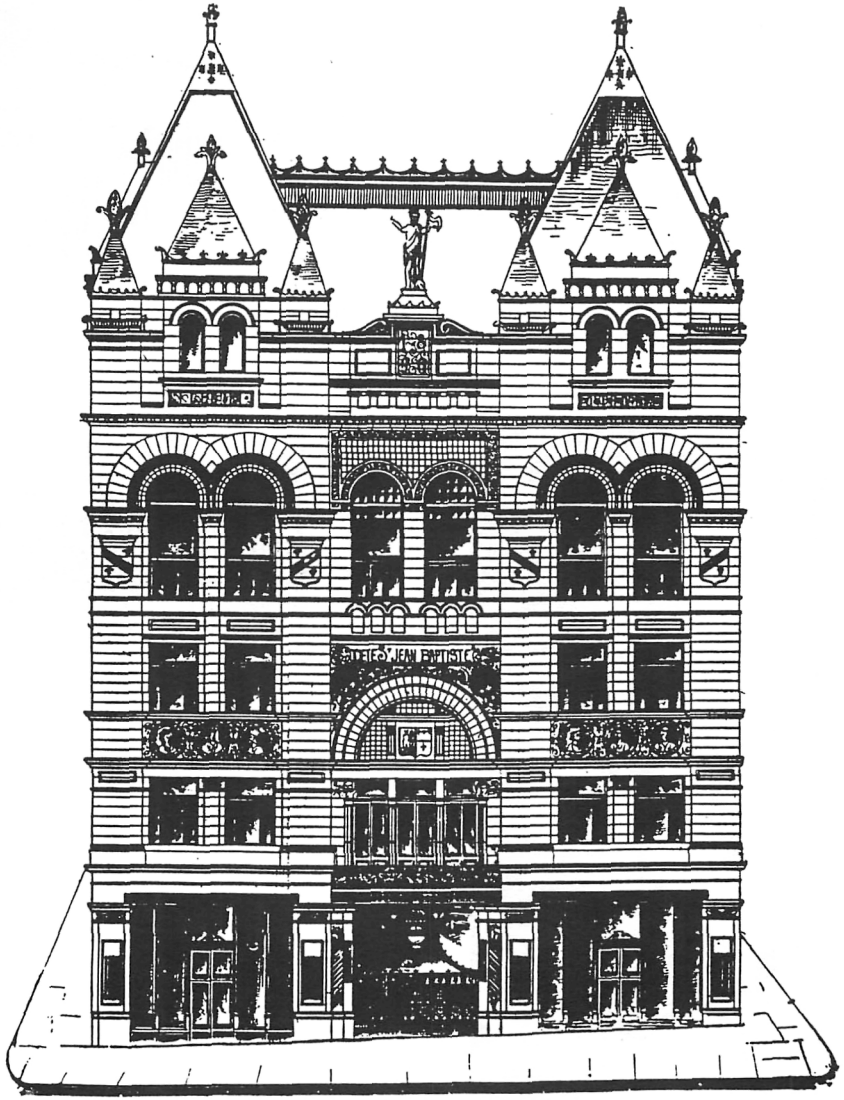
LE MONDE ILLUSTRÉ

ABONNEMENTS :
Un an, $3.00 - - - Six mois, $1.50
Quatre mois, $1.00, payable d'avance
Vendu dans les dépôts - - 5 cents la copie

7ME ANNÉE, No 335—SAMEDI, 4 OCTOBRE 1890

BERTHIAUME & SABOURIN, PROPRIETAIRES.
BUREAUX, 40, PLACE JACQUES-CARTIER, MONTRÉAL.

ANNONCES :
La ligne, par insertion - - - - - 10 cents
Insertions subséquentes - - - - 5 cents
Tarif spécial pour annonces à long terme

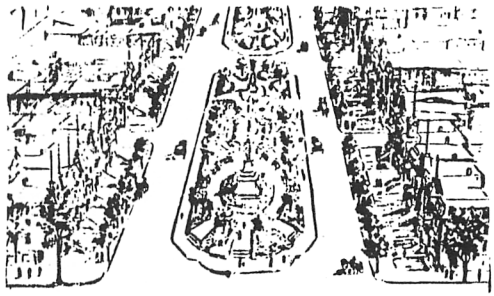


LE MONUMENT NATIONAL.—FAÇADE PRINCIPALE (RUE GOSFORD).—Voir l'article

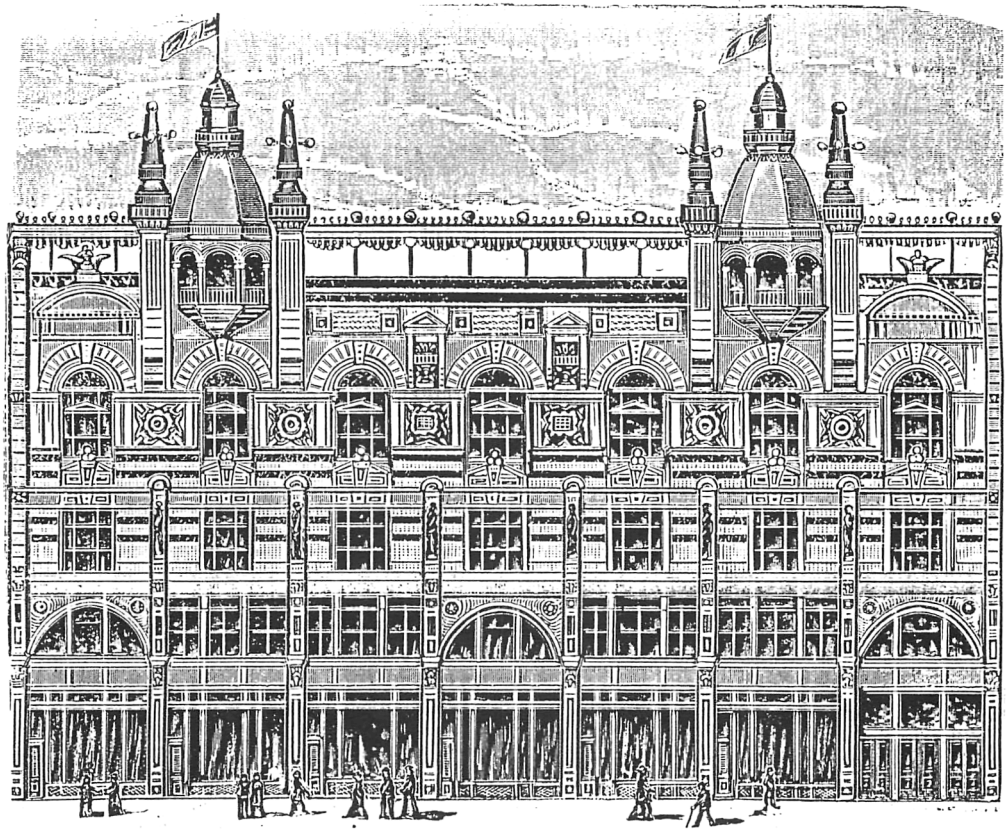
Le Monument National tel qu'il avait été prévu pour le projet de la rue Gosford

Université de Toronto

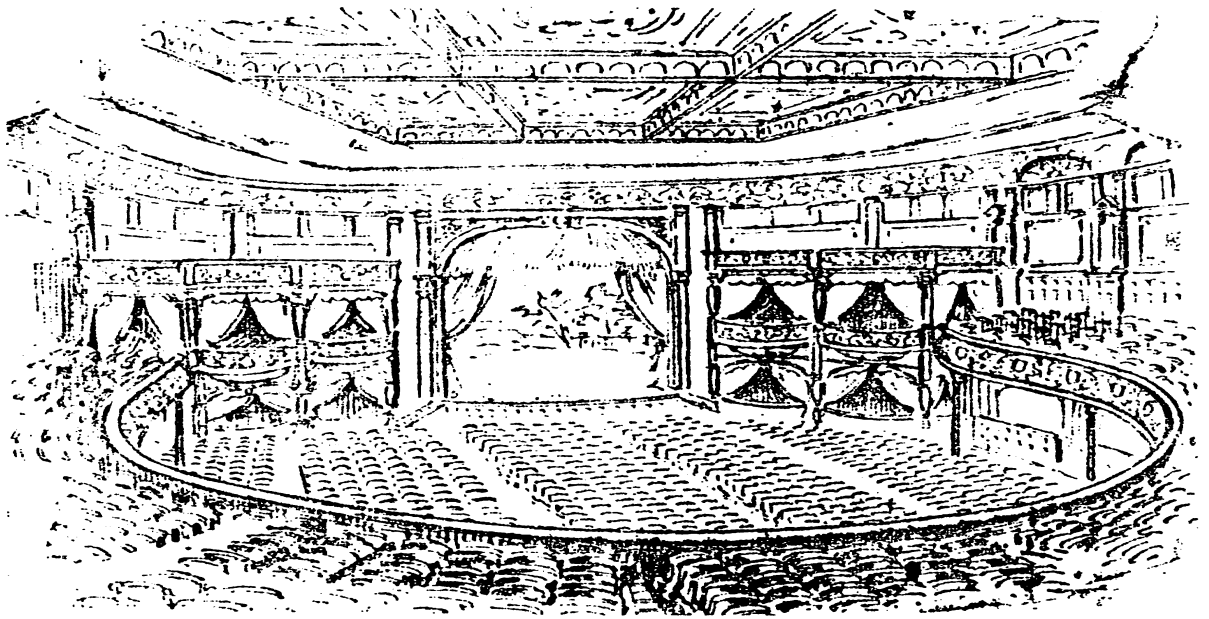
Le Boulevard National: perspective sur le Monument National et vue en plongée (*la Presse*, 27 mai 1899, p.1).



Laurent-Olivier David, sénateur et dramaturge, principal instigateur du projet du Monument (archive S.S.J.B.).

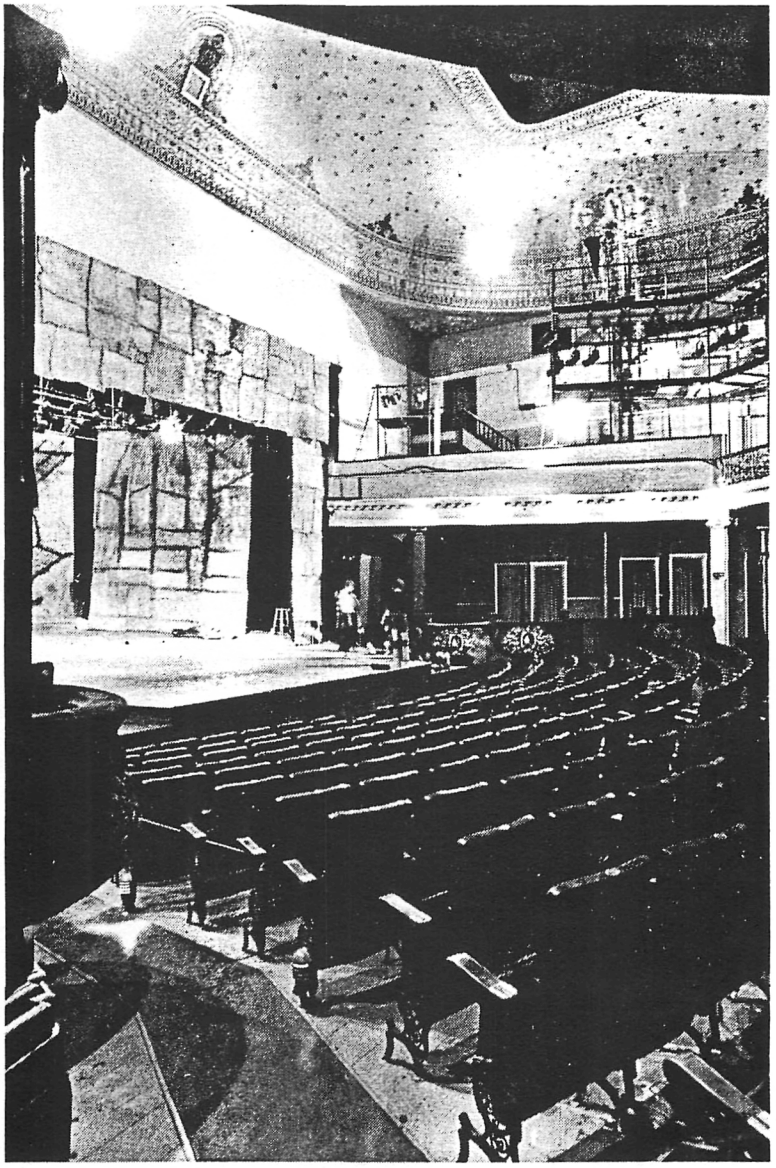


Le Monument National, selon les plans (BNQ, Fonds Massicotte, plaque 7.34) et dans la réalité.



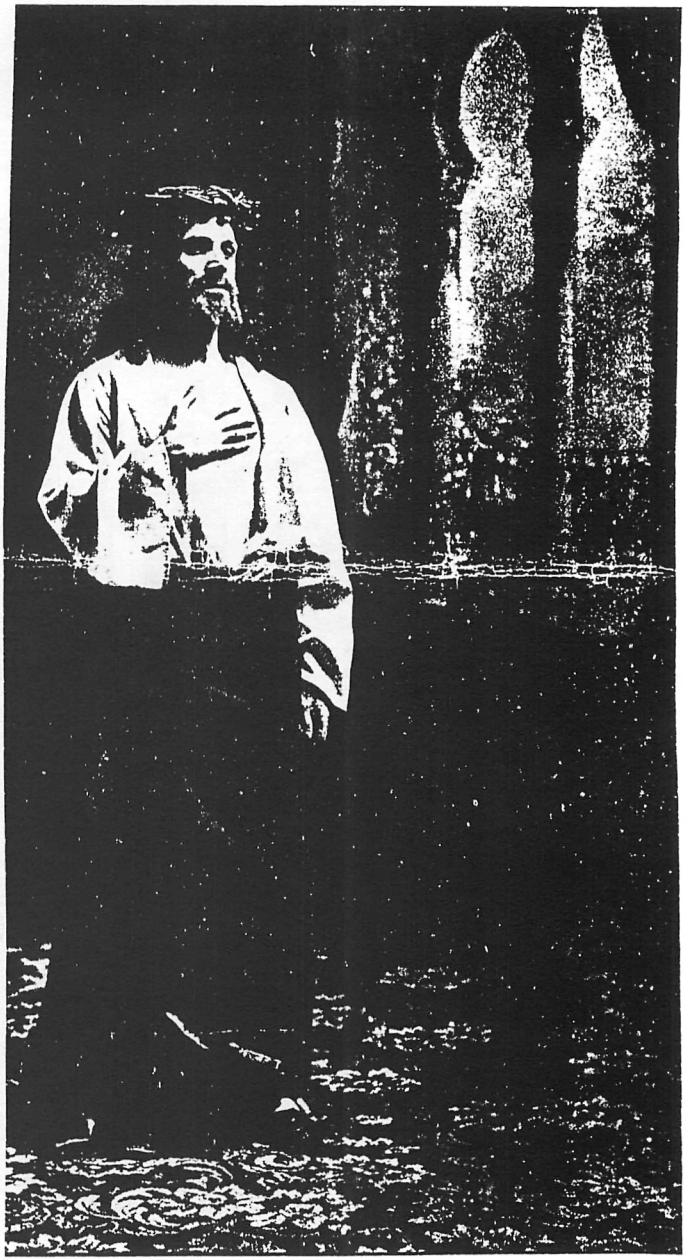
La salle Ludger-Duvernay selon les plans (*la Presse*, 24 juin 1893)

et en 1894 (*la Presse*, 2 octobre 1894).



La salle Ludger-Duvernay en 1980 (Photo: Héritage Montréal).

Programme de *Cyrano de Bergerac* de Rostand, donné le 11 novembre 1901.



Julien Daoust dans *la Passion* (*le Monde illustré*, 29 mars 1902, p.1).

Louise Vigeant

De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène[1]

On a souvent entendu, au cours des dix dernières, années des remarques sur les difficultés de monter certains de nos auteurs dramatiques actuels, qualifiant, par exemple, l'écriture de Normand Chaurette de «littéraire», c'est-à-dire de non-théâtrale, donc de non-représentable, on a dit que celle de René-Daniel Dubois relevait du «délire». On a été étonnés des multiples couches des textes de René Gingras, de Michel-Marc Bouchard, de Lise Vaillancourt; étonnés mais aussi souvent déroutés parce que ces oeuvres, dans leur facture même, venaient bouleverser nos «horizons d'attente». Il semble d'ailleurs que ce ne soit pas seulement les «horizons d'attente» des spectateurs qui aient été bouleversés mais bien aussi ceux des metteurs en scène.

Car, il faut bien le dire, nos metteurs en scène ont sûrement été les premiers surpris par ces écritures qui tranchaient avec la pratique courante, d'ici et d'ailleurs (enfin, des auteurs que nos directions artistiques leur demandaient de monter), des écritures nouvelles pour lesquelles ils devaient maintenant trouver une matière scénique. Et je dis cela non seulement pour les metteurs en scène qui travaillaient déjà au moment où les premiers textes de ces auteurs ont paru, soit au début des années quatre-vingt, mais aussi pour les nouveaux qui n'avaient pas plus

---

[1] Certains passages de cette communication ont été publiés dans l'article «Du réalisme à l'expressionnisme: la dramaturgie québécoise récente à grands traits» que l'auteure a signé dans les Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 58, mars 1991, pp. 7-16. Ce numéro de la revue comporte un dossier volumineux sur les nouvelles tendances de la dramaturgie d'ici et d'ailleurs.

de références ou de préparation pour accueillir cette écriture. Ils ont appris, comme on le dit communément, «sur le tas». Les résultats ont été inégaux, pour toutes sortes de raisons, certaines relevant de la dramaturgie et que j'essaierai ici d'identifier, mais aussi à cause des conditions de production qui ne donnent pas le temps nécessaire à un travail approfondi ni n'encouragent la réflexion proprement dramaturgique (mais cela est une autre question). Je disais donc que l'écriture des années quatre-vingt a surpris à peu près tout le monde. Aujourd'hui, le choc est accusé. Mais non absorbé. C'est-à-dire qu'il nous reste à examiner de plus près ce qui s'est effectivement produit et, avec le recul, nous interroger sur un phénomène qui commence à ressembler à un «courant».

L'écriture baroque

En relisant des analyses, des critiques (dont la mienne sur *26*[bis]), même des textes de présentation de certaines pièces, issus du CEAD, j'ai remarqué qu'un adjectif avait tendance à revenir: *baroque*. L'auteure Lise Vaillancourt elle-même, dans *Billy Strauss*, l'utilise deux fois: dans une didascalie, elle réclame «un décor baroque avec des colonnes, des arcades et des statues d'hommes et de femmes», et elle fait dire à Thowsenhauwer s'adressant à Madame V.: «Ne voulais-tu pas créer quelque chose de baroque? Une histoire d'amour néo-baroque? Les plis dans les robes, c'est baroque ça, et une histoire de robe, c'est forcément néo». Alors j'ai décidé de suivre cette piste. Qu'est-ce qu'une écriture baroque? Pourquoi nos auteurs ont-ils, tous ou presque, eu en même temps cette tentation du baroque? J'ai le réflexe, une déformation professionnelle ou même un défaut diront certains, de chercher les recoupements, les récurrences formelles et thématiques, non pas pour réduire les oeuvres à quelques idées isolées, ou pour les faire passer dans un quelconque entonnoir, mais bien pour essayer de saisir la portée d'un choix, l'ampleur d'une tendance, pour essayer de lire à travers plusieurs oeuvres, et grâce à elles, une même époque, la mienne.

Le mot baroque évoque une certaine monstruosité. On pense instantanément à l'exubérance, à la fantaisie, à l'ostentation. Résultat inopiné de la Renaissance, le mouvement baroque s'est dépensé en éclats affectifs, en

effets spectaculaires, de perversions en séductions, provoquant le classicisme. Il n'est pas question, ici — ce serait un abus de langage —, de retenir le vocable dans son acception historique (quoique nous serions sûrement prêts à soutenir ce que le mouvement a représenté comme combat contre le puritanisme... mais nous aurions peut-être du mal à nous positionner du côté de la Contre-Réforme, soit contre le schisme!). Toutefois, il est maintenant devenu indéniable que certains traits structuraux de l'écriture dramatique des années quatre-vingt, chez nous, comportent des caractéristiques communes qui relèvent, disons, d'une «pensée» baroque: la prolifération (des niveaux d'histoire, des personnages, des lieux, etc.), l'allégorie, l'autoréférentialité, le travestissement, pour ne mentionner que ceux-là.

J'ai mentionné au début les noms de René-Daniel Dubois et de Normand Chaurette; on les a souvent associés, question de génération, les deux ayant fait jouer leurs premiers textes à quelques jours près: *Rêve d'une nuit d'hôpital*, de Chaurette, a été créé en janvier 1980 et *Panique à Longueuil*, de Dubois en février. Ils ont donc, à eux deux, ouvert une nouvelle décennie qui allait être sensiblement différente de la précédente. En fait, leurs écrits ont représenté une rupture de ton assez radicale dans notre littérature dramatique. Mais ils ne sont pas restés seuls longtemps de ce côté-ci des années quatre-vingt. Nous devons nous interroger aujourd'hui sur ce qu'ont en commun, d'un point de vue dramaturgique, des auteurs comme: Michelle Allen, Michel Marc Bouchard, Jean-François Caron, Normand Chaurette, Normand Canac-Marquis, René Gingras, Anne Legault, Jean-Frédéric Messier, Maryse Pelletier, Lise Vaillancourt, et j'en passe. [L'écriture scénique des Maheu et Lepage n'est pas étrangère au phénomène dont je parle... mais je ne veux pas déborder de mon propos qui se préoccupe d'abord des caractéristiques de l'écriture textuelle.] Il ne s'agit pas ici de diminuer l'importance de la création d'auteurs, comme Tremblay ou Laberge, très actuels aussi dans leurs propos et leur enracinement dans leur époque, mais dont l'écriture est somme toute assez prévisible, ni de ramener toute la production à un seul phénomène. Mais je cherche tout de même à cerner un type d'écriture parmi celles qui ont occupé nos scènes ces dernières années et qui serait suffisamment partagé par plusieurs auteurs pour mériter cette attention. Je crois que nous pouvons, à l'aube des années quatre-vingt-dix, examiner d'une façon plus

globale qu'on a pu le faire jusqu'à maintenant, faute de recul, toute la production des années quatre-vingt avec cette intuition que ces années ont eu leur lot suffisant de surprises, thématiques et formelles, pour que l'on parle chez nous d'une «dramaturgie des années quatre-vingt».

Les histoires que nous racontent les auteurs que j'ai mentionnés se démarquent toutes par le fait que l'on peut justement difficilement continuer à les appeler des «histoires», dans le sens traditionnel du terme, car elles ne se présentent plus comme des enchaînements linéaires d'actions ni même, très souvent, comme des «imitations d'actions humaines» (définition du drame à laquelle Aristote nous avait habitués). Elles cumulent plutôt des faits, plus ou moins logiquement reliés, et donnent nettement l'impression d'un éclatement. Le suspense y est à peine présent, et les dénouements, quand dénouement il y a, n'ont pas la force de conclusion que l'on attend d'eux. La temporalité a pris des accents d'infinité et les espaces non seulement se multiplient mais se déréalisent, relevant tantôt du concret tantôt de l'abstrait. Les personnages sont des êtres très souvent hybrides, démultipliés, qui voyagent à travers ces temps et ces espaces, comme à travers leurs rêves et leurs peurs, à la recherche, semble-t-il d'une identité, d'un amour, ou d'une reconnaissance, ce qui revient peut-être au même. En fait, ils sont loin de ces personnages dramatiques habituels, des personnages calqués sur des «individus», animés de motivations identifiables et dont on suit les mésaventures; non, ils apparaissent plutôt comme des archétypes, des figures d'allégories destinées à bouleverser nos certitudes quant aux assises sur lesquelles reposerait ce qu'il est convenu d'appeler le réel. La métamorphose étant l'une des figures centrales de la rhétorique baroque, nous sommes forcés de constater sa présence dans des pièces comme *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois, *Noir de monde* de Julie Vincent (Guy Beausoleil qui en a fait la mise en scène écrit incidemment dans ses notes qu'il devait «organiser la visite d'un grenier baroque»). Les exemples de pièces où les personnages ont des identités floues ou problématiques ne manquent pas: *le Troisième Fils du professeur Yourolov*, *Adieu, Docteur Münch* de Dubois, *la Compagnie des Animaux* de René Gingras, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par les géologues*, de Chaurette, etc.

Ce n'est pas la première fois que l'on fait ces constatations. Déjà, lors d'une entrevue en 1989, Lorraine Hébert déclarait: «L'unité de temps, de lieu et d'action semble de moins en moins convenir à ce que les auteurs cherchent à dire. Ils proposent de plus en plus des temporalités non linéaires, des lieux éclatés, des actions morcelées. L'auteur n'a plus le choix de ne pas bouleverser nos habitudes de réception, quand il se met à l'écoute de ses fictions intimes». On est effectivement passés du social à l'intime, de l'inspection à l'introspection. Aussi notre regard sur cette dramaturgie des pulsions et des désirs, voire de la névrose, devrait-il puiser maintenant plus à la psychanalyse qu'à la psychologie et à la sociologie. Ce qu'il s'agirait de faire aujourd'hui, après ces constats, c'est d'analyser plus à fond, avec les outils théoriques appropriés, les mutations de l'écriture dramatique en examinant les changements survenus quant au rôle et au statut du discours didascalique, responsable de la métaphorisation, la fragmentation de l'action qui modifie la notion même de drame, l'hybridation et la dépsychologisation des personnages, finalement, en révisant les modalités du dialogue, qui doit maintenant partager la part du discours avec la narration et le monologue plus que jamais.

Le métissage des genres et des styles — par le biais de la parodie entre autres —, la présence du jeu gigogne, la narrativisation, ainsi que la monologuisation qu'elle entraîne, sont tous des procédés qui bousculent profondément la notion de vraisemblable et qui, conséquemment, modifient fondamentalement le rapport du texte à la scène, celle-ci ne pouvant plus se contenter d'«illustrer» celui-là. D'où les difficultés souvent rencontrées par les metteurs en scène pour créer ces univers plus surréalistes que réalistes, dans lesquels les notions d'espace et de temps sont complètement chambardées, sans parler de l'embarras des comédiens devant jouer des personnages plus mythiques que réalistes, eux qui sont plutôt familiers avec une conception psychologique des personnages. Ils sont précisément là les défis que lance cette écriture, aux accents métaphysiques, à la mise en scène.

Mais avant de poursuivre dans l'identification de traits formels, et afin de mener parallèlement une réflexion sur le contenu thématique de ces oeuvres, peut-être est-il nécessaire de faire quelques remarques en ce qui

concerne le découpage même du corpus qui est proposé ici. Sommes-nous légitimés de retenir les années quatre-vingt comme une «période»?

Bien qu'il soit artificiel de diviser notre histoire en tranches de dix ans, certains faits d'ordre politique ont contribué largement à imposer la segmentation de cette décennie qui vient de s'achever: le référendum sur la souveraineté de 1980 et l'échec des pourparlers du lac Meech, en 1990.

Même en se méfiant des raccourcis réducteurs, il n'est pas trop risqué de dire ici que, durant les années soixante-dix au Québec, la création théâtrale a été un important lieu de contestation et d'affirmation nationale, à cause des thèmes dont elle traitait bien sûr (l'aliénation, l'infériorité économique, la fierté des racines, et l'affirmation d'une singularité), mais aussi (surtout?) parce que le sentiment d'appartenance à un territoire et à une culture spécifiques passait par l'appropriation du langage québécois. Empruntant l'expression à un recueil de poèmes de Roland Giguère, on a alors parlé d'un *Âge de la parole*. Une autre opinion commune qui circule, et qui demanderait elle aussi à être nuancée, mais ailleurs, opinion dont les fondements sont toutefois difficilement réfutables, veut que le théâtre ait subi un post-mortem assez douloureux après l'échec du «oui» au référendum en 1980. Porteur du rêve de l'avènement d'un pays nouveau, il a dû encaisser l'échec. On ne doit pas parler d'une perte d'inspiration ni d'un malaise si profond qu'il aurait empêché la créativité, mais on doit tout de même remarquer un certain «déplacement» des propos. Il était inévitable qu'un tel choc dans l'histoire d'un peuple ait des répercussions dans le discours culturel censé donner des indications sur l'état de cette société.

Le théâtre des années quatre-vingt s'est ainsi cherché d'autres voies, entre autres celle de l'ouverture vers l'international, pour certains créateurs dont l'exemple le plus illustre est sûrement Gilles Maheu, mais pour les auteurs dramatiques, cette voie allait être aussi, surtout peut-être, celle de l'introspection. L'imagination du projet collectif laissant la place

à «l'exploration des désordres privés»[2], selon une expression de Diane Pavlovic. Ainsi, la fougue passionnelle de la revendication politique s'est-elle muée en une expression, parfois échevelée, des pulsions intimes. Et le langage dramatique allait forcément en être profondément changé. S'il avait été réaliste, surtout, (Dubé, Tremblay) ou humoristique dans sa manière d'inventorier nos mythes (je pense à Jean-Claude Germain, à Jean Barbeau et au Grand Cirque Ordinaire), il passait maintenant à l'expression d'une charge émotive et poétique à laquelle les Ducharme et Gauvreau nous avaient initiés, mais qui allait prendre une ampleur nouvelle. Les certitudes, toutes les certitudes, politiques, idéologiques, morales et personnelles, allaient être ébranlées. On allait assister à un vaste remue-ménage où la soif de vivre allait livrer une rude bataille aux peurs, aux ambiguités et au désespoir.

Il a fallu attendre plus de dix ans avant de voir revenir sur nos scènes la question politique. L'an dernier, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, d'un nouvel auteur, Jean-François Caron, confrontait deux générations autour de l'idée de l'engagement politique. Retour confirmé par la création cette saison de *la Cité interdite* de Dominic Champagne et l'annonce de la production l'an prochain de la pièce d'Anne Legault: *Conte d'hiver....*

Des problèmes plus généraux, reliés à la conjoncture sociale, ont surgi aussi occasionnellement laissant croire à un retour également des préoccupations d'ordre socio-politique. Récemment, nous avons pu voir Michel Garneau se lancer dans un plaidoyer anti-militariste avec sa pièce *les Guerriers;* le problème de l'itinérance était soulevé dans *Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri* de Gilbert Dupuis. La condition des démunis était aussi présente en filigrane dans *la Répétition* de Dominic Champagne, où deux pauvres types se retrouvaient comédiens dans *En attendant Godot*, tout à fait inconscients d'être des répliques parfaites des personnages beckettiens de Vladimir et Estragon.

---

[2] Diane Pavlovic, «Le théâtre québécois récent et l'américanité», *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 42.

Entre les deux, durant ces dix ans, de quoi notre théâtre nous a-t-il parlé? Et comment l'a-t-il fait?

Un rapide survol des pièces jouées ces dernières années permet d'identifier des thèmes privilégiés: la passion amoureuse[3], les nouveaux rapports de couple[4], la place de la femme (quoique le théâtre proprement féministe se soit plutôt écrit dans le sillage du théâtre politique pendant les années soixante-dix) et, d'une manière bien particulière, la réalité homosexuelle (*les cahiers de théâtre Jeu* ont publié l'an dernier un important dossier à ce propos, «Théâtre et homosexualité», accompagné d'une théâtrographie qui fait état d'une soixantaine d'oeuvres abordant la thématique homosexuelle pour les seules années quatre-vingt[5]. Et si la religion, après avoir longtemps été omniprésente dans nos manifestations culturelles, a connu une courte éclipse, les figures mythiques, sinon la spiritualité, semblent connaître un certain regain. On aura remarqué, par exemple, la présence du cérémonial dans l'oeuvre de Normand Chaurette, ou encore l'association de la mort et de l'amour, en une sorte de sacrifice, chez René-Daniel Dubois et Michel Marc Bouchard (on décèle aussi un retour à l'iconographie religieuse dans la mise en scène et un intérêt pour des textes comme les oeuvres de Claudel que l'on remonte beaucoup acutellement à Montréal; Ronfard a aussi proposé une *Apocalypse de Jean*

---

[3] Il serait trop long d'énumérer toutes les œuvres traitant de l'amour, sujet intarissable s'il en fut. Toutefois j'aimerais mentionner le texte déroutant, mais fascinant de Normand Canac-Marquis, *le Syndrome de Cézanne*, celui qu'ont écrit en collaboration Suzanne Aubry, Elizabeth Bourget et Maryse Pelletier intitulé *Mon Homme*, et l'oeuvre de Robert Claing, *Marée basse*, *le temps est au noir*, *la Femme d'intérieur*, qui, en plus d'offrir un exemple intéressant de recherche sur le plan de l'écriture théâtrale, aborde toujours les difficiles rapports amoureux.

[4] Plusieurs pièces ont abordé cette question des rapports entre homme et femme dans une société en train de redéfinir les rôles de chacun, dans un contexte nouveau du marché du travail, et qui fait face à un problème de dénatalité : *Duo pour voix obstinées* et *la Rupture des eaux* de Maryse Pelletier, *le Futur antérieur* d'André Jean et, sur un mode plus comique, *la Grande opération* de Jean-Raymond Marcoux.

[5] *Jeu*, n° 54, 1990.1.

au Théâtre expérimental... mais ceci, encore une fois, est une autre question).

La figure du créateur

Mais, s'il est un thème qui a occupé la scène d'une manière toute spéciale, par son omniprésence, c'est bien celui de la création. Sans proposer une liste exhaustive, mentionnons seulement quelques titres et vous verrez immédiatement que le phénomène est loin d'être isolé: *26bis, impasse du Colonel Foisy*, de René-Daniel Dubois, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, *Fêtes d'automne* et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette, *le Facteur réalité* et *la Compagnie des animaux* de René Gingras, *Billy Strauss*, de Lise Vaillancourt, *O'Neill* d'Anne Legault, *la Répétition* de Dominic Champagne, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, de Jean-François Caron, *les Jumeaux d'Urantia* de Normand Canac-Marquis, *Un oiseau vivant dans la gueule* de JeanneMance Delisle, *Léola Louvain, écrivaine*, d'André Ducharme, *le Voyage magnifique d'Emily Carr* de Jovette Marchessault, *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* de Michel Garneau, *Noir de monde* de Julie Vincent, *le Dernier Quatuor d'un homme sourd* de François Gravel et Francine Ruel, tout dernièrement *Un Samouraï amoureux* de Maryse Pelletier et, finalement, *le Vrai Monde?* de Michel Tremblay. Tous ces textes, et je ne les ai pas tous nommés (cf. à ce propos Paul Lefebvre dans *Veilleurs de nuit 2* qui en compte plus d'une trentaine), traitent de la place du poète dans notre société, des joies et des difficultés de l'écriture et de la création, ses élans et ses aspirations, ses pouvoirs et ses limites.

On ne peut bien sûr réduire ou limiter leur contenu à ce seul propos puisqu'elles font toutes entendre une voix singulière et se nourrissent à d'autres tourments, toutefois l'omniprésence de la figure de l'artiste nous force à constater que toute la recherche de l'identité, éminemment ébranlée par la situation politique locale mais aussi par des crises existentielles des recherches, souvent désespérées, de repères dans des vies écartelées entre des modèles déjà anciens et de nouveaux désirs, cette question de l'identité donc est reprise à partir du point de départ: dans le geste même de dire, d'écrire, de se dire, de s'écrire. En se mettant

lui-même en représentation, l'artiste témoigne à la fois d'un désarroi, suite à la perte de repères stables, et d'une quête d'idéal. L'imaginaire et le rêve devant concourir à retrouver un semblant de dignité. Ainsi l'acte créateur continue-t-il à être politique, mais dans un sens beaucoup plus large, moins partisan, que dans les années soixante et soixante-dix. Sans être idéaliste, l'artiste n'en est pas moins en quête d'un monde nouveau. Lors d'une émission à Radio-Canada en mars 1990, justement intitulée «Sur la piste du texte» et où l'on s'interrogeait sur l'état de notre dramaturgie, Lorraine Hébert déclarait que notre «théâtre [était actuellement] à cheval sur l'utopie et le désespoir».

Fait intéressant à souligner, même plusieurs des textes de répertoire que nos metteurs en scène ont choisi de monter ces dernières années, je pense à *Ha ha!...*, de Réjean Ducharme, à *la Charge de l'orignal épormyable*, de Claude Gauvreau, aux *Grands départs* de Jacques Languirand, mettaient aussi en scène des poètes. Consciemment ou inconsciemment, nous irions donc chercher dans notre passé des oeuvres qui convergent avec les plus récentes. Si, comme le fait dire Michel Garneau à son personnage d'Émilie, «le cri de l'artiste se perd comme celui du frédéric», tous ces textes que j'ai mentionnés servent certainement de lieu pour le faire entendre et surtout sont l'occasion de poser des questions cruciales à l'heure actuelle: quelles valeurs valent la peine d'être défendues aujourd'hui et comment allons-nous les défendre?

Des textes aux confins de la virtuosité

Une des conséquences flagrantes de l'omniprésence de la thématique de la création elle-même dans l'écriture dramaturgique se situe précisément au niveau de la matière textuelle. Et c'est un des liens que je voulais éclairer dans cette communication. Ainsi rencontrons-nous, forcément pourrait-on dire, des constructions complexes donnant la place à la fois au propos et à l'énonciateur du propos. Le processus même de l'écriture est décrit. La narration et le monologue ont ainsi pris une large part dans la nouvelle dramaturgie, ce qui n'est pas sans ébranler l'idée, pourtant longtemps répandue, que le théâtre est le lieu d'un combat de voix. Voilà une des raïsons de la multiplication des niveaux, identifiée comme une

caractéristiques de l'écriture baroque au début. Les mises en abyme, autre trait baroque, sont nombreuses, les structures sont répétitives, souvent les didascalies sont incluses dans le texte à dire, ou encore on nous fait entendre la voix de l'auteur en pleine création, s'inquiétant même parfois des répercussions de son texte sur les récepteurs: «Ici, placer court monologue d'un personnage qui n'aurait rien à voir et qui exprimerait l'incompréhension resssentie devant celui qui gémit» (René-Daniel Dubois, *26^bis, Impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac, 1982, p. 46). Tous ces procédés, en plus de souligner continuellement le geste même de la création en train de se faire, cassent les dialogues et sont singulièrement propices à l'ironie. Les discours se doublent ainsi continuellement de commentaires. Puisque chacun est continuellement re-positionné par rapport à l'objet du discours, il faut voir là une modification importante de la relation entre le locuteur et le destinataire, auquel on attribue un nouveau rôle, et que la pragmatique, beaucoup mieux que la sémantique, serait en mesure d'apprécier.

Paul Lefebvre, lors de cette même émission dont je parlais plus tôt, faisait remarquer que certains drames actuels transformaient le travail du spectateur qui, habitué jusque là à observer comment des personnages allaient se sortir d'une situation dont les fils étaient tirés avant le lever du rideau, se voit maintenant obligé de se demander où est le conflit! La linéarité en a pris pour son rhume et la notion de suspense en est considérablement modifiée. Enchaînant avec cette idée, Lorraine Hébert notait, à son tour, que ces drames introduisent un nouveau moteur de l'action, puisque c'est souvent par la narration, et donc à cause du choc des mots, que se produit l'embrayage des scènes. Posée comme un phénomène d'inversion du mécanisme traditionnel du drame, cette particularité de l'écriture de plusieurs auteurs mentionnés précédemment exigerait donc de débroussailler la matière à la recherche des tensions et des pistes permettant de reconnaître des personnages derrière des êtres souvent hybrides et un fil conducteur parmi cet écheveau de faits et de propos. La mise en scène doit trouver les moyens de donner corps et voix à ces personnages inusités, troubles, de mettre en espace ce kaléidoscope de réalités se substituant les unes aux autres.

Dans son récent ouvrage, *le Paradigme inquiet*, Wladimir Krysinski laisse entendre, en analysant l'oeuvre de Pirandello, qu'une «synthèse manquée», entendons par là la difficulté pour un individu d'assumer les différentes dimensions de sa personnalité, une «synthèse manquée», donc, engendrerait, au niveau de l'écriture «la propension à l'autoréflexivité et au miroir». Cette remarque me semble pertinente dans le cadre de l'analyse de la poétique des auteurs qui nous intéressent. Ainsi pourrait s'expliquer, du moins en partie, considérant les événements des années quatre-vingt, la prolifération de la figure de l'artiste en quête de lui-même dans notre dramaturgie. Monsieur Krysinski mène son étude de l'écriture pirandellienne, qu'il considère comme séminale de l'écriture théâtrale moderne, en examinant des opérateurs sémiotiques comme: le monologue explicatif du personnage, la position stratégique de l'auteur et le métadiscours. Étrangement, ces opérateurs, comme il dit, se retrouvent dans l'écriture que nous examinons ici. Krysinski retient comme traits particuliers de l'*épistémè* moderne: l'ironie, la parodie, le perspectivisme et la poétique de la subjectivité. Je crois que nous avons ici des pistes hautement intéressantes pour aborder l'analyse des textes qui nous occupent.

J'ai essayé aujourd'hui de nommer des choses. Elles ne sont pas nouvelles. Plusieurs de mes collègues les ont déjà relevées. Cependant, je voulais, avec vous, me convaincre de l'utilité d'une analyse de l'ensemble de la production des dernières années, persuadée que la matière est suffisamment importante tant en quantité qu'en qualité pour mériter un essai qui regrouperait, comparerait, différencierait des écritures qui ont fait le théâtre des années quatre-vingt. Ne serait-ce que pour valider ou récuser le qualificatif «baroque» souvent utilisé pour la désigner.

Si, comme le dit Gérard de Cortanze, dans un ouvrage sur *le Baroque*, «l'ensemble de la pensée baroque, animé par la nostalgie du Paradis Perdu, hésite entre le Chaos et le Cosmos», la piste continue à m'intéresser.

Jean Cléo Godin

Textes et intertextes dans le théâtre québécois

J'aurais parié deux sous que la reine Elisabeth
Allait être emportée comme un flocon dans l'espace.
Le vent s'acharne toujours sur Sa Majesté;
Il lui en veut aussi abusivement qu'un ennemi.

Ces quatre vers sont tirés de la première réplique des *Reines* de Normand Chaurette[1]. Le personnage qui parle se nomme Anne Warwick et nous la connaissons par Shakespeare: elle sera la femme de Gloucester, futur Richard III, ce roi difforme dont Jean-Pierre Ronfard s'est également inspiré pour son roi boiteux, Richard Premier. Dans l'un et l'autre cas et même s'il n'y a pas citation, il est clair que le texte shakespearien sert en quelque sorte de texte matriciel, mais personne ne contestera que *Vie et mort du roi boiteux* soit de Ronfard et *les Reines* de Chaurette. C'est lorsqu'on examine les textes de plus près ou de plus loin que les questions se font plus difficiles, plus complexes, mais plus intéressantes: comment le texte se construit-il à partir d'intertextes parfois multiples? Quel sens faut-il y lire, dans une oeuvre particulière ou dans l'ensemble des oeuvres de la décennie?

Voyons d'abord de plus près. Les vers que je viens de citer me rappellent mon premier contact avec ce texte de Chaurette, dans la première version des *Reines* (modifiée depuis, le texte ayant été beaucoup remanié avant la création au Théâtre d'Aujourd'hui). La première lecture avait provoqué chez moi un certain trouble, car j'éprouvai alors l'étrange sentiment que Chaurette avait véritablement écrit une pièce de

---

[1] Le texte doit paraître à la fin de mai 1992, chez Actes Sud.

Shakespeare! Une sorte de pastiche, dans le meilleur sens du terme, et qui témoigne certainement de l'intense entreprise d'appropriation à laquelle se livre le théâtre québécois depuis 1980. *La Répétition* de Dominic Champagne présentait également une telle symbiose, aussi fascinante, cette fois avec l'univers dramatique de Beckett. L'étonnant, c'est peut-être qu'on n'en fasse guère aujourd'hui grief à ces jeunes auteurs alors qu'on reprochait à Languirand de faire du sous-Ionesco, à Dubé de faire du sous-Anouilh, du sous-Miller ou du sous-Giraudoux. Comme s'il était désormais acquis que tout le répertoire international puisse constituer un hypotexte, un modèle reproductible et perfectible: on n'est pas loin, en ce sens, de l'imitation des Anciens que pratiquaient les Classiques. Et pourquoi pas?

Vues de plus loin (ou de plus haut), les questions qui se posent sont également troublantes et, si les réponses existent, elles ne sont certes pas univoques. Si l'hypothèse développée par Micheline Cambron dans *Une société, un récit* est généralisable, elle doit pouvoir s'appliquer à l'ensemble de la création théâtrale québécoise depuis 1980, dont on a assez dit qu'elle avait évacué le référent social: «Où est donc passée la société?», demandait Gilbert David dans un survol de la saison 1987-88[2]. Le dossier consacré par *Jeu* (n° 43) à «l'Allemagne québécoise» suggérait que la société était «passée» par l'Allemagne, que l'altérité servait elle-même à définir l'identité, que les images de «déroute allemande» pouvaient «suggérer la nôtre»: il y a là, commente Diane Pavlovic, «un corps social que l'on cherche de toute évidence à recoller, à cerner, à toucher»[3]. Au-delà de l'appropriation québécoise de la Trilogie des Rois, louée unanimement par la critique dans la mise en scène de Jean Asselin — le «Shakespeare habillé chez les fripiers de la rue Ontario»[4] —, est-il possible de lire les «échos shakespeariens»[5] dans leur ensemble comme un récit québécois signifiant?

---

[2] G. David, «Une dramaturgie à deux vitesses», *Parachute*, n° 52, p. 57.

[3] Diane Pavlovic, «Cartographie: l'Allemagne québécoise», *Jeu*, n° 43, p. 107.

[4] Cf. Robert Lévesque, «Quand Shakespeare s'habille dans l'Est», *Le Devoir* , 9 avril 1988, p. C-1.

[5] Titre du numéro 48 de *Jeu* où l'on trouve un dossier sur le phénomène Shakespeare.

Mais alors, est-ce un discours social qui constitue l'intertexte ou, à tout le moins, un référent hors-texte signifiant? Les questions que je pose ici sont précisément, me semble-t-il, celles que se sont posées les participants au séminaire sur le théâtre homosexuel publié dans le numéro 54 de *Jeu*, et l'on ne peut dire que ce numéro en arrive à des réponses définitives. Ici, cependant, on sait mieux où est le texte et on sait que ce phénomène du théâtre homosexuel réfère à un intertexte social qui, sans être exclusif, au Québec a «quelque chose» de particulier, mal défini mais reconnu et qui constitue un précieux élément de réponse: le texte est homosexuel ou concerne l'homosexualité, mais l'intertexte social est fait de référents plus symboliques que spéculaires et immédiats.

Reprenons maintenant notre question de tout à l'heure: ces divers phénomènes qui ont marqué la dernière décennie et qui semblent évacuer le réel social contiennent-ils, malgré tout, un «récit commun» où peut se lire une représentation des valeurs qui travaillent et définissent la société québécoise? Je réponds sans hésiter par l'affirmative, même si je ne saurais dire, autrement que par approximations et hypothèses, de quels intertextes sociaux ce récit est formé. Et d'abord, comment faut-il aborder cette question?

On peut se demander, comme le fait Annie Brisset à propos du corpus de traductions et adaptations qu'elle examine, «comment et à quelles conditions le 'discours' porté par les textes étrangers peut venir s'insérer dans le 'discours' de la société qui les reçoit»[6]; mais il faudrait commencer par contester l'une des affirmations de Brisset: «Sur le marché québécois des biens symboliques, l'étranger est une anti-valeur»[7]. Peut-être est-ce vrai des traductions mais le cas de Shakespeare, auquel elle consacre un chapitre pour illustrer «la traduction perlocutoire» (Shakespeare y étant présenté comme «poète nationaliste québécois»[8]), nous porte à croire que,

---

[6] Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Préface d'Antoine Berman. Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 25.

[7] *Ibid.*, p. 70.

[8] Cf. *ibid.*, chapitre III, p. 193-257.

au contraire, l'étranger est souvent valorisé. La thèse de Brisset tient pour la période dominée par le «discours traversé par la *doxa* nationaliste», alors qu'on peut observer une «reterritorialisation des oeuvres étrangères»[9], mais les dernières productions d'oeuvres de Shakespeare, *les Reines* de Chaurette et les nombreux spectacles inspirés par l'Allemagne nous amènent plutôt à faire l'hypothèse d'une *inversion* des données, d'une sorte de reterritorialisation du Québec à l'étranger. Et dans cette hypothèse, on peut observer que la «prolétarisation du langage» ou la «paupérisation du signifiant»[10] identifiées par Brisset comme les signes distinctifs des traductions d'oeuvres étrangères en «québécois» ne s'appliqueraient (et encore, partiellement) qu'au «cas Shakespeare», les autres productions, notamment depuis 1985, privilégiant au contraire une langue littéraire et une valorisation de l'altérité; la société québécoise ne saurait se lire, dans ces productions, que comme un intertexte allusif, tout au plus. Comme l'écrit Jean-François Chassay dans son compte rendu du livre de Brisset, plusieurs traductions récentes «invitent dorénavant à considérer autrement le rapport à l'Autre dans le théâtre québécois»[11].

Nous savons que la plupart des créations québécoises des années '80 s'inscrivent également dans ce mouvement correspondant, bien sûr, à notre postmodernisme. Je pense d'abord et avant tout à Normand Chaurette et à René-Daniel Dubois, à Jovette Marchessault et à Michel-Marc Bouchard, à Carbone 14 ou au Théâtre Repère. Mais il convient de rappeler ici — même si la chose est bien connue— le rôle exemplaire joué dans ce mouvement par *Vie et mort du roi boiteux*. Exemplaire à plus d'un titre... La quantité exceptionnelle de références historiques, installées dans un chaos originel fait d'une multitude de lieux dispersés et d'un mélange délirant des époques, le nombre impressionnant des intertextes

---

[9] Annie Brisset, «Le public et son traducteur: profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec» *ITR* , p. 13.

[10] Annie Brisset, *Sociocritique*..., pp. 294-295.

[11] J.-F. Chassay, «La parole sur scène: jeux et enjeux», *Spirale*, mai 1991, p. 3.

littéraires[12] (puisés surtout dans la littérature dramatique et particulièrement chez Shakespeare) font de ce cycle une sorte de *patchwork* étonnant où il semble que le texte ne soit fait que du croisement des multiples intertextes. Cette oeuvre possède cependant un ancrage efficace dans la société québécoise, par la définition d'un lieu — le Quartier de l'Arsenal — identifiable à ce microcosme trembléen de l'Est de Montréal et par la généalogie du clan Roberge, plus solidement structuré que l'univers des *Belles-Soeurs* auquel le spectateur québécois l'identifie cependant. Double encadrement, comme l'a bien montré Louise Vigeant, car toute cette construction semble surgir d'un jeu d'enfants, lequel accentue et précise la mise en abyme: on joue à jouer, l'histoire du roi boiteux est un théâtre sur l'histoire, sur le théâtre-répertoire, sur le théâtre-représentation. Mais dix ans après cet événement considérable qu'a été la création de ce cycle (et particulièrement la représentation intégrale en une journée sur le site de l'Expo-Théâtre), nous sommes justement forcés de reconnaître que tout le sens de ce cycle était donné par la représentation, par la réalisation miraculeuse d'une grande fresque universelle à petits moyens, faite de bric et de broc, comme le font les enfants qui jouent dans une ruelle. Une fois cette magie dissipée, la ferveur disparue, il ne reste que le texte, quasi illisible aujourd'hui, sinon par fragments[13]. Réduit au seul support de la page imprimée, le texte ne fait plus vraiment sens!

La profusion des intertextes conduit, en fait, à ce métathéâtre qu'ont illustré et fait connaître partout dans le monde Carbone 14 et Théâtre Repère, mais dont les deux dramaturges les plus représentatifs se nomment Normand Chaurette et René-Daniel Dubois. Et ceux-ci, contrairement à ce que nous venons d'observer dans *Vie et mort du roi boiteux*, misent d'abord et avant tout sur le texte et mettent de l'avant — et en abyme — le dramaturge lui-même.

---

[12] Pierre Lavoie et moi en avons dressé une liste dans l'introduction à l'édition (Leméac, 1981).

[13] La lecture de la cinquième pièce est particulièrement concluante: toute en digressions, sans fil conducteur portant un récit dramatique cohérent, cette pièce perd tout intérêt si on l'isole du cycle et de la représentation.

Chez Chaurette, la meilleure ilustration de la technique d'écriture se trouve dans *la Société de Métis*. Tout commence, dans cette pièce, lorsque des portraits accrochés dans un musée sortent de leur cadre et il ne se passera rien dans la pièce, sinon les tractations de Zoé Pé qui veut convaincre le peintre Hector Joyeux de peindre son portrait. Mais ce personnage dont on parle et que les personnages de la pièce «voient», le spectateur ne le verra jamais: il n'existe que hors scène, hors texte. Sauf que le lecteur profite d'un avantage sur le spectateur, puisque l'édition nous présente la reproduction de trois dessins signés Hector Joyeux. Or, comme il faut bien supposer une identité réelle à ce peintre inexistant, on doit comprendre que le véritable auteur de ces toiles se nomme Normand Chaurette. Très clairement, donc, ce hors-texte pictural d'une pièce mettant en scène des toiles de musée fonctionne comme métaphore structurante, posant le dramaturge lui-même et son geste créateur comme véritable sujet de la pièce. «*La Société de Métis* s'axe résolument sur l'emblème d'un Narcisse sollicitant au fleuve son reflet méconnu et altéré en un nénuphar», écrit poétiquement Monic Robillard[14], dans son introduction à la pièce intitulée justement (et sans doute, comme pour suggérer un autre intertexte, par allusion à Joyce) «Portrait de l'artiste». Dans ce complexe jeu de reflets, ce Narcisse créateur est la figure d'un dramaturge affirmant la primauté absolue du texte, la «représentation» y étant par ailleurs installée comme un hors-texte.

Le grand paradoxe de l'oeuvre de Chaurette, c'est précisément cette constante présence de l'absence, dans un récit dramatique tout entier sous le signe de l'hétérogène. Cette oeuvre, écrit Luis Cura, «nous propose toutes sortes de matériaux comme éléments constitutifs du texte théâtral», depuis le journal intime de Charles Charles jusqu'aux rapports techniques des géologues, des tableaux attribués à Hector Joyeux aux poèmes de Nelligan ou de Rimbaud. «On dirait», précise Cura, «que l'auteur théâtralise n'importe quel élément étranger au théâtre et métathéâtralise les éléments conventionnellement théâtraux». Ce processus implique une

[14] M. Robillard, «Portrait de l'artiste», introduction à *la Société de Métis*, Leméac, 1983, p. 13.

mise à distance du réel, voire son remplacement par la fiction dramatique, le sens étant lui-même «déterminé par les enchaînements verbaux»[15]. Je cite encore Cura: «si tout texte peut devenir théâtre, et que les éléments traditionnellement théâtraux passent à un deuxième degré et s'autodésignent, il faut bien conclure que le théâtre remplace la vie, le réel à tous les niveaux, et la fonction référentielle subit une sorte de déroutement ou de déviation»[16]. On constate en effet, chez Chaurette, que c'est la «fonction référentielle» elle-même qui se transforme, le texte se construisant par détournements de sens et, je dirais, par un système de substitutions. C'est ce que j'ai cru observer dans *Provincetown Playhouse...* où, sur la foi d'une mention d'O'Neill dont l'oeuvre, historiquement, est identifiée à Provincetown, j'ai supposé que le récit dramatique pouvait renvoyer à un hypotexte qui se retrouverait chez O'Neill. L'introduction de Gilles Chagnon semblait suggérer, plutôt, une inspiration puisée dans *l'Amante anglaise* de Duras. Mais c'est finalement une réplique de Charles Charles 38, à la scène 5 de la pièce, qui contenait la piste la plus sûre, même si elle ne constitue elle-même qu'un relais. «L'enfant s'appelait Astyanax. Relisez vos classiques», dit Charles Charles. Bien sûr, cet enfant «ensaché» qu'on sacrifie sur scène reprend un ancien topos des littératures classiques et on le trouve, entre autres, dans l'*Andromaque* de Racine. Rien, cependant, dans le texte de Chaurette, ne pointe vers l'intertexte le plus important: *Hedda Gabler* de Ibsen, où le sacrifice d'un enfant — symbolique chez Ibsen — est réalisé par vengeance, provoqué par la jalousie d'un amant trompé, comme dans *Provincetown Playhouse*[17].

Cela dit, les références à Racine et à Duras ne sont pas négligeables, désignant une parenté littéraire — de style, de climat et d'atmosphère — dominante chez Chaurette, au moins depuis *la Société de Métis*. Elles nous permettent de vérifier que, de tous les dramaturges qui ont marqué

---

[15] Je me réfère ici à mon analyse parue dans «Deux dramaturges de l'avenir?», *Études littéraires*,

[16] Luis Cura, Mémoire de maîtrise, U. de M. 1991, p. 5.

[17] Voir à ce sujet mon article «Chaurette Playhouse», *Études françaises*, n° 26-2 (1990), pp. 53-59.

la dernière décennie, Chaurette est certainement celui qui s'inscrit le plus clairement dans une tradition littéraire française, bien que son oeuvre s'enracine, en même temps, dans l'espace le plus largement américain, de la Gaspésie à Provincetown ou à Philadelphie. La chose est d'autant plus digne de mention que, de façon générale, lorsque le théâtre québécois s'alimente à des sources étrangères, c'est vers l'Allemagne et l'Angleterre qu'il se tourne, comme s'il s'ingéniait à contourner la France!

Tel n'est certainement pas le cas chez René-Daniel Dubois qui, malgré quelques références parodiques à Racine, affiche plutôt une préférence pour des influences germaniques ou slaves. Mais le système référentiel fonctionne de manière si allusive et parodique qu'il conviendrait sans doute de parler, plutôt, de fausses influences. Dubois se sert des lieux communs de la littérature ou de l'histoire occidentale comme le fait Ronfard dans *Vie et mort du roi boiteux*: il en fait «un amalgame délirant d'images, de références historiques, littéraires, scientifiques ou quotidiennes»[18] destiné à «rendre compte de ce galimatias qui est le monde»[19], — et comme ce monde est une tour de Babel, Dubois feint de se servir de plusieurs langues. En fait, tout cela est aussi «faux» que le vaste mensonge que Dubois perçoit autour de lui et il faut surtout prendre garde que son texte reproduit des *accents* étrangers, c'est à dire des apparences, des simulacres, des faux-semblants. Façon comme une autre de tenter de reconnaître et de s'approprier l'Autre et, vue dans cette perspective, l'oeuvre de Dubois est peut-être celle qui illustre de la manière la plus constante — la plus folle et chaotique aussi — le sens de l'ouverture à l'universel qui a marqué la décennie. Mais ce sens ne se comprend que par le rapport à l'auteur, qui traverse partout le «tissu référentiel»[20], tantôt par la médiation de la figure du dramaturge (dans *26 bis, Impasse du colonel Foisy* par exemple), tantôt par des références à la vie ou à d'autres oeuvres de Dubois.

---

[18] Cura, *op. cit.*, p. 14.
[19] *Ibid.*, p. 16.
[20] *Ibid.*, p. 19.

C'est ce rapport autoréférentiel qui définit l'espace du réel, au milieu d'un réseau citationnel allusif dont le caractère fictif est constamment appuyé. On voit donc que le système intertextuel fonctionne, chez Dubois, d'une manière très différente de celle qu'on a vue chez Chaurette, puisqu'il sert à dégager et révéler un noyau réel qui, au-delà de la figure du dramaturge, signale une identité sociale.

Cela est particulièrement sensible dans *Ne blâmez jamais les bédouins*, où l'accent joualisant de Flip constitue la seule base solide sur laquelle s'appuyer, entre les délires de Michaela et du Père Noël. Flip (ou Octave), son professeur de morale et ses deux camarades semblent des personnages mineurs, certes moins flamboyants ou cocasses que les autres, mais ils dessinent à l'intérieur de ce voyage hallucinant aux pays de l'*Autre* une trajectoire qui ressemble à une quête d'identité. Le professeur de morale est obsédé de vérité et Flip semble toujours vouloir ramener le dialogue à plus de raison — «Y a un boutte. Wao. Cool, Flip, Cool» —, il refuse de passer pour «un fou dans une poche» (p. 56). Bref, dans cette orgie de langues et d'images étrangères, il est déterminé à «en prendre et en laisser» et sa réplique la plus pertinente, la plus révélatrice, est peut-être «On m'a menti. Les déserts ne sont pas vides» (p. 79). Tel un Candide québécois, Flip a voyagé, a beaucoup appris, mais n'a retenu que ce dont il avait besoin. Notons par ailleurs que, dans la page de présentation des personnages, Flip-Octave est le seul dont on ne précise pas l'origine. Weulf Smitze est «d'origine teutonne» et Michaela «italienne d'origine et d'âme», Père Noël nous est présenté comme un «train [...] anglophone» et Staline comme son pendant «russophone», alors que Lutin Vert et Lénine, assez curieusement, seraient «sinophones». Mais Flip, qu'on dit «peu attrayant», n'est désigné que comme «la 'bolle'», l'étudiant futé de 18 ans qui, au milieu de cette vaste humanité carnavalesque, poursuit son voyage initiatique et dont seul l'accent permettra, dans le texte, de l'identifier au milieu québécois.

Son seul prénom qui pourrait être «du terroir», Octave, est mis entre parenthèses, comme en attente et ce prénom de Flip, qui suggère plutôt une origine anglaise, connote l'idée de changement et de hasard, la culbute et l'étonnement plutôt euphorique, comme dans le québécisme bien connu «flipper». Or, ce Flip est visiblement une figure du brillant dramaturge

polymorphe René-Daniel Dubois, mais c'est l'autre prénom qui en apporte la preuve: Octave renvoie en effet à Carl Octavius Münch, autre figure (celle-ci à désinence étrangère) du dramaturge, ce qui, du coup, constitue *Adieu, docteur Münch* comme intertexte des *Bédouins*, — comme si, au-delà de la mort de l'Autre, du sujet étranger à lui-même, on assistait à la renaissance du sujet québécois.

J'oserai même proposer, en guise de conclusion, que ce personnage de Flip illustre de manière exemplaire le rapport à l'Autre qui caractérise le théâtre québécois des années '80. Dans cette vaste entreprise d'appropriation culturelle médiatisée par une prolifération d'intertextes étrangers, le sujet québécois paraît discret, effacé, en état d'apprentissage (ou de recyclage, comme les costumes dans le Cycle des Rois). C'est ce qu'on peut observer dans *la Trilogie des dragons* de Repère et dans le *Vinci* de Lepage, dans *le Dortoir* de Carbone 14 et *l'Homme rouge* de Maheu, comme dans *le Cycle des Rois* d'Omnibus et, globalement, dans le phénomène dit de l'Allemagne québécoise. Et au-delà de ces intertextes, on peut penser que commence à prendre forme un nouveau texte québécois qui sera sûrement différent de celui qui a dominé les années '70 — plus ouvert, plus multiethnique et moins spéculaire — et qui pourrait marquer à sa manière la décennie qui commence.

Hélène Beauchamp

S'imaginer dans le monde

Regards sur les pièces créées pour les jeunes spectateurs, de 1980 à 1990

Afin d'établir le corpus de l'étude, j'ai d'abord consulté le répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques, édition 1990[1]. J'ai ensuite compulsé la documentation colligée sur les compagnies québécoises de théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Ces deux sources d'information sont complémentaires. En effet, les pièces de certains auteurs ne sont pas nécessairement produites par des compagnies québécoises (*Mademoiselle Rouge* de Michel Garneau, par exemple - VLB, 1989), d'autres ne figurent pas au répertoire (celles de Gilles-Philippe Pelletier du Théâtre Sans Détour); certaines compagnies n'existent plus mais leurs auteurs écrivent toujours (les Événements Artistiques Bêtes-à-Coeur et Louise Bombardier); certaines compagnies, enfin, produisent des spectacles sur canevas qui laissent peu de traces écrites (Dynamo Théâtre). Je me suis arrêtée au travail de 17 compagnies[2] qui, de 1980 à 1990, ont créé chacune en moyenne un spectacle jeune public tous les deux ans et qui ont fait appel à de nombreux auteurs.

Certains auteurs sont attachés à une compagnie, et ils bénéficient d'une structure de production stable qui les motive dans leur travail d'écriture. Il s'agit de Suzanne Lebeau avec le Carrousel, de Serge Marois avec

---

[1] *Théâtre québécois: ses auteurs, ses pièces - Répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques*, édition 1990, Montréal, VLB éditeur/CEAD, 1989, 307 p.

[2] Arrière-Scène, Avant-Pays, Atrium, Bouches Décousues, Carrousel, Dynamo - Théâtre, Carton, Événements Artistiques Bêtes-à-Coeur, Gros Mécano, Gyroscope, l'Oeil, Ma Chère Pauline, Marmaillé, Petit à Petit, Quartier, Sans Détour, Sang Neuf.

l'Arrière-Scène, de Yves Masson avec le Sang Neuf, de Jasmine Dubé avec Bouches Décousues. Louis-Dominique Lavigne, le plus prolifique des auteurs, travaille avec plusieurs compagnies tout en étant co-directeur artistique du Théâtre de Quartier. Marcel Sabourin, Alain Fournier, Marie-Francine Hébert n'ont produit qu'un seul texte chacun pendant cette décennie, mais ils l'ont fait à l'intérieur de structures de production fortes qui leur ont procuré d'indéniables appuis.

Tout au long de la décennie 80, les textes ne sont ni anonymes ni attribués à un collectif, le nom des auteurs apparaît toujours, même quand il y en a plusieurs (*Sortie de Secours*, par exemple, est co-signé par neuf auteurs - VLB, 1987 - et *la Couleur chante un pays* porte quatre signatures - Québec/Amérique, 1981). René-Richard Cyr et François Camirand travaillent en tandem; les trois membres de la compagnie Ma Chère Pauline sont co-créateurs et co-auteurs de leurs spectacles. Certains acteurs et metteurs en scène, enfin, se sont faits auteurs d'un texte à l'occasion de leur travail dans une compagnie.

Les compagnies ont produit beaucoup plus de créations pendant les années 80 que de textes de répertoire, d'adaptations, de traductions ou de transpositions. Il n'y a, en moyenne et pour l'ensemble des compagnies, qu'une seule production par année d'un texte d'ailleurs. *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*[3], *Je suis un ours*[4], *Max et Milli*[5], *Titre provisoire: Roméo et Juliette*[6], *Gil*[7], *Un millier d'oiseaux*[8], *la Peau de*

---

[3] *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, de Denis Chouinard et Nicole-Marie Rhéault, d'après le conte du même titre d'Anne Bozellec, Christian Bruel et Annie Galland (Montréal, Québec/Amérique, 1982).

[4] *Je suis un ours*, de Gilles Gauthier, d'après *Un ours, je suis pourtant un ours!*, album de Jorg Steiner inspiré de l'oeuvre de Frank Tashlin (CEAD).

[5] *Max et Milli*, de Volker Ludwig, traduction en québécois de Jean-Luc Denis (CEAD).

[6] *Titre provisoire: Roméo et Juliette*, par Denis Chouinard, à partir du texte de Shakespeare (CEAD).

l'autre[9] sont de ceux-là. Cette forte présence de la création serait-elle, en partie, due à l'existence des structures de production que sont les compagnies? Comme ces structures indépendantes subissent actuellement de fortes pressions, comme le déficit financier les menace toujours, il est bon de souligner leur importance et leur impact réel sur la création théâtrale québécoise.

Il m'est apparu qu'au plan des thèmes et des méthodes, les trois première saisons (1980-1983) se constituaient en période de transition par rapport à la décennie précédente. Les cinq saisons suivantes, de 1983-84 à 1987-88, sont riches de textes forts, comme s'il se produisait alors le temps d'un aboutissement. Ces cinq saisons proposent également la mise à l'essai de nouvelles voies. Les auteurs cherchent manifestement à se situer dans un monde en mouvement, en transformation. Pendant les deux dernières saisons de la décennie (1988-89 et 1989-90), les auteurs nous proposent de nouvelles pistes, nous entraînent ailleurs. Ailleurs dans le temps, ailleurs dans l'espace, ailleurs quant au propos.

Afin de nourrir ma réflexion, j'ai relu 16 textes[10], en me distançant le plus possible des productions que j'en avait vues, et j'ai considéré deux spectacles[11].

---

[7] *Gil*, de Suzanne Lebeau, d'après le roman *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Buten, traduit par Jean-Pierre Carasso (CEAD).

[8] *Un millier d'oiseaux*, traduction par Denis Chouinard de *One Thousand Cranes* de Colin Thomas (CEAD).

[9] *La Peau de l'autre*, de Louis-Dominique Lavigne et Léonie Ossowski, traduction de Nicole Peters (Montréal, VLB, 1989).

[10] *Pleurer pour rire, les Petits pouvoirs, Où est-ce qu'elle est ma gang?, l'Umiak, Sortie de secours, le Sous-sol des anges, les Boîtes, le Secret de Miris, Oui ou non, Tiens tes rêves, Circuit fermé, Train de nuit, Gil, la Magnifique aventure de Denis St-Onge, Faut y croire pour le voir, Rouge Tandem.*

[11] *Terre promise, Déséquilibre.*

1980-1983: saisons de transition

Les trois premières saisons de la décennie, si l'on se place du point de vue des sujets traités, de la façon de les aborder et de l'écriture pratiquée par les auteurs, se présentent comme des saisons de transition.

Pleurer pour rire (VLB, 1984), créé en 1981, invite à l'expression des émotions et au refus de l'autorité abusive. *Les Petits pouvoirs* (Leméac, 1983), créé en 1982, traite de l'autorité parentale telle qu'elle s'exerce au quotidien, dans une multitude de situations. Le problème est posé de façon nuancée et la pièce tente d'identifier les points d'intersection des deux axes que sont l'amour et l'autorité parentale. Où ces deux axes se rencontrent-ils et pour quels résultats escomptés? *Où est-ce qu'elle est ma gang?* (Québec/Amérique, 1984) nous met en présence des structures familiales plutôt démocratiques (grâce surtout à l'influence des mères), où les enfants sont poussés à être conscients de leurs propres comportements et à réussir leur intégration dans un nouveau milieu. Comme dans *Un vrai conte de fées* (CEAD), *Trois petits contes* (Québec/Amérique, 1981) et *Court-circuit* (CEAD), également créés au cours de ces trois premières saisons, c'est la thématique de l'individu qui émerge dans ces textes, de l'individu qui s'efforce de se constituer une identité propre.

Les auteurs ont tendance à traiter ces thèmes dans des structures de résolution de problèmes. Il existe des problèmes, tout comme il existe une bonne et une mauvaise façon de faire, et des personnages qui choisissent la bonne ou la mauvaise façon de réagir. Ces pièces s'intéressent surtout au comportement individuel des personnages dans des contextes de vie intime qui s'ouvrent à des contextes sociaux plus vastes. Dans la sphère intime, les conflits se vivent au sein de la famille et opposent les parents et les enfants. De façon globale, le problème à résoudre touche l'identité individuelle à affirmer.

Le didactisme est omniprésent dans les textes de cette période et le message aux jeunes spectateurs est chaque fois souligné. D'ailleurs, le titre de la pièce l'indique. Même s'ils sont individualisés, les personnages se présentent sous des allures suffisamment abstraites pour devenir universels (non pas un père, mais LE père; non pas un enfant, mais LES enfants). Ils

sont en fait davantage identifiés par leurs comportements que par leur personnalité fondamentale. L'action dramatique, elle, progresse par accumulation d'exemples autour d'un thème.

Le temps de l'action est ouvert, et lorsque la pièce se déroule sur une seule journée (*les Petits pouvoirs* et *Pleurer pour rire*), c'est davantage à cause du thème et de l'histoire qu'à cause d'une nécessaire progression dramatique.

Nous sommes dès lors en présence d'un théâtre éducatif, où les comportements sont mis en évidence, commentés et susceptibles de transformation. En fait, le lecteur de ces pièces est placé devant une série de traités de l'éducation qui touchent des sujets variés comme l'environnement (*Je suis un ours*), les arts (*Arture*, CEAD), l'histoire de la peinture québécoise (*la Couleur chante un pays*). Le théâtre se fait le relais de l'école sur des sujets que celle-ci n'aborde pas, ou pas assez. À la limite, le théâtre fait la leçon à l'école.

La création collective tombe en désuétude pendant ces trois saisons et les auteurs signent leurs textes même si le processus d'écriture demeure ancré dans le travail d'équipe. *Pleurer pour rire* est créé par un ensemble, Marcel Sabourin en signe le texte et il explique comme suit le fonctionnement collectif qu'il a expérimenté:

> Ils se sont beaucoup vus
> beaucoup écoutés
> Ils ont beaucoup travaillé
> Puis
> subrepticement
> dans le fond du jardin
> il a pondu
> un OEUF
> une pièce
> [...]
> ENSUITE
> On l'a coupée, transformée, pulvérisée, - MISE EN SCÈNE-
> réécoutée, rerêvée -MISE EN DÉCORS

mise en costumes
mise en lumières
r'viraillée et retrippée - MISE EN MUSIQUE
et répétée
et répétée
et répétée
Puis
ILS ONT JOUÉ[12]

Suzanne Lebeau écrit *les Petits pouvoirs* à la suite d'une année d'ateliers de jeux dramatiques avec des jeunes de 9 à 12 ans de milieux différents. *Où est-ce qu'elle est ma gang?* on le sait, a d'abord été écrit avec un groupe d'élèves de 5e secondaire de la polyvalente d'Iberville et retravaillé pour être produit professionnellement par le Théâtre Petit à Petit.

Habituellement, les lieux suggérés par les auteurs sont multiples, ce qui entraîne une scénographie abstraite et l'utilisation d'accessoires révélateurs d'un comportement ou d'une situation.

1983-1988: saisons de maturité

Les cinq saisons suivantes, de 1983-84 à 1987-88, proposent des pièces et des spectacles qui constituent en quelque sorte le point d'aboutissement des démarches entreprises depuis une dizaine d'années par les auteurs et les compagnies du théâtre jeune public. Nous sommes à la fin d'un cycle.

L'Umiak (le bateau collectif) - VLB, 1984 - est pour ses auteurs un «spectacle-animation» qui pousse jusqu'à son ultime la participation directe du public. Tous les moyens visuels, sonores, tactiles, sensibles sont mis en oeuvre pour plonger les spectateurs (corps, esprit et imagination) dans un monde différent, à partir des légendes qui viennent d'ailleurs. Le Théâtre de la Marmaille y pousse ce genre à son maximum d'efficacité et

[12] Préface à l'édition de la pièce.

il y reviendra, comme pour le confirmer, avec *Parasols* (1986-87 - VLB, 1986) et *Clairière* (1987-1988). La conscientisation passe par le partage d'une expérience et non par le discours sur la situation. Les atmosphères sont traitées avec soin, les symboles sont marquants et tous les artisans de la scène contribuent à un théâtre d'environnement.

Sortie de secours (1983-84) constitue un temps fort du théâtre de provocation à partir des situations de marginalisation et d'infériorisation que vivent les jeunes (l'absence des parents et d'une structure familiale forte, les fugues, l'inceste, les jobines humiliantes, la révolte). La structure dramatique en est une d'accumulation des situations pour l'illustration d'un thème. Ces situations tragiques que vivent certains adolescents reviendront dans *Circuit fermé* d'Alain Fournier (1986-1987 - VLB, 1987) où deux jeunes prostitués vivent des cheminements différents mais tout aussi difficiles affectivement, physiquement et socialement.

Dans ces textes, les personnages existent de plus en plus de par leurs caractéristiques propres, leurs trajectoires singulières, voire par leur destin. Les lieux sont toujours multiples et les décors, conséquemment, aussi abstraits; les accessoires, cependant, sont de moins en moins présents. L'action dramatique s'unifie et la tension qu'elle engendre donne lieu à des textes forts. Les chansons et les musiques sont omniprésentes, non pour séduire les jeunes spectateurs comme on l'a souvent dit, mais bien pour accompagner les personnages dans leur quête. Elles ont une fonction dramatique. Oserait-on en parler comme d'adjuvants?

Avec *les Boîtes* (1984-1985, CEAD), théâtre d'image, Serge Marois trouve dans le visuel une caractéristique première de son écriture. Il continue sa recherche avec *Train de nuit* (1987-88, CEAD) dans le sens d'une dramaturgie de l'intériorisation, de la projection de paysages intimes (voire de fantasmes), dans le sens d'une écriture qui dit la solitude de l'être multiple, l'ambivalence et l'ambiguité. Nous sommes dans la mémoire et dans le rappel, non dans le présent et dans l'action. Nous sommes quelque part dans le rêve, dans la fluidité, dans la transparence: entre le réel et la création. Dans ce théâtre, l'image n'est pas l'équivalent de 1000 mots: elle est image. On peut néanmoins lui laisser la parole, et chacun est libre de la recevoir et de l'interpréter, de la lire ou de la garder à distance. Ici,

c'est l'auteur qui présente son monde, en signifie les voies d'accès, et nous y laisse cheminer. *Le secret de Miris* (Avant-Pays) tient de l'écriture par l'image. Son propos s'apparente à celui d'un conte philosophique, genre qui s'imposera à la fin de la décennie.

Pendant ces cinq saisons, les spectateurs auront droit à trois textes majeurs dont les structures dramatiques et les personnages sont exceptionnels. Il s'agit du *Sous-sol des anges* de Louis-Dominique Lavigne (1984-85 - VLB, 1991), de *Oui ou non*, de Marie-Francine Hébert (1986-87 - VLB, 1988) et de *Tiens tes rêves* de Sylvain Hétu, Jean Lessard et Sylvie Provost (1986-87 - VLB, 1988).

Tiens tes rêves a séduit ses spectateurs et la même séduction opère à la lecture. La pièce est construite sur une mise en parallèle contrastée entre le roman à l'eau de rose que lit l'héroïne et l'action même de la pièce dont elle est le personnage central. Il y a parallèle contrasté entre ce que l'héroïne pense être en train de vivre et ce qu'elle vit effectivement. Geneviève, emportée par son imagination, sa sensibilité, son désir d'amour, se trouve en plein romantisme et momentanément incapable de saisir le réel qui l'entoure et les autres qui le peuplent. Elle se contemple elle-même dans ce roman, comme dans un miroir, alors qu'à côté d'elle se trouvent Martin, le petit fugueur, Francis le frère de ce dernier, des parents en pleine crise de rupture et une mère chef de famille monoparentale. Beaucoup d'éléments, donc, pour faire échec au romantisme!

La pièce ménage toute une montée dramatique pour finalement dire et montrer la première relation sexuelle de deux adolescents. Et puis l'écriture défaille, les mises en parallèle (le roman et la «vraie» vie) et les mises en opposition (l'attitude romantique et l'attitude réaliste) se diluent avant que la pièce ne parvienne à son terme.

Oui ou non montre une auteure, Marie-France Hébert, en pleine maîtrise de l'écriture dramatique. La problématique de départ était pourtant simple et s'apparentait davantage à une commande: faire découvrir à l'enfant qu'il peut dire oui ou non, qu'il peut se protéger et faire attention à lui-même, qu'il doit reconnaître et admettre les situations

qui lui font plaisir et celles qui le menacent. Nous aurions pu retrouver ici une structure de résolution de problème par accumulation d'exemples, mais voilà que le flot de l'écriture nous fait progresser d'une situation à l'autre, à la suite du seul vrai personnage, Minou, qui est d'une présence absolue. Ce texte, en définitive, n'a pas du tout l'allure instructive que son titre suggère mais bel et bien l'allure d'un théâtre maîtrisé. La commande de la compagnie à l'auteure était claire; l'auteure a répondu par un petit chef-d'oeuvre.

Le Sous-sol des anges, de Louis-Dominique Lavigne (1984-85), réussit plusieurs tours de force et s'affirme comme la pièce maîtresse de ces cinq saisons de la maturité. Nous sommes en présence de personnages qui existent fortement, chacun dans son individualité: un père, une mère, cinq adolescents. Chacun a une fonction précise dans la trame que tisse habilement l'auteur, une trame serrée sur fond d'atmosphère où, on le sent, des choses terribles se jouent. La montée dramatique est progressive jusqu'au dernier tableau, et le climat est d'un tragique insoutenable.

L'action se passe en moins de 24 heures, mais tout a déjà été préparé: les personnages ont une profondeur d'existence sans pareille. Les lieux sont multiples, à l'image d'une recherche d'absolu sur fond de spleen, recherche qui pousse les jeunes toujours plus loin, toujours vers le plus risqué. La mort rôde dans tous les lieux où ils nous entraînent: pilules contraceptives, jeux vidéos (gagner une vie, perdre une partie), absences, refus de nourriture, petits larcins, allusions à l'ailleurs, à l'au-delà. «Y a-t-il une vie avant la mort», demande Gabriel? Le fusil, instrument du suicide, a l'air d'une bien pauvre mécanique dans cette atmosphère chargée où la vie et la mort sont entrées en combat singulier. L'action est continue et le spectateur, tout comme le lecteur, essaie de comprendre ce qui se joue devant lui à partir d'indices croisés qui le laissent dans un état constant d'appréhension.

Pendant ces cinq saisons, différentes voies dramaturgiques s'ouvrent. Le théâtre-forum tient un de ses meilleurs exemples dans *Casier secret* de Marie-Renée Charest produit par le Théâtre Sans Détour (1984-85 - CEAD). Le rapport grand-mère/enfant se déploie avec beauté dans *la Marelle* de Suzanne Lebeau (1984-85 - Leméac, 1984). Le jeu acrobatique

prend toute son ampleur avec *le Tambour rit* (1984-85), puis *Mur Mur* (1987-88) du collectif Dynamo Théâtre. *Un millier d'oiseaux* pousse enfin nos regards outre frontières, alors que *Gil*, adapté du roman de Howard Buten *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué*, nous oblige à voir au-delà des murs qui emprisonnent le corps et l'esprit. Tout en privilégiant les jeunes spectateurs, ces auteurs ont écrit des pièces qui concernent l'être humain.

1988-1990: vers autre chose.

Depuis 1988-89, les compagnies et les auteurs s'intéressent à autre chose et, heureusement, à ce qui se passe ailleurs. Ils sont revenus aux contes traditionnels pour se les approprier comme en font foi *la Nuit blanche de Barbe-Bleue* de Joel da Silva (VLB, 1989), *Monsieur Léon* de Serge Marois (CEAD) et *la Petite marchande* de Michel Garneau. Il y a là une inspiration qui vient de la nuit des temps tout autant que du Québec contemporain. Nos auteurs se situent face au patrimoine universel.

Suzanne Lebeau écrit de nouveaux contes à partir de personnages types de ce patrimoine universel: le géant et le rat. Cela donne *Comment vivre avec les hommes quand on est un géant* (Leméac, 1990) et *Conte du jour et de la nuit* (Leméac, 1991). Réjane Charpentier écrit une nouvelle fable: *Un autre monde.* Michel Garneau nous propose un conte philosophique avec *Mademoiselle Rouge* (VLB, 1989). Yves Masson cherche à inscrire ses personnages dans de nouvelles sphères avec *Faut y croire pour le voir* (Leméac, 1990), alors que d'autres créateurs travaillent à s'inscrire et à nous inscrire dans le monde: *Terre promise/ Terra Promessa* du Teatro dell' Angolo/ Théâtre de la Marmaille et *Rouge Tandem* de Lise Castonguay (Gros Mécano).

Les pièces des deux dernières saisons provoquent la création de mondes nouveaux et nous lancent sur des pistes inexplorées. Elles ne s'arrêtent plus seulement à l'examen des comportements ou à l'analyse des contextes sociaux; elles s'ouvrent sur d'autres mondes, réels ou fabuleux, sur l'ailleurs et sur l'activité même de la création. Les auteurs délaissent quelque peu les personnages et leur complexité psychologique et proposent des invitations au voyage pour de nouvelles quêtes. Les atmosphères sont

importantes, de même que les images, les environnements sonores et visuels. L'imagination est valorisée.

Les structures dramatiques, elles, se rapprochent de la narration linéaire. Les auteurs inventent des histoires et nous les racontent de façon à ce que nous, lecteurs et spectateurs, les interprétions. Le temps et l'espace sont de plus en plus éclatés. Et dans cet éclatement, il y a un universel qui rejoint le mythologique et qui se rapproche du tragique, comme dans l'*Histoire de l'Oie* de Michel-Marc Bouchard et *Déséquilibre*, scénario de Gilbert Dupuis. Décidément, les auteurs de *Volte face ou la fameuse poutine* (CEAD) et de *la Merveilleuse aventure de Denis St-Onge* (VLB, 1990), René-Richard Cyr et François Camirand, ont perdu leur pari: le théâtre enfance jeunesse parle toujours haut et fort.

Constats sur une décennie: 1980-1990.

- Les auteurs en théâtre enfance jeunesse écrivent des textes qui sont de plus en plus forts et qui bénéficient grandement des structures de production que sont les compagnies.

- Les pièces sont très souvent publiées, mais les maisons d'édition ne font pas toutes ni toujours un travail d'égale qualité sur les manuscrits.

- Les auteurs devraient produire leurs textes enfance jeunesse sur d'autres scènes et pour d'autres publics afin de leur donner une autre ampleur.

- L'écriture de ces auteurs a engendré de belles créations sonores et musicales ainsi que de fortes scénographies[13]. La publication des textes

---

[13] Lire à ce sujet le mémoire de maîtrise de Louise Filteau: *Images scénographiques: étude des éléments visuels dans le théâtre québécois pour jeunes publics de 1979 à 1987*, UQAM, 1988.

devrait tenir compte des aspects visuels et sonores de ces conceptions d'ensemble.

- Les auteurs et les compagnies devront dorénavant identifier des metteurs en scène créatifs qui sauront mettre leurs textes en valeur.

- Les reprises de nombreuses pièces (*le Sous-sol des anges*, *Pleurer pour rire*, entre autres), les traductions en plusieurs langues, les productions de textes québécois à l'étranger sont autant d'événements qui donnent à penser qu'il existe bel et bien un répertoire du théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

- Ces textes du théâtre enfance/jeunesse devraient être considérés comme faisant partie intégrante de la dramaturgie québécoise contemporaine.

Hélène Beauchamp

Le théâtre à l'intention des étudiants: du Théâtre-Club à la Nouvelle Compagnie Théâtrale

PROLOGUE

Les années 1955-1965 constituent un moment capital dans le développement du théâtre montréalais et québécois. À cette époque, de très nombreuses compagnies professionnelles voient le jour, cherchent à s'approprier des théâtres, voire à aménager des lieux où donner leurs représentations. En 1957, Gratien Gélinas reprend en main l'ancien cinéma Radio-Cité qui devient «La Comédie Canadienne» (l'actuel TNM). Le Conservatoire d'art dramatique ouvre ses portes à Montréal en 1955 et à Québec en 1958: les premières générations de jeunes comédiens vont bientôt se faire connaître. Les répertoires des textes joués s'amplifient, se diversifient et la dramaturgie québécoise commence à s'affirmer[1]. Le Conseil des Arts de la région métropolitaine voit le jour en 1955 et le Conseil des Arts du Canada, en 1957. Jean Béraud y lit l'annonce d'un avenir prometteur.

> 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

[1] Hélène Beauchamp [-Rank], «La Vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970: théâtres, troupes, saisons, répertoires», in *le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, Archives des Lettres canadiennes, tome V, 1976, pp. 267-290.

subit que portent à l'art dramatique les pouvoirs publics et certains organismes qu'il laissait jusque-là indifférents[2].

Guy Beaulne, lui, parle joliment de «la prise de conscience culturelle de nos gouvernements»[3]. Le ministère des Affaires culturelles du Québec est créé en 1961 et le ministère de l'Éducation, en 1964.

En cette période d'effervescence, la question du public et de son élargissement va nécessairement se poser, tout comme celle de la formation des futurs spectateurs et de leur éducation théâtrale. Les compagnies professionnelles, toutes récemment fondées, vont à la fois tenter de se définir elles-mêmes quant à leur répertoire et d'identifier le public qui leur convient. C'est alors que de nouvelles expressions surgiront dont celles de «théâtre populaire», de «théâtre pour les travailleurs syndiqués» et de «théâtre pour les étudiants». C'est à ce moment que deux compagnies s'illustrent dans le sens d'un «théâtre pour les étudiants»: le Théâtre-Club et la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Monique Lepage et Jacques Létourneau fondent le Théâtre-Club[4] en 1953 et ils se proposent d'offrir aux spectateurs montréalais des saisons où les textes du répertoire côtoieront les pièces de la dramaturgie moderne et québécoise. Les productions sont présentées dans diverses salles de la métropole jusqu'en 1957, alors que la compagnie transforme en Studio Théâtre un ancien garage de deux étages au 1858 de la rue Saint-Luc. Cet événement, de même que l'attribution de subventions par le Conseil des Arts de la région métropolitaine, incite les directeurs à multiplier et à diversifier leurs

---

[2] Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1958, p. 305.

[3] Guy Beaulne, «Introduction», *le Théâtre canadien-français*, op. cit., p. 15.

[4] Il n'y a pas lieu de tracer ici l'histoire du Théâtre-Club. Consulter l'article de Madeleine Greffard, «L'Aventure du Théâtre-Club», in *la Grande Réplique*, Montréal, vol. 2, n° 2, février 1979, pp. 4-11; le document de Pierre Lavoie, *le Théâtre-Club (1953-1964)*, au Centre d'études québécoises, Université de Montréal, 1976, 31 p.; le programme du 10e anniversaire: *la Compagnie canadienne du Théâtre-Club: 1953-1963*, s.l., s.é., 1964, 79 p.

activités, à «concrétiser le programme qui fut à l'origine du Théâtre-Club et que nous n'avons jamais renoncé à bâtir[5]». En 1958, la compagnie inaugure le Théâtre des Mirlitons qui, sous la direction de Huguette Uguay, présentera cinq spectacles pour les enfants[6]. Dès 1958 également, elle annonce la présentation de matinées classiques à l'intention des étudiants. *Les Plaideurs* prend l'affiche le 5 février 1959.

Cinq ans plus tard, le 29 février 1964, sur la scène du Gesù, des comédiens de talent, réunis par Georges Groulx autour de Gilles Pelletier et de Françoise Graton, présentent *Iphigénie* de Racine devant un public d'étudiants. Il y aura 15 représentations et 11 550 spectateurs. Il s'agit de la première «saison» de la Nouvelle Compagnie Théâtrale qui fêtait ses 25 années d'existence en 1988[7].

Que s'est-il passé entre 1959 et 1964 pour expliquer la fondation d'une compagnie exclusivement vouée au théâtre pour les étudiants? Dans quel contexte social et artistique la Nouvelle Compagnie Théâtrale voit-elle le jour? Il est toujours hasardeux d'isoler la fondation d'une compagnie professionnelle de théâtre des autres événements qui la situent, voire l'expliquent. Quels ont été les signes annonciateurs de cette naissance? Est-il juste d'écrire que la NCT, pour «la première fois au Québec»,

---

[5] Monique L et Jacques Létourneau, «Le Studio du Théâtre-Club: un nouveau pas vers un théâtre permanent...», programme de *la Quadrature du cercle*, 1957-1958, n. p.

[6] Il s'agit de *Ali-Baba* en 1958-1959, *le Chat botté* en 1959-1960, *les Trois Désirs de Coquelicot* et *Peau d'âne* en 1960-1961, *l'Ours et le Pacha* en 1961-1962. Consulter Hélène Beauchamp, *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985.

[7] 1963-1964 est la saison de fondation de la NCT même si la compagnie ne se fait connaître sous ce nom qu'en 1964-1965. Consulter: La Nouvelle Compagnie Théâtrale, *En scène depuis 25 ans*, Montréal, VLB, 1988; le dossier consacré à la NCT par *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 30, 1984.1, pp. 135-173 (les dates des deux premières productions ne sont pas exactes) et l'article de Gilles Marsolais «La Nouvelle Compagnie Théâtrale ou l'anatomie d'un succès», dans *Nord*, n^os^ 4-5, Québec, automne 1972-hiver 1973, pp. 159-172 (où le calendrier des deux premières saisons est à corriger).

établissait un pont «entre le théâtre et le monde scolaire»[8]? Dans le même ordre d'idée, est-ce que Gilles Pelletier a raison d'affirmer «qu'au Nouveau Monde ou au Théâtre-Club, où je jouais, il y avait très peu de matinées scolaires qui, d'ailleurs, n'étaient guère fréquentées par les étudiants»[9]?

Que révéleront ces premiers regards sur le théâtre joué pour les étudiants entre 1957 et 1964? Mais surtout, quel faisceau d'événements une lecture attentive du quotidien *le Devoir*, pour cette période, met-elle en lumière?

Acte 1: UNE COMPAGNIE ET SES TRAVAUX

Reconnaître son public

Il est bon de savoir que Monique Lepage, co-fondatrice du Théâtre-Club, a, toute jeune, étudié la diction à l'École du Doux Parler dirigée par sa mère, Madame Cora Éli-Lepage. Elle enseigne elle-même la danse et la diction puis dirige une école de diction pour les enfants à Ville La Salle. Consciente de la nécessité de créer des liens entre les enfants et le théâtre, elle est à l'origine du Théâtre des Mirlitons, une des premières compagnies de théâtre professionnel pour enfants. Comme elle était impliquée dans la formation et dans l'éducation, on l'invita souvent, par la suite, à titre de juge-critique de festivals de théâtre étudiant[10]. Les jeunes et les étu-

---

[8] Gilbert David, «1964-1969: les années de rêve», in La Nouvelle Compagnie Théâtrale, *En scène depuis 25 ans*, op. cit., p. 15.

[9] Adrien Gruslin et Michel Vaïs, «La N.C.T.: éducation et théâtre. Entretien avec Françoise Graton et Gilles Pelletier», *Jeu*, n° 30, p. 140.

[10] Voir Hélène Beauchamp [-Rank], «Témoignages sur le théâtre québécois. Monique Lepage», dans *le Théâtre canadien-français*, op. cit., pp. 879-881.

diants ont toujours fait partie des préoccupations des directeurs du Théâtre-Club.

Il n'est pas étonnant, à la lecture du *Devoir*, de constater avec quel empressement la compagnie consent aux étudiants d'intéressantes réductions sur le prix des billets. En mai 1958, elle annonce que «les étudiants ont droit à une réduction les jeudis et les dimanches en matinée» pour *la Quadrature du cercle*. Elle maintient cette politique pour tous ses spectacles (en changeant les jours de réduction d'une occasion à l'autre). C'est-à-dire que, sans nécessairement spécialiser sa production de spectacles, elle identifie spécifiquement certains spectateurs qu'elle cherche à attirer. Cette attitude est rapidement adoptée par tout le milieu théâtral. Quand le Théâtre National Populaire vient jouer *le Triomphe de l'amour* et *le Cid* au Théâtre Saint-Denis en septembre 1958, il affiche aussi des prix spéciaux pour les étudiants, les professeurs laïcs et religieux, de même que pour les membres du clergé. En novembre de la même année, le Théâtre du Nouveau Monde annonce ses représentations du lundi de même que ses demi-tarifs pour les étudiants, pratique qu'il étend aux spectateurs syndiqués. Le Théâtre du Rideau Vert s'empresse de faire de même.

Ces compagnies, de fondation récente, désirent manifestement assurer leur place dans le paysage théâtral montréalais qui dessine progressivement ses configurations. Le moment est décisif. On pressent que ce qui s'installera pendant ces quelques années aura des chances de durer. Chacun souhaite donc une existence permanente dans un lieu identifié, et chacun oeuvre à remplir ses salles, voire à renouveler et à augmenter son public. Certains articles et entrevues publiés dans *le Devoir* pendant cette période interrogent la nature du public montréalais, sa composition, ses goûts et se demandent par quels moyens faire l'éducation théâtrale des spectateurs. Y aurait-il un décalage entre ce que les compagnies proposent et les attentes du public? Y aurait-il eu une trop rapide émergence de nouvelles compagnies? Une trop rapide mutation du répertoire? Y

aurait-il une crise du théâtre[11]? Le théâtre montréalais diversifie ses saisons et multiplie ses lieux de représentation tout en étant à la recherche de ses publics. On comprend que, dans ce contexte, les étudiants aient été identifiés assez tôt comme des spectateurs potentiels.

Proposer le théâtre

À l'automne 1958, le Théâtre-Club dresse le bilan de ses activités et fait état de projets où le théâtre pour étudiants est identifié spécifiquement. Il ne s'agit plus de jouer les spectacles «pour adultes» en y invitant les étudiants mais de produire en fonction des étudiants, c'est-à-dire des jeunes qui fréquentent les collèges classiques et les séminaires.

> Le Théâtre-Club présentera bientôt à l'intention des étudiants des collèges classiques, couvents et universités des matinées classiques qui seront données le mardi et le jeudi après-midi au petit théâtre de la rue Saint-Luc. Au répertoire *les Plaideurs* de Racine, mise en scène de Jan Doat, et *Cinna* de Corneille, mise en scène de Jean Valcourt. Ces spectacles seront présentés ultérieurement dans les collèges de la province, puis devant le grand public montréalais[12].

---

[11] Jean Hamelin, «Situation du Théâtre-Club. 'Notre problème est un problème de public' (Monique Lepage et Jacques Létourneau)», 20 octobre 1958; «Montréal a-t-il encore besoin de son théâtre? Un coup d'oeil sur l'état actuel du théâtre dans la métropole», une enquête de Gilles Hénault et Michel Roy, 12 décembre 1959; Jean Vallerand, «Le théâtre, affaire de thermomètre», 19 décembre 1959; «Opinions de correspondants sur la crise du théâtre...», 21 décembre 1959; Jean Vallerand, «Y a-t-il ou non une crise du théâtre?», 23 janvier 1960.

[12] Jean Hamelin, «Situation du Théâtre-Club. II. Projets et réalisations», *le Devoir*, 27 octobre 1958. Jan Doat vient de quitter la direction du Conservatoire et Jean Valcourt y accède le 16 janvier 1958.

Les Plaideurs[13] prend l'affiche du 5 au 21 février 1959 à la Comédie Canadienne (qui co-produit le spectacle). Le style adopté est celui de la commedia dell'arte, et le critique Jean Vallerand écrit que le metteur en scène «a carrément et gargantuesquement opté pour la farce», qu'il a «décidé d'aller jusqu'au bout, jusqu'à l'extrême de la caricature, de la loufoquerie et de la farce, jusqu'au point où l'on bascule dans la *folia* des clowns de cirque». Il estime qu'«abondance de biens» peut nuire, mais que c'est «un spectacle qu'il faut voir à tout prix...»[14]. Les collèges classiques délèguent des «observateurs» aux représentations et, en mars et avril 1959, les comédiens visitent 14 villes et rejoignent 15 000 spectateurs. La pièce est jouée dans les collèges, les couvents et les séminaires, devant les étudiants et le grand public, entre autres à Valleyfield, Sainte-Thérèse, Chambly, Nicolet, Rimouski, Joliette, Ottawa.

> C'est d'ailleurs pour répondre à un profond désir de toutes ces maisons d'éducation que le Théâtre-Club présentera dès septembre *Cinna* de Corneille qui est entré en répétitions il y a déjà quelques mois [...][15].

À l'automne 1959, alors que s'amorce la septième saison du Théâtre-Club, *Cinna* est présenté en tournée au Séminaire de Valleyfield, puis à Ottawa, Saint-Hyacinthe, l'Assomption et Joliette[16]. Le 12 décembre

---

[13] *Les Plaideurs*, de Racine; mise en scène de Jan Doat, décor de Jean-Claude Rinfret, costumes de Richard Lorain, arrangements musicaux de Pierre Mercure. Avec: Jacques Létourneau (Dandin), Benoît Girard (Léandre), Paul Hébert (Chicanneau), Monique Lepage (Isabelle), Jacques Galipeau (La Comtesse de Pimbesche), Yves Létourneau (Petit-Jean), Marc Favreau (L'Intimé).

[14] Jean Vallerand, «Racine à la Commedia dell'arte: *les Plaideurs* au Théâtre-Club», *le Devoir*, 7 février 1959.

[15] «15 000 spectateurs pour *les Plaideurs*», *le Devoir*, 24 avril 1959.

[16] *Cinna* de Corneille, mise en scène de Jean Valcourt, décor de Jean-Claude Rinfret, costumes de Pierrette David. Avec: Pierre Boucher (César-Auguste), Benoît Girard (Maxime), Jacques Galipeau (Euphorbe), Micheline Gérin (Livie), Catherine Bégin (Fulvie), Jacques Kanto (Évandre), Philippe Trudel (Polyclète), Monique Lepage (Émilie);

1959, une entrevue est publiée où Monique Lepage et Jacques Létourneau «insistent sur le manque d'éducation théâtrale du public». Ils ne cachent pas que, financièrement, la compagnie ne se porte pas très bien et que, comme toutes les autres, elle cherche son public.

Cette conjoncture ne l'empêche pas d'accueillir de très nombreuses activités au Studio de la rue Saint-Luc et, pour lancer sa neuvième saison, de proposer trois spectacles, coup sur coup, à la Comédie Canadienne. Le 11 octobre 1961, a lieu la première de *l'Heure éblouissante*, de Bonacci, une «brillante comédie» selon le critique du *Devoir*, où Jacques Létourneau «a réussi une de ses meilleures mises en scène depuis la fondation de la compagnie»[17]. À compter du dimanche 15 octobre le Théâtre des Mirlitons reprend, pour les enfants, *les Trois Désirs de Coquelicot* de Luan Asllani[18]. *Cinna*, pour les étudiants, prend l'affiche le 14 octobre 1961. *Cinna*, estime Jean Hamelin est un Corneille «austère» qu'on «écoute avec sympathie».

> Spectacle inégal, donc, mis en scène d'une façon un peu trop traditionnelle par Jean Valcourt, et où il me semble que toutes les beautés d'un texte qui demeure capital n'ont pas éclaté comme elles auraient dû.

Jacques Létourneau (Cinna). À Montréal, Guy Provost remplace Pierre Boucher et Albert Millaire joue Cinna.

[17] Jean Hamelin, «À la Comédie canadienne - Une brillante comédie: *l'Heure éblouissante*», *le Devoir*, 13 octobre 1961.

[18] Créée le 16 octobre 1960 au Studio du Théâtre-Club, la pièce avait été fort bien accueillie. Lire la critique de Gilles Hénault, «Au Théâtre des Mirlitons - Tout ce qu'il faut pour enchanter les enfants», *le Devoir*, 20 octobre 1960. Pour l'analyse de cette critique, lire *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, op. cit., pp. 23-24.

Il y a un grand nombre d'étudiants dans la salle, note le critique et ils «y gagneront à entendre une tragédie admirable, une des plus belles pièces du théâtre français»[19].

Les trois spectacles seront joués au Capitol de Québec le samedi 11 novembre: *Coquelicot* pour les enfants le matin, *Cinna*, pour les étudiants, à 14h30 et *l'Heure éblouissante* en soirée. À l'hiver 1962, le Théâtre-Club lance simultanément quatre spectacles: *Caligula* de Camus en première le 27 février à la Comédie Canadienne, *Requiem pour une nonne* de Faulkner-Camus en première le 1er mars. *Le Menteur* de Corneille, dans une mise en scène de Florent Forget[20], est joué en première pour les étudiants le 3 mars à 14h30, alors que *l'Ours et le Pacha*, de Scribe-Vildrac, est présenté pour les enfants à compter du dimanche 4 mars à 14h30.

Jean Hamelin n'a que des louanges à offrir à la compagnie pour *le Menteur*: décor vivant, très beaux costumes, mise en scène précise, interprétation homogène. «Bref, on n'a que du plaisir à suivre cette représentation du *Menteur*, où l'on chercherait en vain une faute de goût.» écrit-il[21].

Lire la critique

Jean Hamelin coiffe sa critique du titre suivant: «À la Comédie Canadienne - Une excellente matinée classique: *le Menteur*». Pourquoi a-t-il senti le besoin de souligner le fait qu'il avait assisté à une «matinée

---

[19] Jean Hamelin, «Au Théâtre-Club - Du cocasse au tragique: *Mississipi* et *Cinna*», *le Devoir*, 16 octobre 1961.

[20] *Le Menteur* de Corneille, mise en scène de Florent Forget, décor de Jean-Claude Rinfret, costumes de Janine Caron. Avec: Georges Carrère, Pierre Giboyeau, Monique Lepage, Micheline Gérin, Martine Simon, Élizabeth Chouvalidzé, Henri Norbert et Benoît Girard.

[21] Jean Hamelin, «À la Comédie Canadienne - Une excellente matinée classique: *le Menteur*», *le Devoir*, 6 mars 1962.

classique»? Est-ce qu'un spectacle vu en matinée est différent d'un spectacle vu en soirée? L'heure et les circonstances entraînent-elles nécessairement des attitudes spécifiques? L'expression «matinée classique» est-elle synonyme d'un genre, obligatoirement classique, et d'un public, évidemment scolaire? L'expression «matinée classique» est une exportation et elle arrive au Québec apparemment chargée du poids d'habitudes culturelles et scolaires spécifiques. Colore-t-elle à ce point la réception du spectacle? Le ton de l'article est plutôt vif.

> J'avouerai tout net qu'il est un peu assommant pour un critique d'aller s'asseoir parmi des étudiants, en cette matinée du samedi où il y a tant de choses personnelles à faire [...]. Ce qui aurait pu être une espèce de corvée est devenue [...] un spectacle au contraire séduisant, rempli de qualités et fort rafraîchissant pour l'esprit.

Après avoir souligné les qualités du décor, des costumes et de la mise en scène, il estime ne pas avoir vu «une pièce de musée plus ou moins bien époussetée, que l'on ressort périodiquement pour montrer aux étudiants ce qu'était la comédie classique». Satisfait malgré lui, il évalue qu'il s'agit là d'une «matinée classique modèle»! Le critique retrouvera-t-il une meilleure humeur?

> Car ce qui est intéressant dans *le Menteur* c'est qu'on n'y trouve pas l'ordinaire spectacle «pour étudiants» plus ou moins bien monté, plus ou moins bien joué, plus ou moins amusant. Le Théâtre-Club a fait aux étudiants l'honneur de leur présenter quelque chose qui tient aussi peu que possible à la traditionnelle «matinée classique». Aussi, je dis aux éducateurs: secouez votre routine. Envoyez-y vos grands garçons, envoyez-y vos grandes filles ... et allez-y vous-mêmes, cela va de soi.

Ce que l'on ne sait pas, c'est à quelle «traditionnelle» et ennuyeuse matinée classique il pense alors, à quel «ordinaire spectacle pour étudiants». Y en avait-il eu tant de ces matinées proposées par des compagnies professionnelles montréalaises? Et puis, Hamelin avait-il raison de se méfier des matinées classiques pour étudiants?

Il recommande que *Cinna* soit aussi présenté au public adulte. «C'est du très bon théâtre, au niveau des spectacles habituels du Théâtre-Club et je le placerai assez au-dessus du pesant *Cinna* de l'automne.» Et pourquoi le Théâtre-Club présenterait-il du moins bon théâtre aux étudiants qu'aux adultes? Certains préjugés semblent d'ores et déjà circuler sur les spectateurs étudiants et sur le théâtre qu'on leur réserve.

À peine trois semaines plus tard, le 23 mars 1962, Jean Hamelin signe une chronique «Sur des matinées». Le texte témoigne bien de la perplexité du critique. Qu'est-ce qui fait courir les jeunes au spectacle? Est-il possible d'expliquer leurs goûts et les modes auxquelles ils obéissent?

> À l'automne, salles combles pour un assez lourd *Cinna*, au Théâtre-Club; ce printemps, salles maigres pour un très bon *Menteur*, présenté par la même compagnie.

Il tente une explication: placés devant une affiche double, les étudiants auraient été davantage tentés par *Cinna* que par *l'Heure éblouissante* «au sujet de laquelle les jeunes n'avaient pour ainsi dire rien à apprendre». Au printemps, Corneille aurait souffert du voisinage avec Camus et Faulkner et aurait eu comme rival *le Partage de midi* de Claudel qui «attire beaucoup d'étudiants et de professeurs» au Théâtre du Rideau Vert.

> Il est assez inusité, chez nous, que pour une fois Camus et Claudel fassent la nique à la perruque du pauvre monsieur Corneille. Le fait vaut d'être enregistré: le théâtre est aussi une école...

La question vaut aussi son pesant d'or en 1991. Molière ou Gilles Maheu? Claudel ou Robert Lepage? Racine ou Réjean Ducharme? La NCT, le TNM ou le Petit à Petit? Mais *le Devoir* ne fait pas état des habitudes d'assistance aux spectacles des étudiants en 1962. Y vont-ils souvent? De façon autonome? Choisissent-ils leurs spectacles? Ces derniers doivent-ils correspondre à des oeuvres étudiées en classe? À

moins que la dernière phrase de la chronique ne réponde déjà à toutes ces questions....

Le Théâtre-Club s'avance sur une voie prometteuse, qui autorise l'établissement de ponts entre les jeunes et le théâtre, mais il sème aussi les embûches dans lesquelles il trébuchera lui-même: celle du public uniforme et captif, celle du répertoire classique et scolaire, celle des liens entre le théâtre, le réseau des écoles et le milieu de l'éducation. Mais il n'est pas le seul à cheminer sur cette route et les autres compagnies n'y verront pas nécessairement plus clair.

Acte 2: UNE SOCIÉTÉ EN MUTATION

Pendant ce temps, sur d'autres scènes...

Pendant que se font et se défont les destinées du Théâtre-Club, pendant que se tissent les liens entre le théâtre et l'école, entre le répertoire classique et les étudiants, les responsables du Gesù se montrent désireux de donner une nouvelle vie à leur salle. Le 14 octobre 1961, ils annoncent qu'une «nouvelle politique de spectacles» a été élaborée. On présentera dorénavant dans cette salle des saisons complètes de six spectacles. Un groupe de metteurs en scène, réunis par une constitution, animera le lieu: il s'agit de Georges Groulx, Paul Hébert, Jacques Zouvi, Yves Massicotte et Gilles Marsolais. À l'affiche de la première saison de ce Théâtre du Gesù (programmation qui sera modifiée en cours de route), on trouve des pièces de André Obey, Molière, Gozzi, Sophocle, Beaumarchais, Musset.

Le 8 novembre 1961, un communiqué informe les lecteurs du *Devoir* que la direction du Gesù est confiée à Gilles Marsolais qui en fera un «théâtre populaire» et qui cherchera à rejoindre les spectateurs étudiants et syndiqués. La scène sera réaménagée et un proscenium s'avancera dans le public. Les responsables du Gesù ont consenti de bonnes conditions de travail et les répétitions pourront se faire en salle. Gilles Marsolais

confirme l'orientation de la programmation: «Au départ, le théâtre de boulevard se trouve exclu, ainsi que l'avant-garde, les pièces étant toutes choisies pour leur valeur dramatique et humaine». On constate sans peine que cette nouvelle compagnie définit ses orientations en tenant compte de la programmation des autres groupes nouvellement fondés.

Jean Hamelin est très sévère pour le premier spectacle: *les Trois coups de minuit* de Obey mis en scène par Gilles Marsolais. «Il est donc infiniment regrettable que le Théâtre du Gesù soit parti du mauvais pied et ait présenté un spectacle qui ne pourra intéresser que des adolescents, tant il comporte de naïveté[22]». Le critique n'est pas plus doux pour le deuxième spectacle où *le Roi Cerf* de Gozzi, mis en scène par Yves Massicotte, est suivi de deux actes (sur cinq) du *Dépit amoureux* de Molière, mis en scène par Georges Groulx. Aucun style dans *le Roi Cerf*. «Je crois que le Théâtre du Gesù doit travailler à corps perdu s'il veut vraiment intéresser un autre public qu'un public d'adolescents et d'étudiants.» Pour le Molière, Georges Groulx remporte tous les honneurs. «On voit ici que les jeunes comédiens ont eu profit à travailler avec un metteur en scène expérimenté»[23]. Au printemps, c'est au tour de Jean Dalmain, qui monte *le Barbier de Séville*, de se faire écorcher:

> L'équipe est malhabile, la distribution absolument inadéquate et le spectacle reste constamment en dessous de l'oeuvre de Beaumarchais. [...] Toutes les vieilles ficelles de la comédie classique sont resservies ici avec un manque d'invention, une pauvreté de moyens qui font que ce spectacle s'offre à nous comme un pensum[24].

---

[22] Jean Hamelin, «Au Gesù - Une pastorale d'André Obey», *le Devoir*, 18 novembre 1961.

[23] Jean Hamelin, «Au théâtre du Gesù: *le Roi Cerf* de Carlo Gozzi», *le Devoir*, 20 janvier 1962.

[24] Jean Hamelin, «Au Gesù: *le Barbier* de Beaumarchais», *le Devoir*, 5 mars 1962.

Jacques Zouvi sauve la mise avec *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello. Selon Hamelin, il s'agit du meilleur des quatre spectacles. «Le spectacle n'est pas parfait, loin de là, mais il est d'une grande honnêteté. [...] Le Théâtre du Gesù nous met en appétit pour sa prochaine saison», écrit-il le 14 mai 1962.

Le groupe s'est-il dissout? Y a-t-il eu des malentendus entre Gilles Marsolais et la direction du Gesù? Préfère-t-on donner d'autres orientations à la salle de la rue de Bleury? Toujours est-il qu'on ne parlera plus du Théâtre du Gesù ni de Marsolais dans *le Devoir*. Le 26 janvier 1963, on crée rue de Bleury *l'Auberge des Morts subites* de Félix Leclerc, dans une mise en scène de Yves Massicotte. Le spectacle connaît un succès immédiat et plus de 150 représentations. S'agit-il d'un intermède? Va-t-on revenir à une programmation liée au répertoire et orientée très spécifiquement vers certains spectateurs? Ce «groupe de metteurs en scène» qui a réussi, pendant une saison, à inclure à la notion de répertoire des textes modernes et deux auteurs non français va-t-il renaître ailleurs et autrement?

Il est assez désolant de constater, par ailleurs, que Jean Hamelin, dans le texte de ses critiques, ne fait allusion au théâtre pour étudiants que de façon négative. Pour lui, ce théâtre est nécessairement naïf; il tire sur les vieilles ficelles, manque d'invention, est synonyme de pauvreté de moyens. Somme toute, le mauvais théâtre est associé dans son esprit à un pensum, à l'école et aux étudiants. Le moins que l'on puisse dire, c'est que la réflexion sur les rapports à établir entre les jeunes et le théâtre est escamotée, qu'elle se fait à partir de prémisses figées, liées à une seule formation, celle dispensée par les collèges classiques. Les nouvelles structures scolaires qui seront mises en place très rapidement dès 1964, et que nous évoquerons plus loin, accéléreront les mouvements sociaux et prendront par surprise ceux et celles du milieu théâtral qui tentent de maintenir des rapports entre les arts et l'école.

Sur une lancée identique à celle que le Théâtre-Club puis le Théâtre du Gesù avaient adoptée, le Conservatoire d'Art dramatique tente sa chance en direction du répertoire, des classiques et du public étudiant et annonce, le 20 novembre 1963, la fondation du Centre dramatique du

Conservatoire. Placé sous la direction de Jean Béraud, René Dussault et Me André Duranleau, il aura Jean Valcourt comme directeur artistique. Ce sont les comédiens fraîchement diplômés qui joueront les grandes oeuvres dramatiques et contemporaines pour les étudiants des collèges et des Séminaires à Montréal (à la Comédie Canadienne) et en tournée au Québec (à Québec, L'Assomption, Marieville, Drummondville, Saint-Hyacinthe, Saint-Jean, Victoriaville, etc.), en Ontario, au Nouveau-Brunswick, dans le Maine et au Vermont. Des représentations de *Britannicus* et du *Légataire universel* sont données en alternance à Montréal du 14 au 19 avril 1964. Puis, plus rien. Serait-ce que le répertoire et les étudiants sont difficiles à saisir? Ou plutôt parce que Jean Valcourt est dès lors occupé par le projet du Théâtre Populaire du Québec qu'il inaugurera en 1966? Le TPQ, on le sait, présentera majoritairement des auteurs classiques en tournée au Québec jusqu'en 1969.

Ils seront 340 000

En 1961, le Gouvernement du Québec annonce la création de la Commission Royale d'enquête sur l'éducation présidée par Mgr Alphonse Parent, et adopte la charte de l'éducation qui accorde le droit universel à l'éducation, annonce la gratuité scolaire jusqu'à la 11e année et assure le droit de vote pour tous les parents aux élections scolaires. Le rapport Parent est rendu public en 1964, année qui est celle de la création du ministère de l'Éducation du Québec et du Conseil supérieur de l'éducation, année qui voit aussi la formation des Commissions scolaires régionales, organismes responsables de l'enseignement secondaire.

C'est surtout l'enseignement élémentaire qui est dispensé sur l'ensemble du territoire québécois avant 1956. L'enseignement secondaire ne se donne qu'en région métropolitaine et urbaine. En 1956, un nouveau cours secondaire est implanté avec des orientations diversifiées: cours général, cours commercial, cours de sciences-lettres, cours de sciences, de mathématiques, cours classique, cours agricole ou industriel, cours des arts familiaux. À compter de 1958, le programme couvre l'enseignement jusqu'en 11e année puis, en 1960, jusqu'en 12e année. En 1965, le réglement no. 1 du ministère de l'Éducation du Québec fixe le cours

secondaire à 5 ans et c'est en 1966 que les polyvalentes sont mises en place.

De 1956 à 1962, on passe de 130 000 à 262 000 élèves à l'enseignement secondaire. En 1965-66, pas moins de 343 187 élèves sont inscrits au secondaire, soit 65% des jeunes Québécois de 13 à 16 ans. De 1951 à 1966, l'augmentation des inscriptions est de 600%[25].

Tous ces étudiants sont-ils des amateurs potentiels de théâtre? En tant qu'éventuels spectateurs, s'intéresseront-ils aux textes classiques? Auront-ils, plutôt, envie des *Insolites* de Jacques Languirand, du *Simple Soldat* de Marcel Dubé ou des pièces de tous ces nouveaux dramaturges qui se regrouperont au Centre d'essai des auteurs dramatiques? Préféreront-ils le Théâtre de Quat'Sous, les Apprentis-Sorciers, l'Égrégore, les Saltimbanques ou le Théâtre du Nouveau Monde et le Théâtre du Rideau Vert? S'entendront-ils mieux avec l'oeuvre contemporaine, le théâtre de création ou avec le répertoire? Beckett, Synge, Ionesco, Adamov, Brecht, Durenmatt, Pierre Perrault, Genêt, Schisgal, Williams ou Musset, Ben Jonson, Marivaux, Euripide, Tirso de Molina? La question a-t-elle au moins été posée à celles et à ceux, enseignants et élèves, qui fréquenteront les polyvalentes? L'adéquation entre béton et théâtre pourra-t-elle se faire de la même façon qu'entre vieilles pierres et théâtre?

De 1959 à 1964, le milieu théâtral québécois évolue beaucoup et rapidement, mais le répertoire classique et les étudiants du secondaire continuent d'être étroitement associés dans l'esprit de plusieurs personnes. Pendant ces mêmes années, le système scolaire québécois subit des réformes majeures qui vont nécessairement modifier en profondeur les programmes de formation, les attitudes des jeunes et des enseignants de même que l'aspect architectural des lieux de formation que sont les écoles. Mais alors que toute la société québécoise est bouleversée dans ses structures, alors que les artistes s'acheminent vers une mutation totale de

---

[25] Louis-Philippe Audet et Armand Gauthier, *le Système scolaire au Québec. Organisation et fonctionnement*, Montréal, Beauchemin, 1969.

leur pratique théâtrale, alors que le panorama des idéologies politiques va aller en s'éclatant et en se complexifiant, il semble que, malgré les hésitations des critiques de théâtre face aux «matinées classiques» et au pauvre et poussiéreux théâtre pour étudiants, l'adéquation entre les étudiants et le répertoire classique aille toujours de soi.

Les jeux sont faits

Le 29 février 1964, *Iphigénie* de Racine, dans une mise en scène de Georges Groulx, prend l'affiche au Gesù. Aucune mention n'en est faite dans *le Devoir*. Le 18 juillet 1964, Gaston Saint-Pierre publie une entrevue avec Georges Groulx. Ils ne font aucune allusion à une éventuelle Nouvelle Compagnie Théâtrale.

Le 14 novembre 1964, *le Devoir* publie une entrevue avec Françoise Graton dans la rubrique «L'Univers féminin»[26]. Le texte est accompagné des photos de Françoise Graton, Georges Groulx et Gilles Pelletier. «Les étudiants ne vont pas au théâtre» explique Françoise Graton. Quand elles y vont, les filles répondent avec plus d'enthousiasme; les gars préfèrent le sport et le cinéma. Elle parle du Théâtre du Gesù, annonce une «deuxième saison» à l'intention des institutions d'enseignement secondaire, des collèges classiques et des Écoles normales. Les buts poursuivis par ces représentations? Permettre aux adolescents de voir, et par le fait même de mieux comprendre, les classiques qu'ils étudient. Il est aussi question de préparer un nouveau public de théâtre. Le programme de la saison est choisi par «un comité formé de représentants de la CECM, de la Faculté des Arts de l'Université de Montréal, des Écoles normales et de la Fédération des Collèges». *Le Jeu de l'amour et du hasard* sera joué du 29 novembre au 13 décembre 1964, en matinée et en soirée. «Le Théâtre du Gesù ne peut rien annoncer d'autre. Il attend un octroi du MAC». Il semble donc que la Nouvelle Compagnie Théâtrale, qui s'annonce ici,

---

[26] Solange Chalvin, «Il y a deux fois plus de femmes que d'hommes au théâtre et au concert... à qui la faute?», *le Devoir*, 14 novembre 1964.

remplacera l'éphémère Théâtre du Gesù et qu'elle reprendra, en quelque sorte, les orientations que le Théâtre-Club avait entrevues.

En 1964-1965, *le Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, dans une mise en scène de Georges Groulx, connaîtra 18 représentations du 29 novembre au 13 décembre, puis *le Cid* de Corneille, mis en scène par Paul Blouin, 22 représentations en mars et avril 1965.

Le Théâtre-Club disparaît en 1964-1965, après une difficile dixième saison, un *Marchand de Venise* et un *Turcaret* accueillis tièdement. Cette compagnie avait identifié et exploré, de façon claire, de multiples voies: elle s'était illustrée par ses matinées étudiantes, ses tournées scolaires, son théâtre pour enfants, son choix d'un répertoire moderne. Y aura-t-il désormais autant de compagnies pour en remplacer une seule que d'orientations choisies par le Théâtre-Club? La Nouvelle Compagnie Théâtrale pour les matinées étudiantes, le Théâtre Populaire du Québec pour les tournées des textes classiques, le Manteau d'Arlequin 5/15 du Théâtre du Rideau Vert en théâtre pour enfants et le Théâtre du Nouveau Monde pour les textes du répertoire moderne?[27]

Est-ce que la Nouvelle Compagnie Théâtrale s'apprête à maintenir un style, une façon et un répertoire qui auraient dû progressivement prendre leur juste place, face au théâtre québécois naissant et aux oeuvres contemporaines, au lieu de s'imposer comme unique voie d'accès au théâtre? Et les étudiants du secondaire? N'auraient-ils dorénavant accès qu'à un seul mode d'initiation au théâtre? De 1959 à 1964, des décisions capitales sont prises quant aux orientations du théâtre montréalais et la

---

[27] Le Théâtre du Nouveau Monde n'exploite pas beaucoup les classiques de 1955 à 1965. Il met à l'affiche des pièces de Labiche, Guitry, Marcel Aymé, Rivemale, Strindberg, Synge, Tchekhov, Pirandello, Brecht, Guelderode, Claudel et Salacrou. En 1956, il lance un concours d'oeuvres dramatiques et joue les oeuvres des Québécois André Langevin, François Moreau, André Laurendeau, Marcel Dubé et Jacques Languirand. Voir Hélène Beauchamp [-Rank], «La Vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970: théâtres, troupes, saisons, répertoires», in *le Théâtre canadien-français*, op. cit., p. 273.

Nouvelle Compagnie Théâtrale, tout en s'institutionalisant, s'attribue la lourde responsabilité de constituer l'unique point de repère théâtral pour de nombreuses générations d'étudiants.

ÉPILOGUE

En mai 1964, les élèves du collège André Grasset jouent *Britannicus*. Jean Basile, après avoir assisté à l'une des représentations, écrit dans *le Devoir* un article qu'il intitule: «À propos du théâtre amateur - Avec Racine et *Britannicus* au collège André Grasset». Il y traite de l'école et du théâtre, et comme la capacité de réflexion esthétique peut être accrue du fait de l'expérimentation artistique, il pose la question du théâtre joué par les étudiants:

> [...] ainsi abordé par la pratique, l'art théâtral et l'art tout court devient ce qu'il doit être: non pas une chose ennuyeuse et morte, mais un objet vivant, presque un être. [...] Au niveau de l'éducation, il y a trop de choses ternes, ennuyeuses et sans vie. [...] Dès lors le résultat, même s'il n'est pas toujours probant, n'a dans le fond aucune importance. *Britannicus* saboté par des élèves de rhétorique et de Philo I? La belle affaire! On l'a vu saboté (lui ou un autre) par des comédiens qui ont vingt ans de métier. C'est au niveau de l'approche, de l'effort et de la volonté qu'on doit juger de ce qu'on nous présente. [...] Quoi qu'il en soit, et quel que soit le résultat, que vive longtemps le Racine des collèges et que les élèves qui le servent tout en sachant lui porter tout le respect auquel il a droit, soient assurés que s'il se retourne dans sa tombe, il ne doit pas trouver ça déplaisant[28].

---

[28] *Le Devoir*, 16 mai 1964.

L'émergence d'un théâtre joué spécifiquement pour des publics d'étudiants allait-elle empêcher ou au contraire stimuler la pratique du théâtre par les étudiants? Seule une analyse comparée de l'évolution du théâtre professionnel et du théâtre scolaire pourrait montrer comment ces manifestations vont s'articuler après 1964, où se situeront les points de convergence de ces pratiques et quelle fonction les milieux scolaires et théâtraux vont assumer dans les diverses conjonctures sociales, éducatives et culturelles à venir.

Christian Beaucage
Louis Bilodeau

«Michel Strogoff» de Jules Verne et Adolphe d'Ennery:

succès remporté par la pièce à Québec entre 1900 et 1910

De l'abondante production littéraire de Jules Verne, on ne retient habituellement que la somme romanesque à laquelle il a donné le titre — évocateur entre tous — des *Voyages extraordinaires*. De plus, on a souvent tendance à le considérer, avec une condescendance à peine voilée, comme un auteur pour la jeunesse. Or, c'est faire bien peu de cas de la diversité de son oeuvre et de l'intérêt, voire de la passion, qu'il a toujours suscités chez les lecteurs «adultes». Les quarante dernières années ont, à cet égard, grandement à réhabiliter l'image de Jules Verne: des critiques tels que Michel Butor, Michel Serres et Simone Vierne ont jeté sur son oeuvre un éclairage nouveau. Et pourtant, malgré l'essor des études verniennes, il n'en demeure pas moins que sa production théâtrale est, encore aujourd'hui, fort peu connue.

Car Jules Verne se lança d'abord dans la carrière de dramaturge et, à l'instar de bien des auteurs du XIXe siècle, aspirait à la gloire théâtrale, Seul ou en collaboration, il écrivit pas moins d'une quarantaine de pièces, dont 14 furent représentées de son vivant. Entre 1845 et 1890, il rédigea des comédies, des livrets d'opéras comiques, et adapta certains de ses romans pour la scène. De toutes ces oeuvres, bien peu remportèrent un réel succès, à l'exception de deux pièces, *le Tour du monde en quatre-vingts jours* et *Michel Strogoff*, qui obtinrent de grands triomphes. Il s'agit de deux adaptations de romans qu'il réalisa en collaboration avec

Adolphe d'Ennery, un des maîtres incontestés du mélodrame, après Pixerécourt. Même si les deux pièces furent représentées au Québec dès la fin du XIXe siècle, nous nous limiterons, dans le cadre de cette étude, à *Michel Strogoff*, qui représente probablement la meilleure pièce de Verne et qui illustre bien l'importance du mélodrame à Québec au tournant du siècle. Nous retracerons d'abord la genèse de l'oeuvre, puis évoquerons sa création à Paris ainsi que l'accueil qui lui fut réservé. Dans un second temps, nous suivrons le courrier du tsar dans ses pérégrinations et verrons comment, des confins de la Sibérie orientale, il parvint jusqu'à Québec.

C'est en 1876 que le roman *Michel Strogoff* (d'abord intitulé *le Courrier du Czar*) paraît d'abord en feuilleton. Comme pour la majorité des oeuvres de Verne, celle-ci est publiée dans le *Magasin d'éducation et de récréation*, périodique dirigé par l'éditeur Pierre-Jules Hetzel, qui lança Verne en 1863 avec *Cinq semaines en ballon*. Le volume est mis en vente en 1876 et son succès dépasse si bien les prévisions que l'on songe immédiatement à le porter à la scène.

Les diverses péripéties de la genèse de la pièce furent longues et assez complexes. Plusieurs directeurs de théâtre intervinrent dans les négociations et quatre salles furent, à un moment ou l'autre, envisagées pour la création: la Porte-Saint-Martin, l'Odéon, la Gaîté et finalement le Châtelet. C'est d'abord à la Porte-Saint-Martin, où avait eu lieu en 1874 la première du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, que Verne destine sa pièce. Mais ce projet avorta et Félix Duquesnel (1832-1915) — alors directeur de l'Odéon — manifesta très rapidement son intérêt et voulut à tout prix être le grand responsable de la création de *Michel Strogoff*. Le sujet de la pièce ne devait certes pas lui déplaire puisqu'il venait de monter avec grand succès les Danicheff, autre pièce russe, d'Alexandre Dumas fils et Pierre Newski. Duquesnel visait l'Exposition universelle de 1878, mais parut insatisfait du texte que lui soumit Verne et préféra monter Joseph Balsamo de Dumas fils (d'après le roman de son père). En 1878, c'est encore la Porte-Saint-Martin qui joua du Verne: d'abord une reprise du *Tour du monde*, puis la création des Enfants du capitaine Grant, autre pièce écrite avec d'Ennery. Entre-temps, Dusquesnel, sur le

point d'être évincé de l'Odéon, cherchait un nouveau théâtre pour monter *Michel Strogoff.*

C'est donc seulement en 1878, après bien des tergiversations, que Verne accepta de travailler avec d'Ennery. En effet, il n'éprouva jamais beaucoup de plaisir à collaborer avec l'auteur des *Deux orphelines* et c'est à contre-coeur qu'il se résolut, une nouvelle fois, à faire équipe avec d'Ennery. On ignore à peu près tout de la répartition des tâches, sinon que Verne rédigeait seul le synopsis de la pièce et qu'ensuite seulement commençait la véritable collaboration. Le travail avança lentement, si bien que c'est seulement en 1880 que la pièce — en 5 actes et 16 tableaux — était enfin terminée.

S'ils durent évidemment élaguer dans l'oeuvre romanesque, les deux auteurs en retinrent tout de même les principaux épisodes, tout en ménageant certains tableaux spectaculaires. Ainsi, plutôt que d'insister sur les multiples obstacles semés sur la route de Strogoff, la pièce déploie les fastes d'une réception impériale à Moscou, l'atmosphère exotique du camp tartare de Féofar-Khan ou le spectacle terrifiant de l'incendie de la ville d'Irkoutsk. De plus, la pièce exalte, jusqu'au paroxysme, les mêmes valeurs que celles du roman, soit l'amour filial et, en premier lieu, le dévouement à la patrie. C'est sans hésiter un seul instant que Strogoff accepte d'affronter les innombrables embûches que lui réservent les 5200 verstes entre Moscou et Irkoutsk: il fait son devoir «pour Dieu, pour le Czar, pour la patrie!».

Une fois la pièce écrite, il fallait songer à assurer sa création, ce que n'avait jamais perdu de vue Duquesnel: en 1880, il devint directeur associé du Châtelet, un des théâtres les plus vastes et les mieux équipés de Paris. C'est là, dans ce cadre qui seul pouvait lui convenir, que *Michel Strogoff* allait être enfin créé à la fin de l'année. Les répétitions, fort longues, nécessiteront un mois complet de relâche.

La première eut lieu le mercredi 17 novembre 1880, devant un public qui, aux dires des journalistes, était impatient de contempler les merveilles qu'on lui promettait depuis des mois. La représentation commença à 19

h 30 et se termina, selon Francis Sarcey, chroniqueur théâtral du *Temps*, à 2 heures du matin. La presse commenta abondamment cet événement.

De la distribution originelle, deux noms à retenir. Le créateur de *Michel Strogoff* était un jeune comédien du nom de Marais. Il se tailla un beau succès grâce à ce rôle qu'il marqua profondément. Parmi les autres interprètes, figurait Marie Laurent, créatrice du rôle de Maria Strogoff. Elle était sans contredit l'artiste la plus célèbre de la distribution et Barbey d'Aurevilly la préférait à Marie Dorval. Elle se spécialisa dans les emplois de mères.

La scénographie et la mise en scène , quant à elles, firent couler beaucoup d'encre. Car il s'agissait d'une «pièce à grand spectacle» et les directeurs du Châtelet n'avaient certes pas lésiné sur cet aspect du drame: 16 tableaux, plusieurs changements de décors à vue, 400 figurants et 138 danseuses composaient cette «gigantesque folie»[1]. D'ailleurs, il ne faut pas se leurrer: ce sont les effets de mise en scène plus que le texte ou le jeu des acteurs qui attiraient les spectateurs. Dans presque tous les comptes rendus de la pièce, les journalistes insistent longuement sur la richesse absolument inouïe des décors et de la mise en scène. Tous s'entendent pour dire que *Michel Strogoff* dépasse, et de loin, ce que les théâtres parisiens ont pu offrir jusque-là à leurs spectateurs. Même les critiques les plus sévères, au premier rang desquels il faut placer Sarcey, reconnaissent qu'«on a rarement offert aux yeux un spectacle plus saisissant»[2] et que les décorateurs se sont surpassés. Dans la chronique «Au jour le jour» du Temps, le journaliste, anonyme, résume bien le sentiment général:

> Il n'est pas possible à la mise en scène d'aller plus loin. Les splendeurs de ces ballets, de ces défilés de Tartares, de Tziganes,

---

[1] Edmond Stoulling, *Annales du théâtre et de la musique*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 539.

[2] Francisque Sarcey, «Chronique théâtrale», *le Temps*, 22 novembre 1880, p. 2.

> à travers une Sibérie aussi ensoleillée que l'Inde, font songer [...] aux aventures dignes des *Mille et une Nuits*[3].

De même, pour Charles Darcours, du *Journal illustré*,

> la mise en scène de cette attachante fiction recule les bornes du merveilleux. C'est une succession de tableaux d'une splendeur incomparable ou d'un réalisme terrible et qui défient toute description[4].

Pour réaliser les seize tableaux de la pièce, la direction du Châtelet avait fait appel à une équipe de scénographes, parmi les plus fameux de Paris: Nézel, Rubé, Chapron, Lavastre, Carpezat, Chéret, Robecchi et Poisson. Deux tableaux, en particulier, obtinrent des commentaires dithyrambiques: la retraite aux flambeaux du premier acte et le panorama mouvant des rives de l'Angara. De tous les tableaux, c'est celui qui clôt le premier acte qui remporta le plus grand succès. Auguste Vitu, du *Figaro*, en donna une longue description:

> Quoique placé au premier acte, dont il forme la seconde partie, ce seul tableau suffirait à appeler la foule pendant de longs mois dans la salle du Châtelet. Sous l'éclat contrastant des lanternes de couleur et de la lumière électrique, se déploie un immense ballet où figurent, dans leurs costumes originaux, les diverses nationalités du vaste empire des Czars [...]. À travers les mille entrelacements des quadrilles, dont le rythme est donné par des mélodies slaves, où la mélancolie du nord se joint à la grâce italienne, éclate un appel de trompettes et de tambours; c'est la retraite aux flambeaux qui commence, précédée par les gardavoï portant de hautes torches. Viennent ensuite les tambours aux brandebourgs d'or des grenadiers du régiment de Préobrajenski; après les tambours,, apparaissent, perchés sur leurs chevaux

---

[3] «Au jour le jour», *le Temps*, 19 novembre 1880, p. 2.
[4] Charles Darcours, «Beaux-arts et théâtres», *Journal illustré*, 28 novembre 1880.

> géants, les cuirassiers de l'Impératrice, à la cuirasse et au casque d'argent [...]. C'est le coup d'oeil le plus surprenant qu'ait jamais offert aucun théâtre; on a fait relever trois fois le rideau; et l'enthousiasme était si grand qu'il semblait devoir nuire au reste de la soirée[5].

En somme, l'aspect purement décoratif de la production sut rallier à peu près tous les suffrages. Seul Sarcey trouva à redire sur la question: pour lui, cette débauche de couleurs, de riches étoffes et de mouvements scéniques constitue

> un plaisir harassant. [...] Il est certain qu'on sort de là, les yeux perdus, aveugles, et avec un tournoiement douloureux d'images dans la tête. Trop de plaisir n'est plus du plaisir[6].

En outre, Léon Chapron (du *Gil Blas*), de même que Sarcey, voient dans *Michel Strogoff* un exemple symptomatique et poussé à l'extrême d'une tendance qu'ils jugent extrêmement fâcheuse: la soumission sans cesse croissante du texte théâtral à la mise en scène:

> Les décors et les costumes ont pris une telle importance au théâtre que le drame, si bien charpenté qu'il soit, ne semble plus être qu'un simple accessoire. L'action, alors même qu'elle est un puissant d'intérêt, est brusquement coupée par des ballets, des défilés et des calvacades. MM. Verne et d'Ennery ne sont plus que les très humbles collaborateurs de MM. Rubé et Chapron. Cette manière assez récente de comprendre l'art dramatique offre plus d'un inconvénient. Le premier , qui me dispensera d'énumérer les autres, est d'abord de tuer le drame tout net[7].

---

[5] Auguste Vitu, «Premières représentations», *le Figaro*, 18 novembre 1880, p. 3.
[6] Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 2.
[7] Léon Chapron, «Premières représentations», *Gil Blas*, 19 novembre 1880, p. 2.

Malgré ces commentaires sévères, le tout Paris se précipita au Châtelet pour admirer les fastes de *Michel Strogoff*. On joua sans interruption pendant toute une année et l'on donna 386 représentations. Par la suite, *Michel Strogoff* revient régulièrement à l'affiche jusqu'en 1939, soit 59 ans après sa création. Selon nos renseignements, l'oeuvre fut donnée en 2432 fois au Châtelet. Voilà pourquoi, lorsque les Ballets russes de Diaghilev s'y produisirent pour la première fois en 1909, la danseuse Karsavina eut l'impression de pénétrer dans le «temple de *Michel Strogoff*».

Sitôt après sa création à Paris, *Michel Strogoff* conquit de très nombreuses villes de province. Au Québec, et plus particulièrement dans la capitale, la pièce fut présentée à plusieurs reprises dans la première décennie du vingtième siècle et connut toujours un grand succès.

Ce succès s'explique d'abord par le genre auquel appartient l'oeuvre. En effet, le mélodrame trouva à Québec, dans la première décennie du XX[e] siècle, un terrain propice à son développement. Il nous semble même aujourd'hui la forme de spectacle qui contribua pour beaucoup à la naissance d'un public de théâtre à Québec[8]. Aussi, plutôt que d'interpréter le succès du mélodrame comme le triomphe d'un instrument d'hébétude ou de la culture populaire, nous proposons, au contraire, une lecture de cette pratique et de l'impact qu'elle a connu comme la maîtrise enfin accomplie de l'illusion totale. Notons que les mélodramaturges français surent véhiculer, dans une forme éminemment spectaculaire, une propagande morale, sociale et politique, capable de contrôler le plaisir des masses populaires[9]. Le caractère édifiant du mélodrame - les bons récompensés, les méchants punis - lui assura de surcroît les bonnes grâces du clergé québécois. À cet égard, la moralité de *Michel Strogoff* fut jugée irréprochable.

---

[8] C'est du moins l'hypothèse qui se trouve au coeur de la thèse de doctorat que prépare actuellement Christian Beaucage à l'Université Laval.

[9] Voir Julia Przybos, *l'Entreprise mélodramatique*, Paris, José Corti, 1987, pp. 174-187.

L'enthousiasme des spectateurs pour la pièce s'explique aussi, comme nous le verrons, par le fait qu'elle fut mise en scène et interprétée par des troupes françaises de Montréal dont les directeurs se gagnèrent rapidement la sympathie de la population locale. Les représentations de *Michel Strogoff*, au tournant du siècle, coïncidèrent presque toujours avec les tentatives des Julien Daoust, Paul Cazaneuve, Palmieri ou Léon-Alexandre Petitjean pour implanter un théâtre francophone professionnel et permanent dans la capitale.

Il suffit d'examiner la programmation des deux principaux théâtres de la ville de Québec du début du siècle, soit la salle Jacques-Cartier (emplacement de l'actuelle Bibliothèque Gabrielle-Roy) et l'Auditorium (actuel Capitol), pour constater la prédominance du mélodrame.

À cette époque, on ne peut pas encore parler de tradition théâtrale québécoise et le répertoire national était plutôt mince. Ainsi, les premières troupes de théâtre montréalaises qui voulurent monter des pièces en français durent faire appel aux oeuvres d'auteurs étrangers. On se rendit vite compte que seuls les comédies les plus anodines et surtout les mélodrames les plus moralisateurs assuraient de bonne recettes à l'entreprise théâtrale.

La succursale théâtrale, que constituait alors Québec, dut également souscrire aux choix artistiques de la métropole, au grand dam de certains «connaisseurs». Un citoyen exprimant son opinion dans le journal *le Soleil* de Québec en 1904, en avait long à dire sur «le mélodrame bien fait»:

> On appelle mélodrame, paraît-il, certains ouvrages dramatiques et populaires visant à émouvoir la foule par l'accumulation de situations violentes et de péripéties imprévues [...] Mais allons, du mélodrame tous les soirs, à l'année, en anglais et en français, avouera-t-on que c'est du fanatisme. [...] Le mélodrame français est à peu près ce qu'il y a de plus pauvre, de plus plat en fait de littérature. [...] le mélodrame passera sans laisser de biens profonds souvenirs. Au contact de genres plus propres à développer le goût, on finira par comprendre que les

> Européens n'ont pas tort de rire de nous et de notre amour effréné pour le mélo. Il est bien vrai qu'ils ont pris dix à douze siècles pour se dégager l'esprit de cette passion-là; quand même nous prendrions dix ou douze ans. En attendant, vivons d'espérance... et de crimes[10].

Cette déclaration ne parvint pas à ébranler la popularité d'un genre qui s'assura l'adhésion du public et l'indulgence du clergé. La violence du mélodrame, élément essentiel à l'effet cathartique, alerta moins l'opinion publique que les propos de certaines pièces jouées par la troupe de Sarah Bernhardt. C'est ce qu'apprit à ses dépens la Compagnie de l'Auditorium lorsque, en décembre 1905, elle osa faire venir «la Divine» malgré les condamnations du clergé. Le répertoire de Sarah Bernhardt (*Angelo de Padoue* de Hugo, *la Dame aux camélias* de Dumas fils, et sa propre version d'*Adrienne Lecouvreur*) fut en effet jugé inacceptable par l'archevêque de Québec. Si bien que le 31 décembre 1905, Monseigneur Bégin interdit aux fidèles, sous peine de leur refuser l'absolution, d'assister aux représentations théâtrales données à l'Auditorium. Le 10 janvier 1906, cette défense était levée puisque trois citoyens[11] étaient nommés censeurs des pièces françaises devant être jouées dans le plus grand théâtre de Québec. Le Québec du début du vingtième siècle n'avait rien de cette France athée et moderne, symbolisée par Sarah Bernhardt; aussi, nos hommes de théâtre durent-ils privilégier le mélodrame au détriment de tout autre genre dramatique.

D'abord intégré à notre production théâtrale grâce à son contenu hautement moral, le mélodrame devint l'un des éléments dynamiques de notre insatitution théâtrale naissante: il permit au théâtre francophone de s'implanter définitivement à Montréal comme à Québec et de lutter contre l'envahissement du théâtre américain sur nos scènes. Sa dimension

---

[10] «Propos de théâtre — Le mélodrame», *le Soleil*, 27 décembre 1904, p. 7.

[11] P.-B. Dumoulin, banquier, Ferdinand Roy, avocat, et F.-X. Drouin, bâtonnier du barreau de Québec.

spectaculaire stimula les élans créateurs des metteurs en scène et souleva l'enthousiasme des spectateurs.

Si, au début du siècle, il fut ardu pour Montréal d'assurer la survie des troupes francophones et d'instaurer une tradition théâtrale autochtone, on peut imaginer les difficultés que rencontra l'institution théâtrale québécoise. Depuis quelques décennies, Québec souhaitait ardemment posséder sa «troupe permanente française». La Compagnie lyrique et dramatique des Antilles, dirigée par Alfred Maugard, qui se produisit entre 1871 et 1877 à la salle Jacques-Cartier, constitue la première tentative d'établissement d'un théâtre francophone dans la capitale. Toutefois, c'est seulement après 1900 que tous les espoirs furent permis: la construction de l'Auditorium, en 1903, dota la haute-ville d'un des théâtres les plus prestigieux d'Amérique, tandis que la salle Jacques-Cartier (dans la basse-ville) conservait toute sa popularité. Il y eut certes d'autres lieux consacrés au théâtre, mais la coexistence de ces deux grandes salles témoigne du dynamisme de l'activité théâtrale à Québec. Cependant la capitale ne possédait pas de compagnie théâtrale professionnelle et dut donc intéresser à sa cause les artistes de la métropole. Séduits par l'invitation, ou déchus de leur fonction à Montréal, certains chefs de troupe s'installèrent dans la ville pour tenter d'établir une troupe francophone permanente.

Qu'il s'agisse de Julien Daoust ou de Paul Cazaneuve, les directeurs ne vinrent pas à Québec pour créer de nouvelles productions: les pièces présentées dans les théâtres québécois avaient auparavant été applaudies à Montréal. Les troupes montréalaises qui s'installèrent temporairement à Québec présentèrent donc plusieurs mélodrames... toujours les mêmes.

Les premières représentations que nous ayons relevées de *Michel Strogoff* se donnent en septembre 1899 à la salle Jacques-Cartier (nommée alors Théâtre de la Gaieté) par une troupe montréalaise de passage dirigée par Julien Daoust. La pièce reçoit un accueil très favorable des quotidiens, qui insistent surtout sur sa valeur morale:

> Nous avons assisté hier soir à la première représentation de *Michel Strogoff*. Cette représentation s'est terminée au milieu des

> applaudissements frénétiques du public. [...] Nous ne saurions trop encourager nos lecteurs à patroniser le théâtre de la Gaieté, qui cette fois ne nous donne que des ouvrages sains et moraux où peuvent assister sans crainte toutes les familles[12].

Ou encore:

> Le spectacle est d'une moralité à toute épreuve, la pièce contient de grandes leçons et ne peut qu'exciter les masses à suivre le chemin de la vertu...[13]

Le 3 septembre 1904, Paul Cazeneuve quitte le théâtre National de Montréal et vient s'installer avec sa troupe à l'Auditorium. Il reprend se grands succès montréalais, tels *les Trois Mousquetaires*, *Faust*, *les Deux Orphelines* et *Michel Strogoff*, qu'il avait montés en janvier et novembre 1901. Encore une fois, le choix de l'oeuvre de Verne et d'Ennery est jugé très pertinent par la presse, qui lui trouve valeur d'actualité:

> Au moment où la guerre russo-japonaise menace de détruire le système d'équilibre européen, la direction de l'Auditorium ne pouvait mettre à l'affiche une pièce qui eût plus d'à-propos que *Michel Strogoff*. Nous félicitons M. Paul Cazeneuve d'avoir fait un pareil choix pour inaugurer l'an de grâce 1905[14].

Mais ce succès s'avère insuffisant car les spectateurs manquent quelquefois à l'appel. Après moins d'un an, soit en mars 1905, la troupe doit plier bagages et retourner au Théâtre Français de Montréal.

---

[12] «*Michel Strogoff* au Théâtre de la Gaieté. Immense succès», *le Soleil*, 12 septembre 1899, p. 8.

[13] «Théâtre de la Gaieté», *le Soleil*, 15 septembre 1899, p. 2.

[14] «Chronique de théâtre. Michel Strogoff à l'affiche», *le Soleil*, 31 décembre 1904, p. 6.

De passage à l'Auditorium de janvier à avril 1906, la Compagnie française Stock ou «Compagnie permanente de théâtre français» interprète elle aussi *Michel Strogoff*. Dirigée par le comédien Hauterive, et comptant parmi ses vedettes Léon-Alexandre Petitjean, la compagnie montréalaise fait renaître l'espoir de l'implantation d'une troupe francophone à Québec. À cette occasion, l'Événement va même jusqu'à prétendre que «Montréal ne pourra plus lutter. Nous aurons la meilleure troupe française au Canada»[15]. Or, la compagnie Stock quitte bien vite la capitale, la laissant dépourvue face à sa «concurrente».

Québec revoit encore *Michel Strogoff* à la salle Jacques-Cartier (rebaptisée Théâtre Populaire) en juin 1907 et en juin 1908. En 1907, des vedettes du Théâtre National de Montréal, Palmieri, Elzéar Hamel et Eugénie Verteuil, assurent une nouvelle fois le succès de la pièce. En 1908, enfin, c'est au tour du Théâtre Populaire, dont Julien Daoust est devenu le directeur artistique, de présenter l'oeuvre. Il ne fut plus question dans les annonces et comptes rendus de la pièce que de la brillante mise en scène du spectacle.

> La semaine prochaine, on donnera à notre théâtre français le célèbre drame à sensation *Michel Strogoff* [...]. La pièce sera montée avec un grand luxe de décors et de costumes. Les amateurs de pièces à grand spectacle ne doivent pas manquer ce superbe drame[16].

«La mise en scène, réglée par M. Julien Daoust, est absolument merveilleuse, les costumes très riches. Ne manquons pas cette belle pièce»[17]. Malgré un discours critique encore peu articulé, le véritable impact de la représentation de *Michel Strogoff* à Québec et,

---

[15] «À l'Auditorium», *l'Événement*, 26 février 1906, p. 2.

[16] Anonyme, «Michel Strogoff», *l'Événement*, 4 juin 1908, p. 6.

[17] Anonyme, «Un gros succès: *Michel Strogoff* au Populaire», *l'Événement*, 10 juin 1908, p. 6.

probablement, son réel succès résident dans ce regard que, finalement, on lui porta.

En l'espace de dix ans, *Michel Strogoff* connut à Québec une trentaine de représentations. L'oeuvre de Verne et d'Ennery ne brille guère par son originalité et ne révolutionna certes pas l'histoire du théâtre, mais elle représente un bon exemple du répertoire de toute une époque et illustre bien les goûts d'un public nombreux qui ne savait pas encore prendre de recul par rapport au jeu théâtral. Les mélodrames, et principalement ceux de d'Ennery, jouirent toujours de la faveur des spectateurs de Québec et seul le théâtre religieux de Julien Daoust parvint à les surclasser. Le mélodrame rassembla tous les publics et on peut affirmer qu'il contribua largement à l'éclosion de l'activité théâtrale francophone à Québec. Mais traiter ici du pouvoir de séduction du genre, de l'engouement d'un public enfin comblé et mesurer le succès au nombre de spectateurs et représentations est-il suffisant pour nous autoriser à considérer le mélodrame (et les variétés, avec lesquelles il tenait le haut du pavé), comme la véritable réussite de l'activité théâtrale au tournant du siècle?

Michael J. Sidnell

Mode narratif et mode dramatique:

réflexions à partir de la pièce «le Chien» de Jean-Marc Dalpé[1]

L'un des procédés rhétoriques les plus courants dans les poèmes, romans et autres genres de fiction littéraire consiste à simuler la présence de l'auteur chez le lecteur, ou encore — dans ce qui peut être un vestige de la récitation épique — du conteur chez l'auditeur; la simulation étant en somme une représentation. Dans cette perspective, l'écriture cherche des moyens de compenser son silence et l'absence matérielle des choses, des lieux et des personnes qu'elle doit, par ailleurs, représenter. Mais ce n'est que tout récemment que la théorie littéraire a cherché à faire valoir ce caractère performatif de l'écrit comme étant réel, et non simplement figuratif ou illusoire. Ce projet a bien sûr nécessité l'appropriation de tout un éventail de termes strictement réservés jusque-là aux arts du spectacle, particulièrement au théâtre, y compris le mot «jeu» lui-même. C'est maintenant devenu un lieu commun de la théorie littéraire ou peut-être une de ces erreurs enracinées qui servent presque aussi bien que la vérité, que, ainsi que l'écrit Mary Maclean dans son essai *Narrative as Performance*: «Dans l'écriture de fiction, le texte interpelle directement son lecteur, de sorte que chaque lecture donne lieu à une espèce de représentation individuelle dans laquelle texte et lecteur interagissent l'un avec l'autre (Smith, 1978: 5-7). Ici, le texte doit, pour ainsi dire, représenter — et être représenté [...]. L'autoréflexivité qui caractérise de plus en plus

---

[1] Cet article est une version étoffée et remaniée d'un premier texte lu lors du congrès de 1990 de l'Association for Canadian Theatre History / Association d'histoire du théâtre au Canada.

le texte écrit peut être perçue comme fournissant [...la] direction de représentation d'un *metteur en scène* [sic]»[2].

Le conflit des formes

Alors que le narratif littéraire affirme son caractère performatif, la représentation théâtrale devient de plus en plus narrative. Cette dernière évolution, ses significations et les contraintes qu'elle a exercées au niveau de la forme m'ont quelque peu préoccupé lorsque j'ai pour la première fois vu la pièce *le Chien* de Jean-Marc Dalpé. J'ai été fortement impressionné par la façon dont la puissance évocatrice de cette pièce — sur les plans du thème et de la représentation — était rehaussée par son caractère narratif, tant en ce qui concerne l'écriture de Dalpé que la mise en scène de Brigitte Haentjens, de même que par la façon dont le dramaturge et la metteure en scène ont montré le conflit entre les structures dramatique et narrative.

Le Chien offre le spectacle d'une famille qui a traîné son existence sur fond de privation et de dépravation, dans la désolation matérielle, culturelle et spirituelle d'un hameau du nord de l'Ontario. La connaissance qu'a Dalpé de cette matière, dans une large mesure non légendaire et non rapportée, pourrait être du même ordre d'importance, comme découverte, que celle d'Aran par Synge. Mais la vision qu'il en a est tellement plus sombre qu'il doit avoir été tentant pour Dalpé, comme il l'a sans doute été pour la metteure en scène, d'utiliser l'enfer comme une métaphore dominante, interprétative — d'utiliser ce dépotoir métaphorique d'une grande commodité comme site d'entreposage des déchets psychiques contaminés que nous ne voulons pas voir stocker dans notre arrière-cour. En lieu et place, cependant, Dalpé a campé le chien incontestablement peu métaphysique du titre en une figure expressive — une créature jappeuse, malveillante, exaspérée comme son maître mais différente de ce dernier,

---

[2] Marie Maclean, *Narrative as Performance: the Baudelairean Experiment*, Londres, 1988, p. 10.

ainsi qu'il est dit, en ce qu'elle mérite d'être achevée[3]. Il semble tout droit sorti, ce chien métonymique, d'une collection de poèmes antérieurs de Dalpé: «Aujourd'hui,/ plus souvent qu'hier,/ les murs de nos villages/ hurlent comme des chiens blessés»[4].

Dalpé élargit et modifie la représentation collective de notre conglomérat national en y apportant sa contribution, avec une spécificité intensément franco-ontarienne, des images décapantes d'un mode d'existence contemporain et brutal, de gens capables d'entrevoir les possibilités d'une vie humaine mais incapables de surmonter des conditions et une expérience abominables. Ce n'est toutefois pas de ces dimensions poétiques et thématiques que je vais traiter ici, mais ainsi que je l'ai indiqué, de ses caractéristiques plus formelles et de ce qu'*elles* signifient. Ma démarche consistera à présenter brièvement la pièce dans cette perspective, puis, après quelques observations générales sur le narratif et le dramatique — observations accompagnées d'allusions rapides à l'histoire de ces concepts —, je reviendrai à la pièce de Dalpé.

Le décor où se déroule la pièce *le Chien* est un espace malpropre ceinturant une maison mobile, dont on aperçoit uniquement l'embrasure de la porte. L'action principale, ainsi que la qualifie Dalpé[5], c'est la rencontre entre Jay, qui a quitté la maison il y a sept ans, et son père, la quête de Jay étant d'essayer de comprendre, en échangeant avec lui, ce père coupable sur lui et sur les deux femmes de la famille de brutalité et de violence sexuelle. C'est donc Jay qui est à la fois instigateur et sujet de cette action dramatique, qui se déroule au présent, comme c'est l'habitude au théâtre, et qui se poursuit tout au long de la pièce. Mais les trois autres membres de la famille, apparaissant dans le même espace *scénique* — mais non dans le même espace *fictif*, ni dans le même temps que Jay et le père —, ont leur propre histoire à raconter. Ces histoires pourraient être combinées en une histoire plus complète, mais ainsi que je l'indiquerai

---

[3] Jean-Marc Dalpé, *le Chien*, Sudbury, 1987, pp. 49 et 54.
[4] Jean-Marc Dalpé, *les Murs de nos villages*, Sudbury, 1980, p. 12.
[5] Jean-Marc Dalpé, *op. cit.*, 1987, p. 6.

plus loin, Dalpé refuse le confort d'une telle vue d'ensemble ou «super narration», qui amènerait nécessairement une subordination des narrations qui la constituent.

Trois caractéristiques narratives

Je distingue trois principales caractéristiques dans la forme narrative de la pièce *le Chien*. La première, c'est que les personnages fictivement absents, le grand-père, la mère et Céline, la soeur adoptive de Jay, apparaissent, parlent et réagissent aux autres événements sur la scène sans que l'auteur ait recours à des changements de scène ou de temps, à des retours en arrière, à une mémoire adaptée pour la scène ou à quelque semblable procédé. (Le terme utilisé pour signaler ces «aiguillages» narratifs, comme dans les textes de Michel Tremblay, est le «temps», un terme relativement récent en matière d'indication scénique.) Céline, à sa première apparition, est quelque part ailleurs, dans un autre temps, lisant à voix haute la lettre qu'elle est en train d'écrire ou, peut-être, étant donné que l'action n'est pas mimée, qu'elle a déja écrite. Dans le présent imaginaire, le grand-père a été enterré ce même jour, mais il n'y a rien de fantômatique dans son aspect, pas de vers plein les yeux ou de neige carbonique, pas de linceul ou de régression à son vieux costume de temps de guerre. Il ne sort pas de quelque escapade aux enfers se poursuivant jusqu'au premier chant du coq, ou autre allégorie du genre. Comme nos propres grands-pères disparus, son statut réel est de s'intégrer à une histoire — encore que, à la différence de ces derniers, il soit aussi le raconteur d'une histoire.

La conversation liminaire du grand-père avec Jay est on ne peut plus ordinaire, bien que tous deux admettent, assez joyeusement d'ailleurs, le fait que le grand-père soit décédé. Ce n'est pas que l'interprétation soit marquée au coin de l'aliénation, loin de là, cela tient plutôt au fait que la rencontre a été narrée de telle sorte que le passé n'est pas subordonné à la situation présente, comme c'est l'habitude au théâtre, dans les narrations dramatiques, en politique et dans la vie de tous les jours. Dalpé recourt sans effort à une forme de narration plus pure qui, à l'instar du purgatoire, jongle sans concession avec les tranches de temps. De ces dernières,

la plus lointaine, chronologiquement, est celle de la Grande Guerre, au cours de laquelle le jeune homme de dix-sept ans qu'était alors le grand-père se vit brusquement arracher des soins de sa mère pour faire face à l'horreur des tranchées. De la façon dont la raconte Dalpé, cette histoire (répétée) n'est pas tout simplement un antécédent ou une cause, elle est le récit d'une expérience indéracinablement et chevillée à son épouvantable for intérieur.

La deuxième caractéristique principale du genre narratif de Dalpé est une sorte de démocratie actantielle parmi les personnages. J'ai fait référence à trois des cinq personnages comme étant le père, le grand-père et la mère, ainsi que le fait Dalpé. Ces titres familiaux prennent en compte le point de vue du fils Jay. Mais des grammaires narratives incompatibles s'opposent en fait à une telle subordination des autres rôles joués à celui de Jay. Chacun des personnages devient à tour de rôle le sujet d'une narration dans laquelle les autres exercent des fonctions objectives. Il n'y a pas contradiction dans les narrations, mais il y a entre elles une sorte de contestation à laquelle nous a bien habitués plus d'une sorte de discours, dans lesquels la prétention non seulement à la *possession* de la vérité, mais à la *recherche* déclarée de celle-ci est devenue suspecte. Ces discours se caractérisent par une rivalité très reserrée de ce qui vise à y attirer l'attention et par le fait de privilégier certains récits ou certaines versions à l'opposition, les uns aux autres, de faits, d'opinions ou de dogmes. Dans la pièce *le Chien*, comme dans la vie (et dans cet article), c'est en partie du choc des narrations que jaillit le dramatique.

Bien que Céline soit d'une ascendance différente de celle des autres membres de la famille (elle est racialement distincte), les titres familiaux pourraient être (éventuellement) considérés comme une remise en cause de son point de vue aussi bien que de celui de Jay — ils sont remis en cause, au début, quoique d'une manière très ambivalente, mais absolument pas à la fin. S'adressant à Jay précédemment dans la pièce, elle fait référence à *sa* mère qu'elle distingue ainsi de *leur* mère; mais la différence radicale entre *sa* véritable histoire et l'histoire de la famille mise en cause par les titres familiaux, est définie dans le fait que le père l'a violée. L'une des questions centrales de la pièce est l'émergence de l'histoire de Céline, dans laquelle son rôle actantiel est celui du sujet, non celui de l'objet et de la

simple victime, comme sa mère l'a été dans le bref et pathétique compte rendu *la* concernant.

La troisième importante caractéristique du genre narratif de Dalpé a déjà été mentionnée. Elle tient au fait qu'il y a conflit non seulement entre les narrations, mais entre *ces dernières* et l'action dramatique enchâssée dans les contextes. Céline, le grand-père et la mère existent dans d'autres temps et lieux, non dans l'esprit de Jay et du père. Tous trois font leur entrée avant le père et occupent la scène qui représente sa maison et qui est le lieu de la dramatique rencontre entre le père et le fils. Pour les trois personnages fictivement absents, la scène tient lieu d'espace narratif abstrait, et cette fonction le dispute à la fonction représentative. Dans la production, l'accent a été mis sur le conflit par une série de transgressions[6] déictiques, étant donné que les personnages réagissaient à des mots ou à des actions dont ils ne pouvaient pas être témoins dans l'immédiat fictionnel. Dans le procédé théâtral, il est apparu clairement que l'«action principale», à savoir la quête de Jay, fait intervenir des hypothèses narratives à la fois partielles et inadéquates. Mais le principal expédient structurel à faire voir que «l'action principale» est basée insuffisamment sur l'une des nombreuses structures narratives possibles, et pas la plus importante encore, c'est d'avoir interpolé l'histoire de Céline qui déloge la quête de Jay comme pivot de la pièce. Si Gertrude, à la fin de *Hamlet*, avait raconté l'histoire de ses deux mariages, il y aurait eu semblable revirement, formellement perturbateur par rapport au drame complexe dans lequel son fils occupe avec insistance la position du sujet.

Privilège narratif ou essence dramatique?

Le discours narratif est actuellement privilégié, semble-t-il, en partie pour des raisons selon lesquelles Platon le considérait moins préjudiciable

---

[6] De telles transgressions de la logique dramaturgique sont devenues monnaie courante. On peut en trouver des exemples dans les pièces *Doc* de Sharon Pollock et *le Vrai Monde?* de Michel Tremblay.

que le discours dramatique: la diegesis (narration), à son avis, est plus louable et acceptable parce qu'elle révèle la source d'où elle émane, à savoir le poète ou le rhapsode, tandis que la *mimésis* (représentation) est trompeuse, à cause des personnifications qu'elle implique (*la République* 111, 391 à la fin). Cette séparation agréablement nette de deux modes de discours *verbal*, en termes de genre et de valeur, a été, et jusqu'à un certain degré, demeure passablement agissante. Mais les disciples de Platon sont venus compliquer la question en regroupant théâtre épique, tragédie, comédie, écriture poétique, récital poétique dans la même catégorie que les arts non verbaux comme la danse et la sculpture, ces derniers étant tous des modes d'imitation, qu'il avait nommés *mimesis* (*la Poétique*, 1447a). D'une façon plutôt déroutante, Aristote (*la Poétique*, 1460a) a lui aussi utilisé le terme *mimesis* dans le sens platonicien plus restreint du discours direct ou dialogue, et le proclamait comme étant *le* mode poétique par essence, non seulement au théâtre mais dans le genre épique également[7]. En d'autres termes, Aristote, contrairement à Platon, a trouvé la forme dramatique de la tragédie supérieure à celle qu'on trouve dans l'épique parce que la personnification théâtrale s'y fait sans intermédiaire, sans source subjective.

C'est sur cette base incertaine que les experts de la Renaissance entamèrent leurs disputes acerbes sur la nature du théâtre. S'agit-il d'une forme essentiellement verbale ou d'une forme représentative qui use du langage des choses autant que des paroles?[8] Certains types d'action

---

[7] Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Londres, 1986, p. 126.

[8] Scaliger (Julius Caesar, *Poetices Libri Septem*, 1561, Livre VII, chapitre 2, réimpression datant de 1964 de l'édition de Lyon de 1561 avec introduction de August Buck, Stuttgart et Bad Cannstatt) était un tenant de la première opinion et contestait fortement l'idée aristotélicienne d'une *mimesis* fondamentalement pré-verbale; Castelvetro (Andrew Bongiorno, *Castelvetro on the Art of Poetry: an Abridged Translation of Lodovico Castelvetro's Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta*, New York, 1984, p. 71) souligne l'insuffisance de l'ancienne dichotomie entre *diegesis* et *mimesis* du fait qu'elle ne reconnaît pas la possibilité de représenter les mots et les choses au moyen d'un langage des *choses* aussi bien que des paroles.

peuvent-ils ou doivent-ils être narrés et d'autre joués? Des mots résonnants peuvent-ils à bon droit être utilisés pour créer des scènes épiques ou quelques vieilles épées rouillées peuvent-elles servir aussi adéquatement comme accessoires métonymiques?[9] De longues périodes de temps fictif et de vastes scènes, que le narratif peut circonscrire, sont-elles par définition peu dramatiques, et partant, plus ou moins théâtrales? Ou est-il possible de trouver un accommodement pour le recours à la division de la pièce en actes et dans d'autres expédients structuraux?[10]

Dans l'évolution qui suivit sur les plans théorique et pratique, le mode dramatique est devenu un tourbillon dans lequel le mode narratif a été englouti, produisant au plan de l'action un type de dramaturgie dont la forme la plus achevée pourrait être la poésie française, les grandes intrigues espagnoles, les *playhouses* anglais ou les pièces allemandes spécifiquement destinées à la lecture. Tant dans le genre fictionnel et lyrique que dans le théâtre, s'est affirmée du dix-neuvième au vingtième siècle la tendance à privilégier progressivement l'action dramatique, à un point tel qu'on en vint parfois à supprimer carrément le mode narratif — comme dans les cas spécifiques mais très significatifs du roman épistolaire, du monologue dramatique et du poème lyrique dramatique.

Le théâtre épique et les revenants

---

[9] Les allusions ici font référence particulièrement au choeur dans *Henry V* de Shakespeare et au «Prologue» de la version 1616 de *Every Man in his Humour* de Ben Johnson, mais le sujet a été largement discuté.

[10] Dans son ouvrage *Defence of Poetry*, Sir Philip Sidney adopte le point de vue négatif mais Lope de Vega, dans *New Art of Making Plays*, adopte le point de vue opposé «considérant que la maussaderie de l'Espagnol assis ne sera pas dissipée si on ne lui fait en deux heures au plus une représentation de tout ce qui se passe entre la Genèse et le jour du Jugement dernier, je soutiens que, si quelqu'un a du plaisir à donner ici, le meilleur moyen de le faire est de recourir à ce qui fonctionne le mieux».

Lorsque Brecht entreprit de renverser le rapport jusque-là établi entre les modes narratif et dramatique, au théâtre, il adopte plutôt bizarrement le terme archaïque «épique» et dans un esprit plutôt scholastique, mais non sans exactitude: il s'en rapportait à Aristote pour ce qui est de l'idée du dramatique[11]. Sur le plan idéologique, l'utilité du recours brechtien au narratif dans le théâtre est expliquée de façon suffisamment claire, bien que Brecht ne se soit guère attardé à établir un fondement plus théorique à une telle praxis. Cela relève de l'attrait qu'exercent sur la forme dramatique le paradigme, le synchronisme et la prétention à l'objectivité; par opposition à un mode narratif nécessairement syntagmatique, diachronique et subjectif. Ces structures, à ce que je crois, ont leur propre signification implicite, et l'un des signes révélateurs à cet égard est l'intéressante propension raisonneuse[12] de la forme dramatique à faire intervenir des personnages de disparus sous une forme quelconque de revenants, bien ancrés dans le présent, parfois sous forme de vestiges dans l'esprit des vivants[13]. La forme narrative ne requiert pas _ et ne peut que difficilement atteindre à _ un tel degré de présence. Lorsqu'on fait intervenir les disparus sur la scène plutôt que sur papier, la distinction entre les formes dramatique et narrative est très frappante. On peut en juger en comparant les *Fantômes* d'Ibsen, plus dramatiques que le *Our Town* de Wilder qui est plus narratif, ou le *Doc* de Pollock (dans lequel la situation de Bob est similaire à celle du grand-père du *Chien*), à la pièce plutôt dramatique de Stratton intitulée *Rexy*. *Rexy* est d'ailleurs un cas spécial, étant donné que Mackenzie King était lui-même, comme tous les spirites, une sorte d'auteur dramatique si l'on peut dire.

---

[11] John Willett et al., *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, New York, Hill & Wang, 1964, p.70.

[12] Comme dans *la Dramaturgie de Hambourg* de Lessing, n° 11, où ce dernier réfute comme étant spécieux l'argument de Voltaire concernant les fantômes au théâtre.

[13] L'un des plus impressionnants «fantômes» à avoir ces derniers temps hanté les scènes canadiennes a été le *Avro Arroe* présenté en version modifiée à l'occasion de la production, par la Canadian Stage Company, de la pièce de Clinton Bomphray.

Autre adepte du spiritisme, le poète Yeats trouva une ersatz de religion dans les contes populaires, qu'il colligeait évidemment et prisait hautement, mais il tenait la forme narrative elle-même pour une concession aux limites de la capacité humaine à percevoir la réalité: «un homme qui prêche dans le désert, une Salomé en train de danser [...] c'est un acte d'éternité; mais nos façons de comprendre s'inscrivent dans la temporalité et nous permettent tout au plus de saisir une bribe à la fois»[14]. La notion symboliste de Yeats voulant qu'une illusion de temporalité nous voile un «acte d'éternité» est en complet désaccord avec certaines hypothèses couramment admises de la narratologie contemporaine, selon lesquelles le temps est un élément constitutif d'une réalité inscrite dans un processus qui n'a pas de fin et voulant que, en racontant des histoires, nous ne fassions pas que passer le temps, mais essayions de justifier ou d'établir les structures sociales. En d'autres termes, la forme narrative, par opposition à la forme dramatique, ne *présente pas les actions comme l'essence*, mais elle échafaude des significations provisoires.

La narrativité féministe

C'est d'ailleurs ce que fait remarquer très concrètement Susan Knuston dans une de ses contributions à une «narratologie féministe» en représentant Clytemnestre dans un rôle actantiel différent de celui qui nous est familier:

> Comme Oedipe, [Clytemnestre] s'inscrit dans une *praxis* tragique: la sienne débute sur la décision qu'elle arrête de venger sa fille, et se termine avec l'instauration du régime patriarcal.
>
> Son histoire est une tragédie féministe paradigmatique, mais qui eut tôt fait d'être réécrite, avec Oreste comme sujet de l'intrigue. Ainsi donc, les mêmes événements peuvent être agencés et combinés

---

[14] W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, New York, 1968, p. 807.

pour donner lieu à différentes intrigues, différentes histoires, et un tel réarrangement est une action à caractère social[15].

Je cite Knuston en partie parce qu'elle établit clairement le rapport entre l'histoire, la fable (ou l'intrigue) et la tragédie. Sa Clytemnestre devient le *sujet* de la fable, qui est ainsi transformée en une «version féministe moderne» de l'histoire. La forme et la signification de la tragédie sont clairement tributaires de la version de l'histoire, et la version de l'histoire à son tour est tributaire de la façon dont est agencée la structure de l'intrigue, qui devient le sujet de sa grammaire narrative, et partant du point où elle commence et se termine[16].

Knuston jette aussi un peu plus de lumière sur ce que je tiens pour le phénomène observable d'auteurs féminins spécialement attirés par la forme narrative. *La vie singulière d'Alfred Nobbs*[17] de Simone Benmussa en est un exemple délibéré et fréquemment cité. Dans le répertoire canadien, c'est la pièce *My Memories of You* de Wendy Lill, d'après une biographie d'Elizabeth Smart, qui vient à l'esprit; et la pièce *Moo* de Sally Clark qui eut pour point de départ les histoires de sa grand-mère et qui, d'une façon frappante, passe outre à la sempiternelle objection dramatique à la représentation d'un personnage dont le vieillissement s'étale sur de nombreuses années. Dans ce genre de pièces, en lieu et place des «hommes en action» du modèle aristotélicien, nous avons des femmes qui relatent des histoires, le fait de narrer étant devenu pour elles un mode d'action particulièrement significatif.

Il ne manque pas de pièces non féministes à caractère fortement narratif. On pourrait citer *The Collected Works of Billy the Kid* de

---

[15] Susan Knutson, «For Feminist Narratology», *Tessera: Toward Feminist Narratology / Vers une narratologie féministe*, 7, automne/Fall 1989, p. 12 (Downsview, Ontario).

[16] Étant donné le côté embarrassant du meurtre de Clytemnestre dans la première pièce de *l'Orestie*, on pourrait vraisemblablement s'en tirer en faisant commencer la dramatisation un peu plus tôt dans l'histoire, pour la clore peu après sa mort.

[17] Paris, 1977.

Michael Ondaatje, *October* de John Murrell, et particulièrement *Potestad*, du dramaturge argentin Eduardo Pavlovsky, dans lesquelles la forme narrative a un caractère contraignant. Mais, comme le pense et le déclare Antonine Maillet, il peut y avoir quelque chose de particulièrement féminin dans la narration en tant qu'acte performatif, un quelque chose sur lequel aurait sauté le féminisme. Quoi qu'il en soit, on constate dans la pièce *le Chien* que le discours narratif d'une femme arrive à oblitérer le discours dramatique masculin.

Mais avant de conclure en revenant à la pièce *le Chien*, j'aimerais ajouter deux brefs exemples d'incursion du discours narratif dans le théâtre. Le premier est le récit que fait Alec McCowen de l'«Évangile selon saint Marc»[18], qui fut interprété pour la première fois à Toronto en avril 1979, au terme de sa très longue tournée en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Je me souviens du temps qu'a mis l'auditoire à se réchauffer, et de l'intensité avec laquelle ce dernier a finalement réagi à la narration peu dramatique et théâtralisée de McCowen. Dans l'un de ses livres, McCowen évoque la longue période d'expérimentation qu'il consacra à la recherche de méthodes appropriées pour présenter une oeuvre qui se prêtait à une prestation théâtrale mais qui n'avait rien de commun avec une pièce de théâtre. Il s'essaya d'abord à la personnification et à l'interprétation, plutôt qu'à la simple narration sur laquelle il devait finalement se rabattre, et à toutes sortes de dramatisations. Mais de toutes les possibilités dramatiques qu'il ait tentées, aucune n'a eu de portée aussi considérable que la suggestion reçue d'un ecclésiastique «m'invitant à tamiser les éclairages au moment où je disais «les ténèbres couvrirent la terre jusqu'à la neuvième heure» et à les raviver au moment de la résurrection»[19]. La signification de l'effet de lumière proposé semblerait être de conférer à ces événements un caractère de présence et d'éternité. Ce genre expressif d'éclairage, j'ai remarqué qu'on l'utilise parfois dans l'un des lieux les plus négligés du théâtre populaire sérieux — les

---

[18] Alec McCowen, *Personal Mark: An Actor's Proclamation of St. Mark's Gospel*, New York, 1985.

[19] Alec McCowen, *Double Bill*, Londres, 1980, p. 171.

établissements de pompes funèbres, qui semblent avoir adopté quelques-unes des pratiques et significations d'ordre dramatique les moins subtiles, notamment l'utilisation d'un rideau pour dissimuler ou révéler la présence du protagoniste défunt[20].

Si la présentation de McCowen est un exemple de la forme la plus simple — mais sûrement pas la moins difficile — de la narration théâtrale, la production par The Royal Shakespeare Company (RSC) en 1980 de *Nicholas Nickleby* pourrait être citée comme l'un des plus complexes. Malgré l'adaptation pour la scène, le recours à une distribution considérable, à des costumes et à des effets hautement théâtraux, et à une dramatisation poussée, la production demeure fondamentalement à caractère narratif, et marque ainsi un écart par rapport à nombre d'adaptations antérieures pour la scène d'oeuvres de Dickens. Comme le fait remarquer l'assistant metteur en scène Leon Rubin:

> La plupart des adaptations pour la scène, la télévision ou le cinéma présentent les personnages, mais en raison de la longueur et d'une focalisation sur l'aspect dramatique, elles simplifient les intrigues. Plus important encore, elles ne tiennent pas compte des mots-charnières entre les péripéties ou épisodes; entre d'une part les sections narratives et descriptives, et les moments d'intrusion où l'auteur glisse ses propres commentaires, d'autre part. Ces passages sont pourtant quintessenciels à l'oeuvre de Dickens. [Ainsi donc] ce sont les trous, les hiatus entre personnage et péripétie qu'il nous [est apparu] que nous devions explorer dans notre quête de dramatisation d'un roman pris dans son intégralité[21].

Cette idée d'éléments narratifs, descriptifs et explicatifs de l'auteur, qui sont la quintessence même de Dickens et qui doivent être conservés,

---

[20] Dans son commentaire *Personal Mark*, la façon dont M[r] Cowen aborde l'histoire met également en évidence l'historicité et l'humanité du Christ.

[21] Leon Rubin, *The Nicholas Nickleby Story: the Making of the Historic Royal Shakespeare Company Production*, Londres, 1981, p. 26.

a été prise en compte dans la production, les scènes dramatiques étant intercalées à l'intérieur d'une narration empruntant des formes diverses. À certains moments, les personnages se racontaient à la troisième personne, à d'autres moments, la narration faisait l'objet d'une répartition entre les divers membres de la compagnie, les passages étant attribués sans égard particulier à tel ou tel personnage. Les «boys» du groupe du *Dotheboys Hall* s'identifiaient au style martial qui a produit un puissant effet de distanciation. En général, les méthodes avaient beaucoup en commun avec le soi-disant «théâtre épique», d'où elles tirent effectivement leur origine, particulièrement en ce que, dans le cas de *Nicholas Nickelby* comme dans celui de *Saint Mark* de McCowen, l'occasion liée au fait de raconter l'histoire demeurait la base de la représentation.

Le discours narratif dans une pièce comme *le Chien*, ainsi que je l'ai indiqué, se distingue du théâtre épique à cet égard. Dans cette pièce, comme dans la plupart des autres pièces à caractère narratif que j'ai citées, les récits jaillissent des personnages, qui sont joués avec empathie, et non d'une façon qui leur serait dictée de l'extérieur. Une autre des caractéristiques de la pièce de Dalpé que j'ai soulignée — qu'elle a d'ailleurs en commun avec *la Vie singulière d'Alfred Nobbs* — et qui la distingue du théâtre épique, c'est le *choc* des modes narratif et dramatique[22], au sujet duquel j'ajouterais quelques ultimes observations.

Tout au long de la pièce, l'action principale est presque détournée de son cours par les histoires du grand-père et de la mère, que cette action ne peut intégrer et qu'elle peut à peine souffrir. Et à la toute fin, c'est la quête de Jay qui échoue. Son questionnement, au sujet de son rapport à son père, et sa tentative de faire jaillir une étincelle d'amour entre eux — les motifs qui sous-tendent l'action dramatique — sont brusquement sapés par la terrible histoire de Céline, qui est une version — mais *sa propre* version — de celle que le père a essayé de dire, sans pouvoir y parvenir. Tout ce que Jay a pu en tirer, c'est le récit de la mort en couches de la mère de Céline, qui était aussi sa soeur et une simple fille. Lorsque cette pathétique histoire est reprise et poursuivie par Céline, dans les deux sens,

---

[22] Dans le théâtre épique, les épisodes tendent à illustrer le discours narratif.

comme étant *sa propre* histoire, le drame de la rencontre de Jay et du père est complètement oblitéré par un discours narratif qui, *lui*, est accessoire, mais qui est à la fois plus central dans l'ensemble narratif et d'une plus grande portée. Ainsi donc Jay, qui est apparu tout au long de la pièce comme le protagoniste dramatique, est évincé de son rôle actantiel et relégué à un rôle secondaire sur le plan narratif. De là les ultimes paroles suppliantes de la pièce, qu'il profère comme s'il était le porte-parole de tous ceux qui se retrouvent dans sa nouvelle situation: «Câlice! Câlice! Câlice! Pis moé?»

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

Comptes rendus

Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada, vol. 11, n° 1, printemps 1990.

Theatre History in Canada est la revue officielle de l'Association for Canadian Theatre History / Association d'histoire du théâtre au Canada. À ce titre, elle reflète sur le plan de la recherche les préoccupations des membres de l'association, de qui émanent la plupart des articles qui y sont publiés. L'éventail de ces préoccupations s'est élargi au cours de la dernière décennie: après s'être surtout attachée au côté anecdotique de l'histoire du théâtre du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, l'association ouvre maintenant ses colonnes à des études du théâtre contemporain, aux applications de la théorie critique actuelle et à toutes les recherches qui visent à asseoir l'étude du théâtre au Canada sur une base théorique solide (suggestions, critiques, débats). Dans le droit fil de cette tendance s'est développée une association aux intérêts variés, au sein de laquelle un large éventail de chercheurs du domaine théâtral, allant des traditionnels spécialistes du théâtre aux postmodernistes, se rencontrent, prêtent l'oreille aux exposés les uns des autres, discutent et festoient de compagnie. Ce changement de cap de l'association vient d'être rendu officiel en mai 1991, alors que les membres se sont prononcés par vote sur les modifications constitutionnelles visant à substituer à l'actuel nom de l'association celui d'*Association for Canadian Theatre Research / Association de la recherche théâtrale au Canada.*

Ces changements se répercutent déjà dans le contenu de la revue. La livraison du printemps 1989 en est d'ailleurs une illustration pertinente. Elle publie entre autres un essai (de la part du soussigné) qui tente d'analyser les éléments d'ordre visuel et spatial dans les pièces de Judith Thompson, en faisant appel à la sémiotique et à la psychanalyse; une chronique de Robert G. Lawrence sur les réactions de la presse nord-

américaine aux visites du célèbre Lillie Langtry entre 1882 et 1917; un essai signé Paula Sperdakos où le travail de Dora Major Moore dans le domaine théâtral, avant qu'elle ne mette sur pied la *New Play Society*, est salué comme un «lien essentiel entre le théâtre tel qu'il était au début du siècle, et qu'il est devenu après la Seconde guerre mondiale». Quant à Trevor Cobain, il propose une analyse comparative de l'apport de la décoration à nombre de productions canadiennes de la pièce *The Master Class* de David Pownall; Larry McDonald met de l'avant un modèle critique d'écriture de l'histoire du théâtre qui explorerait le rapport entre la façon dont une compagnie est conçue pour produire du théâtre et sa politique culturelle, ainsi que ses objectifs esthétiques (p. 81).

La livraison du printemps 1990 du journal n'est pas aussi représentative de l'état actuel de la recherche théâtrale au Canada, non plus qu'elle ne l'est de la diversité des démarches ou des débats en cours sur les modèles théoriques.

Le premier essai, signé Richard Paul Knowles et intitulé *Stratford's First Young Company*, passe en revue les deux premières saisons de la «Young Company» fondée par Robin Phillips en 1975 et dirigée par lui au cours de ces deux années. Y sont examinés les objectifs du projet, le processus de formation d'un ensemble original, le principe sous-jacent au choix des pièces et aux décisions de Phillips concernant la répartition des rôles, le mode de répétition et les productions. L'auteur conclut en évaluant les retombées d'une telle expérience dans l'histoire du Festival de Stratford.

L'engagement de Lord Lorne, gouverneur général du Canada de 1878 à 1983, dans le domaine théâtral, à Rideau Hall et ailleurs, fait l'objet d'une chronique de James Noonan. Bien que la contribution de Lord Lorne à la vie culturelle canadienne réside davantage dans la fondation de la Galerie nationale et de la Société royale du Canada, déclare-t-il en conclusion, les spectacle qu'il présenta à Rideau Hall et son assiduité aux représentations «ont aidé à faire en sorte qu'une activité comme l'habitude d'aller au théâtre soit tenue en haute estime et suscite une certaine émulation chez les Canadiens» (p. 45).

Christl Verduyn, dans son analyse de *Cocktail* (1935) d'Yvette Mercier-Gouin, parle d'«une voix féminine précoce». Elle invoque la critique féministe du discours masculin pour expliquer pourquoi la pièce, portée aux nues en 1935, a depuis sombré dans l'oubli, de même que son auteure. La remise en question, dans cette pièce, du discours masculin dominant, laisse-t-elle entendre, et la quête, de la part de la protagoniste féminine, de mots pour communiquer sa propre réalité, l'a située en dehors de ce discours, c'est-à-dire nulle part.

Anne Nothof brosse une vue d'ensemble condensée de l'histoire de la dramaturgie radiophonique au Canada anglais, qu'elle fait tenir dans une formule voulant que la dramaturgie radiophonique est «de tous les genres celui qui présente le plus grand rapport d'intimité» (p. 59), celui qui «développe l'art d'écouter... dans le sens d'une écoute active et forçant la participation» (p. 60).

L'essai de Jonathan Rittenhouse sur la construction d'un théâtre lyrique à Skerbrooke en 1901 débute sur une observation qui retient l'attention: «Les Canadiens anglais font des théâtres, pas du théâtre» (p. 71). Il fait allusion ici, d'une manière dont on conviendra qu'elle est exagérée, à la préférence ayant cours au Canada anglais, à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, pour la construction des salles de théâtre, quitte à les remplir ensuite au moyen de productions de troupes itinérantes venues d'Angleterre et des États-Unis. Il suppute l'incidence minimale qu'a eue le nouveau théâtre lyrique sur la vie culturelle de Sherbrooke; en tant qu'établissement à but lucratif, il eût tôt fait d'en venir à n'offrir autre chose que des spectacles de piètre qualité.

Suit la section «*Forum*» du périodique. Elle accueille les articles plus courts, ainsi que les «observations sur d'importantes question ayant rapport à l'histoire du théâtre au Canada». C'est dans cette dernière catégorie que s'inscrit le sempiternel débat sur le(s) modèle(s) théorique(s) pouvant servir au mieux notre discipline. On ne retrouve pas dans cette livraison d'article venant alimenter ce débat. Dans la section *Forum* de ce numéro sont présentées deux brèves communications, dont la première commente l'adaptation pour la scène de «*The Sorrows of a Super Soul*» de Stephen Leacock par une troupe hongroise de théâtre alternatif en 1984.

La seconde consiste en une brève analyse des oeuvres du dramaturge franco-ontarien André Paiement. L'auteur y laisse entendre que le suicide de Paiement en 1978 pourrait avoir été pour lui la seule porte de sortie pour résoudre le conflit qui sous-tend ses cinq pièces, à savoir l'intolérable schizophrénie culturelle des Franco-Ontariens coincés entre la communauté anglophone dominante et le désir de se raccrocher à un héritage ayant cessé de vivre et de grandir. Les auteurs de ces articles sont, dans l'ordre, Katalin Kürtosi et Mathé Allain.

La dernière section du périodique est consacrée aux comptes rendus. Il se trouve que le présent numéro en comporte un sur *l'Annuaire théâtral* n° 5-6.

Department of Film Studies
Dramatic and Visual Arts
Brock University

ROBERT NUNN

(Traduction: Jean-Guy Laurin)

David Glassberg, *American Historical Pageantry. The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century.* The University of North Carolina Press / Chapel Hill, London, 1990, 381 p.

L'ouvrage de David Glassberg publié aux éditions de l'Université de la Caroline du Nord est important dans le domaine du parathéâtre. Dans son analyse, l'auteur tente d'expliquer le phénomène des pageants historiques aux États-Unis en adaptant une perspective socio-historique à l'égard de ces spectacles. Il retrace, d'une part, les spectacles de ce genre ayant eu un impact majeur dans ce pays alors que, d'autre part, il les place dans un contexte évolutif qui illustre assez bien leurs origines et leurs raisons d'être. Il ne s'agit donc pas d'une simple énumération ou description de pageants, mais plutôt d'une analyse de la société américaine à travers les fêtes populaires et dans la période qui précède la Grande Guerre mondiale.

Comme il l'exprime lui-même en introduction de son ouvrage, Glassberg veut montrer l'importance des pageants, en fonction de leurs rôles sociaux, à travers leur développement et leur évolution entre 1908 et 1939. Il les saisit dans toutes leurs dimensions comme facteurs efficaces d'éducation morale et patriotique et comme outils de divertissement populaire. Dans cette optique, ces spectacles peuvent servir non seulement à renforcer la cohésion sociale, rajeunir la société rurale, réformer les politiques urbaines et même mobiliser la société pour la guerre, mais aussi à transformer le loisir américain, révolutionner le théâtre américain ou, mieux encore, contribuer à la définition de l'identité américaine.

Par ces diverses fonctions, les spectacles de pageant prennent la forme de rituels dramatiques publics qui racontent le développement communautaire d'une localité. En ce sens, ils correspondent à leur définition et à leur visée originelle: celle d'intensifier le rapprochement et la cohésion sociale dans les villes ou les villages où ils se sont déroulés. Leurs composantes esthétiques et formelles contribuent d'ailleurs à ce but premier: la composition en tableaux, l'insertion d'intermèdes sous la forme de chants ou de danses parfois symboliques et abstraites, la participation massive de figurants et, enfin, la production de décors et de costumes vraiment adaptés et créés dans les localités concernées.

Pour illustrer les premières manifestations festives, Glassberg remonte au Centenaire de l'Indépendance des États-Unis (1876) et montre comment, jusqu'en 1900, les autorités civiles concevaient la fête historique populaire. À cette époque, la formule des oraisons imitant les textes sacrés, des processions et des tableaux vivants sur chariots roulants était au programme. Toutefois, elle était loin de contribuer au divertissement des foules saturées de discours souvent élitistes; elle ne traduisait pas non plus l'hétérogénéité de la population, privilégiant les groupes sociaux élevés dans la hiérarchie. C'est à partir de 1908 (date de création du premier pageant en l'honneur du 225ième anniversaire de la fondation de la ville de Philadelphie) que s'amorcent l'histoire et l'évolution des pageants américains. L'auteur distingue trois grandes étapes.

La première, de 1908 à 1916, caractérisée par des spectacles de reconstitution réaliste de l'histoire («realistic historical reenactment»), met

l'accent sur le développement de la communauté locale. Ici, les spectacles idéalisent le passé au profit du présent en vue d'établir une certaine cohésion sociale. William Chauncy Langdon les illustre bien, entre 1911 et 1914, avec ses «Pageants of the New Country Life» centrés sur les problèmes du présent et du futur et habiles à traduire l'identité des citoyens. De tels pageants ne tardent pas à gagner l'ensemble des États-Unis au point de s'écarter de leur but d'origine et de devenir des opérations d'affaires commerciales. L'apparition de l'American Pageant Association (APA), en 1913, vient heureusement corriger ces abus par la publication de guides et par l'apport de modèles-directeurs pouvant s'appliquer n'importe où.

Une nouvelle étape se situe vers la fin de la première Guerre Mondiale, entre 1917 et 1919, alors que la mobilisation de la guerre absorbe les pageants et en fait des instruments à son service ou en faveur de la paix. Pendant que certains spectacles font de l'histoire nationale leur thème central pour unifier politiquement le pays, d'autres présentés à Boston et à Somerville (Massachussetts) cherchent à promouvoir la paix.

Enfin, une dernière étape située dans les années d'entre-deux guerres reprend des caractéristiques des pageants de la période 1908-1916: l'expression de la distinction locale et régionale ou l'affirmation de l'identité ethnique et culturelle. Seulement, une sorte de divorce survient dans la succession temporelle, entre un passé lointain qui se complaît sur lui-même et un présent impersonnel et individuel de la société moderne, donnant surtout aux pageants l'impression d'une recherche d'effets spéciaux au détriment d'une mise en perspective de l'identification. C'est le début du déclin des pageants renforcé par les difficultés relatives à d'aussi grandes productions et par l'augmentation des compagnies commerciales de théâtre.

Pour rendre compte des transformations de ces spectacles, l'auteur multiplie les exemples en fournissant des descriptions détaillées et des tableaux éclairants, comme dans le cas des pageants exécutés à Philadelphie (1908), à Thetford (Vermont) (1911) et à St-Louis (Missouri) (1914). Glassberg excelle dans ce genre de démonstration qui établit les liens de l'évolution des pageants avec les instigateurs en place ou les intervenants

sociaux tels les éducateurs, les travailleurs du loisir, les artistes professionnels et les dramaturges. Il est tout aussi convaincant lorsqu'il nous montre comment les diverses associations et les artistes ont réussi à encourager ces formes de spectacles qui remplissent des fonctions récréatives pour les masses populaires et qui contribuent à développer swimultanément l'art et l'éducation sociale.

Malgré l'approche socio-historique, l'ouvrage conserve une forme de présentation à la fois simple et accessible à tous. Une pédagogie partout présente traverse les parties du texte avec l'utilisation d'un langage simple. Le sujet assez vaste ne lasse pas le lecteur grâce à des enchaînements ou des transitions bien placées. Celui-ci est même capté par un style de narration plutôt accrocheur qui intègre les biographies de producteurs aux récits des pageants et à leur mise en contexte. Le tour de force est bien de repasser l'histoire des États-Unis à travers des personnalités souvent méconnues et de reconstituer en même temps l'évolution temporelle des pageants dans une perspective assez vaste.

Agrémenté d'une centaine d'illustrations, abondamment documenté d'une soixantaine de pages de notes et références pertinentes et enrichi d'un index pratique, cet ouvrage est exhaustif quant au sujet traité et à l'ensemble de la réflexion théorique. Toutefois, l'approche utilisée ne permet pas toujours de discuter des aspects formels ou esthétiques à leur juste valeur ou de les expliquer convenablement. La prépondérance donnée à la dimension sociologique ou historique dissipe nettement l'examen esthétique. Mais en raison de sa bibliographie exceptionnelle et de sa substantielle documentation, cet ouvrage peut être considéré comme un outil de référence essentiel pour tous ceux qui s'intéressent à ces spectacles et une sorte de bible du pageant américain au début du XX^{e} siècle.

Groupe de recherche en théâtre populaire
Université du Québec
à Trois-Rivières JEAN-FRANÇOIS LACOURSIÈRE

FÉRAL, Josette, *la Culture contre l'art, essai d'économie politique du théâtre*, Québec, Presse de l'Université du Québec, 1990, 341 p.

L'ouvrage de Josette Féral propose, chiffres à l'appui, une réflexion sur la culture et sur la place que les pouvoirs publics accordent aux arts dans l'élaboration et la mise en oeuvre de leurs politiques culturelles.

Après avoir brièvement discuté, dans le premier chapitre, de l'évolution du concept de culture dont le caractère de plus en plus polysémique et englobant confine les arts à un espace sans cesse plus étroit, puis analysé les pratiques culturelles des citoyens (comportements, motivations, goûts, etc.) se référant, pour ce faire, à divers travaux canadiens, québécois et étrangers, Josette Féral entreprend une patiente et rigoureuse compilation des budgets culturels et artistiques de l'État canadien, des provinces et des municipalités, accordant un chapitre entier au Conseil des arts du Canada. Le portrait budgétaire de l'évolution des dépenses culturelles au Canada s'échelonne sur une période de vingt ans. Il présente, en dollars courants et constants, d'utiles comparaisons entre paliers de gouvernements d'une part, et secteurs de l'activité culturelle et artistique d'autre part, faisant ressortir avec clarté et concision les prises de position et les priorités souvent non-dites qui président à l'allocation globale des ressources et à leur répartition. L'auteure accorde une attention toute particulière au secteur des arts vivants, du théâtre en particulier.

Constatant que, d'une part, l'évolution des budgets d'aide aux arts a été, en dollars constants, très lente depuis 1971 et que, d'autre part, le nombre d'entreprises admissibles aux subventions de l'État a cru à un rythme très rapide, quoiqu'il tende maintenant à se stabiliser, Josette Féral montre que les budgets globaux des compagnies ont, depuis vingt ans, diminué très substantiellement «laissant aujourd'hui les compagnies avec un tiers des montants dont elles pouvaient disposer il y a vingt ans» (p.308).

Interrogeant tout à la fois la nature des programmes d'aide (production, diffusion, création, etc.) et la nature des compagnies admissibles à ces programmes («Ainsi, la plupart des programmes s'adressent aux mêmes

compagnies, aux mêmes artistes, et ne touchent que les professionnels» (p.310), Josette Féral conclut qu'il est nécessaire de préciser, au moyen d'une politique artistique, un certain nombre d'axes d'intervention privilégiés en matière de support aux arts, tenant compte, dans le cas du théâtre, des besoins spécifiques exprimés par les théâtres institutionnels, les compagnies de création et les compagnies naissantes «pour qui le rôle des organismes de subvention est fondamental» (p.313). Enfin, madame Féral suggère qu'au sein d'une politique artistique, une attention particulière soit apportée aux artistes individuels «permettant à ces derniers une recherche individuelle à plus long terme» (p.314).

La distinction très claire que propose Josette Féral entre une politique culturelle ou une politique du développement culturel et une politique artistique, celle-ci étant peut-être un sous-ensemble de celle-là, est, et le sociologue Gabriel Dussault nous le rappelle souvent, très pertinente et nécessaire. En dénonçant la précarité croissante dans laquelle oeuvrent les entreprises artistiques et les créateurs, Josette Féral ajoute sa voix à celles, déjà nombreuses, qui réclament une implication plus sensible et plus substantielle de l'État dans le soutien aux arts et aux artistes. L'intérêt premier de cet ouvrage est de fournir une somme impressionnante de données chiffrées sur la question du financement des arts au Canada. Toutefois, l'opposition que Josette Féral suggère entre art et culture laisse perplexe, l'impact réel d'un développement culturel général soutenu sur la création et la production artistique n'ayant pas été évalué. De plus, et le sociologue Philippe Urfalino, dans un texte intitulé «Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles» (*Année sociologique* 39, 1989, pp. 81-109) l'a bien montré, les mécanismes inflationnistes exogènes qui semblent constituer un «effet pervers» structurel du financement public des arts et des artistes ne sont pas non plus évoqués.

L'ouvrage de Josette Féral intéressera tous ceux que le développement culturel préoccupe. Il contient de nombreux tableaux et graphiques ainsi qu'une abondante bibliographie.

Chaire de gestion des arts
École des Hautes Études Commerciales
de Montréal

MARIO BEAULAC

Cahiers de théâtre Jeu, numéro 57, 4[e] trimestre, décembre 1990, 223 p., 12.00$.

Ce numéro jette un oeil sur la saison 1990-91, alors en cours, puis tourne son regard vers le monde théâtral qui nous entoure. Ce tour d'horizon diachronique puis synchronique montre le caractère universel (quant au répertoire) de la dernière année théâtrale. Mais le nombre de comptes rendus et de critiques de pièces, près des trois quarts du numéro, compte tenu des délais de publication, enlève beaucoup d'intérêt à la revue, qui tombe finalement dans le créneau déjà largement occupé par les journaux.

La saison 90-91 apparaît étrangement envahie par Molière et son oeuvre qui occupent plus de la moitié du dossier avec deux entrevues, l'une avec René-Richard Cyr et l'autre avec Anne Dorval, ainsi qu'une critique de Lola Steinberg. Les entrevues sont l'occasion de découvrir le parcours d'un metteur en scène et les défis d'une jeune actrice. On peut regretter l'emploi de cette formule, *l'École des femmes* ayant suscité bien des questions qui ne trouvent pas réponses dans les entrevues, souvent superficielles. De la même façon, la critique interroge le texte de Molière, mais ne parvient pas à justifier les choix de mise en scène qu'elle encense. Une singulière dichotomie se dégage entre le rire et la gravité du propos de *l'École des femmes*, comme si Molière ne parvenait à faire rire qu'en atténuant la dénonciation. Le personnage d'Agnès, victime se libérant de l'ignoble Arnolphe, apparaît presque féministe, alors que sa victoire sur Arnolphe l'entraîne dans les bras d'Horace qui ne lui promet guère mieux. Se libérer est-ce choisir son bourreau? Critique un peu myope donc, qui n'a pas vu une représentation, mais un manifeste dans cette pièce de Molière jouée au TNM.

Trois dramaturges, dont les oeuvres ont été montées pendant cette saison 90-91, nous sont présentés par Louise Vigeant et Stéphane Lépine. D'abord Bernard-Marie Koltès dont l'oeuvre, pas très connue à Montréal (c'était d'ailleurs la première fois qu'une de ses pièces était mise en scène ici), fait l'objet d'une présentation thématique qui reprend l'ensemble de ses textes dramatiques. La présentation d'Ibsen commence où celle de

Koltès se termine avec une biographie. Sans doute le nom plus connu de l'auteur justifie ce choix, mais la relative pénombre où se cache son oeuvre n'aurait pas dédaigné une présentation plus fouillée des textes importants. Enfin, l'auteur Franz Xaver Kroetz est situé dans les courants du théâtre contemporain. La perspective ainsi donnée à son théâtre permet d'aborder la mise en scène avec l'oeil ouvert.

Retour à l'entretien pour cette dernière partie de la présentation de la saison 90-91, où il est question des orientations passées et surtout futures de l'Espace Go. Contrairement aux deux premiers entretiens, il est intéressant pour ce qu'on y apprend d'une personne, Ginette Noiseux, qui croit en ce qu'elle fait, qui croit au théâtre. Pourtant, le sujet, au point de départ, risquait de s'enliser dans le compte rendu d'une étude de gestion, mais Ginette Noiseux a vite porté les choses à un autre niveau. La conversation avec Michel Vaïs touche à des questions d'un grand intérêt dont, entre autres, la crise d'identité vécue par le théâtre de l'Espace Go et celle qui frappe tout le théâtre considéré, à tort ou à raison, comme un théâtre féministe ou un théâtre des femmes.

Sous la rubrique fourre-tout d'«Horizon», *Jeu* n° 57 nous renseigne sur des pratiques théâtrales, sur ce qui se passe en Europe, sur le théâtre québécois à l'étranger et sur différents festivals. Les deux articles portant sur l'art d'improviser sous le masque et sur la stylisation dans le théâtre traditionnel chinois offrent des études approfondies qui sont assez rares dans ce numéro plutôt superficiel. Nicolas Serreau nous parle du masque avec le sens du concret que donne la pratique et réussit à démontrer que le «masque est en soi un petit théâtre». Son analyse des différentes fonctions du masque et de son influence sur le jeu l'amène à des conclusions très éclairantes sur l'improvisation. Quand on sait le succès que connaît cette forme d'expression au Québec, en même tant que le risque constant de redite qui la menace, l'article de Nicolas Serreau suscite des questions importantes et stimulantes autant pour les praticiens que pour le public du théâtre d'improvisation. Le deuxième article présente et explique l'utilisation de la stylisation et de la symbolisation dans le théâtre traditionnel chinois et le rôle de convention qu'elles sont amenées à jouer. On reste étonné devant la complexité et la précision de la codification. Le théâtre chinois, tel qu'on le présente dans cet article, impose chez nous une

nouvelle perception de la représentation, le déroulement de l'action cédant nettement la place au traitement des tableaux, autant sur le plan sémantique qu'esthétique. Bien que concis et ne pouvant couvrir l'immense bassin des signes du théâtre chinois, l'article de Chen Zongbao pique la curiosité qui pourra être satisfaite à l'aide de la courte bibliographie que l'on trouve à la fin de l'article et qui fait défaut dans celui sur le masque.

Deux articles font le point sur ce qui se passe en Europe. Le premier présente le Théâtre de l'Europe à Paris et montre combien le théâtre européen est avant tout affaire de metteur en scène, puisque c'est justement le point de vue de son metteur en scène, Lluis Pasqual, que cet article privilégie. Le deuxième article est une critique de la représentation de *King Lear* monté en Allemagne par Robert Wilson.

Le tour d'horizon se poursuit avec trois articles qui rendent compte de pièces québécoises montées en Europe, mais en effleurant à peine la question de la réception critique, seule intéressante dans le contexte d'éloignement où se situent les articles, et se termine avec la couverture de quatre festivals, dont trois québécois. Si l'on ajoute une centaine de pages de critiques de pièces et de comptes rendus de publications, le numéro 57 de la revue *Jeu* ne pèche pas par excès d'articles d'analyse, mais donne un coup d'oeil varié sur le théâtre de l'année 1990. La question est de savoir si c'est le rôle dans lequel la revue devrait se cantonner, surtout quand on a six mois de retard sur l'actualité!

Département de langues et littératures
Collège de Valleyfield ANDRÉ BRASSARD

Collaborateurs

CHRISTIAN BEAUCAGE est professeur au Département de français du Collège de Limoilou. Étudiant de troisième cycle au Département des littératures de l'Université Laval, il finit une thèse de doctorat consacrée au théâtre à Québec au tournant du siècle (1900-1910). Il est également comédien et auteur dramatique, membre du Centre d'art dramatique (CAD).

HÉLÈNE BEAUCHAMP est professeure au Département de théâtre de l'UQAM. Membre du comité de rédaction de *le Théâtre canadien-français* (Fides, 1976), elle a publié *les Enfants et le jeu dramatique* (de Boeck, 1984), *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980* (HMH Hurtubise, 1985) et *Théâtre et adolescence* (UQAM, 1988).

LOUIS BILODEAU est chargé de cours au Département des littératures de l'Université Laval. Auteur de différents articles sur Balzac, il prépare une thèse de doctorat sur l'édition critique de *Michel Strogoff* de Jules Verne.

ANDRÉ-G.BOURASSA est professeur au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Il publié *Surréalisme et littérature québécoise*, ouvrage qui lui a valu le Prix France-Canada et qui a connu trois éditions successives, ainsi que divers travaux sur la modernité de la scène québécoise et sur l'enseignement du théâtre. Il est co-auteur du *Théâtre au Québec: 1825 à 1980. Repères et perspectives.*

MARCEL FORTIN est professeur de littérature au Département des langues et littératures du Collège de Valleyfield. Auteur d'une thèse de doctorat sur le théâtre en Outaouais, il a abondamment publié sur le théâtre québécois. Il fait partie de l'équipe de recherche sur les «Spectacles du parathéâtre au Canada français».

JEAN CLÉO GODIN est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Montréal où il dirige également le Centre

d'études québécoises. Co-auteur du *Théâtre québécois* et du *Théâtre québécois II*, il a écrit plusieurs articles sur l'histoire du théâtre au Québec et sur le théâtre québécois contemporain.

JEAN-MARC LARRUE est professeur de théâtre au Département des langues et littératures du Collège de Valleyfield. Spécialisé en histoire du théâtre au Québec, il a publié des articles et ouvrages sur la question à titre d'auteur, co-auteur ou éditeur (*le Théâtre à Montréal à la fin du dix-neuvième siècle* et *le Théâtre au Québec, repères et perspectives).*

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

MICHAEL J. SIDNELL est professeur au Drama Center de l'université de Toronto. Auteur de divers ouvrages, dont *Dances of Death, the Group Theatre of London in the Thirties* (1984), il a dirigé l'édition du premier volume de *Sources of Dramatic Theory* (1991). Spécialiste en poésie et théâtre irlandais, il suit avec intérêt l'activité dramatique québécoise depuis plusieurs années et a écrit quelques articles sur le sujet.

RÉMI TOURANGEAU est professeur de littérature à l'Université du Québec à Trois-Rivières, où il collabore au Centre de recherche en études québécoises. Il est l'auteur d'une dizaine d'ouvrages sur le théâtre au Québec, dont *l'Église et le théâtre au Québec* (avec Jean Laflamme) et *Trois-Rivières en liesse.* Il dirige le projet de recherche sur les «Spectacles du parathéâtre au Canada français».

LOUISE VIGEANT est professeure de littérature au Département de français du Collège Édouard-Montpetit. Elle est également membre du comité de rédaction des cahiers de théâtre *Jeu.* Elle a écrit de nombreux articles sur le théâtre au Québec et a publié, en 1989, *la Lecture du spectacle théâtral.*

Pour son dixième numéro, *L'Annuaire théâtral* a choisi d'offrir un panorama des recherches en cours dans le domaine du théâtre. La diversité des sujets abordés et des approches suivies témoignent bien du dynamisme de la recherche théâtrale au Québec et sur le Québec. Ainsi, on trouvera dans ce numéro deux dossiers qui rendent compte des travaux que mènent actuellement des chercheurs à Trois-Rivières (sur le parathéâtre québécois) et à Montréal (sur le Monument National). Trois articles complètent cette première section. L'un traite des concepts de mode narratif et de mode dramatique au théâtre, un autre de la présence de Jules Verne sur les scènes de la ville de Québec au tournant du siècle, un troisième précise la conjoncture qui a mené de la fondation du Théâtre-Club à celle de la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

Ce numéro présente également les actes de la séance du dernier congrès de la Société d'histoire du théâtre du Québec (mai 1991) consacrée à la dramaturgie québécoise de ces dix dernières années. Comme d'habitude, *L'Annuaire théâtral* présente les opinions de ses collaborateurs sur certaines parutions récentes.

Christian Beaucage, Hélène Beauchamp, Louis Bilodeau, Jean Cléo Godin, Jean-Marc Larrue, Michael J. Sidnell, Rémi Tourangeau, Raymond Pagé, Louise Vigeant.

Couverture: Le Monument National de Montréal (Archives de Sauvons Montréal).

9,95$

ISSN 0827-0198

9 770827 019004 12