

8-10

la barre du jour

revue littéraire
Volume 1 — Numéros 3-4-5

DIOGÈNE

Fantaisie en un acte
de Jacques Languirand

•

À CEUX QUI VIENDRONT

d'André Berthiaume

•

Les Médits • L'ANGLOMANIE

de Louis-Joseph Quesnel

•

CHRONOLOGIE

des pièces de théâtre québécoises
jouées à la Société Radio-Canada
de 1950 à nos jours.

TEXTES DE

andré berthiaume • guy dufresne • jacques ferron • gilles gasse •
claudé gauvreau • éloi de grandmont • roger huard • claudé
jasmin • yerri kempf • claudé levac • françois piazza • jean-robert
rémillard • jean-guy sabourin • denis st-denys • jan stafford.

théâtre - québec

NUMÉRO SPÉCIAL

la barre du jour

revue littéraire bimestrielle
juillet-décembre 1965

Comité de direction : Nicole Brossard
Marcel Saint-Pierre
Roger Soublière
Jan Stafford

Secrétaires : Louise Hurtubise
Christiane Cyr

Distribution : Agence de Distribution Populaire,
1130 est, rue Lagachetière,
Montréal, Qué.



Les auteurs des textes que nous publions sont
les seuls responsables des opinions qu'ils émettent.



Toute reproduction interdite.



Les textes soumis à la revue seront remis sur demande s'ils
sont accompagnés d'une enveloppe affranchie.



Toute correspondance doit être adressée au secrétariat de :

la barre du jour

4915, rue Coolbrook,
Montréal, Qué.

SOMMAIRE

la barre du jour	ÉDITORIAL	3
jan stafford	THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ	8
gilles gasse	LA GRANDE UNIVERSITÉ	16
éloi de grandmont	MORT DE JEAN BÉRAUD	19
yerri kempf	COMMENT PEUT-ON ÊTRE . . .	21
jean-guy sabourin	DES HOMMES ET DU THÉÂTRE	23
françois piazza	LE CRITIQUE DANS LE THÉÂTRE	26
jacques languirand	DIOGÈNE	33
andré berthiaume	L'HOMME ET LA PAROLE	60
guy dufresne	DIALOGUE SUR LE THÉÂTRE	62
jacques perron	LE PERMIS DE DRAMATURGE	65
claudes gauvreau	MA CONCEPTION DU THÉÂTRE	71
roger b. huard	ÉTABLIR UNE DÉFINITION	74
claudes jasmin	FAIRE PARLER LES AUTRES . . .	80
claudes levac	THÉÂTRE, CONCEPTIONS, RÉFLEXIONS	85
jean-robert rémillard	THÉÂTRE ET RÉVOLUTION QUÉBÉCOISE	91
denys saint-denis	AMÉRIQUE 1965 . . .	94
andré berthiaume	A CEUX QUI VIENDRONT	96
claudes savoie	PRÉSENTATION (LES INÉDITS)	113
louis-joseph quesnel	L'ANGLOMANIE	117
la barre du jour	CHRONOLOGIE	142

SOMMAIRE

Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.

éditorial

CATAPLASMES et SUBVENTIONS

Nous sommes, ou nous entrons, dans ce qu'il est convenu d'appeler la civilisation des loisirs, d'où l'importance des activités culturelles. Il va sans dire que la culture, étant un bien collectif, n'est pas, ou ne devrait pas être, un produit de luxe.

Nous croyons que le théâtre est une école de libération collective, un facteur de désaliénation des plus importants. Ceci dit, il nous semble capital de tout mettre en branle pour rendre le théâtre populaire, i.e. accessible à tous. Nous croyons qu'il faut l'envisager comme un service public.



Si nous examinons la situation du théâtre au Québec, nous nous rendons d'abord compte que, hors de Montréal, il n'y a pas de représentation théâtrale qui se donne de façon régulière. Il y a bien l'Estoc, à Québec, qui est permanent, mais, ne pouvant accueillir plus de 125 personnes par représentation, c'est plutôt mince pour une telle ville, la deuxième en population, ne l'oublions pas. En fait, le seul théâtre qui se donne hors des très grands centres l'est par des amateurs animés d'un courage frisant le fanatisme. N'ayant, la plupart du temps, aucun moyen financier, mal équipés, sans locaux, sans aide, si ce n'est de l'ACTA qui fait tout de même de son mieux, ils sont souvent voués à disparaître à plus ou moins brève échéance. Reste les théâtres d'été, phénomène avec lequel il faudra dorénavant compter, qui, avec les résultats obtenus, pourraient être qualifié de boîtes à surprises. Ces tentatives et expériences ont en effet permis de montrer que le public existe — près de 100,000 personnes l'été dernier, sans compter que ce n'est qu'un début — et qu'il n'y a qu'à lui offrir des spectacles qui en valent la peine pour qu'il se déplace.

Voyons brièvement ce qui en est du public montrealais. Constitué d'intellectuels, d'étudiants, de bourgeois, soit d'une minorité, ce public est loin d'être représentatif de la population. Il s'agit de la classe dirigeante.

Souhaitons toutefois une initiative des plus heureuses : les soirées syndicales, soit des salles vendues à l'avance aux syndicats. Quand on sait qu'il n'y a pas même, à Montréal, une personne sur cinquante — et nous sommes généreux — qui va au théâtre de façon régulière, on a de quoi souhaiter plusieurs autres mouvements du genre.

Remarquons que le Théâtre du Nouveau-Monde ne s'est pas donné du jour au lendemain une moyenne annuelle de 20,000 spectateurs par pièce. De plus, si l'Egrégore a déménagé et si les Apprentis-Sorciers sont en train de le faire, c'est que leur public est devenu plus vaste. Il reste à savoir s'il n'y aurait pas moyen d'accélérer cette progression et surtout, veiller à ce qu'il n'y ait pas de régression. Si le public ne vient pas, allons à lui. Les expériences européennes sont concluantes à ce sujet. On joua même, avec succès, du Beckett dans des usines. Pourquoi pas ici ? Surtout avec notre problème linguistique . . . Ce qui ne remplacerait évidemment pas l'unilinguisme qui est pour nous une mesure urgente et capitale.



Nous avons noté que le théâtre est centralisé et qu'il ne profitait qu'à une minorité déjà favorisée. Pour remédier à cet état de fait, il faudrait d'abord des locaux adéquats hors de Montréal. Le Rapport Parent recommande l'aménagement de régionales, soit vraisemblablement partout où il y a une population assez élevée (donc à tous les endroits où le théâtre devrait être présent). Ne serait-il pas normal que ces institutions soient dotées de centres culturels ouverts, évidemment, au grand public ? Et attention ! pas sur les campus mêmes car cela deviendrait la "patente" aux étudiants et le public adulte ne se dérangerait pas pour y venir assister à des pièces. On ferait ainsi d'une pierre deux coups. Une lacune grave serait comblée, et pour les étudiants, et pour le public. Sans compter que ces centres ne serviraient pas qu'au théâtre. Qu'on songe aux concerts symphoniques, ciné-clubs, festivals, etc. Vraisemblablement, on assisterait rapidement à la formation de troupes d'amateurs par les étudiants. La possibilité de spectacles entre les centres régionaux est évidente.

Il existe une Ecole Nationale de Théâtre et un Conservatoire d'Art Dramatique pour former des comédiens professionnels. Ces deux écoles ne sont pas suffisantes, mais c'est au moins une base. Il s'agit d'abord

de bien équiper ces deux premières et ensuite d'en ouvrir d'autres ailleurs. Il est capital de former dès maintenant un véritable réseau de troupes de tournée. Ces comédiens et metteurs en scène qui sortiront des écoles, et qui sortent actuellement, devront être utilisés. L'étudiant en droit étudie pour plaider et l'étudiant en art dramatique pour jouer. Inutile de végéter en attendant le grand rôle à Radio-Canada. D'où la nécessité d'un bureau responsable pour mettre sur pied ces troupes de tournée, ceci sur une base permanente.

Ajoutons que pour rendre le théâtre populaire, il faudra en arriver à développer un répertoire de pièces qui nous soit propre. Ceci est important. On est toujours plus intéressé par ce qui nous concerne directement. Qu'on songe à Tit-Coq et à Bousille et les Justes... Non pas que nous refusions le théâtre français, russe ou américain, ou dans un autre ordre d'idées, le théâtre d'avant-garde. On doit d'ailleurs continuer à jouer ces pièces. Mais sans vouloir faire québécois à tout prix, il doit y avoir moyen de développer une dramaturgie qui nous reflète un tant soit peu.

Nous croyons que les rudiments de l'art dramatique devraient être enseignés dans les écoles afin de, graduellement, tenter de faire prendre goût à la chose aux élèves. Les initier plus tard à la critique serait une suite normale. Conséquemment, nous croyons que l'Université, formant les professeurs, devrait décerner un certificat de théâtre à la Faculté des Lettres. De plus, nous ne pouvons qu'applaudir à la démarche des Balandins qui se sont lancés dans l'éducation théâtrale en montant une pièce pour enfants (de cinq à treize ans) et en la jouant tous les samedis après-midi dans une école différente (de la CECM). "L'éducation théâtrale du public adulte ne peut se faire efficacement que si on peut lui donner l'occasion de prendre contact avec la scène dès l'enfance." C'est Maria Krishna, la directrice de la troupe qui s'exprime ainsi. (1) Il est à souhaiter qu'on tienne compte de ces propos. On voit d'ailleurs la nécessité d'une collaboration très étroite entre le Ministère des Affaires Culturelles et le Ministère de l'Éducation. Qu'en est-il dans les faits? C'est à se demander s'ils ne s'ignorent pas l'un l'autre. L'Honorable Bona Arsenault a reçu une somme imposante du gouvernement fédéral pour faire construire des centres culturels à travers le Québec. Y a-t-il eu consultations avec les deux ministères précités?



Actuellement, nos troupes se financent par un système de subventions à trois paliers. En effet, des Conseils des Arts ont été formés par l'administration de Montréal et par les gouvernements fédéral et provincial. Nous insistons : Le théâtre n'est pas un produit de luxe et doit être envisagé comme un service public. Sachant qu'une bonne proportion du montant des subventions reçues par les troupes doit nécessairement servir à défrayer le coût du loyer des salles de théâtre, ne serait-il pas plus normal d'établir parallèlement un programme à longue échéance d'achat (ou de construction) de locaux ?

Que le public aide les troupes de ses deniers en payant un prix d'entrée à sa portée est une chose normale. (Notons que ce dernier est souvent trop dispendieux et qu'en plus il reflète à merveille la mentalité qui prévaut, à savoir, "je suis riche, je peux donc payer plus et j'ai alors toujours la meilleure place".) Mais fondamentalement — il est utopique de penser à l'auto-financement — le gouvernement a le devoir d'offrir ce service, organisé de façon cohérente, à la collectivité. En ne tentant rien pour faire disparaître cette farce qui consiste à donner d'une main et à retirer de l'autre (taxe d'amusement), il n'aide guère les choses. Il n'est pas non plus normal que nos troupes aient à se plier à ce ridicule baise-fesses à trois paliers. Nous ne pouvons d'ailleurs comprendre comment on peut en arriver à seulement penser sérieusement à une coordination adéquate pour le financement du théâtre quand les revenus proviennent de trois sources distinctes et autonomes, pour ne pas dire compétitive. Il faut au plus tôt un véritable responsable si on veut que le théâtre se développe de façon intelligente. Et ce responsable, c'est le gouvernement du Québec. Au fait, que vient donc faire Ottawa dans cette galère ? Evidemment ce n'est pas le fort du gouvernement fédéral de se mêler de ses oignons...

Il est évident qu'on ne peut s'attendre à mer et monde avec un budget aussi dérisoire que celui du Ministère des Affaires Culturelles. Notre sacro-saint gouvernement nous rabattra sûrement les oreilles avec "ses" priorités — qu'advient-il donc de ce fameux projet de loterie nationale ? Organiser un système théâtral dans une optique comme celle que nous avons décrite nécessitera un changement radical de pensée sociale, politique et économique. Il faudra prendre les moyens qui s'imposent et cesser cette politique de cataplasmes. Plus le théâtre se développera, plus il sera coûteux. Ce sera

difficilement rentable électoralement. On s'en rend d'ailleurs compte par l'inaction et l'irresponsabilité du gouvernement.

Chaque subvention permet au théâtre de survivre. Quand lui permettra-t-on enfin de vivre, ce pour le plus grand profit de la collectivité, véritable propriétaire de ce bien qu'est notre culture ?

R.S./

la barre du jour

(1) La Presse, Montréal, lundi 8 novembre 1965, p. 18.

THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ

THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ D'ICI

La plupart de nos troupes québécoises ne jouent des pièces de "*divertissement*" (Feydeau, Molière) que pour refuser le climat nécessaire à la recherche de soi-même; ainsi, instinctivement, on refuse la portée *déstructurante* d'un théâtre populaire "*localisé*" et, malgré lui, fidèle à la structure sociale du monde ambiant.

En jouant des pièces non contemporaines, où chacun reconnaît à peine son rôle, on ne risque nullement la remise en question de l'ordre établi. Le théâtre, au Québec, étant réservé à une simili-élite, cette élite agit comme force de pression pour le choix des pièces à l'affiche; ce groupe social défend sa tranquillité et son équilibre. Ainsi, en faisant un choix de pièces qui ne dérange pas l'équilibre interne des classes et des factions de la société on nie nécessairement le caractère significatif du théâtre qui est alors classé comme "*divertissement*" c'est-à-dire une rupture avec la vie quotidienne en ce sens que l'on entend s'engager très peu dans le jeu dramatique.

Cette vision d'un théâtre "*divertissant*", donc empreint de gratuité et par cela neutre et aseptique est imposé par l'élite intellectuelle (par exemple les abonnés du Rideau-Vert) qui ne va pas au théâtre pour se "*troubler*" mais pour rencontrer les autres abonnés, qui sont ordinairement de la même classe sociale. Si les pièces sont trop sérieuses ou "*déstructurantes*" l'élite se le dit et le théâtre fait un four ! Ainsi, par le principe d'intimidation et de punition nos troupes de théâtre, si elles veulent subsister, doivent marcher droit ; gare à la moindre incartade ! Le T.N.M. peut monter un Molière qui peut durer longtemps . . . tandis que "*Les Beaux Dimanches*" qui remet en cause, directement, certains

réflexes de notre belle société demeure à l'affiche à peine quelques semaines. Peut-on dire que les abonnés du Rideau-Vert sont aussi spectateurs assidus chez les Saltimbanques ? J'en douterais !

Pour notre inimitable élite le théâtre est un "ton", une manière d'être, qui refuse le sens vital du théâtre. Le principe qui fait que le théâtre est "un lien privilégié de l'interaction sociale" est ainsi faussé à sa base ; car la masse des spectateurs du théâtre au Québec est homogène et de classe bourgeoise.

De plus, l'investissement matériel et culturel qu'est une pièce de théâtre ne sert qu'au bénéfice d'une classe particulière et les comédiens sont dans la situation de ceux qui doivent livrer un produit fait pour plaire. René Kaës écrit : "dans la hiérarchie des biens culturels et des cérémonies sociales le théâtre est placé très haut, le spectateur de théâtre s'affilie à l'élite culturelle et sociale. Aller au théâtre, c'est prendre ses distances par rapport à la masse perçue comme indifférenciée, celle qui fréquente le cinéma, les bals et le stade." ¹ Ainsi, le théâtre est un privilège et une cérémonie, un rite qui coûte cher et qui classe derechef les individus selon la pesanteur de leurs portefeuilles et la grosseur de leurs voitures.

Le théâtre dans notre société a une fonction désintégrée, on a vu qu'il est classé comme "*divertissement*" alors qu'idéalement, sur le plan culturel, il devrait avoir une fonction organique dans la structure sociale. Dans la première définition aucune surprise n'est à craindre : le théâtre fait partie du système d'explication de l'ordre et de la stabilité. Dans une société industrielle de production le théâtre est facilement assimilé à l'improductif, de là sa non-intégration et son inutilité aux yeux des masses. En l'intégrant au collectif, en mettant le théâtre à la portée du plus grand nombre, on lui donne sa force qui est l'étude des "*conditions*" et sa fonction qui est de créer un mouvement d'idées et de "choisir l'homme comme perpétuel sujet de méditation." Ainsi, en révélant pour elle-même notre aliénation culturelle, notre condition de minorité et de peuple dépersonnalisé, nous révélons la condition misérable de tous ceux à qui elle ressemble universellement. Notre théâtre comme notre littérature doit entrer dans une phase de contestation, de recherche d'identité et de conscience populaire.

THÉÂTRE POPULAIRE

Depuis les Compagnons de St-Laurent, peu de nos troupes constituées peuvent se vanter de faire du théâtre populaire. Le T.N.M., malgré certaines tentatives courageuses, n'est pas à la hauteur d'un véritable théâtre populaire. Il faut reconnaître que la pression sociale qu'il subit de la part de nos élites limite sûrement ses aspirations vers un théâtre humain et social. Le compromis avec cette élite bourgeoise est peut-être indiqué par le grand nombre de pièces de Molière dans leur répertoire ; ces petites pièces drôles ne font de mal à personne, n'est-ce pas !

Selon René Kaës : "...un théâtre populaire peut se définir comme une gigantesque tentative pour briser le déterminisme des institutions bourgeoises et des représentations collectives qu'elles suscitent à propos du théâtre." ² La participation populaire au théâtre doit se constituer selon un plan d'ensemble et détruire certaines barrières érigées par la culture bourgeoise. Ces barrières sont de quatre ordres : il faut éliminer la cérémonie sociale du théâtre comme telle pour lui redonner l'essentiel qui est surtout un rapport humain ; il faut ramener le théâtre dans une perspective globale, dans une signification que sa situation marginale actuelle lui enlève ; il faut lui donner un rapport de quotidienneté et en faire un facteur d'animation sociale contraire à la propagande ; il faut que "*l'importance d'être instruit*" ne soit qu'un obstacle mineur et facilement dépassé par un programme d'éducation des adultes (par la télévision et autres moyens...) : par une orientation des loisirs, une éducation théâtrale et aussi par un programme détaillé d'initiation théâtrale intégré dans le système d'éducation, de la maternelle à l'université ; "*l'importance d'être riche*" devra aussi être un obstacle de second plan.

Le but ultime n'est pas de faire du théâtre diminué, mais du théâtre de recherche et en même temps d'éducation théâtrale. Comme l'écrivait Jean Vilar : "...il s'agit d'accroître l'influence sociale du théâtre populaire, d'en faire enfin le type même du théâtre moderne, adapté aux lois, aux exigences, aux contraintes de la société moderne ; d'être curieux absolument du mode de vie du citoyen contemporain, de son habitat, de son emploi du temps, de ses colères, de ses souhaits." ³

En détruisant les valeurs bourgeoises tissées de conventions, de formules, d'hypocrisie et de faux prestige

on redonne son vrai sens au jeu dramatique en le personnalisant "*en situation*" en relation avec le milieu et la démarche historique. L'aliénation, qui est aussi une dépendance des conditions sociales et économiques, détermine nettement le choix des pièces et limite leur portée, mais après un certain temps et une certaine orientation, ce choix peut changer et l'action politique et sociale des spectateurs aussi.

Le théâtre est le seul domaine où peut être tentée une démocratisation culturelle. Si au Québec, actuellement, le théâtre est un lieu idéal de discrimination entre classes, cela peut changer. Il s'agit de désacraliser les monstres culturels, d'enlever aux mandarins de la culture un premier domaine où ils sont rois.

Le véritable esprit d'un théâtre populaire dépasse le bon vouloir et demande une politique culturelle suivie et attentive envers la majorité des populations. Ainsi une étude du milieu déterminerait le choix des pièces à jouer et la signification de ces pièces en rapport avec l'ensemble du donné social. Toute cette politique culturelle demeure une utopie si nos dramaturges et nos comédiens ne se décident pas à tracer une problématique d'initiation théâtrale qui mènerait ces nouveaux spectateurs à l'art informel.

Evidemment nous sommes loin "du théâtre expérimental social", mais il est clair comme l'écrit Gilbert Tarrab que le vrai théâtre populaire doit servir à éveiller les consciences et à poser les problèmes de la façon la plus concrète possible et surtout ce théâtre populaire doit être en mesure de s'adresser à des spectateurs qui "seront les premiers concernés par le thème traité dans la pièce."⁴

Le théâtre est fait pour unifier la coïncidence existentielle d'une situation et pour créer un dynamisme collectif. En plus d'être le bilan et la somme d'une métamorphose, le théâtre doit être une action, une remise en question toujours nouvelle. Le théâtre est surtout fait pour créer une synthèse entre vie intérieure et société en nous donnant (et aussi à l'homme le plus démuné) droit de regard et aussi droit de sanction. Le théâtre peut aussi évoquer une distance entre les modèles sociaux et leurs survivances ou leurs applications. C'est pour tout cela qu'il doit être éminemment collectif et nécessairement sans classe. Le caractère de l'esprit bourgeois veut posséder (comme il possède sa femme, son auto, son usine, etc . . .) ainsi il veut posséder son théâtre, son répondant, son miroir "*divertissant*" qui sert à créer son équilibre,

un rite de distinction qui le classe au-dessus de la masse anonyme.

Aussi le théâtre bourgeois ne conçoit pas de rupture, c'est un théâtre de propriété privée, de discrimination sociale, jeu de conventions qui ne risque pas l'étouffement car tout y est préparé d'avance. Un théâtre où l'ouvrier ou l'économiquement faible vient se glisser à l'ombre des visons de la classe bien pensante et sa séquelle pour boire le Beau.

Une telle notion du théâtre n'est que justement périmée ! Un temps, le problème était pour notre bonne bourgeoisie de sortir du carcan qu'imposait le clergé et d'atteindre pour lui-même une indépendance culturelle, un théâtre débarrassé de l'imagerie religieuse ; aujourd'hui, il s'agit à nouveau d'agrandir le cercle en brisant le rituel social associé au théâtre, en donnant aux masses une chance de comprendre et d'exprimer des sentiments esthétiques, politiques, etc . . .

Notre société industrielle a amassé des biens qui ne servent qu'à une pâlotte minorité ; la pénurie des biens de consommation qui faisait que seule l'exploitation des masses par les privilégiés permettait de développer la civilisation n'existe plus. Maintenant la majorité des gens jouit de plus en plus de loisirs à occuper, il s'agit de créer un goût pour le théâtre, une initiation qui puissent s'intercaler dans ces loisirs comme une désaliénation, une vue sur le monde. Daniel Bell a déjà étudié cet "élan désespéré vers le loisir" qui assiège les travailleurs accomplissant un travail qui ne leur donne aucune satisfaction. Nos gouvernements empalés dans leur balourdise et leur archaïsme ne daignent pas toucher à ce problème pressant. La télévision laisse le travailleur dans une glu, un ensemble de propagande et de publicité qui à nouveau étourdit les quelques sursauts de réflexion qu'il pouvait avoir. Le théâtre met l'individu face à une liberté, à un choix pour ou contre tel ou tel personnage, pour ou contre différentes formes de vie. Jean-Louis Barrault écrit : "ce que cherche le spectateur populaire, c'est une ouverture qui débouche sur tout ce qui élargit l'horizon, enrichit le coeur, emplit l'esprit. Il vient chercher une nourriture."

Il est extrêmement nécessaire, et nous le répétons, que le gouvernement envisage une politique culturelle, vivante et fonctionnelle. La politique de grandeur ne doit pas se limiter à des échanges de troupes théâtrales avec la France ou les autres nations, échanges qui se

faisaient avant 1960, d'ailleurs ! Il faut que le théâtre d'ici soit une école de libération collective en cela qu'il atteint chaque spectateur relié à la collectivité, au pays. Il doit devenir pour un temps une conscience de soi-même, pour devenir une conscience du collectif afin de préparer cette possession de soi-même qui se traduit par une intégration au groupe, à la vie commune.

QUELQUES PIÈCES QUÉBÉCOISES

Quelques dramaturges, se bornant presque toujours à la satire, ont tenté de donner un reflet relatif du milieu québécois, car la plupart ne font le plus souvent qu'élaborer des schèmes conventionnels et routiniers. Il faut pourtant relever quelques pièces marquantes de notre dramaturgie québécoise. En premier lieu il faut citer la plupart des pièces de Gratien Gélinas et surtout "*Boussille et les Justes*"; dans cette pièce toute la structure de notre société pieuse et refermée sur elle-même est démontée sous les regards, on y voit les rouages de notre société puritaine et colonisée et on voit les mobiles derrière les actes et les clichés d'une morale faussée et abâtardie.

Marcel Dubé est peut-être le seul de nos dramaturges qui ait saisi le visage dénaturé, aliéné du peuple québécois ; le seul aussi, peut-être, qui ait fait paraître dans son oeuvre "des éléments constitutifs de la conscience collective". De cette conscience qui lentement s'éveille et qui faisait dire à l'un de nos grands peintres : "Je ne suis pas né pour un petit pain." Toutes ces oeuvres traitent de problèmes sociaux et humains et vont droit à l'essentiel.

Marcel Dubé fait fi de toute esthétique et il a surtout démontré dans l'ensemble de son oeuvre que le québécois est un homme des villes, ainsi toutes ses pièces touchent le milieu urbain et l'intégration plus ou moins difficile à ce milieu. Il ne faut pas se surprendre si ce phénomène arrive assez tard dans notre théâtre : la première pièce de Dubé (*Zone*) fut écrite en 1952, sept ans seulement après la parution de *Bonheur d'Occasion* de Gabrielle Roy, premier roman urbain de notre littérature.

Marcel Dubé veut être reconnu par le peuple et le peuple le reconnaît. Avec beaucoup de talent, il crée des personnages vivants et une vision réelle des structures opprimantes du milieu. Marcel Dubé remet en question l'homme québécois, l'étouffement familial, la

loi de fer du travail sans espoir, les rouages politiques pourrissants. Dubé nous montre surtout le quotidien québécois dans toute sa tragédie et surtout dans son potentiel révolutionnaire. En écoutant son théâtre, on a l'impression que "c'est le groupe social qui — par l'intermédiaire du créateur — se trouve être en dernière instance, le véritable sujet de la création." ⁵

Au hasard on peut aussi nommer "*Les Taupes*" de François Moreau, qui est une caricature violente du milieu petit bourgeois ; "*L'Oeil du Peuple*" d'André Langevin qui est aussi une caricature acide de nos bondieuseries nationales. Un peu malgré lui Jacques Languirand réussit à brasser nos vieux mythes ; son théâtre très original mériterait d'être étudié en profondeur. "*Une Maison, Un Jour*" de Françoise Loranger nous éclaire inconsciemment sur les structures et nos modèles idéaux qui lentement se désagrègent.

CONCLUSION

Notre théâtre nous dévoile, nous fait être ; avec lui nous prenons conscience de notre réalité et de notre présence au monde : en nous regardant nous hâtons cette compréhension de nous-mêmes qui nous permettra de changer. Aussi notre théâtre doit être populaire (tenir compte du plus grand nombre). Il doit aussi entreprendre avec ce nouveau public un véritable dialogue et travailler avec ces spectateurs nouveaux à la formation d'un théâtre sensible aux problèmes modernes, aux inquiétudes de notre temps. Ces propagateurs d'un théâtre vrai ne devront pas oublier que "le progrès social conditionne le progrès culturel."

Ceux qui voudront former un vrai théâtre populaire devront créer des liens entre le public et les troupes grâce à des "*militants culturels*", et surtout créer un vaste mouvement d'information et de documentation, rien ne devrait être oublié : conférences dans les usines, les écoles et les collèges, etc . . .

Tout cela n'est pas pour demain, un théâtre populaire, au Québec, est une conception à repenser entièrement. Il est difficile de faire changer une mentalité qui veut que le théâtre soit un produit de consommation de luxe au profit d'une seule classe de la société. Il est évident que si on veut que le théâtre, secteur de la vie culturelle le plus maniable, soit populaire, il faut envisager une politique globale, un renversement des valeurs qui

tendrait à changer l'ordre actuel qui fait une chasse-gardée du potentiel culturel.

Il est temps de sortir de l'amateurisme béat où nous sommes plongés avec nos mythes anodins et notre prestige enflé et dégarni de fond. Nos mandarins que l'on agite comme des pantins pour couvrir l'insuffisance et la médiocrité de notre gouvernement, en ce domaine, ne suffiront plus bientôt à la tâche. Le bon peuple, qui n'a pas participé à la révolution trop tranquille, ne se paiera pas de mots si longtemps.

Jan STAFFORD

NOTES

1. Kaës, René, "*Publics et participation ouvrière*", dans la revue ESPRIT, vol. 33, no 338, mai 1965, p. 901.
2. Ibid. p. 902.
3. Vilar, Jean, "*Rapport général du N.N.P.*", dans la revue ESPRIT vol. 33, no 338, mai 1965, u. 883.
4. Tarrab, Gilbert, "*Le théâtre ouvrier*", dans la revue SOCIALISME 65, vol. 1, no 6, printemps 1965, p. 29.
5. Goldmann, Lucien, "*Pour une sociologie du roman*", Gallimard, 1964, p. 217.

LA GRANDE UNIVERSITÉ... ET LE PETIT THÉÂTRE

Il n'est pas facile de parler du théâtre à l'Université, car il n'existe pas. Eh non ! il n'y a pas de théâtre à l'Université. Il y a bien quelques cours sur certains dramaturges traditionnels, à la faculté de lettres; il y a bien un cours sur le théâtre grec, un autre sur l'esthétique du théâtre, à l'extension de l'enseignement; il y a bien... mais je cherche en vain. C'est tout. Il n'y a rien d'autre.

Ici et ailleurs

L'Université de Montréal est donc trop grande pour s'occuper de dispenser un enseignement de la dramaturgie à quelques écervelés. J'avais déjà abordé la question dans un article publié dans le *Quartier Latin* du 21 janvier 1964. Je n'attendais pas de réponse de l'Université. Grand bien me fasse, car j'eus été profondément déçu.

Monsieur Jean Béraud, alors critique à la PRESSE, prit argument de cet article pour établir une comparaison entre la surprenante apathie de notre milieu universitaire, et la vitalité des universités américaines, dans le domaine du théâtre.

Qu'il me soit permis de citer une partie de son article; on y trouvera de précieux sujets de réflexion...

"... Je veux donner des exemples de la façon dont ces américains, que l'on dit sans tête ni cervelle, se sont dégagés de toute influence, ne se sont pas laissés entraîner pendant des siècles à la remorque de leurs ancêtres et cousins anglais, pour réussir ainsi à créer un art dramatique véritablement distinctif, par ailleurs traduit dans toutes les langues."

"Les Eugène O'Neill, Maxwell Anderson, Clifford Odets, Tennessee Williams et autres grands auteurs amé-

ricains, un très grand nombre d'acteurs, de metteurs en scène, d'artistes et d'artisans de tous genres qui ont créé et font encore le théâtre américain, sont de formation universitaire. Je consulte rapidement deux annuaires d'Universités : celles de Evantson-Chicago, institution privée, et de Iowa, institution d'Etat".

"Voici, à Northwestern, le programme des cours d'art dramatique, tous donnés avec la participation pratique des étudiants : direction de scène; les styles dans le jeu; l'éclairage scénique; le décor scénique; le costume de scène; la théorie et l'histoire du théâtre; la construction dramatique (pour auteur); le théâtre pour enfants; la composition dramatique pour le théâtre d'enfants; études sur l'art dramatique pré-moderne; études sur le théâtre moderne; études sur la pratique du théâtre; études sur la production du théâtre pré-moderne; la critique dramatique; projet de théâtre, principes du plan et de la construction de scènes; auditoriums, en fonction de l'éducation; l'administration théâtrale; étude du théâtre pour enfants; avec en plus des séances d'études consacrées à divers styles et à diverses techniques du théâtre."

"A Iowa, on trouve les cours suivants de théâtre, auxquels on ajoute des cours en télévision, en radio et en cinéma : production technique de scène; histoire de l'art dramatique; histoire et principes du décor; histoire du costume et étude du dessin de scène; théorie et pratique de l'éclairage; principes de direction scénique; atelier de jeu; construction dramatique, cours avancés, etc..."

"Il en est ainsi dans toutes les universités américaines. Il en est ainsi partout chez les anglo-saxons, en Angleterre et dans les provinces canadiennes, sans oublier les excellents cours qui se donnent à McGill."

"Que dit-on à l'étudiant canadien-français ? Ah ! vous vous intéressez à l'art dramatique ? Eh bien ! faites-en, mon vieux, faites-en..."

"Le conseil est nettement insuffisant."

(La Presse, 3 février 1964, p. 3)

Et l'A.G.E.U.M. ?

Le conseil est insuffisant, sans doute, mais il n'en trouve pas moins une réponse chez un nombre grandissant d'étudiants.

Il existe à l'A.G.E.U.M. deux groupes qui s'occupent activement de théâtre : L'Atelier de Théâtre qui existe déjà depuis une dizaine d'années et autour duquel un noyau de plus en plus consistant se forme depuis environ quatre ans, et un groupe plus jeune mais tout aussi dynamique, le Nouveau Théâtre Universitaire. Les buts de ces deux groupes diffèrent sensiblement, le premier visant à un travail semi-professionnel à l'aide de cours, de conférences et d'un long apprentissage du plateau sous la direc-

tion de comédiens et de metteurs en scène professionnels, le second recherchant plutôt le divertissement de bon aloi. Ces deux groupes dépendent financièrement de l'A.G.E.U.M. qui leur permet d'exister.

Mais ce n'est pas tout d'exister et de travailler avec enthousiasme, encore faut-il savoir où travailler. Et c'est encore le problème des locaux qui surgit. L'Atelier de Théâtre s'est installé au Centre Dramatique de la ville de Montréal. Il y a là une salle de répétition des plus honnêtes et des locaux de travail satisfaisants. Mais le Centre est situé sur la rue Notre-Dame . . . , à près de dix milles du Campus universitaire.

Au Centre Social ? . . . On sait comme les locaux y sont rares et comme ils coûtent cher aux étudiants . . .

Solutions ?

Soyons réalistes, et ne réclamons pas une faculté de dramaturgie à l'Université. Peut-être obtiendrons-nous, d'ici une dizaine d'années, un département d'art dramatique à la faculté de lettres. Qui sait ? . . .

Mais pour le moment, le moins qu'on puisse exiger de la grande Université, c'est qu'elle participe avec l'A.G.E.U.M. à l'expérience théâtrale des étudiants. Je crois que le problème des locaux est de son ressort. L'Université devrait fournir aux étudiants, tout autant qu'un stade sportif, une maison de la culture qui comprendrait, avant tout, une salle de répétition et de représentation théâtrales.

Et qu'on ne nous parle pas du grand salon du Centre social : ce n'est ni une salle de spectacle, ni même une salle de conférence. Les proportions en sont monstrueuses, l'accoustique impossible, l'atmosphère d'une froideur désespérante. Qu'on ne se surprenne pas de n'y obtenir que des demi-succès.

L'Université se doit de loger les deux groupes de théâtre de l'A.G.E.U.M., et je répète que c'est le moins qu'elle puisse faire.

Nous ne sommes pas assez exigeants ? C'est que si nous avons encore la naïveté de croire aux entreprises conjointes université-étudiants, nous avons perdu celle d'en espérer des résultats.

Gilles GASSE.

MORT DE JEAN BÉRAUD

On ne peut pas parler de théâtre au pays du Québec sans parler de Jean Béraud qui, lui, n'a pas cessé d'en parler pendant une quarantaine d'années. Il en parlait souvent à des sourds, c'est-à-dire aux pouvoirs publics, avec une telle insistance qu'on a fini par l'entendre et, plus tard, le comprendre.

Je n'ai connu Jean Béraud qu'à la fin de sa vie, il y a cinq ou six ans. Quand j'avais vingt ans, je le considérais comme un homme redoutable, un critique, un journaliste important, un auteur, un confrère, un adversaire. Depuis quelques années, nous étions amis. Je crois bien avoir déjeuné plus de 200 fois en sa compagnie. Aucune lassitude, aucun radotage, un esprit toujours vif, malicieux à l'occasion, des manières exquises, une sorte de délicatesse du temps passé.

Monique Leyrac mangeait toujours à notre table. Jean Béraud trouvait chaque fois une façon nouvelle de faire un joli compliment à Monique. En retour, Monique riait de toutes ses dents blanches et "monsieur Béraud" (comme nous disions toujours et cela l'agaçait) était content. Jean Béraud aimait la présence des femmes, un peu comme l'aimait Sacha Guitry, c'est-à-dire au point de ne pas pouvoir s'en passer.

Nous n'étions pas du même côté de la barricade. J'écrivais des pièces. Monsieur Béraud demeurait pour moi l'éminent critique. Mais nous causions toujours de théâtre sur le ton le plus aimable. Cela le faisait rire de me citer dans ses articles. De mon côté, j'apprenais des tas de choses, car ses connaissances étaient très étendues. Pensons-y bien ! Pensons que cet homme, en plus d'écrire des livres sur le théâtre, dont une histoire (Cercle du Livre de France) qui sera l'ouvrage à consulter pendant de longues années encore, cet homme, dis-je, a rédigé des milliers de chroniques sur notre acti-

tivité théâtrale. Il a passé toute sa vie à "mousser" la cause du théâtre par tous les moyens dont il disposait, y compris un grand quotidien.

On peut très bien ne pas aimer les critiques de théâtre, mais il était impossible de ne pas aimer monsieur Jean Béraud. Certains le disaient sévère. Non. Il était exigeant. C'est bien différent. L'homme sévère déteste. L'homme exigeant aime.

Eloi de GRANDMONT

COMMENT PEUT-ON ÊTRE AUTEUR DRAMATIQUE?

Il est courant d'entendre déplorer la pénurie de pièces canadiennes à Montréal, comme si au temps de Louis XIV la France avait compté une douzaine de Molière et autant de Racine parmi ses auteurs dramatiques. Or, à cette époque glorieuse du théâtre français, l'ensemble de la population se montait à environ vingt millions de ressortissants, c'est-à-dire au moins quatre fois le chiffre global des Canadiens français. Et la société française jouissait alors d'une conjoncture exceptionnellement favorable. Par contre, nous savons que, pour des raisons historiques, la collectivité canadienne-française sort à peine d'une léthargie de trois siècles et qu'elle se remet non sans mal des conséquences du traumatisme des Plaines d'Abraham. Il se trouve enfin qu'à ses difficultés internes s'ajoutent les effets anticulturels du standing made in U.S.A., lequel valorise la façade sociale au détriment des valeurs spirituelles, si bien que les rares vocations littéraires se trouvent non seulement en butte à des obstacles accrus dans l'exercice même de l'art d'écrire, mais doivent subir en outre la pression contraignante du niveau de vie ambiant et de son coût. Et tout ceci la plupart du temps dans une indifférence à peu près générale à tout ce qui est culture.

Feydeau mettait en général environ une année pour composer un de ses fameux vaudevilles. De quoi vivait-il au cours des douze mois de travail ? Des droits d'auteur que lui rapportait le vaudeville précédent. Imaginons maintenant quelque Feydeau montréalais. Il polit son ours durant une année et puis se fait monter sur une scène. Mettons les choses au mieux : il passe au Stella. Il est évident que ce n'est pas avec ce que lui rapportera ce mois de représentation qu'il pourra envisager de se remettre au travail pour la rédaction d'une nouvelle pièce. Il faudra qu'il trouve une autre façon de gagner sa vie, autre façon qui lui prendra son temps et son énergie, si bien

qu'il ne sera pas question, qu'il ne peut pas être question d'être auteur dramatique à longueur d'année. Nous nous trouvons là en face du noeud du problème et qui nous renvoie une fois de plus aux rapports de l'économique et de l'esthétique. D'où encore une fois l'explication de l'origine bourgeoise de la plupart des créateurs. Ecrire une pièce, un roman demande du temps, c'est-à-dire des loisirs, c'est-à-dire une réserve d'argent. Ces réserves sont justement une spécialité bourgeoise, comme les confitures. Je citais plus haut l'exemple d'un auteur parisien à succès, qui réussit donc très vite à vivre de sa plume. Ce qui est plutôt exceptionnel. Souvent un auteur doit attendre des années avant d'être consacré. Et de quoi vit-il en attendant, s'il n'a des rentes comme Cézanne ou comme André Gide. Celui-ci édita ses premières oeuvres à compte d'auteur, comme Mauriac, comme tant d'autres. Non seulement les débuts d'une carrière littéraire ne rapportent guère d'argent la plupart du temps — car les premières oeuvres de Gide et de Mauriac ne furent pas des best-sellers ! — mais ils en coûtent. Et quand on songe que certains auteurs parmi les plus grands ne connaîtront jamais les gros tirages ! On sait comment l'auteur d'Ulysse tira toute sa vie le diable par la queue, que le grand Musil ne subsista que grâce à la générosité d'amis qui se cotisaient régulièrement, que les dix premières années de leur mariage, le ménage Klee ne mangea tous les jours que grâce aux leçons de piano de madame Klee... Je cite tous ces cas qui n'appartiennent pas au monde du théâtre, mais qui situent le problème que doit résoudre tout homme qui veut se consacrer à la création littéraire ou autre. Ces difficultés se trouvent en quelque sorte exacerbées au Québec. Nous l'avons déjà remarqué, la couche bourgeoise qui constitue l'humus dans lequel les créateurs s'alimentent économiquement et culturellement, est mince. D'autre part, les revenus que l'écrivain peut escompter sont dérisoires. Or, ne l'oublions pas, la morale américaine qui sévit jusque sur les bords du Saint-Laurent, veut que ne pas avoir un gros compte en banque est un signe de malédiction, de véritable tare... Tout ceci pour conclure que l'étonnant n'est pas qu'il n'y ait pas davantage de pièces canadiennes, mais qu'il en existe au contraire. Le miracle, c'est Dubé, c'est Languirand, c'est "Au coeur de la rose", c'est "Qui est Dupressin ?"

Yerri KEMPF

Chapitre extrait de "Les Trois Coups à Montréal" qui vient de paraître chez Déom.

JEAN-GUY SABOURIN

DES HOMMES ET DU THÉÂTRE

On ne peut que rêver d'un art qui serait un enchevêtrement profond de symboles actifs, capables de parler au public un langage où rien en serait dit mais tout pressenti.

Jean Genêt

Ecrire a aussi ses fuites, ses facilités et ses limites. Pour vous dire ma foi au théâtre, j'ai pensé feuilleter les maîtres : Barrault, Vilar, Dullin, Copeau. Je me serais retrouvé puisqu'ils m'ont fait. Mais est-ce vraiment ce que je crois, je pense et je vis ? Ou si la fascination de leur pensée ferait encore disparaître la mienne ? Je vous dirai donc maladroitement ma vie de théâtre.

Il m'est souvent venu à la pensée d'abandonner le théâtre. Imaginez un peu : en plus de la semaine de travail d'environ quarante heures, vous partez six soirs et vous travaillez de huit heures à minuit. Vous groupez des gens qui sont dans la même situation que vous et parfois pire. Vous tentez de transformer une secrétaire en mère de famille ou en duchesse, un professeur en homme d'affaires, un chômeur en homme de métier. Vous les habillez des souliers au chapeau. Vous leur bâtissez une maison. A ce moment vous vous tournez vers la salle et vous songez que vous "recevrez" tous les soirs; il faut donc un programme, des affiches, des photos; mais aussi laver les planchers, époussetter les sièges, et bien d'autres petites choses...

C'est cela... Mais parfois c'est autre chose... Vous partez d'une matière informe et lentement une forme apparaît. Ce n'est jamais celle que vous désirez et ce n'est

jamais tout à fait une autre. Et vous luttez, non à transformer la forme, mais vos rêves. Les acteurs, le décor, la musique, la lumière font naître un monde magique, enveloppant où les hommes et choses s'animent, où la vie est partout. Vous avez fait naître un monde qui vous habite et qui vous effraie. C'est pour ses instants que je continue à faire du théâtre.

Pour le metteur en scène, le spectacle est terminé lorsque le spectateur entre dans la salle. Il fera bien une retouche à l'occasion, mais c'est souvent pour son plaisir et parce qu'il ne veut pas mourir. Le comédien lui, vivra désormais en liberté.

Le metteur en scène, comme tout homme de théâtre d'ailleurs, sait qu'il ne travaille que pour le présent. Le passé n'a aucun sens au théâtre. Si vous n'attirez pas les spectateurs à votre spectacle qui se joue du 15 au 30, vous ne pouvez rien espérer. Votre choix se taira irrévocablement. La reconnaissance ou la gloire pour vos vieux jours ou encore par la postérité, est un non-sens. Molière comédien est inconnu. Qu'étaient les comédiens : Dullin, Jouvet ? Dans quelques années, personne ne pourra plus le dire. La douce vengeance du peintre et de l'écrivain est inconnu de l'homme de théâtre. Parfois il en souffre, car l'homme n'est pas toujours fait pour l'éphémère.

Cet art du présent est aussi une lutte contre l'horloge. Vous avez deux mois pour faire vivre une situation; vous n'avez pas une heure de plus. Vous devez créer à heure fixe. Tous les soirs, disposé ou pas, vous allez fouiller au fond de vous la matière à la création. Vous mastiquez trois ou quatre phrases durant toute une soirée avec acharnement et vous ajoutez le lendemain la même quantité. De cette mayonnaise devra naître un personnage détendu, souriant et frais. De plus ce soir j'ai mon personnage, mon camarade l'a perdu. Je joue seul. Demain ce sera peut-être mon cas et je devrai refaire tous les gestes depuis le début et durant plusieurs jours pour le retrouver. Et reviendra-t-il ?

Je suis venu au théâtre par amour de l'art de la parole, des situations extrêmes et des hommes groupés en communauté. Aucun autre art ne m'offre l'homme social et l'homme aux prises avec son propre destin.

Avec les années, je m'aperçois que l'homme a plus besoin que jamais du théâtre. Puisque, plus que jamais il demande et espère des réponses à ses angoisses. A des angoisses collectives, il faut des réponses collectives.

L'homme dans la souffrance veut croire quelque chose. Et au moyen de l'art de la parole j'offre à l'homme, mon ami, une main solidaire, mais aussi je lui demande de vérifier les valeurs auxquelles je m'agrippe.

Je parle de moi, comme si le théâtre se faisait par un homme seul. Jamais ! pour le meilleur et pour le pire. C'est nécessairement une équipe. Quoi de plus difficile à faire ou plutôt à mériter. Ceux qui s'expriment par un art pourront se douter des difficultés de créer en ayant toujours à ses trousses 12 ou 15 personnes qui devront s'adapter à votre recherche ou encore que vous devrez suivre dans leur propre sentier.

Cela semble insurmontable et pourtant non. Une seule loi honnêtement appliquée règle la situation : la liberté pour tous à servir le maître : l'oeuvre. Et que ma liberté ne nuise pas à la tienne. Et l'inverse. Alors je plante avec allégresse ma fleur dans le jardin et je jouis de tout le feuillage et de la fontaine.

Ainsi la mise en scène n'est pas une technique, mais un esprit qui parfois souffle et apporte au spectateur le nécessaire c'est-à-dire le superflu.

Jean-Guy SABOURIN

LE CRITIQUE DANS LE THÉÂTRE

S'il est une personne dans le monde du théâtre qui puisse être à la fois désirée et abhorrée, aimée et redoutée, c'est bien le critique. Il est bien connu, en effet que si une pièce ne marche pas, c'est la faute de la critique qui a "démoli" la pièce, ou qui a été trop tiède. Par contre, du moins la plupart du temps, si la pièce "marche" bien, c'est grâce à la mise en scène "géniale", à l'auteur, aux acteurs, bref à qui vous voudrez, sauf à la critique qui la tout juste "bien reçue". Ce qui, somme toute, laisserait croire que l'on attribue, d'instinct, un rôle assez négatif à la critique.

Rôle assez exagéré, fort heureusement. Car, de même que le critique n'est pas infallible, de même le public ne le suit pas toujours : il arrive qu'une pièce, mal reçue par la critique, connaisse une carrière honorable ou vice-versa. Pour ma part, j'y vois là un signe de santé : quelle que soit la valeur du critique, il ne faut pas qu'il soit écouté comme parole d'Évangile. Il n'en reste pas moins que nombre de personnes subissent ou se laissent guider par le travail du critique, ce qui est d'ailleurs sa raison d'être. Ce qui entraîne, de sa part, la prise de conscience de ses responsabilités qui découlent de ses écrits. Cette responsabilité, il se doit de la prendre en toute connaissance de cause, et c'est là où les choses se gâtent, car homme, tout autant qu'un autre, le critique a lui aussi ses préférences, ses goûts, ses petites manies et même ses inimitiés; autant que possible, il doit en être conscient et ne pas en tenir compte. Bref, il faut qu'il arrive à atteindre l'attitude d'un docteur : sur la scène, on lui présente un cas complexe sur lequel il doit donner un jugement aussi complet que possible. Ce qui exclu, ipso facto, le jugement simpliste ou manichéen : rien n'est tout à fait bien ou mal, la perfection dans le pire comme dans le meilleur n'existant pas, pas plus au théâtre qu'ailleurs.

Mais d'abord qu'est-ce qu'un critique ?

Le petit Larousse nous apprend que c'est un homme qui porte des jugements sur les choses de l'art ou de l'esprit. Voilà qui ne

nous avance guère, car si l'on définit la fonction, l'on ne détermine pas les critères qui permettent de l'exercer. Ces critères sont variables, dépendent de chaque cas : disons que l'homme de cette fonction doit être reconnu pour son goût et pour sa connaissance. Terme bien vague, mais c'est ainsi ! Pour ce qui est du critique de théâtre, je vais essayer de le cerner, tout en précisant que je ne parle que pour moi : je ne me sens ni le goût, ni l'autorité pour définir mes confrères, laquelle définition d'ailleurs pourrait être prise par ceux-ci comme une critique.

Pour moi, le critique de théâtre est un homme qui doit aimer le théâtre presque d'une manière passionnelle, et qui se sent participant dans ce miracle qu'est une représentation. Chaque nouvelle pièce est pour lui une aventure, dans laquelle il doit se lancer, en tant que spectateur à corps perdu. Aspect qui paraît simple, mais qui ne l'est pas à l'usage : avec le temps joue l'accoutumance, l'influence des sympathies ou des souvenirs contractés tout au long des saisons : il est difficile d'oublier qu'Untel fut bon, dans une autre pièce, et de ne pas se laisser aller à une certaine indulgence, ou que la pièce de M. X était mauvaise, et de ne pas en concevoir un préjugé pour la prochaine. Cependant, chaque fois, il faut tout remettre en question. Pour ma part, — que ce soit en tant que spectateur amateur ou professionnel — je n'ai jamais vu se lever le rideau sans un petit pincement de coeur : je crois qu'à chaque première, j'ai un peu le trac, comme un comédien.

J'ai dit spectateur professionnel. Au fond, c'est peut-être ça un critique : un spectateur qui, après la représentation, essaye de comprendre et de transmettre aux autres ce que la synthèse théâtrale lui a fait ressentir. Je dis synthèse parce que le théâtre, ou du moins la représentation, est le produit — et non la somme — de différents éléments qui se combinent dans un tout : le texte, la mise en scène, l'individualité de chaque comédien. C'est cette synthèse qui va agir, mais ses effets sont multiples : chaque élément va faire réagir d'une manière différente sur le spectateur. Ces sentiments provoqués, le critique les connaît comme n'importe qui, mais il est tenu, dans la mesure du possible de les analyser pour ensuite les expliquer. Car rien n'est plus contraire à la critique que le jugement péremptoire : il n'y a aucune raison de croire le critique sur parole, il faut donc que celui-ci prouve pourquoi il aime ou il n'aime pas telle ou telle chose. Ce qui revient, somme toute, à limiter ses sentiments : toute affirmation, disait Spinoza, est une négation, limiter ce que l'on aime, c'est déjà savoir à partir de quel moment on ne l'aimera plus. Cela est si vrai, en pratique, dans le domaine du théâtre, qu'il est courant de voir des artistes s'irriter parce que le critique a parlé d'un acteur en oubliant les autres : le silence paraît discriminatoire. Ce sentiment est peut-être un peu vif, mais n'est-il pas normal ? Un acteur crée quelque chose. Or créer, c'est donner à voir, c'est aussi

demander une réponse. Rien n'est plus frustrant que la solitude, et le monologue.

D'ailleurs l'acteur est conscient de se sentir créer, mais il n'en voit pas le résultat : c'est pourquoi beaucoup d'acteurs tiennent compte de certaines critiques pour améliorer leur jeu. C'est une saine réaction, qui implique une collaboration entre le critique et l'acteur. Car le critique n'est ni tueur, ni louangeur à gages, mais quelqu'un qui essaye de faire sa part, en démontrant les qualités et les défauts de telle interprétation, sous son aspect extérieur.

Car la critique dans le fond, émet un avis sur un résultat extérieur : en aucun cas, il ne doit se mettre à l'intérieur de la pièce, même s'il le comprend. Peut-on imaginer un critique écrivant "si j'étais l'auteur... si j'étais l'acteur, je ferais ceci ou ceci" ? Il n'a pas à le faire, sans cela il y aurait tricherie de sa part : il sortirait implicitement de son rôle pour se mettre dans celui des autres. Que dirait-il si l'acteur ou le metteur en scène se mettait dans le sien, pour lui apprendre comment faire son métier ? C'est la raison pour laquelle, je crois — C'est une opinion qui m'est personnelle et que je ne prône pas comme un dogme — qu'un critique ne peut être ni auteur ni acteur de théâtre. Ou bien, s'il franchit la barrière parce que la tentation — et quel est le critique qui ne la ressent pas ? — est trop forte, d'abandonner l'état, comme d'ailleurs le font certains. Sans cela, il aura trop tendance à juger selon ses propres critères de création : on ne peut être juge et partie. Ce n'est pas facile, je l'avoue, cela même possède un côté frustrant : il faut renoncer à une création directe pour ce qui semble être une situation à la fois négative et subordonnée : en un certain sens, le critique n'existe que par rapport au créateur ; pour que la critique soit, il faut qu'il y ait d'abord création. Mais si l'on admet que la critique, par ses observations, collabore à la matérialisation de la pièce, à l'aider à tendre vers une certaine perfection en tant que manifestation, on s'aperçoit que le rôle du critique, pour être complémentaire, n'en est pas moins constructif. Parce que, par son travail, le critique est dans le théâtre.

Le critique émet un jugement d'ensemble qui doit arriver à une conclusion relative, cependant ce jugement doit être lui-même fractionné selon les divers éléments de ce que j'ai appelé plus haut, la synthèse théâtrale. Car il est bien certain que ces éléments ne sont jamais de valeur égale ; par leur nature, ils doivent être pris sur des plans différents.

Mais quels sont ces éléments ?

Encore une fois, parce qu'il n'existe pas de méthode de critique générale, mais plutôt des méthodes personnelles acquises par l'expérience, je proposerai une conception des éléments de cette synthèse qui m'est personnelle. Elle est discutable, sans doute, mais elle me

sert de base. De toute façon, aussi libre qu'il soit — et il doit l'être nécessairement par rapport aux autres pour que son travail puisse avoir une quelconque valeur — le critique doit adopter une méthode et se donner des critères qui répondent à sa conception personnelle du théâtre. Cette méthode, il doit s'y soumettre : un jugement demande une procédure, et doit être appuyé sur des lois, qui pour être souples, n'en sont pas moins implicites : sans elles, aucun jugement n'est possible. Je dirais donc que quant à moi, il existe trois éléments fondamentaux : le texte, et donc indirectement l'auteur, la partie technique qui crée le climat et la troupe, c'est-à-dire chaque acteur à l'intérieur d'une entité.

J'ai dit le texte et non l'auteur. Parce que si le texte est la matérialisation ou la manifestation si l'on préfère de l'auteur, il n'est pas l'auteur lui-même, bien qu'à travers les pièces d'un même auteur, on trouve tout naturellement une continuité. La responsabilité de l'auteur se limite à sa pièce : pour le juger, il faudrait connaître l'ensemble de son oeuvre. Le texte est le bâti de la pièce, son origine. Tout cela est tellement évident qu'il est inutile d'épiloguer là-dessus. Mais ce qui est tout aussi important c'est le style, la technique employée par l'auteur pour passer d'une situation à une autre, par exemple, pour créer un climat, car non seulement cette technique, ce métier va se répercuter sur les autres éléments, mais encore va peut-être servir de fond à la pièce : la virtuosité technique, qui est en fait le talent, peut très bien être la raison d'être, surtout dans le théâtre à effets. Le théâtre n'est pas toujours une voie pour faire passer des idées ou une conception, il peut ne chercher qu'à provoquer une réaction. Ce qui fait que certaines pièces, pauvres quant au fond, sont excellentes parce qu'elles atteignent leur but : faire rire ou "faire pleurer Margot" comme on dit, tandis que d'autres, bourrées de bonnes intentions culturelles, sont d'infâmes pensum. Le contraire est parfois vrai, souvent la technique, c'est la sauce qui fait passer le poisson. L'idéal, c'est un compromis entre les deux, ce qui, il faut bien le dire n'est pas toujours balancé. En tout cas, ce compromis est nécessaire : le théâtre étant ce qu'il est, il ne saurait y avoir de bonne pièce à la lecture, qui soit injouable. De temps à autre, un metteur en scène prend un pari : s'il le perd, ce n'est pas au critique à essayer de lui faire rendre sa mise.

Il est donc nécessaire non seulement d'essayer d'assimiler le texte, mais aussi de chercher à comprendre les intentions de l'auteur, et de déterminer dans quelles mesures, il aura réussi à les exprimer. Tâche bien difficile ! Car le texte lui parviendra déformé par l'interprétation du comédien mais aussi par le sens que lui donne la mise en scène.

Cette dernière est la partie dominante de ce que j'ai appelé la partie technique qui a pour but de donner la visualité et l'âme de la pièce. Le décor par exemple, à travers la conception individuelle

du décorateur, doit être à la fois suggestif, puisqu'il crée le climat de lieu, et fonctionnel puisqu'il est l'auxiliaire de la mise en scène; en peut même dire que le costume est le décor personnel du comédien, sa peau en quelque sorte. L'éclairage a pour but de donner le climat du moment et le caractère de l'action : il faut qu'il crée les contrastes qui soutiendront la mise en scène. Ce contraste nécessaire plus que le décor lui-même comme le prouve le théâtre brechtien, ou une certaine école moderne de mise en scène qui en dépouillant le décor arrive à le recréer par jeux d'ombres et de lumières : c'est un théâtre nu, un théâtre d'espace qui occupe de nouveaux volumes.

Quand à la mise en scène, c'est l'âme de la pièce. Eclatante et invisible, comme disait Cocteau, elle se mélange intimement avec l'interprète, à un point tel qu'il est parfois difficile de distinguer ce qui appartient au comédien en propre et ce qui vient de la mise en scène, dans l'incarnation du personnage. Et naturellement, c'est elle qui subit ou qui suscite le plus d'injustice, dans un jugement : tel metteur en scène poussera à atténuer ou à exagérer un effet dans un geste, une attitude, même une manière de comprendre le personnage : or, en cas d'échec ou de réussite, on aura plutôt tendance à n'y voir que la responsabilité du comédien. Et pourtant... Car le comédien en tant que membre d'une équipe — ce que l'on oublie trop souvent : la troupe est une équipe solidaire dans le succès comme dans l'échec — doit suivre les directives du meneur de jeu, qui est le metteur en scène. De lui provient le triomphe ou le désastre. Seul quelques "monstres sacrés" peuvent échapper à cette loi, parce que leur profonde personnalité ressort, bien qu'ils soient, comme les autres, liés au metteur en scène.

Finalement, nous en arrivons au comédien dont la tâche est écrasante : il faut qu'il soit à la fois possible et unique, car il n'y a pas d'interprétation fixe, mais chaque fois une nouvelle réincarnation. Il faut qu'il soit naturel dans l'âme d'un autre, tout en restant lui-même; on exige de lui une sorte de dédoublement lucide qui tient du prodige : prêter son corps pour donner vie à un être imaginaire, tout en le maîtrisant.

Et puis les impondérables : le fait que la pièce est jouée pour la première ou la vingtième fois par l'ensemble, le climat de la salle, bref tous ces incidents qui font l'heure et le jour...

Voilà, grosso modo, l'ensemble de ce que le critique doit voir, comprendre, disséquer et expliquer, les points sur lesquels il doit prendre partie. Tâche gigantesque, qu'honnêtement, on ne peut pas toujours arriver à remplir. Parce que face à cette méthode froide et logique, s'oppose la magie du théâtre qui fait qu'à un moment, il se laisse emporter. N'est-ce pas, après tout, ce que l'on attend du théâtre ? Spectateur, avant d'être un chirurgien, il doit d'abord en comprendre les émotions, avant d'en démonter les rouages.

Lorsque l'on arrive face au papier, c'est la synthèse de tous ces petits détails que le critique doit essayer de faire, bien qu'il n'ait eu qu'une seule représentation pour pouvoir tout acquérir. Mais direz-vous votre critique, c'est une machine à disséquer ! Où est sa part personnelle ? C'est justement quand le tout est assemblée que commence la difficulté, c'est-à-dire l'interprétation. Car le fait en lui-même ne signifie rien tant qu'un sens ne lui est pas donné. Or ce sens ne peut être déterminé que poussé par des sentiments personnels : l'esthétique n'est peut-être pas la beauté, le parfait est peut-être inhumain et sans âme. C'est là que vient le rôle le plus important du critique et peut-être le plus dangereux : son interprétation d'après ce qu'il a ressenti. Et ce n'est pas toujours facile. Car les éléments divers sont parfois contradictoires : une mauvaise pièce peut être très bien jouée (cela arrive plus souvent qu'on ne croit...) Que dois-je écrire ? "En dépit d'un texte lamentable, la pièce est admirable grâce au jeu des comédiens" ce qui tend à faire entendre qu'il faut tout de même la voir, ou bien "Malgré une interprétation subtile de la mise en scène, qui essaye de cacher la pauvreté de la pièce..." ce qui peut signifier le contraire. Et pourtant les faits sont les mêmes, et les sentiments identiques. Mais un petit quelque chose, qui provient du "daimon platonique" va me pousser à écrire l'un plutôt que l'autre. C'est un choix qui échappe à la logique, parce que la logique n'y peut pas grand'chose. C'est peut-être ce qui va entraîner la justesse ou l'erreur de mon papier, car tout comme quiconque, j'ai droit à l'erreur. Et cette erreur, je peux très bien n'être pas seul à la partager : elle peut être collective...

Tout au long de ces quelques lignes, j'ai essayé de m'expliquer, non pour moi-même, mais pour essayer de dégager une méthode critique. Disons, pour être net, que j'ai énoncé une hypothèse, dont je crois pouvoir vivre les conclusions. Mais cette hypothèse "supposons que la critique soit ceci ou cela" n'est que la mienne. Si je la pose ici, c'est parce que je crois qu'il serait utile, pour tous, que les critiques de théâtre fassent de même, non pour se justifier — ils n'ont pas à le faire — mais pour contribuer à dégager un ensemble de grandes lois qui permettraient et pourrait donner une idée générale de ce qu'est la critique, et d'aider — au besoin même par nos erreurs — ceux qui un jour voudront se lancer dans cette carrière, fascinante.

Je suis critique de théâtre, et j'aime profondément mon métier. Je ne veux pas faire de pathos là-dessus, mais tout simplement faire comprendre que c'est pour moi, une manière de le vivre, d'y participer. Car au delà du pour ou du contre telle ou telle pièce, c'est pour le théâtre que l'on se bat. C'est lui qui vous apporte la joie de certaines aventures, comme chez les jeunes auteurs, ou le plaisir de retrouver des vieux amis inconnus, comme chez certains classiques. Parce qu'à notre époque, le théâtre est plus vivant que jamais : dé-

gagé de tout un aspect fonctionnel par la télévision ou par le film, il peut, grâce aux nouvelles techniques qu'il a à sa disposition, pénétrer peut-être plus profondément dans la vie humaine, recréer cette atmosphère de miracle qui a lieu chaque fois que le rideau se lève... et qui fait que chaque fois, le critique s'enfonce dans son fauteuil et se tend vers la rampe. Car le critique, aussi, fait partie du théâtre...

François PIAZZA

JACQUES LANGUIRAND

DIOGÈNE

Fantaisie en un acte

Le décor représente une ville ; et divers lieux dans cette ville. En pratique, un paravent : on joue devant pour la rue, et on le retire pour les intérieurs.

PERSONNAGES

PAQUERETTE : jeune première

MADAME ASTRA : cartomancienne

ALBERT : mari de la cartomancienne

PIERRE : jeune premier

HECTOR : vilain personnage

UN VIEILLARD : vénérable comme il se doit

FLEURA : épouse de l'un et maîtresse de l'autre

ROBERT : brave artisan

Après les trois coups, musique. Mêlée à la musique, on entend depuis un moment la voix de Paquerette, derrière le paravent; un contre-chant triste qu'elle ponctue de temps à autre d'un éclat de rire. La musique s'évanouit lentement; Paquerette continue son étrange mélodie.

MADAME ASTRA, *en coulisse. A la cantonnade* — Faites-la taire !

PAQUERETTE, *poursuit.*

MADAME ASTRA, *id.* — N'y a-t-il pas un homme capable de la faire taire ?... C'est sûrement un homme qui l'a mise dans cet état !

PAQUERETTE, *poursuit.*

MADAME ASTRA, *id.* — Quand ma chatte se lamente, les matous sont plus empressés !

PAQUERETTE, *poursuit et passe devant le paravent.*

MADAME ASTRA, *id.* — Qu'est-ce qui vous empêche d'y aller, les hommes ? Vous en mourez tous d'envie... Ah ! je vous connais ! Vous ne pouvez pas voir une fille en guenilles sans penser au plaisir que vous auriez de... (*Elle rage.*) Mais vous n'en faites rien, bande de chiens hypocrites ! Vous sauvez la face ! Ha ! vos faces rouges de désirs refoulés...

PAQUERETTE, *éclate de rire.*

MADAME ASTRA, *id.* — Faites-la taire !...

PAQUERETTE — Quand vient l'automne, les fleurs s'en vont... (*Elle chante un moment et puis s'arrête.*) Ils ont ouvert le ventre de ma mère pour lui retirer quelque chose. Ils ont mis son ventre sans dessus dessous. Puis, ils ont dit : "La maladie doit suivre son cours normal". Ils ont recousu le ventre de ma mère... Ils ont dit n'avoir rien oublié dedans... (*Elle chante un moment, puis s'arrête.*) Ma chanson est aussi pauvre que moi, elle n'a même pas de paroles... (*Puis elle reprend.*)

MADAME ASTRA, *id.* — Faites-la taire !... Je n'arrive pas à me concentrer. Quand je pense que j'ai refusé d'épouser un jeune et dynamique entrepreneur de pompes funèbres !

PAQUERETTE, *poursuit un moment, puis s'arrête* — Et puis, elle est morte... (*Elle éclate de rire, et reprend sa chanson.*)

PIERRE, *entre lentement.*

PAQUERETTE, *le voit et s'arrête de chanter.*

MADAME ASTRA, *id.* — Elle s'est tue. Que se passe-t-il ? Est-elle partie ? Qui s'occupe d'elle ?... Albert !... Albert, où es-tu ?

ALBERT, *en coulisse, lui aussi, mais de l'autre côté. Blasé.* — Je suis ici.

MADAME ASTRA — Où ?

ALBERT — A deux pas.

MADAME ASTRA — Avec elle ?

ALBERT — Non.

MADAME ASTRA — Bien entendu, je ne parlais pas pour toi.

ALBERT — Bien entendu. Un amour comme le nôtre est à l'abri de telles épreuves...

MADAME ASTRA — D'ailleurs, à ton âge, tu dois te faire une raison.

ALBERT — Je me fais une raison.

MADAME ASTRA — Que peux-tu demander de plus dans la vie ?

ALBERT — Je ne demande rien.

MADAME ASTRA — Tu m'énerves !

ALBERT — Toi aussi !

Toutes ces répliques échangées en coulisse le sont sur un ton très élevé, sans aucun souci de discrétion. Pendant les répliques précédentes, les amoureux se sont rapprochés.

PIERRE — Ce sera bientôt la nuit.

PAQUERETTE — Et de nouveau le jour.

PIERRE — Et de nouveau la nuit.

PAQUERETTE — Et bientôt, le temps sera venu à bout de nous.

PIERRE — Quand nous serons millionnaires, nous achèterons un joli bateau.

PAQUERETTE — Avec des voiles ?

PIERRE — Si tu veux.

PAQUERETTE — Mais aussi avec un moteur, n'est-ce pas ?

PIERRE — Bien sûr.

PAQUERETTE, *sourdement*. — J'ai faim... (*Un temps. Les amoureux sont dans les bras l'un de l'autre.*)

MADAME ASTRA, *toujours en coulisse*. — Albert ! Albert !

ALBERT, *id.* *Excédé*. — Oui...

MADAME ASTRA, *id.* — Viens me retrouver !

ALBERT, *marmonne rageusement*.

MADAME ASTRA — Viens me retrouver !

ALBERT — Je n'en ai pas le courage !

MADAME ASTRA — Quand je pense...

ALBERT — ... Que tu as refusé d'épouser un jeune et dynamique entrepreneur de pompes funèbres !

PAQUERETTE, *chante doucement*.

PIERRE — Ecoute.

PAQUERETTE — J'écoute.

PIERRE — Nous aurons des hommes d'équipage.

PAQUERETTE — Très peu. Je n'aime pas les hommes d'équipage. Quand je monte sur le pont, ils me regardent avec leurs grands yeux...

PIERRE — Il en faut des hommes d'équipage. Un bateau, ce n'est pas un radeau.

PAQUERETTE — Je comprends.

PIERRE — Et nous irons dans les îles.

PAQUERETTE — Oui.

PIERRE — C'est extraordinaire, les îles...

PAQUERETTE, *sourdement*. — J'ai faim...

Elle se presse tout contre lui et chante doucement. Ils se retirent ensemble. Du côté opposé, Hector fait lentement son entrée en rasant les murs.

MADAME ASTRA, *id.* — Je t'attends...

ALBERT, *se trouve maintenant derrière le paravent.. Mais on ne le voit pas encore.* — Tu t'excites inutilement.

MADAME ASTRA — Quand vas-tu venir ?

ALBERT — Aussitôt que j'aurai terminé.

MADAME ASTRA — Que fais-tu donc ?

ALBERT — Rien.

Au moment où Hector, le vilain, veut se glisser derrière le paravent, Albert, triste comme son parapluie, en sort. Jeu de la politesse.

ALBERT — Pardon.

HECTOR — Excusez-moi.

ALBERT — Je vous en prie.

HECTOR — Quel beau matin...

ALBERT — Très beau, en effet.

HECTOR — N'est-ce pas !... Dites-moi, monsieur...

ALBERT — Je vous écoute, monsieur.

HECTOR — Nous sommes voisins...

ALBERT — Nous sommes tous un peu voisins...

HECTOR — Je peux donc vous poser une question. Est-ce bien ici qu'habite Madame Astra, la cartomancienne ?

ALBERT — C'est bien ici.

HECTOR — Merci. (*Il tente de passer derrière le paravent.*)

ALBERT, *le retient.* — C'est pour le passé, le présent ou l'avenir ?

HECTOR — Pour l'avenir.

ALBERT — Comme je vous comprends.

HECTOR — Si c'était à refaire, je viendrais pour le passé. Mais ce qui est fini est fini, n'est-ce pas ?

ALBERT — Très juste.

HECTOR — Mon problème, c'est l'avenir.

ALBERT — Vous voulez voir clair.

HECTOR — Qui donc ?

ALBERT — Je dis : vous voulez voir clair.

HECTOR — Je me propose, en effet, d'épouser une jeune personne — elle est fraîche comme une rose... J'ai vingt ans de plus qu'elle, vous comprenez ?

ALBERT — Très bien. Madame Astra n'aura pas beaucoup de difficulté à prédire votre avenir...

HECTOR, *ravi*. — Vous croyez ?

ALBERT — J'en suis sûr.

HECTOR — Il s'agit d'une jeune orpheline.

ALBERT — Madame Astra ?

HECTOR — La jeune personne que je veux épouser...

ALBERT — On ne se refuse rien...

HECTOR — Mais je ne sais pas encore si elle va accepter.

ALBERT — Puisqu'elle est sans défense...

HECTOR — J'aime tellement les femmes.

ALBERT — C'est une excellente idée.

HECTOR — Vous connaissez Madame Astra ?

ALBERT — Un peu.

HECTOR — Elle s'occupe de votre avenir ?

ALBERT — De mon présent surtout. Mais elle s'occupe aussi de mon avenir...

HECTOR — Elle vous aide à trouver le bonheur ?

ALBERT — A le chercher.

HECTOR — Ah !... Dites-moi, est-il exact qu'elle prédise l'avenir dans ses moindres détails ?

ALBERT — Cela dépend des sujets.

HECTOR — Suis-je un bon sujet ?

ALBERT — Vous me paraissez un excellent sujet.

HECTOR — Vous me faites plaisir.

ALBERT — Il n'y a vraiment pas de quoi !

HECTOR — ... L'avenir m'inquiète. Pas vous ?

ALBERT — Si, si, si.

HECTOR — Et pourtant, Madame Astra s'occupe surtout de votre présent.

ALBERT — Mais mon avenir est entre ses mains.

HECTOR — Ah !

ALBERT — Je suis le mari de Madame Astra.

HECTOR — Oh !

ALBERT, *lui indique le paravent*. — Je vous en prie... (*Et se retire.*)

HECTOR, *étonné, il observe un moment Albert. Puis il frappe doucement au paravent.*

MADAME ASTRA, *invisible derrière le paravent*. — Sortez, monsieur !

HECTOR, *consterné*. — Déjà ?

MADAME ASTRA — Mais non, pas vous !

HECTOR, *soulagé*. — Ah !...

MADAME ASTRA — Vous !

HECTOR — Moi ?

MADAME ASTRA — Mais non !!!

LE VIEILLARD, *vêtu à la mode de 1850, sort de derrière le paravent*. — Il s'agit de moi, monsieur...

HECTOR — Bonsoir...

LE VIEILLARD — Pourquoi me dites-vous bonsoir, alors qu'il n'est pas encore midi ?

HECTOR — A cause de votre grand âge... Vous avez vu Madame Astra ?

LE VIEILLARD — Oui.

HECTOR — Pour l'avenir ?

LE VIEILLARD — Bien sûr.

HECTOR — Ah !

LE VIEILLARD — Moi aussi pour le passé. Je ne sais plus où j'en suis avec le temps.

Il s'éloigne.

HECTOR — Bonne nuit... (*Puis il frappe de nouveau au paravent.*)

MADAME ASTRA, *derrière le paravent*. — Entrez !

HECTOR — Je ne peux pas.

MADAME ASTRA — Pourquoi ?

HECTOR — Je ne trouve pas la poignée de la porte.

MADAME ASTRA — Poussez le paravant !

Transition musicale. On découvre Madame Astra installée à sa table devant une boule de cristal.

MADAME ASTRA — Asseyez-vous !

HECTOR, *il le fait*. — Merci.

MADAME ASTRA — C'est le présent qui ne va pas ?

HECTOR — C'est entre le présent et l'avenir que ça ne va pas...

MADAME ASTRA — Les affaires ?

HECTOR — Le coeur.

MADAME ASTRA — Je vois.

HECTOR — Déjà ! Que voyez-vous ?

MADAME ASTRA — Vous êtes pressé ?

HECTOR — Non.

MADAME ASTRA — Et ça ! (*Elle fait le geste de l'argent qu'on palpe.*)

HECTOR — Ah ! oui...

MADAME ASTRA — Soyez généreux ! Mon présent compromet de plus en plus mon avenir...

HECTOR — Vous n'avez pas d'influence sur l'avenir ?

MADAME ASTRA — Parfois...

HECTOR — Ah ! *(Il lui donne un peu d'argent.)*

MADAME ASTRA — Mais jamais sur le mien !

HECTOR — Oh !... Vous devriez consulter une cartomancienne.

MADAME ASTRA — Quand je le fais, je suis plus généreuse que vous.

HECTOR — Pardon... *(Il lui donne encore un peu d'argent.)* Je dois vous avouer que je n'aime pas donner de l'argent... C'est humain.

MADAME ASTRA — Et n'oubliez pas le pourboire !

HECTOR — Vous buvez ?

MADAME ASTRA — Beaucoup.

HECTOR — Ah ! *(Il lui donne encore un peu d'argent.)*
C'est tout ce qui me reste.

MADAME ASTRA — Connaître l'avenir, ça n'a pas de prix. Et votre montre ?

HECTOR — Un souvenir de famille.

MADAME ASTRA — Qu'est-ce qui vous intéresse le plus, le passé ou l'avenir ?

HECTOR — La voici. *(Il lui donne sa montre.)*

MADAME ASTRA — N'en donnez pas davantage, ce n'est pas la peine. Je sais qu'avec vous, ce sera court.

HECTOR — Ah !

MADAME ASTRA — Il s'agit d'un homme ou d'une femme ?

HECTOR, gêné. — Oh !...

MADAME ASTRA — D'une femme ! D'ailleurs, je commence à voir...

Fleura, la vamp, entre sur scène derrière Hector. Elle avance lentement jusqu'à lui.

HECTOR — C'est une orpheline !

MADAME ASTRA — J'allais le dire !

HECTOR — Vous êtes merveilleuse.

MADAME ASTRA — Je la vois. Elle s'approche. *(Ce que fait Fleura.)* Vous l'aimez beaucoup...

HECTOR — Très.

MADAME ASTRA — Je peux prédire beaucoup de bonheur...

HECTOR — Pour moi ?

MADAME ASTRA — Pour elle.

HECTOR — Bah ! Elle ou moi, peu importe puisque nous serons ensemble... N'est-ce pas ?

MADAME ASTRA — L'image se précise...

HECTOR — ... N'est-ce pas ?

MADAME ASTRA — Je la vois qui met la main sur votre coeur... (*Plus fort pour Fleura.*) Je la vois qui met la main sur votre coeur !

HECTOR — J'ai compris ! (*Fleura commence à lui faire les poches.*) Ensuite ? J'en ai le frisson...

MADAME ASTRA — Ne vous agitez pas, vous brouillez le fluide...

HECTOR — Je vous demande pardon.

Fleura montre le porte-monnaie à Madame Astra et se retire lentement.

MADAME ASTRA — Je ne la vois plus...

HECTOR — Ah !

MADAME ASTRA — Vous avez brouillé le fluide.

HECTOR — Je n'aurais pas dû. Je le regrette sincèrement.

MADAME ASTRA — Ce qui n'arrange rien.

HECTOR — J'allais le dire... Et demain, où en sera le fluide ?

MADAME ASTRA — Revenez demain !

HECTOR — Croyez-vous que le fluide ?...

MADAME ASTRA — Nous verrons.

HECTOR — Bien sûr, on ne peut pas savoir à l'avance comment sera le fluide !

MADAME ASTRA — En général, je peux vous prédire beaucoup de succès dans votre entreprise amoureuse... C'est écrit dans les astres.

HECTOR — Ah ! je me sens soulagé.

Lentement, il commence à faire nuit.

HECTOR, *qui allait se retirer, revient sur ses pas.* — Auriez-vous l'extrême amabilité de me dire l'heure, s'il vous plaît ?

MADAME ASTRA, *consulte la montre d'Hector.* — Dites-moi...

HECTOR — Quoi donc ?

MADAME ASTRA — Elle ne fonctionne pas.

HECTOR — J'avais oublié de vous dire : elle est un peu comme le fluide... Elle fonctionnera peut-être mieux demain !

(Il éclate de rire.)

Hector est sur le point de sortir.

MADAME ASTRA, *le rappelle.* — Hé !

HECTOR — Quoi donc ?

MADAME ASTRA — Replacez le paravent, je vous prie, à cause des courants d'air.

HECTOR, *le fait.*

Transition musicale.

MADAME ASTRA, *derrière le paravent.* — Et souvenez-vous ! J'avais un ami, je lui ai fait crédit, et j'ai perdu cet ami...

HECTOR, *éclate de rire.*

PAQUERETTE, *entre sur scène, voit Hector et s'arrête.*

HECTOR, *agressif.* — Regardez-moi !

PAQUERETTE — Vous êtes laid !

HECTOR — Mais je suis sûr de moi.

PAQUERETTE — Vous ne devriez pas.

HECTOR — Vous n'y pouvez rien, c'est écrit !

PAQUERETTE — Lâchez-moi, vous me faites mal...

HECTOR — Vous avez raison. Chaque chose en son temps. Je vous ferai mal plus tard.

PAQUERETTE — Laissez-moi passer... C'est maintenant la nuit...

HECTOR — Puisque je vous dis que c'est écrit...

PAQUERETTE — Je ne sais pas lire.

HECTOR — ... dans les astres. Vous ne savez pas lire dans les astres ?

PAQUERETTE — Je sais lire dans mon coeur.

HECTOR — Je vous aime.

PAQUERETTE — Vous me dégoûtez !

HECTOR — Mais puisque c'est écrit !

PAQUERETTE, *lui indique un point sur le sol.* — Regardez !

HECTOR — Quoi ?

PAQUERETTE — Une fleur...

HECTOR — Je ne vois rien.

PAQUERETTE — Vous avez mis le pied sur une fleur...

HECTOR — Où ça ?

PAQUERETTE — C'était la dernière de la saison.

HECTOR — Vous y teniez beaucoup à cette fleur ?

PAQUERETTE — Il me semble que je suis morte avec elle...

HECTOR — Dans votre tête !

PAQUERETTE — Vous avez mis le pied sur moi...

HECTOR — Parlons d'autre chose.

PAQUERETTE — Je suis morte...

HECTOR — Soyez gentille, dites-moi que vous avez faim...

Discrètement le vieillard fait son entrée. Il assistera à la scène sans être vu.

PAQUERETTE — Non !

HECTOR — Un bon mouvement...

PAQUERETTE — Non !

HECTOR — Dites-moi que vous n'avez pas mangé depuis que votre mère est morte.

PAQUERETTE — Non.

HECTOR — Soyez gentille...

PAQUERETTE — Au contraire, je me suis gavée de friandises. Regardez mon ventre, il est rond...

HECTOR, *inquiétant*. — Oh ! oui...

PAQUERETTE — Il est plein de victuailles.

HECTOR — Ce n'est pas vrai.

PAQUERETTE — Les friandises, au dessert. Mais j'ai d'abord mangé de la viande, des légumes, et même des fruits. (*Elle lui souffle dans le visage.*) Sentez-vous l'orange ?

HECTOR — C'est pourtant vrai que vous sentez l'orange...

PAQUERETTE — J'ai mangé comme un goinfre !

HECTOR, *implorant*. — Une fois, n'est-ce pas ? Une seule fois ?

PAQUERETTE — Plusieurs fois !

HECTOR — Mais depuis que votre mère est morte, avouez que vous n'avez mangé qu'une seule fois comme un goinfre ?

PAQUERETTE — J'ai mangé plusieurs fois comme un goinfre !

HECTOR — Ce n'est pas vrai !

PAQUERETTE — Et précisément, j'allais me remettre à table.

HECTOR — Mais puisque c'est écrit...

PAQUERETTE — Mais puisque je ne sais pas lire...

HECTOR, *rageur, il bondit sur elle*. — Ah ! (*Puis il se ravise.*) Mais j'ai tort de m'inquiéter. Madame Astra me l'a dit : il est écrit que j'aurai du succès dans mon entreprise amoureuse ; il est écrit que vous serez très heureuse... Avec qui d'autre pourriez-vous l'être ?... Au plaisir de vous revoir, mademoiselle ! (*Il éclate de rire et se retire.*)

Lentement il commence à faire jour.

PAQUERETTE — Oui, j'ai mangé ! Oui, j'allais me remettre à table ! Et de la viande, et des légumes, et des fruits ! Et même des friandises ! (*Elle éclate en sanglots. Et petit à petit, elle reprend la chanson triste du début.*)

Arrive Pierre.

PIERRE, *approche lentement de Paquerette. Puis il s'arrête et indique un point très loin devant lui*. — Regarde !

PAQUERETTE — Je vois des arbres dans le matin.

PIERRE — Et parmi ces arbres, il y a une maison. C'est la nôtre.

PAQUERETTE — Oui.

PIERRE — Nous avons des domestiques.

PAQUERETTE — Très peu. Je n'aime pas les domestiques. Quand je suis à table, et que je mange durant des heures, ils me regardent avec leurs grands yeux.

PIERRE — Il en faut, des domestiques. Un château, ce n'est pas un taudis.

PAQUERETTE — Je comprends.

PIERRE — Je ne sais plus où j'en étais...

PAQUERETTE — Dans les îles.

PIERRE — Oui.

PAQUERETTE — Comment sont-elles, ces îles ?

PIERRE — Pas très grandes. Il y a des arbres, des maisons...

PAQUERETTE — Ensuite ?

PIERRE, *cherche la suite du rêve.* — Ensuite... Ensuite, quand nous en aurons assez des îles, notre bateau nous transportera ailleurs. Du côté des villes... Aimes-tu revenir à la ville, de temps à autre ?

PAQUERETTE, *sourdement.* — J'ai faim... (*Elle se dresse tout contre lui. Elle reprend doucement quelques bribes de la chanson triste.*)

MADAME ASTRA, *depuis la coulisse.* — Albert ?

ALBERT, *se trouve maintenant derrière le paravent. Il répond d'une voix blasée.* — Quoi encore ?

Paquerette et Pierre se retirent lentement; le vieillard les observe avec tendresse.

MADAME ASTRA — J'ai envie de toi !

ALBERT — C'est complètement idiot !

MADAME ASTRA — J'insiste !

ALBERT — C'est encore plus idiot si tu insistes !

Le vieillard se rend jusqu'au paravent. Il hésite un moment, puis il frappe.

ALBERT, *invisible derrière le paravent.* — Etes-vous certain que je suis l'homme que vous devez rencontrer ?

LE VIEILLARD — Je le crois.

ALBERT — Avez-vous tout essayé avant de venir frapper à ma porte ?

LE VIEILLARD — Oui.

ALBERT — Etes-vous de bonne foi ?

LE VIEILLARD — Oh ! oui...

ALBERT — Entrez !

LE VIEILLARD — ... Je ne peux pas.

ALBERT — Pourquoi ?

LE VIEILLARD — Je ne trouve pas la poignée de la porte.

ALBERT — Poussez le paravent !

LE VIEILLARD — Merci. (*Il le fait.*)

Transition musicale.

On découvre Albert assis derrière une table couverte de paperasses.

ALBERT, *ne lève pas les yeux de ses écritures.*

LE VIEILLARD, *s'approche en hésitant.*

ALBERT, *sans lever la tête.* — Oui ?

LE VIEILLARD, *intimidé, il gesticule sans pouvoir prononcer une parole.*

ALBERT — Je vous écoute... (*Il lève la tête. Le vêtement de son visiteur l'étonne.*) Qu'est-ce que je peux faire pour vous ?

LE VIEILLARD, *désignant son accoutrement.* — Je vous prie de m'excuser, monsieur.

ALBERT — Nous sommes en pays libre, monsieur.

LE VIEILLARD — Je ne suis pas de mon temps. Ou plutôt, je ne le suis plus...

ALBERT — Je vois.

LE VIEILLARD — Depuis bientôt dix jours, je vais de bureau en bureau... On m'a dit de m'adresser à vous.

ALBERT — Vous devriez, plutôt, voir le chef de service.

LE VIEILLARD — Je l'ai vu.

ALBERT — Alors ?

LE VIEILLARD — Il m'a dit de m'adresser à vous.

ALBERT — Bon.

LE VIEILLARD — L'affaire pourra vous paraître curieuse, mais elle est très grave, monsieur... Si personne ne veut s'occuper de moi, il ne me reste plus qu'à mourir.

ALBERT — Je vous écoute.

LE VIEILLARD — Je vous ai déjà dit que je ne suis plus de mon temps. Le vêtement que je porte devrait m'aider à vous expliquer.

ALBERT — Où voulez-vous en venir ?

LE VIEILLARD, *avec beaucoup de sous-entendus.* — Quand je me suis endormi, je portais ce vêtement.

ALBERT — Que voulez-vous que ça me fasse ?

LE VIEILLARD — Soyez indulgent, monsieur...

ALBERT — Mais enfin ! où voulez-vous en venir ?

LE VIEILLARD — Un soir de mai 1868, je me suis endormi... et pendant quatre-vingt-quatorze ans, je n'ai pas ouvert l'oeil — du moins, pas à ma connaissance...

ALBERT — Vous avez dormi pendant quatre-vingt-quatorze ans ?

LE VIEILLARD — Et voici dix jours, je me suis éveillé. J'ai voulu me rendre chez moi, mais ma maison n'existe plus...

ALBERT — Vous avez dormi pendant quatre-vingt-quatorze ans ?

LE VIEILLARD — Les voisins, qui sont les petits-enfants de mes anciens voisins, m'ont parlé d'expropriation à propos d'une route. Ce qui m'a paru étrange puisqu'il n'y a pas encore de route sur le terrain où se trouvait autrefois ma maison... Ils ont peut-être voulu dire qu'à l'époque de l'expropriation, les autorités...

ALBERT — Répondez à ma question !

LE VIEILLARD — Bref, je suis sans logis.

ALBERT — Vous avez dormi pendant quatre-vingt-quatorze ans ?

LE VIEILLARD — Oui.

ALBERT — Que comptez-vous faire ?

LE VIEILLARD — Je n'en sais rien. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je me trouve ici...

ALBERT — Montrez-moi vos papiers.

LE VIEILLARD — Je n'en ai pas.

ALBERT — Vous n'avez pas de papiers d'identité ?

LE VIEILLARD — Puisque je suis mort.

ALBERT — Ah ! non, je vous en prie ! J'ai autre chose à faire que d'écouter de pareils propos.

LE VIEILLARD — Quand j'ai vu dans quelle situation je me trouvais, j'ai pris connaissance du registre d'état civil.

ALBERT — Et alors ?

LE VIEILLARD — "Parti sans laisser d'adresse". C'est ce que j'ai lu dans le registre. Puis : "Disparu".

ALBERT — Et vous prétendez être pris au sérieux ?

LE VIEILLARD — Je vous dis la vérité.

ALBERT — Que voulez-vous que j'en fasse de la vérité ? Elle est invraisemblable !

LE VIEILLARD — Je ne peux tout de même pas mentir sous prétexte que la vérité est invraisemblable. J'ai besoin qu'au moins un être sur terre comprenne dans quelle situation je me trouve...

ALBERT — Ne comptez pas sur moi pour vous défendre. Je ne vais pas me couvrir de ridicule et compromettre mon avancement... Le chef de service prend bientôt sa retraite. Vous seriez venu l'an dernier, je ne dis pas que...

LE VIEILLARD — Mais comprenez ! Faites un effort ! Je suis victime d'un oubli... Le temps m'a oublié... J'ai dormi pendant quatre-vingt-quatorze ans...

ALBERT — "Ça s'est déjà vu..." — c'est ce que vous alliez ajouter ? Allons ! vous savez bien que la mort ne commet jamais d'oubli.

LE VIEILLARD — Je suis l'exception qui confirme la règle !

ALBERT — Il vous faudrait un bon avocat.

LE VIEILLARD — Mais je n'ai pas l'intention d'intenter un procès. D'ailleurs, intenter un procès à qui, et pour obtenir quoi ?

ALBERT — Votre réhabilitation.

LE VIEILLARD — Je n'ai rien fait de mal.

ALBERT — Vous êtes dans une situation exceptionnelle — c'est très mal...

LE VIEILLARD — Que dois-je faire ?

ALBERT — Vous voulez mon opinion ?

LE VIEILLARD — Oui.

ALBERT — Racontez à tout le monde ce que vous venez de me dire. En moins de trois jours, on vous aura enfermé dans un hospice.

LE VIEILLARD — Je ne veux pas être interné !

ALBERT — Ou alors, soyez ce que vous devriez être...

LE VIEILLARD — Et je devrais être quoi, selon vous ?

ALBERT — Mort... (*Puis il se plonge dans sa paperasse.*)

Après un moment, le vieillard, la tête basse, se retire. Lentement, il commence à faire nuit.

ALBERT, *sans lever la tête, rappelle le vieillard.* — Hé !

LE VIEILLARD — Oui ?

ALBERT — Remplacez le paravent, je vous prie. A cause des courants d'air...

LE VIEILLARD, *il se tait.*

Transition musicale.

Le vieillard s'éloigne. Au moment de disparaître, il reconnaît la chanson triste de Paquerette. Il demeure discrètement sur scène. Paquerette et Pierre entrent.

PIERRE — Ce sera bientôt la nuit.

PAQUERETTE — Et de nouveau le jour.

PIERRE, *renoue avec le jeu.* — Aimes-tu revenir à la ville de temps à autre ?

PAQUERETTE — J'ai toujours vécu à la ville.

PIERRE — Tu préfères la campagne ?

PAQUERETTE — Je sais comment on vit à la ville.

PIERRE — A la campagne, c'est différent.

PAQUERETTE — Explique-moi.

PIERRE — Je ne sais pas comment t'expliquer, je n'ai pas de mots... A la campagne, c'est très différent. C'est le contraire de la ville...

PAQUERETTE, *sourdement.* — J'ai faim.

HECTOR, *surgit au-dessus du paravent.* — Ah ! Ah ! je le savais !

PIERRE — Qui êtes-vous ?

HECTOR — Je le savais, ma jolie, que vous aviez faim.

Vous n'avez jamais eu le ventre rond de victuailles. Il a toujours été maigre comme la famine. Si vous aviez pris de l'embonpoint, ce serait à cause de lui... Petite vicieuse !

PIERRE — Qui est-il ?

PAQUERETTE — Depuis que maman est morte, il s'accroche à mes jupes.

PIERRE — Descendez de là ! Vous verrez que la faim peut encore vous rosser !

HECTOR — Ah ! Ah ! Ah ! Inutile de vous acharner, jeune morveux ! Il est écrit que Pâquerette sera mienne un jour !

PAQUERETTE — Plutôt mourir de faim, la bouche ouverte !

HECTOR — Et comment envisagez-vous l'avenir, je vous prie ?

PIERRE — Sans vous !

HECTOR, *éclate de rire.* — Vous m'amusez !

PAQUERETTE — Allons-nous-en loin d'ici...

HECTOR — Dans les îles, peut-être ? (*Il rit.*)

PAQUERETTE — J'ai mal...

PIERRE, *la serre contre lui et menace Hector du poing.* — Je souhaite que vous glissiez sur une pelure de banane...

HECTOR — Vous aimez les fruits exotiques, n'est-ce pas ?...

PIERRE — Allons au jardin, Pâquerette... (*Ils amorcent le mouvement de partir.*)

HECTOR — Et la police ?

PAQUERETTE — C'est une excellente idée !

HECTOR — Vous êtes mineurs... Je connais des institutions où on prend un soin jaloux des orphelines quand elles sont mineures. C'est merveilleux, une société bien organisée ! Vous ne voulez pas aller en institution ? Vous ne savez pas ce que vous perdez... (*Il rit.*) Mais soyez sans inquiétude. Le silence peut encore s'acheter. Et je demande si peu... La chair est faible, hélas !

Pâquerette et Pierre se retirent vivement.

HECTOR — Puisque je vous dis que c'est écrit ! (*Il éclate de rire.*)

Lentement, il commence à faire jour. Hector demeure au-dessus du paravent et s'amuse de l'échange de répliques qui suit.

MADAME ASTRA, *depuis la coulisse.* — Ce n'est plus ce que c'était !

ALBERT, *id.* — Le cœur n'y est pas.

MADAME ASTRA — Tu ne mâches pas tes mots.

ALBERT — J'aurais besoin de vacances...

MADAME ASTRA — Tu es fonctionnaire !

ALBERT — Je veux dire de vacances matrimoniales.

MADAME ASTRA — Ah ! ce que je voudrais être agui-chante pour te faire languir !

ALBERT — Que veux-tu ! Quand on mange toujours de l'omelette, un jour ou l'autre, on se trouve rassasié...

MADAME ASTRA — C'est moi, l'omelette ?

ALBERT — On ne doit pas mettre tous ses oeufs dans le même panier !

MADAME ASTRA — Ah ! vienne le jour où tu ne seras même plus en possession des rares moyens qui te restent encore !

ALBERT, *blasé*. — Ah ! tu m'énerves...

MADAME ASTRA, *id.* — Toi aussi...

ROBERT, *de derrière le paravent, mais invisible pour le public*. — Hé ! vous, qu'est-ce que vous faites là ? (*Un temps.*) Qu'est-ce que vous faites là ? (*Surgit au-dessus du paravent, à côté d'Hector.*)

HECTOR, *Surpris*. — Moi ?

ROBERT — Oui.

HECTOR — Je prends l'air...

ROBERT — En regardant ma femme se déshabiller ?

HECTOR — Moi ?

ROBERT — Oui, vous ! C'est commode des fenêtres côte à côte, n'est-ce pas ?

HECTOR — Je ne sais pas ce que vous voulez dire.

ROBERT — Tous nos voisins ont la lorgnette agile.

HECTOR — Pas moi.

ROBERT — Parce que vous n'en avez même pas besoin.

HECTOR — Vous m'accusez de quoi, au juste ?

ROBERT — De faire de la contorsion quand ma femme se déshabille.

HECTOR — J'ai un excellent avocat, monsieur.

ALBERT — Je ne suis pas aveugle. Il y a trois jours, vous faisiez semblant de lire un livre savant, et tout à coup, j'ai reçu un éclair dans l'oeil : vous aviez disposé un miroir entre les pages — miroir dirigé de notre côté...

HECTOR, *inquiet*. — Un véritable roman !

ALBERT — Retirez-vous !

HECTOR — Si on ne peut plus lire, maintenant. (*Et il se retire.*)

ROBERT — Vous feriez bien de commencer à lire la vie des saints, vieux dégoûtant ! (*Il se retire aussi. On ne voit plus personne.*)

FLEURA — Hé !

ROBERT — Quoi ?

FLEURA — Je ne vois plus rien.

ROBERT — Au moins tu ne risques pas d'être vue...

FLEURA — Ouvre tout de même les volets, veux-tu ?

ROBERT — Et du coup, je vais devoir ouvrir l'oeil... (*Il pousse le paravent.*)

Transition musicale.

On découvre un vieux lit de fer — quelques éléments.

ROBERT — J'ai travaillé toute la journée comme un esclave !

FLEURA, *avec l'ironie de la femme insatisfaite.* — Le moment serait-il enfin venu de s'aimer, Robert ?

ROBERT — Dans mes bras !

FLEURA — Pas si vite...

ROBERT — Pourquoi ?

FLEURA — Les phrases d'abord.

ROBERT — J'en ai assez dites pendant nos fiançailles, non ?

FLEURA — Poète, va !

ROBERT — Et puis, j'ai parlé toute la journée pour gagner le pain quotidien. (*Il cherche quelque chose.*)

FLEURA — Plus de phrases ?

ROBERT — A l'occasion. Demain, peut-être. Ou mieux ; pendant les vacances, je dirai des phrases... (*Il cherche toujours.*) Pour le moment, tu es ma femme, et ça me suffit !

FLEURA — Tu es mon mari, et... Qu'est-ce que tu cherches, au juste, Robert ?

ROBERT — Les outils.

FLEURA — Sous le lit.

ROBERT — Merci.

FLEURA — Pour faire quoi, les outils ?

ROBERT — Pour réparer le lit avant qu'il ne tombe.

FLEURA — Pour ce que nous en faisons...

ROBERT, *entreprend de réparer le lit tout en racontant sa journée. De temps à autre, il s'arrête pour un tour de vis, un coup de marteau.* — Il m'a dit : "Où veux-tu en venir ?" Je ne savais pas si je devais le dire au patron... Voilà ! Encore un tour de vis, et ce sera parfait... Un peu plus tard, je lui ai dit : "A mon tour, où veux-tu en venir?"... Crois-le ou non, il est demeuré bouche cousue...

FLEURA, *qui se fait les ongles, a une mine dégoûtée.*

ROBERT — ... Je n'ai pas pu lui faire admettre qu'il avait tort. D'ailleurs, les types avec qui je travaille ont tous une mentalité de poteau — plantés une fois pour toutes ! Ils n'ont qu'une façon de voir la vie... Des préjugés !

ALBERT, *entre lentement. Il prend des airs avantageux. Pour le reste de la scène les deux actions sont menées simultanément. Il salue respectueusement Fleura.*

FLEURA, *flattée, lui rend son salut.*

ROBERT — ... Il est heureux que je m'en sois aperçu ce

soir. Avant demain matin, nous nous serions retrouvés sur le plancher.

ALBERT, *entraîne Fleura à l'avant-scène.* — C'est votre mari ?

FLEURA — Oui.

ALBERT — Qu'est-ce qu'il fait ?

FLEURA — Il répare le lit...

ALBERT — Ah !

ROBERT — ... C'est utile, un homme dans une maison. Il est vrai qu'une femme, ça fait les courses... Mais un homme — un vrai ! — trouve toujours de quoi s'occuper. Ou bien c'est un lit qui menace de s'effondrer, ou bien une table qui boîte, ou encore un fauteuil à refaire...

ALBERT, *tend poliment sa carte de visite à Fleura.*

FLEURA, *l'accepta en souriant.*

ROBERT, *qui travaille toujours à réparer le lit.* — C'est encore pour les astuces électriques qu'un homme est le plus doué...

Fleura et Albert s'éloignent bras dessus dessous.

Transition musicale.

Puis ils s'arrêtent : pendant la réplique suivante, Albert replace le paravent pour cacher Robert, ses outils et son lit. Puis il retrouve Fleura, et tous deux sortent de scène en riant.

ROBERT — Je me demande si je ne devais pas changer les ressorts. Qu'est-ce que tu en penses?... Réponds ! (*On ne le voit plus.*) Hé ! je me demande si je ne devrais pas changer les ressorts... Où es-tu ? (*Il apparaît au-dessus du paravent.*) Hé !

Entre Pâquerette. Elle fait quelques pas et s'arrête.

ROBERT — Dites-moi, vous n'auriez pas vu ma femme ?

MADAME ASTRA, *en coulisse.* — Albert !

ROBERT, *au-dessus du paravent.* — Ohé !

MADAME ASTRA — C'est toi ?

ROBERT — Non, c'est moi.

MADAME ASTRA — Albert ?

ROBERT — Non, Robert !

MADAME ASTRA, *appelle.* — Albert !...

ROBERT — Ohé !

MADAME ASTRA — Où voulez-vous en venir ?

ROBERT — Je cherche ma femme.

MADAME ASTRA — Et moi, mon mari...

ROBERT — Vous n'auriez pas vu ma femme ?

MADAME ASTRA — Non. Et vous, mon mari ?

ROBERT — Non.

MADAME ASTRA — Ainsi, vous cherchez votre femme.

ROBERT — Oui. Et vous, votre mari.

MADAME ASTRA — Mon petit doigt me dit que je suis, pour ainsi dire, veuve.

ROBERT — Le mien me tient à peu près le même langage.

MADAME ASTRA — Venez me voir !

ROBERT — J'arrive ! (*Il disparaît derrière le paravent.*)

Hector entre rapidement sur scène et se lance sur Pâquerette. Il commence à faire nuit.

HECTOR — Puisque je vous dis que c'est écrit !

PAQUERETTE — Allez-vous-en, ou j'appelle à l'aide !

HECTOR — Si vous le faites, je dirai que vous avez voulu profiter de la nuit pour me violer !... On me croira parce que je suis riche !

PAQUERETTE, *indique du geste un endroit sur le sol.* — Regardez !

HECTOR — Oh ! non, ma jolie ! Je n'ai pas pu écraser une fleur puisque j'ai déjà tué la dernière.

PAQUERETTE — Laissez-moi.

HECTOR — Tu es mineure...

PAQUERETTE — C'est très dangereux...

HECTOR — Dans ton intérêt, tu ne dois rien dire.

PAQUERETTE — Je veux vivre !

HECTOR — A nous deux !

PAQUERETTE — Je serai une demi-morte...

HECTOR — On dit ça !

PAQUERETTE — J'ai faim...

HECTOR — Après !

PAQUERETTE — Je vous hais !

HECTOR — Ah ! si seulement j'avais un lit à la portée de la main !

PAQUERETTE — Ah ! (*Elle lance un cri et, pliée en deux, se tient le ventre.*)

HECTOR, *intéressé.* — Ça fait mal ?

PAQUERETTE — J'ai quelque chose à vous dire...

HECTOR — Quoi donc ?

PAQUERETTE — Je suis contaminée !

HECTOR — C'est ennuyeux...

PAQUERETTE — Très contaminée !

HECTOR — C'est très ennuyeux... Ah ! je déteste les jeunes gens qui contaminent les jeunes filles !

PAQUERETTE — Vous pourriez en mourir...

HECTOR, *après un mouvement de recul il se ravise et tente d'entraîner Pâquerette.* — Allons-y !

PAQUERETTE — Je vous aurai prévenu !

HECTOR, *la tire brutalement.* — Viens !

PAQUERETTE — Pierre !

HECTOR — Idiote !

PAQUERETTE — Où voulez-vous m'entraîner ?

HECTOR — Chez le médecin !

PAQUERETTE — Non... (*Il la traîne. A travers ses sanglots, elle dit :*) Quand vient l'automne, les fleurs s'en vont...

PIERRE, *sort vivement de derrière le paravent et se lance sur Hector.* — Où allez-vous ?

HECTOR — Petit agent de contamination !

PIERRE, *veut lui faire lâcher prise.* — Ouvrez les serres !

HECTOR, *relâche Pâquerette.* — Petit agent de contamination...

PIERRE, *menaçant, il avance sur Hector.*

HECTOR, *recule, effrayé.* — Petit agent de contamination...

PIERRE, *tend des mains prêtes à étrangler.*

HECTOR — Petit agent de... Non ! (*Il tombe à genoux.*)

Le vieillard sort de derrière le paravent et s'interpose entre Hector et Pierre.

LE VIEILLARD — Et la vie ?

PIERRE — La sienne s'achève !

HECTOR — Et pourtant, c'était écrit dans le ciel...

LE VIEILLARD — La tienne vaut peut-être la peine d'être vécue...

PIERRE — Un peu d'honneur, c'est tout ce qui me reste !

LE VIEILLARD — L'amour ou l'échafaud, choisis !

PAQUERETTE — Il a raison, Pierre. Fuyons !

PIERRE — Mais il faut tout de même qu'il expie ! Si je ne le fais pas, qui le fera ?

LE VIEILLARD — Moi.

PIERRE — Que voulez-vous dire ?

LE VIEILLARD — Je n'ai plus rien à perdre. Tandis que vous deux...

PIERRE — Est-ce que vraiment vous accepteriez d'assassiner ce monsieur à ma place ?

LE VIEILLARD — Sois sans inquiétude. Je suis égoïste à ma façon.

PIERRE — Je ne comprends pas...

LE VIEILLARD — Si je deviens un assassin, il leur faudra bien reconnaître que je suis vivant !

PAQUERETTE — Faites-le, monsieur, faites-le !

LE VIEILLARD — Le fait de marcher, de manger, de parler, de penser... ne suffit plus à prouver mon existence !

HECTOR — Et pourtant, c'était écrit dans le ciel...

LE VIEILLARD — Retirez-vous...

HECTOR — Non !

Transition musicale.

PAQUERETTE — Merci, monsieur !

Pâquerette et Pierre se retirent. Le vieillard marche lentement vers Hector qui recule.

HECTOR — Prenez garde... Vous serez puni... Il ne faut pas faire mentir le ciel... Prenez garde... (*Il répète ces phrases d'une voix de plus en plus éteinte.*)

Le vieillard tend les mains vers la gorge d'Hector. Et lentement, ils disparaissent, Hector d'abord, puis le vieillard, derrière le paravent.

Un temps.

Puis on entend un cri déchirant.

On peut présenter la scène du crime en ombres chinoises dans un éclairage d'ambiance rouge et terminer dans le noir.

Il commence à faire jour. On ne voit personne sur scène.

MADAME ASTRA, depuis la coulisse. — Robert ?

ROBERT, *id.* De l'autre côté. Impatient. — Quoi ?

MADAME ASTRA — J'ai cru que tu m'avais appelée...

ROBERT — Non.

MADAME ASTRA — Déjà fatigué de l'omelette, toi aussi ?

ROBERT — Que veux-tu dire ?

MADAME ASTRA — Je me comprends...

ROBERT, *dégoûté.* — Ah ! tu me fatigues...

Fleura, qui est sortie lentement de derrière le paravent, prend place devant. Elle soupire, lance un regard trop triste pour être sincère vers le haut du paravent où Albert apparaît lentement.

FLEURA — Alors ?

ALBERT — Chut !...

Puis il fait signe à Fleura qu'il va la rejoindre. Il disparaît derrière le paravent, et vient prendre place près de Fleura. Le débit de la scène qui suit pourra être assez lent.

FLEURA, *bas.* — Comment le trouves-tu ?

ALBERT, *bas.* — Très mal.

FLEURA — Que dit le médecin ?

ALBERT — Pas d'espoir.

FLEURA — Le pauvre... Combien de temps peut-il tenir ?

ALBERT — Deux jours. Peut-être moins.

FLEURA — Pas d'espoir.

ALBERT — Fini.

FLEURA, *on devine l'intérêt.* — Et... la famille ?

ALBERT — Pas de famille.

FLEURA — Pas d'enfants ?

ALBERT — Non. Tu le sais bien.

FLEURA — Le pauvre... Tu es certain ?

ALBERT — Tout à fait.

FLEURA — D'où tiens-tu tous ces renseignements ?

ALBERT — Une enquête sérieuse.
 FLEURA — C'est triste.
 ALBERT — Oui.
 FLEURA — Pas de cousins lointains ?
 ALBERT — Non.
 FLEURA — Très pénible.
 ALBERT — Oui.
 FLEURA — L'homme est seul.
 ALBERT — Très.
 FLEURA — Heureusement, nous sommes à son chevet.
 ALBERT — Deux amis, c'est tout.
 FLEURA — C'est mieux que de crever comme un chien.
 ALBERT — Il le sait.
 FLEURA — Que veux-tu dire ?
 ALBERT — Il n'a que deux amis — il le sait.
 FLEURA — Je n'ai pas le courage de lui parler.
 ALBERT — Il n'entend plus.
 FLEURA — Quand a-t-il parlé pour la dernière fois ?
 ALBERT — Hier.
 FLEURA — De quoi a-t-il parlé ?
 ALBERT — Quelques mots sur l'amitié.
 FLEURA — Il n'y a vraiment pas d'espoir.
 ALBERT — Aucun.
 FLEURA — Un regain d'énergie ?
 ALBERT — C'est improbable.
 FLEURA — Il faut donc se résigner.
 ALBERT — Rien d'autre à faire.
 FLEURA — C'est terrible de mourir sans famille.
 ALBERT — Terrible.
 FLEURA — ... Ses affaires sont-elles en ordre ?
 ALBERT — Oui, oui.
 FLEURA — Il a remué de grosses affaires de son vivant.
 ALBERT — Il était débordant de dynamisme.
 FLEURA — Une énergie folle.
 ALBERT — Extraordinaire.
 FLEURA — Il a fait des affaires d'or.
 ALBERT — Il avait le génie des affaires.
 FLEURA — Et... le testament ?
 ALBERT — Déposé chez le notaire.
 FLEURA — Ah !... As-tu des détails ?
 ALBERT — Bien sûr. (*Il ponctue d'une petit rire entendu.*)
 FLEURA — Tu es certain ?
 ALBERT — Tout à fait.
 FLEURA — Je n'ose y croire...
 ALBERT — Ma chère, tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir. (*Ils éclatent de rire et se retirent.*)

C'est maintenant le rire de Robert derrière le paravent qui nous parvient. (Il y a eu comme un fondu enchaîné entre les deux).

MADAME ASTRA, *depuis la coulisse.* — Robert ?

ROBERT, *derrière le paravent.* — Oui...

MADAME ASTRA — Tu ris ?

ROBERT — Oui.

MADAME ASTRA, *déçue.* — Ah !...

ROBERT — Et je n'ai pas fini de rire !

MADAME ASTRA — Que se passe-t-il ?

ROBERT — Tu sais qu'on a étranglé mon voisin ?

MADAME ASTRA — Oui, mais sans l'achever !

ROBERT, *joyeux.* — Eh bien, il est mort ce matin !

MADAME ASTRA — Je suis très contente pour toi.

ROBERT, *paraît au-dessus du paravent en riant.*

MADAME ASTRA, *lance un cri strident.*

ROBERT — Qu'est-ce que c'est ? Ton mari ?

MADAME ASTRA — Un pendu !

ROBERT — Où ça ?

MADAME ASTRA — Dans le placard de ma chambre.

ROBERT — Lequel ? Celui de gauche ?

MADAME ASTRA — Non. Celui de droite.

ROBERT — J'aurais dû m'en douter, il est plus spacieux !

MADAME ASTRA — C'est affreux !

ROBERT — Que quoi a-t-il l'air ?

MADAME ASTRA — Il est vieux comme Mathusalem.

ROBERT — Quel âge avait Mathusalem ?

MADAME ASTRA — Je n'en sais rien. Qu'est-ce que je fais ?

ROBERT — Surveille-le...

MADAME ASTRA — Veux-tu dire qu'il pourrait se tirer de là tout seul ?

ROBERT — Je vais chercher la police. (*Il disparaît et sort de derrière le paravent.*) Hé !

MADAME ASTRA — Quoi ?

ROBERT — Fais en sorte de conserver la corde, ça porte bonheur !

Il se retire avec le paravent.

Transition musicale.

EPILOGUE

On découvre Pâquerette et Pierre sur un banc dans un jardin public. Pour cette scène finale, seuls les amoureux conservent les caractères déjà établis. Au début, ils échangent leurs répliques comme dans un rêve.

Les autres personnages doivent être très différents de ceux de la pièce, bien qu'interprétés par les mêmes comédiens, et plus caricaturaux.

PIERRE — Qu'est-ce que je disais ?

PAQUERETTE — “Quand nous serons millionnaires...”

PIERRE — Quand nous serons millionnaires, nous achèterons un joli bateau.

PAQUERETTE — Avec des voiles ?

PIERRE — Si tu veux ?

PAQUERETTE — Mais aussi avec un moteur, n'est-ce pas ?

PIERRE — Bien sûr.

PAQUERETTE, *sourdement*. — J'ai faim...

PIERRE — Ecoute !

PAQUERETTE — J'écoute.

PIERRE — Nous aurons quelques hommes d'équipage.

PAQUERETTE — Très peu. Je n'aime pas les hommes d'équipage. Quand je monte sur le pont, ils me regardent avec leurs grands yeux.

PIERRE — Il en faut, des hommes d'équipage. Un bateau, ce n'est pas un radeau.

PAQUERETTE — Je comprends.

PIERRE — Et nous irons dans les îles.

PAQUERETTE — Oui.

PIERRE — C'est extraordinaire, les îles.

PAQUERETTE, *sourdement*. — J'ai faim...

PIERRE, *indique un point très loin devant eux*. — Regarde.

PAQUERETTE — Je vois des arbres dans le matin.

PIERRE — Et parmi ces arbres, il y a une maison. C'est la nôtre.

PAQUERETTE — Oui.

PIERRE — Nous avons des domestiques.

PAQUERETTE — Très peu. Je n'aime pas les domestiques. Quand je suis à table, et que je mange durant des heures, ils me regardent avec leurs grands yeux.

PIERRE — Il en faut, des domestiques. Un château, ce n'est pas un taudis.

PAQUERETTE — Je comprends.

PIERRE — Je ne sais plus où j'en étais.

PAQUERETTE — Dans les îles.

PIERRE — Oui.

PAQUERETTE — Comment sont-elles, ces îles ?

PIERRE — Pas très grandes. Il y a des arbres, des maisons...

PAQUERETTE — Ensuite ?

PIERRE, *il cherche la suite du rêve*. — Ensuite... Quand nous en aurons assez des îles, notre bateau nous transportera

ailleurs. Du côté des villes... Aimes-tu revenir à la ville, de temps à autre ?

PAQUERETTE, *sourdement*. — J'ai faim...

PIERRE — Moi aussi. Réponds à ma question.

PAQUERETTE — J'ai toujours vécu à la ville.

PIERRE — Tu préfères la campagne ?

PAQUERETTE — Je sais comment on vit à la ville.

PIERRE — A la campagne, c'est différent.

PAQUERETTE — Explique-moi !

PIERRE — Je ne sais pas comment t'expliquer, je n'ai pas les mots... A la campagne, c'est différent. C'est le contraire de la ville !...

La scène qui suit va en crescendo.

LE PREMIER HOMME, *entre vivement*. — Je vous prie de m'excuser.

PIERRE — Qui êtes-vous ?

PAQUERETTE — J'ai peur.

LE PREMIER HOMME — J'ai entendu sans le vouloir quelques bribes de votre conversation. Vous êtes un être exécrationnable, jeune homme !

PIERRE — Je ne comprends pas.

LE PREMIER HOMME — C'est bien ce que je vous reproche : votre inconscience ! Vous, un fils de famille riche, c'est tout ce que vous faites de votre argent : un bateau, une maison dans les îles... Et encore ! votre femme veut réduire le personnel ! Et on se demande pourquoi le peuple se révolte !

PIERRE — Monsieur, je vous assure que...

PAQUERETTE — Partons !

LE PREMIER HOMME — C'est une excellente idée ! Ceux de votre classe ne fréquentent pas ce jardin. C'est au désir de voir vivre des êtres moins fortunés que nous devons cet honneur, je suppose ?!

PIERRE — Monsieur, croyez-moi...

LE PREMIER HOMME — Vous êtes un ver élevé dans la soie. Les seuls voyages que je puis me permettre, je les fais dans mon univers intérieur ! Moi aussi, j'ai un bateau, j'ai une maison dans les îles avec une armée de domestiques...

LA PREMIERE FEMME, *entre vivement*. — C'est toujours la même chanson !

LE PREMIER HOMME — A qui croyez-vous parler ?

LA PREMIERE FEMME — Je vous reconnais...

LE PREMIER HOMME — Nous nous rencontrons pour la première fois.

LA PREMIERE FEMME — Je vous reconnais tout de même. (*A Pâquerette :*) Les hommes sont tous les mêmes. Ils

n'ont qu'une flèche à leur arc ! Et dans quel état !

PAQUERETTE — J'ai froid...

LE PREMIER HOMME — Mais enfin, de quel droit m'adressez-vous la parole !

LA PREMIERE FEMME — J'en ai par-dessus la tête de vos ignobles promesses d'homme riche.

LE PREMIER HOMME — Vous vous méprenez.

LA PREMIERE FEMME — Je les entends venir de loin, les hommes, avec leurs sabots ! J'ai un bateau qui peut nous emporter au bout du monde, dans les îles. J'ai plusieurs domestiques à mon service qui courbent l'échine devant moi...

LA DEUXIEME FEMME, *qui arrive*. — C'est un peu fort.

LA PREMIERE FEMME — De quoi vous mêlez-vous ?

LA DEUXIEME FEMME — Je n'aurais jamais cru possible qu'une fille riche pût venir rabattre le mâle dans un jardin où ne viennent que de pauvres gens...

LA PREMIERE FEMME — Il est pourtant facile de voir que je suis une pauvre fille...

LA DEUXIEME FEMME, *à Pierre*. — C'est de vous dont elle a envie. Ne l'écoutez pas ! C'est une fantaisie de fille à papa. Les hommes de son rang n'ont sans doute pas assez d'animal dans le ventre pour satisfaire les instincts de cette chienne !

PAQUERETTE — Je veux m'en aller.

LA PREMIERE FEMME — Puisque je vous assure que...

LA DEUXIEME FEMME — Mademoiselle vient à la chasse ! (*Elle tente de l'imiter.*) J'ai un bateau. Faisons une croisière. Allons dans les îles où j'ai aussi une maison avec une meute de domestiques !

LE DEUXIEME HOMME, *qui arrive*. — C'est de la provocation.

LA DEUXIEME FEMME — Que voulez-vous dire ?

LE DEUXIEME HOMME — J'ai entendu la fin de votre phrase, et j'en ai éprouvé un haut-le-cœur ! Une femme de votre rang social s'abaisser à courir les jardins publics en quête de gigolos !

LA DEUXIEME FEMME — Il y a malentendu !

LE DEUXIEME HOMME — N'avez-vous pas dit : j'ai un bateau, j'ai une maison dans les îles avec une meute de domestiques ?!

LE TROISIEME HOMME, *qui arrive*. — Et puis après ?! Vous êtes courageux, monsieur, d'étaler votre fortune devant des petites gens qui n'ont presque rien à se mettre sous la dent.

LE DEUXIEME HOMME — Je vous en prie !

LE TROISIEME HOMME — Nous sommes en pays libre. J'ai le droit d'émettre une opinion. C'est le seul luxe que je puis m'offrir. C'est ma façon, à moi, de vivre dans le luxe.

LE QUATRIEME HOMME, *qui arrive.* — "Dans le luxe !" C'est écoeurant de vous entendre.

Il se retire en emportant un élément de décor. Et tous les personnages feront de même de manière à laisser la scène presque nue pour la fin de la pièce.

La nuit vient rapidement.

LE DEUXIEME HOMME — Comme toujours, on ne m'a pas compris. Je ne suis pas riche, c'est entendu, mais j'ai encore le sens de l'honneur.

LE PREMIER HOMME — Partons ensemble.

Le Premier Homme et le Deuxième Homme se retirent. Dans le même mouvement, la Première Femme et le Troisième Homme en font autant de leur côté.

LA DEUXIEME FEMME, *après un court temps.* — Je n'ai plus rien à faire ici. D'ailleurs, on dirait qu'il va pleuvoir...
(*Elle se retire.*)

Restent les deux amoureux.

PAQUERETTE, *sourdement.* — J'ai faim...

PIERRE — Tais-toi !

Eventuellement, transition musicale.

Et le rideau tombe lentement.

Terminée le 9 juin 1958
pour le Théâtre de Percé;
et révisée le 27 septembre 1962.

Jacques LANGUIRAND.

L'HOMME ET LA PAROLE

Le théâtre, c'est de la vie privilégiée.

Une pièce de théâtre, c'est une éternité courbée à notre mesure. C'est une cérémonie où l'homme s'immole, se sacrifie à lui-même.

Le théâtre, c'est une ruse qui n'admet pas la tricherie. C'est la fiction qui est plus réelle que la vie. C'est le faux qui est plus vrai que le vrai.

Sur la scène, des personnages de chair s'épuisent. Une bonne pièce, c'est une parole de chair et de sang.

Le théâtre des grands auteurs est toujours un théâtre de protestation. Au théâtre, nous ne prenons jamais le parti des dieux.

Sur la scène, des personnages naissent et meurent comme je voudrais naître et mourir. Pendant deux heures, ils sont des cordes tendues. Ils vivent plus en deux heures que d'autres en une vie.

Les grands personnages de théâtre sont immortels. Ils dévorent le temps. Certains d'entre eux vivent et se révoltent depuis deux mille ans. Ils vivront et se révolteront tant qu'ils trouveront des corps pour les incarner, pour prolonger leur souffle.

Je ne connais pas d'autre salut que celui de la conscience et pendant deux heures, l'homme sait.

Je veux faire des créatures comme Prométhée fit du feu. Mes personnages sont ma fureur de vivre, ce qu'il y a de meilleur en moi, ce qui refuse de mourir, ce qui n'apprendra jamais à vivre. Un personnage qui sait vivre ne m'intéresse pas. Jusqu'à un certain point, j'envie mes personnages à cause de leur démesure. Je leur en veux aussi de se passer si vite de moi. Un auteur dramatique, c'est un arbre jaloux de ses bourgeons.

J'aime que mes personnages meurent devant moi, ne continuent pas de vivre après la pièce. Je sais bien que la peine de mort est une invention du Ciel, mais si je ne les tue pas, mes personnages doivent me trahir sitôt que j'ai le dos tourné, et je ne supporterais pas d'être déçu par eux. Il faut que mes personnages soient en naissant condamnés à mort comme moi. Je préfère les tuer pour qu'ils continuent de vivre en moi, comme je souhaite qu'ils continuent de vivre en d'autres. On possède par l'amour et par la mort.

Le théâtre, c'est la communion charnelle des hommes hors du temps.

Au théâtre, chaque soir, tout est remis en question. Chaque soir, le risque est total. Le rendez-vous pièce-public est plein des périls de l'acte d'amour.

Sur la scène, il faut toujours avancer et aller jusqu'au bout en une seule fois, comme dans la vie. Une toile blanche ne remplacera jamais la danse et le risque des corps qui perpétuent Orphée ou Mademoiselle Julie.

Sur la scène, l'autre réagit, répond tout de suite. Il est aussi entier, aussi tendu que son interlocuteur car lui aussi, il risque tout et lui aussi, il sait qu'il va bientôt mourir. Un dialogue, c'est un feu d'artifice de conscience et de vérité qui force les hommes à s'interroger et les projette en avant.

Le théâtre, c'est l'insatisfaction faite chair.

André BERTHIAUME

DIALOGUE SUR LE THÉÂTRE

Voici un brouillon, un effort d'un soir pour tâcher de formuler des idées qui sont éparses.

— *Est-ce que radio roman, radio théâtre, téléroman, téléthéâtre, long métrage, court métrage de cinéma doivent être inclus dans "théâtre" ?*

— *Disons que oui et à condition qu'ils atteignent à une certaine qualité, à un certain palier. Faisons du mot "théâtre" un symbole de perfection.*

— *Pourquoi en écrire ?*

— *Pour transmettre quelque chose. Et pour vivre.*

— *Et ce quelque chose à transmettre ?*

— *Une émotion. Ou des émotions. Toute la gamme des émotions qui peuvent surgir en soi. Emerveillement, crainte, angoisse, fou rire...*

— *Leurs sources ? D'où proviennent-elles ?*

— *Des drames et comédies qui se jouent au-dedans de soi et au-dehors de soi; et de tout ce que l'imagination peut créer.*

— *Et les faits ? Le réel ?*

— *Emotions et faits ne se contredisent pas. Les faits peuvent émouvoir. Il s'agit de ne pas omettre ce qu'il y a de divertissant ou d'émouvant dans les faits. Réel et fiction ne doivent pas non plus se contredire. Ce qui existe et ce que l'on crée ne doivent pas se détruire, mais se nourrir, se confondre, se compénétrer au point qu'on ne puisse plus les dissocier. En plus de ce qu'on observe, on peut dépeindre ce à quoi on rêve, ce à quoi on aspire. On a dit de Proust qu'il avait "un réalisme de visionnaire". On peut le dire de Lorca, de Tchekhov, de bien d'autres. On peut le dire des grands cinéastes.*

— Et les idées ?

— Emotions et idées ne se contredisent pas non plus, ne se rejettent pas. A condition de ne pas les disjoindre. A condition de ne pas simplifier l'homme pour faire ressortir des idées. Il s'agit de laisser à l'homme sa complexité. Je crois que c'est la grande loi : la complexité de l'homme. Certaines sciences tirent l'abstrait du concret; les sciences précises; elles ont pour fonction d'abstraire, de simplifier. Le théâtre n'a pas pour fonction de tout embrouiller ! Mais il replonge l'abstrait dans le concret et il demeure dans le concret, dans le complexe. Le théâtre ne bâtit pas de théorème ou de thèse; il a besoin d'une structure, d'une charpente, oui; mais il enchaîne des actes où des hommes rient ou souffrent.

— Le champ qui est propre au théâtre ?

— Le champ des émotions de l'homme, des joies et souffrances de l'homme, découlant de ses contentements ou de ses conflits avec lui-même, et de ses rapports, ses contacts, avec les autres hommes, avec la nature, avec les forces métaphysiques, avec Dieu disent les croyants.

— Le champ est vaste ?

— Ça dépend des yeux et de l'imagination.

— Différence avec la musique ?

— Elle aussi traduit des émotions, recherche l'évasion. Elle fait bon ménage avec le théâtre. Elle a moins les pieds à terre. Peinture, décor, costume, maquillage, éclairage, technique font aussi alliance avec le théâtre.

— Au Canada français ?

— Si un peuple est jeune, minoritaire, plus ou moins opprimé; pas maître encore de son économie; englouti dans l'Amérique du Nord; s'il a gardé quelque chose d'un souffle oriental (le christianisme y est pour beaucoup; ce filet de sang indien chez un bon nombre d'entre nous semble y être aussi pour quelque chose) dans un monde occidentalisé, affairiste, technifié, durci; s'il connaît une évolution stupéfiante; s'il a vécu sous cloche et vient de donner libre cours à ce chaos d'idées et de modes qui circulent; si beaucoup de ses cadres éclatent; si les générations ne se comprennent pas; si mêmes les 25 ans répudient les 30 ans; si le climat physique a toujours été farouche, empli de soubresauts, de contrastes; si l'hiver est réputé le plus rude

qui soit, et vaincu depuis peu par la technique; si tout cela est vrai, et là, sous les yeux, ce n'est toujours pas la matière qui manque. Ce n'est pas la technique non plus. Les théâtres se construisent. Nos gens y vont. Aux dramaturges d'apprendre et d'exercer leur métier.

— Le théâtre a une fonction dans une société ?

— Il peut divertir. C'est déjà beaucoup. Il peut être un des grands médiums grâce auxquels un individu, un peuple, l'Homme s'expriment. Il peut être une communion de pensée. Pourvu qu'elle soit approfondie, cette pensée, qu'elle soit chargée de sens humain, qu'elle soit de l'art, une société en a besoin. C'est un des signes que cette société mûrit, évolue. C'est un stimulant, un ferment dont elle a besoin.

Guy DUFRESNE

LE PERMIS DE DRAMATURGE

Bruce Clarke était né Anglais d'une mère irlandaise et d'un père écossais; il avait grandi Anglais et l'était resté; il ne s'en cachait pas d'ailleurs; s'il ne pouvait souffrir ses congénères, c'est tout simplement qu'il était plus anglais qu'eux. J'ai fait sa connaissance après la guerre. Il avait à peu près mon âge, ce qui veut dire qu'il aurait aujourd'hui quarante-quatre ou quarante-cinq ans. Il logeait chez un sculpteur, notre ami commun, qui avait la faiblesse d'être mondain et l'originalité de ne sculpter que pour avoir un atelier. L'art remplaçait la fortune; faute de salon il recevait dans un hangar. Cet atelier était agréable à fréquenter. La part de Bruce consistait à payer le loyer; il s'en acquittait avec enthousiasme, émerveillé que nous ne fussions pas anglais. Sa phobie ne pouvait nous déplaire. C'était d'ailleurs un franc compagnon. Il savait assez le français pour en tirer des effets cocasses, le plus souvent calculés. Il s'amusait beaucoup à être drôle, car au fond il ne l'était guère. Quand il parlait anglais, il devenait sérieux; immanquablement alors il s'en prenait aux gens sournois qui s'arrogent des missions et se prennent pour des héros. Des gens que nous ne connaissions pas. Aussi nous semblait-il en anglais plus fou qu'en français. Cela lui arrivait quand il avait trop bu. Et puis, un jour, sans prendre congé, à l'anglaise tout à fait, il était rentré au bercail, rédacteur en chef de la gazette allistonaise d'Alliston, Ontario, qu'il rédigeait seul, une fois par semaine. Une passade, pensa-t-on. Dix ans plus tard il n'en était pas revenu; il rédigeait toujours la dite gazette. On haussa les épaules : un raté. Il en donnait d'ailleurs l'impression, surtout quand il se saoulait noir, méthodiquement, avec des alcools lourds qui le rendaient moins malades que le vin; il en mourut quand

même, il y aura sept ans en septembre, et je reçus en cette occasion un faire-part écrit de sa main : "C'en est fait du héros, remerciez Dieu : il n'aura pas été trop nuisible". Bruce Clarke laissait une oeuvre, dont je n'ai appris l'existence que l'an dernier, strictement monographique, toute menue en soi, mais qui lui avait coûté une peine immense, à savoir l'examen de tous les comptes de gendarmerie en Amérique du Nord; elle révèle qu'un personnage singulier, nommé Protecteur de la comédie, y a toujours existé, du moins dans les principales villes, et qu'il a même été francisé à Nouvelle-Orléans, à Montréal et à Québec. Le manuscrit, déposé au Collège Royal, fut soumis au professeur H.W. Cameron, de l'Université Queen, qui en a fait un résumé de dix pages, publié en février dernier sous le titre : "*Hamlet and the police*", lequel on peut se procurer à la Bibliothèque des Communes, en s'adressant à Monsieur Guy Sylvestre.

Lorsque j'avais rencontré Bruce chez le sculpteur, en 1949, mon oeuvre théâtrale était commencée depuis quelques années, mais je l'avais entreprise sans permis de dramaturge, fort de mon génie et de ma plume, un peu comme ces novices qui se figurent qu'il suffit d'un fusil pour aller à la chasse aux canards. Mon infraction était d'autant plus grave que je n'avais pas grand'chose à dire. Dans ce cas on écrit sur l'amour; je n'y manquai pas : huit pièces, mais aucun succès et j'étais à la merci des gardes-chasse. Claude Gauvreau, ayant lu *l'Ogre*, n'en retint qu'une réplique : "Attention ! Attention ! elle a trois rangées de dents !" Quant au reste, il me conseillait tout simplement de le balancer. J'étais encore chanceux que sa condamnation ne fût pas absolue, mais le peu qu'elle me laissait ne remplaçait vraiment pas le permis qui me manquait. Me sentant en faute, je cherchai à ménager tout le monde et ne plus à personne. Les petits chenapans font de même et on les méprise; pourtant ils sont les meilleurs soutiens de l'ordre établi; ils grignotent la propriété pour participer à sa sainte communion. Je sauvais la morale traditionnelle; on n'en sut aucun gré à mon libertinage. *Le Dodu* est une pièce de patronnage, mais j'y avais mis le mot téton six fois; mon excellent ami, le père Bernier, déclara qu'elle ne pouvait se jouer sans scandale; elle le fut néanmoins et tomba plate; les tétons semblèrent postiches; la mentalité avait sans doute changé. Mon chef-d'oeuvre dans le genre fut *Le Cheval de Don Juan*, aujourd'hui illisible. Bruce Clarke, qui avait la bonté

de me lire, s'amusait ferme du mal que je me donnais pour me cacher mon esprit conservateur; il appelait ça la comédie de mes comédies. Tel fut le résultat de mon braconnage : j'étais en train de me perdre de réputation. Bruce me fit connaître Eloi de Grandmont qui, de la même portée que Gérard Pelletier et Claude Ryan, tous deux grands cuisiniers nonobstant leur maigreur, est passé, lui, plus rondouillard, du jécisme à la religion du théâtre dont il connaît, bien entendu, toutes les recettes. Eloi me conseilla tout bonnement d'obtenir un permis de dramaturge. Je n'y avais pas pensé; c'était pourtant élémentaire. Ce permis s'obtenait du Protecteur de la comédie. "Vous le trouverez, mon cher, au Gésu." Des Jésuites il faut s'attendre à tout. Je fus quand même un peu surpris du bon vieux père qui me reçut, un s'il-vous-plaît par ici, un s'il-vous-plaît par là, belge comme il ne s'en fait plus : "S'il-vous-plaît, Monsieur, je suis Flamand". Et c'était à cause de son zèle flamingant que non seulement on l'avait exilé, mais encore on lui avait interdit de célébrer la sainte messe. L'amabilité de ses confrères canadiens, les petites prédications qu'on lui laissaient faire, le consolait de ses malheurs. "Et puis, me dit-il avec un clin d'oeil peu catholique, on mange très bien au Gésu de Montréal".

Si l'on se réfère à la thèse de Clarke et aux explications du professeur H.W. Cameron, le Protecteur de la comédie choisi parmi les gens de théâtre, élu par eux, est appointé par la police de sorte qu'il se trouve à servir de joint entre deux services publics qui, tout en étant d'esprit contraire, se sont toujours trouvés l'un près de l'autre, cherchant à bien s'entendre du fait qu'ils ne pouvaient se quitter. Le théâtre se prête à la sédition et relève de la prostitution; il ressent vivement le besoin d'être protégé tout en ne tenant guère à se commettre avec la police. D'où l'importance attachée de part et d'autre à la fonction de Protecteur de la comédie, surtout après l'assassinat d'Abraham Lincoln par un comédien. Cette importance dura jusqu'à l'avènement du cinéma; ensuite elle péréclita; la fermeture des bordels la réduira à rien. En 1949, à la suite d'un amendement à la loi des Cités et Villes, l'emploi cessa d'être rémunéré. Ce fut cette année-là que Phil Lajeunesse, fort affecté par la mort de la célèbre Beauty Rose, sa compagne, prit sa retraite. Son vieil ami, Paul Gury, trouva moyen de le convaincre, tout en lui assurant une fin digne d'un comédien, de sauver un personnage pittores-

que et de prouver que le théâtre est plus fidèle aux traditions que le législateur et sa police.

— Un permis de dramaturge ? Ah ! vous me faites plaisir. Savez-vous ce qu'on me demande d'habitude ? Des certificats de moralité, oui, Monsieur, comme s'il ne suffisait pas de juger un danseur ou une actrice à leur art ou à leur jeu. La scène ne cache rien, Monsieur, tandis qu'un certificat de moralité... Dans quel genre, ce permis ? Temporaire ou permanent ? J'en ai de tous les prix. Le tarif se calcule d'après le nombre de pièces que vous voulez écrire, d'après leur genre, leur succès aussi, bien sûr. L'alexandrin vous donne droit à des rabais, de même que les trois unités et le chœur grec. Un cinq actes coûte moins cher que trois, même si le trois a beaucoup baissé, ces derniers temps. Oui, c'est étrange : le public ne veut plus se donner en spectacle à lui-même. Autrefois quatre entractes ne lui suffisaient pas. Maintenant on se contente d'un seul, encore est-ce pour permettre aux comédiens de souffler. Un seul entracte au lieu de deux ou de quatre, c'est le nombre impair qui passe dans la salle et remplace le pair pendant que sur la scène celui-ci remplace celui-là ; le plein remplit le nombre pair qui exprimait le vide et le vide creuse l'impair qui exprimait le plein. Cela n'a l'air de rien, mais savez-vous ce que cela veut dire ? La structure fondamentale de tout édifice ne paraît jamais ; elle, le soutient et n'a l'air de rien. Cela veut dire révolution, mauvais temps pour le théâtre ! Finies les bonnes recettes, place à l'inspiration ! Vous me semblez un garçon sérieux, Monsieur ; je ne vous trouve rien d'un inspiré : tenez-vous vraiment à prendre un permis de dramaturge ? Laissez passer quelques années, le temps d'y voir clair. Vous ne voulez pas attendre ? C'est sans doute que vous avez déjà commencé et devez continuer. Le plus simple alors sera de me dire de quel montant vous pouvez disposer.

Je ne disposais que de peu. Mon chiffre fit grimacer le Protecteur. Les jésuites ne lui fournissaient que le papier et le tabac à cigarettes. Le bonhomme avait fumé de tout dans sa vie ; il aurait bien pu se contenter de rouleuses, mais il était vieux et seul ; il ne lui restait pas beaucoup de bons moments devant lui. Le cigare lui rappelait ceux du passé. Il le fumait avec délices, même qu'il le stockait comme une provision de bonheur. Il était un peu maniaque sur ce point. Cela l'aidait à pren-

dre à coeur son rôle de Protecteur de la comédie, car c'est de lui qu'il tirait tous ses cigares.

— Vous ne pourriez faire mieux ?

Hélas ! j'en étais incapable. Il fut quand même généreux. Pour le peu que je lui offrais et qu'il accepta, ne laissant rien passer, il me donnait le permis permanent, sans restriction sur le nombre des pièces, pourvu que je m'en tienne à trois sujets : l'amour, la patrie et Dieu, l'amour que j'avais déjà épuisé et ne regrettais pas, la patrie dont je tirerai *Les Grands Soleils* et *La Tête du Roi*, et Dieu que je me réserve encore. J'étais dispensé de l'alexandrin et du choeur antique, mais soumis à la loi des trois unités. Quant au succès sans lequel il serait ridicule d'entreprendre ou de continuer une oeuvre dramatique, je n'y avais droit que pour une fois. Ce fut à mon tour de demander au bonhomme : "Ne pourriez-vous pas faire mieux ?"

— Non, dit-il, mais je peux ajouter un conseil : ce succès réservez-le pour votre dernière pièce; vous aurez quelque chance ainsi qu'il tire les autres de l'oubli.

Je sortis du Gésu assez content. Bruce m'attendait sur le trottoir. "Elle est finie, lui dis-je, la comédie des comédies. Grâce à ce permis, je n'ai plus besoin de l'approbation de personne. Et ne croyez pas trop à mon esprit conservateur : quand on n'est pas sûr de soi, on l'emprunte, quoi de plus naturel ! Quoi de plus facile aussi que de le rendre ! C'est fait, Bruce, je m'en suis départi. Désormais j'aurai l'esprit qu'il faudra, compte tenu de ce que je ferai".

— Deviendriez-vous anglais, mon cher ? Attention, c'est dangereux. Un Anglais peut se confiner à soi-même et accomplir sa mission; il en a l'habitude. L'héroïsme est une vertu qui nous est propre. Elle rend aristocrate, qu'à cela ne tienne ! nous avons inventé la démocratie. Elle pue l'orgueil : nous nous parfumons de modestie et de discrétion. Faute de cette formation vous aurez l'air d'un fanatique.

— Fanatique ou pas, je n'écrirai plus rien sur l'amour. La pérennité de l'espèce peut s'assurer autrement. Monsieur et Madame s'embrassent, la belle affaire ! D'abord c'est indécent, ensuite un enfant naîtra qui bénéficiera de leur gymnastique rajeunissante et suédoise; c'est lui le tiers qui fait Monsieur et Madame cocus... Bruce, comment ai-je pu écrire sur ce sujet ? Je n'étais donc qu'un imbécile !

Il me répondit gentiment que l'imbécile ne se conçoit pas comme tel et qu'à l'être en le sachant on ne l'est déjà plus. Il pouvait être ingénieux, ce garçon. Mon permis de dramaturge l'intriguait beaucoup, sans doute à cause de la valeur que je lui accordais. "C'est un arbitraire, lui dis-je, dont j'avais besoin. Il me soumet à quelques conventions, réduit mes possibilités et m'empêche de perdre mon temps à chercher la meilleure; il fixe mon sort de sorte que je n'ai plus à m'en préoccuper; il me libère par sa discipline à la manière des religions dont on s'accommode trop bien pour qu'elles ne soient pas utiles."

— Avec quelques petites différences d'origine ?

— Même pas.

— Et Dieu ?

— On dit justement que les religions viennent de Dieu pour n'avoir pas à se poser de questions sur leur origine.

Ce fut alors que Bruce Clarke eut une petite phrase que je ne relevai pas et dont je saisis mieux le sens aujourd'hui. Il dit : "Au lieu de s'arroger des missions et de déranger tout le monde, les héros devraient écrire des thèses". La semaine suivante il partait pour Alliston, Ontario.

Jacques FERRON

MA CONCEPTION DU THÉÂTRE

Je suis signataire du manifeste *Refus global* écrit par Paul-Émile Borduas en 1948; des vieux se souviendront que Muriel Guilbault, la rousse de génie, signa elle-même le dit manifeste de Borduas et que, par surcroît, elle fut mon interprète dans *Bien-être*, la courte pièce qui fut jouée au Congress Hall de la rue Saint-Alexandre de Montréal et reproduite dans l'édition originale du manifeste. Muriel fut ma première maîtresse, elle fut mon adoration; puis, elle se suicida et fut crémée (faute d'être bleuie). On captera donc que le monisme athée est une *condition sine qua non*, non seulement de ma collaboration fugitive à la revue *La barre du jour*, non seulement à ma conception du théâtre, mais à son existence.

Au reste, la pensée moniste-athée est supérieure en tout à toute pensée théiste puisqu'elle ne dispense pas le penseur d'affronter implacablement le moindre de ses problèmes en s'en remettant quant au parachèvement du nécessaire à un Etre inexistant mais, au contraire, lui permet, par sa foi inéluctable en l'humanité, de tout affronter et de tout vaincre et de tout victorier.

Affronter et victorier quoi et comment ?

D'aucuns soutiennent que tout théâtre à texte est désuet et que le seul tolérable devrait être le théâtre d'improvisation. *Facts are stubborn things* : moi qui ai écrit maintes fois des textes dramatiques et qui en ai eu quelques-uns interprétés, où me situé-je, d'abord, devant ce dilemme apparent ?

Du théâtre d'improvisation, je n'ai accouché que de fort peu; il m'est donc très facile de concevoir et d'affirmer que le théâtre de cette sorte sustente des possibilités sans limite. Et je suis grave en l'écrivant.

Par contre, me faut-il à moi renier la pièce d'une quarantaine de minutes que j'ai écrite en 1965 : "L'Étalon fait de l'équitation"... ?

La réponse au dilemme est donc qu'une possibilité magnifique n'interdit pas une possibilité sublime.

Que les interpètes géniaux se rassurent ! Le génie des improvisateurs-créateurs-acteurs n'empêchera pas les auteurs géniaux d'avoir besoin de compréhensifs d'élite.

Etant posé et prouvable par moi que le théâtre à texte durera, conséquemment, quelle doit en être la nature ?

Tout de suite, l'extrême délicatesse et l'extrême exorbitant me sautent aux lèvres comme des ouvertures exaltantes.

Pour ne pas être compris, je préciserai que ces ouvertures peuvent avoir la succulence que je suppose à celle de mademoiselle Louise Roussel.

Le sexuel, sublimé ou non, est comme toujours une tentation à laquelle il faut savoir succomber ("La seule façon de se débarrasser d'une tentation est d'y succomber"). Reste à nettoyer l'usage actuellement plausible de nudisme; et ceci ne pourra être fait que dans un article aléatoirement ultérieur.

Tout théâtre catholique-romain est nécessairement voué au périssement lamentable, serait-ce après un moment de gloire (C Claudel lui-même apparaîtra un jour comme une espèce de Lavedan ou de Marcel...).

L'auteur actuel doit être à l'abri de tout péril. Rien n'est interdit, tout est permis.

Et vive la Grandeur !

Je postule temporairement que l'auteur dramatique doit ne pas craindre d'être politisé; mais je sais que le "réalisme socialiste" (libre Laurent Casanova) est la mort de toute pensée. Je réitère ici que je suis, pour ma part, libertaire⁽¹⁾.

Beckett, Ghelderode, Adamov, Vauthier, Huard, Genêt, Laurendeau tiennent le coup et le tiendront.

On ne me fera pas admettre qu'un Roger Blin aura dépensé toute sa vie vainement. Ainsi, quels doivent être les rapports d'un auteur avec ses interprètes ?

L'auteur, en ce point, doit être dégagé de toute sentimentalité. Cependant, sur ce plan encore, la pensée borduasienne peut être d'une utilité éclatante : le maxi-

mum doit être tenté toujours; l'interprète doit être mis par l'auteur en face d'un objet vraisemblablement impulvérisable; l'auteur sachant que l'interprète sera sceptique et même agressif à un moment ou un autre, le dit auteur doit user de patience et attendre que la sensibilité de l'interprète soit dégagée de ses enduits académiques par la magie de l'objet; l'interprète ayant été restitué à la disponibilité, l'auteur peut accroître sa force d'expression de façon illimitée.

Les décorateurs, les éclairagistes, tous les techniciens de même que les technocrates doivent être des créateurs.

Zagritovv à flancs de maison à treu de tollène tuggussac. chasuble à mercquemecure aux aubles sturcgnable. toile de pipauzon. zduble stokki de strucke codex deux.

Claude GAUVREAU

Auteur de "Brochuges"

N.B. Pour clore le présent exposé, la bibliographie de mes oeuvres de théâtre publiés et impubliés serait sans doute concevable par opiniâtreté; mais les fins ironistes impudiques goberont tôt quel problème propose à un écrivain libéré la présence sur sa table de chevet de "Christine" de John Turner (A Midwood Book).

(1) Les célèbres ballets Bolshoï sont du pompiérisme imperfectible.

ÉTABLIR UNE DÉFINITION

Etablir une définition de mon théâtre — ou définir ma conception du théâtre ? Je connais le "*mien*" théâtre sans trop savoir ce que c'est; l'appréhension que j'en ai ne vient qu'après la ponte. Et ma conception du théâtre change au fur et à mesure de mes pièces... les notions ainsi acquises n'influencent pas ma production.

Ce théâtre, je le connais instinctivement — sans intuition — parfois de façon pragmatique ou empirique. L'art ne s'inculque pas. Il se découvre. En soi.

Comme l'araignée tisse sa toile — la guêpe bâtit son nid... on porte son théâtre en soi dans chacune de ses cellules. C'est biologique... ou biochimique.

Comme dans le cas des mathématiques.

Il y a des choses qui ne peuvent être exprimées que par des expressions mathématiques (ex. : certains aspects de la lumière) ... certains dégoûts ne se disent qu'avec des crachats (j'en ai connus) ... et des aspects de la personne que par le théâtre.

D'où la permanence indéfectible de cette forme d'expression. Le théâtre.

Langage en perpétuel devenir... idéalement parlant car il y a des formes figées dépassées — figées comme certains caractères physiologiques (on dit que le requin n'a pas évolué depuis 300,000 ans) (à une année près ?) ...

Si j'écris que le théâtre est ci ou ça, je pontifie, dogmatise — sachant qu'il (le théâtre) est ou devrait être anti-dogmatique... expression de la liberté... comme toute forme d'art...

Une forme d'art le théâtre ? non ! mais certaines pièces peuvent être des oeuvres d'art (digression : à bas l'esthétisme !).

Opéra, pantomime, ballet, sont partie du domaine théâtral. Les mystères joués au moyen âge et le vaudeville itou . . .

Quelles sont les relations entre le nô et le boulevard ? . . . Entre Ionesco et Adamov ? . . . entre Ghelderode et Vauthier ? . . . entre Roussin et Claudel ? Quels sont les éléments dramatiques dans le hockey et la lutte . . . ! On sait que la lutte (le catch), c'est arrangé . . . on sait que Hamlet mourra et que Tarzan ou le Fantôme ne seront pas tués.

Les amateurs de hockey en connaissent les règles, itou ceux du nô. Parlez-moi d'une pièce joutée entre les Canadiens et les Black Hawks et du *Soulier de satin* et du *Marchand de Venise*.

Pourquoi dit-on qu'un éclair est impressionnant, qu'un arbre est beau, qu'une femme a de beaux traits . . . Pourquoi est-ce beau des beaux traits ? Et pourquoi le beau n'est-il plus nécessaire (?) dans une oeuvre d'art ? A-t-il changé de nom le beau ? Enoncer l'essence d'une oeuvre, pourquoi ? Comment ? . . . Une formule de confection peut-elle être tirée d'une définition du théâtre . . . et, serait-elle utilisable pour en faire une oeuvre semblable au modèle analysé — pour la continuer . . . Pourquoi si peu d'étudiants en littérature s'adonnent-ils à la création ?

Si le farceur n'a pas déjà l'oeuvre et sa continuation en lui, ça sonnera faux, le toc . . . tel certains romans à nous servis à la moderne par certains montréalais . . . contemporains.

Comment dire qu'une pièce est bonne ou mauvaise, mineure ou importante ? (explication : les digestifs comme les boulevards et le policier sont du genre mineur) (digression : je suis en faveur des apéritifs) . . . le théâtre est une denrée très souvent relative . . . et aussi souvent périssable. Ce qui reste d'ailleurs à prouver et qui ne sera pas prouvé.

Pourquoi dit-on que les pièces de théâtre suivantes ont une grande valeur : "*En attendant Godot*", "*Christophe Colomb*," "*Pile*", "*Hamlet*", "*Boulevard Durrant*" ? Pourquoi les grands dramaturges sont-ils aussi rares que les humoristes chez les femmes ? . . . Il suinte bien une françoise sagan par ci par là — mais ce qu'elle produit est d'un conformisme . . . (digression : le conformisme est l'antithèse de l'art . . . (?)) Un p'tit sénile

de la fin du 19^e siècle n'écrirait pas autre chose que "*Château en Suède*" ... Françoise la Minou Drouet du thé ...

Je pourrais affirmer, proclamer — me basant sur des réminiscences de lectures — que le théâtre "*doit*" être fait en vue de la révélation de "La précarité de notre condition et des secrets de notre inconscient" — qu'il doit ou définir ou décanter la "*conscience du chaos*" en nous et hors de nous (si le nous a un dehors...) ou ... que le théâtre doit nous faire reconsidérer notre position d'homme, les conditions de la liberté — prises de conscience et prises en main de situations ... ou ... que le théâtre doit être la captation et la canalisation des forces psychiques (sinon spirituelles) de la personne humaine ... canalisation vers le destin (digression : le destin est toujours vers ...) ... ou : ... que le théâtre doit exprimer l'essentiel de la vie, et le communiquer de façon directe et ineffable ... ou : ... que le théâtre doit rendre palpable la dimension métaphysique de la réalité "*éternellement*" quotidienne ... ou : ... que le théâtre est un moyen de conjuration de l'aliénation comme il est un moyen de connaissance de l'ineffable ... ou : ... que le théâtre est l'événement en acte, monde parallèle et non reflet ... ou : ... que le théâtre est un langage en soi — une forme ... et non une formule — incantation mythique ... ou : ... que le théâtre ne doit pas être anecdotique, historique descriptif — ne doit pas faire l'étalage de questions psychologiques et morales ... et que cependant des éléments de ces aspects peuvent souvent être intégrés à la pièce.

Voilà des "*lois possibles*" qui ne peuvent qu'être provisoires comme l'art qui dure ou reparaît toujours sous différentes formes — formes provisoires ... (l'art pour être pour devenir art doit toujours se renouveler) La présentation (non la représentation) de nouveaux êtres vivants qui ne sont pas nécessairement nouveaux, mais qui sont vivants c'est du théâtre ... c'est peut-être du théâtre ! Démystification à travers le mythe, le masque, le miroir ... réalisation de sa condition après en avoir pris conscience à travers l'acte : prise de conscience, communion, recollection, incantation, évocation — *surgeon*. Le théâtre n'est pas limité — il va sans dire — au dialogue : le théâtre est constitué de poses, de mouvements (du corps et de la voix, des silences et encore de silences ... de lieux, de sons, de lumières, d'odeurs (sic) ... ça tout le monde le sait, mais, souvent

trop souvent, les metteurs en scène ont tendance à l'oublier : ils ajoutent du leur . . . à la façon du directeur de galerie qui, non content des peintures exposées, ajoute(ra)it) une ligne ici, un point là, une tache. Cet accaparement de fonction, cette usurpation par nombre de metteurs en scène est un fait nouveau — qui date tout au plus des Antoine, Stanislavski, Baty . . . de grands metteurs en scène ouais mais qui par leur action laborieuse ont poussé le théâtre dans un cul-de-sac — oubliant qu'ils étaient fondamentalement des techniciens et donc incapables — par définition — d'abstraction, donc de création artistique (je feins ici d'ignorer qu'en art, il y a très rarement des culs-de-sac, il n'y a que des voies inachevées . . .

Le metteur en scène "*doit*" (digression : il sera bien ce qu'il voudra, je m'en fous royalement) doit être tout au plus le grammairien, le coordonnateur ou le chef d'orchestre qui, servi notamment par le sonorisateur et le luminariste, synchronise, harmonise ce qui concrétise la pièce : jeux de scènes, jeux de pieds, obsessions gestuelles, rêves gestuels, gestes symboliques . . . construction qui est soutenue par le dialogue.

L'auteur "*doit*" être metteur en scène et non pas l'inverse : Racine dirigeait la Champmeslé vers après vers — geste sur geste . . . Beckett recommandait à Madeleine Renault de relever le petit doigt parce qu'il sentait qu'un petit doigt . . .



Pour aimer Beckett il faut souvent avoir passé ou être passé par Shakespeare, Molière . . . Le véritable théâtre demande l'initiation : l'humain en est la clé . . . (ouais) Quoi de plus humain que les mathématiques . . . les bons mathématiciens vont de l'avant sans regarder si la foule les suit . . . S'ils le faisaient, ils seraient comme la femme de Loth changées en pierre.

Chez nous l'arithmétique est maintenant enseignée à tous — la géométrie itou. Du temps de Molière, elle ne l'était pas. La géométrie. Bientôt, on mettra à la portée de "*tous*" les mathématiques avancées (à moins qu'avec la cybernétique . . .) . . . alors les mathématiciens créatifs seront plus avancés, éloignés, aliénés que les "*tous*" — quand . . . alors les Beckett, Ionesco seront digérés . . .

L'avant-garde est relative à la culture, au degré de connaissance, de science, de sensibilité, de gênes autant qu'aux tabous qu'aux lieux communs.

Pourquoi le théâtre ne condamnerait-il pas son temps au lieu d'être l'expression, le reflet de ce temps ? Et pourquoi le ferait-il ? (Pourquoi pas ?) — Selon quels critères . . . Brecht a dénoncé la société contemporaine ! Et puis ? (Pourquoi Stockhausen écrirait-il de la musique populaire ?)

Une pièce peut exister — et existe si elle est oeuvre d'art — sans publier . . . le public ne constitue souvent que la preuve de son existence. Ce n'est pas la pièce qui est le miroir mais bien souvent le public. Le spectateur est le témoin, le comédien : son témoin. On ne voit souvent dans une pièce que les choses qu'on veut bien y voir : comme on dit, tous les goûts sont dans la nature. Les gênes ont perpétué certains types . . . Ainsi autour de vous, le Néandertal et l'amateur de boulevard se sont reproduits en plusieurs exemplaires . . . En conséquence, plusieurs théâtres peuvent co-exister : "*Aurore l'Enfant martyr*" a encore son public (re : "*Le Journal d'Anne Franck*") . . . le théâtre édifiant, éduquant et orientant peut, peuvent être car il y aura toujours son/leur public . . . jusqu'à ce que le cinéma — quoique là . . . point de vue artistique — efficacité . . .

Le public veut du pain et du cinéma. Si l'homme peut prier ou créer il n'aura pas besoin de théâtre. (Science d'un art qui n'est pas toujours un art — qui est le plus souvent et tout au plus de l'artisanat du folklore . . . le théâtre souvent).

Dans nombre de ses pièces, Brecht est doublement conformiste à cause de son didactisme parce qu'il se soumet à un dogmatisme et à une réalité dépassée. Il a donc des chances d'être populaire . . .

(Je préfère Claudel à Brecht — je n'aime pas Claudel ; je l'estime — j'ai même beaucoup d'estime pour Brecht).

L'abeille butine entre deux orages — comme le dramaturge non engagé . . .

(Dissertation à faire : Exposez comment le véritable théâtre populaire est ou doit être le théâtre classique non académique).

Au théâtre comme ailleurs pour faire populaire, il faut des lieux communs — des "*vérités*" remâchées ou digérées ("le progrès c'est une bonne chose") de la

propagande ("il faut aider les peuples sous-développés) . . . l'avant-garde (théâtre) c'est d'une certaine façon ce qui dure. Le théâtre classique c'est donc de l'avant-garde qui n'en finit pas de "vivre".

Le plaisir que prend le comédien au jeu justifierait déjà l'existence d'une pièce. Le jeu ne contredit pas l'utile. Le jeu peut être une fin en soi. Le plaisir peut être une fin en soi . . . et comme le théâtre n'est souvent que jeu et poésie et d'autre chose . . .

Le comédien est naturellement conservateur (lire : conformiste) — c'est pourquoi il peut être nuisible, après la période de cuisine, de travailler avec eux . . . le théâtre du comédien est un acquis, avoir et non être ou devenir ; il a appris son théâtre à partir de pièces écrites ou jouées ; l'auteur, lui, ne l'apprend pas ou il ne l'apprend qu'en le faisant . . . du moins . . .

(Le cinéma peut obtenir un plus grand nombre de spectateurs à cause de l'image et du mouvement plus concrets, moins abstraits que le mot ou le geste).

Le cinéma a aidé le théâtre dans la mesure où il l'a dépouillé de ses oripeaux et de sa dentelle (intrigue, discours, exposés). Dénudé, le théâtre pourra peut-être donner la vérité (la vérité vous rendra libre) (mais quelle vérité ?) . . . la vérité et non le vérisme où s'est enlisé le théâtre américain qui à son meilleur ne peut nous présenter (O'Neil excepté) que du boulevard dramatisé (ex : "Who is afraid of . . .").

★

★ ★

Dans le domaine de l'art, les principes que j'énonce sont toujours matière à compromis ; ils sont au conditionnel . . .

. . . Sachant que mes notions changent et changeront en fonction de mes expériences, de mes lectures et surtout de mes créatures, je peux difficilement conclure.

Roger B. HUARD

“FAIRE PARLER LES AUTRES”, UN MÉTIER DIFFICILE!

Vouloir consacrer un numéro de votre jeune revue à l'art dramatique est une idée géniale. Oui, le mot est fort. Mais avez-vous remarqué comment, ici, journaux et revues s'intéressent davantage à la littérature des poètes et des romanciers.

Des hebdomadaires spécialisés en matière radio-télévision-théâtre et spectacles de tout genre, consacrent la grosse part du volume à des reportages, à des potins sur des jeunes gens qui tentent timidement ou avec exotisme “*messa*” de percer la fourmilière yé-yé. Ces journaux, souvent, n'ont pas même une chronique de critique théâtrale ! Ainsi va la vie, ici, comme ailleurs.

Ecrire du dialogue est un métier difficile. Tous les métiers sont difficiles, c'est entendu, mais celui de *réussir* un dialogue l'est entre tous. Pourquoi ?

Parce qu'il s'agit, simplifions à dessein, de *faire parler* les autres. Voilà donc un métier diamétralement opposé à celui qu'exerce le poète. Sa parole est soliste, égocentrique forcément. Il y a des raisons à ce que si peu de jeunes auteurs lorgnent du côté de la carrière du dramaturge. Demandez aux directeurs de théâtre à ceux qui dirigent le théâtre télévisé. Bien peu de candidats. Bien peu d'espoir.

C'est, on a pu le lire souvent, le drame du cinéma. Et c'est aussi la raison qui fait qu'en France, pour ne prendre qu'un exemple, il se trouve quatre ou cinq dialoguistes de talent et qui sont accaparés, recherchés, soignés comme des perles rares.

Il me semble que *faire vivre des personnages* est un art exaltant. Mais de jeunes auteurs ne réussissent souvent qu'à faire vivre réellement “un” personnage.

Le "je" ou le "il" fictif de Denys Saint-Denis (au Festival '65) qui est un je déguisé. Et, mea culpa, mes pièces de télévision furent aussi des oeuvres où un personnage central avait la parole et la gardait : "la mort dans l'âme", un jeune drogué se composait donc un monologue, "Blues pour un homme averti," un voyou mythomane se cherchait un père, encore un monologue. Même "Tuez le veau gras" pêche aussi par cet excès de superpersonnalisation d'un seul héros centre de l'action. Gilles Marcotte l'a noté. Mais pour Marcotte la télévision n'est qu'un genre mineur. Parlons un peu là-dessus.

Il y a peu de théâtre dans ce petit pays. Et c'est normal. Mais enfin, il faut tout de même admettre que le théâtre n'est plus un art populaire. Donc petit public. Mais les frais d'une reproduction sont énormes. Comment dans ces pénibles conditions, s'en prendre à nos directeurs de théâtre de jouer les grands ouvrages classiques (ou contemporains, plus rarement), comment reprocher qu'ils montent si souvent des comédies faciles, burlesques, du boulevard ?

L'art doit *plaire*. Il est communication. Il doit *plaire*. Cela fera enrager certains intellectuels tristes et graves. Il faut se comprendre. Un drame sombre peut plaire. Et choquer un certain public est justement fait souvent, pour *plaire* à un certain autre public. Mais, nous n'en sortons pas, il faut plaire. Je donne ici, à ce mot un sens général et qui ne signifie pas qu'un auteur devrait faire toutes les concessions à la mode, aux goûts stéréotypés, aux clichés répandus.

Avançons maintenant que le dramaturge écrit pour la foule, grande foule sur le parois français, ou bien au stade grec ou romain, petite foule du théâtre d'essai, d'initiés ou d'avant-garde, peu importe là encore, le dramaturge écrit pour la foule. C'est un artiste qui veut communiquer, pour s'exprimer, à une assemblée d'hommes.

C'est donc une notion qui, péremptoirement, enlève à celui qui veut se servir de ce médium, disons, une certaine indépendance. Il est libre, soit, mais il est dépendant. Inutile d'insister, on aura compris, je crois, qu'il doit songer à autre chose, celui-là qui veut s'exprimer en fines nuances, en subtilités métaphysiques. L'art d'écrire offre un faisceau de moyens divers pour ces tempéraments intimistes ou égotistes.

Par conséquent, l'invention de la télévision est un nouveau moyen absolument fantastique pour s'adresser

au grand nombre de citoyens dans la cité, voire dans un pays et bientôt à l'usage de continents nombreux avec l'avènement de la "mondiovision" grâce aux satellites de relais.

Mépriser ou plus simplement ignorer l'efficacité d'un tel moyen actuel de communication équivaldrait chez un tel artiste, écrivain à ignorer tant bêtement le monde, la réalité, l'actualité, la peinture, à l'avènement de la photographie, s'est trouvé de nouveaux rôles. Elle abandonna au nouveau venu une certaine façon de montrer, de faire voir le monde; nature morte — portraits — paysages, Dieu merci.

De la même façon le cinéma saigna à jamais le théâtre de ses madures que des allemands de génie commençaient à installer pour faire du vent, de la pluie, des décors mobiles. Et le théâtre changea de décor, de camp, Dieu merci !

La télévision avec son réalisme domestique, sa force de choc sur le plan émotif, son sens de l'instantanéité fit aussi changer le cinéma. Désormais, le documentaire, par exemple, s'imposa une meilleure tenue (la couleur, des prises de vues avec hélicoptère, etc.) et abandonna une facture trop vite faite.

Ainsi le théâtre, bousculé à la fois et par le cinéma et par la télévision, se trouve un champ d'action (d'expressivité) nouveau. Il se cherche encore. Depuis longtemps déjà il avait perdu sa popularité. A cela il y a d'heureux résultats. La popularité d'un médium draine, on ne le sait que trop en allant au cinéma ou à la télévision, un mercantilisme abusif, un intolérable flirt avec la facilité, des paris pour un succès à la portée de la première *putain* intelligente. Et les putains, dans le milieu du spectacle, ne sont pas moins nombreuses qu'ailleurs.

Le théâtre, on le verra mieux avec le temps, a ses qualités à lui. Il y a la foule bien sûr mais qui est plus présente et moins complice avec l'image dans le noir du cinéma. Il y a aussi les acteurs qui ne sont pas des reflets sur pellicule ou sur ondes électroniques (la TV) mais des êtres qui vivent qui sont en chair et en os. Bref, il y a au théâtre une vie rare, une "vie" qui ne se retrouve nulle part ailleurs aux spectacles.

J'en viens à la conclusion de cet article, une des recherches les plus fascinantes de notre époque est bien celle du spectacle improvisé sur thème ou sur canevas.

Il force les comédiens à être des créateurs. Il fait appel aux mystères de la création vivante, spontanée et jamais exactement répétée. Il fait du spectacle, un moment unique, une série de moments incroyablement vivants. On a sans doute entendu parler des "*happenings*" du Greenwich Village de New-York, ceux de Londres.

Pirandello, ce génie de vie, a fort bien pressenti cette forme de théâtre à faire naître que l'on songe à "*6 personnages en quête d'auteur*" ou "*Ce soir, on improvise*". On peut tout aussi facilement observer ce mouvement vers le "*réel*" et le "*vrai*" en se remémorant les pièces d'un Beckett.

Toute une littérature dramatique riante (Adamov, Ionesco, Durenmatt, Fritsch) tente justement de renverser le "*figé*", les habitudes acquises par les traditions. Les auteurs tentaient jusqu'à hier à renverser les cadres mystérieux, les décors dorés et platement réalistes. "*Naïves hirondelles*" a quelque chose du nouveau réalisme de "*pop*".

On ira encore plus loin. On ne saura vraiment plus où est la ligne de démarcation entre la salle et la scène. J'ai dans mes cartons des projets et des ébauches d'un théâtre dans ce sens, d'un théâtre dans un théâtre, ou s'en vont d'une salle sur la scène, et d'une scène dans la salle.

La scénographie (avec salles mobiles) de son côté poursuit les mêmes recherches. Je songe à ce "*Procès à Jésus*", louable tentative mais qui paraît déjà timide en regard de certaines expériences nouvelles. Bertold Brecht parlait, en son temps, de la fameuse "*distanciation*" on a souvent mal compris son propos.

Oui, il fallait faire cesser le faux reflet des pièges du réalisme qui faisaient haleter Margot. Mais cette distance a une force d'attraction égale justement à cette distance que B.B. souhaitait voir prendre au public.

Au lieu de croire à la diction du dramaturge en se substituant aux héros, vivre une action, à ses côtés, en un chevauchement parallèle. Et là, il n'y aurait plus de trompe-l'oeil adieux du théâtre réaliste mais la participation en épousant le drame proposé en toute lucidité, toutes lumières allumées sur la foule.

Pour terminer disons que j'ai vu ici des manifestations concrètes pour un théâtre nouveau. La petite troupe de Serge Lemoyne et Claude Péloquin était sur la bonne voie. A son amateurisme qui était grand corres-

pond exactement une très grande preuve que des jeunes gens cherchent avec passion un théâtre à réinventer. Un soir à l'auditorium Jacques Cartier, nous étions une pauvre poignée de curieux (le regretté Jean Béraud n'y était pas soyez-en assurés !) à suivre passionnément quelques pionniers d'une dramaturgie étonnante de possibilités.

J'ai pu ce soir-là entrevoir des possibilités énormes avec des moyens (mais le conseil des arts municipal préfère entretenir la Poudrière mondaine et désarmorcée de Madame Beaubien) un peu plus sains financièrement avec une préparation plus poussée, ce théâtre, sur thème ou sur canevas, pourrait bien nous réserver dans un proche avenir des satisfactions peu communes.

Il fait appel à tous les sens (avec la musique, avec la couleur, la lumière, les sons improvisés, la danse, la pantomime, la magie, les machines, le dessin, la poésie, la violence, l'invraisemblance, l'actualité sur transistor, l'honneur pour rire, l'humour pour ne pas pleurer, je n'en finirais plus...), il demande en outre aux participants de cesser d'être des pions bien graissés et obéissants. Un théâtre qui se remet entre les bras du seul vrai bourreau qui soit humain : la vie, la vie avec ses besoins vrais, sa bêtise apparente, son illogisme illusoire : la vie avec ses inventions imprévues et l'art ne fait bon ménage qu'avec cette denrée-là : le vivant.

Voilà bien de quoi donner la frousse à tous ceux qui têtent toujours gouluement les deux pauvres mamelles flasques de l'historicité des traditions du passé de l'art des cimetières, codifié, numéroté, classé par ordre suspect de grandeur.

J'espère que des animateurs curieux viendront de nouveau, cette année, arracher ce sale vieux rideau de velours cramoisi qui se lève trop souvent sur le spectacle attristant des spectacles d'antan.

Et qu'on aille en milieu neuf, devant des foules sans préjugé car le public-amateur-de-théâtre est formé, en gros, de pieuses gens cultivés et timorés qui vont au théâtre comme on allait voir ses pauvres le dimanche matin après la messe, jadis.

Claude JASMIN

Juin '65

THÉÂTRE, CONCEPTIONS, RÉFLEXIONS

Etant donné le théâtre tel que nous le voyons ici on dirait qu'il ne s'agit plus dans la vie que savoir si nous baisérons bien, si nous ferons la guerre ou si nous serons assez lâches pour faire la paix, comment nous nous accomodons de nos petites angoisses morales et si nous prendrons consciences de nos complexes ou bien si nos complexes nous étoufferont. Il est rare d'ailleurs que le débat s'élève jusqu'au plan social et que le procès de système social et moral soit entrepris. Notre théâtre ne va jamais jusqu'à se demander si ce système social et moral ne serait par hasard pas inique.

Antonin Artaud,
Oeuvres complètes, IV, p. 50

Il serait injuste et trop complaisant et ce serait trop nous faire honneur que d'appliquer ces quelques lignes d'Artaud sur la situation de notre théâtre au Québec. Demander de telles préoccupations envers un art, rechercher à hausser le niveau intellectuel et moral de la représentation théâtrale ou faire des distinctions, requérir la nuance, le degré ou la qualité, ce serait d'autant plus s'éloigner de la réalité objective et se condamner à perdre le lecteur que le théâtre a déjà perdu.

On ne peut s'intéresser aux conceptions théâtrales d'un dramaturge sans d'abord porter intérêt au théâtre lui-même. Et ceci s'adresse d'autant plus aux conceptions d'un dramaturge à ses débuts, puisque l'on sanctionnera ses règles en fonction de leur application, et le

test de la représentation n'ayant pas ou presque pas eu lieu, on suspendra son jugement et son intérêt. Le danger que je cherche à éviter, c'est d'induire en erreur certains lecteurs afin qu'ils ne portent pas jugement sur l'oeuvre mais sur l'entreprise; et ne croyez pas surtout que je les invite à la compréhension complaisante envers l'artiste à ses débuts, car c'est au centre même des préoccupations de tant d'illustres réformateurs du théâtre tels Artaud, Copeau, Dullin que je les convie, afin qu'ils éclairent à mesure de notre travail, les étapes franchies.

Il n'est point nécessaire de juger à la loupe une représentation théâtrale pour cela, car de la rédaction finale du canevas à la représentation, le dramaturge a senti toutes les insuffisances, les manques et les tours heureux. Ce qu'il n'a pas senti et ce qui le désespère le plus, c'est cette absence de sanction de la part du public, de la presse et du milieu théâtral face à la distance parcourue et celle à parcourir. C'est le "Où allons-nous?" qui manque et qu'il est trop souvent obligé d'en répondre seul.

Quelqu'un a dit : "Le critique dramatique sait où l'on doit aller mais ne sait pas conduire la voiture". Copeau a été critique avant d'être directeur de troupe. Evidemment une certaine culture et une période de réflexion sont nécessaires avant de se plonger dans l'action et c'est à ce rôle du maintien de la ligne de continuité que je fais allusion. Mais à tous ces rapports à déceler entre les artisans de la scène, la critique et le public, en fait ce n'est qu'à l'exercice normal d'une communauté qui vit et s'organise que nous pensons.

Et c'est au manque d'organisation et à l'absence de pensée collective et sociale de la part de tous les éléments requis pour l'établissement de ce service social qu'est le théâtre, que j'attribue l'absence d'un théâtre vivant au Québec. C'est d'un parti-pris conscient et ferme que je globalise les expériences passées et les relègue à une pré-histoire de l'art dramatique d'ici. Tout entièrement voués au faire, et héroïquement quelques fois, nos artisans de la scène peu soutenus d'un public qui n'avait pas pris conscience de lui-même, ne réussirent qu'à instituer une permanence qui tout en permettant des occasions d'expérience dramatique figeait un art dans des procédés, dans des formules toutes faites sinon dépassées à dépasser, où toute vie ne consistait que dans l'absorption stupide sans aucune adaptation réelle de succès

commerciaux étrangers. Ce même phénomène s'est produit dans d'autres pays américains (Ex. : Venezuela, Argentine...) où l'imitation servile et la dépendance à gloriole avec l'Europe se maintient. L'histoire réelle de leur théâtre cependant n'a commencé qu'avec l'engouement généralisé de leur communauté nationale envers leur théâtre indigène et avec l'apparition d'une pensée sociale de plus en plus complexe, diversifiée, de fait vivante.

Comment intégrer cette pensée sociale aux règles de la dramaturgie ? Je ne demande pas quant à moi à un professionnel, à un scientifique, de me démontrer les rouages, le mécanisme et l'abc de sa science, parce que je sais que je devrais refaire ses années d'études et d'expériences pour en arriver à le saisir, et à ce moment-là très probablement, je diffèrerais d'opinion avec lui. Mais ce que je tiens à savoir c'est le pourquoi de sa science, quels sont les problèmes qui le confrontent, où il en est, et surtout où il va et s'il ne le sait pas, sait-il comment faire pour le savoir. Qu'il soit dentiste, ingénieur, pharmacien ou agriculteur, au-dessus du quotidien de ses préoccupations, il y a cette pensée sociale qui fait que l'homme dans son choix doit conserver ce lien d'interdépendance des tâches humaines et son point d'application dans la collectivité.

Quel est le rôle du théâtre dans la collectivité ? Ses rapports avec les autres tâches humaines ? Jusqu'à quel point le théâtre doit-il les servir et être servi par elles ? Autant de questions, sans réponse complète, que forme ou doit former le quotidien de *mon métier* qui est d'écrire ce que l'on nomme des "pièces de théâtre", les faire taper en x exemplaires, et les faire jouer le plus souvent et le mieux possible.

Compter sur l'avenir du théâtre au Québec, c'est croire en cette pensée sociale et en espérer des résultats le plus tôt possible, qui se manifesteront extérieurement par cet engouement de la collectivité envers ses productions nationales et de l'intérieur par le parti-pris sincère de tous nos éléments envers *nous-mêmes* basé sur la confiance et la vérification de vérités dites universelles.

La voie pour moi n'est pas autre. Quelles sont les applications pratiques pour les artisans de la scène ? Je ne suis pas des seuls à espérer l'apparition d'une production nationale et de voir en elle la seule issue d'une survie ou de la naissance d'un authentique et fécond théâtre.

La pensée sociale de l'agriculteur pour la réussite des plans et des solutions agraires au problème de l'économie du Québec n'est pas plus aisée que celle de l'artiste de la scène envers l'évolution et l'incarnation des valeurs occidentales dans des formes dramatiques propres au Québec. Les deux pourtant sont nécessaires et inévitables.

Evolution et incarnation et cela en raison de la pensée sociale requise pour l'exercice normal du métier d'artiste dans les rouages d'une collectivité. Ici je regrette toutes les objections quant aux difficultés dans le concret et aux palabres sur les essais, déboires de ceux qui ont travaillé, prétendent travailler ou ont voulu travailler. L'exercice d'un métier tel que celui du théâtre, ne se conçoit pas hors de la collectivité. Une communauté a le théâtre qu'elle mérite, et un individu qui n'est pas capable d'orienter l'exercice de son métier en fonction du mieux-être de sa collectivité, ne sera pas d'une aide très grande pour sa communauté et son métier. On n'est pas médecin pour soi, mais pour des malades. De plus les subventions, bourses et prix de toutes sortes que nos artistes ou troupes ont reçus, reçoivent et recevront, viennent appuyer qu'une collectivité se donne des artistes, elle se les paie. Et il y a des sociétés qui vivent au-dessus de leur moyen, se payent des luxes inutiles, comme il en est des individus; la pensée sociale est à intégrer dans la pensée des gouvernants aussi.

Des époques plus noires ont vu des gens talentueux abandonner, non soutenus par une collectivité, ou persévérer malgré les oppositions. Il ne faut pas s'en offusquer, l'homme est l'homme. Il y a aujourd'hui des talents qui se perdent parce que trop gâtés, mais aussi les tâches à accomplir sont d'autant plus grandes que les moyens sont grands. Hier il s'agissait de construire un théâtre, de jouer telle oeuvre, aujourd'hui de vivre de sa plume sans compromis bâtard, de créer un répertoire, d'installer une pensée dans des formes nouvelles, d'instaurer une façon de faire, de dire, de monter, qui soit Nous, Nous identifie, Nous représente. Il y aura toujours des gens pour se tromper d'époque ou vouloir perpétuer des normes, des critères qui valaient pour d'autres temps.

"Oui, mais quels sont tes critères le jeune?" Ce sont de ces questions auxquelles plusieurs générations ont mordu et qui se sont trouvées prises au piège. On ne joue pas au professeur avant d'avoir oeuvré. Et tout

vrai créateur sait trop bien combien aléatoire sont les sources, principes et expériences qui sont à la base d'une oeuvre. Vous posez la question, et bien je n'aurai pas ce culot de vous la reposer à mon tour car je désespèrerais trop d'être obligé de faire du neuf et sentir aucune base pour m'appuyer. Plus "dans le vent", d'autres me citeront Ionesco, Beckett... La difficulté est là, d'intégrer les expériences contemporaines d'ailleurs dans les façons de faire et de recevoir le théâtre ici. La révolution que l'avant-garde propose au théâtre, la façon nouvelle de faire et que l'Europe a consacrée, doit atteindre les artisans de la scène avant le public. Le divorce actuel ici est entre les artisans de la scène et non entre scène et salle. Il n'y a pas de crise de public, ni de crise économique, il y a une crise intellectuelle et celle-là se passe dans toute la collectivité. Il en va de même pour le théâtre comme pour toutes nos institutions. On boude la Société Saint-Jean-Baptiste comme on boude le T.N.M. Ce n'est pas en enlevant le mouton ou en jouant un O'Casey qu'on reprendra nos gens. Une société nationale représentative d'une nation, conservant son caractère ambiguë de société de bienfaisance et de compagnie à intérêts privés; de même qu'une compagnie théâtrale à public francophone avec un directeur dont le nom est lié à la culture canadienne-française, et leur rapport constant avec Startford, Centenaire et Commonwealth, je ne veux pas soulever aucune polémique, mais je ne crois pas qu'il faille implorer l'Esprit saint de nous éclairer pour comprendre la situation du théâtre ou de toute entreprise communautaire au Québec.

Alors la solution ? Placez-vous devant une feuille blanche et dites-vous que vous commencez une tragédie en cinq actes et que les personnages s'appellent Laurent, André, Amélie, Pierre ou Arthur. Les problèmes viennent les uns après les autres et ils sont résolus les uns après les autres. L'important c'est de commencer. Évidemment il est plus facile de prendre une tragédie déjà écrite que personne ne pourra critiquer sauf sur le choix de celle-ci plutôt qu'une autre. Et puis comme aucune réaction n'intervient, sauf pour les décors et les costumes, alors on ne risque pas de se tromper puisque l'on ne déçoit pas.

Mais la feuille blanche ? On ne joue pas Laurent comme Hamlet, ni André comme Ferrante, ni Pierre comme Oreste, ni Amélie comme Ophélie ni Arthur

comme Agammemnon. Les problèmes viennent les uns après les autres et ils sont résolus de même. Les ressorts de l'intrigue, l'intervention des dieux, les raccourcis de la finale, les longs monologues d'explications : la vie est tronquée à chaque instant. Tandis que devant la feuille blanche, la vie se bouscule pour pénétrer. On n'évite pas les problèmes par la culture, mais ils sont suscités par elle.

Et alors les règles ? Eh ! bien, nous en ferons un petit manuel pratique quand le plus grand nombre parmi nous n'en auront plus besoin, et il servira à perpétuer une tradition qui n'existe pas encore. S'il y a une règle que j'essais d'observer, c'est celle du TOUCHER (cf. Barrault, le sens du toucher, où il s'agit d'aller chercher le spectateur et qu'il touche des mains le vécu de la représentation.

Pour illustrer ces luttes devant la feuille blanche et mon état d'esprit dans l'acte de création, il ne suffit que de lire les titres des canevas déjà en phase d'achèvement.

Claude LEVAC

THÉÂTRE ET RÉVOLUTION QUÉBÉCOISE

Tout ce que je vais dire sur la nécessité, les exigences d'une dramaturgie nationale et révolutionnaire ne peut d'aucune façon, ou à peine encore, être vérifié, retrouvé dans les oeuvres que j'ai commises à la scène ou à la télévision. Je ne parle donc de cette matière qu'en homme qui songe à l'avenir et qui le craint. Qui le craint, parce qu'il aime la vie dans sa totalité. J'aime trop la vie pour ne pas être capable de l'écouler sur la rive gauche de la Seine ou dans une école minable des hauts plateaux andins. Là, comme d'ailleurs partout sur la terre, je vivrais une vie acceptable, mais qui serait, pour moi, tronquée d'un existentiel rameau : ma terre natale ne me serait que souvenir, mon peuple que lointain grouillement d'hommes et de femmes que je ne toucherais qu'en nostalgique mémoire.

La vie, pour moi, commence au niveau de la rue, du champ qui borne mon village. M'éveiller, mettre le nez dehors, c'est d'abord voir le soleil; non un soleil abstrait, mais le soleil filtré par les maisons d'une rue de Montréal ou par les massifs d'érables des montagnes d'Oka. Je fais quelques pas et les hommes de mon sang et de mon rire, tout de suite je les entends, je les vois s'agiter et se mettre au travail.

Arraché de ces fondamentales réalités, je puis encore goûter le pain, danser, admirer une femme sur la plage ensoleillée, me battre dans un combat où la justice est matraquée, mais je n'ai plus mes racines en belles cellules vivantes; elles ne sont plus que longs filaments desséchés et cassants. Je suis moins. Je suis moins vivant. Les raisons de vivre me sont moindres. Moins totale m'est la vie.

Certes je sais qu'un jour je vais mourir, mais je n'ai pas encore l'âge de sagesse pour que cette idée-là m'an-

goisse. Une autre idée de mort me touche davantage : celle de mon peuple. La certitude de sa disparition m'est plus tenace que celle de la mienne propre. J'écoute les démographes; je suis la terrible invasion du présent historique. Je sais que dans x années, mes descendants ne parleront plus la langue que je leur ai léguée, qu'ils ne vibreront plus aux prouesses des aïeux que je leur ai contées, qu'ils n'auront plus les mêmes regards ni les mêmes bruissements de coeur que nous avons devant un coucher de soleil sur un lac quelque part au nord de Montebello . . .

Et j'en deviens triste comme mon voisin qui va mourir, qui sait que ses enfants vendront la ferme ancestrale, enverront le troupeau aux abattoirs et dilapideront le produit de la vente dans quelque cirque aux illusions.

Mais moi, — lui ne peut rien, — je puis encore combattre, faire quelque chose pour sauver ce qui doit être sauvé.

A n'importe quel prix.

Je veux un pays transmissible et seul le combat d'Indépendance peut faire qu'il soit tel.

Je suis engagé à une tâche. Mon testament est fait, pensé. Reste à convaincre, à entraîner ma famille, mes frères subtilement si bien colonisés. Pour cela, le théâtre est mon outil; sa poésie son arme offensive.

Dans ce combat, je ne serai pas seul. D'autres ont déjà parlé à voix basse; d'autres, plus tonitruants, crieront sous peu.

La chanson, la politique, le roman, le syndicat, le poème ont commencé à combattre. Mission : secouer le peuple endormi, crier le danger, hurler les slogans d'espoir à ceux qui veillent encore.

Le théâtre, dans cette sorte d'odyssée, ne doit pas demeurer ce petit jeu, cette miteuse "partie" pour intellectuels désincarnés, dépayés, esthétisés. Je le veux chair vivante, bien établi sur l'horaire des événements. Qu'il n'ait aucun avenir littéraire ne me fait ni chaud ni froid. Déjà Marcel Dubé travaille dans le sens que je dis. "*Les beaux dimanches*" est une pièce admirable. Que les "*fins*" de la manifestation artistique aient fait la lippe à sa représentation, tous leurs beaux arguments sont d'un dérisible poids devant le silence religieux de la foule accueillant la grande tirade, devant la vacuité dramatique des personnages ultra colonisés, qui choque,

bouleverse les gens, parce qu'ils retrouvent, chez les êtres de Dubé, leur propre désarroi, leur personnelle pourriture.

La collectivité canadienne-française a une soif — il faut être roi nègre ou valet fédéraste pour ne rien voir — de se faire chanter le pays, de s'en faire montrer les vices et les vertus, d'entendre un chant d'espoir qui dise qu'un jour viendra où la fierté sera quotidienne, où la peur de la peur, enfin, pourra disparaître. Retrouver sa propre identité, construire ses rêves, transformer ses désirs en réalités historiques, voilà la mission, le devoir de l'écrivain québécois de ces années-ci. Cette tâche ne peut se concevoir à partir d'une vision abstraite et volontaire des choses; elle doit trouver son moteur à partir d'une première conscience au niveau bestial de "*l'autochtonie*". Par la suite cette conscience se dépouillant, s'épurant, débouche sur la collectivité pour enfin passer au stade manuel de la lutte politique et finalement sociale.

La conscience nationale se situe au départ au niveau de la branche et du coin de rue. Premier degré. La littérature de notre peuple a-t-elle vraiment bien chanté, jusqu'à ce jour, l'épinette et les rues de Rosemont ?

Je ne le crois pas. La poésie s'est admirée dans les odes morbides des labyrinthes intérieurs et exotiques. Le roman a été plus audacieux. Quant au théâtre, seuls Gélinas et Dubé — j'oublie volontairement les noms de ceux qui ont donné une pièce solitaire — ont produit une oeuvre d'un engagement national pré-révolutionnaire.

Il n'y a que la chanson dont le mouvement porte solide message d'espoir et de réalité, intelligible, combatif.

Le théâtre que j'écrirai dans les années futures devra dépasser le phénomène révolutionnaire que les chansonniers ont cerné.

Je le ferai tel ou je me tairai. A moins que je sois plus colonisé que je ne le pense.

Jean-Robert RÉMILLARD.

AMÉRIQUE 1965 ...

Amérique 1965, le théâtre se meurt d'inutilité.

Depuis dix ans, les producteurs de New-York voient les chiffres baisser, les rideaux se lever sur des salles vides, les théâtres se transformer en "parking" pour avoir du public. Montréal, plus modeste, réussit à subsister avec un public infime et des subventions importantes.

Amérique est paresseuse. La télévision vous sert, au toucher du doigt, votre dose quotidienne de sentiment, le cinéma du quartier vous apporte, grandeur désir, le culte de la vedette, théâtre se meurt d'inutilité.

Autrefois, le théâtre correspondait à un certain désir de l'homme de se sentir important, de participer à des passions énormes, de dialoguer avec les dieux, avec les rois. Mais les rois d'aujourd'hui sont de carton, s'appellent James Bond, ont besoin de l'espace d'un écran pour rouler leur Ferraris. Les rois d'aujourd'hui se font avec des millions de publicité, d'idées toutes faites; c'est plus simple puisque là-bas on pense pour vous. Amérique est paresseuse.

Et puis... commanditez un théâtre : vous êtes généreux, c'est bon pour vos impôts; commanditez cette émission de télévision : vous êtes en affaires. Un et un ne font pas trois et les financiers savent additionner.

Alors quoi ?

Tous les soirs, des hommes continuent de monter sur scène, de jouer le drame ou la comédie, des hommes continuent d'écrire pour le théâtre, des troupes naissent dans des conditions précaires, acceptent de marcher le fil de fer, des hommes encore ont la foi. Chez les grecs, le théâtre était une religion. Amérique 1965, le théâtre, encore, est un acte sacré.

Mais notre siècle en est un de transition, d'ambivalence et le théâtre, comme les autres arts, cherche sa voie.

Il devra pourtant suivre la pensée moderne, être le témoin plus que le guide, en cela seulement il saurait être valable. Le théâtre social, les pièces à thèse portent en eux-mêmes le germe de leur destruction. On ne va pas au théâtre pour s'instruire mais bien plutôt pour sentir c'est-à-dire comprendre.

Une pièce écrite aujourd'hui ne peut pas ignorer certains thèmes, certaines idées. L'homme moderne a pris conscience de l'absurdité de la vie. Sa philosophie voire sa morale en sont dès lors modifiées. Le théâtre doit tenir compte de cette modification, non pas, comme je disais, pour la prouver mais bien pour en témoigner.

En même temps que l'homme est brusquement placé en position de solitude par l'abolition d'un Dieu trop commode, en même temps qu'il apprend à se regarder en face, à ne compter que sur ses forces, se développe, à cause des progrès de la science, un sentiment d'appartenance au cosmos. Ça non plus le théâtre contemporain ne peut l'ignorer.

Nous sommes au portique de l'ère cosmique. Nous commençons à penser en terme d'années-lumière, de congélation, d'éternité physique. Toutes ces nouvelles préoccupations modifient l'échelle de valeur humaine. Le dramaturge doit tenir compte de ses changements s'il veut vraiment saisir l'homme de son siècle, s'il veut créer des situations dramatiques, des caractères qui soit vrais.

La forme dramatique elle-même doit évoluer pour pouvoir servir ces idées nouvelles. La psychanalyse nous a fait découvrir le monde jusqu'alors insoupçonné de l'inconscient. Il nous est maintenant possible de parler de logique au niveau du sentiment, d'unité au niveau de l'atmosphère. L'éternelle loi des trois unités n'est plus nécessairement valable puisque l'homme découvre que l'immuable temps n'est lui-même que relatif. Nous entrons dans le domaine de l'instable intégral et là seulement nous pouvons découvrir l'homme.

De la confrontation de l'absurdité et du cosmos, de la création d'une forme dramatique établie en fonction d'une logique des sentiments naîtra un théâtre à la mesure de l'homme. Et alors, le public reviendra peut-être dans les salles à moins qu'il ne soit devenu complètement aveugle.

Denys SAINT-DENIS

ANDRÉ BERTHIAUME

A CEUX QUI VIENDRONT

PERSONNAGES

LUI

L'AUTRE

ELLE

Une première version de cette pièce, sans le personnage de la jeune femme, a été créée sur la scène du Gesù, le 12 mars 1958. Le 18 juillet de la même année, Jean-Paul Fugère se chargeait de sa création télévisée. La distribution comprenait Guy Provost (L'autre) et Claude Mercier (Lui).

Une nouvelle version de la pièce, incluant le personnage féminin, était réalisée à la télévision, toujours au réseau français de Radio-Canada, par Fernand Quirion, le 13 septembre 1961, avec Jacques Galipeau (L'autre), Guy Godin (Lui) et Thérèse Arbic (Elle). C'est cette version que l'on peut lire dans les pages qui suivent.

Obscurité. Un grand cri. Projecteurs déments sur le rideau et dans la salle. Explosions, fusillades. Cela, pendant un bon moment. Puis un long silence. Rideau très lent.

Décor de ruines fumantes sur un port, le soir. Caisses. Filets. Un réverbère, à l'avant-scène, donne une pauvre lumière. Au fond, un escalier de fer mène à une passerelle. A droite, la devanture d'un café, ou plutôt ce qui en reste. Brumes, vapeurs. A l'arrière-plan, décombres.

Une mitrailleuse à bout de bras, un jeune homme est immobile sur la passerelle, vu de dos. Il s'est arrêté un moment pour regarder la mer. Puis, il descend lentement l'escalier et avance sur le quai, face au public. Son visage et ses vêtements sont souillés comme s'il avait travaillé dans la suie et le vent. Il lève la tête et regarde le réverbère.

LUI — Tu vis encore, toi aussi ?

Il recommence à marcher en regardant autour, puis s'arrête à nouveau.

LUI — Il n'y a plus personne, maintenant. Ils sont tous partis.

Un temps, puis il revient au réverbère.

LUI — Tu as vu la mer ? Elle est figée comme une morte. Elle a déjà appris à mourir. (*Aussi pour lui-même.*) Toi aussi, il faudra que tu apprennes à mourir.

Il s'assoit par terre, dépose son arme à côté de lui. De sa chemise, il sort un petit harmonica et commence à improviser un air. Un temps. Soudain, un grand rire qui se rapproche de plus en plus. Le jeune homme dépose son harmonica sur une caisse, saisit précipitamment sa mitrailleuse. Le rire se rapproche toujours. Bientôt, sur la passerelle, paraît un autre homme.

LUI — Qui êtes-vous ?

L'autre se retourne vivement, la main droite crispée à son bras gauche. Il est plus âgé que le jeune homme et il a une barbe de plusieurs jours. Sa manche gauche est maculée de sang. Il porte un revolver à sa ceinture.

LUI — Répondez !

Reprenant contenance, l'autre rit sourdement, puis :

L'AUTRE — Je me croyais pourtant seul.

LUI, *tendu sur son arme.* — Moi aussi, figurez-vous.

L'AUTRE — Comment se fait-il que tu ne sois pas avec les autres ?

LUI — Je pourrais vous poser la même question.

Un temps où ils se mesurent.

L'AUTRE — Je vois que tu avais la prétention d'être le dernier.

LUI, *nerveux.* — Alors que faisons-nous maintenant ?

L'AUTRE — Ce qu'on fait ? Mais achève-moi, bon Dieu ! Qu'est-ce que tu attends ? Puisque c'est toi qui as l'avantage ! Tu n'as qu'à appuyer sur la gachette. S'agit de ne pas trop y penser. Va s'y, presse la détente, achève-moi ! Cesse de trembler, tu me donnes le vertige.

LUI — Je n'en peux plus de tirer sur des gens qui ne m'ont rien fait. Si vous étiez à ma place, auriez-vous la force de m'achever ?

L'AUTRE — Bien entendu que j'aurais la force de t'achever ! Pour qui me prends-tu ? T'as pas la manière, mon bonhomme, ça se voit. Alors, c'est ce qu'on appelle une besogne bien faite ? C'est à mourir de rire. (*Mais il grimace.*)

LUI — Vous êtes blessé ?

L'AUTRE — Aucune importance. Une simple éraflure. Une balle égarée. Comme toujours... Je me demande pourquoi nous n'avons pas crevé avec tous les autres.

LUI — Il ne reste plus personne, n'est-ce pas ?

L'AUTRE — Personne. Personne que nous deux, petit frère. La terre s'est vidée de son monde. Elle fait peau neuve. La terre se paie une cure de silence. Les grandes villes ne fonctionnent plus. Ecoute... Rien. Les rues sont désertes et les portes ont fini de claquer. Plus d'enfants qui piaillent aux coins des rues. Y a plus ce passant qui te demandait d'allumer sa cigarette. Y a plus de clochards sous les monuments des grands hommes. Plus de va-et-vient sur les quais. La mer est calme. C'est délicieux. Un silence de ruines parfait.

LUI — Ils en ont fait du bruit pour en arriver à ce silence... A quoi ça leur a servi ?

L'AUTRE — Est-ce que je sais, moi ? Ça devait arriver, c'est tout. C'était leur métier.

LUI — Leur métier... (*Il dépose sa mitrailleuse par terre.*) Est-ce donc un métier que de se battre jusqu'à la fin ?

L'AUTRE — Y a pas de sot métier. Et puis moi, c'est ce qu'on m'a appris. (*Il porte la main à son bras.*)

LUI — Vous souffrez ?

L'AUTRE — Ça passera.

LUI — Voulez-vous que je panse votre blessure ?

L'AUTRE — N'approche pas ! T'es fou, non ? Ramasse ton arme, idiot. Tu ne te rends pas compte que nous ne sommes pas du même côté ?

LUI — Nous ne sommes que deux. Y a-t-il encore des partis ?

L'AUTRE — Chacun pour soi.

LUI — Vous jouez votre rôle jusqu'au bout.

L'AUTRE — Allez, aussi bien en finir tout de suite. D'une façon ou d'une autre, nous allons disparaître. Deux bévues dans la besogne, petit frère. Deux malentendus, voilà ce que nous sommes. Il faut que nous rejoignons les autres. C'est le jeu.

LUI — Je ne comprends pas le jeu.

L'AUTRE — Il y a ceux qui comprennent et ceux qui ne comprennent pas.

LUI — Vous tenez donc tellement à ce que nous nous achevions ?

L'AUTRE — Il faudra bien en arriver là. Tous les autres en sont arrivés là.

LUI, *pour lui-même.* — Les idées s'affrontent, les hommes se tuent.

L'AUTRE — Quoi ?

LUI — Est-ce qu'on ne pourrait pas s'accorder un sursis avant de rejoindre les autres ?

L'AUTRE — Un sursis ! (*Il rit.*) Tu as de ces mots incroyables, toi ! Mais on peut bien concéder cela au dernier. De toute façon, dis-toi bien que tu ne peux pas y échapper.

LUI, *tristement.* — Bien sûr.

L'autre, s'asseyant sur une caisse, aperçoit l'harmonica que le jeune homme a laissé là dans son mouvement du début. Il le prend dans sa main.

L'AUTRE — C'est toi qui fais les frais de la musique ?

Le jeune homme se précipite sur lui, lui enlève son harmonica et s'éloigne en le serrant contre lui. L'autre hausse les épaules, s'assoit et commence à retirer son bras blessé de sa manche. Le jeune homme s'approche et a un geste pour l'aider : l'autre se retourne vivement et remet sa manche. Pause.

LUI — T'es un drôle de type, toi. Heureusement que nous n'en avons pas pour longtemps à vivre ensemble.

Il tire un mouchoir de sa poche de pantalon et le noue autour de son bras blessé en tenant une des extrémités du mouchoir entre ses dents.

LUI — Comment vous appelez-vous ?

L'AUTRE — Pourquoi veux-tu savoir mon nom ?

LUI — Pour rien. Une idée comme ça.

L'AUTRE — Aucune importance, voyons. Je suis... le dernier.

LUI — Avec moi.

L'autre, qui a fini avec son bras, le regarde et sourit.

L'AUTRE — Ouais. Nous sommes les derniers. C'est dommage, tout de même. Il n'y aura jamais personne pour nous reconnaître cet honneur, d'avoir été les derniers à marcher sur cette sacrée boule. Ça nous aurait certainement valu des médailles. Chevaliers de la dernière heure ! Moi, ça m'aurait plu !

Le jeune homme regarde le lampadaire.

LUI — Rien que lui.

L'AUTRE — Comment ?

LUI — Rien que ce réverbère avec sa pauvre lumière. (*L'autre s'esclaffe, puis grimace.*) Vous ne voulez pas que je panse votre blessure ?

L'AUTRE — Pour le temps que ça me serait utile...

LUI — Il vous tarde donc tellement que... ?

L'AUTRE — Il y a ceux qui comprennent, il y a ceux qui ne comprennent pas, je te l'ai dit. Moi, je fais mon travail. Et je le fais bien, jusqu'au bout. Avec moi, on est tranquille. Je suis consciencieux.

LUI — Vous êtes une machine bien huilée.

L'AUTRE — Je n'ai jamais déçu mes supérieurs.

LUI — Vous n'avez pas eu le courage de les subir ?

L'AUTRE — J'attendais mon heure.

LUI — L'heure de quoi, au juste ?

L'AUTRE — Je ne sais pas.

LUI — Que vous reste-t-il donc ?

L'AUTRE — Qu'est-ce que t'as de plus que moi ? Ta musique ?

LUI, *simplement*. — Oui.

L'AUTRE — Moi, je n'ai besoin de rien.

LUI — Oui, mon commandant. Entendu, mon commandant. Compris, mon commandant. Bien sûr, mon commandant.

L'AUTRE — Dis donc, t'as fini de te moquer de moi ? T'as fini de m'embêter avec tes belles phrases ? (*Soudain, il ricane.*) Tu n'étais pas fait pour la guerre, toi, avec tes idées de fillette. Tu n'as pas de méthode, petit frère. Pas de cuirace. Tu manques d'entraînement. Ta place, c'était pas sur un champ de bataille, c'était derrière un comptoir à vendre des sous-vêtements pour dames.

Le jeune homme s'assoit. Il s'allume une cigarette. Il en tire quelques bouffées, hésite un instant, puis la présente à son compagnon qui s'approche, hésite à son tour et la prend avec son sourire narquois. Pendant qu'il s'éloigne, le jeune homme reprend son air sur son harmonica. Dès qu'il entend le son de la musique, l'autre se retourne vivement. Il vient près de parler, mais il se ravise, va s'asseoir lui aussi et savoure son mégot. Un temps.

Les dernières bouffées...

Il rit. Le jeune homme cesse de jouer.

LUI — Qu'est-ce qui vous fait rire ?

L'AUTRE — Toi ! Toi, petit frère ! Ah non, tu n'étais pas fait pour la guerre, avec ta musique ! (*Le jeune homme continue de jouer doucement. Un temps.*) Faire la conversation et fumer un mégot paisiblement avec l'ennemi, ça ne m'est pas souvent arrivé. L'expérience a son charme. Les derniers partagent. L'honneur, la cigarette (*Il la jette.*) et dans quelques minutes...

LUI, *cessant de jouer*. — Taisez-vous ! Vous êtes odieux.

L'AUTRE — Tu n'as pas le choix, petit frère. Il faut bien que tu m'entendes ! Nous ne sommes que deux. Finie la musique ! D'ailleurs, je me demande à quoi elle peut nous servir, ta musique. Ce qu'il nous aurait fallu, ce sont des bras, des mains. Des armes. (*Un temps.*)

LUI — Qu'est-ce qui va arriver après nous ?

L'AUTRE, *épanoui*. — Ça va recommencer ! Tranquillement.

LUI — Avec la même fin ?

L'AUTRE — Cela va de soi.

LUI — Nous manquons peut-être d'imagination. *(Pause.)* Je ne savais pas que je devais mourir aussi bêtement. Mais tout s'est passé tellement vite. Souvent, j'aurais voulu m'arrêter pour reprendre haleine. Mais ce n'était pas possible, je ne pouvais pas m'arrêter. Il fallait marcher, marcher, parce que les gens importants ne prenaient pas le temps de s'arrêter, eux. Ils savaient trop bien ce qu'ils faisaient. L'abîme leur donnait le vertige. Ils y couraient, en aveugles, toujours plus vite, comme des bêtes sentent que l'étable n'est pas loin... *(Il se lève et s'approche de l'autre.)* Ecoutez-moi.

L'AUTRE — Je ne fais que ça.

LUI — Est-ce qu'on ne pourrait pas, je ne sais pas, moi...

L'AUTRE — Qu'est-ce que tu veux dire ?

LUI — Les autres, ils ont fait leur métier, comme vous dites. Mais nous ?

L'AUTRE — Je ne comprends pas.

LUI — Le monde nous appartient ! Il n'y a plus personne qui nous force à agir comme des brutes. Nous pouvons vivre tous les deux ; qui pourrait nous en empêcher ? Ah ! la terre sera tellement grande... Chacun sa propre route, chacun sa direction. Vous ne me reverrez jamais ; pour vous, ce sera tout comme si j'avais cessé de vivre. Vous aurez la conscience tranquille. J'ai pas encore envie de mourir, moi. J'ai pas fini de demander à la vie ce qu'elle me doit.

L'AUTRE — Comme tu es naïf... Qu'est-ce que tu lui veux, à la vie ? Elle n'a plus rien à te donner, la vie. Y a plus personne. Rien que des ruines fumantes. C'est le désert, maintenant, partout.

LUI — Ce ne sera pas tout à fait le désert puisque j'aurai encore ma musique.

L'AUTRE — Ah ! Tu commences à me taper sur les nerfs avec ta musique ! Je te préviens, n'essaie pas de te débiter, petit frère. Tu perds ton temps. Et, crois-moi, tu n'en as pas à perdre.

LUI — Suis-je donc la seule chose qui vous reste ?

L'AUTRE — Ecoute-moi bien. Tu m'as demandé un sursis. Va pour le sursis. Mais ne dépasse pas la mesure.

LUI — La tuerie est-elle devenue pour vous une raison de vivre ?

L'AUTRE — Oui, je crois que j'aime bien mon métier. Il ne faut pas que la besogne soit faite à moitié, comprends-tu ? Elle doit être bien finie, la besogne. Pas d'exception à la règle. Pas de compromis.

Le jeune homme retourne s'asseoir, douloureusement. Un temps. L'autre s'éloigne un peu. Alors, le jeune homme en profite pour fuir à toute allure dans la direction de la passerelle. Vif comme l'éclair, l'autre fait demi-tour, dégainé son revolver et le pointe dans la direction du jeune homme qui monte l'escalier.

Arrête ou je tire ! (*Le jeune homme s'immobilise au milieu de l'escalier.*) Qu'est-ce qui t'arrive ? Tu faiblis déjà ? Un peu de cran, que diable. Allons, reviens, petit frère. *Celui-ci descend lentement.*) Tu n'es tout de même pas assez naïf pour croire que je m'en vais te laisser fuir, non ? Faudrait pas que tu me mésestimes. Reviens, petit frère, reviens. Et dis-toi bien que nous sommes inséparables, comprends-tu ! Inséparables jusqu'à la fin.

LUI — Je comprends.

L'autre remet son arme dans son étui.

L'AUTRE — Un peu plus, et tu te sauvais... Et le monde s'ouvrait devant toi, et le monde t'appartenait, hein ? Je veux seulement que tu saches : tu n'aurais pu vivre en paix dans ton royaume parce que j'aurais suivi ta trace, petit frère, amoureusement. J'aurais suivi ta musique et je l'aurais fait taire définitivement. Tu vois ? Je ne peux déjà plus me passer de ta compagnie. Y a quelque chose comme un lien entre nous deux. On est déjà plus que des copains. (*Le jeune homme revient très lentement à l'avant-scène où il s'assoit, la tête dans ses mains.*) Tu pleures ?

LUI, *levant la tête.* — Non. Ils m'ont enseigné à ne pas pleurer. Mais ils ne m'ont pas enseigné à mourir. (*Il recommence à jouer un moment, puis il s'arrête, le regard fixe.*) Je me souviens, mes jours s'appelaient les uns les autres. C'étaient des jours comme je les aimais, des jours de fièvre. J'avais des ambitions. Je n'ai pas eu le temps de les regretter. (*Il prend la mitrailleuse dans ses mains.*) On m'avait mis ce machin-là dans les mains. Ils avaient décidé de faire leur métier. Ils m'ont enseigné à tuer. Froidement. Les premières fois, je l'ai fait comme un gamin, en pleurant. Alors, ils m'ont enseigné à devenir un homme. Ils m'ont enseigné à entendre les cris des autres sans sourciller, à donner la mort sans frémir. (*Un temps où il joue un peu.*) Quelle heure est-il ?

L'AUTRE, *geste d'impuissance.* — Aucune idée. (*Il rit.*) Allez, joue !

LUI — Avez-vous déjà aimé une femme ?

L'autre, étonné, ne répond pas tout de suite.

L'AUTRE — Pendant mes permissions, j'ai eu des aventures.

LUI — Etiez-vous marié ?

L'AUTRE — Peut-être.

LUI — Aviez-vous des enfants ?

L'AUTRE — Tout cela est si loin.

LUI — Vous n'avez même plus de souvenirs.

L'AUTRE — C'est plus sûr. (*Un temps.*)

LUI — Nous nous étions séparés. Par orgueil. Je pense que nous nous sommes mieux aimés, étant loin l'un de l'autre.

L'AUTRE — Tu vas me faire pleurer.

LUI — J'aurais tant voulu ne pas lui faire de mal. Elle était si frêle... (*Soudain.*) Vous entendez ?

L'AUTRE — Quoi ?

Ils écoutent. Silence, puis des pas. Le jeune homme prend sa mitrailleuse, l'autre son revolver. Attente. Toujours les pas. Enfin, sur la passerelle, paraît une jeune femme vêtue d'un ciré, la main droite dans une poche, une serviette sous le bras gauche. Elle ne semble pas s'être rendu compte de la présence des deux hommes qui abaissent leurs armes. Le jeune homme avance jusqu'au pied de l'escalier.

LUI — Vous êtes seule ?

La jeune femme se retourne. Elle est très pâle. Son regard est vide. On dirait un visage de Modigliani.

ELLE — Pardon ?

LUI — Vous êtes seule ?

ELLE — Je suis seule.

LUI — Que faites-vous ici ?

ELLE, *sans expression.* — Je regarde la mer. Vous avez vu ?

LUI — Je sais. (*Une pause.*)

ELLE — Je me croyais seule.

LUI — Moi aussi, je me croyais seul.

L'AUTRE — Je vois ce que c'est. Tout le monde se croyait seul. Est-ce qu'il va nous en arriver encore plusieurs comme cela ?

LUI, *à la jeune femme.* — Comment se fait-il que vous ne soyez pas avec les autres ?

ELLE — Les autres ?

LUI — Comment se fait-il que vous ayez survécu ?

ELLE — Je ne sais pas.

L'AUTRE — Pour une besogne ratée, c'en est une !

ELLE, *au jeune homme.* — C'est votre ami ?

LUI — Non.

ELLE — Pourquoi ?

LUI — Il ne sait pas ce que c'est, un ami. (*L'autre hausse les épaules.*) Vous frissonnez. Vous avez froid ?

ELLE — Je ne crois pas.

LUI — Vous avez peur ?

ELLE — Je ne sais pas.

LUI — Comment vous appelez-vous ? (*La jeune femme, sans répondre, descend l'escalier, puis s'arrête.*) Ne craignez rien, je suis votre ami.

ELLE — Vous savez ce que c'est, vous, un ami ?

L'AUTRE, *s'approchant de la jeune femme.* — Qu'est-ce qu'il y a dans cette serviette ?

ELLE — Quelle serviette ?

L'AUTRE, *au jeune homme.* — Tu te rends compte ? J'ai l'impression qu'on va s'amuser.

LUI — Pourquoi l'importunez-vous ?

L'AUTRE, *à la jeune femme.* — La serviette que tu portes sous le bras, voyons.

ELLE — Pourquoi me tutoyez-vous ?

L'AUTRE — Qu'est-ce qu'il y a dans cette serviette ?

ELLE — Je ne sais pas.

L'AUTRE — Allez, donne-moi ça.

ELLE — Je ne peux pas.

L'AUTRE — Comment ?

ELLE — Je ne peux pas.

L'AUTRE — Pourquoi ?

ELLE — C'est la consigne.

L'AUTRE — Et quelle est-elle, la consigne ?

ELLE — Mourir plutôt que trahir. (*L'autre ricane bruyamment.*) Pourquoi riez-vous ?

L'AUTRE — Eh bien, petit frère, qu'est-ce que tu en penses ?

LUI — Fichez-lui la paix.

L'AUTRE — Elle te ressemble bien, ta petite soeur. Elle est naïve comme toi. (*A la jeune femme.*) Comment t'appelles-tu ?

ELLE — Vous me l'avez déjà demandé.

L'AUTRE — Pas bête avec ça.

LUI — Laissez-la tranquille.

L'AUTRE — Calme-toi, voyons. (*A la jeune femme.*) Je te demande ton nom. Réponds-moi.

LUI — Qu'est-ce que ça peut vous faire ?

L'AUTRE — Ton nom.

ELLE — Tisane.

L'AUTRE — Tisane... C'est tout ?

ELLE — C'est tout.

LUI — Vous avez compris ?

L'AUTRE — Tisane... Ce n'est pas ton vrai nom ?

ELLE — Je sais bien.

L'AUTRE — Voilà bien la première chose que tu sais ! Alors, quel est ton vrai nom ?

ELLE — Je ne sais pas.

L'AUTRE — Ça recommence.

ELLE — Je ne sais pas. Un soir, dans un sous-sol, autour d'une table, on m'a dit que dorénavant il me faudrait répondre au nom de Tisane.

LUI — Assez !

L'AUTRE — Tu es nerveux, petit frère. (*A la jeune femme.*) Qu'est-ce que t'as à me regarder comme ça ?

ELLE — Vous êtes blessé.

L'AUTRE — Et puis, après ? Donne-moi cette serviette.

ELLE — Vous perdez du sang.

L'AUTRE — Ça t'émeut ?

ELLE — Non.

L'AUTRE, *se tournant vers le jeune homme.* — Une drôle de poupée, hein ?

LUI — Vous voyez bien qu'elle a peur.

L'AUTRE — Donne-moi cette serviette. (*Se tournant encore vers le jeune homme.*) Quoi ? Qu'est-ce que tu dis ? Tu dis qu'elle a peur ? (*Il rit à gorge déployée.*) Mais regarde-la, petit frère ! Regarde-la un peu ! Regarde ses yeux, surtout. Veux-tu que je te dise ? Elle ne sait même plus ce que c'est qu'avoir peur. Non mais as-tu vu ces yeux ? Regarde bien. Ils sont fixes. Des yeux de poupée. Des yeux de vitre. Ils ont fait le vide par les yeux, tu comprends ? Ce qu'ils sont artistes, tout de même. Ah ! Elle est bien confectionnée, elle est réussie... C'est extraordinaire.

LUI — Assez...

L'AUTRE — Elle est parfaite. Tu n'es pas de mon avis ?

LUI — J'ai pitié d'elle. Comme j'ai pitié de vous.

L'AUTRE, *qui ne l'a pas entendu.* — Ça fait plaisir à voir. (*A la jeune femme.*) Tu ne veux pas me prêter ta serviette ?

ELLE — Il faudra me tuer, monsieur.

L'AUTRE — Oh ! Mais c'est qu'elle a bien appris sa leçon, la petite. Sois gentille, sois raisonnable. Il est fini, le jeu.

ELLE — Ce n'est pas vrai. Il ne finit jamais, le jeu.

L'AUTRE, *au jeune homme.* — Tu l'entends ? (*A la jeune femme.*) Bien sûr qu'il est fini, le jeu.

LUI — C'est vous qui le dites ?

L'AUTRE — Laisse-moi faire. (*A la jeune femme.*) Nous ne sommes que trois par terre. Nous sommes des malentendus.

ELLE — Que nous trois. Des malentendus.

L'AUTRE — Voilà. Alors, cette serviette ?

ELLE — Je vous ai dit que je ne peux pas vous la donner.

L'AUTRE — Ah ! Vraiment ? C'est à croire qu'elle en fait partie de sa serviette !

Il se jette sur elle et la lui enlève. Aussitôt, la jeune femme sort la main droite de son ciré et braque un revolver sur son agresseur qui se raidit.

Garce ! Donne-moi ce revolver ! (*Brève lutte. Il la désarme.*) Elle aurait tiré, la petite bête. (*Il la frappe. Le jeune homme se jette sur lui et arrête son bras. L'autre abandonne et ricane.*) Ça va, ça va, petit frère. On l'abîmera pas, ta petite soeur. D'ailleurs, elle ne ressent plus rien. On ne peut même plus lui faire mal. (*Il ouvre la serviette.*) Voyons ce qu'il y a là-dedans. (*Il en sort une grande quantité de feuilles qu'il laisse tomber par terre. La jeune femme se penche, ramasse le revolver et l'appuie contre sa tempe.*)

LUI — Qu'est-ce que vous faites ?

L'autre laisse tomber la serviette et lui arrache l'arme une deuxième fois avec l'aide du jeune homme.

ELLE, *se débattant.* — Non, laissez-moi ! Vous n'avez pas le droit !

L'AUTRE, *lançant l'arme au loin sur le quai.* — Tu te prends trop au sérieux, toi. Tu as trop hâte d'en finir.

LUI, *saisissant la jeune femme par les épaules.* — Vous êtes folle ! Il y a encore de l'espoir ! (*Elle éclate de rire. A l'autre :*) Elle a le même rire que tous. (*Un temps.*)

ELLE — C'était la consigne. Je n'avais qu'à appuyer sur la gachette.

LUI — Il n'y a plus de place pour les consignes, maintenant.

L'AUTRE, *vidant le contenu de la serviette.* — Quelle pitié. Des documents, rien que des documents. Des mots, rien que des mots. Des phrases. Il n'est pas étonnant qu'avec toute cette paperasse, on relève des erreurs !

LUI — Alors, qu'est-ce qu'on fait, maintenant ?

L'AUTRE — Dommage qu'elle soit apparue. Parce que ce serait déjà fini. De toute façon, je dois finir la besogne, tu comprends ? (*A elle.*) Comprends-tu, toi ?

LUI — J'aurais dû la laisser faire, tout à l'heure.

L'AUTRE — Ç'aurait été du propre ! La dernière s'achève toute seule... Ah non ! c'est trop facile. Je ne veux pas de ça. Elle a droit à plus que ça.

LUI — Elle a encore un droit ?

L'AUTRE — Oui. Celui de crever. Et nous allons lui donner l'occasion de s'en servir. C'est ce qu'on appelle de la considération.

LUI — Vous avez dit tout à l'heure que le jeu était fini.

L'AUTRE — Il s'agit maintenant de le polir, de préparer les oublis. La petite ne changera rien. Elle ne peut rien changer. Nous allons disposer d'elle et ensuite, tous les deux, nous allons procéder.

LUI, *à elle.* — Vous ne dites rien ?

Elle ne répond pas.

L'AUTRE — Tu vois ? Elle aussi, elle a compris. Tu es prêt ?

LUI — Vous ne pouvez pas attendre au coucher du soleil ?

L'AUTRE — Encore un sursis ! Ça devient une habitude. Ça manque de sérieux, petit frère. Il ne faudrait tout de même pas que tu te payes ma tête.

LUI — Je ne chercherai pas à m'enfuir. *(Un temps.)*

L'AUTRE — Bon, entendu. Au coucher du soleil. A la fin de la journée. Et puis, tu as raison. A la fin de la journée, ça fait bien. Mais il n'y aura plus de sursis. *(Il regarde le ciel.)* Ça ne va pas tarder.

LUI — Je vous donne ma parole que je ne m'enfuirai pas.

L'AUTRE — Tu te fous de moi ? Je me fie seulement à ça. *(Il met la main sur son arme. Ensuite, il s'éloigne. Pause. Le jeune homme s'approche de la jeune femme qui n'a pas bougé.)*

LUI — Il vous a fait mal ?

ELLE — Je ne sais pas.

LUI — Que vous êtes étrange. Ils vous ont fait entrer dans le jeu, vous aussi ?

ELLE, *après l'avoir regardé attentivement.* — Oui, si vous voulez.

LUI — Quel a été ton rôle ?

ELLE — Mon rôle ? Porter une serviette sous le bras. Pourquoi me tutoyez-vous ?

LUI — Parce que nous sommes du même côté. N'est-ce pas que nous sommes du même côté ?

ELLE — Je ne sais pas.

LUI — Ecoute. Je voudrais t'aider.

ELLE — M'aider à quoi ?

LUI — A vivre jusqu'au bout, peut-être.

ELLE — C'est tout ?

Ils se regardent. L'autre revient.

L'AUTRE — Au coucher du soleil ?

LUI — Comptez sur moi.

L'AUTRE — Parfait. Je sens que tout est à la veille de rentrer dans l'ordre. J'aime l'ordre. J'aime les situations claires. Je suis honnête, moi. *(Il s'approche de la jeune femme, puis se tournant vers le jeune homme :)* Elle est bien, hein ? *(Il s'en retourne au bout du quai où il s'accoude, dos au public. Il regarde les ruines. Le jeune homme joue mélancoliquement de son harmonica. La jeune femme est assise, immobile. Un temps. Le jeune homme joue toujours. La jeune femme se lève et arpente nerveusement la scène. Soudain, elle se tourna vers le jeune homme.)*

ELLE — Assez ! *(Il cesse de jouer.)*

LUI — Comment ?

ELLE — Assez de cette musique !

LUI — Pourquoi ?

L'AUTRE, *qui s'est retourné, la main à son bras.* — Finie la musique ! Et puis, tu joues toujours la même rengaine. (*Il ricane, puis s'approche en grimaçant.*)

LUI — Vous avez mal ?

L'AUTRE, *sans répondre.* — Il va faire nuit bientôt. (*Il sort. Le jeune homme regarde son harmonica, puis s'approche de la jeune femme.*)

LUI — Pourquoi tu ne veux pas que je joue ?

ELLE — Est-ce qu'il va revenir ?

LUI — Bien sûr qu'il va revenir. Il a besoin de nous. (*Il va regarder dans la direction que l'autre a prise.*) Il est descendu sur le quai. Il lave sa blessure. As-tu remarqué ce qu'il a dit, tout à l'heure ?

ELLE — Tout à l'heure ?

LUI — Il a dit : "Je suis honnête, moi." Tu n'as pas remarqué ?

ELLE — Je ne me souviens pas. (*Pause.*)

LUI — Pourquoi la musique te fait mal ?

ELLE — Je ne veux pas entendre ta musique.

LUI — C'est vrai qu'ils t'ont bien réussie.

ELLE — Je ne sais pas ce que tu veux dire.

LUI — Tu ne pourrais pas, juste un moment, retrouver celle que tu étais ? Oublie le jeu. Oublie la consigne. Oublie la serviette. Oublie ton rôle. Retrouve un moment celle que tu étais avant tout ça. Laisse-toi envahir par la femme que tu étais. (*Pause.*)

ELLE — Elle est morte.

LUI — Je ne te crois pas. Moi aussi, j'ai cru que jamais je ne saurais me retrouver. Mais quand les autres sont partis, j'ai regardé autour de moi et j'étais libre à nouveau. Toi aussi, tu es libre, maintenant, si tu veux.

ELLE — Non, je ne suis pas libre. Il y a l'autre. Il y a ses yeux noirs. Il y a son rire.

LUI — Il y a sa blessure.

ELLE — Il y a son arme. Il y a ses mains. (*Un temps.*)

LUI — Il a raison. Tu leur appartiens. Je ne suis pas de taille.

ELLE — Tu n'étais pas fait pour la guerre.

LUI — Je sais. (*Elle monte lentement sur la passerelle.*) Qu'est-ce que tu vois là-haut ?

ELLE — Les ruines. Le brouillard. (*Le jeune homme recommence à jouer. Un temps.*) Ne joue pas ! (*Il cesse.*) Je t'ai dit de ne pas jouer.

LUI — Tu as peur de la musique ?

ELLE — Ça me rappelle...

LUI — Ça te rappelle quoi ?

ELLE — Rien. (*Elle descend l'escalier.*)

LUI — Quoi ? Ça te rappelle quoi ? (*Il la prend par les épaules.*)

ELLE — Ne me touche pas ! Cesse de me harceler !

LUI — As-tu peur de te souvenir ? As-tu peur de découvrir celle que tu étais ?

ELLE — Laisse-moi, je te dis.

LUI — Dis-moi ton nom.

ELLE — Mon nom ?

LUI — Comment t'appelais-tu avant ? Avant Tisane ?

ELLE — Je ne sais pas ! Je ne sais plus !

LUI — Souviens-toi ! Il faut que tu te souviennes ! Il faut que tu retrouves celle que tu étais ! Souviens-toi !

ELLE — Je ne me souviens plus, je te jure ! Je m'appelle...

LUI — Dis-le ! Mais dis-le donc !

ELLE — Je te dis que je ne me souviens pas ! (*D'une autre voix.*) Maintenant, laisse-moi tranquille. (*Il obéit.*)

LUI — Un moment, j'ai cru que tu allais pleurer.

ELLE — Ce n'est pas vrai.

LUI — Si, tu allais pleurer. (*Un temps.*) Ils sont très forts. (*La jeune femme va se rasseoir. Le jeune homme marche nerveusement.*) Tu n'as pas une cigarette ?

ELLE — Non.

LUI — Qu'est-ce qu'il attend pour revenir ? Maintenant, oui, je veux en finir. Finissons-en. Je ne demande pas mieux. J'ai la nausée de tout ça, tu comprends ? Mais non, tu ne comprends pas. Ah ! Que ce soit fini, qu'on n'en parle plus ! (*Il jette son harmonica par terre. Aussitôt, la jeune femme s'agenouille, le ramasse et le serre contre sa poitrine. Elle pleure silencieusement. Il vient doucement s'agenouiller près d'elle.*) Tu pleures ? Ce sont des larmes, tu vois ? De vraies larmes... Pourquoi ne veux-tu pas entendre ma musique ?

ELLE — Ça me rappelle...

LUI — Ça te rappelle quoi ?

ELLE — Je me souviens... Ce n'était pas un endroit très chic, mais il y avait des fleurs sur la table. Les gens nous regardaient, oui les gens nous regardaient avec un sourire au coin des lèvres, je me souviens. (*Se levant.*) C'est comme si je m'éveillais à moi-même... Puis, nous allions danser en riant très fort comme des enfants... Où nous allions, il y avait une musique très douce... (*Musique douce et lointaine.*) Alors, il m'enlaçait (*Le jeune homme fait comme elle dit.*) et je me trouvais tout près de son sourire... (*Ils dansent un moment.*) Je me blottissais au creux de son épaule, je fermais les yeux, et j'oubliais tout, à l'abri de son souffle... Plus rien n'existe que lui et moi et cette musique... J'écoute les mots qu'il me dit doucement à l'oreille... Des mots qui se ressemblent...

Depuis un court moment, l'autre est revenu. Il est resté un peu à l'écart pour assister à la scène. Soudain il s'avance.

L'AUTRE — Qu'est-ce que ça veut dire ?

Arrêt brusque de la musique. La jeune femme se passe la main sur le front comme pour chasser un mauvais rêve. Elle se dégage et s'éloigne.

LUI, à l'autre. — Vous gagnerez donc toujours ? (*Le réverbère clignote.*) Lui aussi, il n'en a plus pour longtemps.

L'AUTRE — Faudrait faire vite. Ma blessure me donne du mal.

LUI — Quand vous voudrez. (*Regardant la jeune femme.*) A présent, ça m'est égal. (*L'éclairage, qui baissait graduellement avec le jour, est en ce moment très sombre.*)

L'AUTRE, haletant. — Allons-y. Je ne peux pas attendre plus longtemps.

LUI — Qu'allez-vous faire si c'est moi qui meurt ?

L'AUTRE — Je te promets un enterrement de première classe.

LUI — Allez-vous dire une phrase sur mon corps ?

L'AUTRE — Comment ?

LUI — Promettez-moi que vous allez dire une phrase sur mon corps ?

L'AUTRE — Il y a longtemps que je les ai oubliées, petit frère, les phrases qu'il faut dire sur un corps.

LUI — Et si c'est vous qui tombez le premier ?

L'AUTRE — Alors quoi ?

LUI — Vous ne voulez pas que... ?

L'AUTRE — Une phrase ?

LUI — Oui.

L'AUTRE — Décidément... (*Il ricane. Pause. Le vent s'élève.*)

LUI, à la jeune femme. — As-tu froid ? (*Elle demeure imperturbable.*)

L'AUTRE — Alors, on y va, petit frère ? Ma blessure s'est rouverte.

LUI — Non, pas tout de suite. (*Il s'apprête à écrire sur le sol avec un morceau de charbon qu'il a ramassé.*)

L'AUTRE — Qu'est-ce que tu fais ?

LUI — Vous le voyez bien. J'écris.

L'AUTRE — Tu n'as pas besoin de m'écrire. Tu peux bien me parler si tu veux, je suis là.

LUI — Ce n'est pas à vous que j'écris.

L'AUTRE — Alors, à qui ça peut être ?

LUI — "A ceux qui viendront... après nous..." (*Il commence à écrire sur le sol.*) Dites-moi, qu'est-ce qui va arriver après nous ?

L'AUTRE — Je te l'ai déjà dit.

LUI — Eh bien, dites-le encore une fois. Qu'est-ce qui va arriver après nous ?

L'AUTRE — Ça va recommencer !

LUI — Ça va recommencer ? Vous en êtes donc tellement sûr ?

L'AUTRE — Naturellement. (*Le jeune homme laisse tomber son morceau de charbon et se lève. L'autre ricane.*)

LUI — Ne riez pas ! Comment pouvez-vous ?

L'AUTRE — Tu es tellement naïf... Tu me distrais. (*Sardonique.*) Tu ne fais plus de musique ?

LUI, *après avoir regardé la jeune femme, statuesque.* — Non.

L'AUTRE — Il faut d'abord en finir avec elle.

LUI — Vous y tenez tellement ?

L'AUTRE — Je m'en occupe. (*Il va pour sortir son revolver : le jeune homme arrête son geste.*)

LUI — Attendez.

L'AUTRE — Quoi encore ?

LUI — L'avez-vous bien regardée ? Elle ne peut même plus mourir.

L'AUTRE — Tu profites de ce que je sois mal en point, petit frère. C'est bon, c'est bon. Après tout, c'est rien qu'une fille. Alors, tu me suis ? (*Il dégaine son revolver. Le jeune homme lui présente sa mitrailleuse.*)

LUI — Prenez cette mitrailleuse, et donnez-moi votre revolver.

L'AUTRE, *surpris.* — Pourquoi ?

LUI — Je ne suis pas blessé, moi.

L'AUTRE — Tout de même...

LUI — Tant mieux si nous ne sommes pas à armes égales. Ce sera une vraie besogne. Comme vous les aimez.

L'AUTRE — Attends. (*Il va un moment sous la passerelle et revient avec un revolver.*) Tiens, le revolver de ta petite soeur. Maintenant, nous sommes à armes égales. (*Soudain il défaille.*)

LUI — Qu'avez-vous ?

L'AUTRE — Cette maudite blessure... Aide-moi à monter sur la passerelle, petit frère. Tu vois bien qu'il n'y a pas une minute à perdre ! (*Le jeune homme le soutient jusqu'à l'escalier. Alors, se retournant et regardant la jeune femme immobile :) Dommage.*

LUI — Oui, dommage. Allons ! venez. *L'un soutenant l'autre, ils gravissent arduement l'escalier. Le réverbère clignote, s'éteint. Obscurité de lune jusqu'à la fin.*) Vous avez vu ?

L'AUTRE, *excédé.* — Quoi ? Qu'est-ce qui se passe ?

LUI — Le réverbère...

L'AUTRE, *même ton.* — Eh bien ?

LUI — Je crois qu'il a appris à mourir.

L'AUTRE, *gueulant.* — Naïf ! Naïf ! Allons, aide-moi, nous y arrivons. (*Ils reprennent leur ascension et atteignent la passerelle.*) Ramasse ce caillou, là. (*Le jeune homme obéit.*) Je vais faire vingt pas dans cette direction. Quand je serai en position, tu lanceras ce caillou sur le quai. Dès qu'il touche le sol, nous tirons. Ça te va ?

LUI — Entendu. (*Tandis que l'autre s'éloigne de vingt pas, la silhouette du jeune homme laisse tomber un objet dans l'eau. Au bruit de la chute, l'autre se retourne vivement.*)

L'AUTRE — Qu'est-ce que c'est que ça ?

LUI — C'était ma musique. (*L'autre grogne et reprend sa marche.*) Qu'allez-vous faire si vous restez ?

L'AUTRE — Je vais parcourir le monde et finir la besogne là où elle a besoin d'être finie. (*Il atteint sa position et se retourne, face au jeune homme.*) Voilà, je suis en position.

LUI — Je suis prêt. (*Pause.*)

L'AUTRE — Tu étais trop jeune, tu sais.

LUI — Oui, j'étais trop jeune. (*Pause.*)

L'AUTRE — Tu lances le caillou ?

LUI — Je lance le caillou.

L'AUTRE — N'oublie pas. Dès qu'il touche le sol, nous tirons.

LUI — Adieu, monsieur. (*Pause.*)

L'AUTRE — Je ne vois pas ton visage, mais je sais que tu trembles. Tu as peur ?

LUI — Oui, mais ce sera fini tout à l'heure.

L'AUTRE — Allez, lance le caillou, petit frère !

Il lance le caillou sur le quai. Dès le bruit de la chute, l'autre tire sur le jeune homme qui s'écroule sur la passerelle : celui-ci n'a pas eu un mouvement pour tirer. Le crétin ! Il s'est laissé abattre ! Il se rend jusqu'au corps, se penche sur la main crispée du jeune homme, la lui ouvre pour découvrir son harmonica. Ça, par exemple ! Sa musique... Le salaud ! Il avait jeté son arme. Il descend laborieusement l'escalier, la main droite crispée à son bras gauche, et c'est en haletant qu'il disparaît dans le noir, presque sanglotant de dépit. Un temps. La jeune femme se lève, marche un peu, s'arrête devant les quelques lettres écrites sur le sol et les lit d'une voix neutre, détachant chaque syllabe comme si elle apprenait à lire.

ELLE — A ceux... qui viendront... après nous.

Debout, elle regarde fixement le public. Le vent qui miaule.

R I D E A U

André BERTHIAUME

Les Inédits

Comme Jacques Cartier, Louis-Joseph Quesnel, surnommé le Père des Amours, est né en France dans le petit village de St-Malo. Comme Jacques Cartier, il prend la mer très jeune. A 19 ans, il vogue vers Pondichery, Madagascar, la Guinée et le Sénégal. Revenu en France trois ans plus tard (1771), il s'embarque de nouveau, pour les Antilles, le Brésil et la Guyanne Française.

En 1779, il prend le commandement d'un bateau : "l'Espoir", chargé d'armes destinées aux révolutionnaires américains. Mais sa route est interrompue par un navire anglais qui le fait prisonnier à la hauteur de Terre-Neuve. A Halifax où il est conduit, Quesnel apprend que Lord Haldiman, qui était, en Europe, un ami de sa famille, est maintenant gouverneur du Canada. Ce dernier, bien que haut fonctionnaire britannique, n'en est pas moins Suisse de naissance.

Muni des recommandations de Haldiman, Quesnel demande à devenir sujet britannique. Le gentleman Quesnel s'établit ensuite à Boucherville où il devient marchand général. Il a alors trente ans. A cette époque, il fait un voyage au Mississipi. Il avait épousé le 10 avril 1780 Marie-Joseph Deslandy de qui il eut 13 enfants.

"Dans ce pays ingrat, où l'esprit est plus froid encore que le climat" (c'est ce qu'il pensait du Québec), il va produire ses oeuvres littéraires, les premières, ou à peu près, de notre littérature. Une de ses premières pièces, probablement la plus intéressante, du moins la plus connue, "Colas et Colinette", écrite en 1788, sera créée à Montréal en 1790 au Théâtre de Société qu'il avait fondé en 1789 dans la maison du peintre Dulongpré.⁽¹⁾

Au théâtre, il va de plus produire : "Les Républicains Français", publié à Paris; "l'Anglomanie" et "Partie de Campagne"⁽²⁾; ainsi qu'un opéra : "Lucas et Céci-

le". Quesnel, fervent admirateur de Boileau et de Molière, reste influencé par Marivaux dont il a sûrement vu des pièces en France et Beaumarchais dont une des pièces a été montée à Montréal peu avant "Colas et Colinette". Ses vers sont tour à tour satiriques et naturalistes :

"Ton agrément c'est la verdure
A l'art tu ne dois presque rien,
Tu dois beaucoup à la nature."⁽³⁾

Son traditionalisme en fait un ennemi acharné de la révolution française :

"Du directoire tyranique,
Tu sapes courageusement
Le système ex-patriotique
De son affreux gouvernement"⁽⁴⁾

Il est donc par réaction, monarchiste et très heureux de se trouver au Canada au moment de la révolution. Il se rapprochera des Anglais et proclamera son loyalisme, bien que moins envers l'Angleterre qu'envers la monarchie :

"Conservons notre monarchie,
Respectons le trône des rois,
Détestons l'affreuse anarchie,
Qui réduit la France aux abois"⁽⁴⁾

L'Angleterre est assimilée dans son esprit à : raison, sécurité, stabilité : ce qu'il vénère par dessus tout :

"Fiers Anglais, l'amour me convie,
A chanter votre auguste nom,
.....
Vous faites régner la raison..."

Ce loyalisme évolue plus tard il est vrai. Quesnel, lié en 1788 au juge de Bonne et au major Perreault, collaborera au CANADIEN en 1806. Ses sentiments à l'égard du Québec restent confus. Il est de toute façon un critique sévère de ce qu'il appelle le manque de goût canadien. Ses vers de 1804 peuvent en témoigner :

"Tu verras que partout on fête le génie,
Hormis en ce pays; car l'ingrat canadien
Aux talents de l'esprit n'accorde jamais
rien."⁽⁵⁾

Presque personne aujourd'hui ne connaît Quesnel. Le premier maire de Montréal, Jacques Viger, a essayé de faire revivre sa mémoire en recopiant une partie de ses oeuvres dont la pièce "l'Anglomanie", dans "Ma Saberdache Rouge". C'est cette copie que nous publions avec toutes ses variantes. Nous n'avons fait aucune correction quant à l'orthographe et à la ponctuation.

On ne peut s'empêcher de trouver du talent à Quesnel. Une pièce comme "Colas et Colinette", malgré beaucoup de faiblesses, peut facilement être comparée au théâtre qu'on faisait à cette époque en France. Quant à ses poèmes, il s'agit bien plus de prose rimée que de poésie véritable. Ils valent beaucoup plus du point de vue historique que littéraire.

Quesnel est très lié au contexte social. Il prend position, juge, pèse, conseille. Bien sûr, il est pédant, choquant. Il se croit un génie universel. Ses activités le prouvent; il sera musicien, comédien, professeur d'art dramatique, poète, dramaturge, navigateur, marchand... et quoi encore ? Tout ça pour que son nom soit : "connu et chanté de Vaudreuil jusqu'à Kamouraska" comme il l'écrira lui-même dans son épître à Labadie.

Eh bien ! c'est peut-être le début M. Quesnel !

Claude SAVOIE

NOTES

1. Colas et Colinette a été repris le 21 février 1805 au théâtre Pantagon, publié en 1808 chez Neilson à Québec, puis dans le Répertoire National de Houston en 1893. Cette pièce a aussi été jouée à la radio d'état le 3 mars 1965 dans une réalisation d'Olivier Mercier-Gouin et Jacques Bertrand.
2. Nous n'avons trouvé aucune trace de cette dernière pièce.
3. Stances à Mon Jardin.
4. Extraits d'une chanson datant de 1799.
5. Epître à M. Généreux Labadie, publiée dans le Répertoire National, vol. 1, 1893.

BIBLIOGRAPHIE

Colas et Colinette in *LE REPERTOIRE NATIONAL*, vol. 1 p. 18, 1893

Poésies diverses in *LE REPERTOIRE NATIONAL*, vol. 1 pp. 72 à 86, 1893.

Ecrits divers in *MA SABERDACHE ROUGE* de Jacques Viger, sur micro-film au Centre de recherche des Lettres Canadiennes à l'Université de Montréal.

L'Anglomanie in *LE CANADA FRANÇAIS*, publication de l'Université Laval, Québec, vol. XX, no. 4, 5, 6: décembre 1932, janvier et février 1933.

N.D.L.D. : Nous apprenons, au moment d'aller sous presse, que "*l'Anglomanie*" a déjà été publié dans *LE CANADA FRANÇAIS*. Etant donné qu'il n'existe plus que quelques copies de cette revue et que cette pièce peut être utile aux chercheurs et aux étudiants, nous publions de toute façon ce texte même si cette chronique ne présente normalement que des inédits.

★

★ ★

LE CANADA FRANÇAIS a publié *l'Anglomanie* en trois tranches. Dans la première, nous avons relevé l'avertissement qui suit :

"Nous reproduisons le manuscrit avec ses lourdeurs et ses incorrections. Il nous arrive parfois de rajuster la ponctuation. Plusieurs variantes figurent entre les lignes du texte manuscrit. Elles paraissent avoir été écrites de la main même de Viger. Nous choisissons celle des deux versions qui semble la moins mauvaise."

L'ANGLOMANIE

ou

LE DINER A L'ANGLOISE

Comédie
en un Acte et en vers

1802

Acteurs

M. *Primenbourg*, Seigneur de *Paroifse*.

Madame *Primenbourg*.

La *doüairière de Primenbourg*.

Lucette, fille de M. *Primenbourg*.

Le Colonel *Beauchamp*, gendre de M. *Primenbourg*.

Le Docteur *Pennkrène*.

Vielmont, Officier, parent de M. *Primenbourg*.

M. *François*, poète.

La scène est à la campagne chez M. Primenbourg.

Le théâtre représente l'intérieur d'une salle meublée à l'angloise, à côté de laquelle est un cabinet où paroissent M. Primenbourg et le Colonel.

SCENE I

M. PRIMENBOURG, Le Colonel.

LE COLONEL

Je lui ai tant parlé du désir qui vous presse,⁽¹⁾
Qu'il répondra demain à votre politesse.⁽²⁾

M. PRIMENBOURG

Ainsi donc, Colonel, j'aurai demain l'honneur
De donner à dîner à notre Gouverneur !

LE COLONEL

Oui, Beaupère, demain.

M. PRIMENBOURG

Quel honneur ! et sa Dame
Le suivra, dites-vous ?

LE COLONEL

Très sûrement.

M. PRIMENBOURG

Mon âme

En est ravie au point, (quelque soit l'embarras),
Que mon coeur de plaisir ne se possède pas.
Qui m'eût dit autrefois, malgré mon opulence,
Que je dusse jamais traiter une Excellence,
Je ne l'eus jamais cru.⁽³⁾

LE COLONEL

Oh ! vraiment je vous croi.

Voici ce que vous vaut un gendre tel que moi.
Depuis le jour heureux qu'épousant votre fille,
De l'éclat de mon nom j'ornai votre famille,
Je me suis oublié pour ne songer qu'à vous ;
Vous en aviez besoin, je le dis entre nous.
Vous n'aviez point le ton, les manières élégantes.⁽⁴⁾
D'un Seigneur possédant vingt mille francs de rentes ;
Vous n'étiez point connu des puissances, des Grands ;
Jamais on ne voyoit chez vous que vos parens ;
Eh quels parens ! Dieu sait ! De bonté sans seconde,
Bons et polis, d'accord, mais n'ayant aucun monde ;
Ils n'étoient qu'un obstacle à vous bien policer,
Aussi, je commençai d'abord par les chafser ;
Tout alla beaucoup mieux dès qu'ils firent retraites
Et je suis si content des progrès que vous faites,
Que j'espère de vous faire un homme de Cour.

M. PRIMENBOURG

J'en remercie le Ciel, Colonel, chaque jour.⁽⁵⁾
Je devois en effet être bien ridicule !

Ma femme, ma maison, mes meubles, ma pendule,
Rien n'étoit à l'angloise, et jusqu'à mes couverts
Tout rappelloit chez moi le tems des Dagoberts;
Mais docile à vos soins, à vos conseils fidèle,
Je changeai tous mes plats, je fondis ma vaisselle;
Et changeant l'or en cuivre et l'argent en laiton,
Ma maison fut en peu mise sur le bon ton.

LE COLONEL

Vous vous en trouvez bien en cette circonstance . . .
Mais j'aperçois vers nous que Madame s'avance.

M. PRIMENBOURG

Ma mère est avec elle.

SCENE II

M. Primenbourg, Mme Primenbourg,
La Douairière, Le Colonel.

MME PRIMENBOURG

Ah ! mon gendre, bonjour.
J'ignorais qu'en ce lieu vous fussiez de retour.

LE COLONEL

Mesdames, un instant je viens voir la famille.

MME PRIMENBOURG

Soyez le bienvenu.

LA DOUAIRIERE

Comment va votre fille ?

LE COLONEL

Toujours à l'ordinaire. On prit hier le thé
Chez le vieux Général, et je suis invité
Avec elle aujourd'hui chez la jeune Baronne.

LA DOUAIRIERE

Vous la ferez mourir, je crois, Dieu me pardonne,
Avec tout ce thé-là ! Du tems de nos François
Qu'on se portoit si bien — en buvoit-on jamais ?
Jamais; — que pour remède, ou bien pour la migraine;
Mais avec vos Anglois la mode est qu'on le prenne
Soir et matin, sans goût et sans nécessité;
On croiroit être mort si l'on manquoit de thé;
Aufsi, ne voit-on plus que des visages blêmes,
Des mauvais estomacs, des faces de Carêmes,
Au lieu du teint vermeil de notre temps pafsé.
Voilà ce que produit cet usage insensé !

M. PRIMENBOURG

Vous ne devriez pas, par égard pour mon gendre,
Ma mère, sans sujet nous faire cet esclandre;
Apprenez que jamais le thé d'un Général
Au plus faible estomac ne peut faire de mal.

LA DOUAIRIERE

Je ne crois point cela.

LE COLONEL

Chez tous nos gens en place
Etre prié du thé, Mémé, c'est une grâce
Que le rang qu'on occupe a seul droit d'exiger.

MME PRIMENBOURG

Engagez-la toujours à se bien ménager.

M. PRIMENBOURG

Oui, mais je suis d'avis qu'elle accepte et pour cause
Les invitations . . . Or parlons d'autre chose.
Savez-vous à dîner qui nous aurons demain ?

MME PRIMENBOURG

J'aurai ma soeur, je crois, et mon cousin germain;
De dîner avec nous ils ont fait la partie.

LE COLONEL, *bas à M. Primenbourg*

Ceci cadrera mal avec la compagnie.
Vous sentez bien, Monsieur, qu'avec un Gouverneur
Il faudroit . . .

M. PRIMENBOURG, *bas à part*

Il est vrai. (*haut.*) Ma femme, votre soeur
Sait à n'en point douter le plaisir véritable
Que l'on a de la voir; elle sait que ma table
Est bien à son service ainsi qu'à mon cousin;
Mais nous ne pouvons pas les avoir pour demain.

MME PRIMENBOURG

Tant pis, hé pourquoi non ?

M. PRIMENBOURG

Vous saurez pour nouvelle⁽⁶⁾
Que notre Gouverneur, Madame, et sa séquelle⁽⁷⁾
De dîner au logis nous fait demain l'honneur.⁽⁸⁾

LA DOUAIRIERE

Hé bien, est-ce un motif pour exclure sa soeur ?
Votre civilité est assez incivile.⁽⁹⁾

M. PRIMENBOURG

Ma mère, ce n'est pas un dîner de famille,
Où chacun tel que tel est admis sans façon.

LE COLONEL

Comme il ne faut prier que gens d'un certain ton,
On peut bien les choisir, sans offenser personne.

LA DOUAIRIERE

Oh vraiment, Colonel, vous nous la donnez bonne.
Qui donc à votre avis doit être du repas,
Si les soeurs, les cousins, les parens n'en sont pas ?
Peut-on trouver mauvais d'être en leur compagnie ?

M. PRIMENBOURG

Ne vous échauffez pas, ma Mère, je vous prie.
Notre gendre n'a point dessein de vous piquer;
Sur le choix qu'on fera l'on peut bien s'expliquer;
Mais, comme il dit très bien, il faut, ne vous déplaie,
Autant qu'il se pourra, suivre la mode angloise.

LA DOUAIRIERE

Angloise, ou non, pourvû que l'on les traite bien,
Qu'on soit poli, civil, la mode n'y fait rien.

M. PRIMENBOURG

Vous tenez trop, ma Mère, à vos anciens usages.

LA DOUAIRIERE

Les anciens, croyez-moi, n'étoient pas les moins sages.

M. PRIMENBOURG

Hé bien, soit; mais enfin, puisqu'on a le bonheur
Aujourd'hui d'être Anglois, on doit s'en faire honneur,
Et suivre, autant qu'on peut, les manières angloises.

LA DOUAIRIERE

Hé bien, pour moi, mon fils, je m'en tiens aux françaises.
Contester avec vous c'est perdre son latin.
Tout comme il vous plaira réglez votre festin;
Pour moi, je n'en suis pas; adieu.

M. PRIMENBOURG, *la regardant aller.*

Je désespère

De jamais au bon ton accoutumer ma mère.

MME PRIMENBOURG

J'ai regret de la voir partir si brusquement.

M. PRIMENBOURG

On pardonne à son âge un peu d'entêtement.

MME PRIMENBOURG

Oui, mais de la fâcher seroit-on excusable !
Je vais suivre ses pas.

SCENE III

M. Primenbourg, Le Colonel.

LE COLONEL

Qu'il est désagréable

De lutter constamment contre leurs préjugés !
Je sais qu'à mes avis toujours vous vous rangez,

Et, sans vous trop flatter, je ne crains point de dire⁽¹⁰⁾
Que vous êtes le seul qui se laifse conduire.⁽¹¹⁾

M. PRIMENBOURG

Négliger vos avis ne me conviendrait pas
Quand le Gouverneur même et sa Dame en font cas.

LE COLONEL

Beupère, de ceci je vous fis confiance,
Mais de le répéter seroit une imprudence
Qui pourroit m'attirer le titre d'homme vain,
Laifsonc donc ce propos, et parlons de demain.
Choisifsons entre nous quelqu'un de respectable,
Pour faire noblement les honneurs de la table.

M. PRIMENBOURG

Cette affaire, après tout, ne peut inquiéter;
Afsez pafsablement on peut s'en acquitter

LE COLONEL

Vous avez en effet bien autant d'élégance
Que tous les bons bourgeois que je connu en France,
Mais avec les Anglois c'est bien un autre tour !
Surtout pour les manières et l'usage de Cour.⁽¹²⁾

M. PRIMENBOURG

De la Cour il est vrai j'ignore la manière,
Mais je puis inviter ma soeur et mon beaufrère,
Qui, voyageant très jeunes, ont vu bien du pays⁽¹³⁾
Et visité la France, et Londres et Paris.⁽¹⁴⁾

LE COLONEL

Lorsqu'il s'agit ici de goût et d'élégance,
Pouvez-vous donc citer encore votre France ?
Je vous l'ai déjà dit, vos parens ne sont pas
Propres à figurer dans un pareil repas.

M. PRIMENBOURG

Il faut prier mes soeurs, mes nièces et mon frère;
Ils sont, à mon avis, les seuls — excepté moi,⁽¹⁵⁾
Qui puissent avec les Grands figurer, que je croi;⁽¹⁶⁾
D'ailleurs, le Gouverneur amène ici des dames,
Ainsi vous jugez bien qu'il faut que quelques femmes
Soient . . . Mais j'entends quelqu'un. Ah ! c'est votre Docteur.

SCENE IV

M. Primenbourg, Le Colonel, Le Dr Pennkrène. (1)

LE DOCTEUR

Monsieur Le Colonel, très humble Serfiteur.

(1) *Le Dr Stubinger, ci-devant des troupes befsoires.* — X.V.

LE COLONEL

Bonjour, Docteur, bonjour.

LE DOCTEUR

En fessant ma tournée

Ch'apprends affec blaifsir ici fotre arriffée,
A Monsieur Brimenpourg ch'en fais mon compliment,
Et ch'en suis enchanté pien excefsifement.

M. PRIMENBOURG

Afseyez-vous, Docteur et prenez cette chaise.

LE COLONEL

Comment va la santé ?

LE DOCTEUR

Fort pon.

LE COLONEL

J'en suis bien aise.

M. PRIMENBOURG

Vos Malades ?

LE DOCTEUR

Afsez pien; ché les fois tous guérir,
Hors ceux, malcré mon art, qui se laifsent mourir.
Ché ne puis pas guérir toutes les malaties.

LE COLONEL

J'en suis persuadé.

LE DOCTEUR

Sur quatre Pleurécies

Que ch'affois à traiter — il n'en est mort que trois.

LE COLONEL, (*à M. Primenbourg*)

Trois sur quatre ! vraiment c'est fort heureux, je crois.

M. PRIMENBOURG

Oui. A propos, Docteur, laifsons la médecine, ⁽¹⁷⁾

Je veux vous consulter.

LE DOCTEUR

Sur quoi ?

M. PRIMENBOURG

Sur la cuisine.

Le Gouverneur ici demain est invité ;
Dites-nous ce qu'il faut pour faire un bon pâté ?

LE COLONEL

On dit que de vos mains ils sont par excellence.

LE DOCTEUR

Puisqu'en moi, Colonel, fous affez confiance,
Ché puis fenir temain et me ferai l'honneur
T'opérer, s'il se peut, au coût du Couferneur.

LE COLONEL

Le talent, cher ami, peut mener loin, peut-être ;
Il est toujours très bon de se faire connoître.

M. PRIMENBOURG

Mais, pouvons-nous sur vous compter pour le certain ?

LE DOCTEUR

Sur mon honneur, Mefsieurs, à demain.

M. PRIMENBOURG

A demain.

SCENE V

Le Colonel, M. Primembourg.

LE COLONEL

Voilà pour le diner une très bonne affaire.

M. PRIMENBOURG

Chez nous plus d'une fois j'ai vu son savoir-faire . . .

Il est très obligeant.

LE COLONEL

Comme vous je le crois . . .

Mais quelqu'un vient encore !

M. PRIMENBOURG, *bas à part.*

Ah ! c'est Monsieur François.

Je voudrais le tancer pour sa plaisanterie.

SCENE VI

M. Primembourg, Le Colonel, M. François.

M. FRANÇOIS

Ne vous dérangez point, Mefsieurs, je vous supplie.

Je venois saluer Monsieur De Primembourg.

(au Colonel)

Et j'apprends qu'en ces lieux vous êtes de retour.

LE COLONEL

Bonjour, mon bon Ami.

M. FRANÇOIS

Je suis aufsi le vôtre;

Nous nous aimons, je crois, bien autant l'un que l'autre.

LE COLONEL

En me parlant ainsi, certes ! vous m'obligez.

Beupère, vous voyez un de mes protégés ;

De lui, depuis vingt ans, je m'occupe sans cefse,

C'est un bon citoyen pour qui je m'intérefse.

M. PRIMENBOURG, *(bas, à part.)*

Et le plus grand menteur qui soit dans l'univers !

LE COLONEL

Comment vat la santé, et comment vont les vers ?
En faites-vous toujours ?

M. FRANÇOIS

Ma foi, la poésie
Est un talent qu'ici personne n'apprécie.
Je suis si dégoûté de tout le Canada
Que j'irois pour un rien rimer au Kamtchatka.

LE COLONEL

Qui peut donc, mon ami, rebuter votre verve ?

M. FRANÇOIS

Comment ! Depuis vingt ans qu'inspiré par Minerve,
Je suis du dieu des vers les aimables leçons,
Qu'ai-je jamais reçu pour prix de mes chansons ?
Combien pour célébrer du François les défaites,
Mes vers ont-ils de fois embelli les gazettes ?
Combien (de loyauté faisant profefsion),
N'ont-ils pas exalté les succès d'Albion ?

LE COLONEL

Pour des raisons d'Etat, mon bon ami, je pense
Que vos vers en effet méritent récompense ;
De tout bon Citoyen je suis le protecteur,
Et je vous veux servir auprès du Gouverneur ;
Mais pour en obtenir à coup sur les suffrages,
Je voudrois lui montrer quelqu'un de vos ouvrages.
Voyons ; qu'avez-vous fait dans ce beau genre-là ?

M. FRANÇOIS

"*Grand Dieu pour George Trois*" . . . connoifsez-vous cela ?

LE COLONEL

Si je connois cela ! Une chanson charmante, ⁽¹⁸⁾
Que pour peu qu'on aît bu, dans tous les clubs on chante !
C'est le "*God save the King*" imité de l'Anglois.
Certes, la loyauté se peint dans vos couplets.
De vos talens vraiment je suis l'apologiste,
Et ne vous croyois pas aufsi bon Royaliste.
Je vous veux obtenir quelque bienfait du Roi.

M. PRIMENBOURG

Un moment, Colonel, je m'y oppose, moi. ⁽¹⁹⁾
Cette opposition surprend Monsieur, peut-être ? ⁽²⁰⁾
Mais il es bon, je crois, de le faire connoitre.

M. FRANÇOIS

Quel sujet contre moi vous a donc irrité ?

M. PRIMENBOURG

Vous avez dans vos vers trahi la vérité . . .
J'en suis très-mécontent, s'il faut que je le dise.

M. FRANÇOIS

La fiction toujours au Poëte est permise . . .
Mieux que vous sur ce point je sais ce qu'il en est.

LE COLONEL

Mettez-moi donc au fait de ceci, s'il vous plaît ?

M. FRANÇOIS

Lisez sur ce sujet les préceptes d'Horace.

M. PRIMENBOURG

Sachez que de chevaux je me connois en race.

M. FRANÇOIS

Voyez encor de plus ce qu'en dit Despréaux.

M. PRIMENBOURG

Vous ne m'apprendrez pas ce que c'est que chevaux.

M. FRANÇOIS

Quand je parle de vers, vous pouvez bien m'en croire. (21)

M. PRIMENBOURG

Plutôt que de mentir, il vaudroit mieux vous taire. (22)

LE COLONEL

Mefsiieurs, accordez-vous du moins dans vos propos,
L'un parle de ses vers, l'autre de ses chevaux ;
Au fait dont il s'agit je ne puis rien comprendre.

M. FRANÇOIS

Quant à moi si j'ai tort, je suis prêt à me rendre.

M. PRIMENBOURG

Vous souvient-il, Monsieur, qu'avec malignité,
Dans un Conte insolent par vous-même inventé,
Vous m'avez insulté, sous le nom d'Imberville ;
Disant que certain jour qu'en partant pour la Ville,
Pour me lire vos vers vous voyant accourir,
Je fesai mon cheval pour le faire partir. (23)

M. FRANÇOIS

Ah ! je vois à présent ce que vous voulez dire.

M. PRIMENBOURG

Il n'est pas sur ce point besoin de vous instruire.
D'un conte aufsi malin vous connoifsez l'auteur,
Mais aufsi mon cheval est connu par bonheur,
Et je puis en dépit de vos plaisanteries
Prouver que vos discours ne sont que menteries ; (24)
Et que, depuis six mois croyant l'avoir perdu,
Mon fouet dans l'écurie est resté suspendu.
Jugez donc, Colonel, si j'ai lieu de me plaindre !

LE COLONEL

De tous ces contes-là vous n'avez rien à craindre,
On n'en impose point à notre Gouverneur,
Il sait qu'à cet égard vous êtes connoifseur . . . (25)
Cependant, j'en conviens, l'histoire étroit piquante.

M. PRIMENBOURG

Il faut, pour inventer histoire aufsi méchante,
Avoir pour la satire un goût désordonné.

M. FRANÇOIS

Ainsi, mon procès fait, me voilà condamné.
Hé, de grâce, Monsieur, avant que l'on me pende,
Pour me justifier souffrez que l'on m'entende !
Voilà donc le sujet d'où vient votre courroux ?
Hé, pourquoi donc plus tôt ne me le disiez-vous ?
J'ai pour tout embellir un art que rien n'égale.
Je puis d'un Rosinaute en faire un Bucéphale.
De vouloir vous fâcher j'étois, certes, bien loin ;
Mais qui vous auroit cru si tendre sur ce point ?
Rien n'étoit plus aisé que réparer mon crime :
Il ne falloit qu'un mot, que changer une rime,
Et mettre que dansant, hennifsant, humant l'air,
Votre cheval, *sans fouet*, partit comme un éclair.

M. PRIMENBOURG

Voilà la vérité que vous eussiez dû dire,
Et de lui ne pas faire un objet de satire.

M. FRANÇOIS

Hé bien, faisons la paix ; j'arrangerai cela.

LE COLONEL

Allons, Beupère, allons, il faut passer par là.
En ceci notre ami connoit son injustice
Et le mal qu'il a fait, il l'a fait sans malice.
Je connois bien son coeur. Il n'est pas né méchant ;
Mais peut-on résister toujours à son penchant ?

M. PRIMENBOURG

Un beau penchant vraiment ! — celui de la satire.

M. FRANÇOIS

Excusez-moi, Monsieur, mon goût n'est que de rire,
Et de faire à son tour rire aufsi mon lecteur.
Monsieur le Colonel sera mon défenseur.
Lui-même à ses discours donne un tour poétique ;
Il se connoit en vers autant qu'en politique,
Et sait bien qu'un rimeur par la verve emporté
Souvent dans ses crayons outre la vérité ;
Et que souvent il doit aux écarts de sa Muse
Le sel qui dans ses vers pique, plait et amuse. ^(26. 27)
Je m'en rapporte à lui ; qu'il juge entre nous deux.

LE COLONEL

En honneur, sur ce point, on ne parle pas mieux.
Je connois un Auteur d'un excellent ouvrage,

C'est un poème en vers nommé l'*Aréopage*; (1)
On ne fait point de vers comme cet homme-là ! (2)
Mail il faudroit l'ouïr s'expliquer sur cela.
Son principe vraiment est tout pareil au vôtre,
Et l'un rime, ma foi, presque aufsi bien que l'autre.
Hé bien, sa Muse hardie donne à chacun son lot ; (28)
Il pique, il raille, il meut, il radote . . . Et un mot,
On n'écrit point en vers comme on écrit en prose.
Le poète toujours exagère la chose,
Ee je vous trouve heureux, Beaupère, en ce pamphlet,
De n'y être de trop que pour un coup de fouet. (29)

M. PRIMENBOURG

Les poètes anglois ont-ils même licence ?

LE COLONEL

Ils sont en Angleterre aufsi malins qu'en France,
Mais de leur badinage on ne se fâche pas

M. PRIMENBOURG

Allons, je n'ai plus rien à redire en ce cas ;
Je vous pardonne tout et n'ai plus de rancune.

M. FRANÇOIS

Excusez donc, Mefsieurs, ma visite importune.
Vous étiez en affaire, il faut vous y laifser,
Mais demain, pour vous voir, je pourrai repafser.

M. PRIMENBOURG, *bas, au Colonel.*

Il compte encor demain nous faire une visite . . .
Ne reviendrait il pas afin que l'on l'invite ?

LE COLONEL

Il le faut prévenir. (*Il court à la porte.*) Mon bon ami, François,
Demain, l'on est absent ; venez une autre fois.

M. FRANÇOIS

C'est bon.

SCENE VII

M. Primenbourg, Le Colonel.

LE COLONEL

Nous ne pourrions l'inviter qu'à l'office.

M. PRIMENBOURG

S'il avoit eu pourtant un rang dans la Milice,
Peut-être aurions-nous pu lui faire cet honneur.

(1) *Par M. Rofs Cuthbert, 1803, — J.V.*

(2) *C'est vrai; ce sont des Alexandrins-monstres de 14, 15 et 16
pieds . . . au besoin ! — J.V.*

LE COLONEL

Inviter un poëte avec un Gouverneur ?
Ce seroit lui donner plaisante compagnie !

M. PRIMENBOURG

Ma foi, vû le penchant, l'amitié qui vous lie,
J'ai craint quelques instants qu'il ne fût du repas.

LE COLONEL

De cet homme, entre nous, je ne fais pas grand cas.
C'est un afsez bon Diable, ancienne connoissance,
De ces gens en un mot qu'on voit par bienséance ;
Qu'on reçoit poliment à quelqu'instant perdu ;
Mais qu'il vaut mieux flatter que d'en être mordu.

M. PRIMENBOURG

C'est en agir vraiment d'une façon discrète ;
Vous savez votre monde . . . ha ! ha ! voici Lucette.

SCENE VIII

Le Colonel, M. Primenbourg, Lucette.

LUCETTE

Soyez le bienvenu, cher Colonel Beauchamps !
De vous surprendre ainsi vous êtes bien méchant,
Et bien aimable aufsi. Comment va la famille ?
La petite dernière est-elle bien gentille ?
Ma soeur chez Milady dine-t-elle souvent ?
Oh ! qu'on a de plaisir à ce Gouvernement !
M'en irai-je avec vous, mon cher petit beaufrère ?

LE COLONEL

Avez-vous bien encor des questions à me faire,
Ma chère Belle-soeur ? Allons, embrafsons-nous.
Mon épouse n'est pas aufsi leste que vous.
Le Docteur lui ordonne un peu de promenade, ⁽³⁰⁾
Et de laifser le bal, vû qu'il la rend malade.

LUCETTE

Tant pis ; mais l'exercice en effet lui convient.
Pour moi, de promener je me trouve fort bien,
Il n'est pour la santé de meilleure méthode.
Mais comment se fait-il que le bal l'incommode ?
Jamais je n'éprouvai cette fatigue-là.

M. PRIMENBOURG

A votre âge, ma fille, on ne sent point cela,
Mais laifsez faire, . . . un jour . . .

LUCETTE

Papa, vous voulez rire ?

M. PRIMENBOURG

Brisons là, nous avons autre chose à vous dire.
Il vous faut préparer à recevoir ici,
Demain, le Gouverneur, ainsi que Milady.

LUCETTE

Milady vient ici ?

LE COLONEL

On vous le dit, Lucette,
Ainsi, ne manquez pas de faire une toilette.

LUCETTE

Vous me conseillerez pour mon ajustement ?

LE COLONEL

Oui, je vous friserai comme au Gouvernement.

LUCETTE

Oh ! tant mieux ; c'est toujours la mode la plus belle.
Beaufrère, dites-moi, votre soeur viendra-t-elle ?

LE COLONEL

Je l'espère.

M. PRIMENBOURG

A coup sur on ne l'oubliera pas,
Puisqu'elle fait ici les honneurs du repas.

LUCETTE

On ne peut mieux choisir. Vraiment j'en suis bien aise ;
C'est elle qui connoit la politefse Angloise !

SCENE IX

M. Primenbourg, Le Colonel, Lucette, M. De Vielmont.

LE COLONEL, *interrompant Lucette.*

Chut, j'apperçois Vielmont. — Ah ! bonjour, mon ami.

VIELMONT

Y a-t-il bien longtems que vous êtes ici ?

LE COLONEL

Deux heures, environ.

VIELMONT

Je le sais de ma tante.

Je l'ai trouvée tantôt grondeuse, mécontente ; ⁽³¹⁾
Elle s'est plaint à moi que tous nos jeunes gens
Ne sont plus aujourd'hui tels qu'en son jeune tems ;
Qu'à présent des Anglois on prend le goût, l'usage ;
Qu'on suit la vanité, qu'on oublie le ménage, ⁽³²⁾
Que sais-je ! Elle se plaint qu'ici tout est changé.
Vous savez qu'elle tient à son vieux préjugé ;
Mais à son âge on peut parler sans se contraindre.

LE COLONEL

Savez-vous les raisons qu'elle auroit de se plaindre.

VIELMONT

Oh non ; ces plaintes-là ne m'intéressent pas.
Elle a cité pourtant, je ne sais quel repas
Que l'on donne demain à la manière Angloise.
Une autre qu'elle eût ri de pareille fadaise.
Mais la Maman est vieille et se fait des tourmens
Au lieu de s'amuser des sottises du tems.

M. PRIMENBOURG

Ma mère assez souvent se plaint à contredire.

LUCETTE

Ma grand-mère, il est vrai, trouve tout à redire.

VIELMONT

Il importe en effet quand un repas est bon ⁽³³⁾
Qu'il soit fait à la Turque, ou à l'Angloise . . . ⁽³⁴⁾

LE COLONEL

Oh non.

Vous avez très grand tort, mon cher, ne vous déplaie,
De comparer la Turque avec la mode Angloise :
C'est très fort différent.

LUCETTE

Pardi, je le crois bien ;
J'ai ouï-dire au Château qu'un Turc n'est pas chrétien.

VIELMONT

J'ignore là-defsus comme il faut qu'on s'explique.
Je vous dis mon avis ; c'est tout.

LE COLONEL

Par politique,

Vous devriez du moins être plus circonspect,
Et pour l'usage Anglois montrer plus de respect.
Pour tous les goûts François je connois votre pente,
Vous pensez en secret comme fait votre tante ;
Aufsi, mon bon ami, je vous l'ai dit, jamais
Vous ne pourrez briller que parmi les François :
Voilà du Sieur Vielmont la véritable place.

VIELMONT

Voilà du Sieur Beauchamp une rude menace !
Comment vivre content sous un pareil décrêt ?
Par charité du moins gardez-en le secret.
D'un courtisan, je sais, vous avez le mérite,
Vous vous en trouvez bien, je vous en félicite ;
Mais laifsons ce discours et parlons du Château.
Dites-nous, Colonel, n'est-il rien de nouveau ?
On dit que le courrier n'apporte rien qui vaille ?

LE COLONEL

Qui peut dire cela ? L'on a livré bataille ;
Les François ont perdu deux de leur généraux,
Dix mille hommes de pied, quatre mille chevaux
Avec leurs Cavaliers : l'affaire est décisive.
Les François ne sont plus que sur la défensive,
Et nos troupes partout battant leurs ennemis
Se verront sous deux mois aux portes de Paris.

M. PRIMENBOURG

Tant mieux ! Dieu soit loué !

LUCETTE

J'en suis bien enchanté !

Milady donnera sans doute une Afsemblée,
Où, pour s'en réjouir, vous serez invité,
Et moi-même avec vous.

VIELMONT

Je crais en vérité,

Mon très cher Colonel, que pour cette nouvelle
Il ne vous manque encor un garant bien fidèle.
J'ai lu tous les papiers qui parlent des François ;
On n'y lit par malheur que leurs brillans succès,
Et l'on croit, vû le sort de la dernière affaire,
Qu'on va s'accommoder et terminer la guerre.

LUCETTE

Tant pis ! Notre Afsemblée va donc en rester là ? (35)

LE COLONEL

Mais comment pouvez-vous contredire cela ?
Nous avons je vous dis remporté la victoire.
Lequel de vous ou moi sur ce point doit-on croire ?

VIELMONT

Celui qui parle vrai.

M. PRIMENBOURG

En vérité, Vielmont,

Vous êtes quelquefois têtue comme un démon.
Des nouvelles du jour ôseriez-vous prétendre
D'être aufsi bien instruit que doit l'être mon gendre ?
Vous savez son emploi dans le Gouvernement.

VIELMONT

J'en ai ouï parler, et l'on m'a dit vraiment
Qu'il est fort lucratif.

M. PRIMENBOURG

Et de plus honorable.

VIELMONT

Est-il vrai que les mêts qu'on ôte de la table,
Dans les jours de gala, sont votre dévolu ?

LE COLONEL

Comment donc ? C'est là mon meilleur revenu,
Vû que sans débourser cela fait vivre au large.

VIELMONT

Vous avez là vraiment une très belle charge !
Puisque du Gouverneur vous goûtez tous les mêts,
Vous pouvez bien aufsi connoître ses secrets,
Et je veux être un fat si jamais je réplique
Quand vous nous ferez part d'affaire politique.

M. PRIMENBOURG

C'est très bien dit, Vielmont, et prendre un bon parti
On ne devrait jamais donner un démenti,
Sans savoir la raison sur laquelle on se fonde ;
Vous aviez tort. ⁽³⁶⁾

VIELMONT

Oui, le plus grand tort du monde. ⁽³⁷⁾
De ma témérité je suis presque confus.
Adieu donc, Colonel, les François . . .

LE COLONEL

Sont battus,

Dieu merci.

LUCETTE

Oh, tant mieux. Chez Milady, sans doute, ⁽³⁸⁾
Il y aura concert, bal, ou souper, ou *Route*.

LE COLONEL

J'en ferai mon affaire auprès du Gouverneur.

VIELMONT

Quant à moi je ne puis prétendre à cet honneur ;
Mais je cours de ce pas démentir la gazette . . .
Or, sans adieu, Mefieurs, . . .jusqu'au revoir, Lucette.

SCENE X

Le Colonel, M. Primenbourg, Lucette.

M. PRIMENBOURG

Nous l'avons mis au point de ne plus répliquer.

LE COLONEL

Je crois bien que c'est moi qu'il vouloit critiquer,
Et je me trompe fort si mon humeur piquante
N'a point pris de son crû les discours de sa tante.

M. PRIMENBOURG

Son esprit est railleur et le sera toujours.

SCENE XI

M. Primembourg, Mme Primembourg, La Douairière,
Le Colonel, Lucette.

Mme PRIMENBOURG, (*une lettre à la main.*)

Ah ! mon pauvre mari, — ah ! mon cher Primembourg,
Je viens vous annoncer une triste nouvelle !
Par cette Lettre-ci . . .

LUCETTE

. . . Quoi, Maman ?

M. PRIMENBOURG

D'où vient-elle ?

LA DOUAIRIERE

Milady ne vient pas.

LE COLONEL

Milady ?

M. PRIMENBOURG

Hé, pourquoi ?

Mme PRIMENBOURG

La lettre le dira.

LA DOUAIRIERE

Tout ce que je sais, moi,
C'est que le Mefsager me l'a dit à moi-même.

LUCETTE

Quel chagrin !

LE COLONEL

Quel revers !

M. PRIMENBOURG

Quel déplaisir extrême !

Je suis au désespoir !

LUCETTE

Milady ne vient pas !

MME PRIMENBOURG

Nous avons donc en vain fait les frais du repas !

M. PRIMENBOURG, *avec impatience.*

Voyons donc, voyons donc ce que dit cette Lettre . . .
On eut beaucoup mieux fait de ne pas nous promettre.
(*Il regarde le cachet.*)

Elle est du Gouverneur ; . . . Voyons lisons : — "Monsieur,
"Nous avons projeté d'avoir demain l'honneur
"D'aller chez vous dîner et passer la journée,
"Espérant d'y trouver la famille afsemblée ;
"Mais sur certain avis du Colonel Beauchamp,
"Votre gendre très cher et notre Aide-de-Camp,

"Nous avons différé cette partie charmante, (39)
"Puisque, pour le présent, la famille est absente ; (40 41)
"D'autant que Milady qui, certes, en fait cas,
"Désire ainsi que moi qu'elle soit du repas".
Que veut dire ceci ?

Mme PRIMENBOURG
Qu'avez-vous fait, mon gendre ?

LE COLONEL
Comme vous ce Billet ne peut que me surprendre ;
Vraiment, Son Excellence a bien changé d'avis !

LA DOUAIRIERE
Il n'en a point changé, c'est moi qui vous le dis,
Le Gouverneur vouloit avoir leur compagnie
Et ne demandoit point tant de cérémonie ;
Je vous l'avois bien dit.

M. PRIMENBOURG
Malheureux contremis ! (42)
Nous voilà donc privés de l'honneur qu'on attend ! (43)

LE COLONEL
Il n'est que différé, consolez-vous, Beaupère,
Je vous réponds de tout . . . mais taisons cette affaire.

Mme PRIMENBOURG
Ils seront tous piqués.

LE COLONEL
On les dépiquera.
S'il faut les inviter, on les invitera.

LA DOUAIRIERE
Mais, voyez donc un peu la belle manigance !
De gens qui sont ici vous annoncer l'absence !
N'est-ce pas curieux ?

LE COLONEL
Ma foi, je le croyois ;
Au reste ces Mefsiieurs n'ont point le ton Anglois,
Et c'étoit un diner . . .

LA DOUAIRIERE
Votre excuse est plaisante !
En cela ma famille est-elle moins décente ?
Et si vos tons Anglois ne sont pas de leur goût
N'en sont-ils pas moins faits pour être admis partout ? (44)

Mme PRIMENBOURG
Ma Mère a bien raison.

M. PRIMENBOURG, *après un moment de réflexion.*
Je pense aufsi comme elle.

LE COLONEL

Ainsi me voilà seul, comme un Jean de Nivelles !
Vous changez de système, et bientôt, je prévoi,
La faute de ceci va retomber sur moi ;
Je n'en suis cependant que l'innocente cause,
Mais il est fort aisé de réparer la chose.
Cachons leur cette Lettre et laissez-moi l'honneur
De les inviter tous au nom du Gouverneur.
D'une telle faveur je puis avoir la gloire.
Vous pourriez finement tout bas leur faire croire
Que c'est par mon crédit qu'ils obtiennent cela.

LA DOUAIRIERE, *à part.*

Quel fonds de vanité !

M. PRIMENBOURG

Je hais ces détours-là.

Ils ne me croiroient pas . . . il vaut bien mieux se taire,
Que leur en imposer : qu'en dites-vous, ma Mère ?

LA DOUAIRIERE

C'est très bien fait, mon fils ; laissons-là les détours,
Et, si vous m'en croyez, abjurez pour toujours
De ces tons étrangers l'orgueil trop ridicule. ⁽⁴⁵⁾
Je vous l'ai toujours dit, vous êtes trop crédule.
Un chacun vaut son prix : que l'Anglois soit Anglois,
Et quant à nous, mon fils, soyons toujours François.

LE COLONEL

Monsieur à cet égard n'a besoin qu'on l'éclaire ;
Il sait sur ce point-là ce qu'il convient de faire.

LA DOUAIRIERE

Vos conseils, Colonel, ont pu changer ses goûts ;
Mais il voit son erreur.

M. PRIMENBOURG

Oui, je reviens à vous.

(au Colonel)

De vous désobliger il m'est assez pénible,
Mais j'y suis résolu.

LA DOUAIRIERE

Tant mieux !

LE COLONEL

Est-il possibles !

LUCETTE, *à part.*

Quoi ! mon papa voudroit nous désanglifier !

(au Colonel)

Efsayés donc du moins à vous justifier :
Il est mille raisons que vous pourriez bien dire.

LE COLONEL

J'en ai déjà trop dit et cela doit suffire
A qui sait estimer l'élégance et le ton.

LUCETTE

Il est vrai qu'en cela mon beaufrère a raison ;
Vous conviendrez, Papa, que, quant à l'élégance,
Rien n'est tel qu'un Anglois, et surtout quand il danse.

M. PRIMENBOURG

Ma fille, taisez-vous.

LUCETTE

J'ai pourtant droit, vraiment.

LE COLONEL

Mais, d'où vient donc enfin un si prompt changement.
Quoi ! Vous retourneriez à votre usage antique !
Ah ! des Anglois du moins redoutez la critique.
Chez eu, grâce à mes soins, vous avez du renom.
Pourriez-vous mépriser cet avantage ?

M. PRIMENBOURG

Non.

D'en être bien connu j'en sais les avantages ;
Je sais les estimer, ainsi que leurs usages,
Mais enfin, sans quitter ce ton de nos ayeux,
Je vois qu'en peut aussi se voir estimé d'eux.
Mon erreur sur ce point, j'en conviens, fut extrême,
Mais si je fus trompé, je le fus par vous-même.
Tantôt, à votre avis, nos parents n'étoient pas
Propres à figurer dans un pareil repas,
Et voilà que pourtant son honnête Excellence
Désire de les voir, exige leur présence.
Le ton n'y fait donc rien, et c'est pourtant ce ton
Que defsèche ma bourse et brouille ma maison.
Or, je reprends mon train ; qu'on glose, qu'on babille ;
Avec le Gouverneur je prierai ma famille,
Et bien d'autres encor que je veux inviter,
Pour égayer ma table et vous faire pester.
Après le sérieux, on aime le comique,
On ne peut pas toujours discourir politique
Amuser Milady, c'est mon premier objet.
Tous les honnêtes gens servent à mon projet . . .
J'aurai les Allemands et François du Village.

LE COLONEL

A ce noble projet je donne mon suffrage,
Beaupère, et de grand coeur on m'y voit applaudir.
En agifssant ainsi comptez-vous me punir ?
Non, non, je n'y vois rien qui ne puisse me plaire.

Sans la gaîté, morbleu ! fi de la bonne chère
 Et notre Gouverneur aime afsez l'enjoûment.
 Ah ! vous voulez avoir François et Allemand ?
 Bravo, c'est bien pensé, leurs différens langages,
 Leurs goûts, leur caractère et jusqu'à leurs visages,
 Tout doit à la gaîté donner un libre cours.
 D'abord, Mont Frédéric (1), dans un très long discours
 Sans perdre un coup de dent, et humant le Champagne,
 Nous fera voyager par toute l'Allemagne ;
 Parlera d'Allendorf, de Francfort, de Bamberg
 Et surtout . . . *te la Cour du Tuc te Wirtemberg.*
 Il y connut, *châdis, une fielle Tuchefse . . .*
 Il vous dira tout bas . . . ce qu'elle a sur la fefse. (2)
 C'est un homme amusant. Il a tout vu, tout lu ;
 Il n'est de potentat dont il ne soit connu ;
 Il donnera pour vrai même jusqu'à son rêve.
 Tout près de lui sera le doux Docteur Pennkrène,
 Grave, désert, poli, sachant plus d'un métier,
 Et récemment muni d'un brevet d'Estafier.
 Il vous entretiendra de *Racoux*, de Phtisie,
 De *Fricanteaux*, *t'ulceres* et *te son* Pharmacie ;
 Et charmera l'oreille avec son beau François.
 A ses côtés sera mon bon ami François.
 Son air sombre, il est vrai, décelant sa folie,
 Peut risquer d'attrister un peu la compagnie,
 Mais on lui pafsera son grotesque maintien
 Vû qu'il est à la fois poète et musicien.
 De critiquer les vers il a pourtant la rage,
 Il a même, entre nous, ri de l'*Aréopage* ;
 Mais sa critique n'est qu'un coup d'épée dans l'eau . . . (46)
 Cet ouvrage est jugé ; il sera toujours beau. (47)
 Du reste afsez bon diable et même un peu cocafse,
 Parmi les conviés il peut tenir sa place,
 Sans compter ceux encor qu'on peut avoir ici.
 Ainsi, tout ira bien, je suis sûr de ceci.
 Mais, pour tout compléter, ah ! que je serois aise
 Que Lucette chantât son arriette Angloise ;
 Pour terminer la fête il n'est rien au defsus,
 Et ce dernier plaisir — *Coronabit opus.*

M. PRIMENBOURG

Hé bien soit, j'y consens ; elle en a par douzaines,
 En François, en Anglois, ses poches en sont pleines ;
 Qu'elle prenne du bon.

(1) *Le Baron F. de Tchaffalisky, noble Hongrois.* — J.V.

(2) *Une Souris.* — J.V.

LUCETTE

Si ça vous fait plaisir,
Je chanterai mon air ; je n'ai point à choisir,
Car je n'en sais qu'un seul, mais il en vaut bien trente,
Puisque c'est justement ce que Milady chante.

LA DOUAIRIERE

Allons, je suis contente en vous voyant d'accord ;
Pafse encor quand les gens reconnoissent leur tort.
Parlez-moi de se voir à la bonne franquette,
Comme nos pauvres gens . . . ah ! que je les regrette !
Pour la pâtisserie, — c'étoit là le bon tems !⁽⁴⁸⁾
Comme tout à changé, dégénéré ! . . . pourtant, ⁽⁴⁹⁾
Indiquez-moi le jour que le festin se donne ;
J'y saurai faire honneur aufsi bien que personne.
N'y manquez pas du moins.

M. PRIMENBOURG

Ma Mère, on le fera,
Et vous pouvez compter qu'on vous avertira.

LA DOUAIRIERE

C'est bon. Jusqu'au revoir.

SCENE XII et dernière.

M. Primenbourg, Mme Primenbourg,

Le Colonel, Lucette.

Mme PRIMENBOURG

Ah ! que je suis contente
De pouvoir inviter et ma soeur et ma tante !
Rien n'est tel en effet que se voir sans façon.

LE COLONEL

Quant à moi désormais je trouverai tout bon.
Suivez les goûts anciens, ou la mode nouvelle,
Ce m'est autant égal qu'à feü Jean de Nivelles.
Je saurai qu'en penser, mais chacun a ses goûts ;
Il faut, comme l'on dit, hûrler avec les loups.
Mais il est déjà tard ; la retraite est sonnée,
Et je suis pour ce soir prié d'une afsemblée
De gens du meilleur ton. Je reviens sous deux jours. ⁽⁵⁰⁾
Monsoir, Beaupère ; adieu Madame Primenbourg. ⁽⁵¹⁾

Mme PRIMENBOURG

Quoi ! Vous partez déjà ?

LE COLONEL

Oui, sans que rien m'arrête.
Je suis dans l'embarras jusques par sur la tête ;

Pourtant, comptez sur moi à l'égard du festin ; ⁽⁵²⁾
J'en parlerai sans faute au Gouverneur, demain.

M. PRIMENBOURG, *courant vers la porte.*

Dites-lui qu'on aura la famille

LE COLONEL

A votre aise. ⁽⁵³⁾

Mais je dirai toujours : Vive la mode Anglaise !

M. PRIMENBOURG

Il n'en démordra pas ! . . . Mais le voilà parti :

Ma femme il faut songer à s'apprêter ici

Pour ce jour désiré. Et quant à vous, Lucette, ⁽⁵⁴⁾

Préparez votre voix à chanter l'*Arriette* ;

J'espère qu'au diner votre amoureux viendra . . .

Ainsi point de ton faux.

LUCETTE

Si je puis, mon Papa.

FIN

VARIANTES

- (1) J'ai parlé si souvent du désir qui vous pousse,
- (2) Qu'on répondra demain à votre politesse.
- (3) J'eus eu peine à ne croire.
- (4) Maintenant vous n'aviez point le ton, la tournure *élégante*
- (5) J'en rends grâce au Ciel, Colonel, chaque jour.
- (6) Sachez donc la nouvelle
- (7) Le Gouverneur, Madame, et sa suite avec elle
- (8) De diner au logis nous font de vin d'honneur
- (9) Ce mépris à vos yeux n'est-il qu'une vétille ?
- (10) Et vous êtes le seul qui, je puis le dire,
- (11) Avez assez d'Esprit pour vous laissez conduire.
- (12) Surtout pour le bon ton et l'usage de Cour.
- (13) Qui, très jeune encor, en sortant du pays
- (14) Ont visité la France, et Londres et Paris.
- (15) Eux seuls à mon avis — Je ne dis rien de moi,
- (16) Qui peuvent avec les Grands figurer, que je croi ;
- (17) Oui. Mais pour le moment, laissons la médecine,
- (18) Si je connois cela ! Cette chanson charmante,
- (19) Oh ! Gardez-vous en bien, Colonel, croyez moi
- (20) Mon opposition surprend Monsieur, peut-être ?
- (21) Non, mais comme poète, on sait mon savoir-faire.
- (22) Plutôt que de médire, il valoit mieux vous taire.

- (23) Je fouettai mon cheval pour le faire partir !
(24) Prouver que vos discours ne sont des niaiseries ;
(25) Il sait que vos chevaux ne manquent point d'ardeur . . .
(26) Le sel qui dans ses vers nous plait et nous amuse :
(27) Le sel qui dans ses vers est cause qu'on s'amuse :
(28) Vous voyez que sa Muse à chacun fait son lot ;
(29) De ne vous y trouver que pour un coup de fouet.
(30) Le Docteur lui prescrit un peu de promenade,
(31) Je l'ai trouvée un peu grondeuse, mécontente ;
(32) Qu'on suit la vanité ; néglige le ménage,
(33) Et qu'importe en effet quand un repas est bon
(34) Qu'il soit de façon Turque, ou bien Anglaise . . .
(35) Tant pis ! Notre Afsemblée en va donc rester là ?
(36) Vous aviez grand tort.
(37) Le plus grand tort du monde.
(38) Tant mieux donc. Chez Milady, sans doute,
(39) Nous avons cru devoir remettre la partie,
(40) Pour y voir la Famille avec vous réunie ;
(41) Puisque, pour le présent, elle se trouve absente ;
(42) Ce facheux contretems
(43) Nous prive d'un honneur attendu si longtems !
(44) En sont-ils donc moins faits pour être admis partout ?
(45) De ces tons étrangers l'orgueil si ridicule.
(46) Mais en dépit de lui, fut-il même un Boileau
(47) Tous les gens de Bon Ton trouvent l'ouvrage beau.
(48) Pour la pâtisserie et les ragouts — Quel tems !
(49) Comme tout a changé, malgré ça, Mes Enfans,
(50) De gens du meilleur ton. Aussi bien le bonjour.
(51) Mon cher Beaupère ; adieu Madame Primenbourg.
(52) Comptez sur moi pourtant à l'égard du festin ;
(53) A votre guise.
(54) Pour ce jour désiré. Pour vous chère Lucette,

CHRONOLOGIE

DES PIÈCES DE THÉÂTRE QUÉBÉCOISES JOUÉES À LA SOCIÉTÉ RADIO-CANADA DE 1950 À NOS JOURS.

On trouvera, ici, une liste des pièces de théâtre québécoises jouées à la radio et à la télévision de Radio-Canada. Cette chronologie, préparée par l'équipe de LA BARRE DU JOUR, comporte les sketches ou pièces joués, au réseau français de Radio-Canada, entre les années 1950 et 1965. La compilation fut exécutée à partir des données fournies dans "La Semaine à Radio-Canada". Nous avons également utilisé, pour la télévision seulement, une compilation faite par Radio-Canada (sur feuilles polycopiées) intitulée "Dix ans de dramatiques à la télévision canadienne d'expression française."

Nous avons indiqué les pièces jouées à la télévision; les autres ont évidemment été jouées à la radio.

ALAIN, Paul

- La tenue de soirée est de rigueur*, Nouveautés dramatiques, 27 juin 1952. Reprise à Quatuor, 15, 22 et 29 avril, 6 mai 1958. TV.
- Le curé et l'Empereur*, Nouveautés dramatiques, 10 avril 1955.
- Mon neveu Napoleone*, Le Théâtre populaire, 26 août 1956. TV.
- La maison au bord de l'eau*, Quatuor, 19 et 26 novembre, 3 et 10 décembre 1957. TV.
- Chambre 17*, Théâtre d'Été, 10 août 1958. TV.
- La Marie d'un printemps*, En Première, 16 novembre 1958. TV.
- Derrière la grille*, Première, 26 juillet 1959. TV.

ANTOONS, Jacques

- Atmosphère*, Nouveautés dramatiques, 9 janvier 1955.
- Un, deux ou trois*, Nouveautés dramatiques, 13 mars 1955. Reprise le 19 août 1955.
- Sus à la bête*, Nouveautés dramatiques, 17 juin 1955.
- Le bras qui se lève*, Nouveautés dramatiques, 23 octobre 1955.
- Les anges en vacances*, Nouveautés dramatiques, 8 janvier 1956.
- Un Génie sans talent*, Nouveautés dramatiques, 11 mars 1956. Reprise au Théâtre populaire le 25 mai 1958. TV.
- Voilà l'homme*, Nouveautés dramatiques, 1 avril 1956.
- Prunes, calomel et champignons*, Nouveautés dramatiques, 18 novembre 1956.
- Les irresponsables*, Nouveautés dramatiques, 7 avril 1957.
- Chasseurs de nouvelles*, Nouveautés dramatiques, 1 décembre 1957.
- Les Démoniaques*, 12 février 1958.

AQUIN, Hubert

- La Toile d'Araignée*, Théâtre de Radio-Canada, 29 juillet 1954.
- Passé antérieur*, Été 55, 28 septembre 1955. TV.
- Le choix des armes*, Téléthéâtre, 8 janvier 1959. TV.
- On ne meurt qu'une fois*, Trio, 5, 12 et 19 juillet 1960. TV.
- Confession d'un héros*, Nouveautés dramatiques, 21 mai 1961.
- Oraison funèbre*, Jeudi-théâtre, 8 novembre 1962. TV.

ARTHUR, René

- Vive la joie*, Trois de Québec, 28 octobre 1950.
Le destin, Trois de Québec, 4 novembre 1950.
Les prodiges, Trois de Québec, 18 novembre 1950.
La critique, Trois de Québec, 2 décembre 1950.
Les Moutons de Panurge, Trois de Québec, 9 décembre 1950.
Conte de Noël, Trois de Québec, 23 décembre 1950.
Autour des Rois Mages, Trois de Québec, 6 janvier 1951.
Abus de confiance, Trois de Québec, 13 janvier 1951.
La Réussite, Trois de Québec, 27 janvier 1951.
La discipline, A travers le temps, 27 octobre 1951.
La Mésalliance, A travers le temps, 10 novembre 1951.
La Cruauté, A travers le temps, 24 novembre 1951.
La Vengeance, A travers le temps, 8 décembre 1951.
Le Flirt, A travers le temps, 22 décembre 1951.
Le Risque, A travers le temps, 5 janvier 1952.
L'intérêt, A travers le temps, 19 janvier 1952.
La Santé, A travers le temps, 2 février 1952.
La diplomatie, A travers le temps, 16 février 1952.
Le profit, A travers le temps, 3 mai 1952.
Le pari, A travers le temps, 17 mai 1952.
L'entreprise, A travers le temps, 31 mai 1952.
La découverte, A travers le temps, 14 juin 1952.
Les prophéties, A travers le temps, 21 juin 1952.
La joie de vivre, A travers le temps, 12 juillet 1952.
Les Vacances, A travers le temps, 26 juillet 1952.
La Création, A travers le temps, 9 août 1952.
Le problème, A travers le temps, 23 août 1952.
Les Congrès, A travers le temps, 6 septembre 1952.
La roublardise, A travers le temps, 20 septembre 1952.

ARTHUR, Robert

- Passe-Part*, Corridor sans issue, 19 septembre 1953. TV.
Le poisson rouge, Corridor sans issue, 26 septembre 1953. TV.
Chambre 320, Corridor sans issue, 24 octobre 1953. TV.

ASLLANI, Luan

- Eusèbe*, Théâtre du Grand Prix, 29 juin 1952.
Réveil du passé, Nouveautés dramatiques, 15 août 1952.
Le triangle, Nouveautés dramatiques, 6 février 1953.
L'acteur, Nouveautés dramatiques, 19 décembre 1953.
L'éternel retour, Nouveautés dramatiques, 11 juin 1954.
Tout se paie, Nouveautés dramatiques, 2 juillet 1954.
L'Idole, Nouveautés dramatiques, 24 septembre 1954.
François Denis, Caissier, Nouveautés dramatiques, 28 novembre 1954.
Le chant du coq, Nouveautés dramatiques, 16 janvier 1955.
Qui est l'assassin ?, Nouveautés dramatiques, 20 mars 1955.
Bella... ma douce Bella, Nouveautés dramatiques, 22 juillet 1955.
Le deux de Trèfle, Flagrant délit, 22 août 1955.
La robe de bal, Nouveautés dramatiques, 20 novembre 1955.
Le réveil du passé, Nouveautés dramatiques, 29 juillet 1956.
Reprise, Le Théâtre d'été, 27 juillet 1958. TV.
Monsieur Leblanc a fait un rêve, Nouveautés dramatiques, 30 avril 1961.

AUBERT DE GASPE, Philippe

- Les Anciens canadiens*, (Adaptation), Les Grands romans canadiens,
le 13 mai 1951.

AUBRY, Claude

- Le secret de Catherine*, Le Théâtre populaire, 16 septembre 1956. TV.

AUDET, André

- La nouvelle maîtresse*, Nouveautés dramatiques, 31 août 1951.

- BARIBEAU, André**
Les Baisers perdus, Théâtre Ford, 10 janvier 1952.
- BAZZANA, Marcelle**
Bienvenue docteur Cooper, Nouveautés dramatiques, 7 mai 1954.
- BEAULE, Marc-Claude**
Le renvoi, Les Jeunes Auteurs, 23 novembre 1958.
- BELLEAU, André**
Magie noire, Nouveautés dramatiques, 22 juin 1958.
Le pianiste de Varsovie, Nouveautés dramatiques, 27 juillet 1958.
Le Mystère de la ville, Nouveautés dramatiques, 17 août 1958.
- BENOIT, Réal**
Le marin d'Athènes, Téléthéâtre, 14 mars 1965. TV.
- BERTHIAUME, André**
A ceux qui viendront, Les Jeunes Auteurs, 18 juillet 1958. TV.
L'Exilé, Concours des Jeunes Auteurs, 5 mai 1960. TV.
Le Sursis, Théâtre d'été, 13 septembre 1961. TV.
- BERNARD, Harry**
Les jours sont longs, (Adaptation), Les grands romans canadiens,
 22 avril 1951.
- BLONDIN, Denis**
Trois policiers et le devoir, Les Jeunes Auteurs, 18 août 1958. TV.
- BLOUIN, Marcel**
Jeanne d'Arc, Festival, 30 mai 1956.
Le poète, Les Ineffables, 6 juin 1956.
Le journal d'un jeune marié, Les Ineffables, 27 juin 1956.
L'automobiliste, Les Ineffables, 18 juillet 1956.
La femme au complexe, Les Ineffables, 1er août 1956.
- BOISSONNAULT, Charles-Marie**
L'assassin est un honnête homme, Théâtre du Grand Prix, 3 août 1952.
- BOISVERT, Réginald**
Le Père Éternel, Nouveautés dramatiques, 14 septembre 1951.
- BONENFANT, Yolande**
Clinique des Anges, bonjour, Nouveautés dramatiques,
 12 décembre 1953.
- BOUCHERVILLE, Georges de**
Une de perdue, deux de retrouvées, (Adaptation de Yves Thériault),
 29 juillet 1951.
- BOUDOU, Jean-Raymond**
La potiche, Nouveautés dramatiques, 19 août 1957.
Un instant de ta vie, Le Théâtre Populaire, 5 janvier 1958.
La petite fiancée de Napoléon, Nouveautés dramatiques, 9 février 1958.
Jusqu'à la fin des temps, Nouveautés dramatiques, 6 avril 1958.
Dominique, Nouveautés dramatiques, 23 novembre 1958.
Le destin a frappé, Nouveautés dramatiques, 28 juin 1959.
Un homme hors du temps, Nouveautés dramatiques, 1 janvier 1961.
- BOULIZON, Guy**
Chemin de la vie par le chemin de la croix, 30 mars 1956. TV.
Un étrange Noël, Nouveautés dramatiques, 21 décembre 1958.
- BOURET, Paul**
Le balayeur de la nuit, Nouveautés dramatiques, 13 mars 1953.
Vu de là-haut, Nouveautés dramatiques, 2 janvier 1955.

BOYER, Lucien

Le Petit Patron, Nouveautés dramatiques, 10 juin 1955.

Deux et deux font encore quatre, Nouveautés dramatiques,
25 décembre 1955.

L'homme et la comédie, Nouveautés dramatiques, 4 juillet 1957.

BRIE, Albert

Le sablier, Nouveautés dramatiques, 24 novembre 1957.

BRISSET-THIBAudeau, Aliette

Hymne nuptial, Théâtre d'été, 14 juillet 1954. TV.

La diligence de dix heures, Nouveautés dramatiques, 1 juillet 1956.

L'Etoile rouge, Nouveautés dramatiques, 25 novembre 1956.

Reprise; *Le théâtre populaire*, 3 février 1957. TV.

BROUSSEAU, Claude

Histoire Farfelue, Nouveautés dramatiques, 13 juin 1957.

Barbarie, Nouveautés dramatiques, 12 janvier 1958.

Orgue de Barbarie, Nouveautés dramatiques, 16 février 1958.

BRUGGEMAN, Ivan

Tant que nous vivrons, Le théâtre populaire, 19 août 1956. TV.

BRUNET, Berthelot

Le Mariage blanc d'Armandine, (Adaptation de Louis Pelland),

Le théâtre populaire, 18 août 1957. TV.

BUJOLD, Françoise

Ville, ô mon coeur, Nouveautés dramatiques, 22 novembre 1959.

La Belle qui fait la morte, Nouveautés dramatiques, 16 octobre 1960.

CABAY, Marcel

Le cap des âmes damnées, Nouveautés dramatiques, 27 février 1954.

Corrida, Nouveautés dramatiques, 14 mai 1954.

Le Pellerin de Kranine, Nouveautés dramatiques, 23 juillet 1954.

La querelle des anges, Nouveautés dramatiques, 12 décembre 1954.

Lettre anonyme, Nouveautés dramatiques, 30 janvier 1955.

Le rêve de la route, Nouveautés dramatiques, 20 février 1955.

L'Étranger, Nouveautés dramatiques, 6 mai 1955.

Onze heures, Places d'Armes, Nouveautés dramatiques, 20 juin 1955.

Monsieur Fougasse, Billet de faveur, 26 juin 1955.

La route aux Dollars, Nouveautés dramatiques, 15 juillet 1955.

L'assassin viendra ce soir, Billet de faveur, 21 août 1955.

Marchand de souvenirs, Nouveautés dramatiques, 9 octobre 1955.

Monsieur Schubert, Nouveautés dramatiques, 15 avril 1956.

L'Étourdi, Les Ineffables, 13 juin 1956.

Le Pellerin de Kranine, Le Théâtre populaire, 22 juillet 1956. TV.

L'amusant M. Rusley, Nouveautés dramatiques, 28 octobre 1956.

Le Mur, Nouveautés dramatiques, 27 janvier 1957.

La ligne du Nord, En Première, 9 novembre 1958. TV.

Kenya, Nouveautés dramatiques, 31 mai 1959.

CAILLOUX, Michel

Les Hutte, père et fils, Le théâtre populaire, 29 septembre 1957. TV.

Il faut marier Colombe, Le théâtre populaire, 22 décembre 1957. TV.

CAREL, Diane

Fleur de mer, Théâtre d'été, 21 juillet 1954. TV.

CARRIER, Louis-Georges

L'ascenseur, Nouveautés dramatiques, 20 mai 1952.

Reprise, Nouveautés dramatiques, le 21 mai 1954 et le 5 août 1955.

Obsession, Nouveautés dramatiques, 10 octobre 1952.

Fausse représentation, Nouveautés dramatiques, 17 octobre 1952.

Retour de l'enfant prodigue, Nouveautés dramatiques, 5 décembre 1952.

Au cheval de Troie, Nouveautés dramatiques, 17 avril 1953.

Don Juan Tenario, Nouveautés dramatiques, 8 et 29 mai et

10 juillet 1953.

La France n'aura pas lieu, Nouveautés dramatiques, 16 juin 1953.

- Chasse à coeur*, Nouveautés dramatiques, 7 août 1953.
Les eaux dormantes, Théâtre canadien, 13 septembre 1953.
Les Parques distraites, Nouveautés dramatiques, 18 septembre 1953.
Des uns et des autres, Nouveautés dramatiques, 31 octobre 1953.
Mondes Illusoires, Nouveautés dramatiques, 28 novembre 1953.
Le jeu de Boules, Théâtre d'été, 25 août 1954. TV.
Pour cinq sous d'amour, Télé-Théâtre, 11 octobre 1956. TV.
L'impromptu de Venise, Nouveautés dramatiques, 18 décembre 1960.
L'Indiscret, Théâtre d'une heure, 20 octobre 1963. TV.
 Reprise le 28 juin 1964.
- CARTIER, Georges
Misaal ou la vie recluse, Nouveautés dramatiques, 11 mai 1958.
Journal de bord, Nouveautés dramatiques, 28 septembre 1958.
La mort et la Méduse, Nouveautés dramatiques, 12 juin 1960.
- CATTA, René-Salvator
La Vénus de Tripolis, Le Théâtre du Grand Prix, 28 mai 1952.
Fuseaux horaires, Nouveautés dramatiques, 26 janvier 1958.
Deux coups de téléphone, Nouveautés dramatiques, 23 avril 1961.
Josefa, Sur toutes les scènes du monde, 1er juillet 1963.
- CHALVIN, Michel
Noctambules sous la canicule, Nouveautés dramatiques, 10 janvier 1960.
- CHAMPAGNE, Maurice
Les deux poupées, Nouveautés dramatiques, 6 mars 1955.
Les Infâmes, Nouveautés dramatiques, 11 décembre 1955.
De Profundis, 30 mars 1956.
Embuscades, Nouveautés dramatiques, 17 mai 1956.
La légende du poète ou Un enfant est né, Nouveautés dramatiques,
 23 décembre 1956.
Clair dans la mine, Nouveautés dramatiques, 21 avril 1957.
Tempête ou décision, Nouveautés dramatiques, 2 août 1959.
- CHAMPAGNE, Monique
Contrepoint simple, Nouveautés dramatiques, 11 juin 1961.
- CHARBONNEAU, Robert
Les Désirs et les jours, (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens,
 21 octobre 1951.
Fontile, (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens, 8 juillet 1952.
- CHAURETTE, Andrée
L'orage à la porte, Nouveautés dramatiques, 11 novembre 1956.
La pavane pour une infante, Nouveautés dramatiques, 3 février 1957.
Les crépuscules verts, Nouveautés radiophoniques, 23 mars 1958.
- CHICOINE, René
Portrait d'une morte, Nouveautés dramatiques, 25 mai 1958.
- CHOQUETTE, Ernest
Madeleine, Théâtre canadien, 19 juillet 1953.
- CHOQUETTE, Gilbert
La demande d'emploi, Nouveautés dramatiques, 13 mars 1955.
- CHOQUETTE, Robert
Le timide, Théâtre d'été, 2 juin 1954. TV.
Le billet doux, Nouveautés dramatiques, 17 septembre 1954.
 Reprise, Quatuor, 15, 22 et 29 décembre 1955, 5 janvier 1956. TV.
Assurance-vie, Été 55, 27 juillet 1955. TV.
Elizabeth, Quatuor, 22 et 29 septembre, 6 et 13 octobre 1955. TV.
Née pour un petit pain, Quatuor, 20 et 27 octobre, 3 et
 10 novembre 1955. TV.
Il était une robe, Quatuor, 17 et 24 novembre, 1 et 8
 décembre 1955. TV.

Le fils du bedeau, Quatuor, 9, 16 et 23 février, 1 mars 1956. TV.
L'étrangleur, Quatuor, 5, 12, 19 et 26 octobre 1956. TV.
De fil en aiguille, Quatuor, 2, 9, 16 et 23 novembre 1956. TV.
La chaise à pépère, Quatuor, 30 novembre, 7, 14 et
21 décembre 1956. TV.
Un beau Brummel, Quatuor, 22 février, 1, 8 et 15 mars 1957. TV.
Le voyage à Rome, Quatuor, 22 et 29 mars, 5 et 12 avril 1957. TV.
Elise Velder, Quatuor, 26 avril, 3, 10 et 17 mai 1957. TV.
Un homme à la fenêtre, Quatuor, 24 et 31 mai, 7 et 14 juin 1957. TV.
Un roman-savon, Quatuor, 21 et 28 juin, 5 et 12 juillet 1957. TV.
Tu lis trop, Anatole, En première, 7 septembre 1958. TV.
Le démon de midi et demi, En Première, 16 août 1959. TV.
Un cas de parésie, En Première, 3 janvier 1960. TV.
Sous le règne d'Augusta, Jeudi-Théâtre, 7 février 1963. TV.
Reprise le 4 octobre 1964. TV.

CITERNE, Roger

Coup d'état, Eté 55, 21 septembre 1955.

CLOS, Paul

Paternité, Nouveautés dramatiques, 13 juin 1952.

Le Réveil de la Belle au Bois, Théâtre canadien, 24 mai 1953.

CLOUTIER, Eugène

Cosmos en folie, Nouveautés dramatiques, 22 mai 1953.

Folie... douce folie, Théâtre d'été, 8 septembre 1954. TV.

Studio 43, Quatuor, 21 et 28 janvier, 4 et 11 février 1958. TV.

Quand les chefs s'amuse, Le théâtre populaire, 9 février 1958. TV.

Le bal des dieux, Le théâtre populaire, 8 juin 1958. TV.

Procès pour meurtre, Quatuor, 1, 8, 15 et 22 juillet 1959. TV.

Préméditation, Trio, 6, 13 et 20 septembre 1960. TV.

COMTOIS, Gilbert

Le temps qu'il fait, Théâtre du dimanche, 11 mars 1962. TV.

CONAN, Laure

L'oublie (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens, 20 mai 1951.

CORBEIL, André

La rose merveilleuse, Les Jeunes Auteurs, 4 août 1958. TV.

COTE, Yvon

Triptyque sur mer, Nouveautés dramatiques, 21 septembre 1958.

COUDRAY, Anne de

Le Palier, Théâtre d'été, 29 septembre 1954. TV.

COUPAL, Odette

L'Île-aux-Goélands, Corridor sans issue, 3 octobre 1953. TV.

DAGENAIS, Pierre

Avant-Première, Théâtre-Ford, 17 décembre 1953.

L'arrestation du Père Noël, Théâtre-Ford, 24 décembre 1953.

Lie de vin, Télé-Théâtre, 9 janvier 1955. TV.

Un brave homme, Le théâtre d'été, 3 août 1958. TV.

Noël d'hier, Le téléthéâtre, 25 décembre 1958. TV.

La piastre, Théâtre du dimanche, 26 février 1961. TV.

Reprise le 28 janvier 1962. TV.

Isabelle, Théâtre du dimanche, 12 novembre 1961. TV.

Atout... meurtre, Jeudi-Théâtre, 3 et 10 janvier 1963. TV.

Reprise le 12 et 19 juillet 1964. TV.

Le Saut Périlleux, Jeudi-Théâtre, 7 mars 1963. TV.

Cas de conscience, Théâtre d'une heure, 5 janvier, 1964. TV.

Reprise le 6 septembre 1964. TV.

D'ALLEMAGNE, André

Poissons rouges et timbres-postes, Théâtre d'été, 17 août 1958. TV.

DAUMALE, Bernard

- Hors-jeu*, Nouveautés dramatiques, 19 décembre 1952.
Le Procès, Nouveautés dramatiques, 31 juillet 1953.
Le héros, Nouveautés dramatiques, 5 décembre 1953.
Les Tricheurs, Nouveautés dramatiques, 25 juin 1954.
Tais-toi, Nouveautés dramatiques, 10 septembre 1954.
Une voix venue du désert, Nouveautés dramatiques, 6 février 1955.
Les Impuissants, Nouveautés dramatiques, 30 octobre 1955.
Le Complexe de Caïn, Nouveautés dramatiques, 22 janvier 1956.
Adam 57, Nouveautés dramatiques, 3 mars 1956.
Reprise le 3 mars 1957.
La véritable et pénible histoire de Rita St-Arnaud racontée par elle-même, Nouveautés dramatiques, 4 mars 1956.
L'ascenseur ne descend plus, Nouveautés dramatiques, 8 juillet 1956.
C'est pour qui, l'addition? Nouveautés dramatiques, 4 novembre
et 2 décembre 1956.
Solitude, Nouveautés dramatiques, 15 décembre 1957.

DAVID, Laurent-Olivier

- Le Drapeau de Carillon*, Théâtre canadien, 21 juin 1953.

DEPEYRE, Eliane

- Les remords du docteur Gauthier*, Théâtre du Grand Prix, 18 mai 1952.
Retour, Nouveautés dramatiques, 23 janvier 1954.

DEROME, Gilles

- La lune était au rendez-vous*, Première, 6 mars 1960. TV.

DESRAMEAUX, Réjane

- Le Mystère des deux Joseph*, Théâtre d'été, 30 août 1961.

DESROSIERS, Léo-Paul

- Nord-Sud*, (Adaptation de André Audet), Les Grands Romans Canadiens,
10 juin 1951.

DEYGLUN, Henry

- Jemy Madore*, Radio-Théâtre, 19 juin 1952.
Notre maître l'amour, Théâtre canadien, 12 juillet 1953.
La Voyante, Flagrant délit, 25 juillet 1955.
Modernité, Nouveautés dramatiques, 19 février 1956.

DEYGLUN, Serge

- Le Visiteur de l'Anse-au-Sable*, Flagrant délit, 5 septembre 1955.

DOR, Georges

- Les Chambres vides*, Nouveautés dramatiques, 10 avril 1960.
O Voyageur, Jeudi-Théâtre, 13 décembre 1962. TV.

DORE, Fernand

- Rue de la Friponne*, 25 septembre 1953. TV.

DORLAND, Janine

- Le fou perché*, Nouveautés dramatiques, 19 juin 1960.

DUBE, Jean

- Le livre des Solitudes*, Nouveautés dramatiques, 30 juillet 1954.

DUBE, Marcel

- De l'autre côté du mur*, Nouveautés dramatiques, 9 mai 1952.
Reprise le 5 mai 1957 à Le monde parle au Canada.
L'Impasse, Radio-Théâtre, 31 juillet 1952.
Pivart, le malin, Nouveautés dramatiques, 8 août 1952.
Reprise le 11 octobre 1953.
La Lettre, 14 septembre 1952. TV.
Reprise le 17 septembre 1952. TV.
Quatre poèmes, Nouveautés dramatiques, 19 septembre 1952.
Le Printemps par la fenêtre, 12 octobre 1952. TV.

Conte d'hiver et de Noël, Radio-Théâtre, 25 décembre 1952.
 En reprise le 16 mai 1953. TV.
Zone, Théâtre Ford, 5 mars 1953.
 Reprise à la TV. le 16 mai 1953 et le 11 octobre 1953.
Wee-Poor-Will, Nouveautés dramatiques, 19 juin 1953.
Le portrait Vivant, Théâtre de Radio-Canada, 23 juillet 1953.
Au bord de la rivière, Nouveautés dramatiques, 2 et 9 avril 1954.
Retour, Nouveautés dramatiques, 30 juin 1954. TV.
La Randonnée Fantastique, Théâtre de Radio-Canada, 22 juillet 1954.
Le livres des Solitudes, Nouveautés dramatiques, 30 juillet 1954.
Le Pouvoir, Le théâtre de Radio-Canada, 5 août 1954.
La Bicyclette, Théâtre d'été, 11 août 1954. TV.
Terrain à vendre, Nouveautés dramatiques, 13 août 1954.
Chambre à louer, Télé-Théâtre, 21 novembre 1954. TV.
Octobre, Nouveautés dramatiques, 5 décembre 1954.
 Reprise le 18 juin 1961 à Images du Canada.
Le Barrage, (extraits), Le Canada parle au monde, 12 janvier 1956. TV.
La Nuit se lève, Télé-Théâtre, 29 janvier 1956. TV.
Pour cinq sous d'amour, Télé-Théâtre, 11 octobre 1956. TV.
Florence, Télé-Théâtre, 14 mars 1957. TV.
Chambre à louer, Le Canada parle au monde, 28 avril 1957.
La Fin du Rêve, Le théâtre populaire, 16 juin 1957. TV.
Prison, Nouveautés dramatiques, 19 septembre 1957.
Un simple soldat, Téléthéâtre, 10 décembre 1957. TV.
Médée, Téléthéâtre, 18 février 1958. TV.
Une maison dans la ville, Téléthéâtre, 18 mars 1958. TV.
Le temps des lilas, Image du Canada, 21 janvier 1959.
 Reprise à la TV au Téléthéâtre le 8 février 1962.
La Robe, Affaires de famille, 17 avril 1959. TV.
Il est minuit, Georges, Affaires de famille, 15 mai 1959. TV.
Les Beaux Dimanches, Affaires de famille, 29 mai 1959. TV.
La Vie à deux, Affaire de famille, 10 juillet 1959. TV.
La Cellule, Quatuor, 29 juillet, 5, 12 et 19 août 1959. TV.
Equation à deux inconnus, Première, 27 septembre 1959. TV.
L'Echéance du vendredi, Première, 14 février 1960. TV.
La Disparue, Affaires de famille, 27 mai 1960. TV.
Les Frères ennemis, Première, 19 juin 1960. TV.
Le Temps d'aimer, Affaires de famille, 8 juillet 1960. TV.
Bilan, Téléthéâtre, 1er décembre 1960. TV.
O Voyageur, Jeudi-Théâtre, 13 décembre 1962. TV.

DUBUC, Carl

Erreur d'époque, Nouveautés dramatiques, 23 janvier 1953.

DUBUC, Henriette

Gustave l'enfant du siècle, Nouveautés dramatiques, 10 août 1958.

DUFRESNE, Guy

L'Île aux Pommes, L'Île aux Pommes, 26 octobre 1952. TV.
Nicolas Dumets, Théâtre d'été, 1er septembre 1954. TV.
La Veilleuse, Trente secondes, 24 décembre 1954. TV.
Marie Hurdouil s'est noyée, Été 1955, 17 août 1955. TV.
Propriétaire d'un jour, Les Jeunes Auteurs, 21 juillet 1958. TV.
Kébec, 2 novembre 1958. TV.
Mesure de guerre, Première, 1er mai 1960. TV.
Dieu ayde au premier baron chrétien, Images du Canada,
 23 octobre 1960
Chemin Privé, Le Téléthéâtre, 17 novembre 1960. TV.
Les Traitants, Le théâtre du dimanche, 15 janvier 1961.
WAH ta, Sur toutes les scènes du monde, 23 mars 1964.

DULIANI, Mario

La folle nuit, Le théâtre populaire, 15 juillet 1956. TV.

- DUPIRE, Jacques
Le Chant du monde, Nouveautés dramatiques, 18 juillet 1952.
- ELIE, Robert
La fin des songes, (Adaptation de Yves Thériault), Les Grands romans
 Canadiens, 23 septembre 1951.
"Monologue", Premières, 11 octobre 1954.
L'Etrangère, Le Canada parle au monde, 19 mai 1957.
 Reprise, Théâtre d'une heure, 13 septembre 1964. TV.
- FAUCHER, Françoise
Le Roi Souvenir, Théâtre du Grand Prix, 24 août 1952.
- FAUCHER, Jean
Notes de voyage, Nouveautés dramatiques, 6 juin 1952.
Le Sacristain, Nouveautés dramatiques, 1er août 1952.
L'Enfant aux Nuages, Nouveautés dramatiques, 28 novembre 1952.
- FAVREAU, Marianne
Apprendre à vivre, Nouveautés dramatiques, 15 novembre 1959.
- FILIATRAULT, Jean
Le roi David, Télé-Théâtre, 25 avril 1954. TV.
La succession Dupont-Durand, Le Théâtre populaire, 2 mars 1958. TV.
Le refuge impossible, Théâtre populaire, 18 mai 1958. TV.
Une vie de Rembrandt, Nouveautés dramatiques, 14 septembre 1958.
- FILION, Jean-Paul
La Grand-Gigue, Théâtre du dimanche, 31 décembre 1961. TV.
Une marche au soleil, Théâtre d'une heure, 2 février 1964. TV.
- FOURNIER, Claude
Bonne nuit, mademoiselle Hélène, Première, 4 octobre 1959. TV.
La Formule couturier, Scénario, 10 octobre 1960. TV.
- FOURNIER, Guy
Cyborg, Théâtre d'une heure, 8 mars 1964. TV.
 Reprise le 21 juin 1964. TV.
- FRECHETTE, Hélène
Que la paix soit avec vous, Nouveautés dramatiques, 25 avril 1952.
- FRECHETTE, Louis
Félix Poutré, (adaptation de Guy Dufresne), Théâtre canadien
 2 août 1953.
- GADOUAS, Robert
Minuit, Nouveautés dramatiques, 22 juin 1951.
Traité du Son, Nouveautés dramatiques, 5 septembre 1952.
- GAGNON, Maurice
Dernier combat, Quatuor, 22 et 29 octobre, 5 et 12 novembre 1957. TV.
Profondeur 300, Théâtre populaire, 4 mai 1958. TV.
Les Héritiers, Quatuor, 13, 20 et 27 août et 3 septembre 1958. TV.
Ombres sur le sable, En première, 21 septembre 1958. TV.
La meilleure part, Nouveautés dramatiques, 11 octobre 1959.
L'enjeu, Première, 8 novembre 1959. TV.
Automne, Nouveautés dramatiques, 20 décembre 1959.
L'Escalier, Trio, 26 juillet, 2 et 9 août 1960. TV.
Permission de la nuit, Nouveautés dramatiques, 30 octobre 1960.
Toutes les nuits se ressemblent, Nouveautés dramatiques,
 19 février 1961.
La porte close, 2 avril 1961. TV.
L'Embuscade, Scénario, 6 août 1961. TV.
Meurtre à l'étude, Théâtre d'une heure, 25 octobre 1964. TV.

- GARNEAU, Sylvain
L'histoire de Peter Pierre-Pierrot, Nouveautés dramatiques,
 11 juillet 1952.
- GAUDET-SMET, Françoise
Ma Belle, Nouveautés dramatiques, 16 octobre 1955.
- GAUVREAU, Claude
Le domestique est un libertaire, Nouveautés dramatiques, 28 août 1953.
Les Grappes lucides, Nouveautés dramatiques, 12 août 1955.
Erostrate et la mère de l'autre, Nouveautés dramatiques, 19 mai 1957.
A l'écoute du sang, Nouveautés dramatiques, 30 novembre 1958.
Amnésie, Images du Canada, 14 janvier 1959.
- GELINAS, Gratien
Bousille et les Justes, Théâtre du Dimanche, 29 avril 1962. TV.
- GELINAS, Marguerite
Tante Hortense, Nouveautés dramatiques, 30 décembre 1956.
- GERARD, Raymond
Le masque, Télé-Théâtre, 21 février 1954. TV.
- GERIN-LAJOIE, Antoine
Jean Rivard, (Adaptation de Alette Brisset-Thibodeau) Les Grands
 Romans canadiens, 19 août 1951.
- GEROME, Madeleine
Un étranger au village, Flagrant délit, 12 septembre 1955.
Mozart, Nouveautés dramatiques, 9 décembre 1956.
- GERVAIS, Albert
La Chaîne, Théâtre du Grand Prix, 6 juillet 1952.
- GIL, Robert
Deux frères, Nouveautés dramatiques, 20 avril 1958.
- GIRARD, Rodolphe
Marie Calumet, (Adaptation de René-O. Boivin), Les Grands Romans
 Canadiens, 26 août 1951.
Les ailes cassées, Théâtre Canadien, 17 mai 1953.
- GIROUX, Anne
Les vacances, A travers le temps, 26 juillet 1952.
- GIROUX, André
Le trac, Trois de Québec, 21 octobre 1950.
Vive la joie, Trois de Québec, 28 octobre 1950.
La Bouffonnerie, Trois de Québec, 11 novembre 1950.
C'était une fête aujourd'hui, Trois de Québec, 25 novembre 1950.
La critique, Trois de Québec, 2 décembre 1950.
Don Guichotte, Trois de Québec, 16 décembre 1950.
Les visites, Trois de Québec, 30 décembre 1950.
Autour des rois mages, Trois de Québec, 6 janvier 1951.
Conte de l'an 2000, Trois de Québec, 20 janvier 1951.
L'espérance, Trois de Québec, 3 février 1951.
Au delà des visages, (Adaptation), Grands Romans Canadiens,
 27 mai 1951.
- La discipline*, A travers le temps, 27 octobre 1951.
La mésalliance, A travers le temps, 10 novembre 1951.
La cruauté, A travers le temps, 24 novembre 1951.
La vengeance, A travers le temps, 8 décembre 1951.
Le Flirt, A travers le temps, 22 décembre 1951.
Le risque, A travers le temps, 5 janvier 1952.
L'intérêt, A travers le temps, 19 janvier 1952.
La santé, A travers le temps, 2 février 1952.
La diplomatie, A travers le temps, 16 février 1952.

Le projet, A travers le temps, 3 mai 1952.
Le pari, A travers le temps, 14 mai 1952.
L'entreprise, A travers le temps, 31 mai 1952.
La découverte, A travers le temps, 14 juin 1952.
Les prophètes, A travers le temps, 21 juin 1952.
La joie de vivre, A travers le temps, 12 juillet 1952.
La création, A travers le temps, 9 août 1952.
Les prophètes, A travers le temps, 23 août 1952.
Les congés, A travers le temps, 6 septembre 1952.
La roublardise, A travers le temps, 20 septembre 1952.
Au delà des visages, Théâtre Canadien, 26 avril 1953.
L'art de plaquer une femme, Théâtre de Québec, 30 janvier 1960.
Les deux sténos, Théâtre de Québec, 6 février 1960.
Les pauvres amours, Théâtre de Québec, 13 février 1960.
Chacun son métier, Théâtre de Québec, 20 février 1960.
L'indice du coût de la mort, Théâtre de Québec, 27 février 1960.
La dernière cartouche, Théâtre de Québec, 5 mars 1960.
Quatre heures d'idéal, Théâtre de Québec, 12 mars 1960.
Le meilleur tranquilisant connu, Théâtre de Québec, 19 mars 1960.
La soeur-poule, Théâtre de Québec, 26 mars 1960.
Le dernier magot, Le Théâtre de Québec, 2 avril 1960.
Le plus beau des arts, Le Théâtre de Québec, 16 avril 1960.
Destin d'abandonnée, Le Théâtre de Québec, 23 août 1960.

GOBEIL, Jules

Les trois d'Orient, Le théâtre populaire, 6 janvier 1957.
La piété de l'hérétique, Nouveautés dramatiques, 27 décembre 1959.
Echec au roi, En première, 7 février 1960. TV.

GODBOUT, Jacques

Les souliers d'homme, Nouveautés dramatiques, 18 mai 1958.
Reprise, Nouveautés dramatiques, 7 septembre 1958.
Poissons rouges et timbres-postes, Théâtre d'été, 17 août 1958. TV.
Crainte atout, Nouveautés dramatiques, 29 juin 1959.
Reprise, Nouveautés dramatiques, 12 octobre 1958.
La toile d'araignée, Nouveautés dramatiques, 14 novembre 1958.
Rappelle-toi, Nouveautés dramatiques, 17 janvier 1960.
Les juges sont des roseaux qui penchent, Nouveautés dramatiques,
 13 mars 1960.

GOUIN, Lomer

Le naïf, Nouveautés dramatiques, 17 août 1951.
Polichinelle, Théâtre Canadien, 20 septembre 1953.
Le billet de retour, Billet de faveur, 19 juin 1955.

GAUMOIS (de), Maurice

Tobias enquêteur privé, Nouveautés dramatiques, 28 avril 1956.
L'égarément, Nouveautés dramatiques, 22 juillet 1956.

GOUTTE (de la), Jacques

L'Assaut, Nouveautés dramatiques, 27 juin 1952.
La fille du pêcheur de perles, Nouveautés dramatiques, 12 juin 1953.

GRANDMONT, Eloi de

La Fontaine de Paris, Nouveautés dramatiques, 2 janvier 1953.
Un fils à tuer, Théâtre Canadien, 9 août 1953.
Un fils à tuer, Images du Canada, 19 janvier 1958.
Je le tuerais, Théâtre d'été, 22 septembre 1954. TV.
Mesure à cinq temps, Billet de faveur, 14 août 1955.
En Reprise le 14 septembre 1955.
L'Enfant de Noël, Le Théâtre populaire, 23 décembre 1956. TV.
Un cimetière à traverser, Nouveautés dramatiques, 5 septembre 1957.
Les Fiançailles, 24 décembre 1957. TV.
Dialogues avec les hommes, Nouveautés dramatiques, 19 octobre 1958.
Les fantômes sont toujours seuls, Nouveautés dramatiques, 7 juin 1959.

L'Impromptu de Venise, Nouveautés dramatiques, 18 décembre 1960.
Comme je vous aimais, Théâtre d'Été, 23 août 1961. TV.

GRECO, Michel

Nicodème, Nouveautés dramatiques, 27 mai 1953.
La liberté des chapauds, Nouveautés dramatiques, 5 juin 1953.
Spatiale, Nouveautés dramatiques, 4 septembre 1953.
Les Veuves, Télé-Théâtre, 20 novembre 1953. TV.
La clef de l'énigme, Le Télé-Théâtre, 27 février 1955. TV.
Le premier des trois jours, 8 avril 1955.
Si les parapluies pouvaient parler, Nouveautés dramatiques,
29 janvier 1956

GRIGNON, Claude-Henri

L'Ecrivain public, Théâtre d'Été, 16 juin 1954. TV.

GUERIN, Raymond

La Conversion de René Dupoignon, Théâtre du Grand Prix,
22 juin 1952

GUEVREMONT, Germaine

Le Survenant (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens,
15 juillet 1951.
Marie-Didace, (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens,
22 juillet 1951.
Une grosse nouvelle, Théâtre d'Été, 23 juin 1954. TV.

GUILBAULT, Muriel

Le Coureur de Marathon, Nouveautés dramatiques, 18 février et
15 juin 1951.
L'Angoisse Clandestine, Nouveautés dramatiques, 24 août 1951.
L'oreille de Van Gogh, Nouveautés dramatiques, 6 février 1954.
Lendemain de trahison, Nouveautés dramatiques, 27 août 1954.

GURY, Paul

Le vagabond romanesque, Nouveautés dramatiques, 31 décembre 1950.
Jeunes amours, Théâtre canadien, 27 septembre 1953.

GUYVES, Noël

L'histoire de Peter Pierre-Pierrot, Nouveautés dramatiques,
11 juillet 1952
Les chiens, Nouveautés dramatiques, 6 novembre 1952.
Jamais 301, 27 février, 17 juillet et 14 août 1953.
Reprise, 1er août 1957.
Le dernier mot, Nouveautés dramatiques, 11 septembre 1953.
L'affaire du mendiant, Nouveautés dramatiques, 5 novembre 1953.

HAMEL, Charles

Solitude de la chair, Les Grands Romans Canadiens, 29 avril 1951.

HEBERT, Anne

Vive la joie, Trois de Québec, 28 octobre 1950.
La bouffonnerie, Trois de Québec, 11 novembre 1960.
Les prodiges, Trois de Québec, 18 novembre 1950.
La critique, Trois de Québec, 2 décembre 1950.
Don guichosse, Trois de Québec, 16 décembre 1950.
Conte de Noël, Trois de Québec, 23 décembre 1950.
Autour des Rois Mages, Trois de Québec, 6 janvier 1951.
Conte de l'an 2000, Trois de Québec, 20 janvier 1951.
La réussite, Trois de Québec, 27 janvier 1951.
L'honneur, A travers le temps, 20 octobre 1951.
L'inquiétude, A travers le temps, 3 novembre 1951.
La cruauté, A travers le temps, 17 novembre 1951.
L'imposteur, A travers le temps, 1 décembre 1951.
Les convictions, A travers le temps, 15 décembre 1951.
La grandeur, A travers le temps, 12 janvier 1952.

Le bonheur, A travers le temps, 26 janvier 1952.
Les Sentiments, A travers le temps, 9 février 1952.
La foi, A travers le temps, 23 février 1952.
L'enchantement, A travers le temps, 26 avril 1952.
La liberté, A travers le temps, 10 mai 1952.
L'héritage, A travers le temps, 24 mai 1952.
Le voyage, A travers le temps, 7 juin 1952.
Les classes sociales, A travers le temps, 28 juin 1952.
La chose publique, A travers le temps, 5 juillet 1952.
La solitude, A travers le temps, 19 juillet 1952.
Les invités au procès, Théâtre du Grand Prix, 20 juillet 1952.
La terre, A travers le temps, 2 août 1952.
Le talent, A travers le temps, 30 août 1952.
L'art de plaire, A travers le temps, 13 septembre 1952.
Le jeu, A travers le temps, 27 septembre 1952.
La civilisation, A travers le temps, 16 octobre 1952.
La mercière assassinée, Quatuor, 16, 23 et 30 juillet et 6 août 1958. TV.

HEBERT, Léopold

Un grand changement, Nouveautés dramatiques, 10 avril 1953.
Exécution sans jugement, Nouveauté dramatique, 30 septembre 1956.

HEBERT, Louis-Philippe

L'Héritière de Pierre Maurac, En Première, 22 novembre 1959. TV.

HENAULT, Gilles

Le Monde à l'envers, Nouveautés dramatiques, 27 octobre 1957.
Les bonnes intentions, Nouveautés dramatiques, 5 octobre 1958.

HOULE, Léopold

Le presbytère en fleurs, Théâtre Canadien, 31 mai 1953.

HUOT, Maurice

L'homme qui s'écrivait des lettres, Théâtre du Grand Prix,
14 septembre 1952.

JASMIN, Claude

Le boiteux, *Le trente et unième*, *Voyage pour Françoise*, Nouveautés dramatiques, 24 avril 1953.
La Concordance des êtres, Nouveautés dramatiques, 2 octobre 1953.
La liberté dans un enclos, Nouveautés dramatiques, 22 octobre 1954.
Attachez donc votre âme, Nouveautés dramatiques, 18 décembre 1955.
La Rue de la Liberté, Première, 31 janvier 1960. TV.
La Mort dans l'âme, Jeudi-Théâtre, 6 décembre 1962. TV.
En reprise à la TV le 14 juin 1964.
Les Mains Vides, Théâtre d'une heure, 29 septembre 1963. TV.
Blues pour un homme averti, Théâtre d'une heure, 12 janvier 1964. TV.
Tuez le veau gras, Téléthéâtre, 17 janvier 1965. TV.

JUTRA, Claude

L'Ecole de la peur, 3 juillet 1953. TV.

KEMPF, Yerri

La princesse Rosecoeur et le perroquet, Nouveautés dramatiques
16 avril et 25 avril 1961.

LABELLE, Suzanne

Bergerette, Les Jeunes Auteurs, 28 juillet 1958. TV.

LAFERRIERE, Philippe

Le Démon, Théâtre du Grand Prix, 17 août 1952.

LAFOREST, Jean

Le Coup de foudre, Théâtre d'Été, 9 juin 1954. TV.
Le vent sur la falaise, Téléthéâtre, 18 mars 1956. TV.
La dette, Le Théâtre Populaire, 12 mai 1957. TV.

LALONDE, Michèle

Songe de la fiancée détruite, Nouveautés Radiophoniques,
Reprise le 30 mars 1958. 18 juillet 1957.

LAMY, Pauline

- Je voudrais une automobile*, Affaires de famille, 1 novembre 1957. TV.
Quel accueil réservent M. et Mme au voisin néo-canadien qui frappe à leur porte ?, Affaires de famille, 15 novembre 1957. TV.
Les étrennes, Affaires de famille, 6 décembre 1957. TV.
Quand on chôme, Affaires de famille, 11 avril 1958. TV.
L'héritage, Affaires de famille, 2 mai 1958. TV.
L'humeur-maison, Affaires de famille, 4 mars 1960. TV.
Le Dimanche après-midi, Affaires de famille, 10 janvier 1960. TV.
Vieillir, Affaires de famille, 25 mars 1960. TV.

L'ANGLAIS, Simon

- Pauvres Parents*, Les Ineffables, 11 juillet 1956.
Le bon larron, Nouveautés dramatiques, 14 octobre 1956.
Pianissimo, Nouveautés dramatiques, 17 mars 1957.
Je vous ai tant aimé, Quatuor, 18 et 25 mars, 1 et 8 avril 1958. TV.

LANGUIRAND, Jacques

- Tout leur est aiquilon*, Billet de faveur, 1 mai 1955.
L'entonnoir, Billet de faveur, 15 mai 1955.
L'éternel féminin, Nouveautés dramatiques, 3 juin 1955.
Emission spéciale, Billet de faveur, 24 juillet 1955.
Croyez-vous que je suis un cowboy ?, Billet de faveur, 28 juillet 1955.
La Grève, Nouveautés dramatiques, 12 février 1956.
Les Insolites, Le Canada parle au monde, 12 mai 1957.
Les Grands Départs, Le téléthéâtre, 1 octobre 1957. TV.
Mon ami Pierrot, Scénario, 1 juillet 1960. TV.

LAROUCHE-THIBAUT, Monique

- La porte*, Théâtre du dimanche, 18 mars 1962. TV

LASNIER, Rita

- Le jeu de la voyageuse*, Théâtre Canadien, 23 août 1953.

LAURENDEAU, André

- La vertu des chattes*, Théâtre Populaire, 30 juin 1957. TV.
Marie-Emma, Téléthéâtre, 21 janvier 1958. TV.
Une maison dans la ville (époque 1900) Téléthéâtre, 18 mars 1958. TV.
Une femme comme ça, Affaires de famille, 8 mai 1959. TV.
Des vacances à la mer, Affaires de famille, 22 mai 1959. TV.
L'Aîné de mes fils, Affaires de famille, 3 juillet 1959. TV.
Endormir la douleur, Affaires de famille, 26 février 1960. TV.
Prenez garde au loup, Affaires de famille, 18 mars 1960. TV.
Les Grandes Vacances, Affaires de famille, 1 avril 1960. TV.
Que sa volonté soit faite, Affaires de famille, 20 mai 1960. TV.
Un triangle, Affaires de famille, 3 juin 1960. TV.

LAUZON, Adèle

- Le philosophe et les boxeurs*, Billet de Faveur, 10 juillet 1955.
Le Crapet soleil, Nouveautés dramatiques, 17 février 1957.
Les malheurs de Tchen, En Première, 19 octobre 1958. TV.

LAVALLEE, Lise

- Qui était cet homme ?*, 7 avril 1955.
Avantage pour . . ., Le Théâtre populaire, 28 juillet 1957. TV.
Les enfants et les pauvres, Affaires de famille, 9 mai 1958. TV.
Madame Maura, Téléthéâtre, 31 janvier 1965. TV.

LAZARE, Jean

- Sainte Reine d'Alise*, Nouveautés dramatiques, 20 juin 1952.
L'Obsession, Nouveautés dramatiques, 12 septembre 1952.
Manoir à vendre, 5 octobre 1952. TV.
Reprise, 8 octobre 1952. TV.
Nous irons tous au cimetière, Nouveautés dramatiques, 9 juillet 1954.
L'Eau de la rivière, Nouveautés dramatiques, 17 avril 1955.

LECLERC, Félix

- Le Rêve de Jos Public*, Nouveautés dramatiques, 18 mars 1951.
Les Péchés dans le Hall, Théâtre Ford, 22 mars 1951.
La Geneviève, Sous les Réflecteurs Addison, 25 septembre 1952. TV.
Le P'tit Vieux, Théâtre Addison, 9 octobre 1952. TV.
La Bouteille à lait, Théâtre Addison, 23 octobre 1952. TV.
Voyage de noce, Théâtre Addison, 20 novembre 1952. TV.
Maturon, Théâtre Canadien, 10 mai 1953.
Ti-Jean, Nouveautés dramatiques, 9 octobre 1953.
Les malheurs d'un sellier, Téléthéâtre, 30 mai 1954. TV.
Le Village du Refus, 19 avril 1957. TV.
Le Roi viendra demain, Un conte de..., 22 décembre 1963. TV.

LEGENDRE, Paul

- La Mouette*, Eté 55, 20 juillet 1955. TV.
La Forêt illuminée, Nouveautés dramatiques, 12 septembre 1957.

LEGER, Raymond-Marie

- Néron 54*, Nouveautés dramatiques, 6 août 1954.

LEHIR, Gaston

- Le Père Jules*, En première, 26 octobre 1958. TV.
Le Toubib, Première, 24 mai 1959. TV.

LEMAL, François

- Dernier acte*, Première, 29 mai 1960. TV.

LEMELIN, Roger

- Au pied de la pente douce* (Adaptation de André Giroux), les Grands Romains Canadiens, 5 août 1951.
Les Plouffe, (Adaptation de André Giroux), Les Grands Romains Canadiens, 12 août 1951.
Pierre le Magnifique (Adaptation), Le Canada parle au monde, 4 mars 1956.

LEMOINE, Wilfrid

- Les pas dans l'impasse*, Nouveautés dramatiques, 8 février 1952.
Le journal d'un condamné, Nouveautés dramatiques, 14 avril et 28 avril 1957.

LE MYRE-RAITT, Germaine

- Il pleut, il pleut, bergère*, Théâtre du Grand Prix, 8 juin 1952.

LE NORMAND, Michelle

- Le Billet de vingt dollars*, Nouveautés dramatiques, 13 février 1953.

LEONARD, Jean

- Le Casseur de pierre*, Nouveautés dramatiques, 23 mai 1952.

LESCURE, Pierre

- Le piège*, Nouveautés dramatiques, 22 août 1957.
Alde, Nouveautés dramatiques, 19 janvier 1958.
Jacob, Nouveautés dramatiques, 4 mai 1959.
Luridan, Nouveautés dramatiques, 11 décembre 1960.

LETONDAL, Henri

- Le Cheval de course*, Théâtre Canadien, 6 septembre 1953.

LETOURNEAU, Jacques

- Papiers dangereux*, Corridor sans issue, 31 octobre 1953. TV.

LOCKQUELL, Clément

- Le Trac*, Trois de Québec, 21 octobre 1950.
Le Destin, Trois de Québec, 4 novembre 1950.
La Bouffonnerie, Trois de Québec, 11 novembre 1950.
C'était sa fête aujourd'hui, Trois de Québec, 25 novembre 1950.
Les Moutons de Panurge, Trois de Québec, 9 décembre 1950.

Don Quichotte, Trois de Québec, 11 décembre 1950.
Les Visites, Trois de Québec, 30 décembre 1950.
Abus de confiance, Trois de Québec, 13 janvier 1951.
Conte de l'an 2,000, Trois de Québec, 20 janvier 1951.
L'espérance, Trois de Québec, 3 février 1951.
Les Elus que vous êtes (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens,
 16 septembre 1951.
L'Honneur, A travers le temps, 20 octobre 1951.
L'Inquiétude, A travers le temps, 3 novembre 1951.
La Cruauté, A travers le temps, 17 novembre 1951.
L'imposteur, A travers le temps, 1 décembre 1951.
Les Convictions, A travers le temps, 15 décembre 1951.
La Grandeur, A travers le temps, 12 janvier 1952.
Le Bonheur, A travers le temps, 26 janvier 1952.
Les Sentiments, A travers le temps, 9 février 1952.
La foi, A travers le temps, 23 février 1952.
L'enchantement, A travers le temps, 26 avril 1952.
La liberté, A travers le temps, 10 mai 1952.
L'héritage, A travers le temps, 24 mai 1952.
Le voyage, A travers le temps, 7 juin 1952.
Les classes de la société, A travers le temps, 28 juin 1952.
La chose publique, A travers le temps, 5 juillet 1952.
La solitude, A travers le temps, 19 juillet 1952.
La terre, A travers le temps, 2 août 1952.
La civilisation, A travers le temps, 16 août 1952.
Le talent, A travers le temps, 30 août 1952.
L'art de plaire, A travers le temps, 13 septembre 1952.
Le jeu, A travers le temps, 22 septembre 1952.

LORANGER, Françoise

Mathieu (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens, 6 mai 1951.
 Reprise le 19 avril 1953.
Madame la présidente, Téléthéâtre, 11 mars 1956. TV.
La Santé des Autres, 31 mai 1956. TV.
C.Q.F.D., Quatuor, 17, 24, 31 décembre 1957 et 7 janvier 1958. TV.
Une maison dans la ville (époque 1930), Téléthéâtre, 18 mars 1958. TV.
Un cri qui vient de loin, Téléthéâtre, 28 novembre 1965. TV.

MAJOR-DUBUC, Henriette

La Cité nouvelle, Nouveautés dramatiques, 18 mars 1956.
 Reprise, 16 août 1956.
Mêler les cartes, Nouveautés dramatiques, 11 juillet 1957.
L'homme qui voyait à travers les murs, Nouveautés dramatiques,
 13 avril 1958.
Riquette et Jacko, Nouveautés dramatiques, 7 décembre 1958.

MARCOTTE, Jean-Marie

Deux centimètres cubes de vérité, Théâtre du Grand Prix, 31 août 1952.
Le Sixième jour, Nouveautés dramatiques, 15 mai 1953.

MARTIN, Gérard

L'Honneur, A travers le temps, 20 octobre 1951.
L'Inquiétude, A travers le temps, 3 novembre 1951.
La cruauté, A travers le temps, 17 novembre 1951.
L'imposteur, A travers le temps, 1er décembre 1951.
Les Convictions, A travers le temps, 15 décembre 1951.
La Grandeur, A travers le temps, 12 janvier 1952.
Le Bonheur, A travers le temps, 26 janvier 1952.
La foi, A travers le temps, 23 février 1952.
Les Sentiments, A travers le temps, 9 février 1952.
La liberté, A travers le temps, 10 mai 1952.
L'héritage, A travers le temps, 24 mai 1952.
Le voyage, A travers le temps, 7 juin 1952.

Les classes sociales, A travers le temps, 28 juin 1952.
La chose publique, A travers le temps, 5 juillet 1952.
La Solitude, A travers le temps, 19 juillet 1952.
La terre, A travers le temps, 2 août 1952.
La civilisation, A travers le temps, 16 août 1952.
Le talent, A travers le temps, 30 août 1952.
L'art de plaire, A travers le temps, 13 septembre 1952.
Le jeu, A travers le temps, 27 septembre 1952.
Bonsoir, Lili, bonsoir, Nouveautés dramatiques, 26 juin 1953.

McGIBBON, Marcelle

Le Feu qui couve, Théâtre d'une heure, 15 mars 1964. TV.
Reprise, 5 juillet 1964. TV.

MERCIER GOUIN, Olivier

Tous les hommes sont fous, Nouveautés dramatiques, 6 mars 1960.
Solitude à deux, Nouveautés dramatiques, les 7, 15, 22 et 29 mai 1960.
Reprise le 15 avril 1962 sur toutes les scènes du monde.
La Fugue et Rien ne se perd, Nouveautés dramatiques, 4 décembre 1960
Les Demi-fous, A travers le temps et l'espace, 29 septembre 1962.

MERCIER GOUIN, Yvette

L'Étrange, Théâtre canadien, 14 juin 1953.

MICHAUD, Paul

Au chevet de l'invisible, Images du Canada, 8 juin 1958.

MONTIGNY, Louvigny de

Je vous aime et Le chapitre des chapeaux. Théâtre Canadien,
le 16 août 1953.

MOREAU, François

Les surprises du voyage, Nouveautés dramatiques, 16 juillet 1954.
L'Avalanche, Nouveautés dramatiques, 3 septembre 1954.
Chambre numéro seize, Nouveautés dramatiques, 15 octobre 1954.
Les Hommes libres, Nouveauté dramatiques, 21 novembre 1954.
Les Rescapés, Nouveautés dramatiques, 23 janvier 1955.
La folie des grandeurs, Nouveautés dramatiques, 27 février 1955.
Le rideau de fer, Nouveautés dramatiques, 1er juillet 1955.
La fusillade, Nouveautés dramatiques, 26 août 1955.
Une cargaison dangereuse, Nouveautés dramatiques, 8 avril 1956.
Reprise au Théâtre Populaire, 26 janvier 1958. TV.
Les hommes libres, Nouveautés dramatiques, 29 avril 1956.
Reprise au Théâtre Populaire, 1er décembre 1957. TV.
Le paradis perdu, Nouveautés dramatiques, 15 juillet 1956.
Un fantôme de tous les jours, Nouveautés dramatiques, 31 mars 1957.
La soif et les mirages, Nouveautés dramatiques, 27 juin 1957.
La forêt illuminée, Nouveautés dramatiques, 12 septembre 1957.
Les vacances chez soi, Nouveautés dramatiques, 26 octobre 1958.
L'homme qui revient de loin, Nouveautés dramatiques,
16 novembre 1958.
Le chauffage central et l'amour, Nouveautés dramatiques,
28 décembre 1958.
L'Anarchiste, Nouveautés dramatiques, 20 mars 1960.

MORGIN, Jean-Louis

L'appel de minuit, Nouveautés dramatiques, 2 mai 1952.

MORISSET, Louis

Le cabotin, Théâtre d'Été, 7 juillet 1954. TV.
Confidences, Été 55, 13 juillet 1955. TV.

NAUBERT, Yvette

Les personnages excentriques, Nouveautés dramatiques, 11 mars 1951.
L'homme qui regardait couler l'eau, Nouveautés dramatiques,
15 avril 1951.

Reprises le 1er mai 1953 et le 13 septembre 1956.
La porte d'en arrière, Nouveautés dramatiques, 13 juillet 1951.
La femme qui était deux, Nouveautés dramatiques, 28 septembre 1951.
A mort tant belle, Nouveautés dramatiques, 28 mars 1952.
Le jour succède à la nuit, Le théâtre du Grand Prix, 1er juin 1952.
L'homme qui voulait être simple, Nouveautés dramatiques, 4 juillet 1952.
Quel temps fait-il ? Nouveautés dramatiques, 14 novembre 1952.
Les âmes captives, Théâtre canadien, 7 juin 1953.
Thomas dit Thomas le marin, Nouveautés dramatiques, 16 mai 1956.

NORBERT, Henri

"Ce fut le serpent qui creva", Nouveautés dramatiques, 10 mai 1959.

OUELLET, Gabriel P.

Bonjour Notaire, Les Jeunes Auteurs, 11 août 1958.

OUVRARD, Jacques

Le Premier Crucifix, 8 avril 1955.

Jeux de chiffres, Nouveautés dramatiques, 13 mai 1956.

Les Otages, Nouveautés dramatiques, 5 mai 1957.

OUVRARD, René

La Belle Andalouse, Nouveautés dramatiques, 12 juillet 1959.

Une réincarnation inattendue, Nouveautés dramatiques, 5 mars 1961.

PALASCIO-MORIN, Ernest

La Voix dans les chênes, Théâtre canadien, 26 juillet 1953.

Le retour de Pierre Beaupré, Nouveautés dramatiques,

22 décembre 1957

Le Songe de Pilate, Nouveautés dramatiques, 2 avril 1961.

PELLAND Louis

La porte du ciel, Nouveautés dramatiques, 22 août 1952.

Le véridique procès de Barbe-Bleue, Nouveautés dramatiques,

30 avril 1954

Reprise, Théâtre d'Été, 8 juin 1955. TV.

Faux départ, Théâtre populaire, 16 décembre 1956. TV.

PELLERIN, Jean

L'escroc prodigue, Le Théâtre Populaire, 27 octobre 1957. TV.

Les Oiseaux de nuit, Première, 31 mai 1959. TV.

PERRAULT, Pierre

L'Anse-aux-Huards, Théâtre d'Été, 20 juillet 1958. TV.

Au coeur de la rose, En Première, 30 novembre 1958. TV.

Vent d'es, En Première, 12 juin 1960. TV.

PERUSSE, Richard

Le Rendez-vous, Nouveautés dramatiques, 7 novembre 1954.

PETEL, Pierre

L'Apothéose de Pierrot, Le Théâtre de R.C., 16 juin 1955.

Ressac, Théâtre du Grand Prix, 27 juillet 1952.

Reprise à la TV au Téléthéâtre le 31 janvier 1954.

Le Seigneur de Brinqueville, 3 août 1952. TV.

Reprise le 7 août 1952. TV.

PETOLAS, Georges

Une étonnante aventure, Le Théâtre du Grand Prix, 4 mai 1952.

PETROWSKI, Minou

Le Portrait, Scénario, 3 septembre 1961.

Le départ, Scénario, 15 octobre 1961.

PINSONNEAULT, Jean-Paul

L'impasse, Téléthéâtre, 27 mars 1955. TV.

POIRIER, Jean-Marie

Les bijoux de la sirène, Le Théâtre du Grand Prix, 11 mai 1952.

Voyage autour de ma tête, Le Théâtre du Grand Prix, 7 septembre 1952

PREFONTAINE, Yves

Le dernier instant de la cité, Nouveautés dramatiques, 3 janvier,
7 février 1960.

Le Froid, Sur toutes les scènes du monde, 11 mars 1962.

PREVOST, Arthur

La Peur me force, Nouveautés dramatiques, 6 mars 1953.

QUESNEL, Louis-Joseph

Colas et Colinette, Concerts du Mercredi, 3 mars 1965.

REMILLARD, Jean-Robert

Le printemps ne fleurit pas le tramway, Le Théâtre Populaire
5 août 1956. TV.

L'orme de mes yeux, Le Téléthéâtre, 14 février 1957. TV.

Les soleils du vertige, Images du Canada, 4 mai 1958.

Quand nous serons à la Manouan, Quatuor, 13, 20 et 27 mai,
3 juin 1958. TV.

Le dimanche, j'attends, En Première, 14 septembre 1958. TV.

Il neigera sur l'île, Première, 29 novembre 1959. TV.

Absalon, mon père! Première, 15 mai 1960. TV.

L'été de la dernière enfance, Trio, 14, 23 et 30 août 1960. TV.

Par delà les âges, Le téléthéâtre, 1 mars 1962. TV.

L'amour des deux orphelines, Théâtre d'une heure,
10 novembre 1963. TV.

RICHARD, Roger

L'Age de l'harmonie, Radio-Théâtre, 14 août 1952.

RINGUET

Trente arpents (adaptation de Louis Pellan), Les Grands Romans
Canadiens, 1 juillet 1951.

ROQUEBRUNE, Robert de

Les habits rouges (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens
24 juin 1951.

ROUX, Jean-Louis

Rose Latulipe, Théâtre canadien, 5 juillet 1953.

ROY, Serge

Impasse, Les Grands Romans Canadiens, 7 octobre 1951.

Le document 13-28, Nouveautés dramatiques, 20 mai 1953.

L'inspecteur Francis, Flagrant délit, 11 juillet 1955.

SAINT-DENIS, Janou

Vertige, Nouveautés dramatiques, 1 mai 1960.

SAINTE-MARIE, Gilles et AQUIN, Hubert

On ne meurt qu'une fois, Trio, 5, 12 et 19 juillet 1960. TV.

SAINT-PIERRE, Guy

Les Vautours, Théâtre du Grand Prix, 15 juin 1952.

SAVARD, Félix-Antoine

Menaud, maître-draveur, (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens,
3 juin 1951.

SAVARY, Charlotte

Le Trac, Trois de Québec, 21 octobre 1950.

Le Destin, Trois de Québec, 4 novembre 1950.

Les prodiges, Trois de Québec, 18 novembre 1950.

C'était sa fête aujourd'hui, Trois de Québec, 25 novembre 1950.

Les Moutons de Panurge, Trois de Québec, 9 décembre 1950.

Conte de Noël, Trois de Québec, 23 décembre 1950.
Les visites, Trois de Québec, 30 décembre 1950.
Abus de confiance, Trois de Québec, 13 janvier 1951.
Soir de fête, Nouveautés dramatiques, 21 janvier 1951.
La Réussite, Trois de Québec, 27 janvier 1951.
L'espérance, Trois de Québec, 3 février 1951.
Thérèse Erickson, Trois de Québec, 29 août 1951.
La discipline, A travers le temps, 27 octobre 1951.
La mésalliance, A travers le temps, 10 novembre 1951.
La cruauté, A travers le temps, 24 novembre 1951.
La vengeance, A travers le temps, 8 décembre 1951.
Le flirt, A travers le temps, 22 décembre 1951.
Le risque, A travers le temps, 5 janvier 1952.
L'intérêt, A travers le temps, 19 janvier 1952.
La santé, A travers le temps, 2 février 1952.
La diplomatie, A travers le temps, 18 février 1952.
Le profit, A travers le temps, 3 mai 1952.
Le pari, A travers le temps, 17 mai 1952.
L'entreprise, A travers le temps, 31 mai 1952.
La découverte, A travers le temps, 14 juin 1952.
Les prophéties, A travers le temps, 21 juin 1952.
La joie de vivre, A travers le temps, 12 juillet 1952.
Les vacances, A travers le temps, 26 juillet 1952.
La création, A travers le temps, 9 août 1952.
Les prophètes, A travers le temps, 23 août 1952.
Les Congrès, A travers le temps, 6 septembre 1952.
La roublardise, A travers le temps, 20 septembre 1952.
Annouk, Nouveautés dramatiques, 21 novembre 1953.
Le secret de Désirée Clary, Nouveautés dramatiques, 18 juin 1954.
Les feux de la St-Jean, Théâtre de Radio-Canada, 24 juin 1954.
La promesse, Théâtre d'Été, 4 août 1954. TV.
La véritable histoire du Père Noël, Théâtre Ford, 23 décembre 1954.
Thérèse Erickson, Été 55, 31 août 1955. TV.
Marguerite d'Youville, *La plus belle de céans*, En première
3 mai 1959. TV.
Une nuit, Théâtre du dimanche, 26 novembre 1961. TV.

SIMARD, Roger

Le temps à tuer, Corridor sans issue, 17 octobre 1953. TV.

SINCLAIR, Roger

L'homme qui jouait dans la salle, Nouveautés dramatiques,
16 décembre 1956.

Le rôdeur, Nouveautés dramatiques, 5 avril 1959.

Wilma, Nouveautés dramatiques, 8 novembre 1959.

Quand la moisson sera courbée, Théâtre du dimanche,
29 janvier 1961. TV.

STERN, Seymour

La réussite, Le théâtre Populaire, 10 novembre 1957. TV.

STRARAM, Patrick

Le manuscrit sous le signe du cancer, Nouveautés dramatiques,
4 octobre 1959.

Trains la nuit, Nouveautés dramatiques, 6 décembre 1959.

Curieuses fiançailles, Nouveautés dramatiques, 29 janvier 1961.

SURZUR, Roland

Lili, Théâtre du dimanche, 18 février 1962. TV.

SUTTON, Claude

Largo, Théâtre du dimanche, 28 juillet 1955.

TARD, Louis-Martin

- Enquête à Bethléem*, Nouveautés dramatiques, 26 décembre 1953.
La BCKA, Billet de faveur, 4 septembre 1955.
Marie-Jeanne, Nouveautés dramatiques, 9 septembre 1955.
Le coup de théâtre, 6 mai 1956.
Reprise le 9 août 1956.
Une nuit au bord du fleuve, Nouveautés dramatiques, 10 juin 1956.

TASSE, Gérald-L.

- Le Surveillant*, Été 55, 24 août 1955. TV.

TESSIER, Rudel

- Il n'y a pas d'innocents*, Nouveautés dramatiques, 26 septembre 1957.
Adam, Eva et le pensionnaire, Théâtre d'Été, 9 août 1961.

THERIAULT, Yves

- Le Dompteur d'ours* (Adaptation), Les Grands Romans Canadiens,
8 avril 1951.
La Fille laide (Adaptation). Les Grands Romans Canadiens, 17 juin 1951.
Les cinq récits, Nouveautés dramatiques, 6 juillet 1951.
Kesten, Nouveautés dramatiques, 21 septembre, 5 octobre 1951.
Languirand, Nouveautés dramatiques, 25 juillet, 1952.
Le Samaritain, Théâtre du Grand Prix, 21 septembre 1952.
Le Violoneux, Nouveautés dramatiques, 26 septembre 1952.
La Gourmandise, Nouveautés dramatiques, 26 décembre 1952.
La Colère, Nouveautés dramatiques, 30 janvier 1953.
La Fille qui aime le vent, Nouveautés dramatiques, 20 février 1953.
Le Marcheur, Théâtre canadien, 3 mai 1953.
Fille aux outardes, Nouveautés dramatiques, 21 août 1953.
Poker, Nouveautés dramatiques, 25 septembre 1953.
Histoire d'amour, Nouveautés dramatiques, 14 novembre 1953.
Cigarettes, Nouveautés dramatiques, 13 février 1954.
L'Orage, Nouveautés dramatiques, 28 mai 1954.
Tant va la cruche..., Théâtre d'Été, 28 juillet 1954. TV.
Le pain et le vin, Nouveautés dramatiques, 20 août 1954.
Illusions, Théâtre d'Été, 6 octobre 1954. TV.
Mbatilaya, Nouveautés dramatiques, 8 octobre 1954.
Reprise le 20 mai 1956.
Luigi, Nouveautés dramatiques, 13 février 1955.
Reprise à la TV au Théâtre d'Été le 15 juin 1955.
La marque dans la peau, Trente secondes, 11 mars 1955. TV.
Raveno, Nouveautés dramatiques, 3 avril 1955.
Ma province et mon pays, Nouveautés dramatiques, 24 juin 1955.
Le roi de la forêt, Nouveautés dramatiques, 8 juillet 1955.
La Grue, Nouveautés dramatiques, 30 septembre 1955.
L'Invasion, Nouveautés dramatiques, 13 novembre 1955.
Le Marcheur, Télé-Théâtre, 15 janvier 1956. TV.
Le peintre d'avant-garde, Les Ineffables, 25 juillet 1956.
Martin le poète, Nouveautés dramatiques, 7 octobre 1956.
Mariposa, Nouveautés dramatiques, 24 février 1957.
La doutance, Le Théâtre populaire, 7 avril 1957. TV.
Géranium, Nouveautés dramatiques, 12 mai 1957.
Le Cyprès, Nouveautés dramatiques, 20 juin 1957.
Fabienne, Le théâtre populaire, 6 octobre 1957. TV.
La sauterelle, Le théâtre populaire, 29 décembre 1957. TV.
Le Léviathan, Quatuor, 18 et 25 février, 4 et 11 mars 1958. TV.
Aaron, Le théâtre populaire, 13 avril 1958. TV.
Le cheval de Troie, Quatuor, 10, 17 et 24 juin, 1 juillet 1958. TV.
Celui que l'on attendait, Le théâtre populaire, 22 juin 1958. TV.
Le bélier sans corde, Nouveautés dramatiques, 31 août 1958.
Dieudonné et l'abus des biens, En première, 28 septembre 1958. TV.
Pejane, Nouveautés dramatiques, 2 novembre 1958.

Déclin, En première, 14 décembre 1958. TV.
Les errances de Farèse, Nouveautés dramatiques, 12 avril 1959.
La Pierre, Nouveautés dramatiques, 21 juin 1959.
Splendeur des roses, Nouveautés dramatiques, 9 août 1959.
La marque du Dieu, Quatuor, 26 août, 2, 9 et 16 septembre 1959. TV.
Les hommes libres, Nouveautés dramatiques, 1 novembre 1959.
L'histoire d'un instant, Nouveautés dramatiques, 13 décembre 1959.
Antoine et sa montagne, Première, 20 mars 1960. TV.
La mer où nous avons aimé, Nouveautés dramatiques, 3 avril 1960.
Agaguk (Adaptation), Images du Canada, 24 avril 1960.
La Fille noire, Nouveautés dramatiques, 23 octobre 1960.
Les Hautes pierres, Nouveautés dramatiques, 6 novembre 1960.
Le Câble de gros chanvre, Nouveautés dramatiques, 20 novembre 1960.
Atisokan, Sur toutes les scènes du monde, 18 février 1962.
Ashini, (Adaptation), Sur toutes les scènes du monde, 13 janvier 1964.

THERIO, Adrien

Si j'ouvre cette porte, Nouveautés dramatiques, 19 décembre 1954.
Une idée pas comme les autres, Nouveautés dramatiques, 27 mars 1955.
La couleur du sang, Nouveautés dramatiques, 17 juin 1956.

THIBAUT, Andrée

Nocture, Nouveautés dramatiques, 18 juin 1961.
Elisabeth, Jeudi-Théâtre, 21 février 1963. TV.
Reprise le 26 juillet 1964.

TOUPIN, Paul

Brutus, Théâtre Canadien, 28 juin 1953.
Reprise à Sur toutes les scènes du monde le 12 décembre 1956.
Le Mensonge, Sur toutes les scènes du monde, 12 octobre 1960.

TOURIGNY, Claire

La Cruce, Images en tête, 2 février 1963. TV.

TOURILLON, Guy

Si c'était vrai, Nouveautés dramatiques, 19 juillet 1959.

TREMBLAY, Michel

Le Train, Le Gala des Jeunes Auteurs, 7 juin 1964. TV.

VAN SCHENDEL, Michel

Le condamné à mort, Théâtre Populaire, 2 juillet 1957. TV.

VAC, Bertrand

Louise Genest, (Adaptation de Jean Desprez), Les Grands romans
Canadiens, 1 avril 1950.
L'assassin dans l'hôpital, Le théâtre populaire, 4 août 1957. TV.

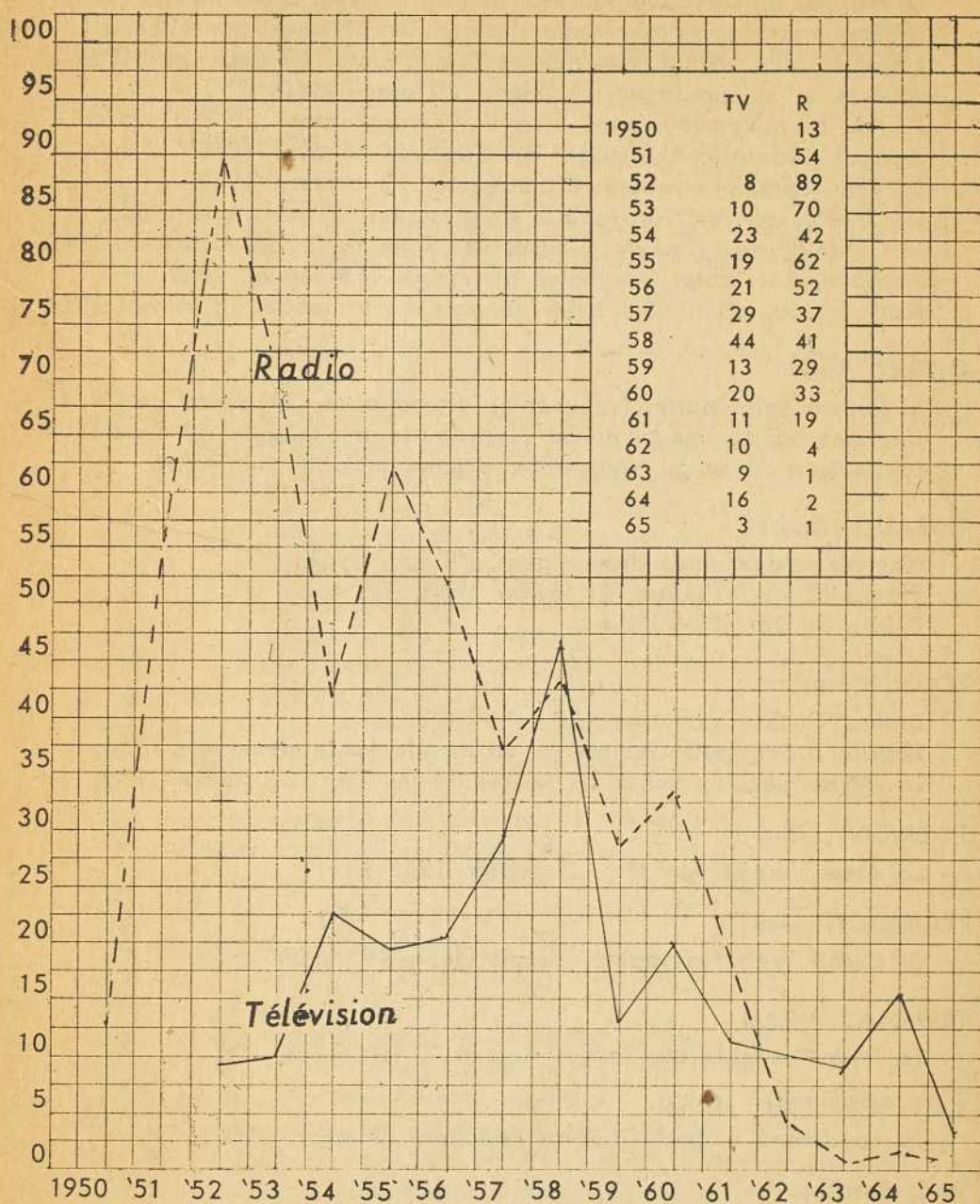
VERNAL, François de

Le Vin de Caucase, Nouveautés dramatiques, 5 juillet 1959.
Un oiseau passait, Nouveautés dramatiques, 14 mai 1961.

VILLON, Pierre

Vase clos, Théâtre populaire, 6 juillet 1958. TV.
Trio, Nouveautés dramatiques, 9 novembre 1958.
Un cheval au pouvoir, Nouveautés dramatiques, 26 juillet 1959.
Avenir illimité, Nouveautés dramatiques, 27 novembre 1960.
Edouard et les voleurs, Nouveautés dramatiques, 5 février 1961.
Monsieur 114 F 6, Nouveautés dramatiques, 12 mars 1961.

**Quantité de pièces jouées à la radio et à
la télévision de 1950 à nos jours.**



N.B. — Nous n'avons pas tenu compte dans cette compilation des sketches joués au programme "Affaires de famille". Les pièces à deux, trois ou quatre épisodes (*Trio*, *Quatuor*, etc.) n'ont été comptées qu'une fois, c'est-à-dire comme une seule représentation. N'ont aussi été comptées qu'une fois, les pièces écrites en collaboration (soit par deux ou par trois dramaturges), même s'il s'agissait de deux ou trois pièces différentes — souvent écrites sur un même thème — car elles étaient jouées au même programme, à la même date et à la même heure.

ERRATA

Veillez s'il-vous-plaît excuser les erreurs commises dans notre dernier numéro.

Page 9 : **défiaient** au lieu de défiaient.

Page 23 : **bain** au lieu de pain

Page 24 : **moisson** au lieu de maison

Page 24 : **demi-lé** au lieu de demi-blé

Page 28 : **tante** au lieu de tente

BULLETIN D'ABONNEMENT LA BARRE DU JOUR

Nom

Adresse

Veillez m'abonner à partir du numéro

Vous trouverez ci-inclus un paiement de
6 numéros : \$3.75

LA BARRE DU JOUR,
4915, rue Coolbrook,
Montréal, Qué.

LES EDITIONS PASSE-PARTOUT

publieront le mois prochain

**UN PEU D'OMBRE
AU DOS DE LA FALAISE**

de Gilbert Langevin

et

RUTS

de Raoul Duguay

OBJECTIF

revue indépendante de cinéma



bientôt en kiosque

nouveau format

nouvelle présentation

parti pris

au sommaire des numéros de cet automne :

octobre-novembre

la protection de l'état — *notes sur le droit néo-capitaliste,*
— par pierre maheu

la criminalité en régime capitaliste
— par michel guénard

le dossier schirm-guénette
— par andrée benoist

décembre

l'individu révolutionnaire
— par paul chamberland

notes pour une morale révolutionnaire
— par mario dumais

la réforme de la planification en u.r.s.s.
— par andré pollender

en vente dans toutes les bonnes librairies

abonnement : \$5.00 3774, rue st-denis, montréal

GALERIE MARTIN

Tableaux • Sculptures • Paintings

1380 ouest, rue Sherbrooke

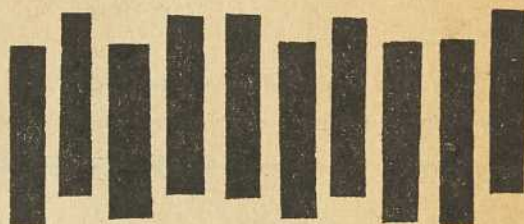
Montréal 25, Québec — Tél. : 845-2062

Gilles Gauvreau

Directeur

Paul-E. Martin

Président



LA MAISON DU LIVRE

galerie de boutiques
place ville-marie / montréal

Tél. : 861-5225



7,000 DISQUES

\$5.00 PAR AN

Prix étudiant : \$3.00

Les frais d'inscription ne sont que de cinq dollars. Et pour seulement \$0.35 par disque (par semaine) vous pourrez vous régaler des meilleurs chansonniers, jazzmen, des plus grandes oeuvres classiques, etc. Intéressé ?

LE CENTRE DU DISQUE INC.

2,000, rue Crescent (Coin Burnside) Montréal Tél. : 845-3541

Maintenant dans notre sixième année

Plus de 5,000 abonnés



sous la direction
d'Yves Lasnier

La Peinture de Demain Aujourd'hui

galerie du siècle inc.

1494 ouest, rue sherbrooke / montréal

HUGUES de JOUVANCOURT
Directeur

Galerie L'ART VIVANT

2020, rue Crescent — Montréal

Tél. : 849-8587

Livraison à domicile

BANQUET - PRIX SPÉCIAL

Côte St-Luc BAR-B-Q Inc.

5403, Côte St-Luc

Tél. : HU. 8-4011

il est préférable pour votre santé de ne point fumer mais
si vous le devez, veuillez allumer avec les allumettes

D.D. BEAN

fabriquées dans le québec à saint-césaire

MACHINES À ÉCRIRE

LOUEZ

\$ 5.00 par mois

\$12.00 pour trois mois

LA CIE ADDING MACHINE CO. INC.

5343 boul. Décarie

Montréal

Tél. : 489-9779

Le Monocle

BAR COCKTAIL LOUNGE

5666 COTE-DES-NEIGES

Coin : Chemin de la Côte Ste-Catherine

MONTRÉAL — Tél. : 731-3721

Astor

COFFEE SHOPS
INC.

Salle de banquet • Cuisine canadienne • Bière, vins, liqueurs

HOMMAGES DE

La Brasserie **MOLSON** *Du Québec Ltée*

Livraison gratuite

Tél. : RE. 9-5112
739-9134

Modern Tea Room

RESTAURANT et PIZZERIA

5400 Côte-des-Neiges

Montréal

Livraison gratuite

Café expresso

Bière et vin avec repas

Chez Vito

PIZZERIA

5412 Côte-des-Neiges

Tél. : 735-3623

"MA BANQUE"

POUR 3 MILLIONS DE CANADIENS



BANQUE DE MONTRÉAL

La Première Banque au Canada



**Prêt
pour
l'aventure**

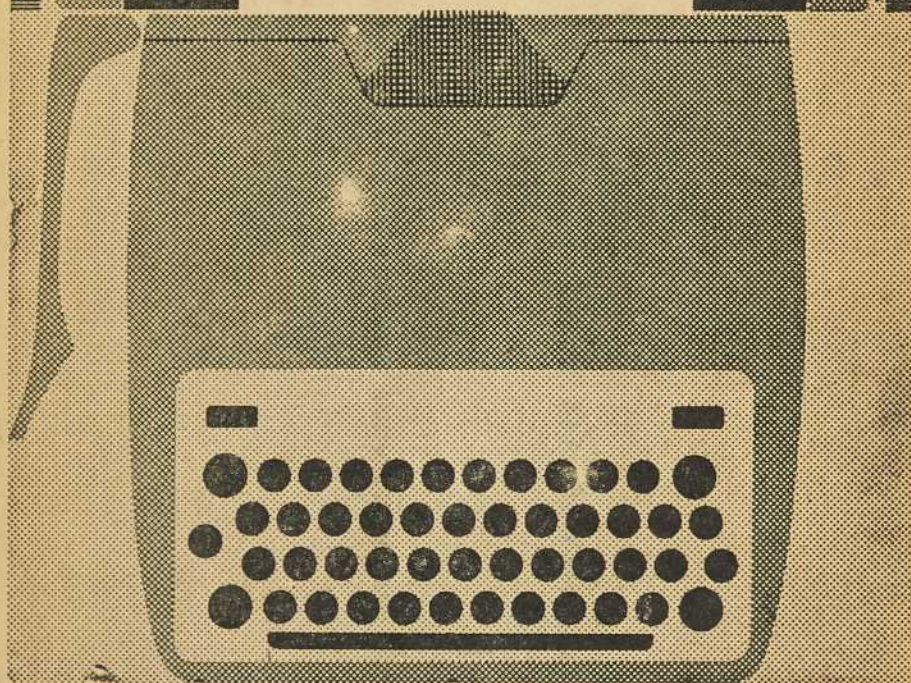
**Apprenez une spécialité, découvrez des horizons nouveaux
et servez votre pays dans les Forces armées du Canada**

Consultez l'officier d'orientation des Forces armées à l'adresse suivante:

**CENTRE DE RECRUTEMENT
DES FORCES CANADIENNES**

1254, rue BISHOP, MONTRÉAL, Qué. Tél. : 866-2449

Le Théâtre à Radio-Canada



- 9 janvier :
L'homme au parapluie de Dinner et Morum
- 16 janvier :
Le canard sauvage d'Ibsen
- 23 janvier :
La Parisienne d'Henri Becque
- 30 janvier :
Il est important d'être aimé d'Oscar Wilde
- 6 février :
Une incroyable histoire de William Irish
- 13 février :
Le voyage de Monsieur Perrichon d'Eugène Labiche
- à venir :
Affaire vous concernant de Jean-Pierre Conty
Un pari de milliardaire d'Albert Husson
La collection Dressens de Marc-Gilbert Sauvageon

Le dimanche à 9 heures

Vous aimez *la barre du jour*

Abonnez-vous !

C'est un service que vous vous rendez !



*Page(s) manquante(s)
ou non-numérisée(s)*

Veillez vous informer auprès du personnel de BAnQ
en utilisant le formulaire de référence à distance, qui se trouve en ligne :

https://www.banq.qc.ca/formulaires/formulaire_reference/index.html

ou par téléphone 1-800-363-9028

**Bibliothèque
et Archives
nationales**

Québec 